
*Fondazione Scientifica
Querini Stampalia*

Gino Cortelazzo



Electa

Gino Cortelazzo

Mostre
1

*Fondazione Scientifica
Querini Stampalia*

Gino Cortelazzo

a cura di Virginia Baradel

Electa

Gino Cortelazzo

Palazzo Querini Stampalia
Venezia,
26 maggio - 26 agosto 1990

Fondazione Scientifica
Querini Stampalia

Consiglio di Presidenza
Egle Renata Trincanato
Presidente
Marino Cortese
Consigliere delegato
Marino Berengo
Carlo Dal Co
Francesco Valcanover

Revisori dei Conti
Ciro Di Pieri
Giancarlo Tomasin

Giorgio Busetto
Direttore
Antonio Fancello
Marigusta Lazzari
Alfredo Rossi
Antonio Vianello
Marcellino Busato
Anna Francesca Valcanover
Marina Vianello
Mario Bassi
Gabriella Berardi
Francesco Dilibra
Massimo Donaggio
Angelo Mini
Paolo Primon
Guerrino Segato

Comitato Promotore
Giulio Carlo Argan
Cristina Bandera Viani
Marino Cortese
Giorgio Busetto
Raffaele De Grada
Luciano Gemin
Umberto Mastroianni
Giuseppe Mazzariol
Carlo Munari
Giandomenico Romanelli
Giorgio Segato
Toni Toniato
Francesco Valcanover

Allestimento
Luciano Gemin

Ufficio Stampa
Systema sas, Venezia

Hanno collaborato inoltre
Sattis, Venezia
Spazio Luce, Venezia
Style arredamenti, Spresiano
(Treviso)
Pulliero, Venezia

*Si ringraziano in particolare
per la concessione dei prestiti
delle opere alla mostra:*
Banco Ambrosiano Veneto
Cassa di Risparmio
di Padova e Rovigo
Cassa di Risparmio
di Verona,
Vicenza e Belluno
Famiglia Cortelazzo
Musei Civici di Venezia

Presentare l'opera di Gino Cortelazzo al colto pubblico che affolla Venezia nel periodo della Biennale fu ferma volontà di Giuseppe Mazzariol, che a questo fine insistentemente operò, realizzando tra l'altro la giornata di studi tenutasi ad Este, col determinante impegno di quella civica amministrazione, il 7 novembre 1987.

Scomparso Mazzariol, abbiamo ritenuto pertanto doveroso cercar di rispettare le sue indicazioni in ordine alla scelta delle opere, all'allestimento, ai contributi da inserire in catalogo, anche come atto d'omaggio al suo lavoro qui che, iniziato col volontariato nel 1950, dopo che fu dal 1951 al 1956 vicedirettore e dal 1956 al 1974 direttore della Fondazione, è continuato col volontariato in forme quale è appunto quella dell'appassionata costruzione della mostra di Cortelazzo.

Perché Mazzariol traduceva il suo amore per l'arte in militanza critica, spaziando con eccezionale capacità (e curiosità) dall'architettura alla scultura, dal design alla pittura, dal fumetto alla fotografia, proponendosi anche come autore di eventi artistici nei ruoli del committente, del consigliere del principe per la scelta del bello, suggerendo, organizzando, partecipando in varie forme alla vita dell'arte. Uno degli episodi più celebri di questa sua vocazione è quello nostro queriniano del restauro di Carlo Scarpa, che egli impose al Consiglio di Presidenza della Fondazione e alla città, vincendo remore e perplessità, mancanza di fondi e critiche violente, come quella della didascalica di un giornale locale che fotografò al suo primo apparire il ponte sul rio di Santa Maria Formosa. Nel 1964 egli organizzò la cerimonia di inaugurazione della sala dedicata a Gino Luzzatto, lo scomparso presidente della Fondazione, il responsabile politico di quel restauro che si veniva a presentare. Vent'anni dopo esatti, allestendo la mostra "Carlo Scarpa 1906-1978", ne volle una sezione alla Querini, e inaugurandola parlò del "suo" giardino e rammentò tutte quelle ostilità, dichiarando la sua soddisfazione per l'avvento di Scarpa all'Olimpo dei classici e sbertucciando l'incolta classe dirigente veneziana, allora contraria e ora plaudente.

Erano oltre quaranta le mostre d'arte contemporanea che si erano tenute in quel ventennio in sala Luzzatto e trenta di esse portavano la sua firma, da quella d'esordio ("Nuova Tendenza 2") che denunciava con un'ampia antologia di produzioni recentissime l'occupazione di uno spazio critico in città che nessun ente o organismo aveva avuto la capacità di individuare e coprire; alle varie monografiche che presentarono via via scultori come il grande Viani, Pierluca degli Innocenti, Tramontin; pittori come Pizzinato, Mario De Luigi,

Music, Guarienti, Bice Lazzari, Flarer, Tudor, Pinto, Celeghin, Ida Barbarigo; fotografi come Roiter e Brandt; opere grafiche come quelle di Neri Pozza, Arduini, Olivieri, Rossi, De Luigi; lavori di design come l'"Interior Designers" del 1967 dedicata ad architetti americani o quella di poco successiva di "Oggetti in plastica destinati al riposo"; lavori di artisti stranieri come gli jugoslavi Komel e Kogoj (ebbe sempre un occhio di riguardo per l'Est europeo), Bill Congdon, Lotte Frumi, Ung No Lee, fino alla bellissima mostra del 1973 su "Le Corbusier purista e il progetto di Pessac", con la quale indagava sull'opera pittorica e grafica di questo suo grande amore per la cui presenza a Venezia col progetto dell'Ospedale Civile, di cui aveva fatto convinto il presidente di allora, l'amicissimo suo Carlo Ottolenghi, fu alto e strenuo mediatore.

Cortelazzo era per Mazzariol un altro episodio di alta cultura artistica da rivendicare in una terra veneta ormai sorda ai valori dell'arte. Membro di una nostra piccola commissione per le mostre, affermò con forza la necessità di una Querini che allestisse esposizioni anche piccole, commisurate alla dimensione della sede, che peraltro si è venuti negli ultimi anni progressivamente ampliando, ma qualificate, culturalmente avvertite, capaci di segnalare, ad esempio, quanto la Biennale non sapeva cogliere, come appunto avvenuto nel caso di Cortelazzo.

Dar corso a questo suo progetto nel maggior rispetto possibile delle sue volontà era compito non facile, perché Mazzariol era uomo "di cantiere" e temperamento creativo, che partendo da una prima idea la veniva via via elaborando, crescendo, adattando alle circostanze, collegando ai rapporti che su di essa intesseva con cose, luoghi, persone, cibi, e così via, costruendo ogni volta un clima culturale in profonda sensibile armonia col suo essere veneziano e veneto di radici consapevoli, antiche e trådite.

Così nel farlo abbiamo contratto alquanto debiti di non formale riconoscenza: con Giorgio Busetto, qui stesso cresciuto da Mazzariol all'artigianato difficile della gestione queriniana, che la pietas di allievo amorevole ha con sacrificio costretto entro i controllati binari del ruolo anche burocratico ad ogni buon fine tutto collegando; con Virginia Baradel, che si è sobbarcata con passione e sagacia il compito di reinterpretare, sulla scorta delle rimaste indicazioni di Mazzariol, la mostra, il catalogo, le presenze e le assenze, intervenendo con filologica acribia dovunque indispensabile, ma in modo sempre rispettoso dell'intelligenza critica altrui e di quella propria; con Luciano Gemin, vicinissimo a Mazzariol in questi ultimi anni, autore

generoso dell'allestimento; con Emma Stojkovic, moglie di Mazzariol, che ha affettuosamente curato e redatto in forma leggibile per il catalogo gli interventi verbali del marito su Cortelazzo; con Bianca Tagliapietra, fedelissima assistente di Mazzariol dalla segreteria del Dipartimento di storia e critica delle arti, che ha prodotto documenti e aiuti con la nota cortesia e dedizione; con Antonella Fantoni, depositaria dell'ultima scelta di Mazzariol per le opere in mostra e in catalogo; con Giulio Carlo Argan, che ha voluto onorare con la sua nota introduttiva e lo scultore e il critico ai quali era legato da sincera amicizia; con i familiari di Cortelazzo, la moglie Lucia e i figli Guido e Paola, i quali si sono prodigati in ogni modo, trepidi, sommessi e sempre pronti al bisogno; con quanti ci hanno incoraggiato, come i membri del comitato promotore, i partecipanti alla giornata di studi sopra richiamata, e Franco Greggio, Fatima Terzo, Giovanni Ceci, Feliciano Benvenuti, e Carlo Ottolenghi che ci è dolorosamente mancato subito dopo Mazzariol; con quanti hanno contribuito alla stesura del catalogo e alla organizzazione e allestimento della mostra.

E ricordiamo ancora in chiusura di questa tabula gratulatoria con sincere rinnovate grazie gli enti il cui generoso contributo ci ha permesso di giungere sin qui: la Regione Veneto, il Banco Ambrosiano Veneto, il Comune di Este, Ina Assitalia - Agenzia Generale di Padova.

Egle Renata Trincanato
Presidente della Fondazione Querini Stampalia

Non privilegio ma triste incombenza, per me vecchio, evocare la memoria di amici trapassati e di cui non s'è spento, dopo anni, il rimpianto: e nel ricordo mi par giusto congiungere, a Gino Cortelazzo, Bepi Mazzariol e, in una prospettiva più lontana, Marchiori. Furono amici e qualcosa legò il loro destino di intellettuali veneti, credo la difficoltà di conciliare la nostalgia d'un passato con un'impaziente volontà di moderno.

Nell'85 Cortelazzo volle morire: non v'era motivo nella sua vita privata, amava ed era amato, viveva in luoghi che gli erano cari, ed era consapevole del proprio valore d'artista, sapeva che la sua scultura era qualcosa di raggiunto. Aveva trovato forme plasticamente pure che conservano la genuina bellezza della materia, e quelle forme s'ingemmavano di nuova naturalità, come rifiorite da un tronco. Non era facile riunire naturalità e civile eleganza. Ma sentiva che quei valori, che legavano tradizione e modernità, stavano scomparendo dal mondo contemporaneo. Di nulla doveva rammaricarsi nel proprio passato, ma il futuro che si apriva era probabilmente chiuso ai valori della sua scultura, forse a tutti i valori dell'arte.

Mazzariol ha scritto pagine intense su quella scultura e avrebbe patrocinata e diretta questa mostra: morì troppo presto. Ciò che per Cortelazzo era la scultura, per lui era Venezia: come per l'arte, del resto i due termini erano identici. Cercò di far lavorare a Venezia i maggiori artisti moderni affinché potesse avere un volto moderno nobile come l'antico. Quando vide la scultura 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. È giusto che questa bella mostra ricordi insieme l'artista e il suo critico, la malinconia non diminuirà la bellezza di questa scultura; al contrario.

Giulio Carlo Argan

Sommario

- 13 La scultura
di Gino Cortelazzo
Giuseppe Mazzariol
- 20 Il pensiero audace
di Gino Cortelazzo
Raffaele De Grada
- 22 Su Gino Cortelazzo
Claudio Spadoni
- 23 "Fare monumento un'idea"
Virginia Baradel
- 28 Un'autostrada di fiori
Biografia di Gino Cortelazzo
Lucia Cortelazzo
- 35 Riflessioni tratte
dai quaderni di appunti
di Gino Cortelazzo
a cura di Paola Cortelazzo
- 39 Catalogo
- 77 Regesto delle opere
a cura di Elisabetta Dal Carlo
- 101 Apparati

Gino Cortelazzo è uno dei grandi scultori che hanno operato negli ultimi trent'anni nel nostro paese. Uno scultore che è stato poco conosciuto dal grande pubblico, che non è mai entrato nei circuiti usuali in cui entrano gli artisti più rappresentativi, ma che ha attirato su di sé l'attenzione di alcuni critici tra i più qualificati, come Giulio Carlo Argan e Giuseppe Marchiori; e questo è un indubitabile segno, un'indicazione che non può non essere sottolineata. Il fatto che non sia entrato nel grande circuito è imputabile in larga misura al suo modo di operare e di vivere: di operare in grande solitudine e di vivere in una condizione tutta particolare e singolare, evitando di proposito quelli che sono i tramiti usuali che portano alla notorietà. Era infatti, fondamentalmente, un uomo che aveva un grande fastidio per le convenzioni, per tutte quelle norme che regolano le pubbliche relazioni. Fin da giovanissimo aveva manifestato questo suo modo di intendere e di soffrire l'esistenza: per non tradire se stesso, prima di tutto, e poi la vocazione che aveva in sé, una vocazione assolutamente incontenibile, che nulla poteva frenare. Basterebbe pensare al lungo cammino che ha dovuto percorrere, nel contesto di questa società e della sua stessa famiglia, per poter rivendicare quell'area di libertà che gli consentisse di realizzare l'unica e sola cosa che desiderava: cioè fare l'artista, fare lo scultore in modo particolare. Anche se piccolissimo, bambino, era talmente prepotente in lui questo bisogno espressivo che – pare una delle antiche novelle che si raccontano sugli artisti dei tempi lontani – sentiva la necessità di raccogliere, dietro l'aratro, la zolla ancora umida e di plasmarla, di toccarla con le mani, di farne un qualche cosa

che solo sua madre capiva e conservava di nascosto. Certamente di nascosto dagli altri congiunti, perché quarant'anni fa, una famiglia di borghesi che viveva del sicuro reddito della campagna, non poteva certo vedere con acquiescenza occasioni che portavano fuori dalla strada battuta dai più. Questi primi segnali veramente commuovono, perché sono l'indice di una grande solitudine, di un grande isolamento, di un dono che lui portava con sé e che non poteva in nessun modo mancare di elargire agli altri. Così, dopo anni di attesa, dopo aver studiato agraria con un impegno particolarissimo della sua intelligenza versatile, che non consentiva mai delle approssimazioni, ma aveva sempre bisogno di certezze, di verifiche sicure; dopo aver tentato quindi di entrare così nell'ambito tradizionale della sua famiglia e dopo aver fatto delle esperienze, diciamo marginali, rispetto a quella che era la tradizione corrente della coltivazione della terra nella sua città, ecco che finalmente si decide, verso il 1960, a lasciare Este e a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Non è evidentemente giovanissimo, ma ha portato avanti per anni questa vocazione che doveva, in un certo modo, maturare in questa decisione, alla quale non fu estranea – ed è un grande merito – la sua famiglia, la famiglia che lui aveva costituito e, in modo particolare, la sua compagna.

A Bologna incontra un artista molto importante, Mastroianni, che è uno sperimentatore di grande rilievo, il quale si accorge immediatamente che ha di fronte un artista definito, un artista che non lascia dubbi su quelli che saranno i destini del suo fare; e così, in pochi anni, Cortelazzo viene ad acquisire quelle tecniche di cui necessitava

per poter poi compiutamente dedicarsi alla figurazione.

Mastroianni gli è stato vicino per lungo tempo e gli fu certamente molto utile, proprio perché poteva rappresentare per lui un termine costante di dialogo, di confronto: donde l'inserimento immediato di Gino Cortelazzo in quello che è il contesto, decisamente europeo, costituito da artisti come Viani e Minguzzi, che sono sostanzialmente gli eredi della grande tradizione, della generazione precedente, quella dei Martini, dei Marini, dei Manzù.

Gino Cortelazzo entra così, tra il 1960 e il 1970, in questo ambito e ha subito dei riscontri: presenta alcune opere a Suzzara, dove Zavattini, Solmi, De Micheli s'accorgono di questo artista che era sostanzialmente un *outsider*, non giovanissimo per di più, proveniente da tutt'altro ambito e da tutt'altre esperienze; e ottiene subito il primo premio. È un'indicazione molto precisa che viene data e che costituisce un grande esordio, molto incoraggiante; e subito dopo i riscontri si moltiplicano: c'è una mostra nel 1968 a Cesena, che ha un grande successo; e ancora una nel 1973 – cito solo alcune personali tra le più importanti – a Cortina, presentata da Giuseppe Marchiori; e più avanti, sempre alla fine di quell'anno, un'altra a Berlino, presentata da Argan, che riscuote consenso di carattere europeo.

Dire che Cortelazzo è un uomo di grande cultura può sembrare un'espressione, per così dire, corrente, ma chi conosce la sua casa e, meglio ancora forse, la sua biblioteca capisce subito che non si tratta di un luogo comune, perché si accorge di quanto e come, nel silenzio di questa città limitanea di grande bellezza che è Este, quest'uomo, nella solitudine della sua casa, potesse per-

Este. La casa, il giardino.
1983, Este. Giulio Carlo Argan (a sinistra) con
Cortelazzo, mentre visita lo studio.



correre tutti gli itinerari della storia dell'arte, approfondendo problemi e privilegiando immediatamente taluni grandi referenti del passato, artisti a lungo studiati di cui abbiamo le tracce, cioè le pubblicazioni, le opere raccolte da lui con infinito amore: mi riferisco in particolare a Jacopo della Quercia, a Brunelleschi, a Donatello e, tra i contemporanei in questo secolo, a Boccioni. Cortelazzo è uno studioso di storia dell'arte attento e rigoroso, come è rigoroso sempre quando si occupa di un problema e vuole assolutamente andarne a fondo, capirne tutti gli aspetti, anche i più remoti, i meno evidenti.

Io lo conobbi non molti anni fa, e in una maniera abbastanza singolare. Era uscito sul settimanale "Gente" un grande articolo, molto ben scritto, in cui il giornalista non entrava nel merito delle opere, ma presentava l'ambiente, il contesto, la casa, l'aia, alcune riproduzioni; l'articolo mi incuriosì molto e poiché, pur sapendo dell'esistenza di questo scultore, non avevo alcun riferimento preciso per incontrarlo, gli scrissi e ci vedemmo per la prima volta a Monselice, fuori dall'autostrada. Fu un incontro che mi fece una profonda impressione perché per tutta la vita io ho fatto, oltre che il professore universitario, il critico militante e quindi conosco gli artisti e so che sono dei personaggi sempre particolari, che hanno la necessità di dimostrare subito chi sono e che cosa vogliono; ebbene, quest'uomo era dentro la sua automobile quando arrivai con la mia – avevamo questo appuntamento, non c'eravamo mai visti – disse pochissime parole, un saluto, e poi mi guidò verso casa. Lì mi mostrò le sue cose, non volle in nessun modo illustrarle; lasciò che le avvicinassi da solo, queste creature che lui aveva

messo insieme, e le avessi a capire. E quando attraverso talune domande, taluni problemi da me posti, si rese conto che avevo compreso, allora si sciolse, divenne immediato, non ebbe più riserve; e io capii che quest'uomo spaziava con grande capacità d'intuizione dalle arti figurative alla letteratura: ricordo che si parlò dei mitteleuropei, di Musil, in modo particolare, quel giorno; era un grande lettore di Kafka, ma conosceva profondamente Freud ed era poi passato a Jung: allora mi avvidi che questo artista era sì lo scultore che io sapevo, ma aveva anche questo retroterra, questo vastissimo paesaggio, dietro, di conoscenze, di esperienze intellettuali e in questo largo ventaglio di interessi, non mancava, naturalmente, la frequentazione dei classici, cui era molto legato. Qualche personaggio di questo secolo e di questi anni lo aveva individuato, oltre a noi critici d'arte; ne cito uno perché è il più significativo: Dino Buzzati; non è a caso che l'autore del *Deserto dei Tartari*, questo scrittore amaro, avesse – perché avvengono questi fatti così straordinari – con le sue antenne riconosciuto l'altro solitario, l'altra creatura amara, Gino Cortelazzo appunto, e fu un'amicizia, un sodalizio duraturo.

Vorrei dire ora dello scultore, di quelle che sono le prerogative, i caratteri formali che in qualche modo lo qualificano, lo collocano nel panorama della scultura europea, ora che se ne è andato, come un personaggio di tutto rilievo. Di tutto rilievo perché ha avuto la capacità intellettuale, anzi la spregiudicatezza intellettuale e morale di sperimentare tutti i linguaggi.

Cortelazzo esce dall'ambito di Mastroianni e a un certo momento verifica, attraverso alcune sculture in ferro, quello che è il

linguaggio proprio di Mastroianni. Lo verifica, ma immediatamente dopo se ne libera e lo fa con estrema abilità, perché è molto difficile lasciare il maestro, così come lui ha saputo fare, per ritrovare dentro di sé i termini di un discorso originale che andava al di là delle singole riprese linguistiche, mettendo in forma, di volta in volta, i significati profondi di cui sentiva l'urgenza interiore.

Vediamo adesso, attraverso un'antologia succinta, ma indicativa, l'arco delle esperienze che si sono susseguite nello sviluppo artistico di Cortelazzo. Dopo un'opera del 1970 (*Pazzarella*) che rappresenta un tentativo non solo sperimentale, ma di ironica messa in discussione del proprio fare, in cui adopera forme umane portate con estremo coraggio al parossismo, troviamo nel 1971 *Il più grande e il più piccolo*, dove possiamo in qualche modo avvertire sia la lezione che viene dal cubismo, sia quella che gli deriva in modo particolare dall'ambito bolognese, ma con intendimenti già nuovi e personali. Ed ecco *Farfalla*, un bronzo del 1974. È la prima di un gruppo di opere che particolarmente mi affascinano per il loro significato nell'economia del fare artistico di Cortelazzo. Sono oggetti che si leggono e non si leggono immediatamente, in cui il motivo ispiratore è certo un'esperienza diretta con l'altro da sé, con il mondo (nella fattispecie la farfalla), ma senza una volontà di rappresentazione, bensì forse solo di significazione. Soprattutto l'intento è quello di creare un oggetto carico di memorie e di riferimenti culturali che possono perdersi, smarrirsi nella notte profonda di tempi lontanissimi. Sono oggetti europei tutti, ma di un alveo particolare, di una stagione che è il Medioevo e che suscitano analogie con el-

mi, corazze e altre forme dello stesso ordine: qui è la matrice profonda, l'origine prima non manifesta di questo genere di oggetti.

Certo, se si guarda ad esempio il *Grano di luce* del 1974, in onice del Pakistan, viene spontaneo chiedersi in quale relazione sta quest'opera con altre del 1975, come *Meta-morfosi*, *Lirica lunare* o *Trittico*. Eppure l'artista ha una sua intima, segreta coerenza; gli oggetti possono apparire diversi, di volta in volta, come scelta di linguaggio; la coerenza è all'interno di ciascuna di queste immagini, ed è un filo unitario che le lega tutte. Sempre di questo felicissimo anno 1975 è la *Farfalla-luce* che evidentemente sta in coppia con il *Brigantino* dell'anno prima. Sono oggetti misteriosi che io non ho dubbi nell'annoverare fra i più alti della scultura europea dopo il 1950. Si potrebbe forse fare il nome di un artista che ha operato in una città vicina a Verona, Berrocal, ma non ha lo stesso rigore, e insieme la semplicità estrema cui sa pervenire Cortelazzo in questa sua farfalla. Il *Nudo* del 1981 è una forma estrema che è stata tradotta molto di recente – l'artista purtroppo non l'ha vista – in bronzo, ed è una grande opera di intensa suggestione. C'è qui una ricerca proprio di carattere architettonico, spaziale, suggerita quasi da questi legni preziosi che sono rimasti ancora lì, che erano già stati scelti per accogliere altri suoi pensieri e che sono dei tronchi di ulivo. Arriviamo poi ai *Fiori*, come quello del 1983, che sono grandi foglie particolarmente suggestive. Non è a caso che tutta l'ultima parte dell'attività di Cortelazzo si incentri su questo tema fitiforme, lasciando cadere altre problematiche, quella del nudo, della forma umana, cui la scultura è da millenni legata,

1971, Este. "Le stanzette di via Augustea", il vecchio studio di Gino.

Este. L'aia, il giardino.





per affrontare invece queste realtà naturali e colloquiare con esse come aveva già fatto con grande sapienza negli anni della giovinezza. Sono personaggi profondamente da lui conosciuti, questi, e che a un certo momento, negli ultimi anni, dal 1980 in poi, egli ripropone al proprio sguardo interiore. Un altro grande elemento vegetale è la *Composizione verde* del 1984, dai dettagli molto preziosi proprio nella qualità. E qui appare il colore che è però desunto dalla materia stessa in cui l'artista opera, cioè dal bronzo che egli patina, riuscendo in qualche modo a smaterializzarlo, a togliergli il proprio peso.

Questa tecnica della patina si rifà ovviamente agli antichi, ma insieme anche al tempo che ci presenta le sculture in bronzo così, a distanza di secoli o di millenni. Ma questi effetti Cortelazzo li ottiene con una capacità di indagine anche scientifica veramente straordinaria. Viene poi la sperimentazione dei materiali nuovi: sono gli espansi delle *Civette*, queste maschere grottesche intorno a cui l'artista gioca, e debbo dire che tutte queste ultime opere sono in un qualche modo presaghe di un suo destino che già lo accompagna. Sempre del 1985 è *Luna a Miami*, un'opera che suscita in me grande commozione perché la vidi in lavorazione in una fabbrica fuori Este. Cortelazzo voleva realizzarla con forti croma, con una colorazione intensa. Gli suggerii di lasciarla così, perché mi pareva una cosa già raggiunta, già portata all'essenziale; e andare oltre significava correre il rischio di affaticarla. Questa grande luna che gli era apparsa andando a trovare il suo figliolo in Florida, lo aveva intenerito; e questo tema ricorre varie volte come un qualche cosa di sognato.

Anche a *Ommaggio a Venezia* mi sento legato, perché Cortelazzo aveva pensato a quest'opera per una mostra veneziana che dovevamo fare insieme. Questa struttura architettonica che lui chiamava "la mia grande foca", culmina con un elemento abbastanza paradossale e autoironico che è un lampione che gira. È un oggetto di grande fascino, di un blu molto intenso. Quando me lo mostrò era tutto emozionato, perché aveva trovato un modo nuovo di operare, il modo di non tingeggiare ma di incorporare il colore. Non dunque come avevano già fatto Calder e Mirò, ma facendo diventare il colore parte, sostanza dell'immagine plastica. E aveva trovato – perché aveva questa effettiva capacità di ricercatore – un impasto che entrava in simbiosi con il metallo portante, un impasto cromatico granulare, eterno, che non si sarebbe modificato nel tempo. Io non capii subito la straordinaria novità, non tanto di questa tecnica, quanto delle intenzioni che questa tecnica voleva portare avanti. Intenzioni che erano quelle di rispondere e corrispondere ancora una volta a ciò che, tanti anni prima, aveva voluto Arturo Martini quando aveva scritto soffrendo *Scultura lingua morta*.

La scultura è l'arte più prigioniera, diceva Martini, è l'arte legata alla fisicità della luce e del sole, è l'arte che non può mai emanciparsi totalmente. Era il suo grande tormento. Mi pare che proprio da questi limiti Gino Cortelazzo riesca decisamente a togliere la scultura quando, attraverso il colore, la libera. Nella *Rosa*, che è una delle sue ultime cose, vediamo appunto questa forma che si riscatta nella luce, questo colore che è interno e si fa luce, rendendo l'oggetto assolutamente autonomo. È questo uno dei grandi ultimi oggetti realizzati da Gino

Cortelazzo: sotto, vi è come la traccia di un nudo, con delle delicatezze, delle sensibilità estreme.

E come ho aperto con quell'ironia della *Pazzerella*, non mi dispiacerebbe chiudere questa rapidissima rassegna con un'opera che ha anch'essa una punta di ironia. È la *Luna a Key West*, un quarzo come le precedenti, con questa grande luna *naïf*, che pare fatta da un bambino, un bambino molto saggio e diventato tanto adulto da non desiderare forse più neppure il rinnovarsi del tempo. Anche il *Castello* che è proprio una delle sue ultime cose, un castello notturno forse, come nessun'altra delle immagini precedenti, può significare il traguardo estremo cui Cortelazzo era pervenuto.

Un artista straordinario dunque, un grande solitario che non ha voluto durante il corso della propria esistenza presentarsi perentoriamente all'attenzione del suo prossimo. Ma il suo prossimo ha ora il dovere di conservare quest'opera e di parteciparla a tutti e per sempre.

27 maggio 1986

Cortelazzo è stato un artista estremamente drammatico, di cui la più grande opera che nessuno ha ancora visto è la sua stessa vita e devo dire la sua stessa morte. Morte che mi ha profondamente colpito perché i gesti di rottura sono anche abbastanza facili, possibili, in un tempo che ha rotto tutto: usi, costumi, consuetudini. Un gesto in sede figurativa non è che sbalordisca più; chi viene sbalordito da qualche cosa oggi? Ma di fronte alla morte programmata e realizzata, io credo che ognuno si debba fermare un momento a riflettere. A riflettere in che senso? Nel senso dell'illuminazione che viene da questo epilogo su tutto quello che è

venuto prima. E che cosa è venuto prima? È venuto il grande discorso del Cortelazzo, di cui a me pare che chi gli è vissuto vicino, e ce ne ha parlato, abbia capito forse a sprazzi qualche cosa; non capito il più delle volte. Ma egli non comunicava ai più soltanto perché i più non ricevevano la sua verità. La sua verità è oggi tutta lì nelle sue opere.

Questa verità che c'è dentro di loro è una verità lacerante, estrema. È l'incompatibilità di conciliazione tra tutto quello che questa società e questa cultura propongono per il libero sviluppo della persona umana e le istanze che sono nella persona umana di oggi di potersi esprimere per realizzarsi. Per questo, Gino Cortelazzo può aver guardato con infinito interesse a certe situazioni degli anni Sessanta e della fine degli anni Sessanta, quando i giovani hanno protestato violentemente e hanno chiesto verità. In modi assolutamente non accettabili perché mancava la parte progettuale, cioè la parte di proposta alternativa a quello che distruggevano. Però che distruggessero quello che c'era, perché obsoleto, perché ormai non più utile a nessuno, era sacrosanto. E quest'uomo nella solitudine della periferia di Este, al bordo della campagna, avvertiva e sentiva tutto questo. Lo stesso disagio di fronte a questo sfasamento tra culture che si succedono è presente anche nelle scelte che lui opera in sede linguistica come scultore. Simone Viani ha detto che la ricerca di Cortelazzo, questa sorta di impegno frenetico nel passare dall'esperienza del neocubismo ad altre esperienze culturali negli stessi anni, era un passare da un modo di comporre il discorso plastico a un altro usando però sempre gli stessi temi, le stesse parole. Segato giustamente notava come questo suo non modellare la materia ma



tagliarla, portasse alla ricerca del colore, colore come un *quid* che differenziava la scultura di Cortelazzo da tutto quanto si faceva in quegli stessi anni da parte di altri artisti. La sua esigenza, la sua istanza, era questo sperimentalismo legato a una scelta di materie diverse (ha adoperato tutto quello che veniva offerto dalla nostra civiltà: il legno, il ferro, la fusione, la plastica...) questo cercare nella materia la propria possibilità di essere messa in forma. Quindi nessun eclettismo, nessun mutamento o trasgressione di ordine formale, nel senso di una incoerenza nel portare avanti il suo discorso. È sempre lui, parimenti lui nell'una e nell'altra cosa, da quando lavora il legno d'ulivo e realizza le forme che si possono riportare all'ambito del neocubismo al momento in cui unisce a un supporto metallico un derma, una pelle realizzata attraverso complessi procedimenti e trapassi di carattere chimico che portano a una colorazione della forma. Non è un colore aggiunto, non è il dare un colore a una superficie, il che da Mirò a Calder è comune nella scultura di questo secolo, ma è cercare il colore dentro alla forma plastica, per affrancarla dalla propria fisicità opprimente.

Vorrei soffermarmi un momento su questo problema del colore, perché credo che tutta la problematica del Cortelazzo qui trovi uno dei momenti più qualificanti ed espressivi.

Cortelazzo aveva ottenuto a una certa data, intorno alla metà degli anni Settanta, 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 ci 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 e 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 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 Cortelazzo la usa già con grande lucidità a metà degli anni Settanta e 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.

L'uso che il Cortelazzo fa del colore è sentito come liberazione della forma plasti-

ca dalla propria oggettualità, dalla propria fisicità, dalla propria fatale inerzia, destinata da questa legge sovrana della gravità.

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

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 a 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 quella 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. Egli 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". Qui vale il discorso dei tagli, dei piani presentati specularmente alla luce. Allora egli 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 ed 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. Mi pare che al di là delle chiavi, più di una, che si sono offerte per poter penetrare nel mondo poetico di questo artista, il chiari-

mento circa questa sua prerogativa che lo qualifica tra molti altri, è che si tratta di una prerogativa etica, per cui Gino tutto quello che fa, lo fa per una condizione di necessità. Non vi è mai il gioco, non vi è mai l'elisione, non vi è mai il *divertissement* nel senso di "divagare da". Se vi è un artista *engagé* è il Cortelazzo, questo limitaneo, appartato, che sta al di fuori, ma che sa tutto di quello che avviene nella città, nelle grandi città del mondo. Città che va anche a visitare, sempre per tornarsene nella sua casa e portare avanti questo discorso di adeguamento, di necessità di dare sempre una risposta. Questo mi pare che lo qualifichi molto e che ne faccia un grande personaggio nel campo delle arti di cui ci occupiamo e, anche, un grande testimone storico delle molteplici sofferenze che ci hanno afflitto. Sofferenze che ci hanno afflitto tutti, ma che ci hanno anche gratificato perché questa è una stagione che io continuo a dire molto bella, piena di speranze, piena di domande. Io sono uno che crede molto e fermamente nel domani, grazie proprio alla testimonianza dei grandi disperati che contraddicendomi con la loro scelta l'hanno affermato.

6 novembre 1987

* Il testo, curato da Emma Stojkovic Mazzariol, è tratto dagli scritti relativi a due conferenze tenute rispettivamente nel 1986 e nel 1987.

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

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

Il primo incontro con Cortelazzo fu a un premio Suzzara. Egli, non conosciuto da noi del Suzzara, lo vinse. Ci incantò quella sua scultura adolescente che partecipava alla crociata del "realismo" come non se ne rendesse conto, con il candore puro delle sue statue. Cortelazzo veniva dalla provincia veneta, quella che aveva già dato scultori

di primo piano, come i fratelli Basaldella. Mirabile l'accostamento, nella scultura di Cortelazzo precedente il 1970, di elementi primari, generalmente in verticale. La materia era il marmo o la pietra, ma anche il legno. Quando si cimentava col bronzo, la patina modificava la ricchezza della materia, come se Cortelazzo la temesse. Riconoscemmo subito la qualità non estemporanea della sua grafica, dei suoi disegni che erano già da antologia. Fin da giovane Cortelazzo non aveva pagato il solito pedaggio al figurativismo, manifestando subito una volontà di emblemizzare nel simbolo il suo dialogo con la vita e la morte. D'altra parte egli, quando riusciva a superare l'abbozzo sognante, le meditazioni del metafisico, si impegnavo nella scultura architettonica, nell'opera che poteva decorare, come è della scultura classica, un ambiente, in una creatività che sviluppava con gioia vivificante un'idea dello spazio e del mondo.

Dicevo sopra che a Cortelazzo piaceva piegare la materia secondo la sua fantasia, ma non indulgeva per niente al barocchismo di tanta, troppa, scultura contemporanea. La prima volta che ho avuto il piacere di presentare in una mostra (alla Galleria "Pagni", di Milano, 1970) Gino Cortelazzo, ho scritto che lo scultore "ha dovuto vincere il barocchismo che è spontaneo nella scultura moderna. Il senso di ridondante, di pletorico è naturale in uno che ha la facilità di Cortelazzo. Come una volta era più che naturale far volare le figure sopra le ghirlande e le danze degli angioletti, così oggi è naturalissimo aprire pungiglioni e raggiare in un corpo bronzeo e anche scavare cascate in ammassi di pietre".

Bisogna partire di qui per capire come, dopo la sua folgorante apparizione al Suz-

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

ben difficile, non l'adagiamento a uno stile, certamente moderno, da arricchire continuamente ma uno studio costante, una conoscenza del mondo nei suoi contenuti più ardui. Fra tante opere "senza titolo" dei nostri tempi (*ohne Titel*, dicono i tedeschi) Cortelazzo dava un titolo alle sue opere, ravvisabile nelle linee delle sue curve e nelle masse dei suoi modellati. D'altra parte egli così rispondeva a una tradizione del "moderno" che, partendo dal dinamismo plastico di Boccioni approdava all'assoluto spigoloso di Chadwick senza lasciarsi trascinare in alcun solco imitativo.

È ancora facile contraddire la tradizione umanistica, rifiutare una consumata sensibilità della forma, il gioco della luce sui piani, della modellazione psicologica. Difficile, ove si neghino le soluzioni stravaganti, ricondurre l'espressione alla dimensione dell'uomo, come Cortelazzo ha voluto fare e ha fatto.

Ma per capire a fondo l'arte di Cortelazzo bisogna, ancora una volta, ricondursi all'uomo. Gino Cortelazzo era un uomo dolce, il suo ideale era il lavoro, lavoro, lavoro. Quando veniva a insegnare a Ravenna, dove gli studenti lo adoravano, egli faceva puntualmente e con entusiasmo il suo mestiere di insegnante, stava sempre con gli allievi e ci mancava poco che li accompagnasse alle loro case. Ma non perdeva un'ora in quelle chiacchiere inutili che del resto sono le piccole gioie delle città non grandi e dei paesi. Non perdeva un'ora. Con la sua automobile, a tutte le ore del giorno e della notte, forando la nebbia coi suoi occhiali di miope, attraversava Romagna, Emilia e Veneto per ripiombare nel suo studio di Este, prossimo alla sua bella casa di campagna, al limitare della città dove si svolgeva tutta la

sua vita, con la moglie, con i figli. Mi faceva pensare a una frase del grande Arturo Martini, che ho avuto la fortuna di conoscere bene: "Lavorate, ostrega, non lasciatemi solo". Martini era un veneto come lui, per di più della provincia. La solitudine ossessionava Martini come angustia Cortelazzo. Quella solitudine che la nebbia padana, come un muro, accentua nella psiche dell'uomo che si sente vivo tra i morti. Cortelazzo si chiudeva nel silenzio ma ogni tanto, con la sua dizione un poco zoppicante, sembrava volesse aggredire gli altri perché non lo capivano o, addirittura, non capivano. Che cosa non capivano?

Innanzitutto che la scultura non è una modulazione di forme accostate come le danzatrici di un balletto, che rispondono tutte insieme e tutte uguali a un ritmo determinato che tutte le comanda. Le forme nella scultura si distanziano e si torcono per fornire un'idea di spazio che è scultura come la forma stessa. In più, la fluidità spaziale è quella che trasporta la forma verso l'indicibile, l'inesprimibile al quale tuttavia tende l'artista in perenne sforzo, spesso condotto da solo, terribilmente solo. "Lavorate, ostrega, non lasciatemi solo." Mi illudevo di averlo capito quando lo chiamammo a Ravenna, in un'Accademia tutta da fare, ma certo diversa da tutte le altre. Poi, a Ravenna, Gino non c'era più andato. Disse che senza di me (perdonatemi la superbia, che solo la morte può perdonare) non ci sapeva più stare. E, nonostante tutto, ostrega, rimase più solo. Si tratta ora di capire fin dove è arrivato questo meraviglioso scultore-creatore del nostro tempo.

1968, 8 settembre, Suzzara. XXI Premio Nazionale Suzzara. L'onorevole Barbi consegna il primo premio (il puledro) a Cortelazzo.

1972, Ravenna, Accademia di Belle Arti. Un momento degli scrutini. Cortelazzo in primo piano. Raffaele De Grada a capotavola.



Avevo conosciuto Gino Cortelazzo ancora prima che ci ritrovassimo insieme all'Accademia di Belle Arti di Ravenna, dov'era titolare della cattedra di Scultura. Mi aveva invitato ripetutamente a partecipare alle conversazioni che si tenevano nella sua aula, per approfondire sul piano teorico quanto con gli allievi andava elaborando in senso operativo. Credeva in una didattica aperta, in un rapporto non cattedratico con gli studenti, in virtù di un dialogo continuo che era rivelatore di una disponibilità e di una generosità davvero insolite.

Fin dai primi incontri mi parve subito un personaggio complesso ma schietto, totalmente preso dalla sua attività di docente e di scultore: due modi interagenti di vivere l'esperienza artistica. Si può dire che con lui, ovunque ci si ritrovasse, era quasi impossibile parlare d'altro. I suoi entusiasmi e i suoi dubbi, i suoi trasporti verbali e i suoi silenzi erano sempre riconducibili al pensiero dell'arte. Ricordo le sue domande, talvolta inaspettate, incalzanti: domande alle quali non sempre mi riusciva di rispondere in modo adeguato, perché innescavano delle reazioni a catena che portavano sempre più in profondità, fino alle soglie di ciò che non si può definire, precisare con chiarezza metodologica, con lucidità analitica. Erano le domande che poneva, oltre che a se stesso, ai propri allievi, ben sapendo che non avrebbe potuto ottenerne risposta. E tuttavia, proprio per questo, erano domande fondamentali per allontanare anche in essi il pericolo di scelte aprioristiche, di atteggiamenti dogmatici, di superficialità operative. A suo modo romantico, era toccato dall'ansia del "moderno", nel senso di un'acquisizione progressiva e da conquistare giorno per giorno, di una lucidità intellett-

tuale che fosse il supporto d'ogni elaborazione materiale. Ma quell'ansia di modernità era poi intrigata da un richiamo incessante verso lontananze più oscure, verso la sfera del profondo, che amava interpretare sulla base di suggestioni junghiane. Anche per questo, io credo, nelle sue sculture spesso si trovano a convivere l'una e l'altra componente, così che l'essenzialità delle forme, la scansione volumetrica e il rapporto che la scultura viene a stabilire con lo spazio, sono il risultato di una scelta linguistica di concezione moderna, ma insieme, sono anche una sintesi plastica ricca di seduzioni per l'arcaico e il primario.

Ciò che si poteva cogliere anche nell'attenzione ai materiali che Cortelazzo lavorava senza preclusioni: materiali moderni, ottenuti attraverso una tecnologia avanzata, e materiali della tradizione plastica; gli uni e gli altri piegati alle sue esigenze espressive, senza forzature. Sperimentatore assiduo, Gino non è mai rimasto vittima, tuttavia, della mania sperimentale – com'è accaduto a molti – vale a dire dello sperimentalismo fine a se stesso che, sotto la bandiera del "nuovo" a tutti i costi, ha creato non pochi equivoci nella cultura artistica del nostro secolo, e segnatamente, del secondo dopoguerra. Attento alle trasformazioni del mondo, ma ugualmente consapevole della persistenza delle strutture profonde della psiche e della vitale permanenza degli archetipi, Cortelazzo mirava a un arduo equilibrio tra le esigenze analitiche della cultura contemporanea e i richiami del simbolico. Ricordo bene come nel bel mezzo di una discussione, quando il discorso sulla scultura era affrontato con rigore critico quasi inflessibile, e proprio da lui venivano sollevati i dubbi e i quesiti più ardui, quasi a

voler trovare sempre più in profondità le ragioni del suo operare; ricordo bene, dicevo, come improvvisamente chiamasse in causa l'emozione, il sentimento, l'immaginazione. "Qualità" indubbiamente refrattarie al rigore dell'analisi, alla freddezza, all'asetticità di una cultura permeata di concettualismo, qual era appunto la condizione dominante negli anni Settanta.

In questo, Cortelazzo tendeva a una mediazione tra ciò che potremmo definire il *razionale* e l'*irrazionale*. Si rifaceva spesso al famoso saggio del Martini, *Scultura lingua morta*, per indicare come, in fondo, la sua concezione della scultura prendesse le mosse dal dubbio della sua inattualità, per poi superarlo, ricercando delle "qualità" insieme nuove e antiche che potessero contraddire quell'imprescindibile documento del maggior scultore italiano della prima metà del secolo. Ma poi, per lui i riferimenti operativi si allargavano naturalmente a una geografia culturale di respiro europeo, a continui raffronti con alcune esperienze cruciali del Novecento: dalle avanguardie storiche ad alcuni recuperi in odore di classicismo, anche se risolti, magari, in chiave astratta.

E amava parlarne anche con gli allievi per stimolarli a un dibattito nel quale egli si dimostrava disponibile ad accogliere anche ciò che culturalmente non poteva appartenere, quello sperimentalismo e quelle novità (vere o presunte) del momento, cui gli stessi giovani sembravano più inclini. Ma Gino era e restava consapevolmente scultore; uno scultore nel senso più modernamente tradizionale – se così posso dire – del termine. Così mi piace ora ricordare l'uomo, l'artista, il maestro di tanti giovani; e soprattutto l'amico.

Nell’autunno del 1985, Gino Cortelazzo, scultore, se ne andava per sempre, lasciando soltanto alle sue opere il compito di esistere.

Era diventato scultore già adulto, nel corso degli anni Sessanta, per una scelta precisa, una necessità difficilmente comunicabile. Quale che fosse il significato più profondo di questa scelta, la scultura certamente ha rappresentato per lui un’esperienza globale, drammaticamente “moderna” così come poteva esserlo nel pieno della riflessione artistica degli anni Settanta che tendeva a privilegiare l’intellettualità estetica sulla progettualità formale. In quello stesso 1985 Italo Calvino teneva all’Università di Harvard le “lezioni americane”, una preziosa consegna spirituale per il futuro millennio. Incominciò con *Lightness* e non ebbe il tempo di porre mano all’ultima, che avrebbe dovuto essere *Consistency*. È solo un pretesto: notare questa coincidenza ci permette di collocare, idealmente, la scultura di Cortelazzo come sospesa tra questi due poli, quello della Leggerezza e quello della Consistenza, entro una distanza che è conflitto, tensione, ma anche esperienza di liberazione. Egli avvertiva infatti, con la massima chiarezza, che la scultura era prima di tutto un fatto di materia, di gravità plastica, di volume: le prime grandi opere in legno testimoniano questa proprietà esclusiva, massiva della scultura, piegata, ma non ancora sventrata nella sua arcaica qualità di “pieno”. Del resto, al suo affacciarsi sulla scena dell’arte contemporanea, la scultura si presentò a Cortelazzo già “minata” nell’integrità plastica dalla tradizione del moderno. Non avendo avuto una formazione scolastica regolare, poté trovare davanti a sé, simultaneamente, tutte le soluzioni che il

nostro secolo, così ricco di prove di ogni genere, aveva saputo dare alle interrogazioni intorno alla natura del fatto plastico. La tradizione non costituiva per lui un *excursus* storico blandito dalla comunicazione didattica, non aveva processioni di calchi, centurie di gessi che popolavano i suoi sogni giovanili; semmai essi erano stati riservati alla Natura, alla generazione e all’apparizione di forme organiche, dedicati a una vocazione attiva nei confronti del mondo vegetale: Cortelazzo coltivava piante, spiando e sperimentando quanto sarebbe accaduto nel corso di una crescita naturale da lui diretta. 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 “conservazione” 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 pia-

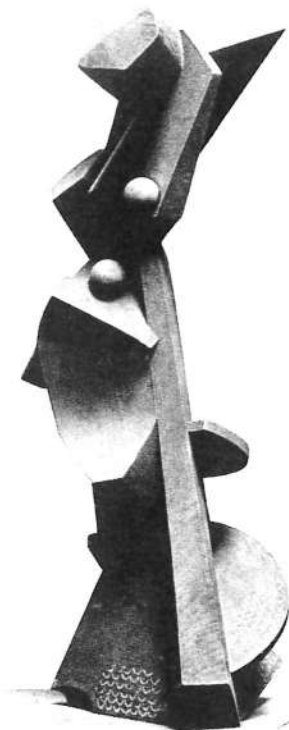
no dalla massima esposizione alla luce: il bronzo lucido è un piano mosso e luminoso, diventa dunque il “pieno” che sempre più accentuerà il contrasto con i piani “interni”, in ombra, con il vuoto modellato all’interno, frutto della loro intersecazione. Seguendo la sua personale volontà di forma, intorno 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 trasformarsi in luce, libere di comportarsi, flettersi e allungarsi, come superfici organiche. Il bronzo tirato, specchiante delle superfici esterne, contrasta con l’ombra scandita 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 in-

Henri Laurens, *Danseuse*, 1915.

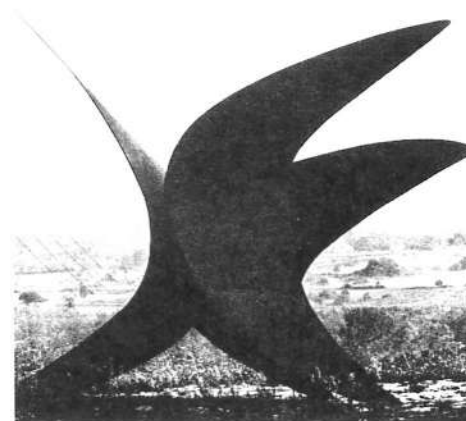
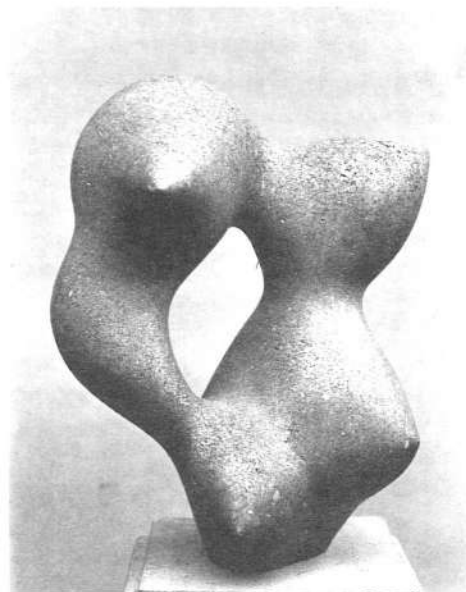
Raymond Duchamp, *Vision, Le grand cheval*, 1974.

Hans Arp, *Corona di seni*, 1936.

Alexander Calder, *Trois ailes sachés*, stabile, 1963.



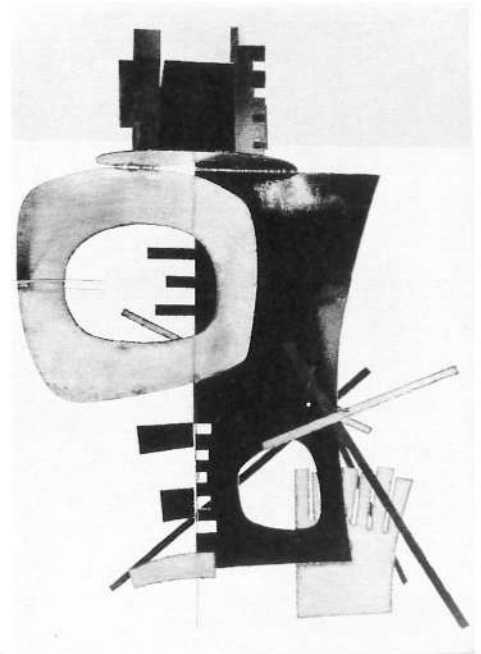
nervato, all'interno, dalla varietà posizionale di quei solidi frammezzati d'ombra. Il dinamismo delle forme e il mobile contrappunto tra pieni e vuoti, l'idea del volume come sintesi di piani voltati, ci riporta col pensiero alle lontane *constructions* di Laurens indotte al movimento, a Duchamp-Villon, 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 biomorfica. 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

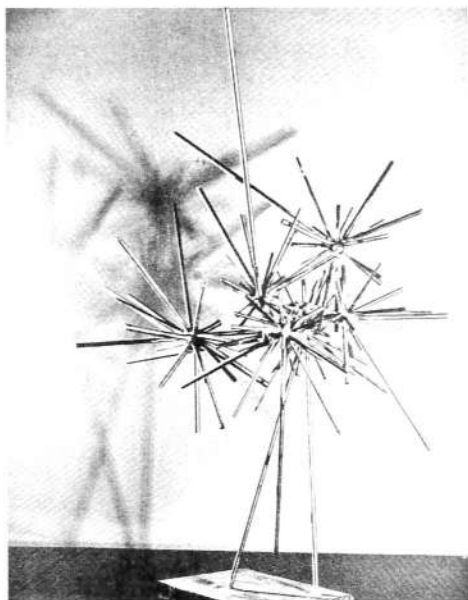


inesorabilmente vincolata alla terra. La scultura pesa sopra la terra come un uomo, come una montagna, la sua mole rappresenta anche le sue radici; lo zoccolo, il piedistallo, racchiudono la forza del suo peso, poggiato e contenuto nella terra, mentre la sua forma è fuori, è nell'aria, si dirige verso l'alto, incontra la luce, come gli alberi, come il *Kolossós* greco: artefatto che simula la verticalità della vita e, contemporaneamente, la fissità della morte. La scultura è l'unico intervallo tra la terra e il cielo che non siano le creature erette della natura, che non siano le architetture degli uomini: l'unico intervallo che capisce di essere solo questo e prova a immaginare la propria crescita, a forgiare la propria indipendenza. Il peso, la gravità plastica, includono l'idea di radici, la dipendenza dalla terra. Cortelazzo avverte questa potenza come una condizione simile a quella della natura organica e allora quando fa crescere, quando apre le forme è come se le portasse, letteralmente, alla luce, seguendo un processo formalizzante organico, lanceolato, rotondo, che sembra assecondare (o vincere) un'ipotetica facoltà modellante dell'aria: la sua è anche mimesi della resistenza cinetica. Per questo motivo egli percepiva come lontano *alter ego* Alexander Calder, spiava i leggeri *mobiles* consegnati totalmente alla volontà dell'aria, scultura paradossale, simulacro infantile, circense: la scultura soggetta all'aria gli dev'essere apparsa come una visione impertinente, quasi dolorosa. Certo con ancora e zavorre (bulloni e fiamme ossidriche) la sua simpatia poteva andare semmai agli *stabiles* di Calder, ma non di questo si trattava. La ragione segreta di quel sofferto e solitario interloquire a distanza col maestro americano è proprio il fatto di condivi-

dere la medesima idea di *leggerezza*, la stessa assenza di gravità virtualmente contenuta nelle sue forme incurvate come falci, come pale, come frammenti di eliche, ma di sentirla fisicamente immobile, scolpita, piantata come un solido su questa terra: questa è la scultura, questa ne è la grandezza e la dannazione. Tutto il suo sforzo di ricerca si è giocato dentro a questa insanabile contraddizione: rappresentare l'assenza di peso, la "mobilità", nelle forme scultoree del bronzo, del ferro, dell'onice, materiali duri, pesanti, materiali dunque "tragici". Una tensione *significante* di questo tipo differenzia Cortelazzo da altri scultori che, in quegli stessi anni, andavano cercando la massima apertura delle forme scultoree riducendole a nastri, linee, piani, ma più interessati agli aspetti strutturali della smaterializzazione plastica. Per artisti come Canilla, Cappello, Lardera il movente sperimentale è più di ordine linguistico, sembra retto da una sorta di immaginazione razionale, strutturalista che tende a ridurre a maglie primarie, a sistema nervoso del vuoto, la "memoria" della forma plastica espressiva. In termini semiotici, usando un sistema di riferimento proprio di quegli anni, potremmo dire che queste opere si collocano sul piano della *forma dell'espressione*, mentre quelle di Cortelazzo su quello della *forma del contenuto*.

Mastroianni trovò una sua maniera per rappresentare il contrasto tra gravità e leggerezza: rese il nucleo plastico un congegno di propulsioni pluridirezionali, dotato di un'energia interiore che scalcia in ogni verso dello spazio e si ferma a un passo dal diventare freccia e raggio (cosa che capitò invece, coerentemente, ad André Bloc). Mastroianni trasfigurò la materia, ne rese





“elastica” la più ferrea consistenza, ne sacrificò l'identità plastica arrivando a dare una versione totalmente laica della cattedra di San Pietro, nello straordinario monumento alla Resistenza di Cuneo, che è anche un monumento alla sua concezione della scultura: se Calder fa stare in aria e muovere esili ponti e pendule pale, riuscendo a dare una versione dell'arte plastica che è solo un'ombra, una “mano” di scultura, Mastroianni fa stare in alto 350 metri cubi di bronzo, 25 tonnellate di materiale. Cortelazzo è diverso: per lui la scultura parte, s'innesta e poi cresce sempre da un punto sulla terra. Spesso le sue sculture poggiano su piani voltati come ponti, come piccole arcate di ponti, oppure su un singolo punto, da cui subito divergono aprendosi, cioè “spuntano”, ma, in ogni caso, la scultura non può rinunciare allo zoccolo di terra (che Manzoni rovescerà, e sarà un'altra storia ancora, lontana più di Calder da Cortelazzo). Se questa è una delle questioni di fondo della poetica dello scultore di Este, ci è anche più facile intendere la sua continua sperimentazione di materiali diversi, di tecniche diverse: vi è in lui il desiderio di provarsi con altri tipi di resistenza della materia, di peso, di forza, non si tratta di scoprire nuovi effetti. Niente eclettismo dunque e nemmeno mobilità romantica, irredenta inquietudine, bensì la necessità propria di una lenta perseveranza, di una meditazione estetica destinata a verificare la fenomenologia della gravità, la varietà delle manifestazioni di questa sublime dannazione cui è condannata l'arte plastica (e l'uomo stesso). Egli desidera sperimentare il modo di alleggerire questa materia, anche la più dura e pesante come l'onice del Pakistan, di provare l'avanzata verso l'alto, la proiezio-

ne nel vuoto, la liberazione dal peso: sembra chiedersi di continuo come sia possibile abitare l'aria in armonia, sollevati dalla luce, come al mondo sa fare la natura, pur avendo esperienza solamente della forza dell'attrazione terrestre. Per Cortelazzo la scultura è fino in fondo un'avventura della conoscenza, non è certamente una ricerca di valori formali, 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, allusive. 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 rappre-

sentano un episodio estremo di scultura concreta, libera di esistere per se stessa, non più in società con la luce per rivelare la propria immagine. In quella sagomatura esplicitamente biomorfica, persino “infantile”, preziosa nel colore, si placa forse quella ricerca combattente volta a sollevare in alto la materia plastica, a immobilizzare il volo, la crescita, diretti a raggiungere il cielo. La scultura colorata è un progetto fiabesco, non ha nemmeno più bisogno della luce come propulsore iconico, niente più raggi – iconostasi del “pieno” – ma solamente forma di uno stato d'animo, senza più il dilemma della gravità, senza più traccia di eroismo plastico. Le sculture allora come piani colorati, ritagliati nello spazio in uno stato di sognante sicurezza dovuta alla decisione presa di badare a un sentimento, a una privata emozione, a un ricor-

do. Irresistibile il richiamo ai “Teatrini” di Fontana, ma anche, alle “Case” di Nanni Valentini: è come se l'artista, avendo a lungo armeggiato con la materia, e creato forme generosamente significanti, provviste di intenti sperimentali conoscitivi, si concedesse un sonno, il riposo dell'immaginazione progettuale, il sollievo della debolezza, e facesse con le sue mani esperte, un teatro, un teatro dove, come in ogni sogno di mezza estate, ci sono gli alberi, c'è la luna e forse una fata

*Per onde per fiamme veloce e leggera
Di qua di là
Più lieve più chiara
D'un raggio lunare...**

* W. Shakespeare, *Sogno di una notte d'estate*, II, 1, trad. it. Torino 1960.

Un'autostrada di fiori Biografia di Gino Cortelazzo

Lucia Cortelazzo

Gino Cortelazzo nasce a Este il 31 ottobre 1927, figlio di un proprietario terriero, trascorre la sua giovinezza fra i campi di via Augustea a Este, il collegio Manfredini e Vescovile di Este e l'Istituto di Agraria a Padova. Insoddisfatto e infelice perché il padre lo vuole esperto in agraria, andrà in Argentina e in Uruguay presso uno zio, con la speranza di sopportare la delusione di non poter fare l'artista. Ritorna presto perché una seria malattia lo costringe a rientrare in famiglia.

Dirà sempre fino alla morte che tutto quello che prova l'artista, tutte le fatiche, i sacrifici, il tempo, le macerazioni dell'uomo che crea, non contano niente, solo l'opera, se vale, conta.

Non credo di rendergli un servizio se racconterò tutte le *banalità* (così le chiamava) che lo riguardano e allora mi soffermo su una data molto importante per lui e per me: la nascita di Guido. Il suo bisogno di sentirsi proiettato nel mondo non più inguaribilmente solo, ma con la sicurezza del figlio, della sua creatura.

Ed ecco dalle "stanzette miracolose" di via Augustea uscire una maternità in legno di cirmolo, furtivamente raccolto durante il viaggio di nozze a Falcade. In seguito le stanzette diventarono definitivamente la sua tana dove i diari raccoglieranno i sogni, le crisi, le imprecazioni dell'artista mancato perché non poteva fare, non poteva comunicare, non poteva "fare monumento un'idea", come dirà Mastroianni più tardi.

Sfoga il suo grande senso estetico con le piante, le ama a tal punto che l'enorme "fazzoletto fiorito" (così chiama il vivaio) diventa un invito alle visite dei compratori senza mai diminuire di una sola essenza, con grande rammarico del capo-operaio

che non riesce assolutamente a comprendere perché non si debba vendere.

Il clima degli umori, nonostante la nascita di Paola, diventa sempre più instabile, crescono i legni nella sua tana, crescono le piante che per volere di Gino rimangono invendute, mentre il padre gli predice che gli artisti muoiono di fame. "Il mestiere più difficile è quello di vivere", mi dice un giorno, con gli occhi smarriti in un grande tronco, sicuramente trasformato dalla sua fantasia creativa in una stupenda scultura che fosse "idea, forma ed esprimesse il nostro tempo".

Ma non si può continuare a vivere con una nostalgia così struggente del fare arte, con un desiderio spasmodico di rimanere chiuso nella tana con le sgorbie, gli scalpelli, la cera e tutte le piccole incredibili cose che vivono nello studio di uno scultore. Allora la grande decisione: farà lo scultore, ufficialmente, solo con se stesso e con me, di nascosto con tutti. Farà l'esame d'ammissione con una preparazione da dottore in ricerca: ore, ore, ore di studio. I cari libri tanto amati sono tutti con lui in bella mostra, non glieli toglie più nessuno, neanche il senso di colpa creato dagli occhi interrogativi del padre.

Ha finalmente afferrato la libertà di vivere con se stesso, la sua vita. Dirà sempre che se uno nasce gobbo non c'è niente da fare, è gobbo, se uno nasce scultore non c'è niente da fare, è scultore.

L'Accademia è vissuta con una tale serietà che coinvolge anche i compagni di corso più giovani, più desiderosi di imparare go-liardicamente: con Gino non è possibile, ogni minuto è prezioso per recuperare il tempo perduto, anche se in verità non ha perduto niente, la sua sete di sapere è sem-

pre stata placata dalla lettura a tarda notte, e le sottolineature e i piccoli commenti ce lo raccontano.

Ma la grande ansia di fare lo porta a Bologna in un piccolo appartamento del centro, scomodo e triste, ma vivo di opere e di incontri a non finire con gli amici dell'arte. In quella città incontrerà il suo maestro: Mastroianni. Sarà un incontro felice per entrambi: per Gino che percorrerà miglia e miglia sotto i vecchi portici con accanto il libro aperto di Mastroianni da cui lui succhierà avidamente, e per Mastroianni che avrà vicino un giovane ammiratore così dotato e così intriso di amore per l'arte da rendergli sempre gradita la solitudine di Bologna.

I pellegrinaggi a Torino dove abita il maestro diventano abituali e frequenti, le visite del maestro ad Este non si fanno desiderare, le chiacchierate di lunghe notti in campagna sono frequenti. Nasce il monumento alla Resistenza di Cuneo che Mastroianni creerà e fonderà nelle fonderie di Verona; Gino lo aiuterà lavorando incessantemente per tutta l'estate e dicendo orgogliosamente: "Ho finalmente capito Mastroianni".

I quattro anni dell'Accademia volano e insieme non finiscono mai. Sono lunghe giornate di ansia per entrambi: Gino perché, in punta di piedi, prende coscienza della propria forza creativa e dell'indomabile fantasia con cui convive, Lucia perché non riesce più a nascondere l'assenza di Gino al padre guardingo e preoccupato. Nessuna spiegazione viene accettata semplicemente e allora anche la fantasia si scatena e si apre a un periodo di viaggi in Olanda e di impegni per un'autostrada di fiori (Dio mi perdoni!): il grande segreto mi fa veramente complice in ogni sua mossa. Ma alla fine decido

1948, Este.

1949. Festa del mare al passaggio dell'equatore. Gino in costume da Nettuno durante il viaggio che lo porta a Montevideo.

1952. Gino, Guido, Lucia.



di affrontare il maestro. Vado da Mastroianni e lo scongiuro di non confondere l'amore per l'arte con l'artista, di incoraggiare Gino a ritornare alle sue piante, alla sua terra, alla sua famiglia. L'avventura dell'arte cominciava a spaventarmi. Purtroppo il maestro, anche se capisce le mie ansie, si perde in un elogio umanissimo e schietto, dove parla di uno scultore inequivocabile e di un sicuro talento, di cui per nessun motivo si può interrompere il cammino.

Da quel momento mi dedicherò a fare da cuscinetto fra lui e il padre, fra lui e il mondo, fra lui e la realtà. Questo era perlomeno l'intento. Nel 1968 partecipa al premio Suzzara, con una scultura coraggiosa, che sapeva di vuoti e di pieni, di linee-forza e volumi in movimento, ma non rappresentava minimamente l'operaio che spavalda-mente dichiarava. Vince il primo premio: il puledro. La giuria composta da Zavattini, Dino Villani, Raffaele De Grada, Franco Solmi ecc., guarda a questo illustre sconosciuto che con il suo *Operaio* ha conciliato tutti, al di sopra e al di fuori delle contestazioni: *l'idea faceva monumento*. Scrive Cavazzini di Parma che lo scultore atestino ha fatto entrare in porto l'inquieta navicella del Suzzara. Come una meteora la notizia arriva a Este e il padre e i concittadini apprendono dai giornali che Gino è uno scultore e che vince anche i premi. Come nelle favole, si potrebbe dire che tutti vissero felici e contenti, invece la realtà fu ben diversa. Quanti problemi di tutti i tipi si addensano nelle stanzette di via Augustea! "Per fare l'artista bisogna indossare il saio francescano – mi ripeteva – l'arte è idea, è espressione del tempo; la scultura è l'arte più difficile, ha tre dimensioni e non puoi sbagliare." L'arte per via del togliere (legni,

1967, Bologna. Umberto Mastroianni (a destra) a una mostra di Cortelazzo (a sinistra).

1968, Torino. L. Carluccio e R. Guasco (da destra a sinistra) a una personale di Cortelazzo. Sullo sfondo la scultura *Chimera* acquistata dal Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.



1969, Milano. Cortelazzo e Biki (a destra).

1970. Un'indossatrice vestita di gioielli di Cortelazzo.



pietra) lo entusiasma, anche se il modellato con la cera e il gesso gli danno soddisfazioni di dominio e possesso della materia.

La solitudine di Este lo spaventa, bisogna comunicare, non può vivere in un soliloquio; i confronti, le sicurezze sono per lui necessità impellente. Incontra a Milano De Grada, Dino Villani, il gallerista Pagani, offre tutta la sua ingenua dignità di uomo e di artista e ne riceve affettuosa comprensione. La prima mostra a Cesena organizzata dal cognato medico professor Cenciotti, con la presenza del maestro e il più importante rinfresco che io ricordi, fu un successo in tutti i sensi: vendita, partecipazione e congratulazioni. Cominciai a riconciliarmi con l'arte, pensavo che in fondo fare l'artista era proprio una gran bella cosa. Dopo questi esordi così felici e altre mostre in provincia bisognava andare a Milano, non gli importava di sentirsi dire "bravo", anzi ne era molto dispiaciuto, gli importava solo avere conferme, comunicare.

Penso che una delle soddisfazioni più grandi della sua vita la ebbe da un cieco in una mostra a Bologna. Questa persona accarezzando le sculture gli parlava, recepiva. Gino era trasfigurato e si abbandonò a un colloquio così esaltante da non più accorgersi che eravamo alla vernice. Per uno strano caso incontra il mondo dell'alta moda a Milano: Biki, Baratta, Soldano, questi personaggi con le antenne per le persone creative se lo contendono e i suoi gioielli, sempre più nuovi e intesi come piccole sculture entrano nelle esclusive sfilate di moda, i pezzi unici firmati Cortelazzo sono le prime firme che si vedono in quell'ambiente. È tutto un susseguirsi di incontri con gente di cinema e di teatro, con i salotti importanti della città. Gino non regge, dice che l'han-

no scambiato per un gioielliere e scappa, abbandonando la città aperta.

Ritournerà a Milano per la strada che gli è più congeniale, arrancando fra gli artisti suoi pari e con i mercanti poco indulgenti con chi fa dell'arte difficile e non vendibile. Rimane deluso e pensa di aver sbagliato tutto. La sua timidezza, il vero rispetto per l'arte, lo mettono in condizione di rifuggire le esteriorità e di dichiararsi uomo di campagna e non di città. De Grada, direttore dell'Accademia "pilota" a Ravenna, gli offre la cattedra di scultura in quella città e Gino, dopo vari tentennamenti per paura di non essere all'altezza, accetta e inizia questa grande avventura. I professori docenti appartengono tutti ai nomi importanti del panorama dell'arte italiana del momento. Tono Zancanaro, Giò Pomodoro, Massimo Carrà, De Sanctis, Caldari, Morrellato ecc. La voglia di fare è immensa e lui, giovane fra i giovani, si attornia di allievi che lo amano e che lui amerà con grande intensità.

Tutte le sue grandi capacità di artigiano le mette a disposizione di tutti, e verificando che la storia dell'arte non è il pane quotidiano di questi ragazzi, si preoccupa di farli studiare coinvolgendoli con filmati e conversazioni, ma soprattutto li porta a visitare i suoi maestri ideali: Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia, Donatello, Brunelleschi ecc. Ricordo, fra l'altro, il rituale di accorgimenti ed astuzie che usava con un frate del Santo a Padova affinché gli aprisse in determinate ore l'altare per poter vedere e godere lo stacciato donatelliano con la giusta luce. Insegna e lavora, affronta le grandi nebbie della strada Romea per essere sempre puntuale a Ravenna il lunedì. Parte alla domenica pomeriggio e così approfitta per

1971. Este. Gino Cortelazzo, Giuseppe Marchiori (a destra), Enrico Cattaneo.

1973, Milano, Personale alla Galleria "Cortina".
Davide Lajolo (Ulisse) – Cortelazzo – Giuseppe Marchiori (da sinistra a destra)."



incontrare alcuni allievi con cui parlerà e discuterà fino a tarda notte.

Sono anni fecondi anche per le sue opere, nascono bronzi sempre più carichi di significato e di eleganza formale, l'arte è a tempi lunghi. In una mostra alla "Bevilacqua La Masa" di Venezia incontra Giuseppe Marchiori, il critico viaggiante (come lui si definiva) che farà fino alla morte frequentissime visite alle stanzette di via Augustea. Dirà più tardi che ascoltava i lunghi silenzi di Gino mentre gli proponeva, girando lentamente i trespoli, le cere e i bronzi appena sfornati. Erano davvero incontri felici. Il "grande vecchio", che aveva frequentato gli studi di mezza Europa, di tutti gli artisti che si rispettano, sedeva severo fra un trespolo e una scultura, guardava incantato le *mani del mago* che si muovevano svelte e sicure in mezzo agli attrezzi più incredibili, magari recentemente acquistati dopo lunghe ricerche fino a Monaco di Baviera. Fu un sodalizio di grande interesse per l'artista, si scambiarono stima e affetto; solo un neo in questi incontri: il pudore del critico letterato, veneto di grandissima civiltà e cultura, non gli permetteva di intervenire con approvazioni o negazioni attese da Gino con impazienza. Marchiori guardava e taceva, i suoi occhi a volte erano umidi di commossa approvazione, ma erano muti.

Renzo Cortina, il gallerista libraio, amico degli artisti, conosce Cortelazzo a Verona in fonderia Bonvicini e lo invita a una personale nella sua bella galleria in via Fatebenefratelli a Milano. Per l'occasione incontra un compagno di viaggio: Gianni Berengo Gardin, che deve fotografare le stanzette di via Augustea (secondo il desiderio di Marchiori) e le sculture che verranno pubblicate sul catalogo della mostra a Milano. Gianni in-

terpreta magistralmente e fotografa secondo una sua versione naturalistica. Nascono così un bel servizio e un amico, che verrà coinvolto in vari momenti della carriera dell'artista. A Milano Gino conosce personalmente Davide Lajolo, che aveva già scritto di lui nell'occasione di una mostra alla Galleria "Viotti" di Torino, sul giornale "Vie Nuove". È un incontro importante: lo studioso di Pavese trova in Cortelazzo "un afflato umano così raro oggi e l'umiltà alta di chi ha coscienza che non basta sentire, emozionarsi, capire, ma bisogna sapere, studiare, ricercare, fare della cultura una seconda natura", così scriverà fra le altre cose in una bellissima lettera del 1973. Gino lo stima.

Alla mostra da Renzo Cortina incontra molti personaggi del mondo della cultura e dell'arte ma il sorprendente è che il Veneto viene a Milano per conoscerlo, con ciò intendo critici e giornalisti come Paolo Rizzi che con un'interessante intervista gli porterà sempre stima e rispetto, tanto da segnalarlo varie volte al Bolaffi.

Lo scultore trova spesso il tempo di viaggiare, o meglio di correre per l'Europa a vedere mostre e musei. Ricordo un viaggio in Olanda a Middelheim, dove ci sono forse cinquanta ettari di terreno adibiti a esposizione di sculture, saltava avanti e indietro come i grilli perché bisognava vedere e rivedere, e io credo di non aver mai camminato tanto in vita mia. Andava a tutte le mostre di Kassel perché doveva confrontarle con Venezia e vedere le novità.

A Parigi, la città affascinante, peregrinava spesso in cerca di luoghi che avevano eccitato la sua fantasia, leggendo i personaggi che amava. A Parigi vede Rodin con il professor Perocco ancora negli anni Settanta-

ta e ne rimane profondamente colpito. Gino è un artista che non sa gestirsi e molto spesso scappa dalla pubblicità e dalle cose che fanno "curriculum"; sente che non è giusto chiudersi a Este, ma la sua natura incline alla meditazione glielo impone. In una bella e selezionata mostra alla Galleria "Zanini" di Roma incontra Giulio Carlo Argan; ne è molto intimidito, ascolta e parla con cautela anche se la *verve* dello storico, che con uno sguardo ha capito la scultura e l'artista, lo mette a suo agio. Nasce un rapporto di stima che per Gino sarà molto importante, ma egli coverà sempre dentro di sé il rammarico di non aver confidato a "Lui" i suoi problemi del fare scultura. Argan lo definisce un uomo colto perché le opere gliene parlano, ma è dispiaciuto della timidezza eccessiva dell'artista e anzi in una sua visita allo studio di Este (1983) lo inciterà a tornare nel mondo dove è sempre stato. Dirà: "Este è bellissima, ma per un mese, poi la solitudine uccide" (e quelle parole avevano un precisissimo significato).

La ricerca dei materiali è una necessità per uno scultore contemporaneo, ma per Gino era essenziale, aveva il piacere di lasciarsi trascinare dalla materia rispettandola e reinventandola in una forma sempre adatta al materiale scelto. Parte un lunedì mattina del 1973 con un camion a noleggio e mi dice che andrà a Marina di Massa in cerca di materiali per cui ha certe idee. Come Calandrino in cerca dell'Elitropia, ritorna dopo otto giorni con un carico di sassi: onice del Pakistan e alabastri; aveva aspettato l'arrivo della nave con l'importatore che gli aveva riservato i più bei massi. Quel soggiorno eccessivamente prolungato e il costo del camion a sua disposizione per otto giorni, mi mettono in uno stato di nervosa valuta-

zione delle capacità pratiche degli artisti. Già nel 1973 era stato presso una grande industria in Sardegna per fare la prova delle sculture in titanio e, come un pioniere d'altri tempi, per modellare si era servito di un coltellaccio da cucina, ma dopo diversi viaggi le prove erano riuscite e le tre sculture, uniche in questo materiale leggerissimo e colorato, trionfavano in via Augustea. Però, un camion di sassi era proprio il colmo!

Gli alabastri luminosi e levigatissimi e i due miracoli delle sculture in onice sono a testimoniare che i sogni degli artisti possono diventare delle realtà bellissime che essi generosamente ci donano con tanta poesia e che spesso non capiamo. Ma Gino era anche un Don Chisciotte e contro i mulini a vento combatteva spesso. Le pietre dei nostri colli e la trachite vengono usate per sculture da giardino, i legni d'ulivo recuperati dai tronchi tagliati per fare l'autostrada di Catanzaro, si trasformano in pezzi d'"antiquariato moderno" (dirà scherzosamente), e infine il quarzo epossidico, uno strano miscuglio di quarzo e resine sintetiche, concluderà la sua carriera di scultore sperimentatore.

A Roma incontra il gallerista Toninelli con cui pensa a una mostra a Milano, ma avendo già preso impegni con Bergamini, preferisce andare nella galleria di Toninelli a Berlino. È un'esperienza nuova a cui si dedica come sempre, con molta serietà e impegno. È un confronto internazionale. Altre saranno le mostre in diverse città della Germania e il successo notevole. Tutti questi impegni continui e importanti gli fanno sentire il peso dell'insegnamento, non riesce a lavorare più di tanto, non riesce a concludere le sue ricerche, inoltre tutti gli altri artisti

1977, Milano. Mostra personale alla Galleria Bergamini. Cortelazzo (in centro) e Luciano Caldari (a sinistra).

1980, Este. Sale di esposizione dello studio di Cortelazzo.

1980, Este. Giuseppe Marchiori (a sinistra), Maria Baldan e Guido Perocco all'inaugurazione dello studio di Cortelazzo.



insegnanti avevano lasciato per gli stessi motivi l'insegnamento; dei vecchi amici resistevano solo Morellato e Caldari. Così, dopo molti ripensamenti, ampiamente discussi anche con Marchiori, dà le dimissioni dall'Accademia. Per un verso sarà un bene, ma in fondo si accorgerà di essere rimasto completamente solo e i suoi giovani amici gli mancheranno moltissimo.

Nel 1978 rientra definitivamente a Este e Giorgio Segato scriverà: "Cortellazzo apre bottega a Este". Gli incontri, i viaggi, le mostre hanno creato un certo movimento di visitatori intorno a lui, e allora si accorge che le due stanzette di via Augustea, diventate quattro, sono anguste e inadatte per ricevere amici e collezionisti. Così, dopo aver conosciuto l'architetto Rudi ad una mostra a Verona, pensa di restaurare la vecchia casa colonica per farne uno studio e un ambiente per esposizione. Con molti sacrifici e molto tempo (due anni) nasce il nuovo studio-ambiente. Addio vecchia tana, il lucido e il pulito del nuovo lo disturbano, con molta confusione e pazienza cerca pian piano di sentirsi a casa.

È comunque un successo senza precedenti. Le sculture ambientate sembrano più belle, i muri bianchi come nei conventi, i bronzi neri e lucidi; è davvero un colpo d'occhio che farà dire a Marchiori che molti musei italiani e stranieri potrebbero invidiarci. Sembra il momento di fermarsi per iniziare a raccogliere. L'inaugurazione sarà un avvenimento con trecento persone sparse fra le sale, l'aia e il giardino e moltissimi critici e giornalisti ne parleranno con grande entusiasmo.

Sembra che ormai i motivi per muoversi siano scomparsi, invece non è vero: c'è un figlio che studia negli Stati Uniti e c'è l'inten-

resse per quel mondo così diverso dal nostro, ma così adatto alla sua scultura. Cominciano così i viaggi per incontrare Guido, il figlio tanto amato da non sopportarne la lontananza, ma anche per immergersi nel grande "Luna Park", così Gino chiamava l'America che per tanti versi l'affascinava. Diceva che era un mondo giovane, in cui era bello ogni tanto tuffarsi per togliersi di dosso un po' di Rinascimento. Ricordo in modo particolare uno di questi viaggi in Florida a Miami, dove tutta la famiglia si incontra per Natale. Guido studia a Chicago e ci raggiunge a Miami, noi arriviamo dall'Italia. Gino è felice come non mai, s'abbarbica a quel figlio che parla perfettamente l'inglese e si fa guidare in una vacanza irripetibile. Fra le altre escursioni andiamo a Key West, a visitare luoghi naturali bellissimi e la casa di Hemingway. In questo giardino, in mezzo a una vegetazione straordinaria e tanti gatti, una luna enorme ci insegue, sembra che anche la luna in quel paese sia immensa. L'atmosfera della casa è particolare, immaginiamo il respiro dello scrittore. Gino rimane particolarmente colpito e, come sua abitudine, schizza immagini; da qui nasceranno *Luna a Miami* in quarzo rosa, *Luna a Key West* in ferro, e un mosaico *Luna a Miami*. Altri e altri ancora furono i suoi viaggi oltreoceano per incontrare il figlio e vedere musei e paesaggi.

Problema ricorrente erano i soldi per le fusioni, le foto, i trasporti e soprattutto fare bei cataloghi. I soldi erano sempre in difetto e allora bisognava ingegnarsi per trovare situazioni di compromesso: trasporti con cambio opere, fotografie con gli amici e cataloghi dove si spendeva meno. In una delle solite occasioni-mostre, Berengo Gardin è in Cina per un servizio e Marchiori

suggerisce Enrico Cattaneo, il fotografo degli scultori. Anche Enrico è un artista e non si fa pregare per stare con Gino a trasportare per i campi le sculture da fotografare. Sono momenti di grande suggestione, perché gli oggetti dominano i due artisti stremati di fatica per il peso e la ricerca del punto giusto, della luce adatta, dello sfondo buono. Sudati e silenziosi (nessuno dei due parla) si siedono alla sera sotto un albero con attorno un cimitero di pellicole ed Enrico ritornerà spesso fra noi.

Dopo aver "inaugurato lo studio" e aver fatto progetti enormi sugli incontri culturali che si dovevano fare, sulle mangiate con gli amici cittadini alla domenica, con un premio poesia studiato con Cibotto, con gli incontri pensati con Segato, non se ne fa niente. Gino deve lavorare; i problemi dell'arte sono sempre con lui, gli ambienti lucidi non gli sono amici perché la polvere malandrina che esce dallo scolpire i legni si anniderà in ogni luogo, e allora porterà fuori dallo studio il lavoro del legno e della pietra. Ogni tanto arriva qualche personaggio importante a scuotere la lentezza delle ore e in quelle occasioni, con grande eccitamento da parte mia, si lustra tutto, ci si mette in mostra, poi tutto ritorna come prima.

Gino ha le paturne dell'artista, mi dice un amico medico, da me interpellato, è inquieto, ha voglia di parlare e di sapere perché l'astratto in scultura è un controsenso, perché il suo *figurativo indiretto* non è capito, perché i silenzi di Marchiori adesso saranno veramente tali; l'amico carissimo se ne è andato per sempre. Per fortuna, un giorno passa Enzo Fabiani di "Gente" che andava a Praglia a fare un servizio su quell'eremo colto e si ferma incantato con il suo fotogra-

1983, Este. Palma Bucarelli visita lo studio.

1985, aprile, Este. Gino nello studio, ritratto dall'amico Gianni Berengo Gardin.



fo a immortalare le sculture di Gino sparse dappertutto. Uscirà un servizio di notevole effetto con grandi titoli come *Il giardino dove nasce il bronzo*, ecc.

Questo, per caso, arriva a Venezia in casa di Mazzariol, lo storico dell'arte veneziano, che rimane molto incuriosito e si rammarica di aver visto poco dello scultore atestino. Scrive una lettera dove chiede di visitare lo studio, Gino non crede ai suoi occhi, Mazzariol aveva scritto libri che già lo avevano entusiasmato ancora ai tempi dell'Accademia di Bologna. Felice, lo invita e gli va incontro a Monselice, all'uscita dell'autostrada; non si erano mai visti. Io, agitata, avevo lucidato tutto come al solito, mi ero impegnata in una colazione elaborata e aspettavo l'arrivo dei due un po' preoccupata per la timidezza di Gino, sempre eccessiva in certi casi. Dopo le presentazioni, Bepi (Mazzariol) entra nello studio seguito da noi tre – c'era anche Paola in quel momento a Este. Nessuno parla: Gino, tutto in grigio gessato, sorride trasognato non capisco a chi, Bepi tace e io non ne posso più, e per rompere quel silenzio, così denso che lo ricordo ancora, azzardo le solite frasi: "Questa è una farfalla del 1980, fusa in bronzo" ecc.; un'occhiata fulminante di Mazzariol mi inchioda al pavimento come se avessi bestemmiato; mentre continuiamo il giretto fra le sale azzardo ancora qualche *boutade*, ma con lo stesso effetto. Finalmente una domanda del critico, intelligente ma soprattutto giusta e la risposta di Gino, come un fiume in piena, si riversa nella sala. Poche volte l'avevo visto e sentito così, con Buzzati a Milano, con Argan a Roma e con Bepi a Este. Fu l'inizio di un'amicizia che va oltre la morte, perché la mostra che si fa adesso alla "Fondazione Querini Stampa-

lia" fu voluta da Mazzariol per onorare, ma soprattutto spiegare lo scultore che, secondo lui, aveva ereditato e risolto alcuni problemi che tormentavano Arturo Martini.

Quel giorno passò in un baleno, Mazzariol disse cose che Gino aveva pensato e tradotto nelle sue opere. Con lo sguardo Bepi si fermava a fissare un particolare di una scultura e ne usciva il resoconto di Gino come se gli venisse richiesto. Veramente fu un amore a prima vista per Bepi, l'amico carissimo che deciderà di fargli da *chaperon* perché la timidezza di Gino non aveva permesso agli altri studiosi che lo avevano avvicinato di andare più in profondità come lui riteneva necessario. Telefonate e visite preparano una grande mostra a Venezia alle gallerie del Tragheto, ma questa non riuscirà a realizzarsi perché Mazzariol si ammalerà gravemente, tutto viene rimandato con grande dolore di Cortelazzo, di nuovo uno spiraglio di luce, ma improvvisamente prima della nuova data c'è un nuovo infarto di Bepi e tutto viene ancora rimandato. Gino, circondato da tutte le opere scelte, ma soprattutto dalle novità in quarzo eposidico coloratissime e "facili", "create dalle mani di un bambino saggio – dirà Mazzariol –, tanto saggio, diventato tanto adulto da non desiderare forse più neppure il rinnovarsi del tempo", non sa più aspettare... Le ultime incredibili sculture in quarzo rosa, blu e bianco sono la nuova giovinezza di Gino, che a 57 anni è ancora ricco di capacità creative da offrirsi agli altri con una coraggiosa storia di scultura dove la luce si ferma, "dove l'arte è idea, dove l'arte è espressione del tempo".

Premessa

Mio padre, uomo preciso, amava molto la parola scritta. Raccoglieva tutta la corrispondenza in cartelle ordinate e per decenni ha documentato la sua quotidianità tenendo diari scrupolosi. I suoi quaderni di appunti sono numerosi, la sua scrittura talvolta è così semplice e sintetica da sembrare quasi banale, ma i problemi che si pone sono invece sempre profondi, la tendenza alla digressione alle volte complica la comprensione del suo pensiero. Molto lavoro andrebbe fatto su questi scritti che, mi sembra, possano rivestire un interesse più ampio di quanto io sia riuscita a mettere in luce attraverso i pochi brani presentati. Ho tentato comunque di cogliere i punti del suo pensiero che mi sono sembrati frutto delle riflessioni più frequenti e assillanti, non trascurando nemmeno certe annotazioni di carattere forse più personale che tuttavia mi sembrano utili testimonianze di alcuni aspetti profondi della sua personalità.

L'uomo è quello che è ed è bello solo se nudo, spoglio di maschere e sovrastrutture, pulito dalla menzogna.

7 giugno 1970

Oggi l'uomo, sveglio e cosciente, non crede più alla divinità, alla verità in sé e per sé, ma, nella sua solitudine, cerca la sua verità, cioè quel simbolo che formi nel suo mondo un ordine nel quale vivere.

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. È l'epoca della decadenza che va dal 1700 fino al 2200, ma questa decadenza, paragonabile al periodo ellenistico greco, può dare anch'essa frutti e opere di valore se l'individuo anziché afflosciarsi vuole fare, e fare coscientemente, pur rendendosi conto del momento storico in cui è venuto a trovarsi. Seldmayr diceva: "Ognuno migliori se stesso ed il proprio io, perché l'epoca consiste in una pluralità di individui".

29 luglio 1971

L'arte figurativa non è una sciocchezza e di questo ne sono convinto, altrimenti non ci penserei giorno e notte, non mi darei tanto da fare a studiare per poter (se possibile) dire qualcosa. Kandinsky diceva che: "La necessità crea la forma". E a questo io credevo quando facevo le mie sculture, quando vedevo in Mastroianni (il mio maestro) una questione puramente formale e non contenutistica nelle sue sculture...

"L'arte è idea", diceva Boccioni, e io che stimo Boccioni credo a questo che ha detto... L'arte è idea e la necessità crea la forma... Sono sempre convinto però che il problema sia un fatto contenutistico spiegato in senso formale e il valore sia nell'idea, non nella forma in sé.

15 agosto 1971

... Parlare di Stirner agli altri è come nominare un ignoto. Nessuno lo conosce, solo pochissimi l'hanno sentito nominare e lo vedono in senso negativo.

Al potere, a qualsiasi potere, Stirner non piace. È drastico, pone l'uomo nudo davanti a se stesso...

Nella mia scultura, con le mie forme, ho cercato di esprimere l'idea stirneriana. Mi

sono messo in una posizione di critica molto aspra. Critico tutti, prima di tutto me stesso e gli altri drasticamente. Con questo atteggiamento non ho amici e vedo solo il lato negativo.

La mia critica è costruttiva per la ragione che pur vedendo il lato negativo delle cose ho sempre fiducia nell'uomo in sé, come ancora di salvezza.

Se l'uomo nella sua ricerca ha sbagliato: *errare humanum est*, ha la possibilità di non ripetere più gli errori commessi per il semplice motivo delle sue possibilità.

In altri termini, quando uno esegue un lavoro ha sempre l'intenzione di eseguirlo perfetto, se non riesce nella perfezione è perché non ha calcolato abbastanza, non ha previsto la possibilità di sbagliare.

La critica serve per metterlo in guardia a non ripetere l'errore commesso.

Per questo guardo gli altri scultori: per non cadere nelle loro ripetizioni, per non fermarmi ai loro limiti, per dare di più se possibile. Questo modo di vedere non è stato capito. In altri termini 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...

Mi sono accorto che non solo l'arte figurativa è una questione formale, ma tutta la società è tale.

15 agosto 1971

Quest'ultima frase apparentemente fuori contesto dà in realtà una spiegazione dei bruschi passaggi da una prospettiva sociale a una estetica, e viceversa, che si notano nei passi che la precedono. Ma che cosa significa veramente che i problemi dell'arte e quelli della società sono entrambi questioni di

1977, Este. Cortelazzo e *L'Unico*, scultura nata dalle riflessioni sull'opera di Max Stirner, il filosofo che Cortelazzo amò profondamente al punto da pubblicare a proprie spese una limitata edizione della sua opera *L'Unico e la Sua Proprietà* da regalare agli amici.



forma? Secondo Cortelazzo, come l'artista nella sua opera così l'uomo in qualsivoglia sua attività tende alla perfezione. La perfezione come idea astratta – e proprio per questo invalicabile – o semplicemente la riuscita, che è una perfezione pragmatica, è ciò a cui aspira ogni uomo nel proprio lavoro, ogni gruppo di uomini impegnati nella comune ricerca di una convivenza, ogni artista che intraprende un'opera, e la perfezione è una questione formale.

Quando mi chiedono: “L’arte a che cosa serve?” io risponderai: “A niente!” per chiudere ogni discorso, per andare nel mio studio da solo e fare dell’arte... Ora, che l’artista abbia dei problemi economici è ovvio, li ha sempre avuti, ma che intenda risolverli con l’arte no. La sua opera esula dal problema economico. La cede per motivi economici, ma non la fa per questo fine. Come l’usignolo canta perché è usignolo così l’artista crea perché è artista...
12 dicembre 1971

... 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...
febbraio-marzo 1974

Scultura è l’opera dello scultore che trae dalla massa la forma. Questa massa può essere: pietra, legno, marmo, ma sempre un volume inerte dato dalla natura a cui lo scultore, con lo scalpello, riesce a dar vita creando la forma. La scultura in bronzo non è scultura se non proviene da un modellato ottenuto con lo scalpello. Altrimenti è modellato e non

scultura. La scultura si fa solo con la scalpello. Il modellato con diverso materiale: gesso, creta, cera, plastilina e altro.

La scultura non è che un gioco di volumi che dà la sensazione di un movimento concorde e armonico verso un punto dell’infinito.

Da questo presupposto si può partire per leggere tutti i manufatti giunti fino a noi dalle origini dell’uomo fino a oggi.

Il punto in una forma ha valore come l’occhio in una testa.

L’occhio è il punto focale della faccia, questa la parte più caratterizzata del corpo.

Noi riconosciamo subito un altro dalla faccia. Le caratteristiche che ci distinguono l’uno dall’altro sono le specificità estetiche di ogni individuo. Il centro è l’occhio.

La linea non è che il punto in movimento.

Il volume non è che un incontro armonico di linee.

La scultura non è che armonia di volumi in uno spazio.

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.

Il caso non essendo frutto di intelligenza non può essere paragonato alla forma ottenuta con lo scalpello frutto di intelligenza e sensibilità.

Noi domandiamo all’arte di fissare ciò che è fuggevole, di illustrare ciò che è incom-

prensibile, di dare un corpo a ciò che non ha misura, di immortalare le cose che non durano.

Tutto ciò che è infinito e meraviglioso è che l'uomo può constatare senza comprendere, amare senza saper definire, questo è l'intero scopo della grande arte. (Ruskin) L'infinito espresso in modo finito è la bellezza. (Schelling)

30 novembre 1972

I titoli, secondo me, hanno un valore veramente aleatorio...

Il titolo è come un nome di persona; come il numero che distingue il carcerato; per Mario io riconosco quel tipo, per Gino quell'altro; per il 2217 un tizio che si distingue dal 2218 e così via... Se il titolo serve a esprimere un concetto, il fruitore è portato alla verifica dell'opera come concetto. Cade il discorso che l'opera parli da sé...

21 marzo 1976

Dal 1986 in poi emerge dagli appunti che tutta la ricerca matura di Cortelazzo nasce spontaneamente dall'assillo di risolvere un cocente problema posto dal contrasto e dal dialogo verificatosi negli ultimi ottant'anni tra arte figurativa e arte astratta. Entrambe gli appaiono giunte alla fine della loro parabola creativa. Nasce così il "figurativo indiretto" di cui si riportano solo due brevi stralci.

Figurativo indiretto

"Esiste opera d'arte solo se l'insieme degli elementi che la costituiscono provoca un certo tipo di *brivido*, questo brivido non può trovare nessuna spiegazione, proprio come quel trauma psichico che certe im-

magini della poesia moderna producono nel lettore."

Edward Luci-Smith, "Arte oggi".

L'opera d'arte deve dare al fruitore una sensazione (o brivido) diversa da qualsiasi altra, fargli provare questa emozione che egli ricorderà.

Questa emozione viene prodotta nella psiche del fruitore perché la forma risveglia nel suo conscio (o anche sub-conscio) una visione che si collega al suo passato, a un ricordo o a un desiderio. Nella mia piccola esperienza ho visto che chi si accosta all'opera astratta fa sempre riferimento a una figura (umana, vegetale o altro) che gli serve, in un certo senso, da tramite tra lui e l'opera. Dobbiamo ammettere che in questo sforzo di avvicinamento il fruitore è encomiabile. Quando poi egli si avvicina all'artista, al critico, al mercante per chiedere: "Che cos'è?" vuol dire che l'opera non ha fatto centro. È falsa, sorda, afona.

Il mio concetto di *figurativo indiretto* consiste in questo: l'opera deve colpire la psiche del fruitore facendogli costruire una sua figura che può essere diversa da quella di un altro, perché dipende dalla sua educazione, dalla sua forza immaginativa, dalla sua sensibilità e anche dallo stato psicologico in cui si trova.

Qualcuno mi potrebbe chiedere perché non faccio allora il figurativo tradizionale; così senza tanti sforzi il fruitore legge la donnina e se ne va tranquillo.

Rispondo subito che se fossi convinto di questo scopo dell'arte, farei dell'iperrealismo. La foto dà un'immagine perfetta e sarebbe inutile fare della pittura...

La funzione dell'arte è provocare un'emozione e io credo di poterlo fare ponendo certi volumi in determinate posizioni e an-

golature rispetto alla luce che suscitino il *brivido*. Sensazione del resto che fa desiderare l'opera o che la fa ricordare.

Mancando l'emozione a che serve l'arte?

16 gennaio 1977

... Il figurativo indiretto crea l'opera che porta in sé un discorso, uno stimolo alla fantasia, un germe che sviscerato non lascia la controparte statica ma la fa lavorare secondo la sua sensibilità e intuito, procurandogli una sensazione diversa da qualsiasi altra. In questo modo il fruitore non è più contemplante ma partecipante. Esso vede, vive; partecipa attivamente al messaggio del suo consimile che si esprime attraverso le forme...

1 giugno 1977

Perché uso il colore nelle mie sculture

Già i Greci usavano colorare le loro opere tridimensionali; vediamo scultori recenti, come ad esempio Calder, usare il colore sia come protezione che come evidenziazione della scultura, la quale non si perde nel paesaggio ma in esso si staglia per mezzo di uno o più colori.

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 essere: ferro, legno, gesso, polistirolo, poliuretano, plastica, ecc. 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 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 sensazioni affatto diverse.

gennaio 1985

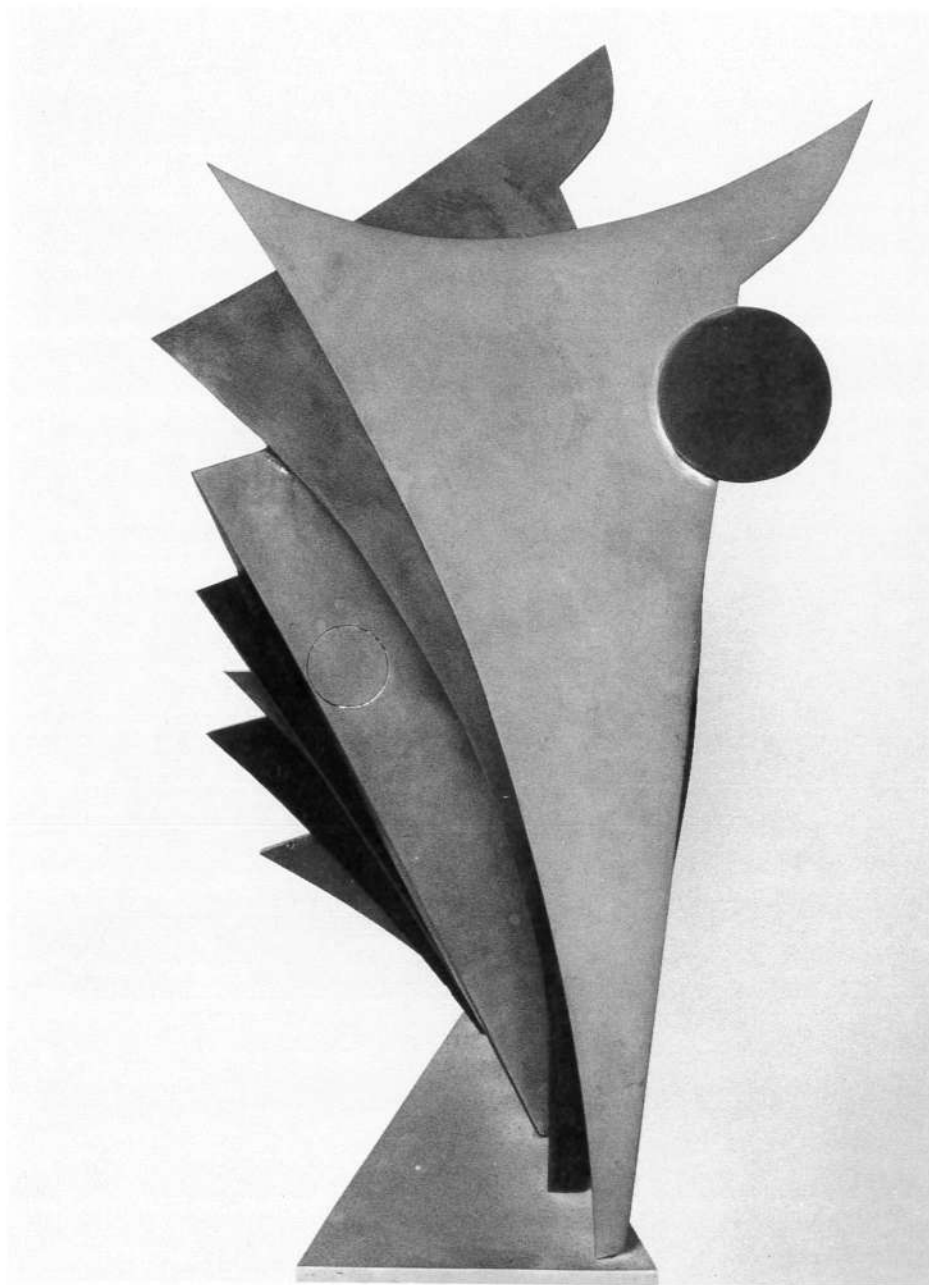
Catalogo







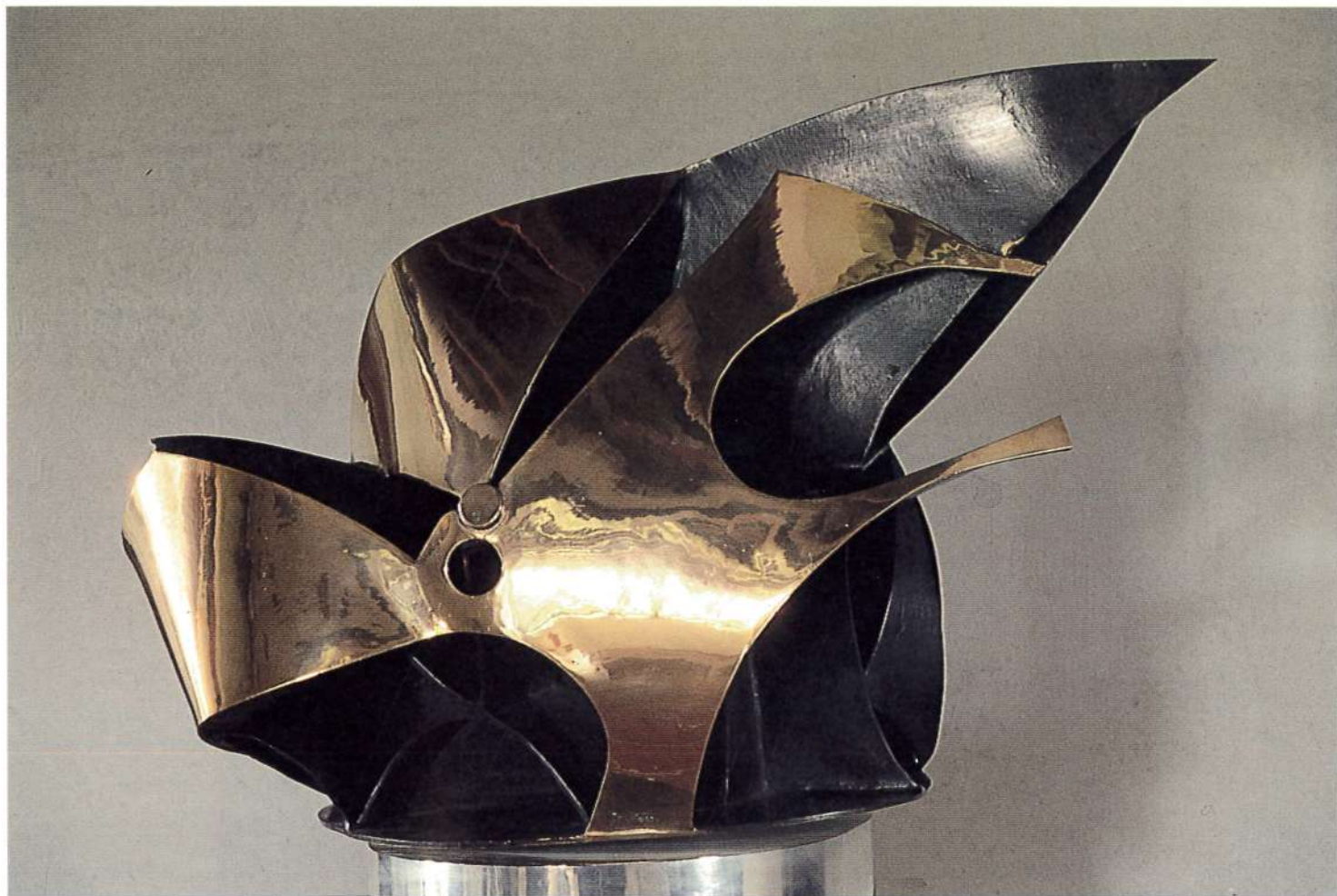




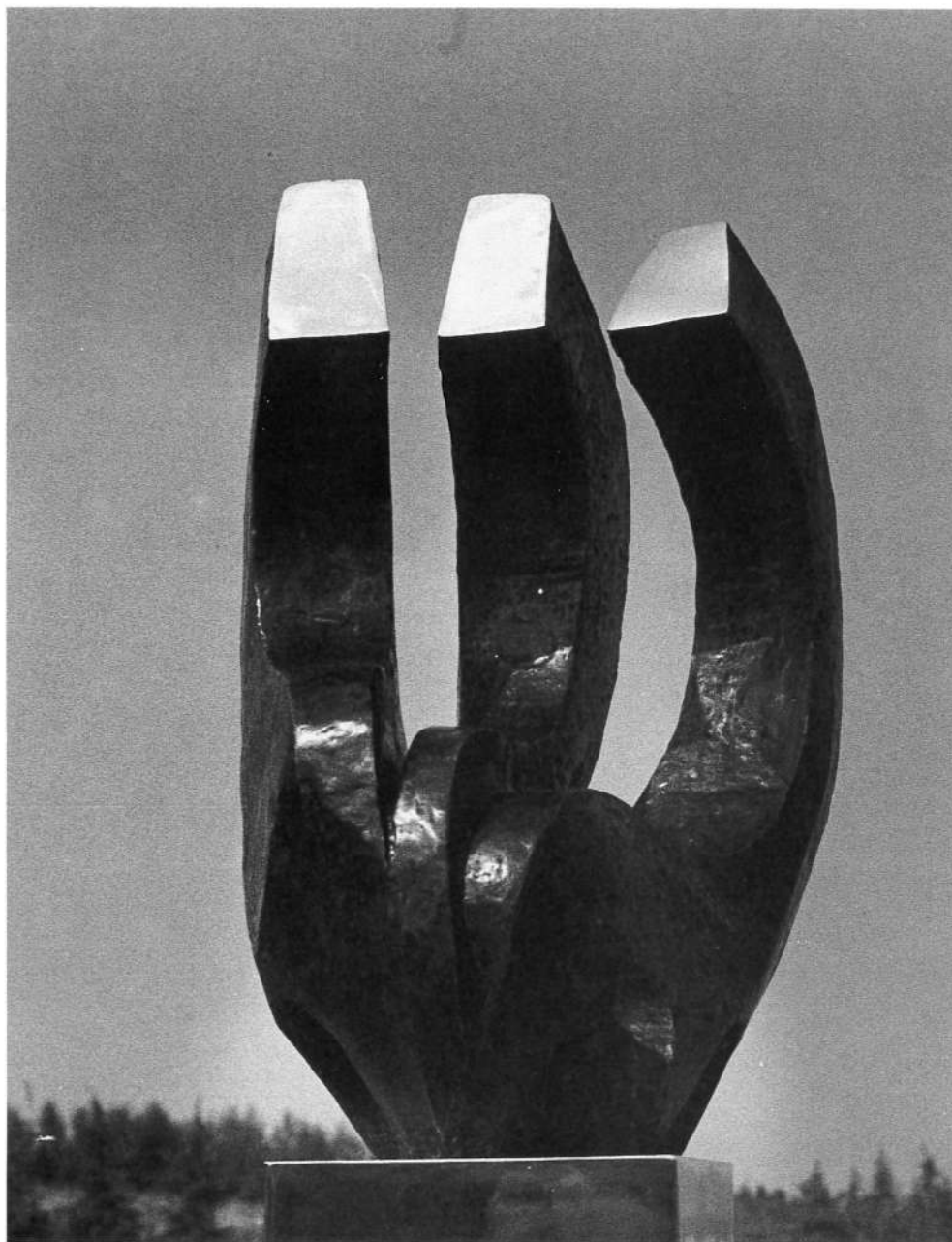


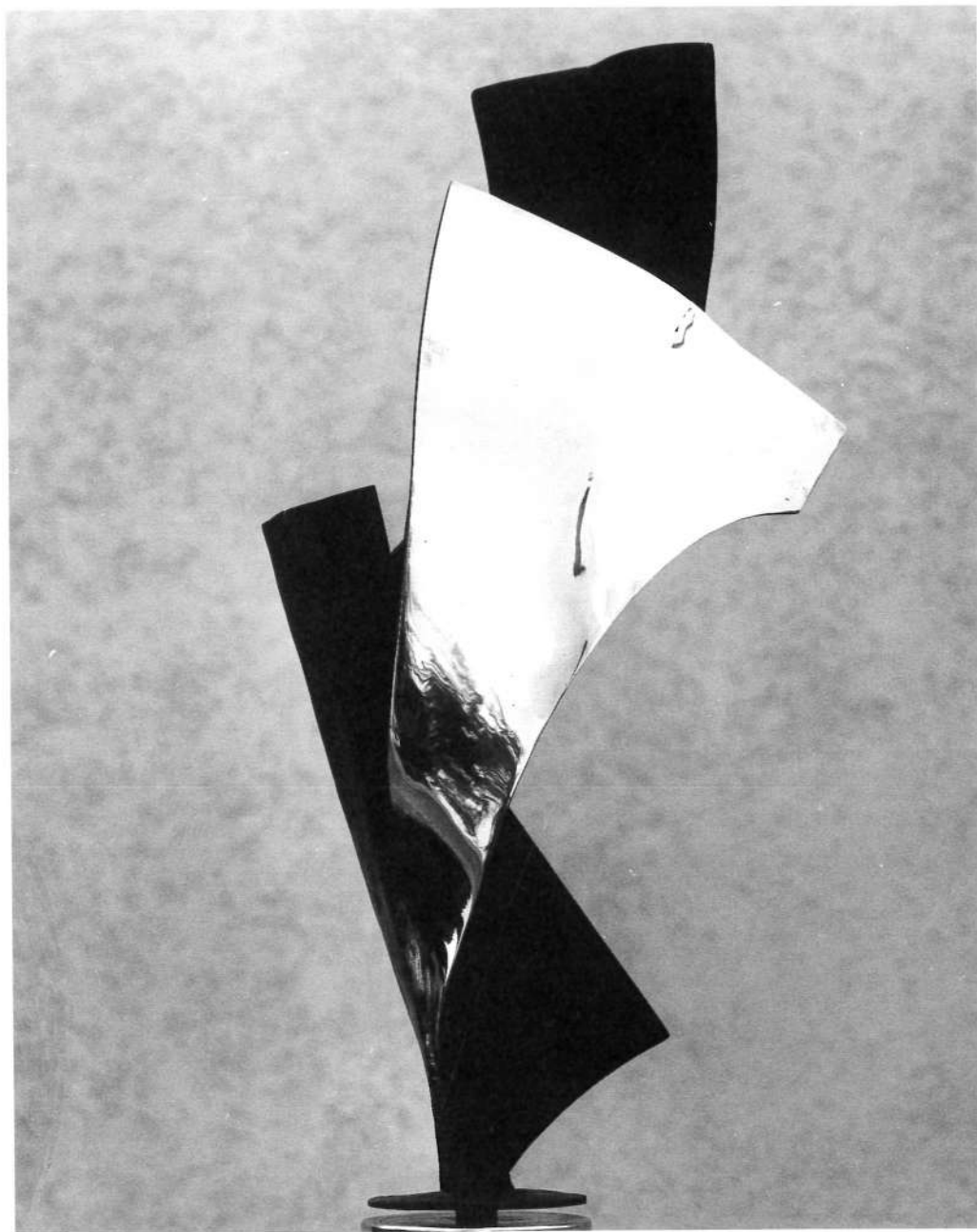




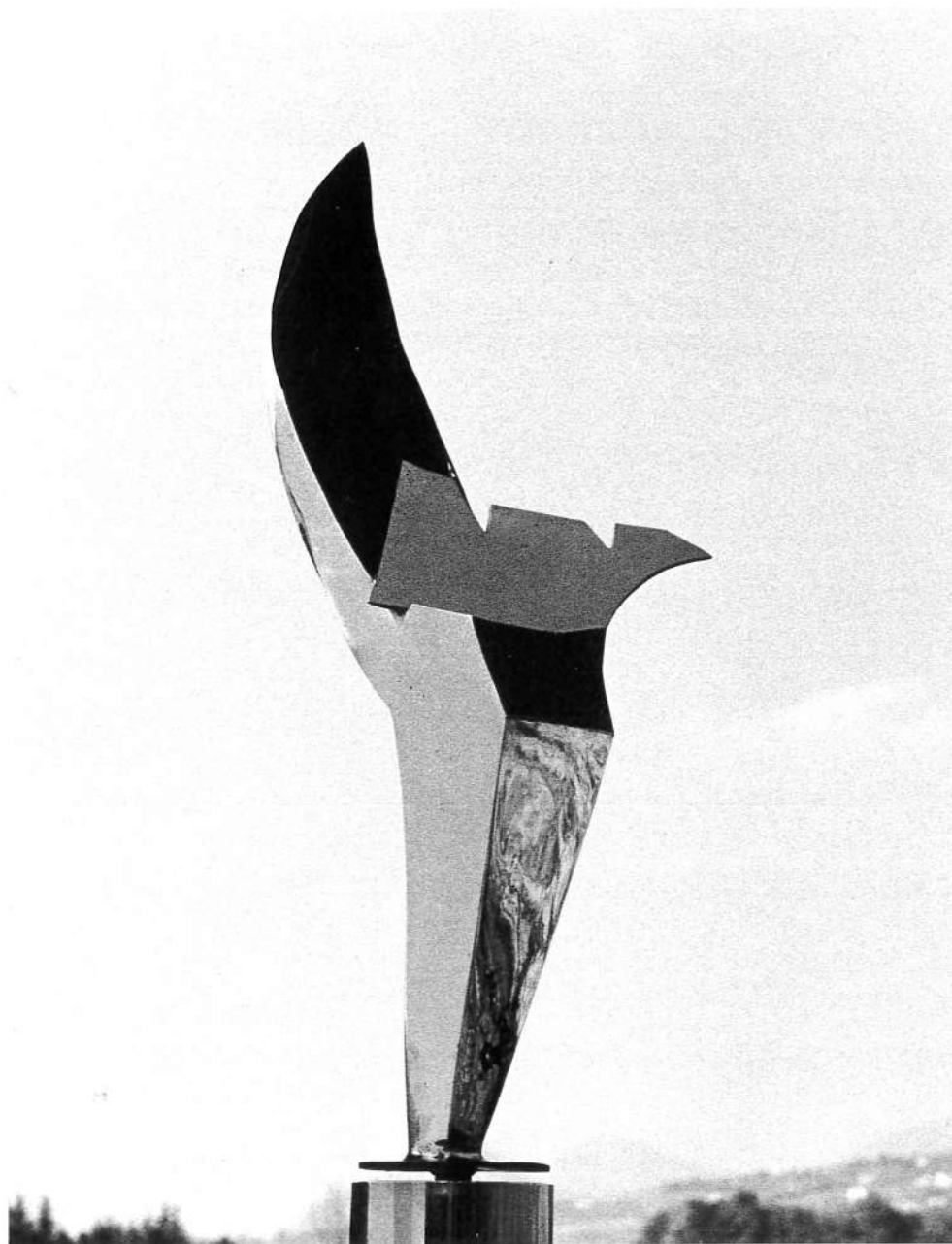


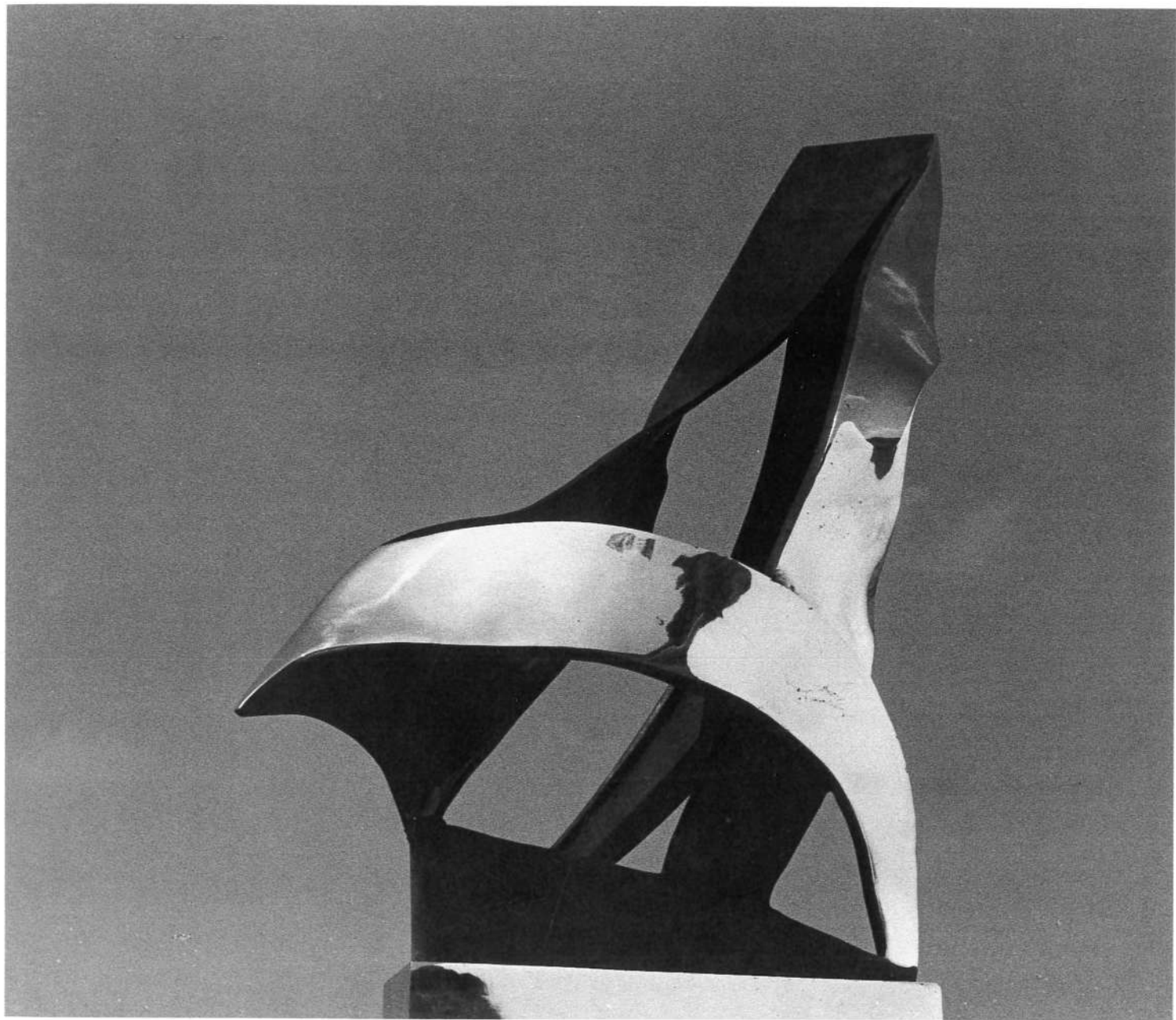








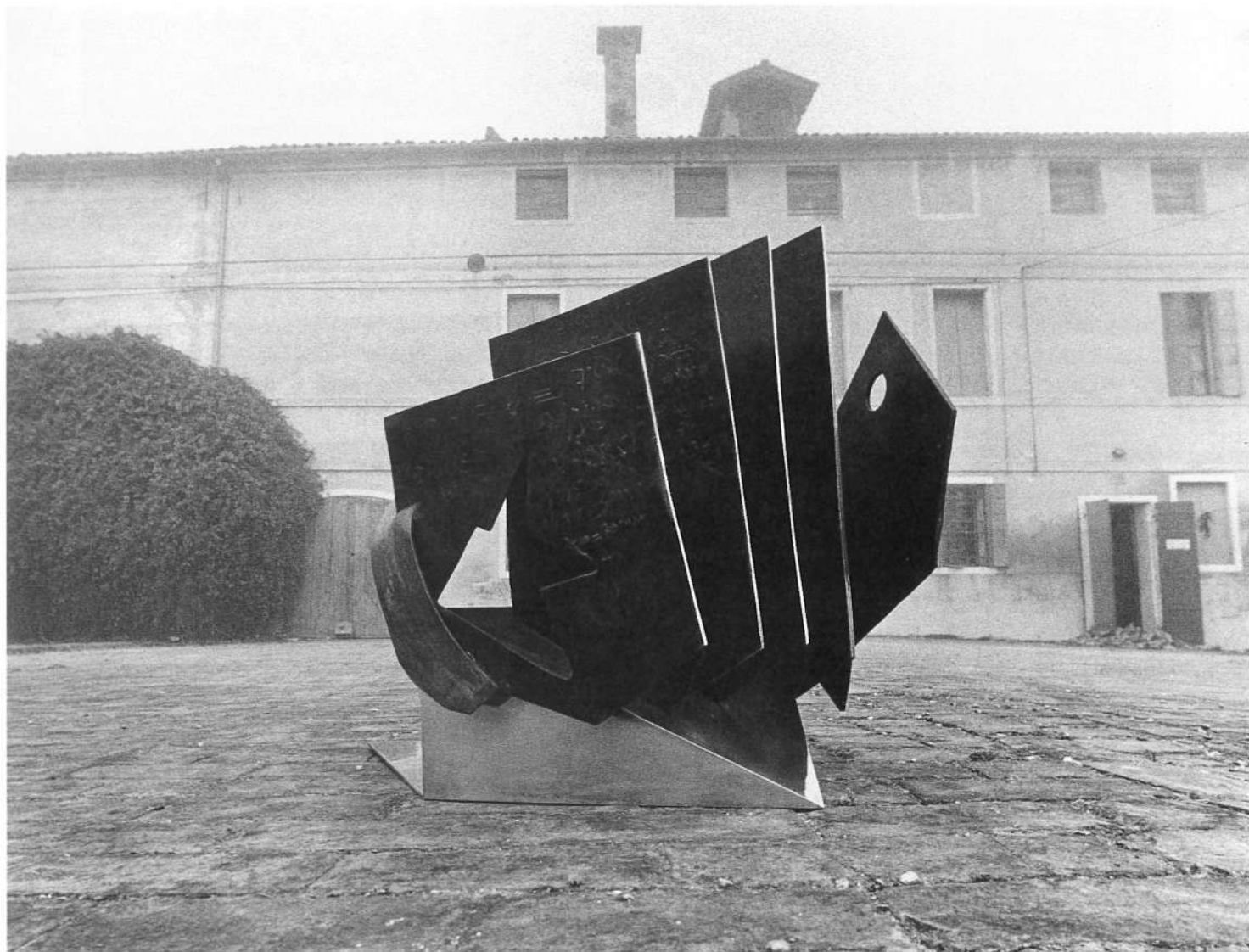






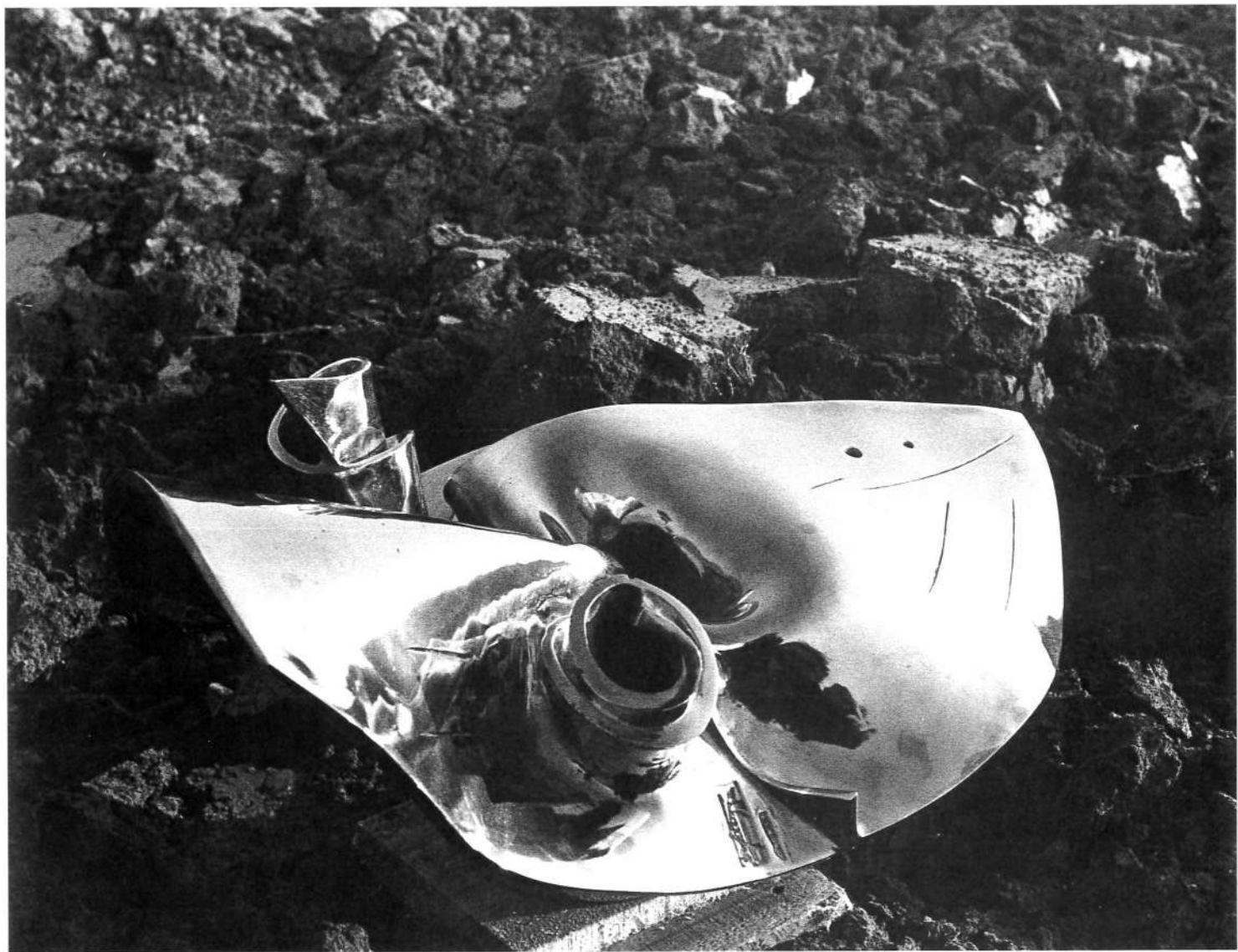








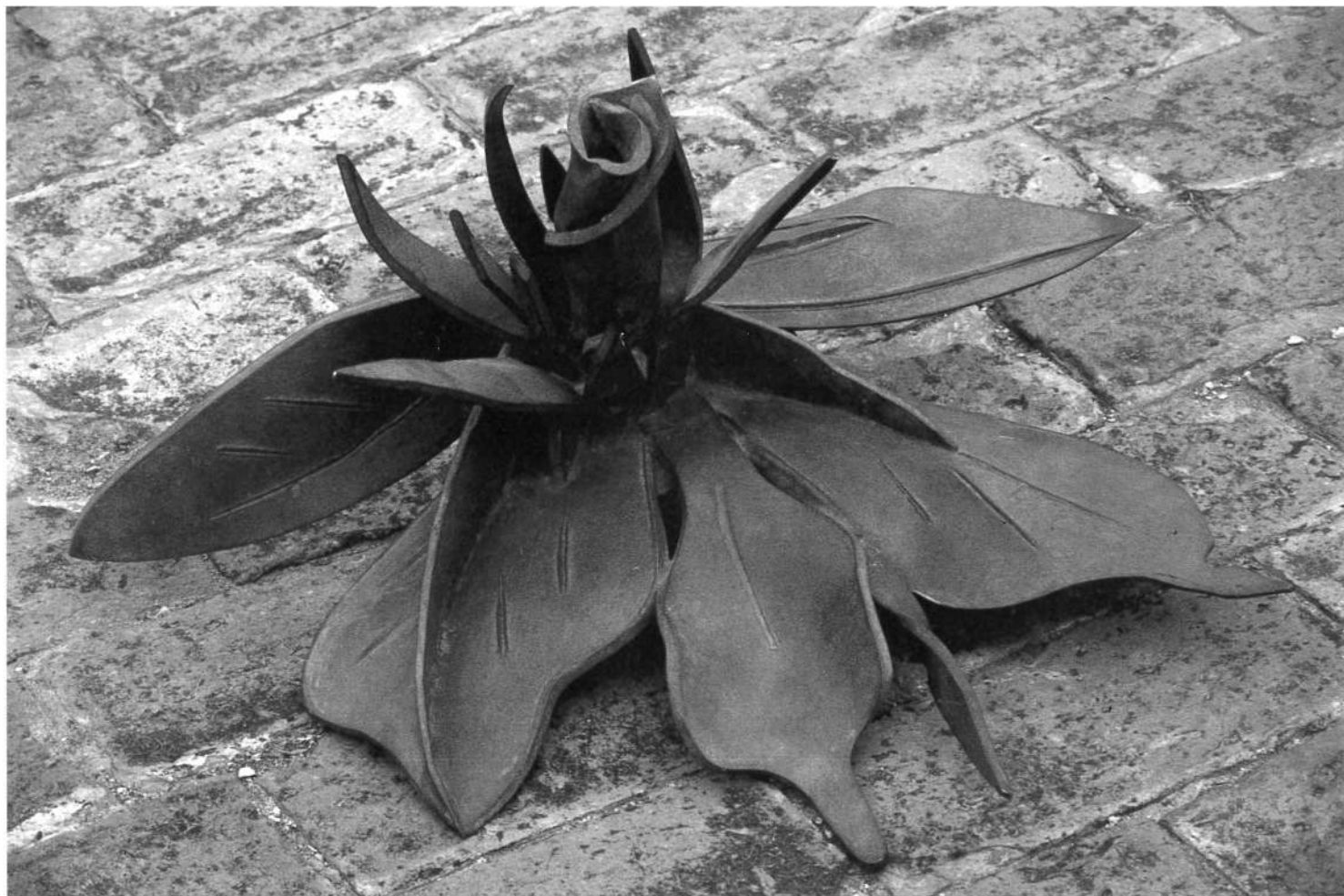


















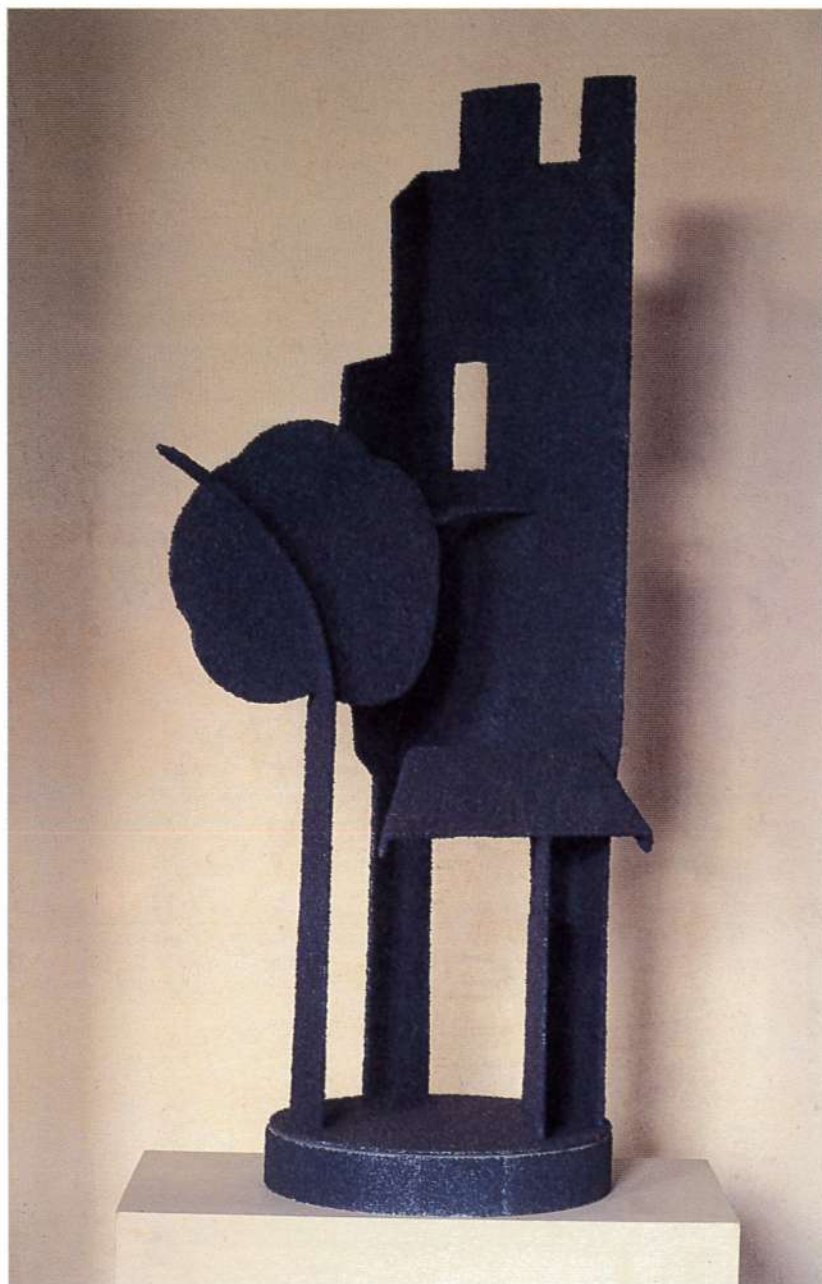


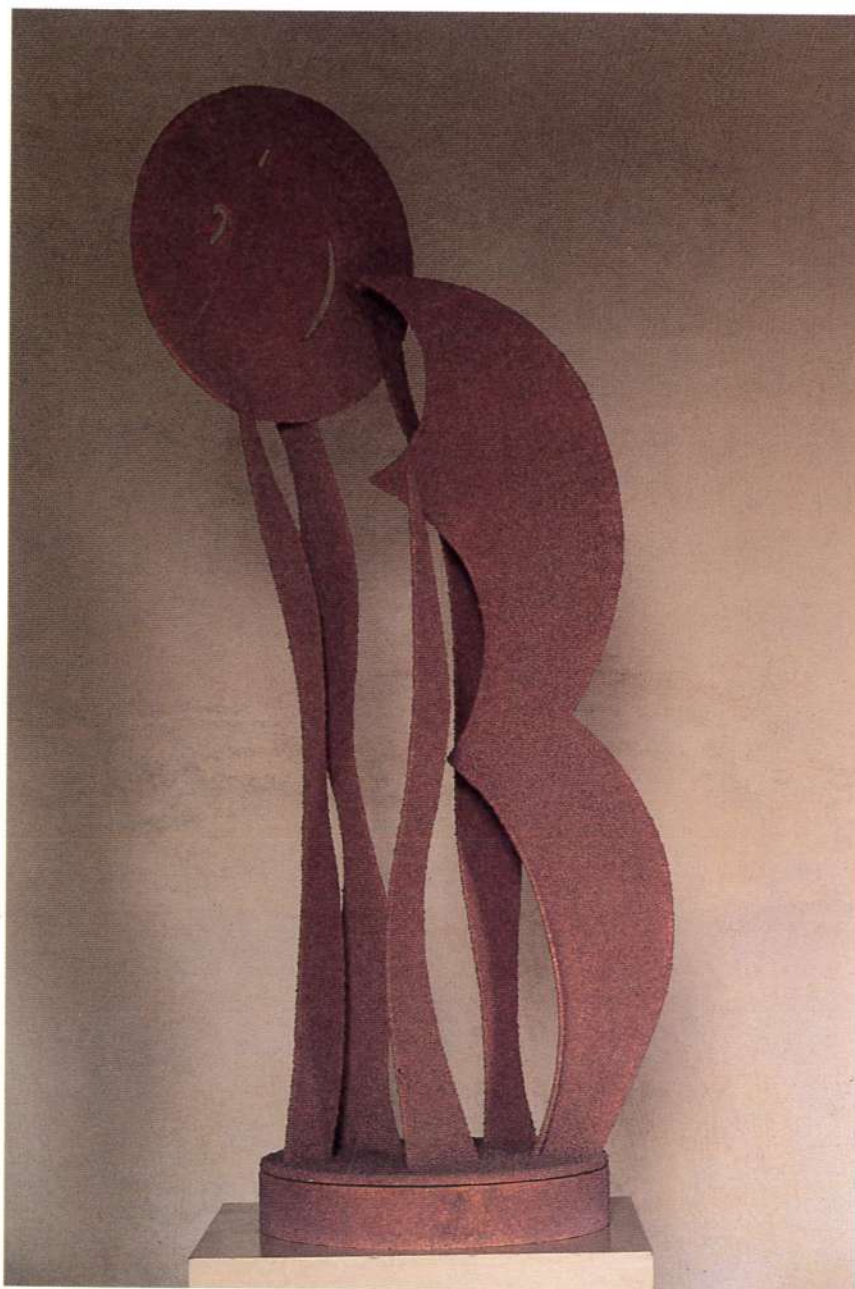












Regesto delle opere

a cura di Elisabetta Dal Carlo

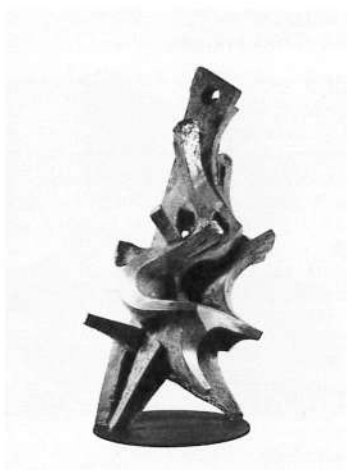
Le schede di catalogo comprendono una selezione curata da Giuseppe Mazzariol di 156 pezzi significativi nell'opera di Gino Cortelazzo.

Si è cercato così di dare una visione d'insieme la più esauriente possibile dell'arte di questo solitario artista veneto.

Le schede tecniche delle opere, in ordine cronologico, forniscono alcune informazioni essenziali: titolo, data, materiale, misure e, dove possibile, la collocazione attuale, le esposizioni e le referenze bibliografiche.

L'asterisco dopo la descrizione del materiale indica che l'opera schedata è ricoperta da un impasto di resine epossidiche e granelli di quarzo.

Le sculture dell'artista sono esemplari unici e recano tutte la sua firma.



1.



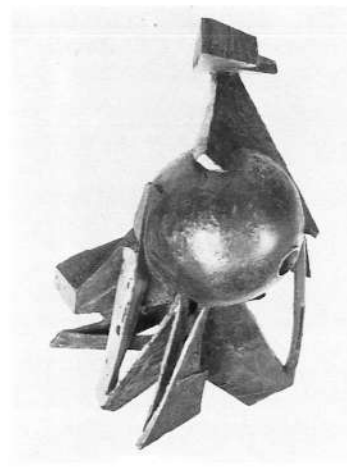
4.



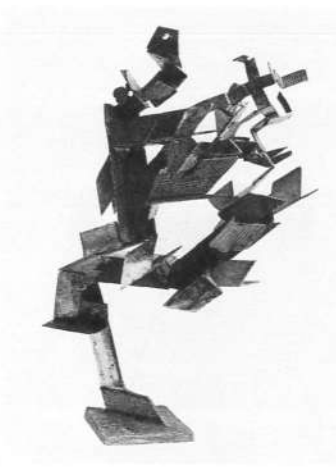
2.



3.



5.



6.

1. Figure alate, 1967
bronzo, altezza 140 cm
Milano, Collezione dr. Capra
Mostre personali: 1967 galleria "Il Portico", Cesena (Forlì); galleria "Mantellini", Forlì; 1968 galleria "Il Settebello", Torino.
Bibliografia: M.D.P. "Avvenire d'Italia", 30 maggio 1967; "La Gazzetta di Reggio", 29 novembre 1968; Cortelazzo, Torino 1968.

2. Famiglia, 1967
bronzo, altezza 45 cm
Collezione privata
Mostre personali: 1969 galleria "Scotland House", Milano.
Bibliografia: A.C. Quintavalle "NAC, Notiziario d'Arte Contemporanea", 15 aprile 1969.

3. Der König, 1968
bronzo, altezza 45 cm
Torino, Collezione Dafne Casorati
Mostre personali: 1968 galleria "Il Settebello", Torino; 1968 "Circolo degli 11", Reggio Emilia.
Bibliografia: R. Guasco Cortelazzo, Reggio Emilia 1968; "Il Resto del Carlino", 5 dicembre 1968; Vice, "Gazzetta di Reggio", 5 dicembre 1968; G. Cavazzini "Gazzetta di Parma", 24 settembre 1969; Gino Cortelazzo, Padova 1971; Cortelazzo, Venezia 1971; M. Pancera "Annabella", 2 marzo 1971; "Bolaffi Arte", 9 aprile 1971; S. Salvagnini "L'Orso", maggio-giugno 1986.

4. Operaio, 1968
bronzo, altezza 200 cm
Suzzara, Museo d'Arte Moderna
Mostre personali: 1967 "Centro d'arte e di cultura", Bologna.
Mostre collettive: 1968, XXI Premio Suzzara "Lavoro e lavoratori nell'arte", Suzzara (Mantova).
Premi: 1968, I Premio al XXI Premio Suzzara, Suzzara (Mantova).
Bibliografia: Cortelazzo, Torino 1968; "Il Resto del Carlino Sera", 17 novembre 1967; L. Bertacchini "L'Avvenire d'Italia", 5 dicembre 1967; "Carlino Sera", 24 giugno 1968; U. Bonafini "Gazzetta di Mantova", 8 settembre 1968; "Unità", 9 settembre 1968; "Corriere della Sera", 9 settembre 1968; "Il Giorno", 9 settembre 1968; G. Cavazzini "Gazzetta di Parma", 9 settembre 1968; "Gazzetta di Mantova", 9 settembre 1968; M. Albertini "Avanti!", 10 settembre 1968; "Gazzetta di Parma", 17 settembre 1968; E. Crepes "Borsa d'arte", dicembre 1968; "La Revue Moderne", 1° giugno 1969.

5. Chiacchierio, 1968
bronzo, altezza 41 cm
Torino, Collezione privata
Mostre personali: 1968 "Circolo degli 11", Reggio Emilia.
Bibliografia: R. Guasco Cortelazzo, Reggio Emilia 1968; "Il Resto del Carlino", 5 dicembre 1968; Vice, "Gazzetta di Reggio", 5 dicembre 1968.

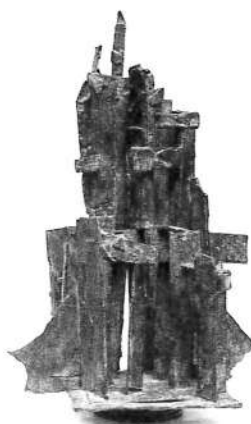
6. Volo 1, 1968
bronzo, altezza 80 cm
Mostre personali: 1968 galleria "Settebello", Torino; 1968 "Circolo degli 11", Reggio Emilia; 1969 galleria "Palazzo Carmi", Parma; 1970 galleria "Benedetti", Legnago (Verona); 1970 galleria "Pagani", Milano.



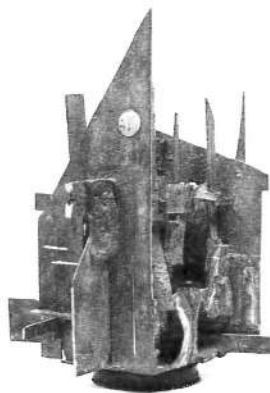
7.



10.



8.



11.



9.



12.

7. *Totem 2*, 1969
bronzo, altezza 60 cm
Padova, Collezione privata

8. *Città 1*, 1969
bronzo, altezza 60 cm
Padova, Collezione privata
Mostre personali: 1969 Libreria Renzi, Cremona.
Mostre collettive: 1970 XXVII Biennale Triveneta, Padova; 1970 LIX Biennale d'Arte Nazionale, Verona; 1971 I Premio "Marino Mazzacurati", Alba Adriatica (Teramo).
Bibliografia: G. Cavazzini "Gazzetta di Parma", 15 novembre 1974.

9. *Totem 1*, 1969
legno e ferro, altezza 260 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Bibliografia: "MG", 10 novembre 1970.

10. *Ribelle*, 1969
legno, altezza 300 cm
Collezione privata
Mostre collettive: 1969 XXII Premio Suzzara "Lavoro e lavoratori nell'arte", Suzzara (Mantova).
Bibliografia: *Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni*, Torino, 1972.

11. *Villaggio*, 1970
bronzo, altezza 65 cm
Padova, Collezione De Angeli
Mostre personali: 1970 galleria "Pagani", Milano; 1971 galleria "La Chiocciola", Padova; 1971 galleria "Bevilacqua La Masa", Venezia.
Mostre collettive: 1970 XXVII Biennale Triveneta, Padova; 1970 LIX Biennale d'Arte Nazionale, Verona.
Bibliografia: "Arte", 27 gennaio 1971, n. 4; G. Perocco *Gino Cortelazzo*, Padova 1971; R. De Grada *Cortelazzo*, Venezia 1971; S. Salvagnini "L'Orso", maggio-giugno 1986; S. Salvagnini "La Tribuna di Treviso", "Il Mattino di Padova", "La Nuova Venezia", 9 novembre 1986.

12. *Grattacielo*, 1970
bronzo, altezza 54 cm
Milano, Collezione privata
Mostre personali: 1970 galleria "Pagani", Milano; 1971 galleria "Bevilacqua La Masa", Venezia.
Mostre collettive: 1970 XXVII Biennale Triveneta, Padova; 1971 I Rassegna Nazionale di Scultura, Modena; 1971 I Premio "Marino Mazzacurati", Alba Adriatica (Teramo).
Bibliografia: R. De Grada *Cortelazzo*, Venezia 1971.

13. *Lo strillone*, 1971
bronzo, altezza 50 cm
Torino, Collezione privata
Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino.
Mostre collettive: 1972 LXXII Mostra Annuale d'Arte della Regione Lombarda, Palazzo della Permanente, Milano.
Bibliografia: *Gino Cortelazzo*, Torino 1972; "Le firme d'oggi", aprile 1972; M. Bernardi "La Stampa", 25 novembre 1972; A. Dragone "La Stampa sera", 24 novembre 1972; R. De Grada "Giorni", dicembre 1972; D. Lajolo *Gli uomini dell'arcobaleno*, Parma 1984.



13.



19.



14.



20.



15.



21.

14. *Pesce*, 1971

bronzo, altezza 32 cm

Milano, Collezione privata

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino; 1973 galleria "Cortina", Milano

Bibliografia: H. Savi "La Specola", ottobre 1971; Gino Cortelazzo, Torino 1972; M. Bernardi "La Stampa", 25 novembre 1972; A. Dragone "La Stampa Sera", 24 novembre 1972; L. Brizio "Tuttosport", 24 novembre 1972; D. Lajolo *Gli uomini dell'arcobaleno*, Parma 1984.

15. *Colpo di vento 1*, 1971

bronzo, altezza 39 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino.

16. *Coppia 1*, 1971 (Tav. I)

legno di mogano, altezza 162 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1971 galleria "La Chiocciola", Padova; 1971 galleria "Bevilacqua La Masa", Venezia; 1974 galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).

Mostre collettive: 1971 I Rassegna Nazionale di Scultura, Modena; 1971 VI Mostra Internazionale di Scultura all'aperto, Legnano (Milano); 1972 III Mostra "Primavera", Bologna; 1972 IV Biennale Premio "Morgan's Paint", Ravenna.

1973 "Arte Italiana Contemporanea", Villa Simes Contarini, Piazzola sul Brenta (Padova).

Bibliografia: Ivo Prandin "Il Gazzettino", 15 maggio 1983.

17. *Il più grande e il più piccolo*, 1971 (Tav. II)

legno di mogano, altezza 161 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano; 1974 galleria "Fidesarte", Mestre (Venezia); 1974-75 galleria "Sartori", Padova.

Mostre collettive: 1971 VI Mostra Internazionale di Scultura all'aperto, Legnano (Milano); 1972 VII Mostra Internazionale di Scultura all'aperto, Legnano (Milano); 1972 III Mostra "Primavera", Bologna; 1972 Premio Nazionale di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano); 1973 "Arte Italiana Contemporanea", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1974 Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1975 "Arte Fiera 75", Bologna.

Bibliografia: G. Marchiori, Gino Cortelazzo, Milano 1973; G. Marchiori "Corriere Veneto", 2 luglio 1974; "Giorni", settembre 1974; *Catalogo Nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino 1975, n. 10; A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1985, n. 198; "Atheist", novembre-dicembre 1986.

18. *L'Unico*, 1971 (Tav. III)

legno di mogano, altezza 150 cm

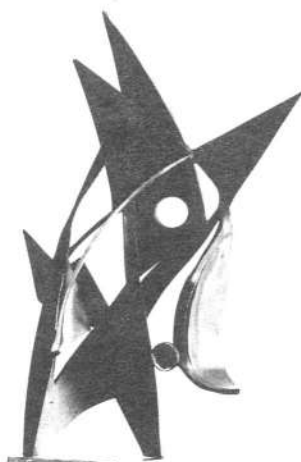
Este, Collezione Cortelazzo

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

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



22.



25.



23.



26.



24.



27.

Brenta (Padova); 1975 "Arte Fiera 75", Bologna.
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; *Cortelazzo*, Mestre 1974.

19. Vita, 1972

ferro, altezza 270 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre collettive: 1972 IV Biennale Scultura Internazionale Premio "Morgan's Paint", Ravenna; 1974 Triennale delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

Bibliografia: G. Cavazzini "Gazzetta di Parma", 27 giugno 1972; "Il Cigno", ottobre 1972; E. Fabiani "Gente", 21 ottobre 1985, n. 41.

20. Fiore, 1972

bronzo, altezza 56 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino.

21. Coro, 1972

bronzo, altezza 45 cm

Padova, Collezione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino; 1973 galleria "Cortina", Milano.

Mostre collettive: 1973 IX Concorso Internazionale del Bronzetto, Padova.

Bibliografia: G. Cavazzini "Gazzetta di Parma", 9 ottobre 1973; C. Munari "Linea Grafica", novembre-dicembre 1973, n.6; S. Ghisberti "Gente", 30 novembre 1973, n. 48; M. Carrà "Notizia d'arte", dicembre 1973, n. 12; G. Marchiori, *Cortelazzo*, Milano 1973; "Bolaffi Arte", febbraio 1974.

22. Toro 1, 1972

bronzo, altezza 62 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino.

23. Alba, 1972

bronzo, altezza 65 cm

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino; 1973 novembre, galleria "Cortina", Milano.

Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973.

24. Soldato, 1972

bronzo, altezza 90 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino.

25. Re, 1972

bronzo, altezza 90 cm

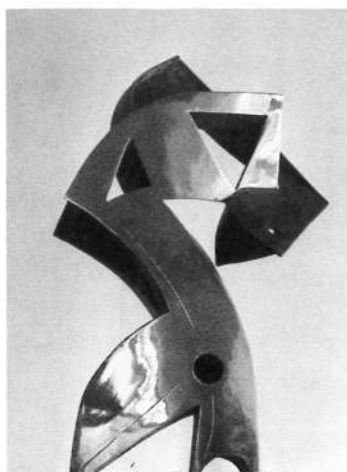
Este, Collezione privata

Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino; 1973 galleria "Hausamann", Cortina d'Ampezzo (Belluno); 1974 galleria "Hausamann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).

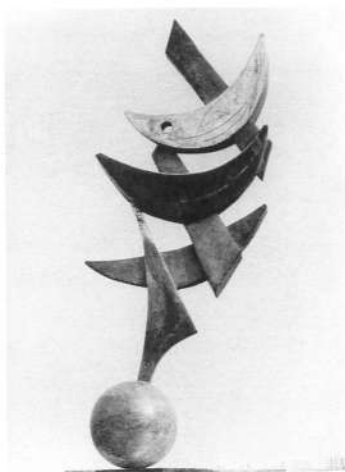
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; "Il Resto del Carlino", 31 ottobre 1973; *Cortelazzo*, Mestre 1974; *Gino Cortelazzo*, Cortina d'Ampezzo 1974; "Corriere Veneto", 24 dicembre 1974; G. Marchiori "Corriere Veneto", 7 gennaio 1975; S. Salvagnini "L'Orso", maggio-giugno 1986; S. Salvagnini "Il Mattino di Padova", "La Nuova Venezia", "La Tribuna di Treviso", 9 novembre 1986.

26. Pinguino 1972

bronzo, altezza 90 cm



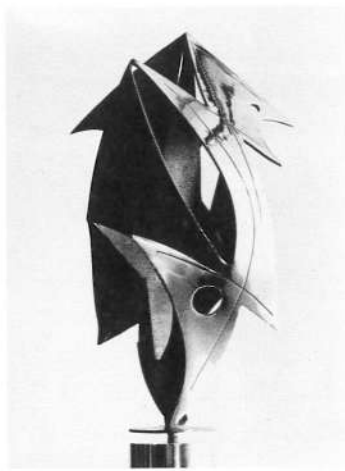
30.



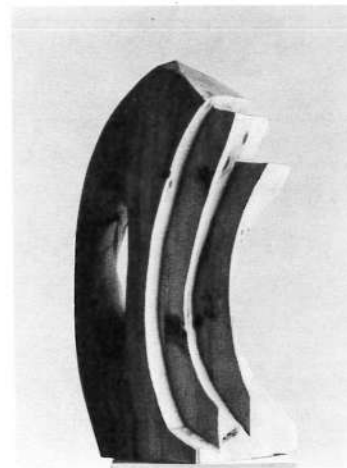
33.



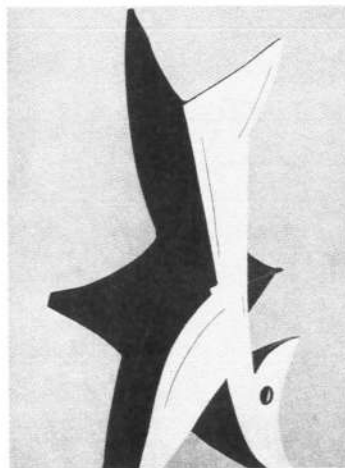
31.



34.



32.



35.

Cortina, Collezione Hausammann
Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino.
1974 galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).

27. Elmo, 1972
alluminio, altezza 50 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino.

28. Sorpresa, 1972 (Tav. IV)
bronzo, altezza 114 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1972 galleria "Viotti", Torino; 1973 galleria "Cortina", Milano; 1974 galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo (Belluno); 1974-75 galleria "Sartori", Padova; 1975 galleria "Petrarca", Parma.

Mostre collettive: 1972 VII Mostra internazionale di Scultura all'aperto, Legnano; 1972 III Premio Nazionale di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano); 1972 LXXII Mostra Annuale d'Arte della Regione Lombarda, Palazzo della Permanente, Milano; 1972 IV Biennale Premio "Morgan's Paint", Ravenna; 1973 XII Biennale Romagnola d'Arte Contemporanea, Forlì; 1974 Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1979 "70 scultori", Sommacampagna (Verona); 1979 Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano).
Bibliografia: Cortelazzo, Milano 1973; Gino Cortelazzo, Cortina d'Ampezzo 1974.

29. L'Unico, 1973 (Tav. XXXVII)
bronzo
Padova, Collezione Banca Popolare di Padova e Rovigo

30. Ascolto 1, 1973
bronzo, altezza 97 cm
Cortina d'Ampezzo, Collezione Hausammann
Mostre personali: 1974 galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).
Bibliografia: "Bolaffi Arte", febbraio 1974, p. 42.

31. Gemelli, 1973
bozzetto in legno di mogano, altezza 45 cm
Este, Collezione Cortelazzo

32. Grano di luce, 1973
bozzetto in legno di cirmolo, altezza 70 cm
Este, Collezione Cortelazzo

33. Mascherine, 1973
bronzo, altezza 150 cm
Parma, Collezione privata
Mostre personali: 1974 galleria "Petrarca", Parma.
Mostre collettive: 1974 Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).
Bibliografia: Cortelazzo, Mestre 1974; Gino Cortelazzo, Parma 1974; G. "Cavazzini Gazzetta di Parma", 5 novembre 1974; *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino 1975, n. 10.

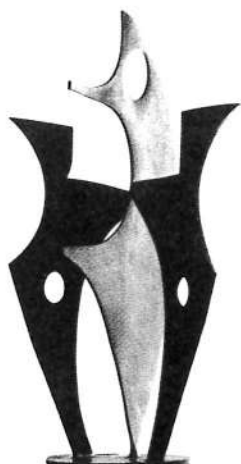
34. Danza, 1973
bronzo, altezza 85 cm
Bologna, Collezione privata
Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano; 1974 galleria "Hausammann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).



36.



39.



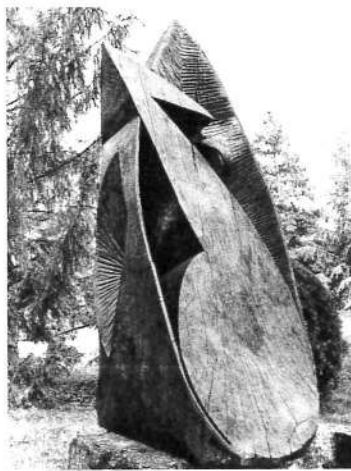
37.



40.



38.



42.

Mostre collettive: 1973, "Arte Italiana Contemporanea", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; "Bolaffi Arte", febbraio 1974; *Gino Cortelazzo*, Cortina d'Ampezzo 1974.

35. *Miraggio*, 1973

bronzo, altezza 61 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano.
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; *Cortelazzo*, Mestre 1973; E. Fezzi "Le Arti", gennaio 1974, n. 1.

36. *Trionfo*, 1973

bronzo, altezza 60 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano; 1974 galleria "Hausamann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; "Corriere Veneto", 24 dicembre 1974; *Gino Cortelazzo*, Cortina d'Ampezzo 1974; *Gino Cortelazzo*, Padova 1974-75; S. Maugeri *Cortelazzo*, Bassano del Grappa 1976; *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

37. *Trio 1 (Insieme)*, 1973

bronzo, altezza 60 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano; 1974 galleria "Hausamann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).
Mostre collettive: 1974 "Biennale di Arese", Arese (Milano); 1975 X Biennale Internazionale del Bronzetto, Padova.
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; S. Ghiberti "Gente", 30 novembre 1973, n. 48; "Giorni", 13 marzo 1974, n. 9-10; *Gino Cortelazzo*, Cortina d'Ampezzo 1974; *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

38. *Fuoco*, 1973

bronzo, altezza 60 cm

Venezia, Collezione Porzia

Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano; 1974 galleria "Hausamann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).
Bibliografia: L. Carluccio "Panorama", 29 novembre 1973; *Le Muse, Enciclopedia di tutte le arti*, vol. XIII, 1974; "Bolaffi Arte", febbraio 1974.

39. *Cleopatra*, 1973

bronzo, altezza 62 cm

Collezione privata

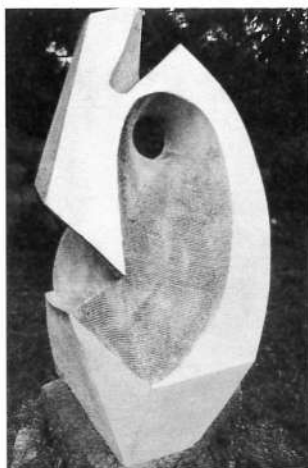
Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano.
Mostre collettive: 1973 IX Concorso Internazionale del Bronzetto, Padova; 1974 V Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano); 1975 "Scultura per l'estate: belle arti al Valentino", Torino.
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; "Corriere Veneto", 24 dicembre 1974; G. Marchiori "Corriere Veneto", 7 gennaio 1975.

40. *Al sole*, 1973

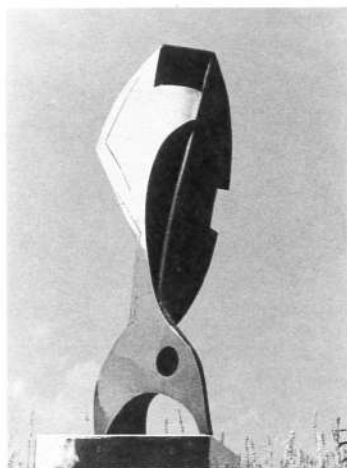
bronzo, altezza 60 cm

Roè Volciano (Brescia), Collezione Tomasi

Mostre personali: 1973 galleria "Cortina", Milano; 1975 galleria "Petrarca", Parma; 1976 galleria "San Marco", Bassano del Grappa (Venezia); 1977 galle-



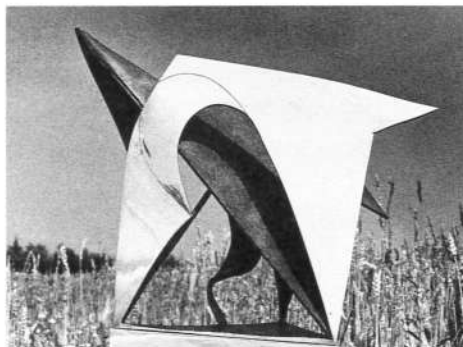
43.



46.



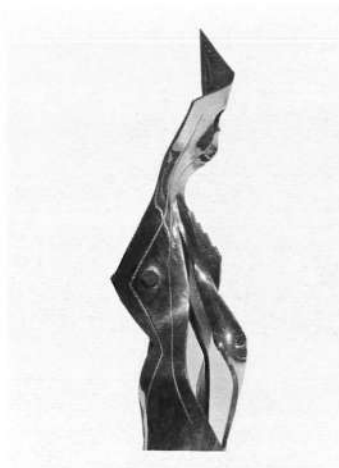
44.



47.



45.



48.

ria "L'Arcobaleno", Roma.
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1973; E. Fezzi "Le Arti", maggio-giugno 1974, nn. 5-6.

41. Destino, 1973 (Tav. V)
bronzo, altezza 77 cm
Venezia, Collezione Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro
Mostre collettive: 1974 Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

42. Possesso (nota musicale), 1974
legno di mogano, altezza 240 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre Collettive: 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).
Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi della scultura italiana*, Torino 1981, n. 5; A. Terzi "Ville e giardini", n. 198, luglio-agosto 1985.

43. Incontro, 1974
pietra di Vicenza 200 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre collettive: 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso).
Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi della scultura italiana*, Torino 1981, n. 5.

44. Attesa, 1974
pietra di Vicenza 200 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre collettive: 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso).
Bibliografia: *Gino Cortelazzo*, Brescia 1975; *Mostra personale di Gino Cortelazzo*, Roma 1975; "L'Elite, Selezione Arte Italiana", Varese 1976.

45. Fiore, 1974
pietra di Vicenza, altezza 200 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre collettive: 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso).
Bibliografia: *Mostra personale di Gino Cortelazzo*, Roma 1975; *Gino Cortelazzo*, Brescia 1975.

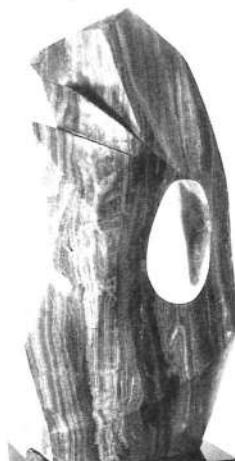
46. Ascolto 2, 1974
bronzo, altezza 84 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Bergamini", Milano; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1977; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

47. L'aquilone, 1974
bronzo, altezza 50 cm
Francoforte, Collezione privata
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Bibliografia: *Cortelazzo*, Milano 1977; J. P. Jouvét "Il Giornale di Vicenza", "L'Arena", 16 dicembre 1977; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

48. Concentrazione, 1974
bronzo, altezza 93 cm
Este, Collezione Rossi



49.



52.

Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Mostre collettive: 1975 "Tre momenti della scultura oggi", Longarone (Belluno).
Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

49. L'invitato, 1974
bronzo, altezza 76 cm
Collezione privata.

50. Farfalla, 1974
bronzo, altezza 45 cm
Este, collezione Malanca
Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Mostre collettive: 1974 V Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano).
Bibliografia: "Arte", novembre-dicembre 1976, n. 4; Cortelazzo, Milano 1977; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

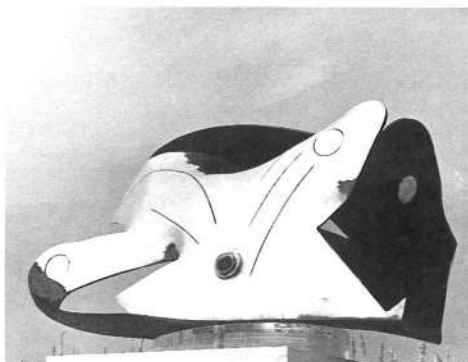
51. Volo, 1974
bronzo, altezza 107 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma.
Bibliografia: *Mostra personale di Gino Cortelazzo*, Roma 1975; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

52. Grano di luce, 1974
onice del Pakistan, altezza 115 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma.
Mostre collettive: 1974 Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1974 "Arte Fiera", Bologna.
Bibliografia: *Gino Cortelazzo*, Brescia 1975; *Mostra personale di Gino Cortelazzo*, Roma 1975; "Arte", 4 giugno 1975; "Capitolium", agosto 1975; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1985, n. 198; "Atheiste", novembre-dicembre 1986.

53. Ala d'uccello, 1974
alabastro, altezza 54 cm
Parma, Collezione privata
Mostre personali: 1974 galleria "Petrarca", Parma.

54. Culla, 1974
alabastro, altezza 48 cm
Parma, Collezione privata
Mostre personali: 1974 galleria "Petrarca", Parma.

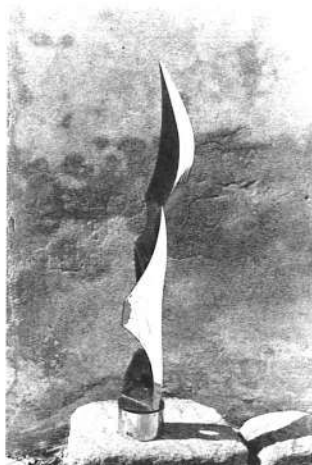
55. Concettuali, 1974
bronzo, altezza 117 cm
Roma, Collezione dr. Vercillo
Mostre personali: 1974 galleria "Fidesarte", Mestre (Venezia); 1975 galleria "Sartori", Padova; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.
Mostre collettive: 1974 "Biennale di Arese", Arese (Milano); 1975 "Tre momenti della scultura oggi", Longarone (Belluno).
Bibliografia: *Gino Cortelazzo*, Padova 1974-75; R. De Grada "L'Elite, Selezione Arte Italiana", Varese 1977; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; "Bolaffi Arte", gennaio-febbraio 1978.



50.



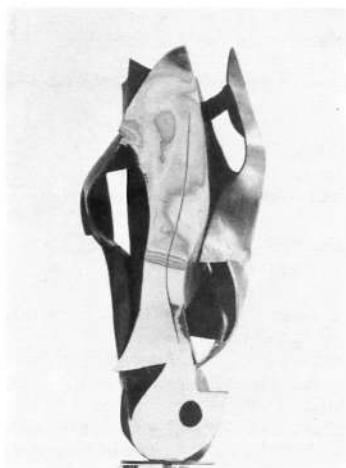
51.



53.



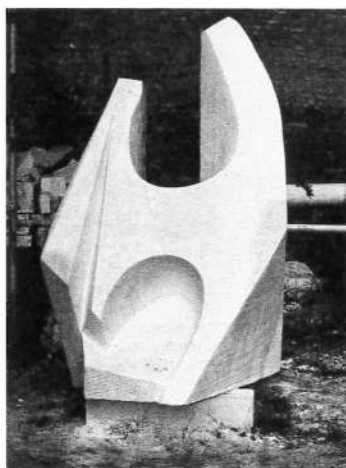
54.



55.



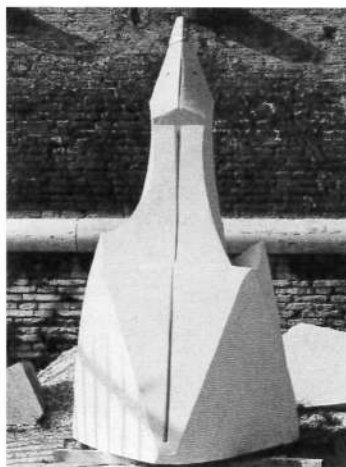
58.



56.



61.



57.



62.

56. *Riposo*, 1974

pietra di Vicenza, altezza 200 cm
Este, Collezione Malanca

Mostre collettive: 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie di Artisti, Asolo (Treviso).
Bibliografia: *Gino Cortelazzo*, Padova 1974-75,

57. *Re e regina*, 1974

pietra di Vicenza, altezza 200 cm
Collezione privata

58. *Impeto*, 1974

bronzo, altezza 67 cm

Vicenza, Collezione Banco Ambrosiano Veneto

Mostre personali: 1974 galleria "Fidesarte", Mestre (Venezia); 1975 galleria "Petrarca", Parma; 1976 galleria "San Marco", Bassano del Grappa (Vicenza).
Mostre collettive: 1974 "Biennale di Arese", Arese (Milano).

Bibliografia: *Cortelazzo*, Mestre 1974; *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino 1975, n. 10.

59. *Il brigantino*, 1974 (Tav. VI)

bronzo, altezza 73 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1976 galleria "San Marco", Bassano del Grappa (Vicenza); 1978 galleria "Hausamann", Mestre (Venezia); 1979 galleria "Cortina", Milano; 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).

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

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

60. *España* (Tav. VII), 1974

bronzo, altezza 163 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1975 galleria Zanini, Roma; 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus - Presse", Düsseldorf; 1981 galleria "Ghelfi", Verona; 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1974 Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1975 "Scultura per l'estate: belle arti al Valentino", Torino; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1984 "Arte Fiera 84", Basilea.

Bibliografia: L. Trucchi "Momento sera", 21-22 maggio 1975; *Gino Cortelazzo*, Brescia 1975; *Mostra personale di Gino Cortelazzo*, Roma 1975; "Giornale di Brescia", 28 ottobre 1975; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1985, n. 198.

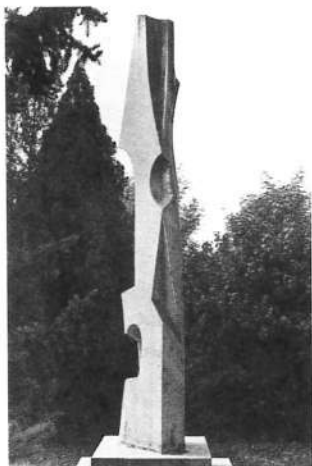
61. *Metamorfosi*, 1975

alabastro, altezza 65 cm

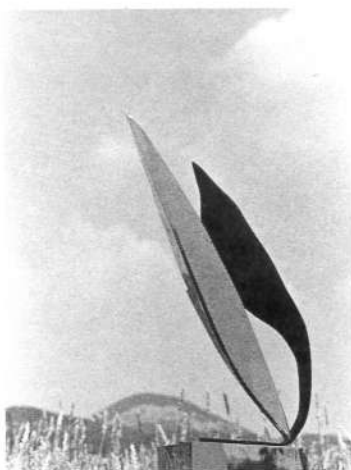
Este, Collezione privata

Mostre personali: 1975 galleria "Petrarca", Parma.

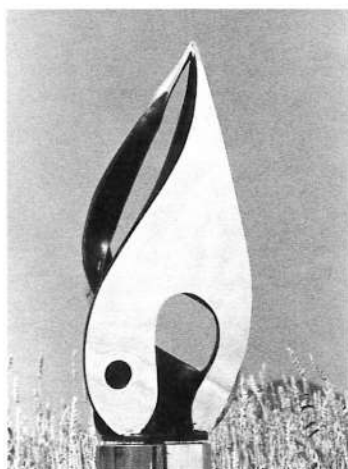
Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.



63.



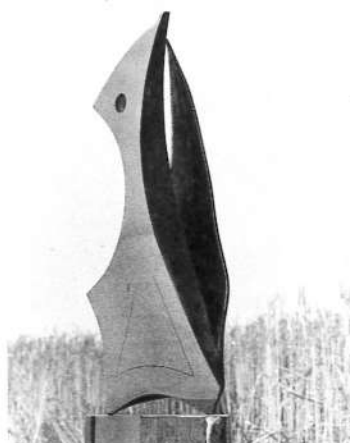
66.



64.



67.



65.



68.

62. *Considerazione*, 1975
pietra di Vicenza, altezza 200 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre collettive: 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso).

63. *Colonna del viandante*, 1975
trachite, altezza 480 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre collettive: 1977, XI Biennale Internazionale del Bronzetto, Padova.
Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi della scultura italiana*, Torino 1976, n. 1.

64. *Incontro nello spazio*, 1975
bronzo, altezza 70 cm
Collezione privata
Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino 1977; *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

65. *Contrapposti*, 1975
bronzo, altezza 73 cm
Milano, Collezione Pozzi
Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Bergamini", Milano; 1981 galleria "Ghelfi", Verona.
Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino 1977, n. 12; *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

66. *Foglie vive*, 1975
bronzo, altezza 63 cm
Milano, Collezione privata
Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Bibliografia: *Cortelazzo*, galleria Bergamini, Milano 1977; *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

67. *Canto*, 1975
bronzo, altezza 95 cm
Este, Collezione privata
Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Bergamini", Milano; 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).
Mostre collettive: 1979 Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano); 1979 Premio Nazionale di Scultura, Rotonda della Besana, Milano; 1980 IV Triennale delle Arti, Padova; 1982 I Concorso Biennale di Scultura "Vincenzo Schiavio", Veleso (Como).
Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

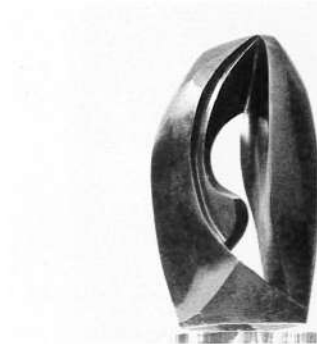
68. *Il bacio*, 1975
bronzo, altezza 72 cm
Collezione privata
Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.

69. *Metamorfosi*, 1975
bronzo, altezza 65 cm
Roma, Collezione dr. Vercillo
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Bibliografia: *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.



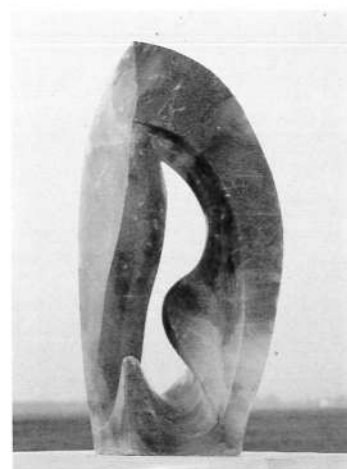
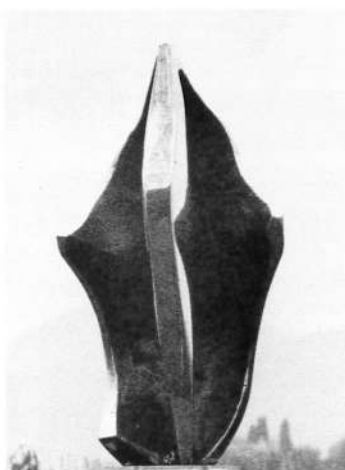
69.

75.



70.

76.



71.

77.



70. *Elmo*, 1975
alabastro, altezza 85 cm
Collezione privata.
Mostre personali: 1982 galleria "Petrarca", Parma.

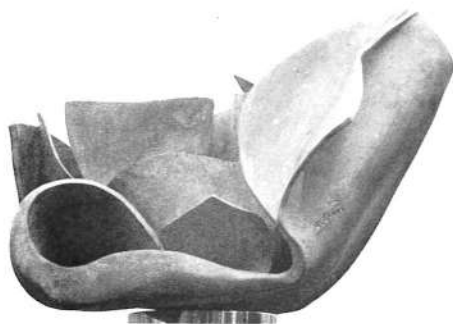
71. *Chiaro di luna*, 1975
alabastro, altezza 85 cm
Este, Collezione Cortelazzo

72. *Toro*, 1975 (Tav. VIII)
bronzo, altezza 159 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1975 galleria "Lo Spazio", Brescia; 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Arcobaleno", Roma; 1978 galleria "Hausamann", Mestre (Venezia); 1980 "Scultura Ambiente", Este (Padova); 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).
Mostre collettive: 1975 "Arte Fiera 75", Bologna; 1975 "Tre momenti della scultura oggi", Longarone (Belluno); 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso); 1979 Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano).
Bibliografia: "Giornale di Brescia", 28 ottobre 1975; *Mostra personale di Gino Cortelazzo*, Roma 1975; *Catalogo nazionale Bolaffi della scultura italiana*, Torino, n. 1, 1976; *Catalogo Nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino 1977, n. 12; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; G. Cavazzini "Gazzetta di Parma", 16 settembre 1980; *Arte Triveneta a Basilea*, 1982.

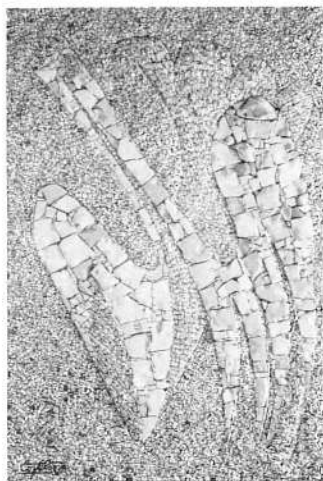
73. *Farfalla luce*, 1975 (Tav. IX)
bronzo, altezza 82 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma; 1978 galleria "Hausamann", Mestre (Venezia); 1980 "Scultura Ambiente", Este (Padova); 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).
Mostre collettive: 1975 "Arte Fiera 75", Bologna; 1975 "Tre momenti della scultura oggi", Longarone (Belluno); 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso); 1979 Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano).
Bibliografia: R. De Grada, "L'Elite, Selezione arte italiana", Varese 1977; A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1985, n. 198; "Atheite", novembre-dicembre 1986.

74. *Anita (Colomba)*, 1975 (Tav. X)
bronzo, altezza 69,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1975 galleria "Zanini", Roma; 1975 galleria "Petrarca", Parma; 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Bergamini", Milano; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Presse", Düsseldorf.
Bibliografia: G. Cavazzini "Gazzetta di Parma", 25 gennaio 1977.

75. *Chiaro di luna*, 1976
bronzo, altezza 95 cm
Padova, Collezione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo
Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Mostre collettive: 1977 Mostra Itinerante di Pittura e



78.



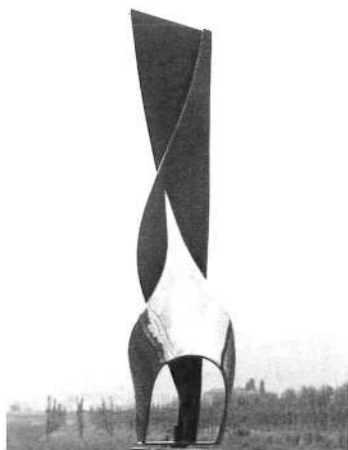
81.



79.



82.



80.



83.

Sculptura di artisti padovani e rodigini: Linz, Villach, Praga, Salisburgo, Monaco di Baviera, Colonia.

76. Opera 74, 1976

bronzo, altezza 34 cm

Francoforte, Collezione privata

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte.

77. Opera 73, 1976

bronzo, altezza 34 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf.

78. Carciofo, 1976

bronzo, altezza 45 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf.

79. Il grande fiore, 1976

bronzo, altezza 220 cm

Ravenna, Collezione Maestro Riccardo Muti.

Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.

80. Pittore, 1976

bronzo, altezza 78 cm

Roè Volciano (Brescia), Collezione Tomasi

Mostre personali: 1976 galleria "San Marco", Bassano del Grappa (Vicenza); 1977 galleria "Bergamini", Milano.

81. Gallo rosso, 1976

mosaico policromo, altezza 102 cm

Este, Collezione Cortelazzo

82. Assalto, 1976

bronzo, altezza 42 cm

Roè Volciano (Brescia), Collezione Tomasi

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf.

Mostre collettive: 1979 "Arte Fiera '79", Bologna.

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

83. Forme plastiche, 1976

bronzo, altezza 28 cm

Berlino, Collezione privata

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino.

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

84. Aquile in riposo, 1976

bronzo, altezza 36 cm

San Diego (California), Collezione Bruno Bassi.

Mostre personali: 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf.

Mostre collettive: 1982 I Concorso Biennale di Scultura, "Vincenzo Schiavio", Veleo (Como).

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

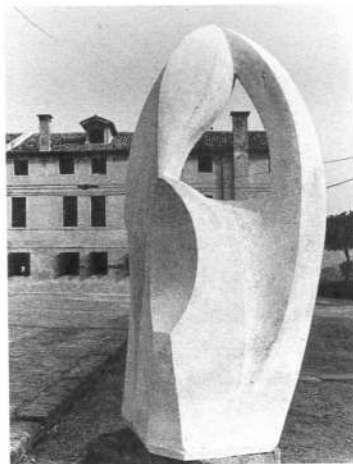
85. Donna al sole, 1976

bronzo, altezza 27 cm

Collezione privata



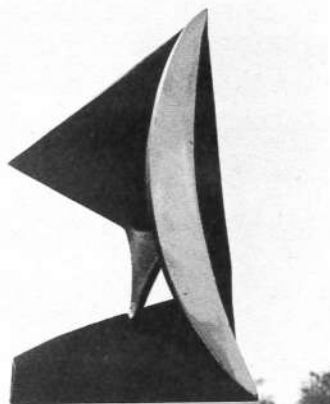
84.



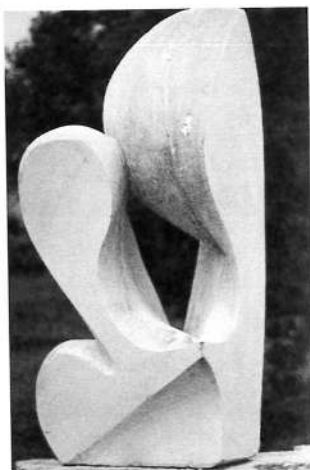
87.



85.



88.



86.



89.

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Bergamini", Milano; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Presse", Düsseldorf.

Bibliografia: *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; "Il Resto del Carlino", 5 ottobre 1981.

86. *Maternità*, 1976

pietra di Vicenza, altezza 200 cm
Este, Collezione Cortelazzo

Mostre collettive: 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso).
Bibliografia: A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1983, n. 198.

87. *Bolide*, 1976

pietra di Vicenza, altezza 200. cm
Este, Collezione Cortelazzo

Mostre collettive: 1977 V Festival Internazionale del film sull'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo (Treviso).

88. *Vela*, 1976

bronzo, altezza 43 cm

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Monika Beck", Schwarzenacker.

Mostre collettive: 1979 Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano); 1981 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

89. *Lotta*, 1976

bronzo, altezza 80 cm

Vicenza, Collezione Banco Ambrosiano Veneto

Mostre personali: 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Presse", Düsseldorf.

Mostre collettive: 1979 Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano).

90. *Guerrieri*, 1976

bronzo, altezza 80 cm

Mostre personali: 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Presse", Düsseldorf; 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

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

91. *Città*, 1976

bronzo, altezza 60 cm

Düsseldorf, Collezione privata

Mostre personali: 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Presse", Düsseldorf.

Bibliografia: *Catalogo Nazionale Bolaffi della scultura italiana*, 1977, n. 2; G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

92. *Forma pura*, 1976

bronzo, altezza 82 cm

Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma; 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

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

93. *Fuoco*, 1976

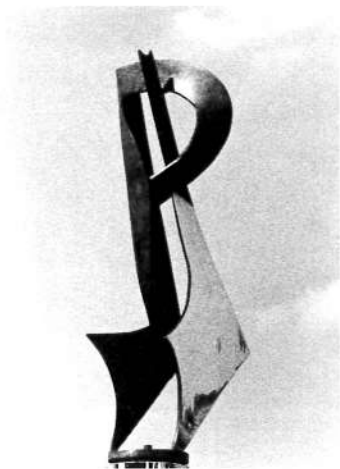
bronzo, altezza 76 cm

Vicenza, Collezione Banco Ambrosiano Veneto

Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.

94. *Profeti*, 1976 (Tav. XI)

bronzo, altezza 80 cm



90.

93.



Padova, Collezione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

95. *Opera 52*, 1976 (Tav. XII)

bronzo, altezza 88,5 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.

96. *Momento ritmico*, 1976 (Tav. XIII)

bronzo, altezza 87 cm

Vicenza, Collezione Banco Ambrosiano Veneto

Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.
Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978.

97. *L'essenza di un ricordo*, 1976 (Tav. XIV)

bronzo, altezza 90 cm

Vicenza, Collezione Banco Ambrosiano Veneto

Mostre personali: 1977 galleria "Bergamini", Milano.

98. *Visione marina*, 1976 (Tav. XV)

bronzo, altezza 60,5 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf.
Mostre collettive: 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

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

99. *In cammino*, 1976 (Tav. XVI)

bronzo, altezza 162 cm

Este, Collezione Cortelazzo

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

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

100. *N. 26*, 1977

bassorilievo in bronzo, altezza 46 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma; 1979 galleria "Cortina", Milano.

101. *N. 14*, 1977

bassorilievo in bronzo, altezza 46 cm

Collezione privata

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma; 1978 galleria "Hausamann", Mestre (Venezia); 1979 galleria "Cortina", Milano.

102. *Trofeo grande*, 1977

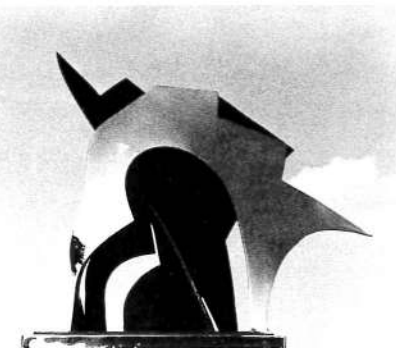
bronzo, altezza 60 cm

Padova, Collezione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo

103. *Miola il geometra*, 1977

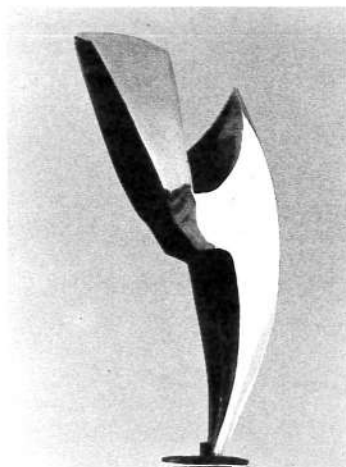
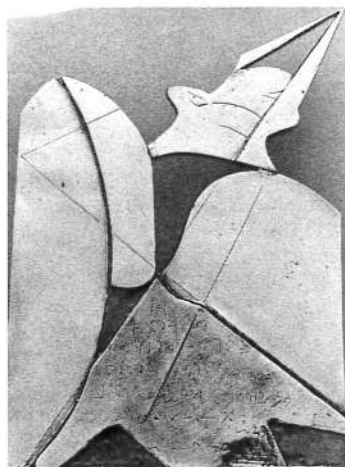
bronzo 60 cm

Ospedaletto Euganeo (Padova),
Collezione Geometra Miola



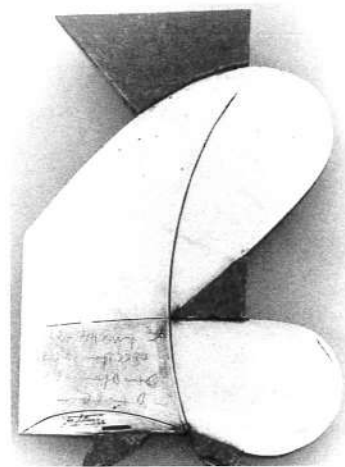
91.

100.



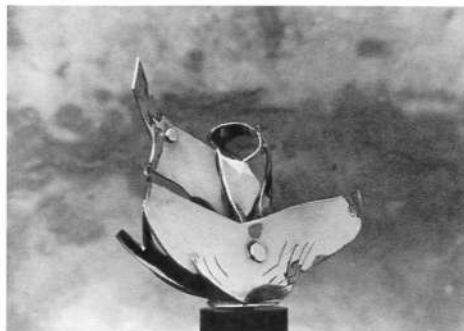
92.

101.

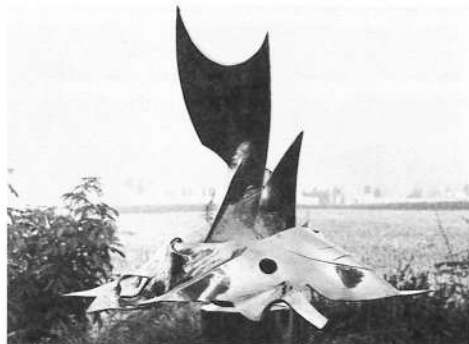




102.



105.



103.



106.



104.



107.

104. Foglia 6, 1977

bronzo, altezza 30 cm

Germania, Collezione privata

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.

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

105. Foglia 4, 1977

bronzo, altezza 34 cm

Francoforte, Collezione privata

Mostre personali: 1976 galleria "G", Berlino; 1977 galleria "Frankfurter", Francoforte; 1977 galleria "Ursus-Press", Düsseldorf; 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.

106. Foglia 3, 1977

bronzo, altezza 15 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma; 1978 galleria "Hausamann", Mestre (Venezia); 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

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

107. Fuoco, 1977

bronzo, altezza 23 cm

Cortina d'Ampezzo, Collezione Hausamann

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.

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

108. Flora, 1977

bronzo, altezza 70 cm

Roma, Collezione dr. Vercillo

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma.

Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; "Arte Triveneta", maggio 1983, n. 5; S. Maugeri "L'Arena di Verona", "Il Giornale di Vicenza", 11 maggio 1983.

109. Castello 2, 1977

bronzo, altezza 30 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma; 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

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

110. Apertura, 1977 (Tav. XVII)

bronzo, altezza 30 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Roma; 1978 galleria "Hausamann", Mestre (Venezia); 1981 galleria "Ghelfi", Verona; 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).

Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*, Roma 1978; A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1985, n. 198.

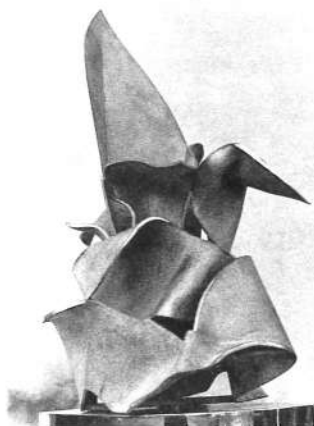
111. L'intellettuale, 1977 (Tav. XVIII)

bronzo, altezza 83 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Ro-

108.



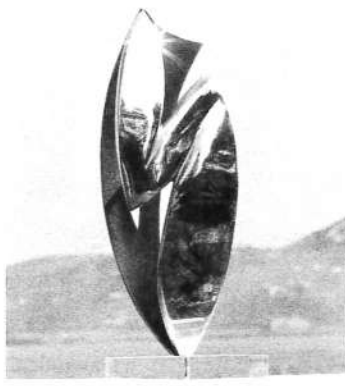
117.



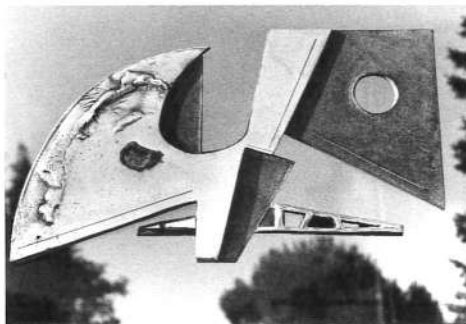
109.



118.



116.



119.



ma; 1978 galleria "Hausammann", Mestre (Venezia).
Mostre collettive: 1981 "Arte Triveneta a Basilea",
Basilea; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul
Brenta (Padova).
Bibliografia: *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*,
Roma 1978; *Catalogo Nazionale Bolaffi della scultura
italiana*, Torino 1979, n. 3.

112. Avaro, 1977 (Tav. XIX)

bronzo, altezza 62 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Ro-
ma; 1978 galleria "Hausammann", Mestre (Venezia).
Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal
1972 al 1977*, Roma 1978; *Catalogo nazionale Bolaffi
della scultura italiana*, Torino 1979, n. 3.

113. Amore, 1977 (Tav. XX)

bronzo, altezza 74,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Ro-
ma; 1978 galleria "Hausammann", Mestre (Venezia).
Bibliografia: *Gino Cortelazzo scultore dal 1972 al 1977*,
Roma 1978.

114. Il mistero, 1977 (Tav. XXI)

bronzo, altezza 77,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Ro-
ma; 1978 galleria "Hausammann", Mestre (Venezia).
Mostre collettive: 1981 "Arte Triveneta a Basilea",
Basilea; 1982 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

115. L'assisa, 1977 (Tav. XXII)

bronzo, altezza 25 cm
Verona, Collezione Cassa di Risparmio di Verona,
Vicenza e Belluno
Mostre personali: 1977 galleria "L'Arcobaleno", Ro-
ma; 1978 galleria "Hausammann", Mestre (Venezia);
1981 galleria "Ghelfi", Verona; 1982 galleria "San
Giorgio", Mestre (Venezia).
Mostre collettive: 1979 Premio Nazionale di Scultura,
Rotonda della Besana, Milano; 1983 "Veneto Arte",
Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).
Bibliografia: G. Marchiori *Gino Cortelazzo scultore dal
1972 al 1977*, Roma 1978.

116. Musica, 1978

bassorilievo in bronzo, altezza 50 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1978 galleria "Hausammann", Me-
stre (Venezia); 1978 galleria "Cortina", Milano; 1981
galleria "Ghelfi", Verona.

117. Portici, 1978

bassorilievo in bronzo, altezza 50 cm
Este, Collezione privata
Mostre personali: 1978 galleria "Hausammann", Me-
stre (Venezia); 1979 galleria "Cortina", Milano; 1981
galleria "Ghelfi", Verona.

118. Donna 3, 1978

argento, altezza 19 cm
Venezia, Collezione privata
Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

119. Donna 1, 1978

bronzo argentato, altezza 20 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.



120.



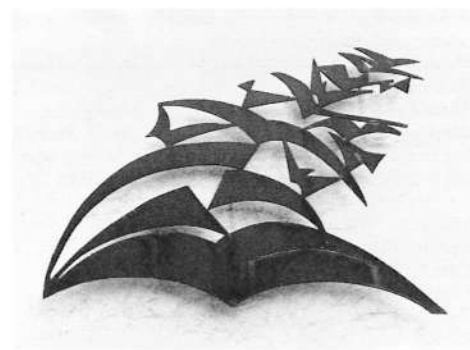
121.



121.



125.



122.



126.

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

120. *Levitazione*, 1978

bronzo argentato, altezza 20 cm

Mostre personali: 1978 galleria "Hausammann", Mestre (Venezia); 1981 galleria Ghelfi, Verona.

121. *Crocifisso 3*, 1979

bronzo, altezza 60 cm

122. *Primo volo*, 1979

bassorilievo in ferro, altezza 150 cm

Este, Collezione Malanca

Mostre collettive: 1979 "Immagini e strutture nel ferro e nell'acciaio", Repubblica di San Marino.

Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi della scultura italiana*, Torino 1980, n. 4.

123. *Scenografia*, 1979 (Tav. XXIII)

ferro, altezza 300 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre collettive: 1980 II Mostra Toscana di Scultura, Stia (Arezzo); 1982 I Concorso Biennale di Scultura "Vincenzo Schiavio", Veleso (Como).

124. *Volo in maremma (Albero bianco)*, 1980

ferro, altezza 350 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre collettive: 1982 I Concorso Biennale di Scultura "Vincenzo Schiavio", Veleso (Como).

Bibliografia: Enzo Fabiani "Gente", 21 ottobre 1983; A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1985, n. 198; S. Salvagnini "L'Orso", maggio-giugno 1986; "Athe-ste", novembre/dicembre 1986; G. Ruggeri "Le arti news", gennaio-febbraio/marzo-aprile 1988, nn. 1-2.

125. *Albero nero*, 1980

bozzetto in ferro, altezza 50 cm

Este, Collezione Cortelazzo

126. *Piccola scena per Wagner*, 1981

bronzo, altezza 54 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

Mostre collettive: 1981-82 XIII Biennale Internazionale del Bronzetto, Padova.

Bibliografia: D. Schiesari "Athe-ste", dicembre 1981.

127. *Contorsione*, 1981

bozzetto in bronzo, altezza 65 cm

Arquà Petrarca (Padova), Collezione privata

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

128. *Fiore africano*, 1981

bronzo, altezza 51 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona; 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1982 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1983 "Arte Fiera", Bologna; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

Bibliografia: *Catalogo nazionale della scultura italiana*, Torino 1983, n. 7.

129. *Omaggio a Moore*, 1981

bronzo, altezza 31 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.



127.



130.



128.



131.



129.



132.

Mostre collettive: 1982 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

130. Coppia, 1981

bronzo, altezza 32 cm

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

Mostre collettive: 1981 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1981 "Arte Fiera", Bari; 1982 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

131. Gabbiani, 1981

bronzo, altezza 30 cm

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

Mostre collettive: 1981 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1981 "Arte Fiera", Bari; 1982 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

132. Amanti, 1981

bronzo, altezza 31 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona; 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1981 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1981 "Arte Fiera", Bari; 1982 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

Bibliografia: *Catalogo nazionale Bolaffi della scultura italiana*, Torino 1983, n. 7.

133. Lotta, 1981

bronzo, altezza 27 cm

Mostre personali: 1981 galleria "Ghelfi", Verona.

Mostre collettive: 1981 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1981 "Arte Fiera", Bari; 1982 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

Bibliografia: I. Prandin "Il Gazzettino", 15 maggio 1983.

134. Nudo, 1981 (Tav. XXIV).

legno di taglio, altezza 205 cm

Este, Collezione Cortelazzo

Mostre personali: 1980 "Sculptura Ambiente", Este (Padova); 1982 galleria "Petrarca", Parma.

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

135. Gallo vivace, 1982

bronzo, altezza 28 cm

Mostre personali: 1982 galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia).

Mostre collettive: 1983 "Il bronzetto come multiplo", Lubiana; 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova); 1984 "Il bronzetto come multiplo", Palazzo dei Congressi, Garda (Verona).

136. L'urlo, 1982

legno d'ulivo, altezza 230 cm

Este, Collezione Cortelazzo

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

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

137. I due galli, 1982 (Tav. XXV)

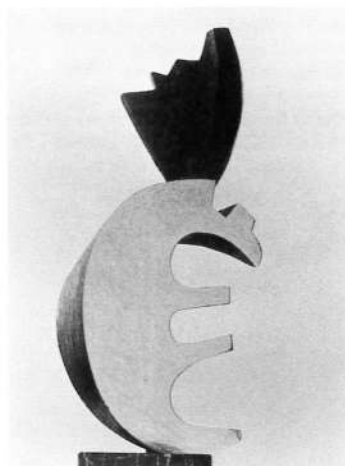
legno d'ulivo, altezza 233 cm



133.



138.



135.



143.



136.



144.

Este, Collezione Cortelazzo
Mostre collettive: 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).
Bibliografia: I. Prandin "Il Gazzettino", 15 maggio 1983; "Il Gazzettino", 3 giugno 1983; M. Penelope "L'Umanità", 18 giugno 1983.

138. Gallo in riposo, 1983
bronzo, altezza 20 cm
Mostre collettive: 1983 "Il bronzetto come multiplo", Lubiana.

139. Fiore 2, 1983 (Tav. XXVI)
bronzo, altezza 32,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Mostre collettive: 1983 "Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

140. Foglia autunnale, 1983 (Tav. XXVII)
bronzo, altezza 40,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo

141. Foglia oro, 1984 (Tav. XXVIII)
bronzo, altezza 41,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo

142. Composizione verde, 1984 (Tav. XXIX)
bronzo, altezza 47 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Bibliografia: A. Terzi "Ville e giardini", luglio-agosto 1985, n. 198.

143. Il nudo, 1985
bronzo, altezza 220 cm
Bologna, Collezione del Museo d'Arte Moderna (La Ghironda).

144. Luna a Key West, 1985
mosaico policromo, altezza 98 cm
Este, Collezione Cortelazzo

145. Coro, 1985
ferro ricoperto di quarzo grigio chiaro(*),
altezza 400 cm
Este, Collezione Cortelazzo

146. Gallo in volo, 1985
bronzo, altezza 50 cm
Este, Collezione Cortelazzo

147. Gallo inventato, 1985
bronzo, altezza 50 cm
Este, Collezione Cortelazzo

148. Foca (Omaggio a Venezia), 1985
ferro ricoperto di quarzo blu(*), altezza 500 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Bibliografia: S. Salvagnini "Il Mattino di Padova", "La Nuova Venezia", "La Tribuna di Treviso", 9 novembre 1986.

149. Luna a Miami, 1985
ferro, altezza 370 cm
Este, Collezione Cortelazzo

150. Personaggio, 1985 (Tav. XXX)
mosaico policromo, altezza 97,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo

151. Il castello, 1985 (Tav. XXXI)



145.



148.

mosaico policromo, altezza 97,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo

152. *Paesaggio*, 1985 (Tav. XXXII)
mosaico policromo, altezza 71 cm
Este, Collezione Cortelazzo

153. *La grande foglia 2*, 1985 (Tav. XXXIII)
bronzo, altezza 73,5 cm
Este, Collezione Cortelazzo

154. *La rosa*, 1985 (Tav. XXXIV)
ferro ricoperto di quarzo rosa(*),
altezza 192 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Bibliografia: "AtheSte", novembre-dicembre 1986; D. Schiesari "La Difesa del Popolo", 15 novembre 1987.

155. *Il castello*, 1985 (Tav. XXXV)
ferro ricoperto di quarzo blu(*),
altezza 130 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Bibliografia: S. Salvagnini "La Tribuna di Treviso", 9 novembre 1986.



146.

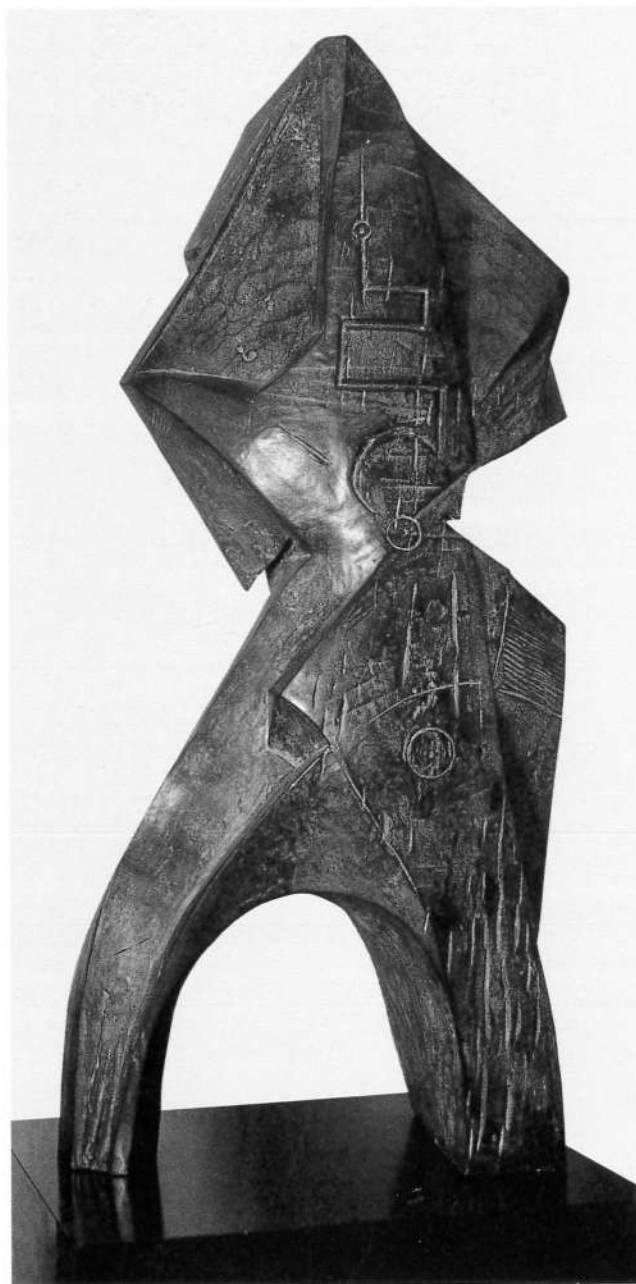


149.

156. *Luna a Key West*, 1985 (Tav. XXXVI)
ferro ricoperto di quarzo rosa(*),
altezza 135 cm
Este, Collezione Cortelazzo
Bibliografia: S. Salvagnini "Il Mattino di Padova", "La Nuova Venezia", "La Tribuna di Treviso", 9 novembre 1986; "AtheSte", novembre-dicembre 1986.



147.



Apparati

1967

Galleria "Il Portico", Cesena (Forlì).
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 Bargas.

"Circolo degli 11", Reggio Emilia. Presentazione di Renzo Guasco.

1969

Galleria "Palazzo Carpi", Parma. Presentazione di Raffaele De Grada.

Galleria "Scotland House", Milano.
Libreria "Renzi", Cremona. Presentazione di Elda Fezzi.

1970

Galleria "Benedetti", Legnano (Verona). 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 (Parma). Presentazione di Elda Fezzi.

1973

Galleria "Cortina", Milano. Presentazione di Giuseppe Marchiori, Davide Lajolo, Raffaele De Grada.

Galleria "Hausamann", Cortina (Bel-

luno). Presentazione di Giuseppe Marchiori.

1974

Galleria "Hausamann", Cortina (Belluno). Presentazione di Giuseppe Marchiori.

Galleria "Fidesarte", Mestre (Venezia). 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", Gavardo (Brescia). Presentazione di Elda Fezzi.

Galleria "San Marco", Bassano del Grappa (Vicenza). Presentazione di Salvatore Maugeri.

Galleria "G", Berlino. Presentazione di Giulio Carlo Argan.

Galleria "Bergamini", Milano. Presentazione di Giulio Carlo Argan.

1977

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 "Hausamann", Mestre (Venezia).

Galleria "Ghelfi", Verona.

Galleria "La Chiocciola", Padova.

1979

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

1980

"Scultura Ambiente", Este (Padova).

1981

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

1982

Galleria "San Giorgio", Mestre (Venezia). Presentazione di Paolo Rizzi.

Galleria "Petrarca", Parma.

1983

"Scultura Ambiente", Este (Padova). Presentazione di Giorgio Segato.

1984

Galleria "Frankfurter", Francoforte.

Galleria "Hausamann", Cortina d'Ampezzo (Belluno).

"Scultura Ambiente", Este (Padova).

1985

Civico Istituto di Cultura, Luino (Varese).

1968

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

1969

VII Premio Soragna per l'incisione in bianco e nero, Soragna (Parma).

XXII Premio Suzzara "Lavoro e lavoratori nell'arte", Suzzara (Mantova).

VI Concorso Internazionale della Medaglia, Arezzo.

II Biennale dell'Incisione Italiana, Cittadella (Padova).

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 (Venezia)

I Premio "Marino Mazzacurati", Alba Adriatica (Teramo).

IX Premio Internazionale Dibuiux "Joan Mirò", Barcellona.

VI Mostra Internazionale Scultura all'aperto, Fondazione Pagani, Legnano (Milano).

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 (Milano).

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 "For-
ni", Bologna.

III Premio Nazionale di Scultura "Città
di Seregno", Seregno (Milano).

LXXII Mostra Annuale d'Arte della
Regione Lombarda, Palazzo della Per-
manente, 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 Sforze-
sco", Pavia.

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

XII Biennale Romagnola d'Arte Con-
temporanea, Forlì.

"Arte Italiana Contemporanea", Villa
Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).

IX Concorso Internazionale del Bron-
zetto, Padova.

1974

"Arte Fiera '74", Bologna.

Biennale d'Arte Orafa, Palazzo Strozzi,
Firenze.

Triveneta delle Arti, Villa Simes, Pia-
zola sul Brenta (Padova).

V Premio di Scultura "Città di Sere-
gno", Seregno (Milano).

Biennale di Arese, Arese (Milano).

1975

II Biennale Internazionale Dantesca -
Mostra Internazionalizzata del Bron-
zetto, Ravenna.

X Biennale Internazionale del Bronzet-
to, Prato della Valle, Padova.

Scultura per l'estate "Belle arti al Valen-
tino", Torino.

"Arte Fiera 1975", Bologna.

Mostra "La litografia del Busato in Vi-
cenza", Piazzola sul Brenta (Padova).

"Tre momenti della scultura oggi", Gal-
leria d'arte "Marconi", Longarone (Bel-
luno).

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;
"Steirnerische", Graz; "Sala Paracel-
sus", Villach; "Sala Esposizioni Uluv",
Praga; "Getteidmarkt", Salisburgo;
Istituto Italiano di Cultura, Monaco di
Baviera; Istituto Universitario, Colonia.
XI Biennale Internazionale del Bron-
zetto, Padova.

"Palazzo della Vinanzeborde", Am-
burgo.

"Aurea in Brasile", Rio de Janeiro.

"Aurea in Brasile", San Paolo del Bra-
sile.

V Festival Internazionale del film sul-
l'arte e di Biografie d'Artisti, Asolo
(Treviso).

1978

Premio Internazionale del Bronzetto,
Padova.

1979

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

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

"Arte Fiera 1979", Bologna.

Premio di Scultura "Città di Seregno",
Seregno (Milano).

Premio Nazionale di Scultura, Rotonda
della Besana, Milano.

"Grafica Triveneta oggi", Udine, Vene-
zia, Treviso.

IV Triveneta delle Arti, Villa Simes,
Piazzola sul Brenta (Padova).

"70 scultori", Sommacampagna (Ve-
rona).

1980

II Mostra toscana di scultura, Stia
(Arezzo).

"Omaggio a Palladio", Villa Simes,
Piazzola sul Brenta (Padova).

"IV Triveneta delle Arti", Padova.

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

"20 anni di Arte Contemporanea", gal-
leria "La Chiocciola", Padova.

1981

"Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

"Arte Fiera", Bari.

1981-82

XIII Biennale Internazionale del Bron-
zetto, Padova.

1982

I Concorso Biennale di Scultura "Vin-
cenzo Schiavio", Vareso (Como).

XIII Rassegna della Grafica, Treviso.

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

"Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

"La Grafica degli Scultori", Forlì.

1983

IV Biennale dell'incisione italiana, Cit-
tadella (Padova).

"Arte Fiera 1983", Bologna.

"Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul
Brenta (Padova).

"Il bronzetto come multiplo", Lubiana.

"Arte Fiera", Bari.

1984

"Sculture Multipli", Zagabria.

"Il bronzetto come multiplo", Palazzo
dei Congressi, Garda (Verona).

"Arte Triveneta a Basilea", Basilea.

"Homo homini", Seraphicum, Roma.

"Homo homini", Teatro Kolbe, Mestre
(Venezia).

1985

"La figura di Cristo", Galleria "La Cu-
pola", Padova.

"Arte Fiera", Galleria "Il Traghetto",
Bologna.

"Arte Fiera", Galleria "Il Traghetto",
Milano.

Rassegna "Homo homini", Montebel-
luna (Treviso), Schio (Vicenza), Porde-
none, Portogruaro (Venezia), Verona.

"Libertà e Resistenza, 52 artisti per Vit-
torio Veneto", Vittorio Veneto (Tre-
viso).

Gruppo "Veneto Arte", Istituto Civico
di cultura, Luino (Varese).

Fiera Internazionale d'Arte Contempo-
ranea, Galleria "Il Traghetto", Milano.

I Premio per la Scultura al "XXI Premio Suzzara", Suzzara (Mantova) 1968.
Premio "Soragna per l'incisione bianco/nero", Soragna (Parma) 1969.

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

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

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

I Premio alla "Rassegna Nazionale di Scultura", Modena 1970.

Premio dell'ascesa "Jumbo Jet d'oro per i gioielli", Sanremo (Imperia) 1971.
Medaglia d'oro Villa Simes "Arte Contemporanea", Padova 1973.

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

Premio Seregno "V Premio di Scultura", Seregno (Milano) 1974.

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

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

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

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

Scritti di Gino Cortelazzo

Gino Cortelazzo, *Omaggio a Renato Hausammann*, nel volume omonimo pubblicato dalla Galleria Hausammann, Venezia 1976.

Gino Cortelazzo, *Presidente Galantuomo*, in Davide Lajolo, *Pertini e i giovani*, Roma 1983.

Gino Cortelazzo, *Conversazione al Rotary di Este*, 19 giugno 1984.

Bibliografia citata

Enciclopedia Universale SEDA dell'arte moderna, vol. III, Istituto per la diffusione delle arti figurative, Milano 1969.
Il Quadrato, Milano, anni dal 1970 al 1978.

Catalogo Nazionale Bolaffi della Grafica, Bolaffi, Torino, anni: 1970-71; 1971-72; 1973-74.

Catalogo Bolaffi d'Arte Moderna, Bolaffi, Torino, anni: 1970; 1972; 1975; 1977; 1980.

Il mercato artistico italiano 1800-1900, Editrice Pinacoteca, Torino 1971.

"Arte", 27 gennaio 1971.

Arti e Artisti in scultura, Edizioni Quadrato, Milano 1971.

Arte italiana nel mondo, S.E.N., Torino.
Annuario Comanducci, Milano.

Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni, Bolaffi, Torino 1972.

O. Tani Pitteri, *Scultori, critici e collezionisti contemporanei 1971-1972*, Donadei, Roma 1972.

Carlo Munari, "Linea grafica", n. 6, novembre-dicembre 1973.

Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti, vol. XIII, De Agostini, Novara 1974.

Paolo Rizzi, inserto speciale allegato al n. 37 di "Bolaffi Arte", febbraio 1974.

"Arte", 4 giugno 1974.

Bolaffi - Catalogo della scultura italiana, Bolaffi, Torino, anni: 1976; 1977; 1979; 1980; 1981; 1982; 1983.

"Arte. Rivista d'arte contemporanea",

n. 4, novembre-dicembre 1976.

Enciclopedia nazionale degli artisti italiani, Bugatti, Ancona 1976.

L'Elite - Selezione Arte Italiana, Editrice L'Elite, Varese, 1976 e 1977.

Vademecum nell'arte italiana, S.E.N., Torino.

Giuseppe Marchiori, *Interventi sull'arte figurativa contemporanea 1970-1976*, Matteo Editore, Preganziol (Treviso), 1977.

Gino Cortelazzo *scultore dal 1972 al 1977*, Edizioni I Dogi, Roma 1978.

"Bolaffi Arte", gennaio-febbraio 1978.

"Arte Triveneta", *Invito al collezionismo*, Agenda 1979.

Giorgio Segato, "Arte Triveneta", ottobre 1980.

Art 12'81 Basel, 17-22 giugno 1981, "Die Internationale Kunstmesse", Basilea 1981, in allegato *Arte Triveneta a Basilea '81* (P. Rizzi).

Art 13'82, Basel 16-21 giugno 1982, "Die Internationale Kunstmesse", Basel 1982, in allegato *Arte Triveneta a Basilea '82* (G. Segato).

Giorgio Segato, *Arte Triveneta a Basilea*, 1982.

Carlo Munari, *Almanacco quasi privato*, Arti Grafiche Tamari, Bologna 1983.

Salvatore Maugeri, "Arte Triveneta", maggio 1983.

Davide Lajolo, *Gli uomini dell'arcobaleno*, Tota, Parma 1984.

AA.VV., *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Comune di Este, Este 1987.

1967

L. C., "Il Resto del Carlino", 24 aprile.
Bruna Soleri Biondi, "Il Resto del Carlino", 24 maggio.

R.S., "L'Avvenire d'Italia", 24 maggio.
"Carlino Sera", 26 maggio.

m.p.d., "L'Avvenire d'Italia", 30 maggio.

Giorgio Ruggeri, "Carlino Sera", 24 giugno.

Giorgio Ruggeri, "Il Resto del Carlino", 17 e 30 novembre.

Italo Cinti, "La Fameja Bulgneisa", 3 dicembre.

Luciano Bertacchini, "L'Avvenire d'Italia", 5 dicembre.

1968

"L'Avanti", 5 gennaio.

Giorgio Ruggeri, "Carlino Sera", 24 gennaio.

Umberto Bonafini, "La Gazzetta di Mantova", 8 settembre.

"Corriere della Sera", 9 settembre.

"Il Giorno", 9 settembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 9 settembre.

"L'Unità", 9 settembre.

Marzia Albertini, "Avanti!", 10 settembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 17 settembre.

Luigi Carluccio, "La Gazzetta del Popolo", 21 novembre.

"La Gazzetta di Reggio", 29 novembre.

"La Gazzetta di Reggio", 1° dicembre.

Vice, "La Gazzetta di Reggio", 5 dicembre.

Elda Crepes, "Borsa d'Arte", dicembre.

1969

Gianni Costantini, "Il Gazzettino", 2, marzo.

Tiziano Marcheselli, "La Gazzetta di Parma", 14 marzo.

Franco Vecchi, "L'Opinione pubblica", 15 marzo.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 18 marzo.

Giorgio Pettenati, "L'Opinione Pubblica", 5 aprile.

Arturo Carlo Quintavalle, "NAC", 15 aprile.

Maria Pia Lucchini, "La Stagione, Parma", aprile.

"Il Gazzettino", 7 maggio.

"La Revue Moderne", giugno.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 24 settembre.

"Il Telegrafo", 14 ottobre.

C., "La Gazzetta del Popolo", 21 ottobre.

Mario Perazzi, "Corriere d'informazione", 22/23 ottobre.

Brunetta, "Corriere della Sera", 28 ottobre.

Alain, "La Stampa", 15 novembre.

"Bazar", n. 11, novembre.

Alain, "Il Giornale di Pavia", 30 novembre.

Maria Pia Rossignoli, "Grazia", 14 dicembre.

Marziano Bernardi, "La Stampa", 17 dicembre.

"La Gazzetta di Pescara", 21 dicembre.

Elda Fezzi, "La Provincia di Cremona", 27 dicembre.

"Votres Beauté", dicembre.

"Italian Style '70", dicembre.

1970

"Annabella", n. 53, 1° gennaio.

Elda Fezzi, "NAC", 15 gennaio.

"ABC", n. 12, 20 marzo.

Gianni Costantini, "Il Gazzettino", 3 maggio.

Alessandro Mossotti, "Abbigliamento maschile", n. 12, maggio.

E. R., "La Prealpina", 6 giugno.

"Sogno", n. 28, 11 luglio.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 4 novembre.

Gianni Costantini, "Il Gazzettino", 8 novembre.

Pino Zanchi, "Il Giornale di Pavia", 8 novembre.

Raffaele De Grada, "Vie Nuove", 18 novembre.

Dino Villani, "La Libertà", 4 dicembre.

1971

S. W., "Il Gazzettino", 15 gennaio.

Raffaele De Grada, "Vie Nuove", 27 gennaio.

Gianni Costantini, "Il Gazzettino", 2 febbraio.

"La Voce di San Marco", 4 febbraio.

Orio Vidolin, "La Gazzetta delle Arti", n. 2, febbraio.

Elda Fezzi, "NAC", marzo.

Mario Pancera, "Annabella", 2 marzo.

Henri Savì, "La Specola", ottobre.

Raffaele De Grada, "Vie Nuove", 8 dicembre.

Elvira Cassa Salvi, "Il Giornale di Brescia", 25 dicembre.

1972

Alessandro Mossotti, "Corriere di Lecce", 16 gennaio.

Dino Villani, "La Libertà", 2 marzo.

"Vie Nuove", 8 marzo.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 27 giugno.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 9 ottobre.

Angelo Dragone, "Stampa Sera", 24 novembre.

L. Brizio, "Tuttosport", 24 novembre.

Marziano Bernardi, "La Stampa", 25 novembre.

Paolo Levi, "Avanti!", 25 novembre.

Luigi Carluccio, "Gazzetta del Popolo", 25 novembre.

Davide Lajolo, "Giorni", 6 dicembre.

1973

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 9 ottobre.

"Il Gazzettino", 16 ottobre.

Raffaele de Grada, "RAI, Terzo Programma", 16 novembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 20 novembre.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 20 novembre.

Luigi Carluccio, "Panorama", 29 novembre.

Romano Battaglia, "TV Cronache Italiane", 29 novembre.

Stefano Ghiberti, "Gente", 30 novembre.

Carlo Munari, "Linea Grafica", n. 6, novembre/dicembre.

Liana Bortolon, "Grazia", 9 dicembre.

Davide Lajolo, "Giorni", 12 dicembre.

Massimo Carrà, "Notizie d'arte", n. 12, dicembre.

1974

Emilio Isgrò, "Tempo", 4 gennaio.

Massimo Carrà, "Notizie d'arte", gennaio.

"Parliamoci", n. 37, gennaio.

Paolo Rizzi, "Bolaffi Arte", febbraio.

Davide Lajolo, "Giorni", 13 marzo.

"Il Gazzettino", 25 aprile.

Guglielmo Gigli, "La Gazzetta delle Arti", maggio.

Elda Fezzi, "Le Arti", maggio/giugno.

Carmelo Gallana, "Atheiste", giugno.

Giuseppe Marchiori, "Corriere veneto", 2 luglio.

"Il Giornale d'Italia", 17 settembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 5 novembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 15 novembre.

Stefania Provinciali, "Il Resto del Carlino".

Giorgio Segato, "La Difesa del Popolo", 1° dicembre.

"Corriere Veneto", 24 dicembre.

1975

Giuseppe Marchiori, "Corriere Veneto", 7 gennaio.

Mario Rizzoli, "Il Gazzettino", 11 gennaio.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 15 gennaio.

Alfa, "Il Resto del Carlino", 18 gennaio.

Elda Fezzi, "La Provincia", 31 gennaio.

Davide Lajolo, "Il Mondo", 8 maggio.

Gino Visentini, "Il Messaggero", 12 maggio.

Vito Apulejo, "La Voce Repubblicana", 13 maggio.

Luigi Lambertini, "Il Gazzettino", 14 maggio.

Lorenza Trucchi, "Momento sera", 21 maggio.

Francesco Vincitorio, "L'Espresso", 25 maggio.

A.C., "Arte Nuova Oggi", maggio.

Sandra Orienti, "Il Popolo", 26 maggio.

Davide Lajolo, "Vie Nuove", 4 giugno.

Giorgio Ruggeri, "Il Resto del Carlino", 4 giugno.

Gianni Cavazzini, "Gazzetta di Parma", 5 giugno.

F.F., "Arte e società", giugno.

O.G., "Capitolium", luglio.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 24 settembre.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 24 settembre.

Luciano Spiazzi, "Brescia Oggi", 18 ottobre.

Elvira Cassa Salvi, "Giornale di Brescia", 28 ottobre.

G. S., "La Voce del Popolo", 7 novembre.

Elvira Cassa Salvi, "Giornale di Bre-

scia", 7 novembre.

Giuseppe Sanseverì, "Arte", 7 novembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 29 novembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 4 dicembre.

Virginia Pelegatti, "Il Resto del Carlino", 9 dicembre.

1976

G.S., "Der Tagenspiegel", 21 dicembre.

1977

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 25 gennaio.

Raffaele De Grada, "Giorni", 26 gennaio.

Virginia Pelegatti, "Il Resto del Carlino", 27 gennaio.

Stefano Ghiberti, "Gente", 29 gennaio.

Marco Valsecchi, "Il Giornale", 4 febbraio.

D. Hoffmann, "Neue Presse", 24 giugno.

Christa von Heilmolt, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 26 giugno.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 18 settembre.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 1° ottobre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 9 e 24 novembre.

Sandro Zanutto, "Scritti ad un amico", 5 dicembre.

J. P. Jouvét, "Il Giornale di Vicenza", 16 dicembre.

B.E.R., "Paese Sera", 21 dicembre.

Sandra Orienti, "Il Popolo", 29 dicembre.

1978

Luigi Lambertini, "Il Gazzettino", 12 gennaio.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 14 novembre.

"Bolaffi Arte", gennaio/febbraio.

1979

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 24 maggio.

Sebastiano Grasso, "Domenica del Corriere", n. 23, 6 giugno.

1980

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 16 settembre.

Ferruccio Gard, "Intervista televisiva", 2 ottobre.

Giuseppe Marchiori, "L'Umanità", 3 ottobre.

Giuseppe Marchiori, "Il Gazzettino", 4 ottobre.

Roberto Joos, "Il Gazzettino", 10 ottobre.

Davide Lajolo, "La Gazzetta del Popolo", 21 ottobre.

Giorgio Segato, "Arte Triveneta", ottobre.

"Il Mattino", 2 novembre.

J. P. Jouvét, "Il Giornale di Vicenza", 13 novembre.

"L'Arena",

Carmelo Gallana, "Atheiste", novembre.

Salvatore Mangari, "Linea Grafica", n. 6, novembre.

"Arte Triveneta", dicembre.

1981

"Il Mattino", 2 febbraio.

Luigi Maneghelli, "L'Arena", 11 aprile.

Alberto Zucchetta, "L'Arena", 30 maggio.

"Quadrante delle Arti", marzo.

"Il Resto del Carlino", 5 ottobre.

Dino Schiesari, "Atheiste", dicembre.

Giorgio Segato, "Corriere Veneto", 28 dicembre.

1982

"Atheiste", settembre.

Paolo Lazzarin, "Messaggero di S. Antonio", n. 31, 7 ottobre.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 25 ottobre.

Paolo Cora, "Messaggero di S. Antonio", n. 34, 4 novembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 12 novembre.

"Notiziario TV Parma", com. 21, 18 novembre.

Dino Schiesari, "Atheiste", dicembre.

1983

"Il Gazzettino", 9 maggio.

Salvatore Maugeri, "Il Giornale di Vicenza", 11 maggio.

"Il Gazzettino", 12 maggio.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 13 maggio.

Salvatore Maugeri, "Arte Triveneta", n. 5, maggio.

Salvatore Maugeri, "Catalogo Villa Simmes", maggio.

Franco Passoni, "Corriere Ticinese", maggio.

Ivo Prandin, "Il Gazzettino", 15 maggio.

Stefano Ghiberti, "Gente", 3 giugno.

"Il Gazzettino", 3 giugno.

Mario Penelope, "L'Umanità", 18 giugno.

Enzo Fabiani, "Gente", 21 ottobre.

1984

Carmelo Gallana, "Atheiste", dicembre.

1985

Carmelo Gallana, "Atheiste", febbraio/marzo.

Anna Terzi, "Ville e giardini", luglio/agosto.

"Il Gazzettino", 8 novembre.

Marie Louise Cornaz, "Atheiste", dicembre.

1986

Sileno Salvagnini, "L'Orso", gennaio/febbraio.

G. C., "Il Gazzettino", 29 maggio.

Sileno Salvagnini, "L'Orso", giugno.

Paolo Rizzi, "Il Gazzettino", 6 novembre.

Sileno Salvagnini, "La Tribuna", 9 novembre.

Sileno Salvagnini, "La Nuova Venezia", 9 novembre.

Sileno Salvagnini, "Il Mattino", 9 novembre.

"Il Gazzettino", 12 novembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 21 novembre.

"Atheiste", novembre/dicembre.

1987

R.P., "Il Gazzettino", 1° novembre.

Beatrice Andreose, "Il Mattino", 8 novembre.

Giovanni Lugaresi, "Il Gazzettino", 8 novembre.

Gianni Cavazzini, "La Gazzetta di Parma", 13 novembre.

Dino Schiesari, "La Difesa del Popolo", 15 novembre.

Toni Sommacampagna, "L'Orso", dicembre.

1989

"Il Gazzettino", 8 marzo.

Carlo Montanaro, "La Tribuna", 1 aprile.

Dino Schiesari, "La Difesa del Popolo", 2 aprile.

"Il Gazzettino", 4-7 aprile.

"Il Mattino", 6 aprile.

Referenze fotografiche

ASAC, Venezia

Gianni Berengo Gardin, Milano

Enrico Cattaneo, Milano

Geri D'Elci, Padova

Mario Feronato, Venezia

Mauro Magliano, Padova

“... dopo la mia morte, la mia Biblioteca, Galleria, Medagliere, Oggetti d'Arte posti nel mio Palazzo a S. Zaccaria diverranno d'uso pubblico. – Verrà unito agli stessi un Gabinetto di lettura nel primo piano del mio palazzo nelle stanze da me abitate. – Il Gabinetto di lettura e la Biblioteca rimarranno aperti nei giorni, ed ore, che ... i Curatori determineranno, ma costantemente in tutti quei giorni, ed ore in cui le Biblioteche pubbliche sono chiuse, e la sera specialmente per comodo degli studiosi, che saranno collocati non nella Biblioteca, ma in una Sala vicina, bella, comoda, con stufe, e tappeti per l'inverno. Vi saranno camere per adunanze serali di dotti e scienziati, sì nazionali, che forestieri ... Una terza parte almeno della mia rendita annua verrà impiegata in questa gratuita Istituzione del Gabinetto di lettura, ed adunanze serali di dotti ed amici del sapere, che manca ora in questa Città, e che credo atta a promuovere il culto dei buoni studj, e delle utili discipline, scopo principale della fondazione Querini.”

Dal testamento del Co: Giovanni Querini Stampalia del fu Alvise fatto in Venezia nel giorno 11 Dicembre 1868 e pubblicato il giorno della morte del testatore il 25 Maggio 1869.