



L'OGGETTO ANSIOSO

COLORE E MATERIA
NELLA SCULTURA
DI
GINO CORTELAZZO

COMUNE DI ESTE
PROVINCIA DI PADOVA

In copertina: TRIO, 1974
titanio (particolare)



COMUNE DI ESTE
Assessorato alla Cultura



Provincia di Padova
Assessorato ai Beni Culturali

L'OGGETTO ANSIOSO

COLORE E MATERIA
NELLA SCULTURA
DI
GINO CORTELAZZO

Editore Comune di Este
Copyright Comune di Este 1995

<i>Lorenza Trucchi</i> Una testimonianza su Gino Cortelazzo	pag. 13
<i>Sileno Salvagnini</i> Etica e forma nella scultura di Gino Cortelazzo	» 17
Catalogo	» 33
Antologia Critica	» 78
Apparati	» 91

*Con il patrocinio del Comune
di Padova, nell'ambito della 16^a
Biennale Internazionale del
Bronzetto e della Piccola
Scultura*

Comitato Scientifico
Felice Gambarin
Sileno Salvagnini

Curatore della Mostra:
Sileno Salvagnini

Contributi:
Lorenza Trucchi
Sileno Salvagnini

Progetto Grafico:
Antonio Zogno

Allestimento:
Antonio Zogno
Filippo Vigato

Fotografie:
Gianni Berengo Gardin
Enrico Cattaneo
Davide Sette
Robertino Tobaldo
Archivio Cortelazzo

Realizzazione allestimento:
Tratto s.n.c., Marghera (Ve)

Assicurazioni:
Reale Mutua

Trasporti
F.lli Paiusato, Este

Stampa:
Artegrafica Sociale, Cittadella

Si ringraziano inoltre:
Lucia, Guido e Paola
Cortelazzo per la grande
disponibilità dimostrata;
i Collezionisti privati per aver
gentilmente concesso le
opere, in particolare la Banca
Popolare Veneta e la Cassa di
Risparmio di Padova e
Rovigo;
la Provincia di Padova;
Pierluigi Fantelli, Assessore
alla Cultura del Comune di
Padova;
l'Archivio Storico delle Arti
Contemporanee di Venezia;
la Biblioteca Comunale di
Este;
Marco Fratucello;
la Banca di Credito
Cooperativo dell'Estense e le
Ditte: Bozzola, North Pole,
Paiusato e Sesa.

Questa antologica di Gino Cortelazzo è anche la prima mostra che la sua città gli dedica. Un debito di riconoscenza che non poteva esser disatteso più a lungo, dopo che altri luoghi ne hanno, soprattutto negli ultimi anni, celebrato la memoria con esposizioni di grande valore o attraverso convegni cui hanno preso parte insigni storici dell'arte, da Argan, a Mazzariol, a De Grada.

Cortelazzo è stato prima di tutto scultore squisito e sensibile, ma anche grafico e creatore di splendidi gioielli. Ma soprattutto un grande sperimentatore e uomo integerrimo, che trasponeva nella propria opera inquietudini esistenziali ed esigenze di verità. In questa società che ha il culto dell'immagine, il culto della spettacolarità, il gusto affinato dalla fruizione quotidiana dell'eroe televisivo o dei mondi virtuali i più incredibili e ammalianti, è quasi scontato che anche l'artista diventi un prodotto etichettabile al pari di qualsiasi altro gadget pubblicitario. Cortelazzo viveva questa lancinante aporia, da un lato lo spasmodico desiderio di confrontarsi con i problemi del proprio tempo, ma dall'altro un bisogno di solitudine, di ritirarsi a meditare fuori da quel tempo che insieme lo attraeva e lo ripugnava. Di qui la necessità di dover essere autentico ad ogni costo, e la preoccupazione di finire "inquadrato" al pari di qualsiasi altro prodotto dell'industria culturale ("...la società mi vede come un estraneo, pretende da me una forma che mi qualifichi, che mi inquadri, che, a prima vista, permetta di dire: questo è Tizio, questo è Caio, questo è Cortelazzo...", ha scritto lo scultore).

Ciò si traduceva in un'attività frenetica, nel passare da una tecnica e da una forma ad un'altra con velocità estrema. Opere come Personaggio (1967), Toro (1975), La rosa (1985), realizzate dallo stesso autore in meno di vent'anni, paiono incredibilmente frutto di mani diverse, tante e tali sono le differenze stilistiche e tecniche. Questo non significa non individuare delle caratteristiche poetiche precise in Cortelazzo: Argan ad esempio in lui vedeva un artista neoplatonico in cui luce e forma si identificavano. E tuttavia, per noi che l'abbiamo conosciuto, prima ancora che l'afflato poetico sembra giusto stigmatizzare la statura umana e l'estrema sincerità di questo nostro compianto cittadino, onorandolo come meglio ci è consentito di fare.

*L'Assessore alla cultura
Felice Gambarin*

*Il Sindaco
Fabio Toso*

«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...». Così scriveva Gino Cortelazzo nel febbraio 1974 in una pagina di diario.

Silenzioso, segreto, avverso ad ogni forma di retorica e di esibizionismo, ad un tempo umile ed orgoglioso e, quindi, vulnerabile, Cortelazzo non possedeva le qualità (ammesso che si possano definire tali) oggi sempre più necessarie per raggiungere notorietà e successo. Non è tuttavia vero che i critici «stessero a guardare». All'opposto la critica più seria ed autorevole gli fu vicino e testimoniò verso la sua opera un'attenzione, una partecipazione ed una adesione, piuttosto rare. La bibliografia di Cortelazzo non si impone per quantità bensì per qualità. È una critica selettiva, caratterizzata oltre che da rigore filologico, da un ammirato rispetto verso l'uomo. Un uomo così indifeso e così integro, che sulle prime apparve quasi inaccostabile, ma che una volta «apertosi», divenuto amico, era per quegli stessi critici un esempio ed un riferimento. In tal senso basta rileggere gli scritti di Argan, Marchiori, De Grada, Elda Fezzi, Cavazzini, Spadoni e soprattutto quelli di Mazzariol, legato allo scultore da «affinità elettive» e da comuni intenti culturali. E lo ricorda bene Argan: «Quando Mazzariol vide le sculture di Cortelazzo capì che la loro ricerca, per strade diverse, era la stessa: quel che pensava lo so, era insieme giudizio e speranza, poi divenne, giudizio e rimpianto».

Mi domando sfogliando i cataloghi delle mostre di Cortelazzo ed allineando sullo scrittoio le riproduzioni di tante sue opere, lontane nel tempo, realizzate con materiali e tecniche diversi, spesso mutevoli nel linguaggio, ora più austero, essenziale basato su masse compatte, ora più libero, effusivo, dove i vuoti e i pieni si alternano in un compendio dinamico ed altre volte ancora in una preziosità al limite della rocaïlle, del gioiello, bloccata, quasi contraddetta, da un colore ardito, intensissimo, costitutivo («primario come era nella plastica egizia e in quella dei Della Robbia»), mi domando quale sia il denominatore comune che lega tra loro tutte queste sculture e le riconduce ad una unità genetica sicché, pur

nella loro diversità, sono inconfondibili: nate cioè da una mano, da un solo pensiero e proposito. Se la parola non fosse troppo azzardata, persino «scandalosa» con i tempi che corrono, direi che questo elemento coibente, impalpabile, volatile eppure saldo, è la poesia.

La poesia presuppone tutto ma è fatta di poco: di termini quotidiani, spesso di concetti dimessi, ovvi persino. Se dire che «la notte è senza nuvole e non c'è vento» è constatazione banale, al limite dell'arida informazione meteorologica, ineffabile e sublime è invece questo stesso concetto nel celebre verso leopardiano: «Dolce e chiara è la notte e senza vento». Cortelazzo mi pare abbia sempre pensato e voluto una scultura che avesse appunto il potere evocativo, compendiario, spiazzante della poesia. Quando parla di un figurativo indiretto, ci dà la chiave per capire questa sua idea dell'arte (e forse della vita) che trascende la sterile dicotomia tra astratto e figurativo e, quindi, le classificazioni per ismi, puntando piuttosto ad una concezione platonica che del reale tende a dare l'essenza, evocandone e tramandandone il profumo e la memoria. Ciò non toglie che le sue opere abbiano un titolo. Cortelazzo le indica e le chiama senza le remore snobistiche di tanti artisti della sua generazione che timorosi di contaminazioni realistiche, hanno creato serie anonime di «figure» e di «strutture», od hanno abusato dell'ancor più generico «senza titolo». Ecco dunque: la *Rosa*, il *Castello*, il *Fiore*, il *Toro*, la *Farfalla*, il *Volto*, la *Foglia autunnale*, né mancano persino delle indicazioni paesaggistiche: *España*, *Luna a Miami*, *Luna a Key West*, *Maremma*.

Cortelazzo amava colloquiare con la natura, amava la terra e le piante (era un botanico e possedeva uno straordinario vivaio sperimentale) ma sapeva che l'arte non è la natura, come non è imitazione, illustrazione e neppure racconto: «Delle forme levigate che si trovano lungo i fiumi e possono ricordare Arp, non sono sculture. Altre forme della natura, come rocce corrose, che l'ignorante può credere scultura, non sono scultura. La natura non avendo intelligenza non ha sensibilità».

Cortelazzo ha vissuto assorto, operosamente concentrato in questo rovello poetico. Anche l'eccezionale manualità, il suo magistero di faber,

nasceva da questa ineludibile premessa poetica. Uomo colto, studioso dell'arte del passato (Fred Licht ha acutamente osservato come egli abbia portato avanti una «tradizione specificatamente veneta») ed informatissimo su quella contemporanea, ha sempre creduto nella comunicazione. Una comunicazione che affidava all'opera e che doveva avvenire ad un livello incandescente. Nei suoi scritti tornano spesso le parole: emozione, brivido, passione. Ma torna, non meno insistito, il termine «forma». Paola Cortelazzo nella premessa ad una silloge dei diari (catalogo Electa, mostra alla Fondazione Querini Stampalia, 1990) precisa che suo padre adoperava «forma» tanto in senso artistico quanto sociale, come anelito ad una perfezione ideale, e come «riuscita, perfezione pragmatica». Forma mai formalismo.

Roma, 1995

1 - Cortelazzo e la tradizione

Due convinzioni, una radicata in certa critica, l'altra alimentata dallo stesso scultore, appaiono inadeguate se non fuorvianti ad illustrarne il lavoro. La prima è che una notevole ingenuità abbia caratterizzato la ricerca plastica di Cortelazzo; la seconda, in un certo senso complementare, che egli abbia scelto i titoli delle opere casualmente, che essi siano quindi svincolati da qualunque legame con le medesime («I titoli, secondo me, hanno un valore veramente aleatorio...», ha affermato il Nostro).¹ Due elementi lo confermerebbero: le riflessioni scritte dello scultore e la ricca serie di fotografie illustranti opere poco o nulla conosciute.

Le poche pagine pubblicate dei «quaderni di appunti» (ammesso sia lecito definirli in questo modo: preferiremmo invece chiamarli «taccuini» proprio per la loro peculiarità di brevi componimenti che registrano un flusso di coscienza, annotazioni rapide e talvolta aforistiche che lo proiettano in consuetudini e tempi più lontani), così diversi dal tipo dell'autobiografia meditata alla Calder,² rivelano infatti una frammentarietà che lo avvicina ad artisti e critici di una o più generazioni precedenti: ai de Pisis, Marchiori, Birolli, per fare qualche nome. Di qui una prima, possibile ipotesi di lettura: se in lui è legittimo vedervi un'ansia ed un disagio, questi forse consistono nello scompenso fra la volontà di esser interprete del proprio tempo ed il pensare e l'agire secondo modalità e spinte interiori che a quel tempo non appar-



G. Cortelazzo, *Il potere*, 1968, bronzo.

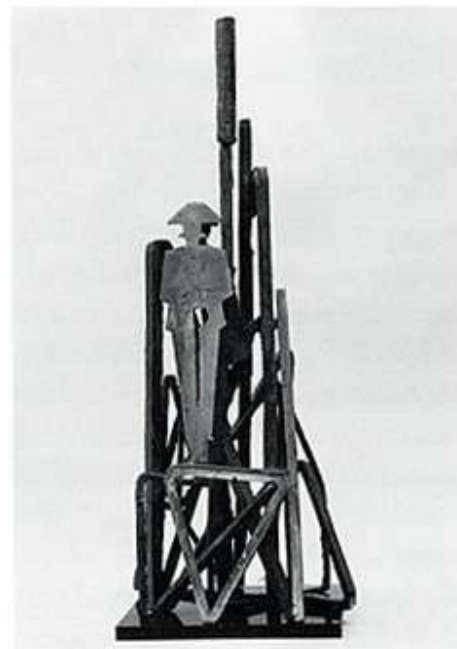
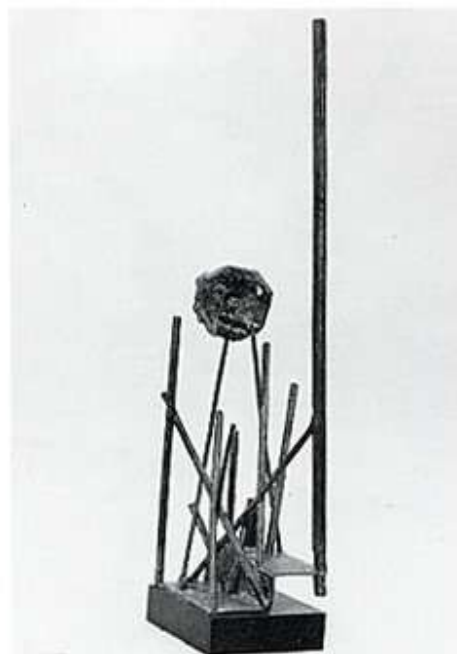
tengono. Nell'esser, in altri termini, inattuale.

Cortelazzo sembra muovere da alcune emozioni universali, da pulsioni semplici e quasi primordiali che ricordano i temi delle tragedie eschilee o shakespeariane (il potere, l'amore, la gelosia), e da queste poi espandersi aggiungendo nuove tessere ad esse contigue. Uno di questi argomenti è il potere, o comunque tutto quanto ha a che fare con la vanagloria e con le situazioni di sfruttamento e di dominio dell'uomo sull'uomo. Capostipite è un'opera che ricorda certa pittura dechirichiana e saviniana, con innesti di Martini ed Arp, intitolata appunto *Il Potere* (1968). Questa è tuttavia una scultura troppo «plastica», nel senso che a

Cortelazzo, almeno durante i primi sette-otto anni, interessa più l'idea compositiva che non l'oggetto vero e proprio. Esegue perciò una serie afferente ad un'altra iconografia, ad un campo di suggestioni che vanno da Bloc, a Baj, a Calder, a Melotti: sculture come *L'impiegato* (e quindi, il potere dello Stato), *SS* (cioè a dire la violenza cieca e anonima della guerra), *Il Cardiologo* (un altro potere: quello di vita o di morte).³ Un'ironia assai feroce, prossima alle tragiche parabole cinematografiche di Orson Welles, che si concludevano sempre con la caduta dei potenti; un'ironia ai confini fra la satira e la tragedia, che da un punto di vista plastico solo lontanamente può evocare Arp. Lavori degli stessi anni come *Quo vadis?*, e *Lo Stato* rimandano poi, nelle sagome rispettivamente del prete e del carabiniere, a Lucio Fontana.

Non sembri azzardato il paragone con lo scultore italo-argentino, quello degli «uomini neri» dei primi anni Trenta piuttosto che quello dei «neon» di vent'anni dopo. Si vedrà più avanti che per Cortelazzo il rapporto luce-ombra è problema basilare.⁴ Se in queste due opere tuttavia l'indeterminatezza del potere della Chiesa e dello Stato è resa da *silhouettes* sostanzialmente indistinte e prive di connotazioni fisiognomiche, in un altro lavoro del 1968, *Il muro*, almeno per quanto consente di vedere una doppia foto della parte anteriore e di quella posteriore, Cortelazzo propone la più lucida e affascinante interpretazione in bronzo delle terrecotte di Fontana. Kafkianamente impressa nel metallo, la figura umana assume il colore del positivo e del negativo a seconda che la si guardi davanti o dietro, al pari di un'umanità per la quale sottile è il diaframma fra la vita e la morte, il pieno e il vuoto, la luce e la tenebra. Un'umanità, infine, che proprio le diverse sensazioni provocate in chi osserva rendono infinitamente più viva e autentica, ancorché in ombra, delle sagome di chi rappresenta il potere.

Altro tema contiguo è quello della battaglia. Se si escludono alcune prove del 1960 (che evidenziano pe-



G. Cortelazzo, *SS*, 1970, bronzo.
G. Cortelazzo, *Lo Stato*, 1970, bronzo.

raltro notevole talento nel giovane scultore), la prima opera documentata nell'archivio fotografico dell'artista è anzi proprio *Battaglia*, bronzo del 1967. Il confronto corre immediato ad una scultura dallo stesso titolo eseguita da Umberto Mastroianni dieci anni prima, ora alla GNAM. Di quest'ultima opera, Ponente⁵ sottolineava la vitalità interiore e la sintesi cubista esterna: la massa appare infatti proiettata fuori da un centro, con effetto simile a quei canotti autogonfiabili che una volta in azione si espandono a partire da un nucleo originario. Propagini triangolari o quadrangolari evocavano le stilizzazioni di certo cubismo (da Laurens, a Lipchitz, ad Archipenko), ma soprattutto le taumachie guernicane di Picasso.

Simile in apparenza, *Battaglia* di Cortelazzo se ne differenzia tuttavia per il maggior figurativismo. Questa è nondimeno terminologia che ci pare inadeguata. A Mastroianni e a molti della sua generazione, appena uscita dalla guerra, importava principalmente il linguaggio: che poteva essere quello della sintassi cubista, o di un futurismo su questa innestato. Per Cortelazzo invece la scultura è strumento per rispondere a problemi più propriamente esistenziali: la struttura dell'opera rimanda sì al

movimento, ad un organismo più compatto: ma in lui l'attenzione è rivolta soprattutto al momento della lotta, al contorcersi e aggrovigliarsi dei corpi: in altre parole, al soggetto. Paiono combattere due cavalieri con relativi cavalli, congiunti solo da sottili legamenti per non rischiare di dividere l'opera, in qualche modo riconoscibili come forme mostruose nel momento dello spasimo, esseri leggendari intenti ad una lotta senza quartiere.

Negli stessi anni, Cortelazzo si cimenta con un tema analogo, seppure più legato ad un evento concreto: collabora al Monumento ai Caduti di Cuneo, di Mastroianni; e realizza autonomamente quello ai Caduti di Saonara (Padova). Nel monumento piemontese, dinamismo ed astrazione giungono alle estreme conseguenze: un insieme di griglie metalliche, mondo a mezza via fra tubi Innocenti e sbarre dei lager, su cui si fonde come per concrezione una colata di lava, che a poco a poco perde il proprio aspetto indistinto per ordinarsi in forme geometriche. Osservava un fine critico della scultura come Marchiori che il successo di Mastroianni era anche dovuto al fatto che studiosi stranieri (Jean Cassou, in specie) vedevano nelle sue opere « analogie spirituali » con i di-

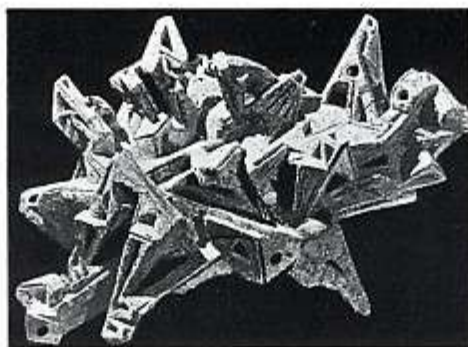


G. Cortelazzo, *Il muro*, 1968, bronzo (recto e verso).

namismi plastici di Boccioni, quantunque da quelli, stilisticamente parlando, fossero ben lontane.⁶ È stato anche osservato che molto peso hanno assunto nella formazione del piemontese Mastroianni interpreti del secondo futurismo torinese come Oriani, Fillia, Mino Rosso.⁷ Per il Monumento ai Caduti di Saonara, realizzato da Cortelazzo nel 1968, pare indubbia un'impostazione spaziale come quella del *Fuggiasco* (1927) di Mino Rosso. Lo scultore futurista un quarantennio prima aveva voluto esprimere il movimento con delle linee-forza che riducevano il soggetto a pure lingue plastiche in moto. Scartato un primo progetto che prevedeva due soldati con direzioni quasi divergenti, in definitiva più retorico, forse memore dei moniti di Martini sul monumento moderno incapace di suscitare emozioni, Cortelazzo tenta bensì la via del dinamismo immaginando la tensione di soldati all'attacco – un militare presenta una gamba piegata ad angolo acuto, posizione che evoca l'istante dello slancio, mentre l'altra è caricata a molla –. Ma la scultura è rigorosamente figurativa: il monumento non può essere il noumeno di se stesso, la sua idea, ma un qualche cosa che effettivamente lo legghi al soggetto eroico. E che soprattutto

costituisca un elemento vivo, in grado di interpretarne e prolungarne lo spirito.⁸

Un altro tema su cui Cortelazzo è tornato in vari momenti della sua attività è stato quello dell'insieme abitato. Se l'antesignano (*Città 1*, 1969) non si distacca ancora da certe soluzioni martiniane, *Villaggio*, del 1970, e ancor più *Sobborgo*, dell'anno successivo, rivelano nuove ricerche. Le strutture lamellari e ad incastro di *Villaggio* richiamano Berto Lardera (pensiamo ad esempio ad uno dei *Ritme Héroïque*, oppure a *Déesse antique*).⁹ Ma anche e principalmente, nell'impostazione dell'involucro racchiudente l'idea miniaturizzata della città, il Martini anni Trenta del *Sogno* o di *Solitudine*. Con un'importante novità, sviluppata in lavori che seguono: Cortelazzo comincia a far fotografare le opere da più posizioni, come a marcare un desiderio di concretezza, di tridimensionalità delle stesse. *Sobborgo*, del 1971, rimanda ai «totem» barbarici di Wotruba e alle spigolosità runiche di Mirko: da un blocco unico viene ricavata una figura antropomorfa che assembla spazi (stanze? finestre?) con effetto pari a quello delle case scavate nella roccia di Goreme. Appena tre anni più tardi, *Città*, sempre in bronzo, testimonia un profondo mutamento stilistico nell'artista. La scultura si è fatta più polita, lucente, propriamente «bronzea», d'una luce che ricorda Viani e Moore. Siamo in presenza di uno dei connotati più emblematici di Cortelazzo: l'estrema mobilità del suo stile. Stupisce infatti che in meno



U. Mastroianni, *Battaglia*, 1957, bronzo.
G. Cortelazzo, *Battaglia*, 1967, bronzo.

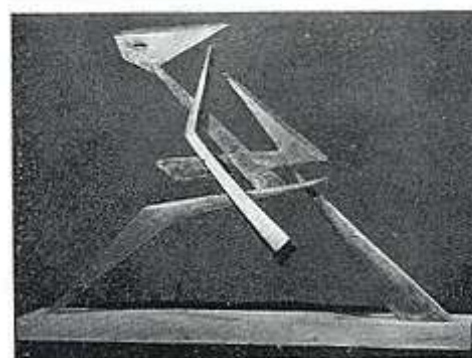
di venticinque anni, compresi quelli del periodo scolastico, abbia potuto realizzare un numero così elevato di opere: almeno 500, a sentire i familiari. E con i materiali più diversi: bronzo, legno di vari tipi, ferro, gesso, trachite, onice, alabastro, titanio, oro – molti i gioielli che ha ideato –; come se con tale frenesia desiderasse riempire il nulla, «fare» per esserci. Ma torniamo alla *Città* del 1974. Ogni ricordo figurativo, così come ogni riferimento alla scultura del passato, paiono venir meno. Unici elementi di contatto con *Sobborgo*, i fori nella parte superiore e una grande apertura ondulata, evocante le ali dei gabbiani (e che ritornerà in un lavoro in polistirolo del 1981, *Donne e gabbiano*).

Vi è poi la ricordata idea di fotografare l'opera da più punti di vista: una pratica alla quale Cortelazzo attribuisce importanza fin da subito. *Operaio*, premio Suzzara 1968, benché risulti sostanzialmente antropomorfo, tanto nel gesso che nel bronzo muta assai a seconda di come viene rivolto l'obiettivo. L'opera appare comunque ben diversa da quelle che abbiamo già visto: anche se non completamente «realista», il suo eroismo di fondo contrasta apertamente con i piccoli e burleschi personaggi della serie del «potere». *Libera-razione*, scultura in creta dello stesso anno, varia di poco la struttura figurativa, che ricorda per grandi linee i manichini di Depero: ad esempio, quello di *Anihec- cam del 3000*. Il personaggio-robot di Cortelazzo, che pare sul punto d'essersi liberato dal giogo di pesanti catene, è ri-

preso da almeno cinque-sei posizioni differenti, in modo da costituire una rotazione intera attorno all'opera. Una quantità di scatti fotografici curiosamente vicina a quella impiegata da Boccioni – uno degli autori più ammirati dal Nostro – per mostrare *Forme uniche nella continuità nello spazio* (1913).¹⁰ Girare fotograficamente intorno alla creta di Cortelazzo provoca l'impressione di trovarsi di volta in volta davanti ad un automa ballerino, alla complicata lettera di un misterioso alfabeto, ad una specie di ippopotamo-foca, ad un manichino spogliato di de Chirico...

2 – Due presenze ossessive: Boccioni e Martini

Nelle pagine dei «quaderni di appunti» («taccuini»), poche a fronte della quantità verosimilmente elevata di quelle ancora da pubblicare,¹¹ vengono nominati molti artisti, scrittori, filosofi: fra questi, Kandinsky, Moore, Mastroianni, Stirner, Jung, Sedlmayr. Due tuttavia appaiono le presenze centrali: una, alla quale lo scultore fa solo un breve cenno, ma che risulta tuttavia presente in più riflessioni, è quella di Umberto Boccioni; l'altra, che non compare direttamente benché informi molta sua produzione, è quella di Arturo Martini. Si è visto come il considerare la scultura quale strumento euristico rappresenti la caratteristica forse più significativa dei «taccuini». Rientra in tale ottica la convinzione che i contrasti fra

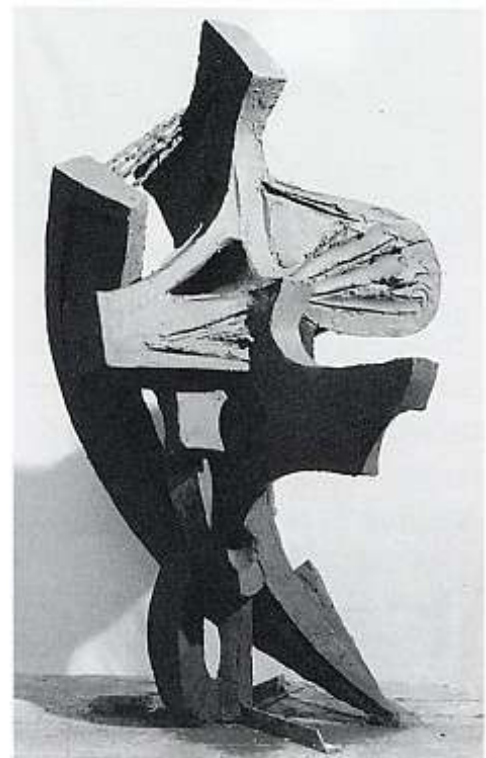
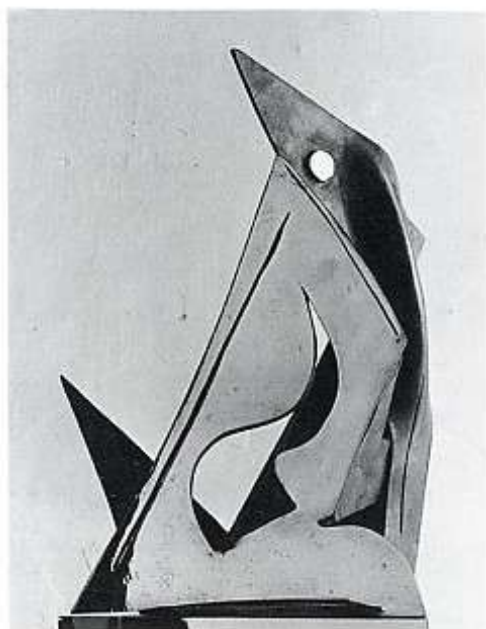


G. Cortelazzo, *Monumento ai Caduti di Saonara*, 1968, bronzo.
M. Rosso, *Fuggiasco*, 1927, bronzo.

astratti e figurativi fossero vacui e pretestuosi. Già nell'immediato dopoguerra un critico come Giuseppe Marchiori avanzava il dubbio che questa fosse una questione inventata a tavolino per compensare carenze poetiche o di pensiero.¹² Non diversamente Renato Birolli, l'artista italiano che formulò le più penetranti riflessioni fra l'ultima guerra e la Ricostruzione, si dichiarava indifferente alle tardive e spesso sospette «conversioni» di molti suoi coetanei ai nuovi linguaggi dell'astrattismo, osservando altresì le pericolose coincidenze fra questi e i conformismi contenutistici di destra e sinistra.¹³ In una pagina del 1971, parimenti Cortelazzo esclude la legittimità di qualsivoglia riduzione dei problemi artistici a questioni di schieramenti ideologici – e la sua posizione appare oggi doppiamente coraggiosa considerando che la critica che lo aveva segnalato, i De Mi-

cheli e i De Grada, era di dichiarata fede comunista –: «Solo l'essere pavido, accettando l'imposizione, si schiera passivamente nella religione o nel partito... È l'epoca stessa che soffre di vecchiaia... l'uomo si chiude in se stesso, nella sua solitudine, si pone una maschera ideologica dietro la quale vegeta e si limita a risolvere il suo problema economico». Poche pagine prima e poche dopo, tale anelito di libertà si traduceva in una singolare osmosi di pensieri di discendenza boccioniana e martiniiana: «Oggi l'uomo, sveglio e cosciente, non crede più

alla divinità, alla verità in sè e per sè, ma, nella sua solitudine, cerca la sua verità, cioè quel simbolo che formi nel suo mondo un ordine nel quale vivere».¹⁵ E ancora: «L'arte è idea», diceva Boccioni, e io che stimo Boccioni credo a quello che ha detto... L'arte è idea e la necessità crea la forma... Sono sempre convinto però che il problema sia un fatto contenutistico esplicito in senso formale e il valore sia nell'idea, non nella forma in sè».¹⁶ Per questa via, Cortelazzo matura l'opinione della stretta interdipendenza, se non vera e propria identità, fra la forma intesa in senso plastico e la forma intesa in senso etico. Se «non solo l'arte figurativa è una questione formale, ma tutta la società è tale», allora la questione fondamentale era di evitare che essa società, violenta nel suo rassicurante conformismo, lo etichettasse «in una forma che mi qualifichi, che mi inquadri, che, a prima vista, permetta di dire: questo è Tizio, questo è Caio, questo è Cortelazzo...».¹⁷ È per mezzo della propria disciplina artistica che il Nostro può sperare di vincere l'inautenticità, di porsi, con Stirner, nudo davanti a se stesso.¹⁸ La paura di esser «inquadrato» lo spinge ad inoltrarsi per nuovi sentieri, a mutar stile con una frequenza che ha dell'incredibile. E natural-



G. Cortelazzo, *Città*, 1974, bronzo.
G. Cortelazzo, *Liberazione*, 1968, creta.

mente a cercar nuovi materiali: niente più di questo poteva incrementare la «forza emotiva della scultura», aveva raccomandato Boccioni.¹⁹

Il problema era di quelli fondamentali. Abbandonare prassi scultoree consolidate come il nudo o il monumento quale insieme statico che invitava allo sbadiglio aveva rappresentato uno degli *incipit* di Boccioni.²⁰ L'opera scultorea intesa come «statua», quale monumento cioè che, al pari di quelli che si trovano nelle piazze, il più delle volte è estraneo ai sentimenti della gente, era stato anche uno dei maggiori assilli di *Scultura lingua morta* di Arturo Martini. L'artista trevigiano poco prima di morire s'era interrogato sulle possibilità che aveva la scultura di rinnovarsi. Se il musicista, il poeta o il pittore potevano lavorare con qualunque soggetto, «perché la scultura non può fare un pomo?» La ragione era per Martini di estrema semplicità: perché «nella scultura grava il giogo della figura umana o animale; e le servitù e i ripieghi che esso comporta sono testimoniate dalle opere di tutti i tempi». Ma il limite maggiore della scultura contemporanea gli pareva la sua separazione dalla vita: mentre per gli Egizi, i Greci e le genti del Medio Evo essa

«servì mirabilmente a celebrare culti e memorie», si era fatta cioè mito, ora risultava irrimediabilmente morta. Ad essa si poteva ricorrere solo «nelle circostanze solenni», celebrando statue o simulacri di sculture incapaci di emozionare.²¹

Si è visto peraltro che nelle sporadiche pagine dei «taccuini» pubblicate Cortelazzo non nomina mai Martini. L'influenza del maestro trevigiano sul pensiero e le opere di Cortelazzo appare tuttavia fuori discussione. Lo notava dopo la morte, ad esempio, Giuseppe Mazzariol. La famiglia dello scultore ha inoltre più volte confermato che il congiunto teneva in gran conto il più volte ricordato volume di Martini sulla scultura. Ancora, a metà degli anni Settanta Paolo Rizzi spiegava come durante una visita nella sua casa-studio Cortelazzo avesse esordito proprio citandogli Martini.²² Per non parlare poi dell'uso che lo scultore fa dei titoli di celebri opere martiniane: pensiamo, ad esempio, alla lunga serie di lavori chiamati *Chiario di luna*, lo stesso nome di una delle più affascinanti terrecotte di Martini, ora al Museo Middelheim di Anversa. Oltre a quelli osservati vi sono inoltre numerosi altri punti di contatto tra le asserzioni di Cortelazzo nei «taccuini» e gli aforismi di *Scultura lin-*



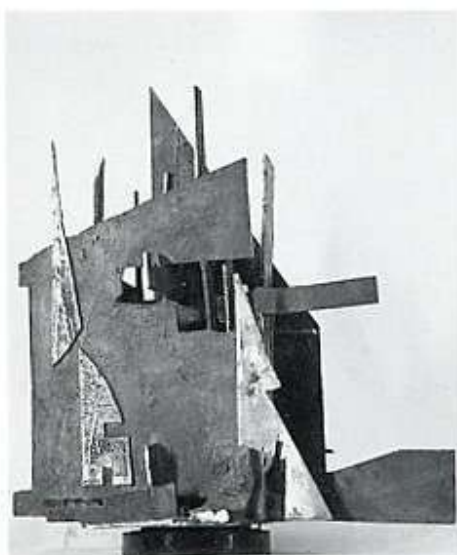
U. Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913; lato sinistro e lato posteriore, da: "Pittura Scultura Futuriste", Milano 1914.

gua morta. L'ossessione di entrambi per la scultura come procedimento che trasformi il «volume» in «forma», per cominciare.²³ O ancora, la persuasione nell'uno e nell'altro che la natura di per sé non possa creare forme artistiche, necessitando sempre dell'apporto intelligente («maschio», diceva Martini) dell'artista.²⁴ Nelle già viste *Città* (1969) e *Villaggio* (1970), Cortelazzo poteva ingrandire una singola parte ponendola quale simbolo: un abitante, un particolare dell'agglomerato costruttivo, una casa. Preferisce invece condensare tutto ciò in un'immagine miniaturizzata della città, il cui archetipo può esser cercato nel Martini che «ingabbiava» porzioni di vita: quello di *Donna alla finestra* o del *Sogno*, per intenderci. La «città» e il «villaggio» diventavano figure globali, come se dovessero venire riprodotte in un quadro (viene infatti a mente la magia pittorica di Klee...). Di qui si perviene a quella che è forse la più interessante lezione che Cortelazzo trae dall'eredità di Martini: l'uso del colore nella scultura. Tra le molteplici suggestioni del libro di Martini, decisa gli appare quella che dichiarava il senso di inferiorità della scultura nei confronti della pittura: tanto la prima era legata come una schiava alla materia plastica, quanto la se-

conda poteva diventare facilmente poesia, godendo di strumenti efficaci come il colore, il tono, il ritmo, la forma stessa del quadro.²⁵

Una delle ultime riflessioni di Cortelazzo (gennaio 1985) sembra la risposta alle provocazioni martiniane. Riassunto in poche parole l'impiego del colore dai greci a Calder, lo scultore estense rivela il significato delle sue ultime ricerche in materia:

«Io non uso il colore come tale, ma come volume. I miei non sono colori ma cristalli di quarzo colorati che posti uno vicino all'altro creano una superficie che ricopre un materiale portante. Il materiale portante può esser ferro, legno, gesso, polistirolo, poliuretano... La scultura non è il materiale portante ma l'oggetto composto da esso e dal quarzo epossidico che lo completa. Con il quarzo io non intendo mascherare il materiale portante perché esso non mi interessa se non come forma, ma completo la forma così come accade per la patinatura del bronzo. Il mio non è un colore da spruzzo o da pennello: è un materiale nuovo, materico e granuloso. Mi interessa usarlo per studiare come cade la luce: le superfici lisce e fredde lasciano scorrere la luce mentre queste, pastose e calde, la trattengono e la fanno vibrare comunicando così sensa-



G. Cortelazzo, *Villaggio*, 1970, bronzo.
A. Martini, *Solitudine*, 1933-34.

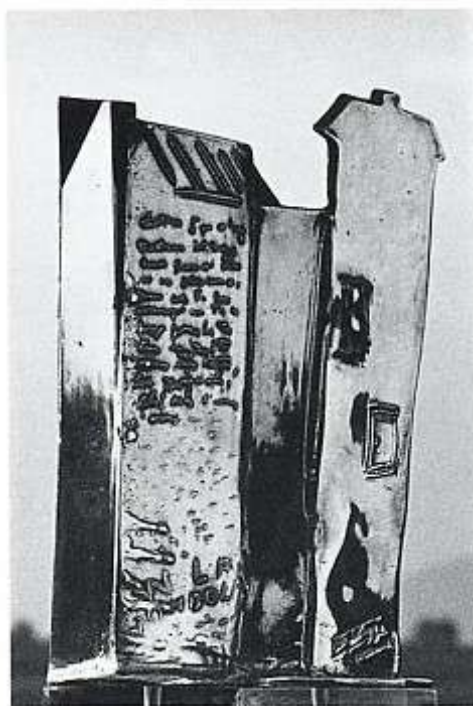
zioni affatto diverse.²⁶»

Martini aveva concluso il proprio libro con un senso di impotenza: l'impossibilità per lo scultore di comandare la luce, essendo l'ombra alla fine comunque a dominare («La polvere che si posa sopra una statua è più imperiosa a definirla [l'ombra] che le luci e le ombre sempre imposte dal caso»).²⁷ In altre parole, aveva posto l'attenzione sull'estrema caducità, sul valore effimero dell'immagine: «Come può essere arte, la scultura, se una luce accidentale basta a mutarla e a disperderla come un gruppo di nubi?».²⁸

L'invecchiamento dell'immagine di una statua non è problema secondario. Se, ha scritto in un affascinante intervento Maurizio Bettini, nell'orazione *L'uomo che si innamorò di una statua* il sofista Onomarco fa augurare all'«amante» deluso quale suprema maledizione che la statua possa invecchiare,²⁹ Martini si preoccupa invece dello sfiorire, dell'invecchiamento non tanto fisico, quanto culturale, della scultura: del decadere, in altri termini, della sua immagine. La risposta di Cortelazzo, fra le più lucide in proposito, è consistita invece nel trovare un elemento-luce in grado di annullare la precarietà dell'immagine fisica della scultura. Lo scultore estense propo-

ne di adottare una sorta di bacchetta magica, di prodigiosa «triaca» buona per tutti i materiali e per tutte le epoche. Se in precedenza la sua ansia era stata placata dal correre incessante da una forma all'altra, da un materiale all'altro, da una tecnica all'altra, all'inizio degli anni Ottanta funzione analoga svolge l'ingabbatura, meglio, l'assorbimento della luce prodotto dai cristalli di quarzo epossidico intinti nel colore.

Si prenda, per esempio, *Castello 2*, bronzo del 1977, e *Il castello*, ferro ricoperto di quarzo blu, del 1985. Due opere sostanzialmente analoghe, sebbene non del tutto uguali. Ma diversissime in un punto: che mentre girando attorno alla prima si viene storditi dalle mutanti tonalità del bronzo al riverbero della luce, la seconda, quantunque cambi forma al variare del punto d'osservazione in un modo che ricorda i già visti «profili» delle «città» martiniane, non produce forti sbalzi cromatici: da qualsiasi parte la si guardi appare come immersa in un *continuum*, prodotto dalla miriade di cristalli, che evoca un tempo assoluto. E tuttavia questo tempo assoluto è tale solo dal punto di vista fisico in quanto l'operazione è comunque culturale, un rimedio virtuale soggetto esso pure ad invecchiamento. La tensione etica di cui Cortelazzo investe la scultura (in un «taccuino» del 1974 scrive: «Quando sostengo che l'arte è una malattia, non è per fare un battuta ma per esprimere letteralmente quello che penso...»),³⁰ che ricorda da vicino quella di un altro grande «mistico» di questa disciplina, Adolfo Wildt,³¹ non può se non andare incontro a grande



G. Cortelazzo, *Castello 2*, 1977, bronzo.

frustrazione allorché lo stesso si rende conto che non vi sono sintesi, che le oscure metafore martiniane sono destinate a restare, appunto, chimeriche iperboli. Per quanto seducente, un lavoro come *La rosa* (1985), che pare nato dall'incontro fra la plastica boccioniana e le utopie martiniane, si presenta avvolto da una luce irreale, sembra privo di vita: cristallizzazione atona di un iperuranio platonico. Pertanto, riteniamo che il Cortelazzo più caldo ed umano sia quello di sculture degli anni Settanta quali *Considerazione* (1975), *Chiario di luna* (1976), *Ala d'uccello* (1974), pervase da un sentimento di così prorompente vitalità da sconfinare nell'Eros, come lasciano intendere le

fin troppo scoperte allusioni sessuali. Oppure quello dell'ultima opera, *Ommaggio a Venezia* (1985), ove il polverio di granuli bluastri non eternizza tanto luce e colore bensì rafforza l'effetto ludico della forma, che ricorda quella giocosa di una foca, così come la sfera ruotante rimanda all'immagine di un mondo «lunare», non estraneo ai colorati notturni di Klee.

3 - Cortelazzo e la critica d'arte: appunti per una storia

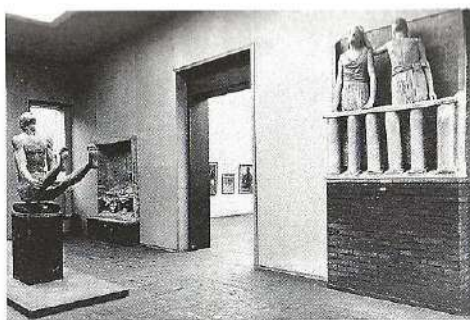
Almeno tre generazioni di critici – tenendo piuttosto elastici gli anni di nascita – si sono interessate a Cortelazzo. Pur concordando sull'assoluto valore dell'artista, ognuna ha inteso privilegiarne aspetti particolari, ovviamente legati alla temperie culturale in cui operava nonché alle differenti formazioni. Cominciamo dalla prima,

quella dei De Grada, Argan, Marchiori, Mazzariol.

Culture agli antipodi, le loro, per potervi scorgere un denominatore comune: che tuttavia, se proprio si desiderasse trovare, andrebbe visto nell'interesse di tutti per la scultura come parte di un processo architettonico, momento progettuale connesso alle concezioni critiche dei primi decenni del secolo. In un testo del 1969,³² dello scultore estense De Grada apprezzava il tentativo di giungere «ad una nuova forma di decorazione», con ciò intendendo andare oltre la scultura «come oggetto che non sopporta un rapporto con l'architettura». «Decorazione» non ha qui dunque un vago significato artigianale, ma assume uno spessore semantico che affonda le radici nel dibattito europeo dei primi anni del Novecento sulla condizione delle arti figurative e dell'architettura in epoca moderna.³³

Prefacendo una mostra di Cortelazzo nel 1976,³⁴ Giulio Carlo Argan ravvisava in lui uno scultore dal pensiero «sostanzialmente neoplatonico», dedito alla ricerca dello «spazio come luce e della luce come spazio». Benché ritagliate su misura per l'artista estense, le affermazioni di Argan vanno però viste come un estremo – e inane, ha recentemente osservato Calvesi a proposito dell'ultima Biennale di Venezia –³⁵ tentativo di riaffermare le proprie convinzioni sull'arte come problema percettivo e formale, dunque, in quel tempo, anticoncettuale e soprattutto antiamericano, che traevano origine dalle sue riflessioni wölfflinniane degli anni Trenta sull'arte come pura sintesi di luce e forma: in altre parole, come entelechia.

Avvicinabili in qualche modo gli interventi di altri due grandi «vecchi», Marchiori e Mazzariol. Almeno in un



Sala personale di Arturo Martini alla Biennale del 1932, particolare da foto.
Da sinistra, *L'aviatore*, *Il sogno* e *Chiaro di luna*.

punto: che entrambi appartenevano ad una categoria di critici la cui militanza consisteva anzitutto nella necessità di conoscere personalmente gli artisti, nell'avvicinarsi a loro dopo arduo e quasi iniziatico cammino. Questo significava in primo luogo far piazza pulita di nefaste categorie come astratto/figurativo, in voga presso la critica ideologica (o romanocentrica). Scriveva nel 1973

Marchiori: «Una delle curiosità meno accettate dalla critica moderna è quella che mi spinge a conoscere gli artisti nell'ambiente in cui operano: curiosità di cronista, lettore di diari e di autobiografie, sempre in moto per dialoghi e interviste spesso rivelatori. Dai colloqui, anche casuali, possono nascere, attraverso l'impegno e la lucidità del discorso, degli utili dubbi per l'artista...».³⁶ Marchiori individuava in lui una sorta di duplicità, vale a dire un «gusto satirico-caricaturale» che a suo dire contrastava con la sua natura, incline «alla meditazione e alla razionalità». Le frequenti visite allo studio di Cortelazzo indussero il critico a rilevare nello scultore come filo conduttore quello della memoria, «il costante rapporto con le cose viste fin dall'infanzia, dalle umili pianticelle selvatiche alle larghe foglie che s'incurvano, uscendo dall'accartocciato grembo di granturco». Non necessariamente rapporto esclusivo con una natura fitomorfica: il legame con l'infanzia era anche con un microcosmo familiare, con ricordi «ai quali inconsciamente si attinge come a un dimenticato tesoro iconico, e che possono trasformarsi nelle immagini composte d'una vita sospesa tra realtà e surrealtà».³⁷

Non è senza importanza che Giuseppe Mazzariol, il critico che più ha affrontato Cortelazzo da un punto di vista filologico, iniziandone anche un primo e necessa-

riamente incompleto catalogo, abbia esordito in una maniera che ricorda da vicino quella di Marchiori. In una relazione *post mortem*, così lo ritraeva Mazzariol:

«Lo conobbi in una maniera abbastanza singolare, cioè era uscito su "Gente" un grande articolo, assai suggestivo, che non entrava nel merito delle opere, ma presentava l'ambiente, il contesto, la casa, l'aia [...]. Puntuale allora gli scrissi e ci incontrammo, qui, a Monselice, fuori dall'autostrada, la prima volta. Fu un incontro che mi fece molta impressione perché in tutta la vita ho fatto, oltre che il professore universitario, il critico militante e quindi conosco

gli artisti e so che sono dei personaggi molto particolari, che hanno la necessità di dimostrare subito chi sono e cosa vogliono [...]. Ebbene, Cortelazzo... disse pochissime parole, un saluto e poi mi guidò verso casa, mi mostrò le opere, non volle in nessun modo illustrarle, lasciò che io avvicinassi queste creature che aveva messo insieme e le avessi a capire. E, quando gli feci comprendere, attraverso talune domande, alcuni problemi posti, cioè a dire che avevo seguito il filo del suo discorso, allora si sciolse, divenne immediato, non ebbe più riserve.³⁸»

Mazzariol ebbe l'occasione – e la fortuna – di visionarne la biblioteca, rendendosi conto di come Cortelazzo spaziassero nei vari campi del sapere, dall'arte, alla letteratura (Musil, Kafka, Buzzati) alla psicanalisi (Freud, Jung). Oltre che eseguirne il ritratto psicologico e umano, anche Mazzariol come Marchiori stigmatizzava il ruolo esercitato nello scultore dalla «memoria»: non più



Bologna 1967, mostra personale al "Centro d'Arte e di Cultura".
Gino Cortelazzo con Umberto Mastroianni; in secondo piano, *Figure alate*, 1967, bronzo.

quella dell'infanzia, ma quella che si smarriva, dopo misteriosi percorsi, «in una notte profonda, verso l'anno Mille, Millecento [essendo le sue opere] oggetti europei, tutti, naturalmente; ma di una stagione particolare che è il Medioevo: con parentele con elmi, corazze e altre cose di quest'ordine».³⁹

Nella lettura effettuata da critici di una generazione più recente come Paolo Rizzi, Giorgio Segato, Simone Viani vi è un aspetto comune: rispetto a quelli di prima si nota in essi un allontanarsi dal personaggio-Cortelazzo, fatto che, se da un lato determina una perdita quanto a coinvolgimento emotivo, dall'altro

ne acquista in lucidità e distacco critico. Fra i primi, nel ricordato articolo del 1974 Rizzi metteva in guardia da pericolose suggestioni di scorgere affinità troppo strette fra lo scultore e il luogo in cui egli operava, carico di misteriose assonanze: «Non vorrei qui troppo insistere su giustificazioni di natura etnico-ambientale, alle quali altri critici si sono richiamati parlando di Cortelazzo. La suggestione può prendere la mano. Cortelazzo è di Este, la capitale della civiltà venetico-romana, che ha dato alla luce tutto un repertorio di ceramiche, fibule, vasi, lamine decorate, ecc., che affondano nell'inestricabile preistoria dell'umanità». L'ambiente avrà avuto una qualche influenza sullo scultore, ammetteva Rizzi. Ma questo non esimeva dal cercar di trovarne sia l'autonoma vena poetica, sia gli innegabili rapporti con i Martini, Arp, Boccioni e molta altra scultura, antica e moderna.⁴⁰

Commentando le opere inviate da Cortelazzo alla

13^a Biennale Internazionale del Bronzetto (1981), Giorgio Segato evidenziava una sorta di «nuova stazione» dello scultore estense, legata ad un problema contingente come quello dell'incomunicabilità, con la scena metafora esistenziale dell'esserci nel nostro tempo. Era a suo dire «un'ulteriore chiarificazione del fare artistico come coinvolgimento dell'esperienza, della cultura, della memoria, della tradizione di una spinta di partecipazione al quotidiano: revisione e riproposta di una vena narrativa che pareva negletta e circoscritta alle esperienze poetiche dei post-martiniani, ora rinvigorita dal nuovo interesse per l'uomo e le sue storie».⁴¹

Anni dopo, in una penetrante e sentita rievocazione dell'artista, ormai scomparso, lo stesso Segato muoveva bensì dall'importanza che aveva avuto su Cortelazzo il sodalizio con Marchiori; ma ne sottolineava anche le peculiarità poetiche e stilistiche, in particolare quelli che riteneva i «due elementi fondamentali delle sue strutture plastiche, il taglio e la grafia: il taglio dei piani, il gioco degli oggetti significa, naturalmente, rapporto con la luce e con lo spazio, mentre la grafia diventa calligrafia, scrittura, segno umano lasciato come traccia, come vettore di si-



Esté 1979, Gino Cortelazzo e Giuseppe Marchiori con *Maternità*, 1974, pietra di Vicenza.

Esté 1983, Gino Cortelazzo e Giulio Carlo Argan con *Grano di luce*, 1974, onice del Pakistan.

gnificato depositato sulla materia».⁴²

Nella medesima occasione, Simone Viani puntualizzava come in Cortelazzo vi fosse una «volontà di linguaggio» concretizzantesi non tanto «in una sorta di normativa formale» dell'impegno poetico, quanto in «tutt'altro, una forza e una significazione implicita, che nascono sempre nuove, si rigenerano al di fuori di qualsiasi stilismo compiaciuto». Viani poneva poi l'attenzione sul ruolo determinante delle diverse materie impiegate dallo scultore, ognuna delle quali dotata di una «verità originaria» indipendente da tutte le altre. Pervenendo ad una conclusione che conferma quanto già detto sul valore attribuito dall'artista alla grafica e, più in generale, alle due dimensioni: «Cortelazzo lavora nello spazio e nel piano tridimensionale, come lavorava Klee quando disegnava».⁴³

Con l'ultima generazione, ci si trova di fronte a critici (Virginia Baradel, Luca Telò, Chiara Bertola) che non hanno conosciuto personalmente Cortelazzo ma che, proprio per questo, sono stati in grado di formulare esegesi, talvolta pregiudicate, partendo però esclusivamente dall'impatto visivo delle sue opere. Dobbiamo a Virginia Baradel, curatrice della grande mostra

veneziana del 1990, almeno due cose: l'aver pubblicato, grazie anche alla figlia dell'artista, Paola, la più volte ricordata selezione dei «quaderni/taccuini» dell'artista, utilizzati più volte da tutta la critica successiva; e l'aver notato una caratteristica «boccioniana» di Cortelazzo:⁴⁴ un progressivo svuotarsi, un assottigliamento delle sue forme, sia reale che ottenuto attraverso il classico strumento della luce. Scrive Baradel: «I piani interni reggono le volte della forma del volume che diventano libere superfici, libere di trasfigurarsi in luce, libere di comportarsi, flettersi e allungarsi, come superfici organiche. [...] Egli andava istruendo il vuoto all'interno della scultura».⁴⁵

Uno dei più puntuali scritti sul piano storiografico è quello di un giovane, Luca Telò. Sorprende il suo repertorio di convincenti rimandi iconografici: dalle radici cubo-futuriste nelle opere degli anni Sessanta – con un acuto confronto con Depero a proposito del *Monumento ai Caduti* di Saonara –, all'evoluzione e conseguente distacco da Matroïanni nei primi anni del decennio successivo, alle persuasive tappe comprendenti Calder, David Smith e Moore nel periodo seguente, ad un ritorno alle matrici boccioniane alla fine degli anni Settanta «in totale

contrapposizione al costruttivismo per blocchi massicci di Giò Pomodoro, suo collega all'Accademia Ravennate».⁴⁶

In chiusura pare giusto accennare al provocatorio intervento di Chiara Bertola, che ha evidenziato l'opposizione di Cortelazzo alla natura, fugace e dunque mortale, nonché il suo desiderio di dare persistenza alle cose che non durano.⁴⁷ Bertola individua nel disegno, negli «innumerevoli disegni preparatori» con i quali lo scultore prepara ogni sua opera, il *quid* per arrivarci. Studi che non sono, si badi, solo ancillari, esclusivamente preparatori, ma dotati di vita indipendente, configurandosi «come un primo percorso libero e automatico del pensiero». All'artista «sono necessari circa cento disegni per scomporre analiticamente la forma destinata a condensarsi poi nella materia finale. Cento disegni per fornire e controllare i cento punti di vista possibili per una forma che deve liberarsi nello spazio».⁴⁸ In tale originalità, nel prolungare la scultura «come sequenza di fotogrammi»,⁴⁹ sta, lo si è visto, l'aporia irriducibile tra plastica e pittura, fra tre e due dimensioni, che ha caratterizzato molti scultori italiani a partire da Adolfo Wildt.

1. Cfr. P. Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo* (testimonianza del 21 marzo 1976), in: *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra alla Fondazione Querini Stampalia, a cura di Virginia Baradel, Venezia, 26 maggio-26 agosto 1990, Milano, 1990, p. 37.

2. Vedi ad esempio A. Calder, *Autobiografia*, con intr. di J. Davidson, Venezia 1984 (1ª ed.: New York 1966, col titolo *Calder, an Autobiography with pictures*), dove l'artista «racconta» se stesso, le proprie conquiste tecniche, i viaggi, la famiglia: ma non col taglio drammatico, esistenziale di Cortelazzo.

3. Per esempio, ai «rayonnement» di André Bloc, a «stables» di Calder come *Forniciere gigante e Falcone*, al Melotti de *La casa degli antenati* o di *Città*, ai «generali» vari di Baj.

4. Vedi in particolare *infra* le pagine su Martini, 6 sgg.

5. Testo riportato in G.G. Argan, *Mastroianni*, Cassa di Risparmio di Cuneo, Borgo S. Dalmazzo, 1971, p. 32.

6. Riportato in G.C. Argan, C. Brandi, *Mastroianni. La simbologia della forma*, Bari 1980, p. 38.

7. Cfr. R. Guasco, *Cortelazzo*, catalogo della personale al Circolo degli 11 di Reggio Emilia, 30 novembre/13 dicembre 1968.

8. Due anni dopo, Cortelazzo realizza un lavoro in legno, *Il leone*, che ha sostanzialmente la stessa impostazione iconografica – una forma proiettata in avanti – del ricordato monumento. Qui vi sono gli incunaboli di una delle più affascinanti esperienze dello scultore: partendo da un soggetto e relativa forma, il tentativo di trasporre l'essenza in altri soggetti e in altri materiali, che abbiano tuttavia comuni il fuoco originario: in questo caso, le virtù dell'eroismo, della forza impavida, della fierezza, presenti tanto nel leone che nel soldato coraggioso.

9. Cfr., ad esempio, J. Janou, *Lardera*, Paris 1968, pp. 80-81, e M. Seuphor, *Berto Lardera*, Neuchâtel, 1960, tav. 31.

10. Ci riferiamo all'edizione del 1914 di *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*,

di Umberto Boccioni, che presenta la celebre scultura mediante quattro fotografie scattate da altrettanti punti di vista. È suggestivo ipotizzare che Cortelazzo abbia potuto vederne una copia.

11. Non è stato purtroppo possibile visionare le rimanenti pagine dei «diarii/taccuini», verosimilmente assai numerose in quanto, riferisce la figlia, Cortelazzo compensava la poca loquacità con una grande smania di scrivere su qualsiasi cosa e in ogni occasione.

12. Vedi ad esempio G. Marchiori, *Pittura moderna in Italia*, con premessa di Umbro Apollonio, Trieste, 1946, pp. 11-26, passim.

13. Cfr. in proposito il testo di Birolli in sei cartelle manoscritte, consultabile all'Archivio Cavellini di Brescia, che reca nella prima pagina la seguente dicitura: «1946: *Nascita della Nuova Secessione Italiana*. 1947: *La Secessione viene chiamata 'Nuovo Fronte delle Arti'*»; inoltre, il carteggio dello stesso Birolli con Marchiori, pure non pubblicato, di cui esistono copie delle bozze presso la moglie del pittore, signora Rosa, e presso la famiglia Marchiori.

14. Testimonianza del 29 luglio 1971; in P. Cortelazzo, *Riflessioni tratte dai quaderni... ecc.*, cit., p. 35.

15. Ibidem. Martini scriveva all'inizio di *Scultura lingua morta* (1945; l'edizione consultata è quella a cura di Mario De Micheli, Milano, 1982): «Obbedire al proprio sviluppo naturale, sopportare la potatura di tutte le ramificazioni nate dalla ricerca, mutando in purezza le passioni, e il proprio fuoco in un amore che si chiama pazienza: questa è la strada che conduce all'universale»; concludendo la prima serie di pensieri con un decalogo ai giovani artisti, comandamenti «suggeriti in solitudine dalla scultura», pp. 101-02.

16. Concetto assai prossimo a quello di «forma-forza» di Boccioni, che altro non era se non la risultante della «forza reale», cioè della vita in sé; Cfr. U. Boccioni, *Manifesto tecnico della Scultura futurista*, Parigi, Galerie la Boétie (1913); in *Pittura scultura futuriste*, cit., pp. 405-11 e 413-21.

17. Considerazioni del 15 agosto 1971; in P. Cortelazzo, *Riflessioni... ecc.*, cit., p. 35.

18. Sull'interesse di Cortelazzo per Max Stirner, vedi M. Mazza, *Il colore: una proposta di libertà*, relazione al Convegno *Per Gino Cortelazzo*, a cura di Virginia Baradel, organizzato dal Rotary International Club e dall'Inner Wheel Club a Este nel 1992, Venezia 1992, pp. 59 sgg.

19. Aveva scritto Boccioni nel *Manifesto tecnico della Scultura futurista*: «4. Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per l'intera costruzione di un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc.»; in *Pittura scultura futuriste*, cit., p. 409.

20. Ibidem, passim pp. 391-94.

21. A. Martini, *Scultura lingua morta*, cit., passim pp. 104 sgg.

22. Cfr. P. Rizzi, *Cortelazzo*, in *Dieci artisti veneti*, supplemento al n. 37 di «Bolaffiar-te», febbraio 1974, p. 40.

23. Vedi ad esempio P. Cortelazzo, *Riflessioni... ecc.*, cit., p. 36 e A. Martini, *Scultura lingua morta*, cit., p. 118.

24. Vedi P. Cortelazzo, op. cit., pp. 36/37 e A. Martini, op. cit., pp. 111/12.

25. Ibidem, pp. 115 sgg. Una riflessione contigua alla pittura in Martini è quella relativa al disegno, che val la pena riportare per intero in considerazione di quanto si dirà su Cortelazzo: «Un disegno ha una potenza d'arte mille volte superiore alla statua perché trova la sua atmosfera nello stesso foglio di carta, mentre la statua non ha che un casuale fondo estraneo alla creazione», ibidem, p. 108.

26. In P. Cortelazzo, *Riflessioni... ecc.*, cit., pp. 37/38.

27. Cfr. A. Martini, op. cit., p. 117.

28. Ibidem.

29. Cfr. M. Bettini, *Amori di statue*, nel catalogo della 46ª Biennale Internazionale

d'Arte di Venezia, *Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995*, a cura di Jean Clair, Palazzo Grassi, Venezia, 1995, p. 21.

30. In P. Cortelazzo, *Riflessioni... ecc.*, cit., p. 36.

31. Per la lacinante contraddizione in Wildt di una scultura che, al di là delle sue intenzioni, si avvicinava sempre più alle stilizzazioni bidimensionali dello Jugendstil, ci permettiamo di rinviare a S. Salvagnini, *Brera e la scultura di Adolfo Wildt: alcune riflessioni*, nel catalogo della mostra *La Città di Brera. Due secoli di scultura*, a cura dell'Istituto di Storia e Teoria dell'Arte e dell'Istituto di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 1995, pp. 140-41 e passim.

32. Cfr. R. De Grada, *Cortelazzo*, catalogo della mostra personale alla Galleria d'Arte «Palazzo Carmi», Parma, 15-30 marzo 1969.

33. Si pensi tanto alla ripresa in Italia in quegli anni della concezione boitiana che scorgeva nell'architettura l'«indole» di un popolo, quanto, in Europa, all'ossessione di un'architettura totalizzante in un teosofo come Rudolf Steiner, nonché al mito della «cattedrale» nell'espressionismo e nello stesso Bauhaus.

34. Vedi G.C. Argan, *Cortelazzo*, Prefazione della mostra alla Galleria «G» di Berlino, agosto 1976.

35. Vedi M. Calvesi, *Le Biennali dell'avanguardia*, nel catalogo della mostra, a cura di Jean Clair e Giandomenico Romanelli, *Venezia e la Biennale. Percorsi del gusto*, organizzata dal Comune di Venezia e dalla Biennale a Palazzo Ducale in occasione del Centenario della mostra veneziana, Milano, 1995, pp. 99 sgg.

36. Vedi G. Marchiori, *Gino Cortelazzo. Sculture dal 1972 al 1977*, Roma, 1978, p. 72.

37. Ibidem, p. 73. Con la raffinatezza intellettuale che gli era propria, Marchiori col-

legava le ricerche dello scultore a Moore e alla scuola inglese dei Chadwick e Armitage, lasciando intuire un arcano *genius loci*, proprio delle campagne euganee, che apparentava Cortelazzo alla poesia di Byron e alle contemplazioni di Shelley.

38. Il dattiloscritto, testo di una conferenza tenuta da Mazzariol nel 1986 ad Este, è riproposto dallo stesso con varianti nel resoconto della *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, organizzata dal Comune di Este nel 1987, pp. 67-75.

39. Ibidem.

40. Cfr. P. Rizzi, art. cit.

41. G. Segato, *Gino Cortelazzo*, nel catalogo della *13ª Biennale Internazionale del Bronzetto Piccola Scultura*, Padova, nov. 1981/genn. 1982.

42. Vedi la relazione di Giorgio Segato alla *Giornata di Studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, cit., pp. 19-32 (cit. pp. 24/25).

43. Cfr. la Relazione di Simone Viani alla *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, cit., pp. 33-41 (cit. pp. 39/40).

44. Vedi, in proposito, oltre al già ricordato intervento di Marta Mazza, quello di R. Pasini dal titolo *Linfe della scultura. Sull'opera di Gino Cortelazzo*, nel cit. volume di atti *Per Gino Cortelazzo*, p. 35 e passim; e di F. Licht, *Gino Cortelazzo*, nel catalogo della mostra personale tenutasi alla Casa dei Carraresi di Treviso nel 1992, a cura di Luigina Bortolatto, Venezia, 1992, p. 16 e passim.

45. Vedi V. Baradel, *Fare monumento un'idea*, nel cit. catalogo della mostra alla Querini Stampalia, p. 23 (e passim). A proposito della necessità di abolire la forma chiusa, aveva scritto Boccioni: «[Ai detrattori della forma aperta] io rispondo che posso far sfumare la periferia di un insieme scultoreo nello spazio, colorandone di nero o grigio gli estremi contorni con gradazioni di chiari verso il centro»; Prefazione al catalogo

della *F. Esposizione di Scultura futurista*, cit., in *Pittura scultura futuriste*, cit., p. 420, corsivi nel testo.

46. Vedi L. Telò, *Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo*, in: *Per Gino Cortelazzo*, cit., pp. 67-81 (cit. p. 78).

47. Bertola cita giustamente questa frase dai «quaderni» dello scultore: «Noi domandiamo all'arte di fissare ciò che è fuggevole, di illustrare ciò che è incomprensibile, di dare un corpo a ciò che non ha misura, di immortalare le cose che non durano» (30 nov. 1972); da P. Cortelazzo, *Riflessioni... ecc.*, pp. 36/37. E a proposito di disegno, è qui che ci pare più significativo il rapporto di Cortelazzo con Moore. Certo, anche opere del grande artista inglese come *Due teste* (pietra, 1924-25), *Figura coricata* (legno d'olmo, 1936), *Doppia ellisse* (marmo rosa, 1966) hanno influenzato il Nostro. Ma sono soprattutto i suoi «drawings», la sua grafica «catacombale» ad aver impressionato Cortelazzo. Su questa pista, che andrebbe approfondita, suggeriamo un altro debito iconografico di Cortelazzo, quello con *Le compositions de Rasins*, papier collé di Henri Laurens del 1918 che torna con lievi modifiche in *Trionfo*, bronzo del 1973. Cfr.: Henry Moore, *Sculptures and drawings*, con Introduzione di Herbert Read, London, 1949 (1ª ed., 1944), in particolare le pp. 113 sgg.; H. Moore, *Katakomben*, con Introduzione di H.T. Fleming, München, 1956 (per i riferimenti alle sculture di Moore, vedi G.C. Argan, *Moore*, Milano 1971, rispettivamente pp. 3, 37, 199). Quanto a Laurens, cfr. P. Reverdy, *Laurens. Papiers collés*, Paris, 1955, s.p.

48. Cfr. C. Bertola, *Disegnare per un progetto di forma*, in: *Per Gino Cortelazzo*, cit., pp. 45-51 (cit. p. 47). Anche in questo caso rincrebbe non aver potuto vedere tali disegni.

49. Ibidem, pp. 47-49.

CATALOGO
DELLE
OPERE

FAMIGLIA, 1967

bronzo, h 45, coll. privata.



PERSONAGGIO, 1968

bronzo, h 70, coll. Cortelazzo.



INSIEME, 1973

bronzo, h 76, coll. Cassa di Risparmio di PD e RO.



CONCENTRAZIONE, 1974

bronzo, h 93, coll. privata.



MATERNITÀ, 1971

bronzo, h 115, coll. Pase, Este.



IL BRIGANTINO, 1974
bronzo, h 73, coll. privata.



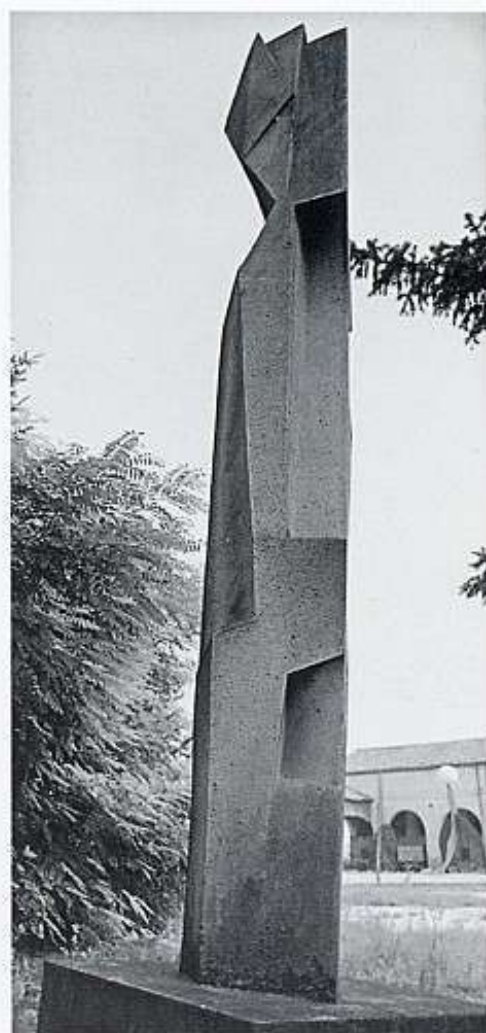
ESPAÑA, 1974

bronzo, h 163, coll. Cortelazzo.



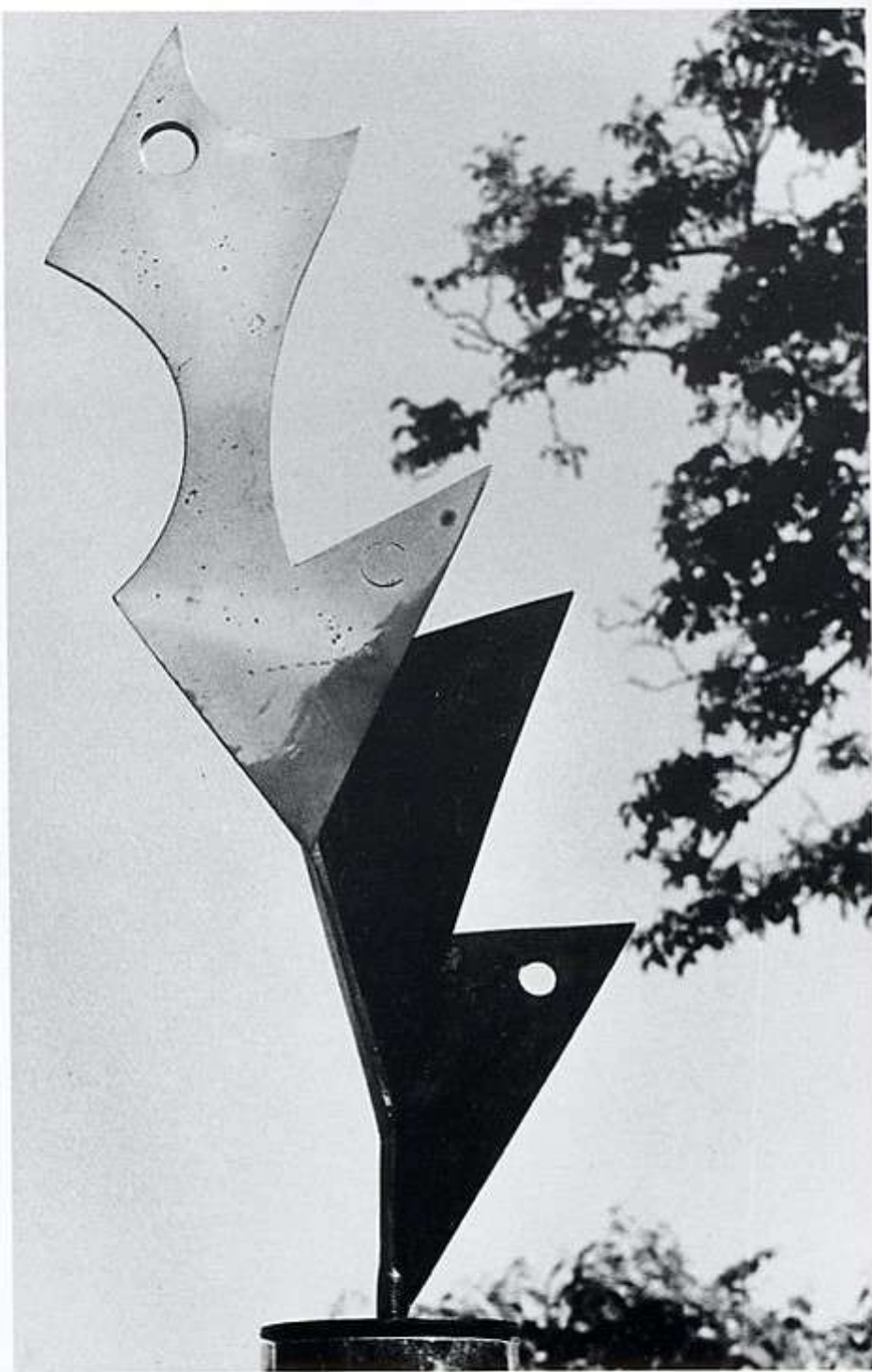
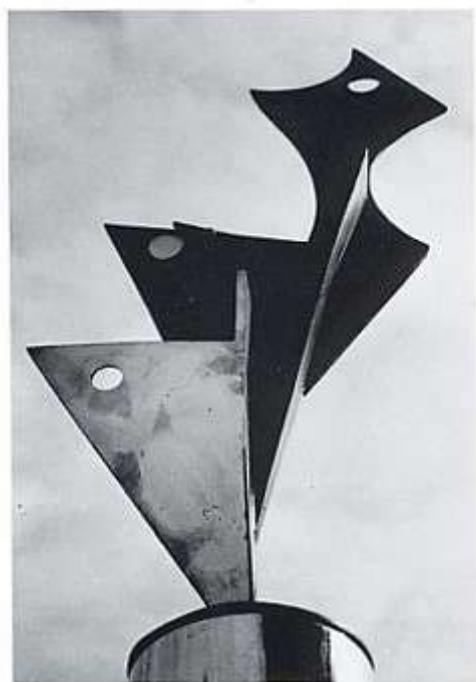
COLONNA DEL VIANDANTE, 1975

trachite, h 480, dono dell'Artista alla Città di Este.



CANTO, 1975

bronzo, h 95, coll. Cortelazzo.

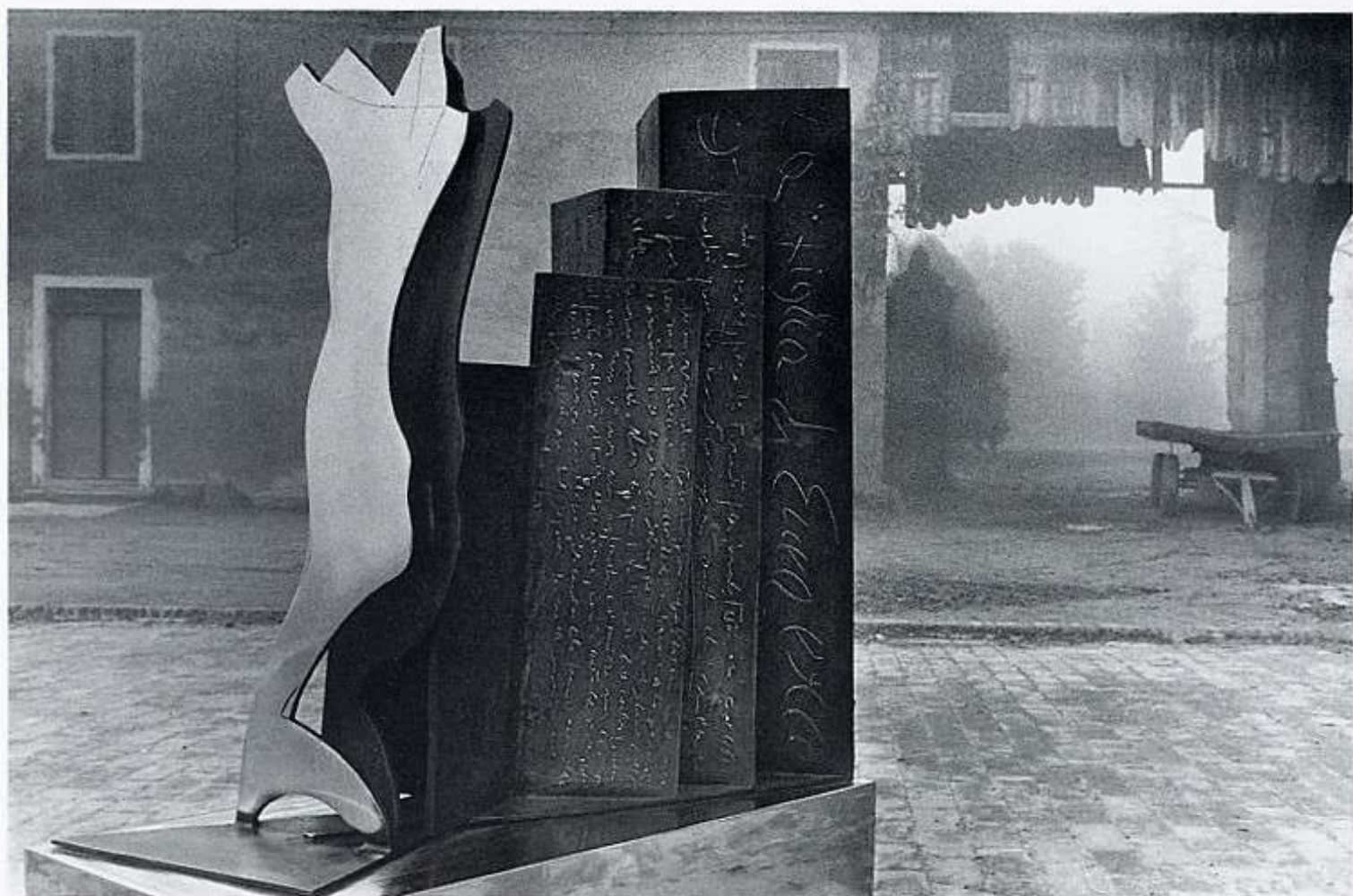


CASTELLO 2, 1977

bronzo, h 30, Coll. Cortelazzo.

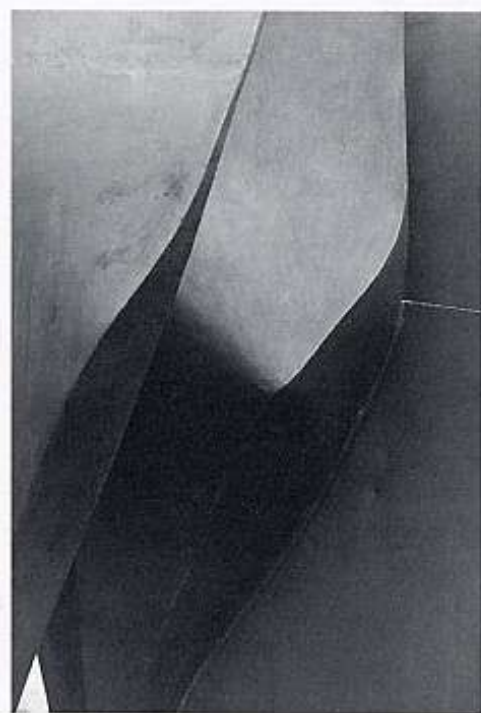


L'INTELLETTUALE, 1977
bronzo, h 83, coll. Cortelazzo.



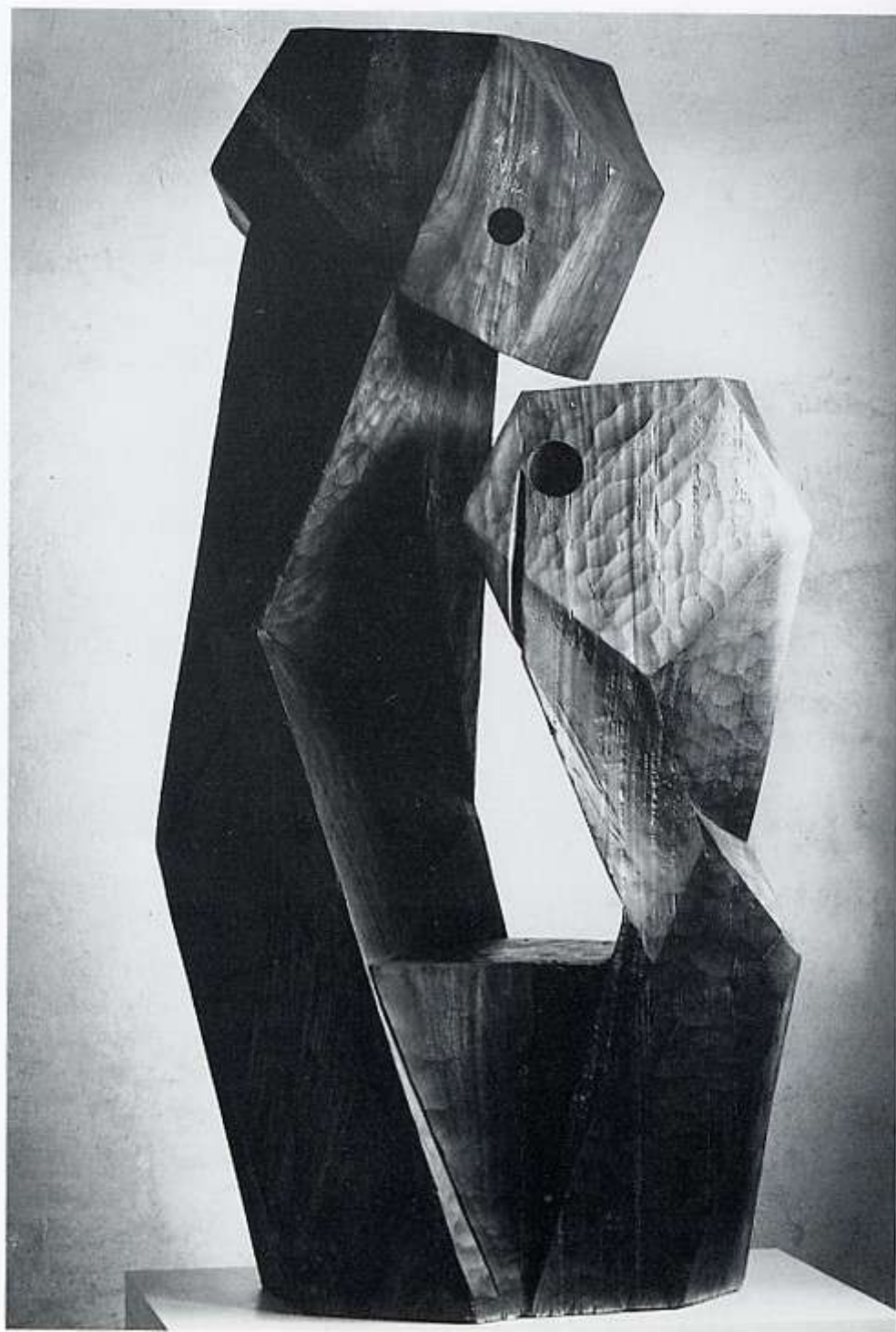
SCENOGRAFIA, 1979

ferro, h 300, coll. Cortelazzo.



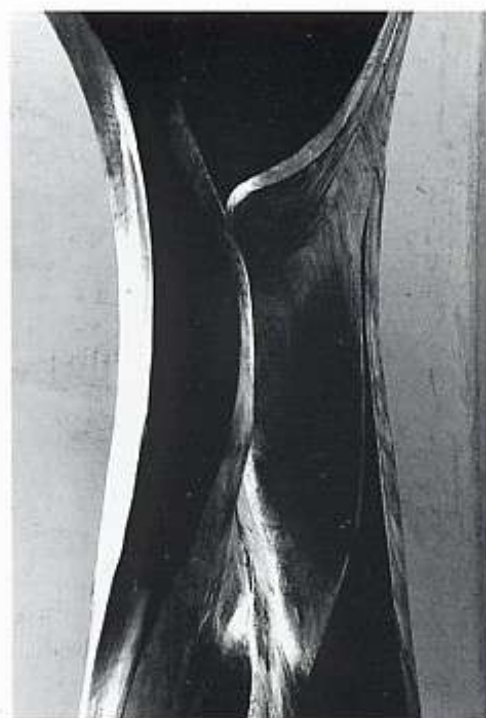
IL PIÙ GRANDE E IL PIÙ PICCOLO, 1971

legno di mogano, h 165, coll. Cortelazzo.



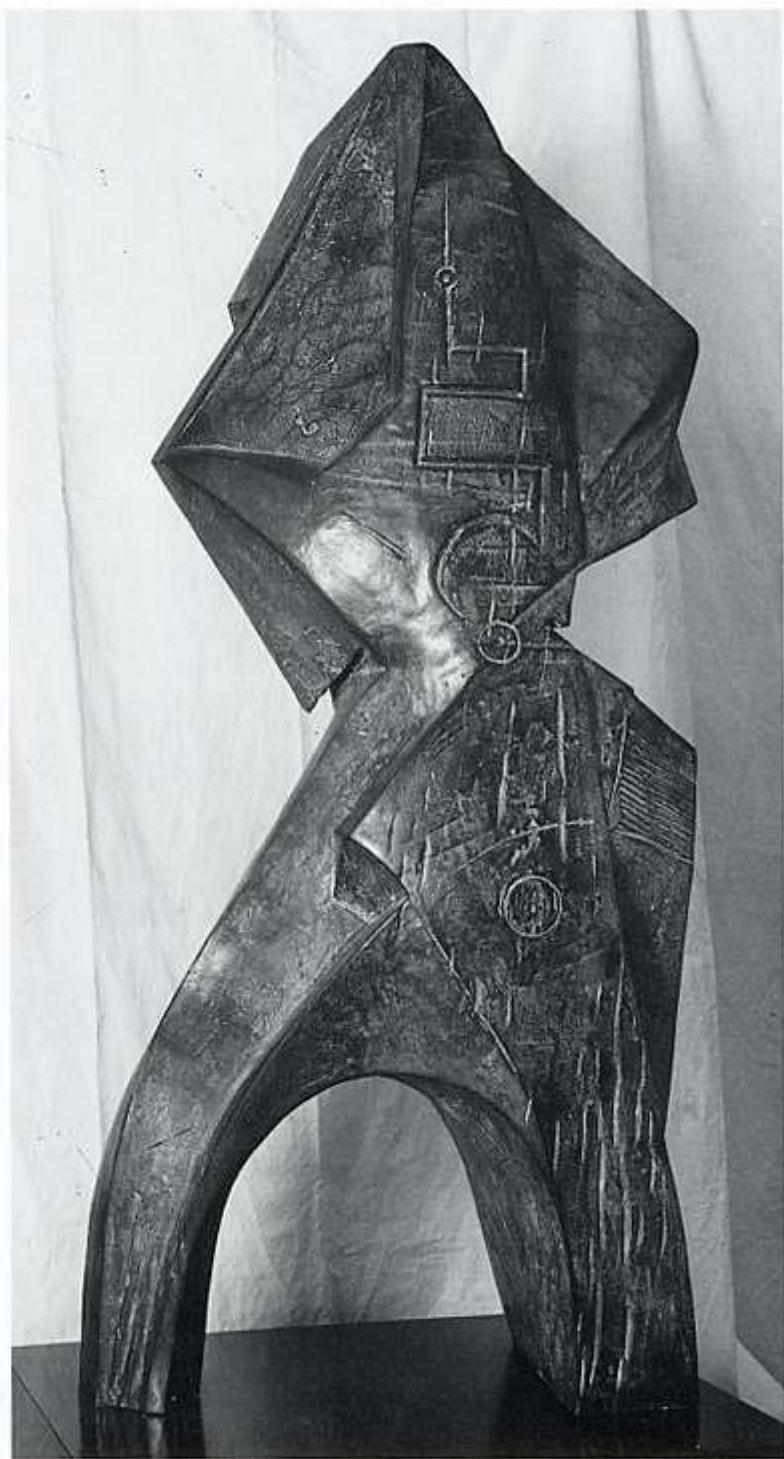
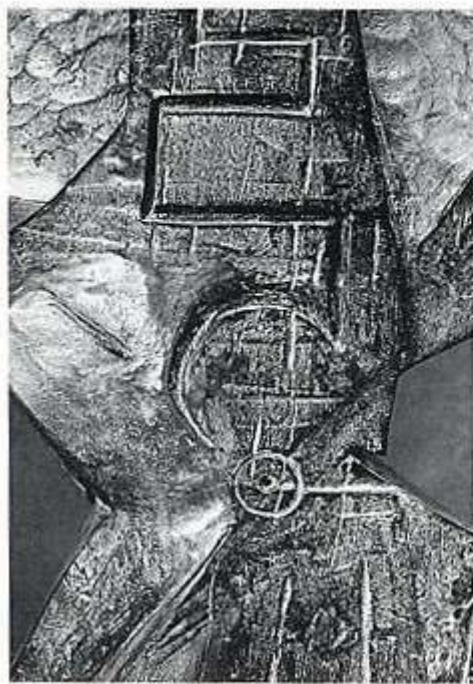
L'URLO, 1982

legno di ulivo, h 230, coll. Cortelazzo.



L'UNICO, 1973

bronzo, h 147, coll. Banca Popolare Veneta.



L'UNICO, 1971

legno di mogano, h 150, coll. Cortelazzo.



COPPIA, 1971

legno di mogano, h 162, coll. Cortelazzo.



TRIONFO, 1974 ca.
titanio, h 48, coll. Cortelazzo.



TRIO, 1974 ca.

titanio, h 50, coll. Cortelazzo.



NIKE, 1974 ca.
titanio, h 58, coll. Cortelazzo.



TORO, 1975

bronzo, h 159, coll. Cortelazzo.



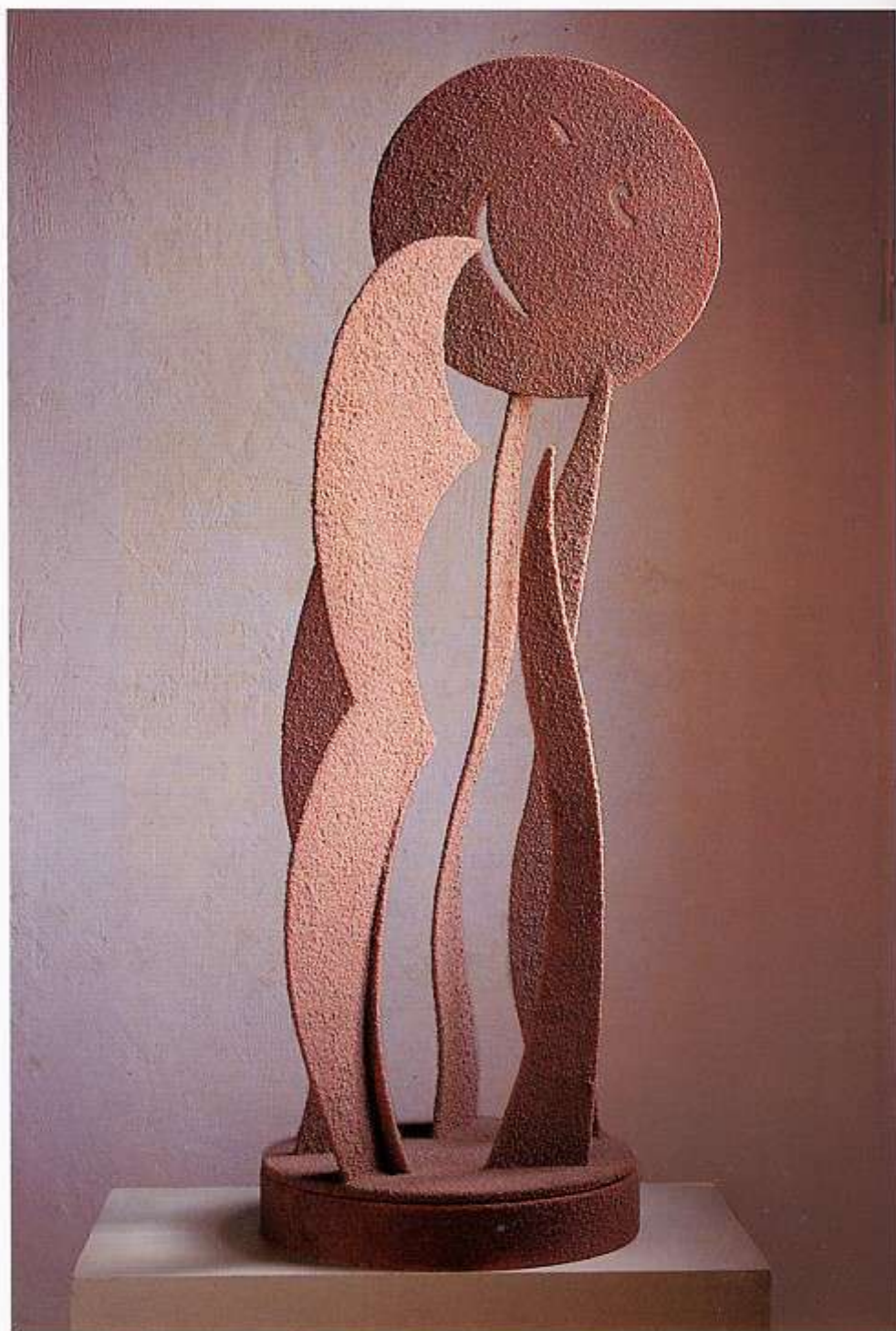
LA ROSA, 1985

ferro e quarzo rosa, h 192, coll. Cortelazzo.



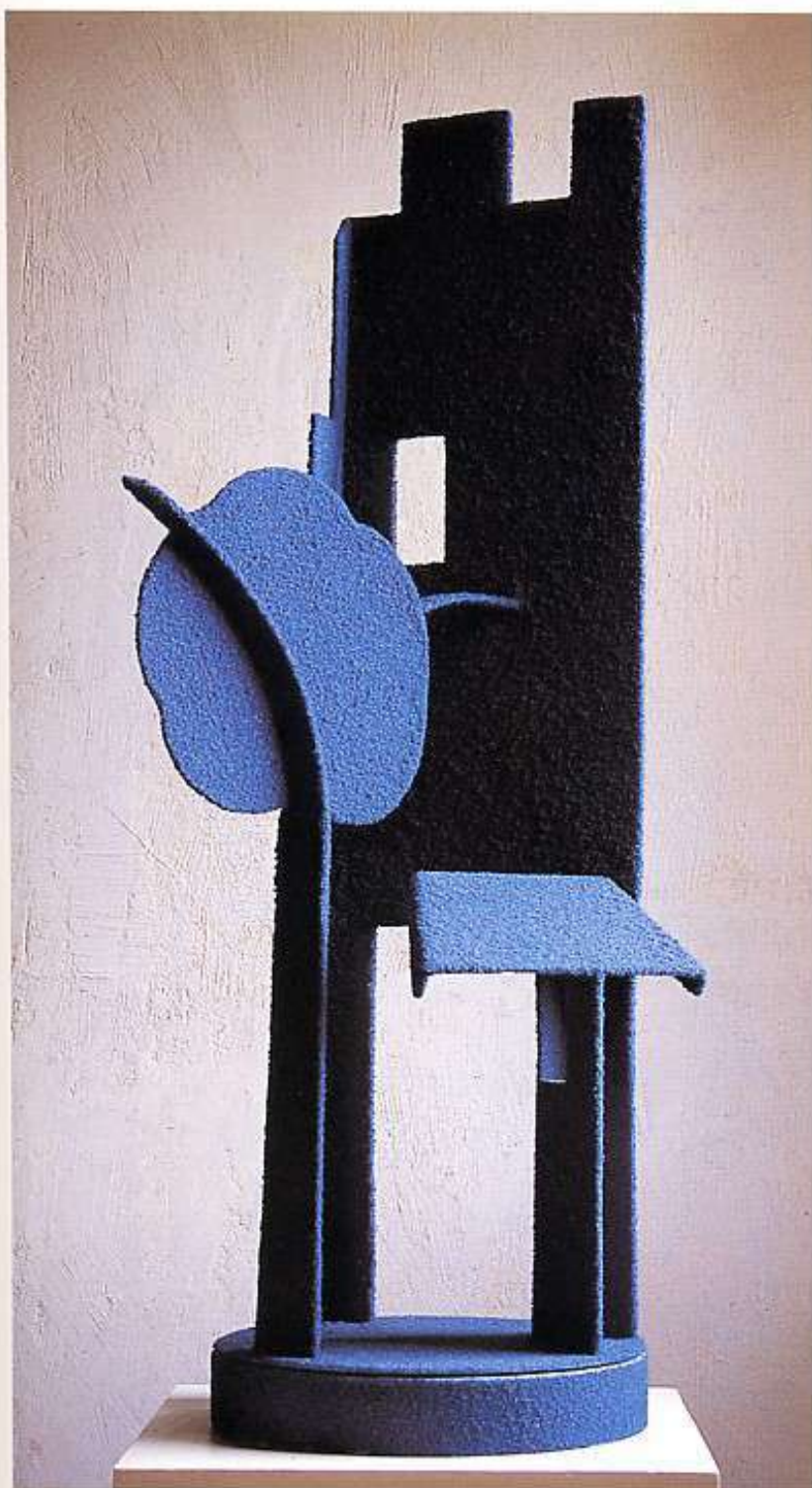
LUNA A KEY WEST, 1985

ferro e quarzo rosa, h 135, coll. Cortelazzo.



IL CASTELLO, 1985

ferro e quarzo blu, h 130, coll. Cortelazzo.



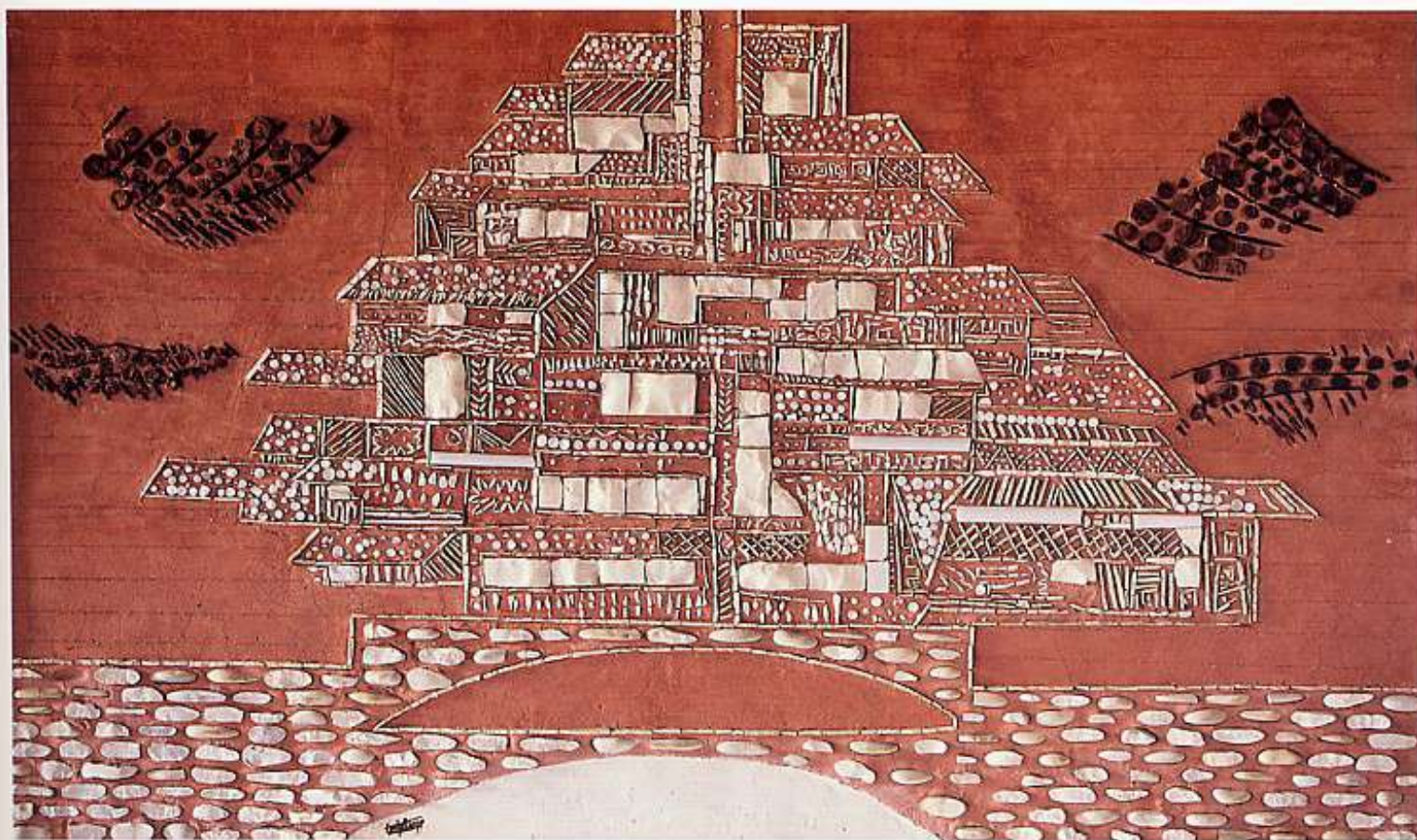
LA GRANDE FOGLIA 2, 1985

bronzo, h 74, coll. Cortelazzo.



POSILLIPO, 1985

mosaico, 71,5x120,5, coll. Cortelazzo.



LUNA A KEY WEST, 1985

mosaico, 98x71, coll. Cortelazzo.



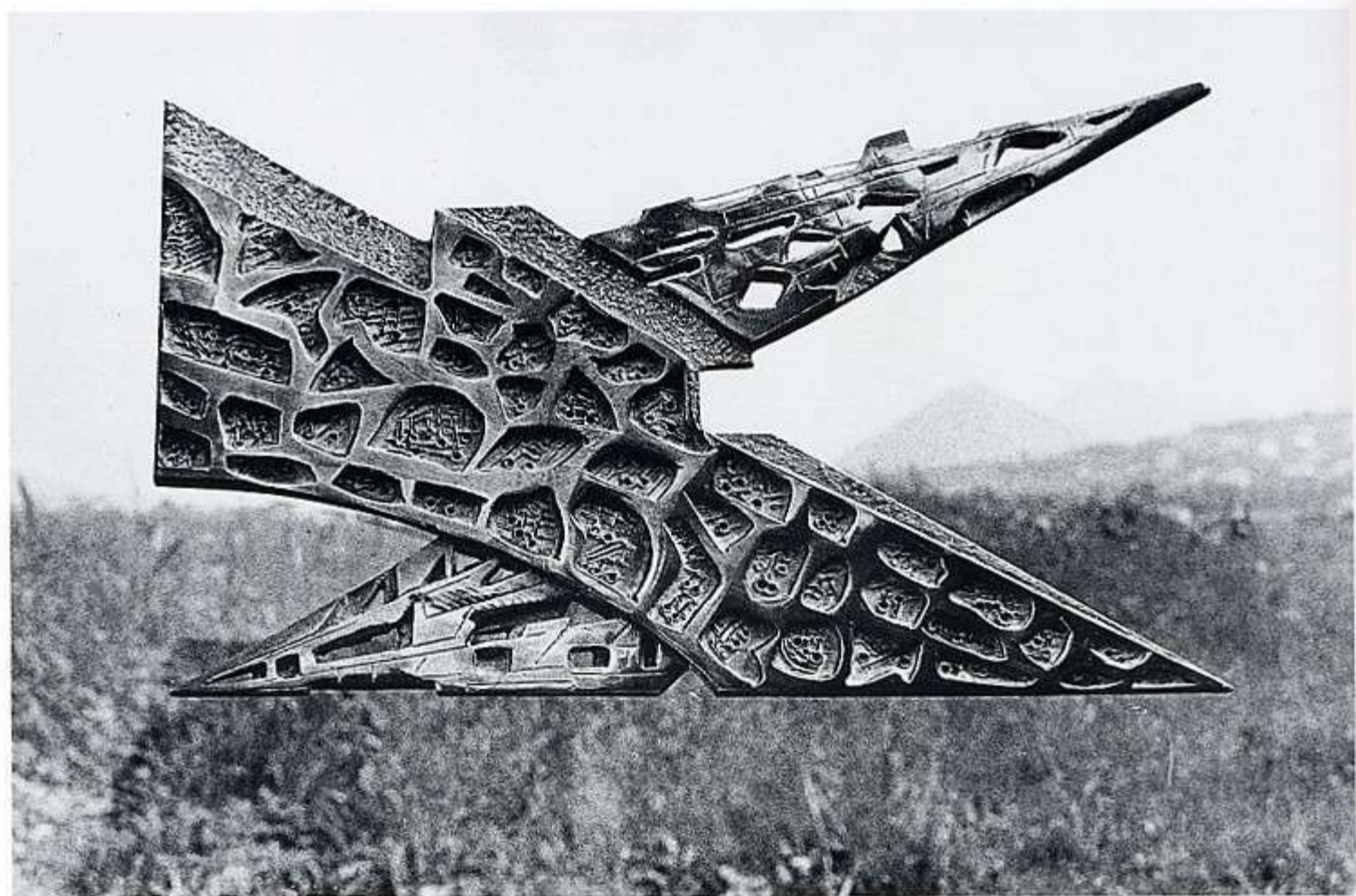
IL CASTELLO, 1985

mosaico, 98x70,5, coll. Cortelazzo.



PAESAGGIO MUSICALE, 1977

bassorilievo in bronzo, 53x70, coll. Cortelazzo.



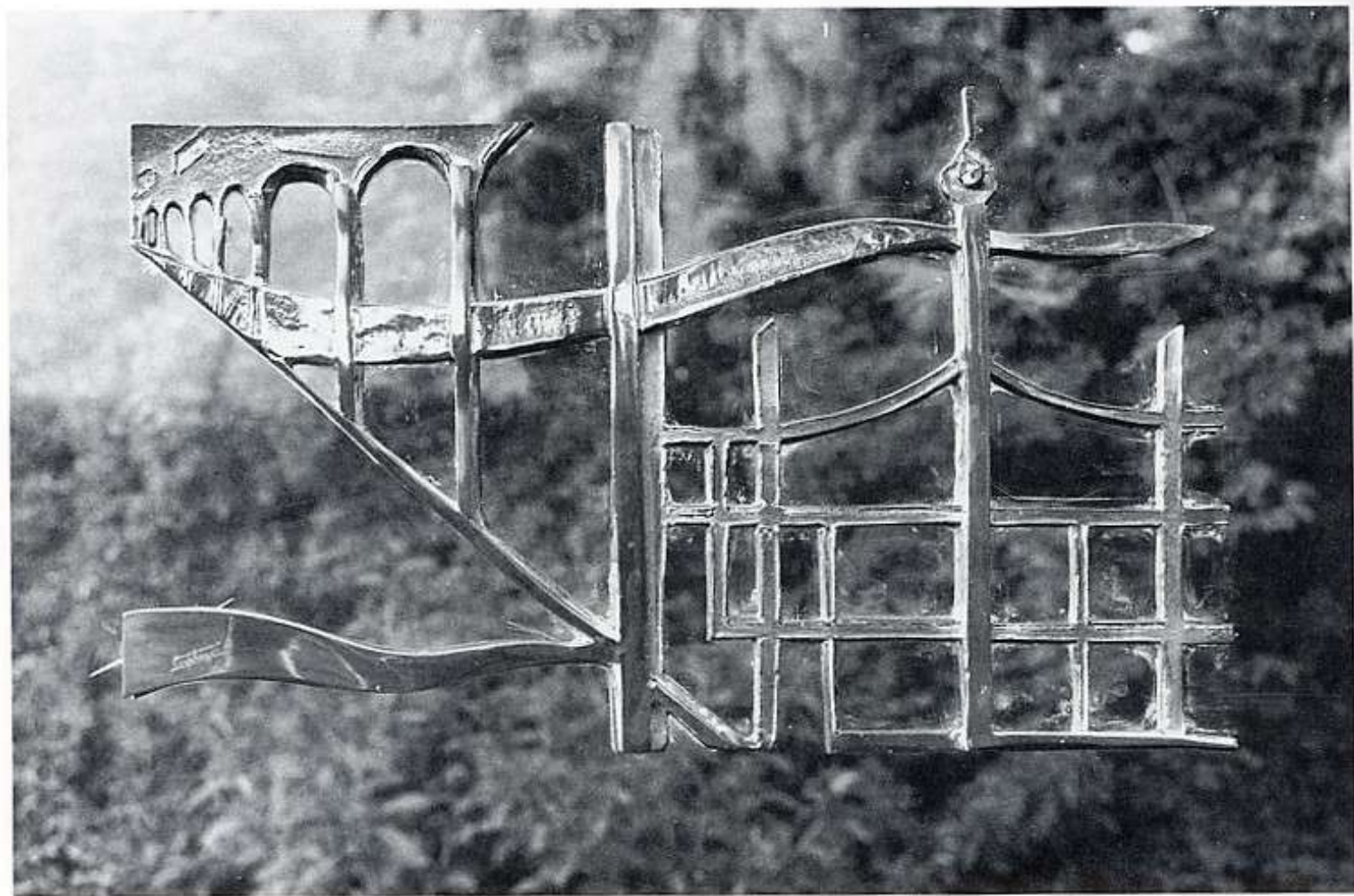
PAESAGGIO, 1978

incisione, 52x67, coll. Cortelazzo.



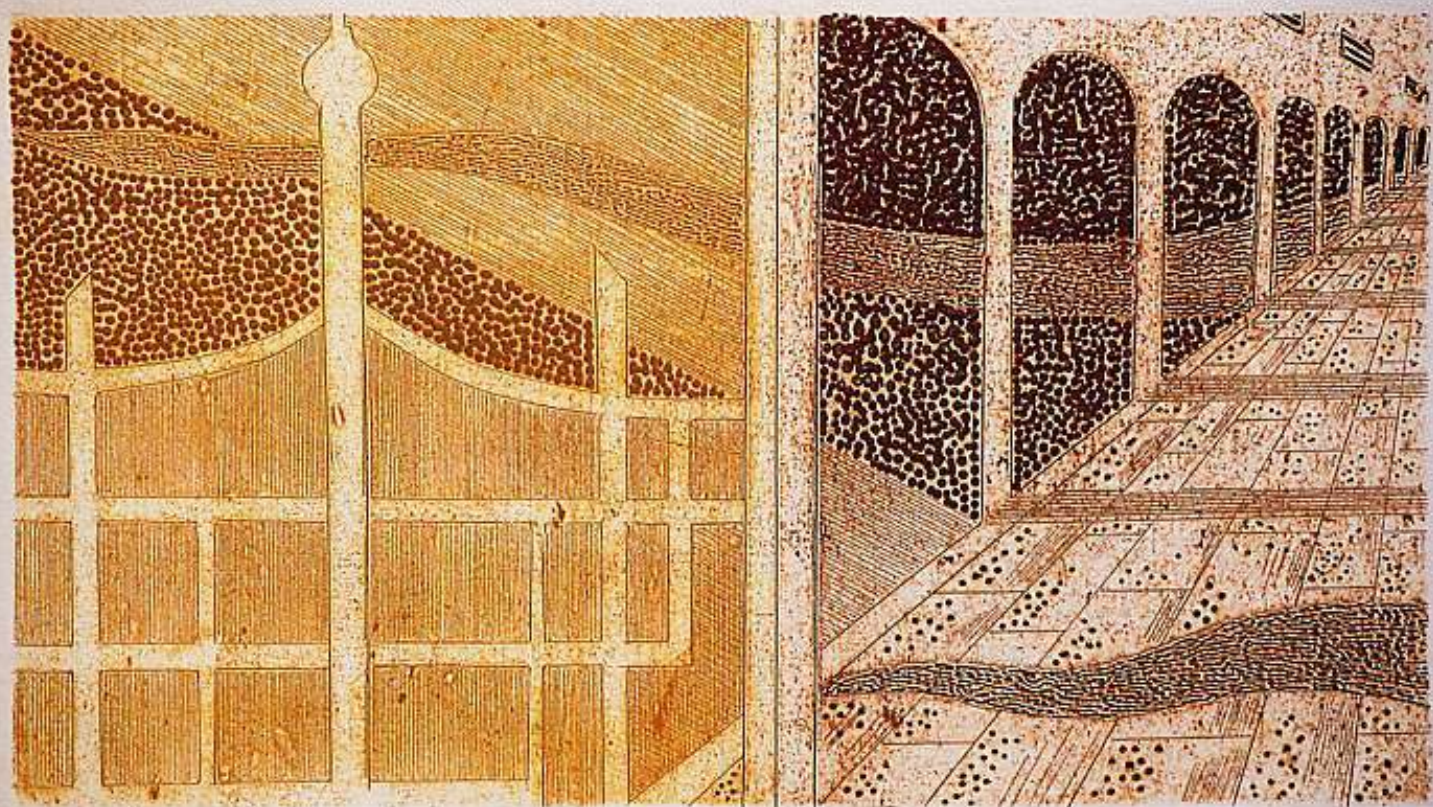
ENEZIA, 1977

bassorilievo in bronzo, 51 x 70, coll. Cortelazzo.



VENEZIA, 1981

incisione, 52x67, coll. Cortelazzo.



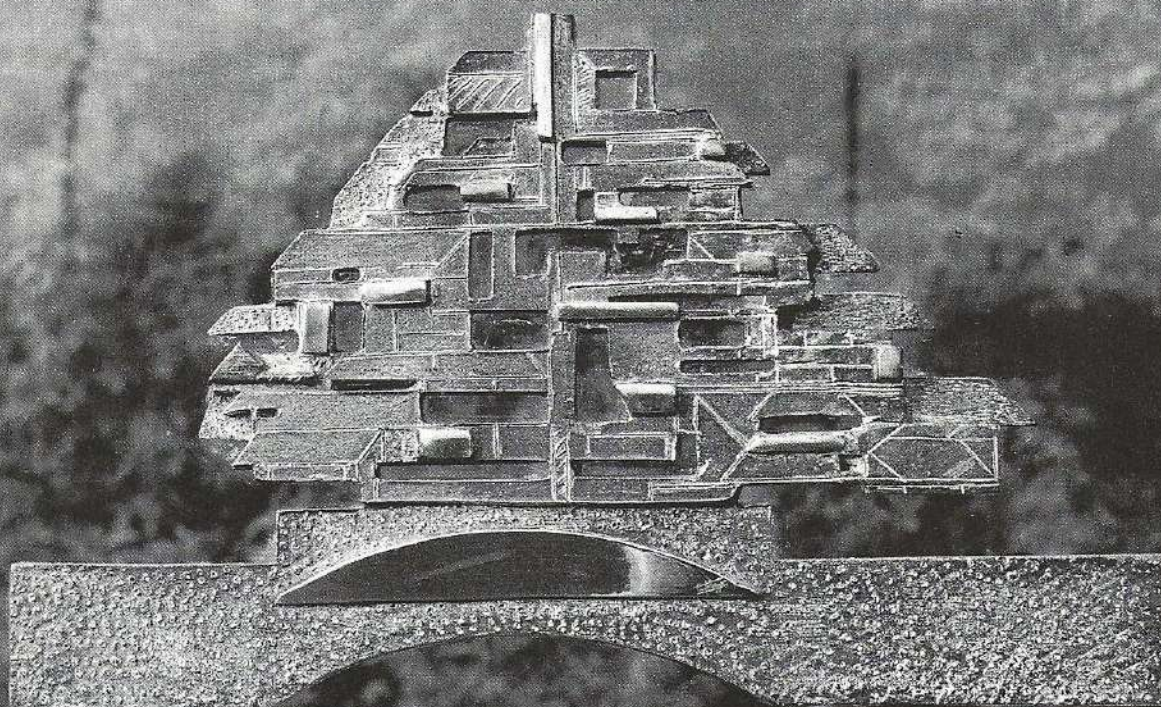
4/55

« Venezia »

Cortelazzo
81

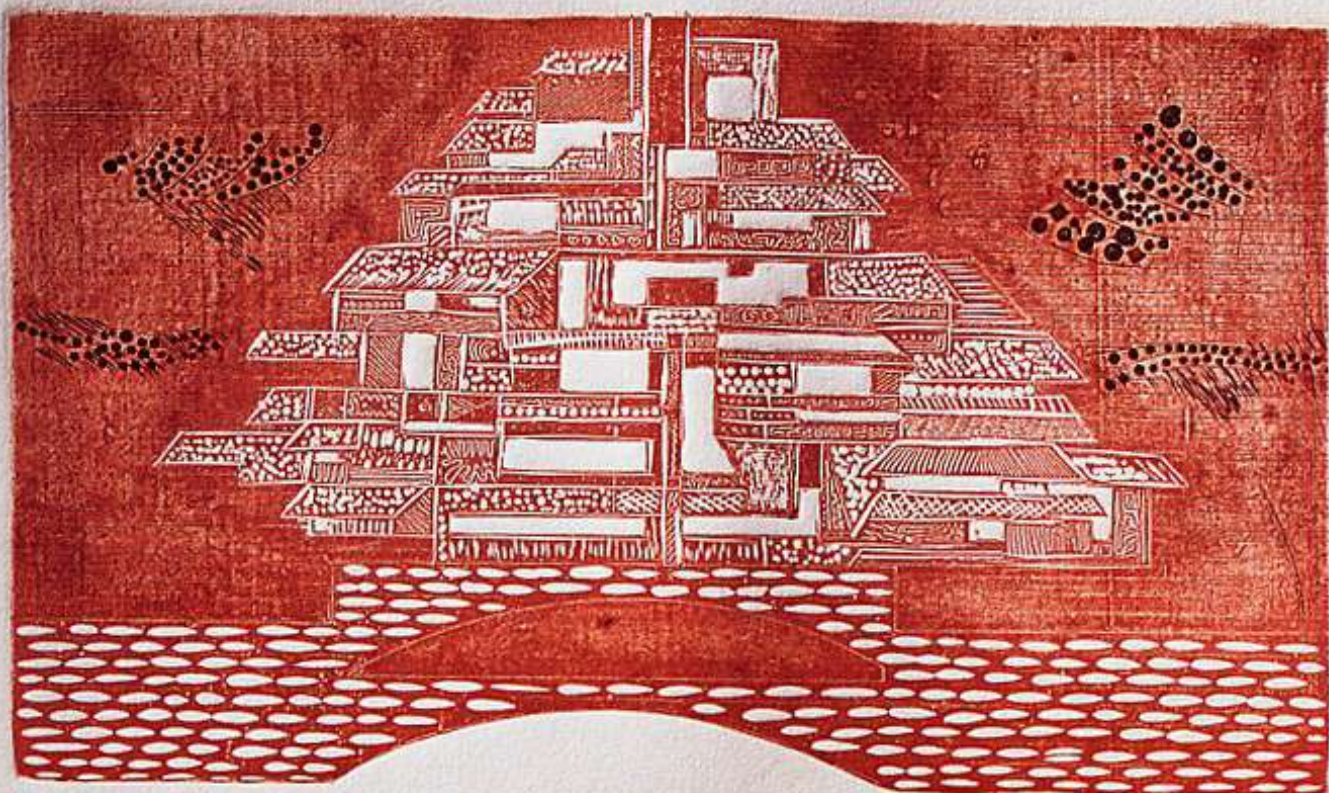
POSILLIPO, 1977

bassorilievo in bronzo, 52,5x69, coll. Cortelazzo.



POSILLIPO, 1981

incisione, 52x67, coll. Cortelazzo.



14/55

« Posillipo »

Cortelazzo
81

L'ASSISA, 1977

bronzo, h 25, coll. Cortelazzo.



FOGLIA ORO, 1984

bronzo, h 42, coll. Cortelazzo.



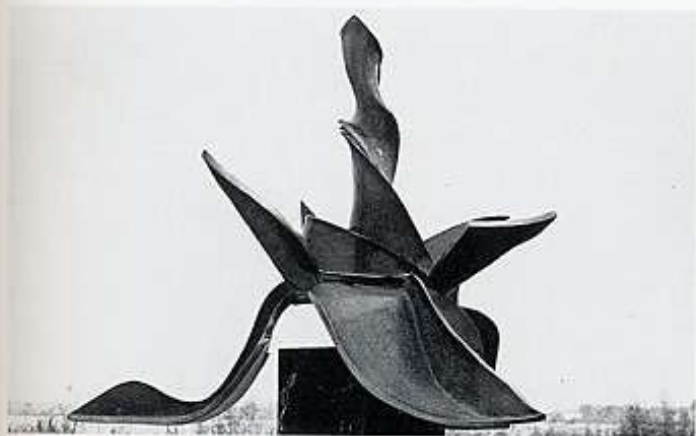
FIORE 2, 1983

bronzo, h 32,5, coll. Cortelazzo.



COMPOSIZIONE VERDE, 1984

bronzo, h 47, coll. Cortelazzo.



CORO, 1985

ferro e quarzo grigio, h 400, coll. Cortelazzo.



FOCA (Omaggio a Venezia), 1985
ferro e quarzo blu, h 500, coll. Cortelazzo.



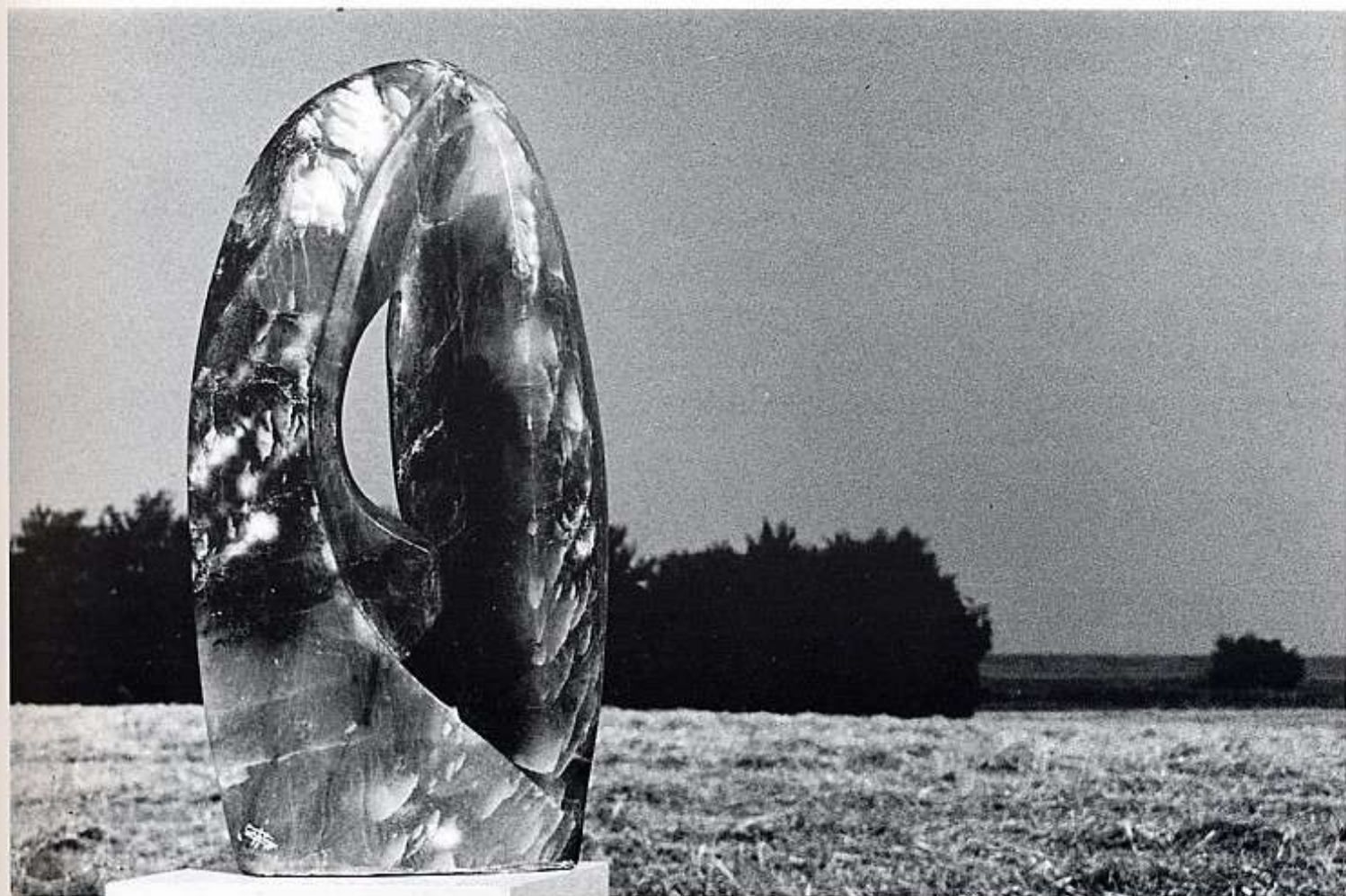
CHIARO DI LUNA (Lirica lunare), 1976

bronzo, h. 95, coll. Cassa di Risparmio di PD e RO.



CHIARO DI LUNA, 1975

alabastro, h. 85, coll. Cortelazzo.



METAMORFOSI, 1975

alabastro, h 65, coll. privata.



...Cortelazzo è uno scultore di Este, è figurale, antinaturalista. Lavora in quella linea di sintesi plastica che abolisce ogni anatomia, gli arti, ogni cosa che possa indebolire la statura monumentale, schematica, dell'immagine. Ma si fa presto a scoprire in lui una forma di racconto popolare, una corrispondenza, in linguaggio moderno, con i profeti e i mostri della scultura romanica, un profumo di cosa ingenua, non sofisticata dai temi d'obbligo dell'intellettualismo contemporaneo.

Per raggiungere questa visione Cortelazzo 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 raggiere in un corpo bronzeo o anche scavare cascate in ammassi di pietre.

Un'altra tentazione è quella dell'immedesimazione nella natura. Da quando la scultura ha perso la strada del ritratto e del nudo, l'idea della forma complementare alla natura tenta chiunque. Questa tentazione prende corpo in una sorta di grafito come «il muro», interessante per il limite che si può toccare oggi con la scultura ed è sintomatico che la figura umana ritorni proprio qui, quando è cacciata dalla scultura a tutto tondo. Mi pare che proprio in questa direzione la scultura di Cortelazzo possa avere uno sviluppo e anche una funzionalità, perché qui si tocca una nuova forma di decorazione, anche all'esterno di un edificio, così come si è fatto fino a ieri con i fregi.

È ritornato il momento di far ritrovare alla scultura una sua funzionalità, bisogna smetterla di considerare la scultura come un oggetto in sé, che non sopporta un rapporto con l'architettura. La scultura di Cortelazzo mi piace per questa sua disponibilità ad ambientarsi, senza essere imitativa della natura, il che contraddirebbe quanto ho detto prima.

Definita l'impostazione stilistica di Cortelazzo, convalidata dalla sua forte tecnica in bronzo, qual'è ora il suo mondo?

Cortelazzo non è uno scultore piacevole, disimpegnato. Nella figura de *Lo studentello*, con una sintesi eccezionale, Cortelazzo intuisce l'immagine drammatica, tutt'altro che di comodo, del serio contestatore d'oggi. È scabra, quasi tragica, superando d'impeto ogni aspetto illustrativo. Siamo in presenza di una specie di recupero, a mezzo dell'arte, della collera che si disperderebbe con l'occasione. Questo non è ancora l'aspetto principale dell'arte di Cortelazzo, che sembra invece uno scultore d'impeto fantastico (*La chimera*, *Mondo allegro*, *La propa-*

ganda). Ma dietro queste fantasie (*Omaggio al Maestro*, *Figure alate*) si avverte una lotta continua con la tentazione ad evadere e la volontà di riassumere in sé l'impeto creativo al fine della conoscenza del mondo, del suo giudizio, della sua trasformazione.

Ecco, dall'esplosione fantastica si giunge per adesione di contenuti più chiari ad un'arte più aspra, un'arte di conoscenza, appena abbozzata, ma che prelude, attraverso l'ironia (*Der König*, *Il potere*) ad una figurazione esplicita, con tutto ciò che la cultura, una buona cultura, ha suggerito a Cortelazzo. Una buona cultura, dicevo, e penso al dinamismo di Boccioni (*Difesa*), all'assoluto spigoloso di Chadwick. E queste citazioni non sono da interpretare come imitazione, ma come sottofondo culturale di una forza in atto, plasticamente valida, come quella di Cortelazzo.

Si può concludere dunque che, pur immerso ancora in un certo eclettismo, Cortelazzo è una nuova e chiara voce della scultura italiana, che si leva nel momento in cui i giovani superano il formalismo e cercano di dire il più possibile del mondo contemporaneo.

Raffaele De Grada, 1969

Cortelazzo mi cita Arturo Martini: «Siamo nati con il Nuovo Testamento, ma il Vecchio ce lo portiamo dentro di noi». Martini sentiva il peso della tradizione: e questo peso, ce ne accorgiamo, ha finito per diventare un limite alla sua grandezza. Oggi il problema è ancora più drammatico, acuito da un malinteso concetto del progresso tecnologico. Come conciliare l'antico con il moderno? La tradizione con l'innovazione? Cortelazzo mi guarda con quei suoi occhi miti ma fermi: «Possiamo rinnovarci nella continuità», dice. E spiega, quasi anticipando la possibile obiezione: «Io non credo di essere il continuatore di forme estinte, bensì il ricercatore di nuove forme».

Per un pittore, forse, il problema della forma può anche passare in subordine rispetto a quello dei contenuti, seppur sia ben difficile contraddire la tesi arcinota di McLuhan sull'equivalenza del mezzo con il messaggio. Ma la forma, per uno scultore, è e resta problema di capitale importanza. Uno scultore, ha detto Arp, è sempre ossessionato dalla forma. Quando si lavora «per togliere» o si modella una creta o una cera, tutti gli accessori (i piccoli e grandi trucchi della tecnica pittorica, l'illusione e la prospettiva, il riporto stilistico e il quoziente simbolico del colore) cadono e si presenta soltanto la materia in sé, quasi nella sua astrazione: forma pura. Cortelazzo è uno scultore che cre-

de nella forma: vi crede con l'onestà, la purezza di sentimenti, la forza d'animo della sua coscienza d'artista. A parlargli, a discutere anche per ore con lui, ciò che rimane nella memoria, cioè che colpisce di più, e la sua fede nella forma. Ecco perché contraddice, pur rispettandola, certa arte tecnologica che ha negato la forma, o meglio l'ha intesa in una accezione ambigua, effimera, mutevole. Gli enormi testoni di pietra dell'isola di Pasqua continueranno a colpire la fantasia dell'uomo, come hanno fatto da millenni; ma che cosa sopravviverà di tanto sperimentalismo dai piedi di argilla? Cortelazzo ha la tempra del "costruttore" cézanniano: la sua opera deve durare nel tempo, e pertanto deve essere solida nello spazio.

Soltanto una decina d'anni or sono, la scultura di Cortelazzo, rientrando in una categoria definita, grosso modo, "astratta", sarebbe parsa come una "rottura". Oggi, in un'epoca di concettualismo e di comportamentismo, dove conta più l'intenzione estetica che la realizzazione concreta, non c'è chi non veda la giustezza della definizione che Cortelazzo, sia pur sommessamente, con l'umiltà che gli è propria, dà di se stesso come "innovatore nella continuità". Cerchiamo pure di liberare lo scultore, per un momento, dalle sue matrici culturali, che vanno all'incirca dal cubo-futurismo boccioniano all'idealità plastica di Arturo Martini. Guardiamo con occhi il più possibile aculturali (ma è possibile?) le sue realizzazioni. Almeno alcuni punti-base risaltano di prim'acchito: 1) la lontana ascendenza naturalistica, o meglio fitomorfica, dei ritmi plastici che, attraverso lamine, superfici e punte aguzze, si snodano verso l'alto in scattanti sinuosità; 2) l'energia dinamica interna che anima i viluppi di forme, secondo linee di forza evidenziate dallo stesso artista anche all'interno della forma; 3) l'alternarsi di elementi d'una plastica astrattezza (superfici piatte e curve tirate a lucido) e di altri tratti a patina verdastra con un gusto sottilmente pittorico, in un interscambio che accentua ancor più il quoziente dinamico...

Non vorrei qui troppo insistere su giustificazioni di natura etnico-ambientale, alle quali altri critici si sono richiamati parlando di Cortelazzo. La suggestione può prendere la mano. Cortelazzo è di Este, la capitale della civiltà venetica pre-romana, che ha dato alla luce tutto un repertorio di ceramiche, fibule, vasi, lamine decorate ecc., che affondano nell'inestricabile preistoria dell'umanità. A Este c'è quasi un flusso sotterraneo di civiltà plastica, che pare persino risorgere nella seconda metà del '700 con le famose ceramiche. Là, sullo sfondo dolcissimo dei Colli Euganei, in una casa-fucina di antico sapore, nascono

le sculture di Cortelazzo. Come non venire impregnati da questo ambiente in cui natura e cultura si fondono così armoniosamente? La civiltà veneta è fondata essenzialmente, sulla falsariga del Palladio, nel binomio uomo-natura, cioè nell'equilibrato temperamento tra sentimento e ragione. Cortelazzo riflette, nel suo operare, una misura che va al di là della contingenza. Non è mai troppo metodico, troppo severo; la forma non si risolve soltanto nell'aurea proporzione, nel rapporto tutto mentale della categoria "fiorentina". L'ordine è ravvivato dall'estro, cioè dal sentimento. C'è sempre qualcosa che sfugge al matematico rigore del razionalismo: è una fuga verso l'emozione pura, verso una sensibilità istintiva, oscura. Difficile raggiungere la fusione tra i due momenti: quella fusione che fa grande un Dürer, interprete delle barbare pulsioni germaniche e del genio classico-rinascimentale, e che fa grande anche un Giorgione, elegiaco e intellettuale insieme, trasognato cantore d'una immersione dell'uomo nella natura. Ma la meta ideale resta la stessa. Non c'è mai, nelle sculture di Cortelazzo, prevalenza assoluta del "metodo", e neppure del gusto, inteso come ossequio ai luoghi comuni di un ordine interno diventato convenzione; bensì equilibrio instabile tra il dettato della mente (sviluppo rigoroso della forma) e il dettato della fantasia (immersione panica nel disordine della natura fluente).

«La scultura, ed in genere l'opera d'arte, io la intendo come un dialogo affabile, una sorta di risonanza sentimentale tra l'autore e il fruitore». Sono parole di Cortelazzo. E ancora: «Chi si pone di fronte all'opera d'arte deve sentirla come sua». Il problema di fondo è appunto qui: come far coincidere l'intenzione estetica del creatore con la capacità ri-creativa del fruitore. «Non pretendo», dice Cortelazzo, «che il fruitore abbia le mie stesse impressioni, che capisca e si immedesimi in me, ma che almeno senta qualcosa che a me lo avvicini». Il discorso, come si vede, è sempre un discorso di equilibri. Lo scultore propone un suo "mondo", ma non presume che esso venga assimilato o che addirittura esso si cali dentro la personalità del fruitore dell'opera d'arte: cerca di dargli la "spinta" per quello che dovrebbe essere appunto un "colloquio affabile". Guai a pesare troppo! La civiltà "veneta" di Cortelazzo impedisce qualsiasi sopraffazione, anche di ordine estetico. Ecco perché l'artista non intende definire troppo i "significati", neppure in un ordine squisitamente plastico: egli ama rimanere nel campo dell'"allusione" cara a Mallarmé. Le lamine-foglie si tendono sinuosamente verso il cielo, ma non sono in sé né lamine né foglie; così,

mentre le superfici patinate possono richiamare il verde sgrana-
to del sottobosco, le lucidature riflettono una luce, un abbaglio,
un riverbero che pone tutto in una dimensione irreale.

C'è talvolta, un lontano richiamo mitico, quasi un empito
eroico (magari accennato nei titoli); c'è un accenno a folle di
personaggi, a vele dispiegate, a passi di danza. Negli anfratti
d'ombra, nei sottosquadri secchi e morbidi insieme, nei giuochi
di pieni e di vuoti in cui il bronzo quasi si smaterializza, può es-
serci una suggestione naturalistica: erbe, foglie, caverne su
cui la luce s'arresta, rugose cortecce, licheni, scaglie di pietra...
Ma l'accenno resta discreto. Una sorta di mistero avvolge que-
ste sculture, che mai si possono compiutamente abbracciare.
Attraggono e sfuggono; par di "comprenderle" perfettamente
con l'occhio e la mente, ed invece ti ripropongono sempre nuo-
ve impressioni, nuovi itinerari di fantasia. Eppure, la forma, la
stessa forma che ha fatto impazzire un Fidia o un Michelangelo,
non si tradisce: vuol essere eterna, immutabile. L'utopia di Cor-
telazzo è qui: in questa dimensione che dal contingente mira al di
là, e non sappiamo neppure dove.

Paolo Rizzi, 1974

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

Dai colloqui, anche casuali, possono nascere, attraverso l'im-
pegno e la lucidità del discorso, degli utili dubbi per l'artista,
delle meditazioni positive sul loro lavoro. Non voglio far qui
l'apologia del critico testimoniale o, peggio, del critico dedito
alla socratica operazione della maieutica; voglio soltanto preci-
sare come si possa arrivare a certe conclusioni da una osserva-
zione imprevedibile, che può creare in chi ascolta delle reazioni
a catena o proporre degli inesorabili punti interrogativi.

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

Inoltre Cortelazzo indugiava in una sorta di gusto satirico-

caricaturale, alquanto estraneo alla sua natura, incline invece al-
la meditazione e alla razionalità.

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

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

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

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

Si tratta, naturalmente, di una «eleganza», che è segno di civil-
tà, che obbedisce al concetto umanistico, cui l'attività dello scul-
tore s'ispira, secondo una giusta dimensione etica ed estetica.
Alle volte le affinità e le coincidenze si possono esprimere, ad
esempio, nell'andamento di una frase musicale, di un motivo
vivaldiano, ma si tratta di riferimenti letterari, di impossibili,
reali, raffronti fra arti diverse.

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

È opportuno, a questo punto, un breve accenno alle sculture
in legno, per lo più di carattere monumentale, e che divergono,

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

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

Ma la vera natura di Gino si manifesta nei bronzi, studiati a lungo e corretti e rielaborati nelle cere, più adatte al suo temperamento di plastico che, nel rapporto cui si è accennato, con motivi e modulazioni musicali, scopre la più profonda ragion d'essere, la giustificazione spirituale di un particolar modo di comporre su piani diversi, associati o, meglio, ritmati nello spazio, con una decisa concatenazione, talora in contrasto con le eleganti cadenze, ricche di abbandoni sentimentali, in un continuo ricorso alle antitesi vitali, come al mezzo più proprio per accentuare i valori espressivi del suo linguaggio plastico.

Basti confrontare per una conferma di tal genere *Coro* (1972), *Trio* (1973), *Danza* (1973) con *Cleopatra* (1973), *Trionfo* (1973), *Miraggio* (1973); e porre fra questi dilemmi le asserzioni più risolte del *Re* (1972), della *Piazza* (1972), di *Vele* (1972), che rispondono a una concezione monumentale più complessa e bloccata.

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

Giuseppe Marchiori, 1975

Gino Cortelazzo è uno scultore veneto, non più giovanissimo, che lavora a Este presso Padova e insegna a Ravenna. Ha una cultura classica assai raffinata e una conoscenza aggiornata dell'arte moderna europea.

Le sue opere in bronzo, in onice, in alabastro colpiscono per l'alto grado di elezione formale: il lavoro dello scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico) fatta

con gli occhi e con le mani. Il tema della riflessione plastica è la relazione tra materia e spazio: la forma è l'agente che realizza questa relazione e ne fa un fenomeno visibile e tangibile.

S'intende che questa relazione è posta dalla coscienza, ma la coscienza è appunto il diaframma che distingue e nello stesso tempo mette in relazione le due categorie mentali dello spirituale e del fisico, dello spazio e della materia, della poesia e della tecnica.

La scultura, la cui storia è appunto la storia del rapporto poesia-tecnica, è il processo che genera la forma e attua, attraverso una elaborazione sottile e profonda, il rapporto di spirituale e fisico, spazio e materia.

Non sono entità opposte e il rapporto è dialettico: la materia è spazialità potenziale, chiusa, lo spazio è materia liberata, aperta, illimitata.

Ecco perchè Cortelazzo impiega materie già selezionate e rarefatte, nobili, quasi naturalmente predisposte a configurare plasticamente, attraverso un ulteriore processo di lavoro-pensiero, lo spazio-luce. (Per questa concezione dello spazio come luce e della luce come qualità assoluta, il pensiero plastico di questo scultore è, come dicevo, sostanzialmente neoplatonico).

La forma, che alla fine si definisce come una trama delicata e sensibile, è un diaframma che media un'osmosi tra finito e infinito, e che non si dà solo come spazio ma anche come tempo perchè rivela la durata e il tormento del lavoro-pensiero, nella modulata curvatura dei piani, negli spessori calibrati, nei riflessi e nelle lunghe scivolte della luce.

Lo scultore sa che la sua arte è antica e nel suo corso ha contribuito in modo straordinario a quel processo di simbolizzazione continua, che per Ernst Cassirer è il processo medesimo della civiltà o della storia.

Nello sviluppo della scultura di Cortelazzo verso una sempre più pura non-figurazione è chiaro il progressivo trapasso dalla descrizione alla metafora, dalla metafora al simbolo e dal simbolo al segno che, ormai depurato da ogni ambiguità, è il segno estremamente semplice di un processo elettivo portato a termine, di un'esperienza lungamente maturata ed infine acquisita, di una conoscenza fenomenizzata che si inserisce, come fenomeno-chiave, nell'universo dei fenomeni.

Giulio Carlo Argan, 1976

...Cortelazzo aveva ottenuto ad una certa data, intorno alla metà degli anni '70, dei raggiungimenti molto alti. Quando

venni a visitare lo studio, mi fermai di fronte a tre opere in modo particolare, e le osservai con molta attenzione. Era quell'attenzione che nasce sempre dall'incontro singolarmente felice. Nel contesto di tante opere alcune pare che si guardino con particolare interesse, quindi c'è questa reciprocità fra l'avviso che viene dall'opera e l'attenzione con cui taluna viene immediatamente accolta. Queste opere sono abbastanza eccezionali nel contesto del corpus dell'opera di quest'artista e sono *Il Brigantino*, *Il Toro* e *La Farfalla*. Non sono mai riuscito a capire da dove venissero fuori queste tre opere. Ho cercato di fare un po' di filologia, alla maniera in cui amo farla io e cioè non attraverso dei rimandi diretti ed inerti, di tipo «questo ha guardato quello», perché c'è una tale relazione-interazione di cose che l'artista vede, sente, partecipa, trasmette che è assurdo dire che l'artista ha guardato questo o quello, e forse soltanto un corretto metodo intertestuale ci può soccorrere.

Se dovessi ripercorrere per mio conto la strada che porta a queste opere, viaggierei nel medioevo, mi dissi. Guardandole vedevo spazi, forme, destini di quella stagione storica in cui è presente, sempre epifanicamente, il principio di una trascendenza, di ciò che è al di là dell'«*experiri*», dell'esperienza. Ma oltre al significato storico si riflette anche un certo momento della nostra vita, in cui ci appare che tutto ciò che avevamo predisposto si è verificato solo in parte molto modesta, non sempre del tutto riconoscibile e in cui, più che la nostra presenza, si può riconoscere la presenza e la mano di altri, fuori di noi. Chi? Il mondo, la società, domineddio, la storia forse, certo è che vi è qualche cosa che l'individuo non riesce in nessun modo a motivare.

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 si 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.

La contrapposizione di nero e oro, luce e buio-fondo, il Cor-

telazzo la usa già con grande lucidità negli anni '75 ed indica un consapevole uso del colore nella sua scultura fin da quel periodo. Il colore, il Cortelazzo lo usa, pare, per affrancare la scultura da quella che è una sorta di sua condanna, condanna e qualità, condanna e strepitosa prerogativa, che è quella del monumento. La scultura fa il monumento. Il monumento etimologicamente è l'oggetto destinato a ricordare, è ciò che ricorda, ma ciò che ricorda è ciò che celebra. Pare che Cortelazzo si svincoli, esca e si allontani da questa dimensione tradizionale della scultura, che è monumentale e legata alla figura dell'uomo. Da questa dimensione che vede l'uomo protagonista di questa vicenda storica, per cui l'uomo, la donna sono al vertice di una piramide dell'esistente, il Cortelazzo si allontana intenzionalmente, cercando di svincolare ciò che realizza da queste strettoie.

...Mi pare che il passo verso la scelta dei cromi, ottenuta faticosamente attraverso ricerche di carattere tecnologico, porti il Cortelazzo ad occupare una posizione tutta sua, molto particolare, e mi pare una specie di risposta, io già l'ho detto in un'altra occasione, a un'esigenza che è dell'ultimo Martini. Il Martini più sofferente, quello di *Scultura lingua morta*.

Mi pare che a distanza di anni il Cortelazzo abbia risposto in un qualche modo a questo grande trevigiano, limitaneo anche lui e barbarico anche lui, se «barbaros» vuol dire «colui che non parla il greco». Rispetto alle grandi culture urbane anche Arturo Martini era un barbaro e anche Gino Cortelazzo è stato un barbaro, cioè uno che si confronta da fuori della cinta muraria urbana. Questo colore porta a questo affrancamento, a questa libertà, forse a questa negazione della scultura stessa, ai fondamenti della scultura, per cui non è più necessario che sia l'uomo, non è più necessario che sia la donna ad essere protagonista, ma può essere la pianta.

Non è a caso che le piante sono protagoniste dell'ultima stagione del Cortelazzo, lui che aveva girato ragazzo per l'orto botanico di Padova, lui che sapeva tutto delle piante, sapeva talmente tutto che per affrancarsi dalla campagna aveva inventato a suo modo, in questa stessa città dove era nato, una certa realtà espressiva quale il vivaio. Le piante che creava poi non le poteva più vendere nella misura in cui erano molto belle e le teneva per sé. Allora era già scultore, era scultore molto prima di andare a Bologna. Cortelazzo sceglie le piante, questi personaggi vegetali come gli artisti della stagione barocca, che nel colore trovavano la propria grande possibilità espressiva in forme aperte che si schiudono e si offrono a tutte le possibilità del presente, del momento in cui vengono partecipate.

L'ultima volta che vidi Gino venni qui a Este, forse tre o quattro mesi prima che lui ci lasciasse: venni chiamato da lui perché doveva mostrarmi delle cose e vedemmo qui alla periferia di Este in una grande officina, un grande e straordinario oggetto. Lui mi disse: «Ti ho chiamato perché la devo colorare». Io lo guardai sbalordito e dissi: «Ma come? guarda che è già tutta piena di colore». Allora lui mi guardò e disse: «Ma... forse può restare così». Rimase così, ma anche questo episodio, come tanti altri, indica come gli ultimi anni della sua ricerca fossero incentrati tutti su questo problema del colore. Colore come mezzo per uscire dalle strettoie dell'oggetto monumentale e per andare verso una forma che potesse immediatamente comunicare con tutti su un piano diretto, creando uno spazio e essendo essa parte o momento dello spazio.

Lo sperimentalismo del Cortelazzo, quest'istanza di continua ricerca, è un modo suo di vivere questa nostra epoca piena di contraddizioni. Qui sta la sua grande moralità. Precisamente in questo bisogno di conoscenza, in questa esigenza di dar conto agli altri di come si debba rispondere in termini di ragione e sentimento a quelle che sono le istanze del tempo, della storia che si vive.

Giuseppe Mazzariol, 1987

...È stato un artista non accademico perché incapace di subire i fascini oppure le lodi monotone di quella che può essere la tradizione effimera della critica militante.

Cortelazzo captava la ricchezza espressiva di ogni materia appunto impegnandosi direttamente sul corpo stesso della scultura, altro corpo da formare, tutto da porre nel mondo, da riscrivere, in una testualità visiva.

Parafrasando quello che diceva Cézanne, Cortelazzo pensava in «scultura», evidentemente cogliendola nella germinazione originaria di essere vivente tra le cose per arrivare alla costruzione di quella che è la verità del suo specifico esistere, la forma.

La forma non era assolutamente un'idea astratta, un progetto astratto, intellettuale, staccato dallo spazio e dal tempo, era l'idea di esprimersi con quella materia, con quella segnicità materializzata, che egli vedeva già nei propri occhi e trasmetteva alle scelte tecniche dei suoi gesti in un diagramma coerente.

La sua visione, il suo modo di continuare il discorso, il dialogo con il visibile, secondo me, erano già tutti compiuti nella scelta originaria: il pezzo di marmo, il pezzo di onice, anche se non operato e sgrezzato, conteneva già la virtualità totale dell'operazione finita.

La materia era traccia del senso e genesi perenne della processualità della forma, come fanno gli scultori. Scatta un gioco molto difficile da descrivere. Non voglio fare naturalmente della psicologia dell'artista o della creazione, perché le strade sono sempre incredibilmente differenziate e difficili da descrivere, e soprattutto aleatorie per ogni opera.

...Ogni materia che viene affrontata è un'espressione di espressività, è una esplosione di creatività.

Cortelazzo non permuta i materiali di cui si serve: non è indifferente per lui creare una forma di legno, o chiedere una forma dal bronzo, o chiedere una forma dall'onice: l'onice contiene in se stessa, proprio, le ragioni strutturali, estetiche, sensibili, materiali e comunicative, dell'aver preso quel tipo di posizionatura nello spazio.

...Quindi la scultura di Cortelazzo evidentemente rifiuta, ma non per moda, o per allusioni di carattere vagamente contemporaneistico, il problema della figura, della rappresentazione di ciò che fa statua, di ciò che fa monumento.

La figura non è solo un problema di carattere storico, la figura è anche il problema di una scelta linguistica totale per Cortelazzo.

La figura è una specie di lontana metafora, un'allusione rappresentativa alla quale, tutto sommato, la scultura non è tenuta a giungere col pericolo di chiudersi nelle ulteriori cosmesi del modellato.

La scultura ha ben altre forze espressive, ha una ben altra autoregolamentazione costruttiva, la figura è solo una possibilità, è stata storicamente una possibilità lungamente cullata, lungamente lavorata e declinata da generazioni di scultori.

Essa non è essenzialmente da identificare con il fine del produrre, del fare la scultura, del fare e dell'aver a che fare con la materia, con la materia che è certo oggetto di aggressione «tecnica», oggetto amarevole di impersonamento visivo.

L'artista ha bisogno di una tecnica, ha bisogno del suo fare, e Cortelazzo in qualsiasi caso, quand'anche cominciava a scegliere i suoi legni, quand'anche rispettava nel legno la verità originaria del suo tessuto, del suo contesto, aveva bisogno anche di cullare il significato più profondo di quest'oggetto che si stava materiando alla seconda potenza nelle sue mani e che proveniva dalla sua fantasia, per cui scavava, levigava, ma non metteva una cesura tra la potenza immaginifica del legno e quello che sarebbe stato il risultato.

...Ecco perché allora ad un certo punto la sua produzione diventa proprio questa volontà di linguaggio, questa volontà di

comunicare, a tutti i costi, valorizzando, come è stato ricordato, la figuralità dei grafemi, valorizzando questa specie di messaggio affidato, anzi impastato originariamente con la materia sulla quale scava un testo che fa tutt'uno con il suo supporto, che fa tutt'uno con la visibilità, perché naturalmente la visibilità è il mezzo che ha l'artista per comunicare con gli altri.

Sono i suoi concetti scultorei che devono andare a cogliere, a raccogliere l'altro, incontrarlo e intrecciarsi con lui e con la sua comunicazione, altrimenti si ricade nell'accademismo.

Allora si ricade nella statua da piedestallo, nell'oggetto da museo, nel monumento funebre generalmente ottocentesco, che sta in mezzo a certi spazi in maniera indifferente, del tutto arbitrariamente inserito in una società che non lo vuol vedere, non lo vuol sopportare, ma che lo deve assolutamente, simbolicamente, giorno per giorno, falsamente contemplare.

Ho osservato un gioco sottile, secondo una personale prospettiva interpretativa nelle opere di Cortelazzo.

Le materie sono selezionate per i loro valori intrinseci di espressione, proprio per i loro spessori fisici, per i valori di riverbero luminoso, ma queste materie non sono semplicemente una cosmetica della forma.

Sono la forma stessa e questa forma stessa viene tentata certamente, attraverso scomposizioni stilistiche anche cultissime, con referenze che sono state più volte avanzate e proposte da critici.

Questi stilemi sono puramente secondari, sono funzionali alla conquista tecnica interiore per arrivare alla definizione della forma che l'artista aveva concepito originariamente, in questo nucleo, in questa unità, entità originaria, in cui c'è una continuità tra l'artista e la natura da cui trae la forma, l'oggetto, la cosa da costruire, la sua scultura vera e propria.

In questo senso, se voi osservate puntualmente le sculture di Cortelazzo, vi accorgete che vi è sostrato intellettuale raffinatissimo e, dal punto di vista puramente visibilista, vi accorgete che non c'è un punto della scultura che stia fermo, che si faccia chiudere in una sorta di tutto tondo e tranquillizzante.

Simone Viani, 1987

...La generazione, l'idea, il concetto di generazione mi pare fondamentale nella scultura di Cortelazzo, straordinariamente visibile, intellegibile, palpabile nella sua ricerca plastica. Egli sentiva la scultura non come qualcosa di statico, secondo l'idea del monumento e del monumentale, ma come qualche cosa di

dinamico, di una dinamicità che non cresce di per sé, non però una scultura che imiti (e anche questo è uno degli studi fatti dal Cortelazzo) il «mobile» di Calder, che si muove nell'aria e che provoca l'impressione di crescite improvvise e di giochi di espansione; per Cortelazzo la scultura è «ferma» ma anche dinamica, perché cresce con il gioco della luce, cresce nel movimento del giorno, nel modificarsi del rapporto e dell'angolo di illuminazione. È, questa, una sua scoperta sostanziale e per questo insisteva sul gioco di piani, che assorbono, inghiottono la luce e la riflettono con magie sempre diverse e inattese.

È giusto qui parlare di un altro rapporto privilegiato con chi riusciva davvero a cogliere e a interpretare questa sua ricerca, di un fotografo, di Enrico Cattaneo, che aveva capito tutto della tensione plastica di Cortelazzo. La grande monografia uscita nel 1978 sull'opera di Gino è esemplare e monumentale già di per sé: per la scultura di Cortelazzo, ma anche dal punto di vista editoriale, perché il testo di Marchiori si accompagna alle fotografie eccezionali di un fotografo che ha mostrato sempre una sensibilità estrema nel cogliere e nell'esaltare il ritmo luministico della scultura di Cortelazzo, cioè la crescita, il dinamismo implicito, l'espansione, la generazione.

Caratteristica fondamentale della maggior parte delle sculture di Cortelazzo è quella del rapporto tra materia e spazio: non c'è alcuna intenzione rappresentativa, anche dove, nel manifesto che qui abbiamo visto, questa grande struttura vegetale, o in altre sculture in bronzo, resta evidente il richiamo alla natura. Non esiste, a mio avviso, alcuna intenzione narrativa o rappresentativa; Gino non intendeva fare la pianta decorativa, non voleva rifare la foglia di per sé, ma partiva dalla pianta e dalla foglia per invadere lo spazio e creare un rapporto diverso tra l'osservatore, che è lo scultore, ma siamo anche noi, la materia e lo spazio in cui questa materia è inserita. Credo che il richiamo alla natura sia tornato nuovamente e tanto forte negli ultimi anni, proprio perché Cortelazzo aveva capito quali erano le tendenze e le necessità del tempo, diciamo le tendenze della scultura contemporanea in corrispondenza alla necessità culturale e profonda dell'uomo contemporaneo: quella della riconquista di una identità, della propria «figura», la riconquista del rapporto vivificante con la natura. Gino sentiva che per esprimersi doveva ripassare «attraverso» questo bisogno ineliminabile. Esprimeva anche, secondo me, una sorta di liberazione dalla paura dell'uomo italiano ed europeo nel momento in cui usciva dagli anni del terrore, del terrorismo, dagli anni di piombo. I «piccoli tea-

tri» con cui partecipò alla XIII Biennale Internazionale del Bronzetto, meritando una significativa acquisizione per il Museo Civico, ricreavano attorno all'uomo «attore» di vita, la stessa densità plastico-esistenziale dello straordinario naturalismo «vegetale» cui l'artista ci aveva abituato in precedenza. Sulla scena tornava l'uomo e Gino registrava e interpretava il superamento dell'emergenza. Io credo, e so benissimo, che Cortelazzo visse drammaticamente anche quella situazione, sentì profondamente i conflitti di una gioventù che si era tutta bruciata in quella esperienza. Si chiedeva quali fossero i segnali adatti ad indicare il superamento di quello stato: il colore è certo uno di questi segnali. La riscoperta del colore, cioè della «temperie» esistenziale e della partecipazione morale è anche questo: riscoperta della natura, del coraggio di ritrovare e di rieleggere la natura come ambiente. E quando Cortelazzo, con molta insistenza, devo dire, nel 1975, al tempo di quella bella mostra in Prato della Valle – non originale, magari, perché non voglio dire che fosse una novità, ma certo era unica per il Veneto, anche se imitava, in qualche modo, le esperienze provocate da Carandente a Spoleto, e quelle di Volterra; era necessario farla anche a Padova, così come sarebbe giusto farla anche a Este – quando, dicevo, egli discuteva con insistenza le problematiche di inserimento di una scultura nell'ambiente, era proprio perché c'era, e rimane, la necessità di ricreare nuovi segnali di comunicazione culturale per le nuove generazioni.

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

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

Giorgio Segato, 1987

...La forma fu sempre per lui un'esperienza plastica e concreta. La scultura gli apparve già provvista di un'autonomia formale matura, reale oltre ogni realismo. Un'istruzione di ornato, di disegno e modellato, comune agli studenti d'arte, avrebbe certamente addomesticato l'urto, temperato la scoperta, ammansito la necessità. La «tradizione» dunque rappresentava per Cortelazzo la varietà dei fenomeni plastici, un repertorio di forme che già portavano segni evidenti della disintegrazione del volume. Fu allievo di Mastroianni in un clima che, in quegli anni Sessanta, poteva essere considerato di «conversazione» o – in termini non più ideologici – di resistenza dello specifico, delle leggi della forma come istanze significanti; innalzò forme tese e svettanti, flessuose e appuntite, forme di bronzo e di ferro aperte, compenstrate dall'aria; saggiò l'energia plastica posseduta dai piani come sagome pianeggianti oppure come superfici ondose; immaginò la scultura come una «naturale» combinazione tra questi piani e la luce e l'aria. Le superfici si dispongono all'assalto della luce, si consegnano alla facoltà scultorea derivata al piano dalla massima esposizione alla luce: il bronzo lucido è un piano mosso e luminoso, diventa dunque il «pieno» che sempre più accentuerà il contrasto con i piani «interni», in ombra, con il vuoto modellato all'interno, frutto della loro intersecazione. Seguendo la sua personale volontà di forma, intorno alla metà degli anni Settanta, Cortelazzo approfondisce, infatti, il contrasto tra interno ed esterno. Inizia a svuotare i volumi, o meglio la parvenza esteriore dei volumi che finisce con il reggersi, all'interno, su brevi pareti, il minimo necessario affinché si mantenga la consistenza della gravità plastica che, così «alleggerita», viene destinata al movimento. I piani interni reggono le volte della forma del volume che diventano libere superfici, libere di trasfigurarsi in luce, libere di comportarsi, flettersi e allungarsi, come superfici organiche. Il bronzo tirato, specchiante delle superfici esterne, contrasta con l'ombra scan-

dita dai piani interni; la luce si materializza sopra quelle superfici, è una luce totale che «occupando» la materia ne rivela la forma (definirla «elegante» come più volte è stato fatto, ci sembra scongiurare l'intensità formale e fraintendere il peso concettuale che la luce aveva per Cortelazzo). Egli andava istruendo il «vuoto» all'interno della scultura. Attraverso la creazione dei piani interiori indagava la natura dell'ingombro fisico, il segreto della gravità, modellava l'ombra che risiede oltre la superficie, testimone della natura terrena dei corpi, le attribuiva visibilità e funzione, un'architettura: modellandola, la conosceva. Nel gruppo delle sculture *Farfalla*, *Toro*, *Spagna*, *Brigantino*, il movimento è dato dalle flessioni dei piani superficiali, dalla disposizione dei tagli e delle articolazioni, ed è ulteriormente innervato, all'interno, dalla varietà posizionale di quei solidi frammezzati d'ombra. Il dinamismo delle forme e il mobile contrappunto tra pieni e vuoti, l'idea del volume come sintesi di piani voltati, ci riporta col pensiero alle lontane *constructions* di Laurens indotte al movimento, a Duchamp-Villon, a Boccioni: la scomposizione cubista e poi il moto futurista possono costituire una remota fonte di riferimento, che risulta ancora più chiara nelle sculture che hanno un più diretto rapporto con le forme e i processi naturali. Nella serie delle *Foglie*, dei *Fiori*, in un'opera come *Flora*, le superfici bronzee acquistano un moto ondulatorio, flessuoso e continuo, vagamente spiraliforme, un moto che si propaga da un nucleo centrale, un nocciolo a vite da cui si avvia l'apertura della «corolla». La vitalità plastica, sintesi di materia tridimensionale e movimento organico, si pone su una linea che proviene dai grandi maestri della scomposizione dinamica piuttosto che dal padre legittimo della scultura «organica» Hans Arp, interessato all'integrità plastica della scultura, in quanto sede della potenza nucleare della vita, che si conserva nelle forme del bronzo e del marmo dall'andamento «pieno», non mai destrutturabile, scomponibile. Cortelazzo non può rinunciare alla consistenza e alla tensione del fatto plastico orientato verso un processo di emanazione di piani, sia esso direttamente ispirato alle forme naturali o pervenuto a un distanziamento tale da conservarne solamente la necessità di una tornitura astrattamente biomorfa. 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: essa è inesorabilmente vincolata alla terra...

...Per Cortelazzo la scultura è fino in fondo un'avventura della conoscenza, non è certamente una ricerca di valori forma-

li, compositivi e né, tantomeno, percettivi; non vi è mai, nelle sue opere, una tentazione di forma pura, ma sempre un'ipotesi di crescita, un'istanza primaria della volontà di crescita, di sviluppo del nucleo plastico, intimamente attivo, destinato a sprigionarsi, a evolversi nello spazio non per un impulso energetico gestuale, ma per un calcolo della libertà, un desiderio di misurarsi con un'idea di libertà totale – che ognuno di noi immagina propria dell'immaterialità del cielo – conservando l'immobilità e i caratteri specifici della materialità della terra. In questo progetto, in questo sentimento della «missione» della scultura, vi è qualcosa di altamente spirituale, tanto più intenso quanto più intrecciato a una consapevolezza primaria della mole della materia e del lavoro reale, fisico dello scultore: un esercizio del *fare* molto pregnante, decisivo. Egli non disertò mai la «certezza» albertiana della scultura, la celebrò pur sovvertendone la compostezza delle forme; mirava alla massima espansività luminosa, a raggiungere un'orbita nello spazio universale, privo di confini; convertiva le sue aspirazioni più profonde in forma di scultura.

In alcune opere della seconda metà degli anni Settanta Cortelazzo sperimenta l'autonomia scultorea dei piani, siano essi sagome ad andamento sinuoso, organico, o pareti rettilinee; porta all'esterno, *en plein-air*, i piani interni che aveva escogitato come «negativi» dei volumi. Quegli stessi piani che avevano rivelato qualità di tenuta plastica minimale e decisiva, diventano essi stessi la forma intera. Nell'*Intellettuale* o, ancor di più, nell'*Avaro*, la scultura è una sequenza di piani: tra essi il vuoto, il contrappunto è diventato incastro, la luce ha modo di distendersi, di rivelare – senza abbagliare – superfici estese, quiete e persino ironiche, illusive. Quando, negli ultimissimi anni, Cortelazzo sceglierà di lavorare su piani ritagliati e voltati, con la superficie irruvidita di grani di quarzo, e li colorerà per intero di un unico colore, la luce finirà per scomparire, trattenuta in quella dura grana: la scultura la inghiottirà, e mostrerà l'evidenza tridimensionale senza doverle la forma. Le ultime sculture colorate non tradiscono propositi pittorici o illusionisti, ma rappresentano un episodio estremo di scultura concreta, libera di esistere per se stessa, non più in società con la luce per rivelare la propria immagine...

Virginia Baradel, 1990

...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 profonda-

mente 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 Valéry 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...

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 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'avarò*, 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 co-

me 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 nobiltà 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.

...*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 del 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*...

Fred Licht, 1992

...In genere ogni momento creativo affidato alla grafica si attua in una prima concezione di possibilità qualitative e quantitative che poi si risolvono nella diversità della materia; i disegni s'interpretano come un primo percorso libero e automatico del pensiero e della mano che può altrimenti organizzarsi in forme e rilievi; e ancora, nei ritmi scanditi da ogni schizzo, essi possono sì fornire le tracce di un'intuizione formale attraverso cui è possibile talvolta avvertire anche le qualità di un progetto, ma che rimane in ogni caso ignoto fino alla solidificazione nell'opera. In questo ordine di considerazioni, sia i disegni che le tecniche incisive non possono venire considerati come una fase occa-

sionale e fortuita dell'esperienza creativa di un artista, bensì testimonianza e, soprattutto, momento dialettico di una ricerca.

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

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

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

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

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

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

...A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, Cortelazzo concentrerà la propria ricerca su forme differenti; sarà la volta delle superfici, delle sagome e dei profili ma più ancora ad interessarlo sarà il forte carattere scenografico e architettonico che l'opera stessa potrà costruire attorno a sé in modo attivo e sempre diverso.

...Nella *Città* del '76, in *Castello* e nell'*Intellettuale* del '77 e ancor di più in *Scenografia* del '79, la scultura è una sequenza che si definisce per piani; è la narrazione di uno spazio interrotto, spezzato e aperto, che vuole raggiungere l'ambiente circostante. Qui Cortelazzo ha preferito infrangere e rompere quegli equilibri e quelle armonie che prima permettevano alla forma di contorcersi e di cercare lo spazio nel proprio sviluppo. Al contrario, in queste sculture l'artista definisce e progetta delle vere architetture dove la dislocazione asimmetrica dei volumi, dei piani e lo snodarsi e il ritagliarsi acuto delle sagome traccia una forma che sembra disegnarsi nello spazio. Ed è vero e proprio disegno inteso come localizzazione di scorci, come dinamica di rottura, come separazione di tonalità ora meno, ora più luminose e oscure...

Chiara Bertola, 1992

1967

Galleria "Il Portico", Cesena. Presentazione di Umberto Mastroianni.
Galleria "Mantellini", Forlì. Presentazione di Umberto Mastroianni.
"Centro d'Arte e di Cultura", Bologna. Presentazione di Umberto Mastroianni.

1968

Galleria "Il Settebello", Torino. Presentazione di Piero Bargis.
"Circolo degli 11", Reggio Emilia. Presentazione di Renzo Guasco.

1969

Galleria "Palazzo Carmi", Parma. Presentazione di Raffaele De Grada.
Galleria "Scotland House", Milano.
Libreria "Renzi", Cremona. Presentazione di Elda Fezzi.

1970

Galleria "Benedetti", Legnago. Presentazione di Raffaele De Grada.
Galleria "Pagani", Milano. Presentazione di Raffaele De Grada.

1971

Galleria "La Chiocciola", Padova. Presentazione di Guido Perocco.
Galleria "Bevilacqua La Masa", Venezia. Presentazione di Raffaele De Grada.
Galleria "San Benedetto", Brescia. Presentazione di Raffaele De Grada.

1972

Galleria "La Nuova Sfera", Milano. Presentazione di Raffaele De Grada.
Galleria "Viotti", Torino. Presentazione di Guido Perocco.
Galleria "Il Sagittario", Salsomaggiore. Presentazione di Elda Fezzi.

1973

Galleria "Cortina", Milano. Presentazione di Giuseppe Marchiori, Davide Lajolo, Raffaele De Grada.
Galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo. Presentazione di Giuseppe Marchiori.

1974

Galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo. Presentazione di Giuseppe Marchiori.
Galleria "Fidesarte", Mestre. Presentazione di Paolo Rizzi.
Galleria "Petrarca", Parma. Presentazione di Paolo Rizzi.
Galleria "Sartori", Padova. Presentazione di Giuseppe Marchiori, Davide Lajolo, Raffaele De Grada, Paolo Rizzi.

1975

Galleria "Il Triangolo", Cremona. Presentazione di Elda Fezzi.
Galleria "Zanini", Roma. Presentazione di Giuseppe Marchiori.
Galleria "Lo Spazio", Brescia. Presentazione di Giuseppe Marchiori.
Galleria "Petrarca", Parma. Presentazione di Elda Fezzi.

1976

Galleria "La Bavardina", Gavordo. Presentazione di Elda Fezzi.
Galleria "San Marco", Bassano del Grappa. Presentazione di Salvatore Maugeri.
Galleria "G", Berlino. Presentazione di Giulio Carlo Argan.

1977

Galleria "Bergamini", Milano. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
Galleria "Frankfurter", Francoforte. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
Galleria "Ursus - Presse", Düsseldorf. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
Galleria "Monika Beck", Schwarzenacker. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
Galleria "L'Arcobaleno", Roma. Presentazione di Giulio Carlo Argan.

1978

Galleria "Hausammann", Mestre.
Galleria "Ghelfi", Verona.
Galleria "La Chiocciola", Padova.

1979

Galleria "Cortina", Milano. Presentazione di Giuseppe Marchiori.

1980

"Scultura Ambiente", Este.

1981

Galleria "Ghelfi", Verona. Presentazione di Luciano Minguzzi.

1982

Galleria "San Giorgio", Mestre. Presentazione di Paolo Rizzi.
Galleria "Petrarca", Parma.

1983

"Scultura Ambiente", Este. Presentazione di Giorgio Segato.

1984

Galleria "Frankfurter", Francoforte.
Galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo.
"Scultura Ambiente", Este.

1985

Civico Istituto di Cultura, Luino.

1990

Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia.
A cura di Virginia Baradel.
Presentazione di Giulio Carlo Argan.
Interventi di Giuseppe Mazzariol, Raffaele De Grada, Claudio Spadoni, Lucia e Paola Cortelazzo.

1992

Treviso, Casa dei Carraresi.
A cura di Luigina Bortolatto.
Interventi di Freed Licht, Raffaele De Grada, Giuseppe Mazzariol.

1995

Cortina d'Ampezzo, Galleria "Hausammann".
Presentazione di Paolo Rizzi.

MOSTRE COLLETTIVE

1968

XXI Premio Suzzara "Lavoro e lavoratori nell'arte", Suzzara.

1969

VII Premio Soragna per l'incisione in bianco e nero, Soragna.
XXII Premio Suzzara "Lavoro e lavoratori nell'arte", Suzzara.

VI Concorso Internazionale della Medaglia, Arezzo.

II Biennale dell'Incisione Italiana, Cittadella.

I Mostra Gioiello d'Arte Firmato, Sala Bolaffi, Torino.

1970

XXVII Biennale Triveneta, Padova.
LIX Biennale d'Arte Nazionale, Verona.

1971

I Rassegna del Gioiello Firmato, Torino.
I Rassegna Nazionale di Scultura, Modena.

I Biennale dell'Incisione Triveneta, Portogruaro.

I Premio "Marino Mazzacurati", Alba Adriatica.

IX Premio Internazionale Dibux "Joan Mirò", Barcellona.

VI Mostra Internazionale di Scultura all'aperto, Fondazione Pagani, Legnano.

VIII Concorso Nazionale del Bronzetto, Padova.

1972

IX Rassegna della Piccola Scultura, Galleria d'arte "Statuto 13", Milano.

VII Mostra Internazionale di Scultura all'aperto, Legnano.

I Mostra Internazionale d'Arte Sacra per la Casa Angelicum, Milano.

I Rassegna Internazionale d'Arte Moderna, Lecce.

I Premio "S. Egidio", Milano.

III Mostra "Primavera", Galleria "Forini", Bologna.

III Premio Nazionale di Scultura "Città di Seregno", Seregno.

LXXII Mostra Annuale d'Arte della Re-

gione Lombarda, Palazzo della Permanente, Milano.

"L'incisione in Italia oggi", galleria "1 + 1", Padova.

IV Biennale Scultura Internazionale Premio "Morgan's Paint", Ravenna.

1973

I Mostra di Scultura "Castello Sforzesco", Pavia.

"Arte Grafica Contemporanea", Museo d'Arte Moderna, Rio de Janeiro.

XII Biennale Romagnola d'Arte Contemporanea, Forlì.

"Arte Italiana Contemporanea", Villa Simes, Piazzola sul Brenta.

IX Concorso Internazionale del Bronzetto, Padova.

1974

"Arte Fiera '74", Bologna.

Biennale d'Arte Orafa, Palazzo Strozzi, Firenze.

Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta.

V Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno.

Biennale di Arese, Arese.

1975

II Biennale Internazionale Dantesca - Mostra Internazionale del Bronzetto, Ravenna.

X Biennale Internazionale del Bronzetto, Prato della Valle, Padova.

Scultura per l'estate "Belle arti al Valentino", Torino.

"Arte Fiera 1975", Bologna.

Mostra "La litografia del Busato in Vicenza", Piazzola sul Brenta.

"Tre momenti della scultura oggi", Galleria d'arte "Marconi", Longarone.

1976

"Aurea 1976", Palazzo Strozzi, Firenze.

"Arte Fiera 1976", Bologna.

Istituto Italiano di Cultura, Vienna.

1977

Mostra di Pittura e Scultura di artisti padovani e rodigini, Centro Culturale della

Regione dell'Austria, Linz; "Steirerische", Graz; "Sala Paracelsus", Villach; "Sala Esposizioni Uluv", Praga; "Getreidmarkt", Salisburgo; Istituto Italiano di Cultura, Monaco di Baviera; Istituto Universitario, Colonia.

XI Biennale Internazionale del Bronzetto, Padova.

"Palazzo della Vinanzeborde", Amburgo.

"Aurea in Brasile", Rio de Janeiro.

"Aurea in Brasile", San Paolo del Brasile.

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

1978

Premio Internazionale del Bronzetto, Padova.

1979

"Immagini e strutture nel ferro e nell'acciaio", Repubblica di San Marino.

"Collettiva inverno 1979", Galleria "Verdi", Padova.

"Arte Fiera 1979", Bologna.

Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno.

Premio Nazionale di Scultura, Rotonda della Besana, Milano.

"Grafica Triveneta oggi", Udine, Venezia, Treviso.

IV Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta.

"70 scultori", Sommacampagna.

1980

II Mostra toscana di scultura, Stia.

"Omaggio a Palladio", Villa Simes, Piazzola sul Brenta.

"IV Triveneta delle Arti", Padova.

"La bottega del Busato", litografia e calcografia in Vicenza, Villa Simes, Piazzola sul Brenta.

"20 anni di Arte Contemporanea", galleria "La Chiocciola", Padova.

1981

"Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

"Arte Fiera", Bari.

1981-82

XIII Biennale Internazionale del Bronzetto, Padova.

1982

I Concorso Biennale di Scultura "Vincenzo Schiavio", Valesio.

XIII Rassegna della Grafica, Treviso.

"Il Arteder '82", mostra d'arte grafica, Bilbao.

"Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

"La Grafica degli Scultori", Forlì.

1983

IV Biennale dell'incisione italiana, Cittadella.

"Arte Fiera 1983", Bologna.

"Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta.

"Il bronzetto come multiplo", Lubiana.

"Arte Fiera", Bari.

1984

"Sculpture Multipli", Zagabria.

"Il bronzetto come multiplo", Palazzo dei Congressi, Garda.

"Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

"Homo homini", Seraphicum, Roma

"Homo homini", Teatro Kolbe, Mestre.

1985

"La figura di Cristo", Galleria "La Cupola", Padova.

Rassegna "Homo homini", Montebelluna, Schio, Pordenone, Portogruaro, Verona.

"Libertà e Resistenza, 52 artisti per Vittorio Veneto", Vittorio Veneto.

Gruppo "Veneto Arte", Istituto Civico di cultura, Luino.

Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea, Galleria "Il Traghetto", Milano.

Gino Cortelazzo nasce a Este nel 1927. Se in età scolastica non può esaudire la propria vocazione per l'arte, il desiderio permane così forte da far sì che nel 1961, a 34 anni, decida di iscriversi all'Accademia di Bologna, dove diverrà discepolo dello scultore Umberto Mastroianni. Vince nel 1968 il Premio Suzzara e, poco dopo, per merito di Raffaele De Grada, ottiene la cattedra di scultura a Ravenna, presso la quale lavorerà fino alla fine degli anni Settanta. In questo decennio prima l'importante incontro con il critico Giuseppe Marchiori, poi quello con Giulio Carlo Argan, determinano svolte significative nella sua produzione, che passa progressivamente da una larvata figuratività ad un astrattismo memore delle avanguardie storiche. Negli anni Ottanta, il sodalizio culturale ed umano con Giuseppe Mazzariol lo spinge ad indagare più a fondo su alcune delle più affascinanti provocazioni intellettuali dell'ultimo Arturo Martini, con Boccioni l'artista forse da lui più amato. Muore tragicamente nel 1985 a Este.

Testi

G. Marchiori, *Gino Cortelazzo. Sculture dal 1972 al 1977*. I Dogi, Roma, 1978.

Giornata di studi sull'opera di Gino Cortelazzo. Atti del Convegno tenutosi a Este il 7 novembre 1987, relazioni di Giulio Carlo Argan, Giuseppe Mazzariol, Giorgio Segato, Simone Viani, Raffaele De Grada, Umberto Mastroianni, Paolo Rizzi.

Per Gino Cortelazzo. Atti del Convegno tenutosi nel 1992 a Este, patrocinato dal Rotary e Inner Wheel, con relazioni di Virginia Baradel (curatrice), Massimo

Carboni, Roberto Pasini, Elena Pontiggia, Chiara Bertola, Lorella Giudici, Marta Mazza, Luca Telò.

Articoli su giornali e riviste*

1990

Red., *Ritorno ricorda Cortelazzo*, «Il Gazzettino», 25 marzo.

Red., *Figurini russi. Cortelazzo e Universo museo a Venezia*, «Il Gazzettino», 24 maggio.

S. Manzoni, E. Pugliese, *L'arte fuori della Biennale. Traccia e percorsi alternativi*, «Il Gazzettino», 26 maggio.

M. Milani, *Il carnevale inonda la laguna*, «Il Sole 24 Ore», 27 maggio.

R. Barilli, *Dallo stadio al museo*, «L'espresso», 3 giugno.

Red., *Cortelazzo alla Querini*, «La Nuova Venezia», 9 giugno.

Red., *L'estate a Venezia, Russi teatrali, Man Ray e le murine*, «Il Giornale dell'Arte», agosto.

P. Rizzi, *Ritmi e natura. In mostra a Venezia le sculture di Cortelazzo*, «Il Gazzettino», 11 giugno.

G. Cavazzini, *La scultura pura di Gino Cortelazzo*, «Gazzetta di Parma», 13 giugno.

S. Salvagnini, *Retrospective a Venezia: Cortelazzo e l'incanto della sobrietà*, «La Nuova Venezia», 16 giugno.

A. Antolini, *Cortelazzo: storia di un'amicizia fra intellettuali*, «Corriere della Sera», 24 giugno.

C. Spadoni, *Fiori di bronzo*, «Il Resto del Carlino», 28 giugno.

Red., *Due sculture all'aperto divelte e gettate in Canale. Danneggiate opere di De Luigi e Cortelazzo*, «La Nuova Venezia», 2 luglio.

S.M., *Gettate in acqua da vandali opere di De Luigi e Cortelazzo*, «Il Gazzettino», 2 luglio.

E. Fabiani, *Le idee 'monumentali' di Cortelazzo*, «Oggi», 25 luglio.

G. Barbanti, *Cortelazzo poeta*, «L'Arena», 29 luglio.

L. Cabutti, *Aveva ereditato i tormenti di Arturo Martini*, «Arte», luglio-agosto.

E. Crispolti, *Flessuose dolcezze vegetali*, «AD», agosto.

P. Rizzi, *Splendida stagione d'arte*, «Il Gazzettino», 6 settembre.

D. Schiesari, *Antologica di Gino Cortelazzo*, «Athea», ottobre-nov.

S. Salvagnini, *Gino Cortelazzo: scultura, utopia inattuale*, «Veneto Ieri, Oggi, Domani», ottobre.

1991

Pa. Cam., *Cortelazzo: Bronzi e sculture in ferro ricoperte di cristalli di quarzo colorato*, «Stampasera», 14 gennaio.

A. Mistrangelo, *Cortelazzo e quella luce da 'brivido'*, «Stampasera», 5 febbraio.

A. Dragone, *Una mostra dello scultore Gino Cortelazzo alla Galleria Folco*, «La Stampa», 5 febbraio.

1992

Red., *Retrospective di Cortelazzo*, «Il Gazzettino», 18 marzo.

P. Rizzi, *Perché no a Treviso?*, «Il Gazzettino», 5 aprile.

P. Rizzi, *A sette anni dalla morte, un volume per riflettere su Gino Cortelazzo*, 27 maggio.

1995

U. Mastroianni, *Cultura e arte, chiave italiana del futuro*, «Il Tempo», giugno.

P. Rizzi, *Dalla natura all'assoluto*, «Il Gazzettino», 9 agosto.

* Ringrazio Guido Cortelazzo per avermi gentilmente fornito la rassegna stampa successiva al 1990. Per quella precedente nonché per maggiori informazioni, rimando al fondamentale catalogo della mostra del 1990 alla Querini Stampalia.



SESA, una Società del Comune di Este per la salvaguardia dell'ambiente
per il riuso e il risparmio delle risorse, al servizio di tutti i Cittadini

