

Il sottotitolo dell'esposizione e quello del presente saggio intendono far riferimento all'impiego e alla straordinaria lavorazione dei materiali più diversi (legno, bronzo, ferro, titanio, marmo, pietre dure) da parte dell'artista, uno dei più rappresentativi della scultura italiana del secondo dopoguerra, alla sua costante ricerca di una forma ben strutturata e capace di inserirsi quasi architettonicamente nello spazio in un fecondo dialogo tra oggetti scolpiti e ambiente circostante, e infine all'audace impiego del colore in scultura culminato nell'uso di un impasto di resine epossidiche e granelli di quarzo colorati.

Molto stimato da storici dell'arte e critici importanti quali Giuseppe Marchiori, Raffaele De Grada, Giulio Carlo Argan, Giuseppe Mazzariol, Gino Cortelazzo svolse inoltre la sua ricerca anche in settori artistici diversi, ancorché strettamente legati alle sue ricerche nel campo della scultura, quali la grafica, l'oreficeria e il mosaico.

Materia, forma ossia struttura e colore costituiscono, nell'arte di Cortelazzo, un trinomio indissiguiabile.

1. Materia

Fin da quando non ha ancora intrapreso il mestiere di scultore, ma è solo un ragazzo che il padre fa incamminare sulla strada degli studi di agraria, Cortelazzo è ineluttabilmente attratto dalle materie esistenti in natura, la terra in primis, e congiuntamente avverte come cocente il

bisogno di manipolarle e plasmarle. Racconta infatti:

Per la verità cominciai a modellare la terra. Non la creta, ma la terra dei campi. Ti spiego. Mio padre, di ceppo contadino, volle che io dopo le prime scuole studiassi Agraria. Obbedii, però quando tornavo a casa sparivo nei campi: ma non per studiare erbe e piante, bensì per modellare statuette e ritrattini con la terra. Erano lavori semplici, ma mi aiutavano a sfogare la mia rabbia e anche a farmi la mano. Poi finalmente riuscii a seguire la mia vocazione, e mi iscrissi all'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove mi diplomai in scultura¹.

Diventato scultore di professione, Cortelazzo affina a tal punto la sua sensibilità da arroverlarsi nel selezionare con la massima accuratezza, come ebbe a notare Simone Viani, i vari materiali in base alla loro ricchezza espressiva², al loro valore intrinseco e alle proprietà, come per esempio la capacità di riverbero luminoso³. Dei materiali Cortelazzo conosce ogni caratteristica che li fa apprezzare e utilizzare per ricavarne determinati risultati. Per esempio, a proposito del legno, che egli ama particolarmente, precisa in un'intervista a Enzo Fabiani: “[...]il legno è una materia ‘calda’ che meglio di ogni altra permette di esprimersi più compiutamente. Io sono poi innamorato dell’ulivo: è difficilissimo da lavorare, ma è un legno meraviglioso.”⁴ Al legno, con le sue sfumature e le sue



Fig. I Giulio Carlo Argan (a sinistra) e Cortelazzo (a destra) nello studio dell'artista, Este, 1983

¹ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce il bronzo. Incontro a Este con un maestro della scultura*, in “Gente”, 21 ottobre 1983, p. 113.

² Relazione del Prof. Simone Viani, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, [Este 1987], p. 38.

³ Ivi, p. 39.

⁴ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce il bronzo...* cit., p. 113.



2

Fig. 2 Umberto Mastroianni (a destra) ad una mostra di Cortelazzo (a sinistra), Bologna, 1967

Fig. 3 Coppia I, 1971, legno di mogano, Este, collezione Cortelazzo



3

venature, così come ad ogni altro materiale, fa poi “subire una sorta di trasformazione, una seconda natura”⁵ che prolunga la natura del materiale prescelto, anche se al tempo stesso inventa per quel materiale forme sempre diverse. Ricorda del resto la moglie dell’artista come la ricerca accurata dei materiali fosse per lui “essenziale”⁶. Nel 1973, per esempio, “era stato presso una grande industria in Sardegna per fare la prova del materiale 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 [...]”⁷; nello stesso anno si era recato con un camion a noleggio a Marina di Massa, incurante dei costi del camion vi aveva atteso per una settimana l’arrivo di una nave e otto giorni dopo era ritornato ad Este “con un carico di sassi: onice del Pakistan e alabastri”⁸, i migliori massi riservatigli da un importatore.

2. Forma

Se la materia è una base di partenza essenziale, la materia in sé non è assolutamente bastevole per fare scultura. Essa esige infatti di essere sottoposta alla mano trasformatrice dello scultore, il quale deve possedere la tecnica e, poiché anche la tecnica in se stessa non basta, deve possedere un progetto preciso, non affidandosi semplicemente al caso: potrà anche farsi ispirare da alcune condizioni fisiche dei materiali, subire per esempio le suggestioni di alcune venature del

legno o del marmo, ma senza sottomettersi docilmente alla materia, che invece sfrutterà per i suoi fini. Afferma infatti Cortelazzo nel 1972:

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 lo scalpello. Il modellato con diverso materiale: gesso, creta, cera, plastilina e altro⁹.

E ancora:

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 d’intelligenza non può essere paragonato alla forma ottenuta con lo scalpello frutto di intelligenza e sensibilità¹⁰.

Per Cortelazzo dunque la materia informe o formata in un certo modo per effetto del caso deve essere sottoposta ad un processo di lavorazione studiato in

⁵ Relazione del Prof. Simone Viani cit., p. 38.

⁶ L. Cortelazzo, *Un’autostrada di fiori. Biografia di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio-26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, p. 32.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo, a cura di P. Cortelazzo, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 36.

¹⁰ *Ibid.*

Fig. 4 *Farfalla-luce*, 1975, bronzo, Este, collezione Cortelazzo

Fig. 5 *La cattedrale*, 1975, ferro rivestito di resina sintetica bianca e materie plastiche, Este, collezione Cortelazzo

ogni particolare per diventare *èidos*, forma che traduce l'idea dell'artista.

Nel 1976 Argan [fig. 1], interpretando il pensiero e l'opera di Cortelazzo, il quale, alla fine del precitato scritto del 1972, appellandosi a Ruskin, aveva indicato come scopo dell'arte quello di fissare "tutto ciò che è infinito e meraviglioso"¹¹ e, rifacendosi a Schelling, concludeva "l'infinito espresso in modo finito è la bellezza"¹², così chiarisce la posizione dello scultore a partire dall'"alto grado di elezione formale"¹³ delle sue opere:

[...] il lavoro dello scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico) fatta con gli occhi e con le mani. Il tema della riflessione plastica è la relazione tra materia e spazio: la forma è l'agente che realizza questa relazione e ne fa un fenomeno visibile e tangibile. [...]

La scultura, la cui storia è [...] la storia del rapporto poesia-tecnica, è il processo che genera la forma e attua, attraverso una elaborazione sottile e profonda, il rapporto di spirituale e fisico, spazio e materia. Non sono entità opposte e il rapporto è dialettico: la materia è spazialità potenziale, chiusa, lo spazio è materia liberata, aperta, illimitata. Ecco perché Cortelazzo impiega materie già selezionate e rarefatte, nobili, quasi naturalmente predisposte a configurare plasticamente, attraverso un ulteriore processo di lavoro-pensiero, lo spazio-luce. (Per questa concezione dello spazio come luce e della luce come qualità assoluta, il pensiero plastico di questo scultore è, come dicevo, sostanzialmente neoplatonico.)

La forma, che alla fine si definisce come

una trama delicata e sensibile, è un diaframma che media un'osmosi tra finito e infinito, e che non si dà solo come spazio ma anche come tempo perché rivela la durata e il tormento del lavoro-pensiero, nella modulata curvatura dei piani, negli spessori calibrati, nei riflessi e nelle lunghe scivolate della luce.¹⁴

Cortelazzo, che parte dall'insegnamento di Mastroianni [fig. 2] ed esordisce su basi linguistiche futuriste (si veda il *Monumento ai caduti di Saonara* del 1968) e cubiste (accenti cubisti si ritrovano ancora in opere dei primissimi anni Settanta come *Coppia 1* [fig. 3], *Il più grande e il più piccolo*, *L'unico*, tutte del 1971), fa evolvere progressivamente le forme create verso declinazioni organicistiche, sempre più impegnato nel gioco di pieni e vuoti, luce e ombra. Se da sempre si preoccupa dell'adeguato inserimento della scultura nello spazio-luce (emblematiche sono opere come *Il brigantino* ed *España* del 1974, *Toro* e *Farfalla-luce* del 1975 [fig. 4]), dalla metà degli anni Settanta sente con crescente urgenza il problema specifico dello spazio-ambiente e quindi la necessità di progettare forme idonee all'inserimento in determinati contesti esterni che possono essere la natura così come lo spazio urbano. Quindi, se fin dall'inizio della sua attività inserisce le grandi sculture nell'ambiente campestre che circonda la sua dimora atestina¹⁵, sempre più il progetto di sculture da relazionare con altri spazi lo occupa e lo preoccupa: particolarmente significativo è il rac-



4



5

¹¹ Ivi, p. 37.

¹² *Ibid.*

¹³ G.C. Argan, [Presentazione], in *Cortelazzo*, catalogo della mostra (Milano, dal 13 gennaio 1977) [Milano 1977], s.p., già pubblicato in lingua tedesca in *Cortelazzo*, catalogo della mostra (Berlino, Galerie G, novembre-dicembre 1976), [Berlino 1976], s.p.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ G. Marchiori (*Gino Cortelazzo ama la dura fatica dello scolpire*, in "Corriere Veneto", 2 luglio 1974) mette in luce come l'inserimento della scultura nella natura da parte di Cortelazzo deriva dal "costante rapporto con le cose viste fin dall'infanzia, dalle umili pianticelle selvatiche alle larghe foglie [...]."

Fig. 6 *Foca (Omaggio a Venezia)*, 1985, ferro ricoperto di quarzo blu, Padova, parco Europa

Fig. 7 *Scenografia*, 1979, ferro verniciato, Rovereto, Giardino delle sculture del Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto



6



7

conto di Giorgio Segato a proposito de *La cattedrale* [fig. 5], l'opera che nel 1975, nell'ambito della X Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura, Cortelazzo idea appositamente per il Prato della Valle¹⁶:

Studiò attentamente la problematica dell'effetto cromatico dell'opera, il problema della forma, il rapporto con l'albero più vicino a sinistra, con l'albero più vicino a destra, con la lunghezza dei rami: un comportamento che, rivisto adesso, potrebbe forse sembrare ossessivo, ma che, alla fine, nel risultato voglio dire, fu davvero eccezionale. Aveva prodotto l'unica opera che si inseriva veramente nell'ambiente, senza essere qualcosa di aggiunto, [...] un elemento nuovo, ben inserito, che non creava disarmonia, un ulteriore elemento euritmico che si fondeva nell'armonia dell'insieme.”¹⁷

Rammenta Marchiori che

Nonostante la solitudine campestre a lui cara, ai margini della civiltà estense, Cortelazzo aveva rivissuto idealmente, penetrando i principi fondamentali, nello spirito di alcune tipiche situazioni dell'arte europea, riducibili soprattutto a Moore e alla scuola britannica intorno a lui, da Armitage a Chadwick.¹⁸

Aggiunge Luca Telò che dalla mostra fiorentina di Henry Moore del 1975 e dai suggerimenti che questa offrì agli scultori Cortelazzo dovette trarre “elementi in comune con le ricerche che conduceva già autonomamente.”¹⁹

Tuttavia dalle ricerche della scultura all'aperto di area inglese Cortelazzo progressivamente ebbe a prendere le distanze inventando tutt'altro tipo di sculture-strutture come la grande *Foca (Omaggio a Venezia)* in ferro [fig. 6], ricoperta di quarzo blu e quindi non semplicemente dipinta, ma incorporante il colore, culminante in un elemento ludico, un lampioncino girevole, idonea ad essere inserita nello spazio urbano, come di fatto poi è stata²⁰.

Fra l'intervento alla Biennale del Bronzetto e della Piccola Scultura del 1975 e la *Foca*, datata 1985, si collocano altre opere di grandi dimensioni ambientabili in spazi aperti come *Scenografia* del 1979 [fig. 7], in ferro verniciato in nero²¹, *Volo in Maremma (Albero Bianco)* [fig. 8] e *Volo di gabbiani (Albero nero)* [fig. 9], entrambi realizzati fra il 1979 e il 1980 in ferro verniciato rispettivamente in bianco e in

¹⁶ Ora l'opera è collocata nel parco che circonda la casa-museo di Cortelazzo ad Este.

¹⁷ Relazione del Prof. Giorgio Segato, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo* cit., p. 24.

¹⁸ G. Marchiori, *Gino Cortelazzo ama la dura fatica dello scolpire* cit.

¹⁹ L. Telò, *Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo*, in *Per Gino Cortelazzo*, pubblicazione realizzata dall'International Inner Wheel Club di Este e dal Rotary International Club di Este nel 1992, coordinamento e cura di V. Baradel, coordinamento editoriale di M. Mazza, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], p. 75.

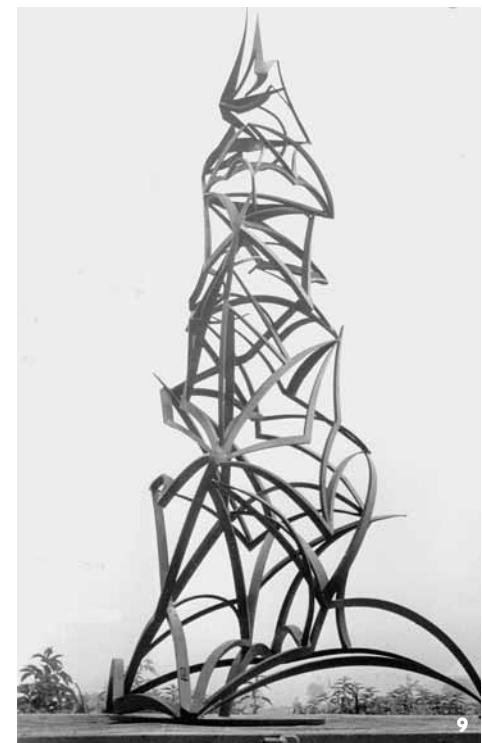
²⁰ Ideata per una mostra da tenersi a Venezia con la curatela e un testo in catalogo di Giuseppe Mazzariol, l'opera è attualmente collocata nel parco Europa a Padova.

²¹ Opera ora a Rovereto, nel giardino delle sculture della collezione permanente del Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

Fig. 8 *Volo in Maremma (Albero bianco)*, 1980, ferro verniciato, Este, collezione Cortelazzo

Fig. 9 *Volo di gabbiani (Albero nero)*, 1979, ferro verniciato, Este, collezione Cortelazzo

nero. Dire che queste ultime due sculture per la loro levità, la loro leggerezza, il dinamico gioco di elementi sottili, aerei, penetrabili dall'aria e dalla luce richiamano i *mobiles* di Calder è fermarsi alla semplice apparenza limitandosi ad uno sguardo estremamente superficiale. Come hanno sottolineato sia Giorgio Segato²² sia Virginia Baradel²³, anche se Cortelazzo concepiva l'opera come un *quid* di dinamico, la sua scultura è sempre fermamente piantata a terra. L'atestino non imita quindi il *mobile* di Calder, che è aereo, ma anche cinetico in quanto può di fatto muoversi per effetto dell'aria, ma crea una scultura aerea e variabile a seconda dei punti di vista in quanto gli elementi falciformi e nastriiformi che la compongono, ancorché impalcati su una base fissa, si liberano nello spazio in un movimento solo virtuale, cioè di natura ottica. Del resto la scultura di Cortelazzo in generale, non solo quella che sembra apparentarsi con l'opera di Calder, risulta estremamente dinamica (almeno – come diremo più avanti – fino ad alcune opere dell'ultimo periodo) “perché cresce con il gioco della luce, cresce nel movimento del giorno, nel modificarsi del rapporto e dell'angolo di illuminazione.”²⁴, mentre si può peraltro affermare che sempre “tutto il suo sforzo di ricerca si è giocato dentro questa insanabile contraddizione: rappresentare l'assenza di peso, la ‘mobilità’ nelle forme scultoree del bronzo, del ferro, dell'onice, materiali duri, pesanti, dunque ‘tragici’ ”²⁵.



3. Colore

Un punto fondamentale della ricerca di Cortelazzo è, come si è accennato, la sperimentazione sul colore nella scultura. Il problema del colore è prima di tutto, negli anni Settanta, un problema di contrapposizione fra luce e ombra, che viene accentuato, nei bronzi, con la contrapposizione fra le lucide superfici in oro e quelle in nero (valgano per tutti gli esempi del *Brigantino* del 1974 e di *Farfalla-luce* del 1975), poi anche, specie quando si tratti di rendere il colore di elementi fitomorfi, un problema di resa del colore ricavabile “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”²⁶, come dimostra il colore verde di *Composizione verde* del 1984 [fig. 10]. E' proprio quest'ultimo un punto centrale della ricerca dello scultore atestino perché, se negli anni Settanta e nei primis-

²² G. Segato, *Relazione...cit.*, p. 28.

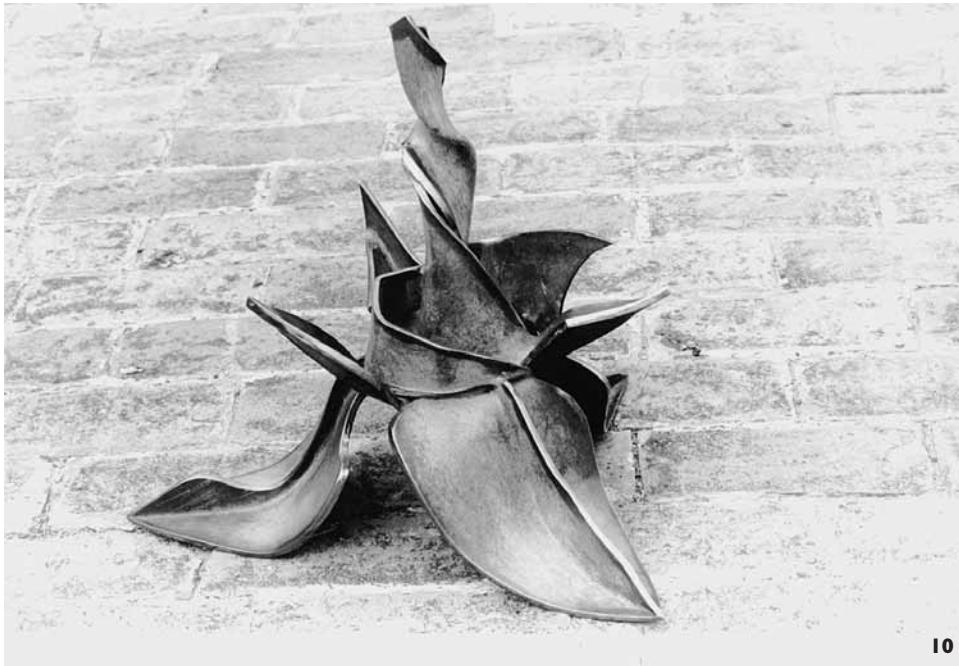
²³ V. Baradel, , “Fare monumento un’idea”, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 25.

²⁴ G. Segato, *Relazione...cit.*, p. 28

²⁵ V. Baradel, “Fare monumento un’idea” cit., p. 25.

²⁶ G. Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 16.

Fig. 10 *Composizione verde*, 1984, bronzo, Este, collezione Cortelazzo



10

tura risulterebbe inferiore alla pittura, che godrebbe del vantaggio di strumenti estranei alla scultura, fra i quali il colore²⁹. Martini si chiede inoltre se, posto che l'arte mira all'assoluto, possa mai “essere arte la scultura, se una luce accidentale basta a mutarla e a disperderla come un gruppo di nubi”³⁰. Martini si tormenta inoltre per l'incapacità della scultura di affrancarsi dalla fisicità della luce, ma Cortelazzo sembra dare una risposta precisa agli interrogativi e agli arrovellamenti del grande trevigiano eliminando i limiti di cui Martini vede soffrire la scultura inventando un “colore che è interno e si fa luce, rendendo l'oggetto assolutamente autonomo”³¹ e sottratto alla precarietà dell'elemento fenomenico. Spiega infatti l'artista nel 1985:

simi Ottanta può ancora accontentarsi di verniciare con un colore materiali come il ferro (si vedano il bianco di *Volo in Maremma* e il nero di *Volo di gabbiani*), poi questa soluzione non lo accontenta e intende abbandonare la strada del colore aggiunto per imboccare quella di un colore incorporato nella scultura. Indubbiamente, come da più parti è stato sottolineato e soprattutto da Mazzariol²⁷ e da Salvagnini²⁸, le riflessioni di Cortelazzo sulla scultura in generale e sul rapporto fra scultura e colore in particolare sono influenzate dal pensiero di Arturo Martini, che, in *Scultura lingua morta*, pone a confronto le due arti sottolineando gli aspetti per i quali la scul-

²⁷ Ibid. e Id., *Il colore inventato*, in Gino Cortelazzo, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo – 13 aprile 1992), a cura di L. Bortolatto, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], pp. 25-26.

²⁸ S. Salvagnini, *Etica e forma nella scultura di Gino Cortelazzo*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995, pp. 23-24..

²⁹ A. Martini, *Scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di M. De Micheli, Jaca Book, Milano 1982, p. 115 (1 edizione di *Scultura lingua morta*: Tipografia Emiliana, Venezia 1945).

³⁰ Ivi, p. 117.

³¹ G. Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo* cit., p. 16.

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, 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 con 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

Fig. 11 *La rosa*, 1985, ferro ricoperto di quarzo rosa, Este, collezione Cortelazzo

fanno vibrare comunicando così sensazioni affatto diverse.³²

In questo colore che non è elemento aggiunto all'oggetto, ma parte integrante di esso, risiede dunque, come ha sottolineato lo stesso Cortelazzo,³³ la differenza fra la sua scultura e quella sia degli antichi greci sia dei contemporanei, come per esempio Calder. Ed è l'uso di questo colore la via per pervenire, come ha notato Mazzariol³⁴, anche all'affrancamento della scultura dalla tendenza a fare il "monumento", che era stata una grande preoccupazione di Martini, il quale vedeva nella scultura la perenne tentazione dell'antropomorfismo e dell'"oratoria o nei casi migliori [dell'] eloquenza":³⁵ Non è un caso infatti che gran parte dell'ultima produzione di Cortelazzo, che già nel 1977 si era definito "figurativo indiretto" in quanto convinto sostenitore di un'arte non legata a modelli iconografici precostituiti, ma unicamente capace di stimolare la psiche e le emozioni del fruitore³⁶, abbia essenzialmente "un'impronta o meglio un'origine fitiforme; come se il mondo dei vegetali fosse il solo a poterlo ispirare e confortare nella sua nuova ipotesi creativa, dove, come non mai prima, avveniva finalmente l'intrinseca unione di forma plastica e qualità cromatica."³⁷ E mentre in foglie e fiori in bronzo dorato o patinato il vegetale è un elemento in continua variazione a seconda di come lo guardi girandoci attorno, a seconda dei giochi di incidenza della luce (alcune creazioni ac-

centuano anzi il dinamico rapporto con lo spazio circostante al quale si aprono non senza richiami alle compenetrazioni spaziali della scultura di Boccioni), la grande *Rosa* [fig. 11] in ferro ricoperto di quarzi rosati, realizzata nel 1985 e vagamente evocante forme futuriste alla Balla o alla Depero, è una magnifica forma letteralmente *ab-soluta*, sciolta da qualsiasi legame fenomenico, non condizionata dalla luce, ma promanante una propria luce quasi irreale. Così accade anche con opere poetiche, che ricuperano modelli iconografici di un mondo fiabesco con accenti volutamente quasi infantili per i quali si potrebbero richiamare paralleli con forme archetipiche alla Klee e alla Mirò: *Il castello* [fig. 12] e *Luna a Key West*³⁸ [fig. 13], entrambe del 1985 ed entrambe in ferro ricoperto di quarzi. Si tratta di creazioni che non prevedono l'inclusione dei mutamenti dovuti agli agenti atmosferici e, chiuse in un loro mondo incantato, sottratte a effetti luminosi continuamente variabili, intendono indirizzare in una maniera precisa il nostro *experiri*. Significativamente esse trovano i loro equivalenti nelle opere di arte applicata realizzate a colori nello stesso anno, cioè in due mosaici con lo stesso titolo, che presentano forme essenziali giocate sulla bidimensionalità. A proposito di colore, un accenno va fatto proprio ai mosaici, legati all'esperienza di Cortelazzo presso l'Accademia di Ravenna, e soprattutto alla grafica, in cui l'artista ha sempre fatto ricorso al colore. Infatti mosaici come *Gallo rosso*



³² G. Cortelazzo, *Perché uso il colore nelle mie sculture*, in *Riflessioni...* cit., pp. 37-38.

³³ *Ivi*, p. 37.

³⁴ G. Mazzariol, *Il colore inventato* cit., p. 25.

³⁵ A. Martini, *Scultura lingua morta* cit., p. 103.

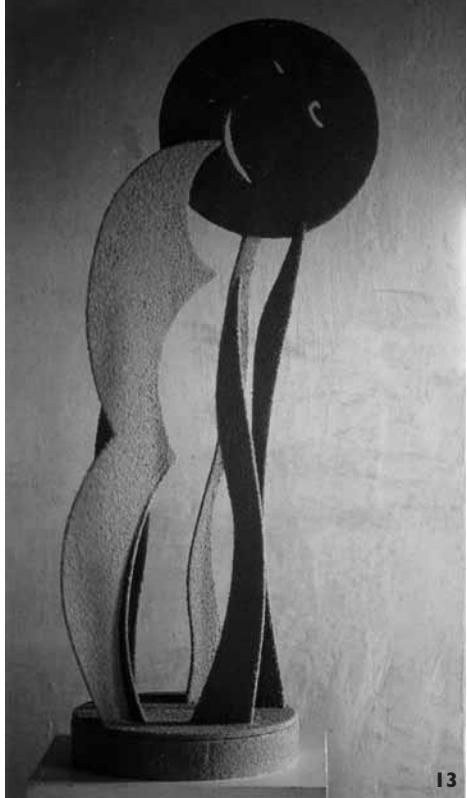
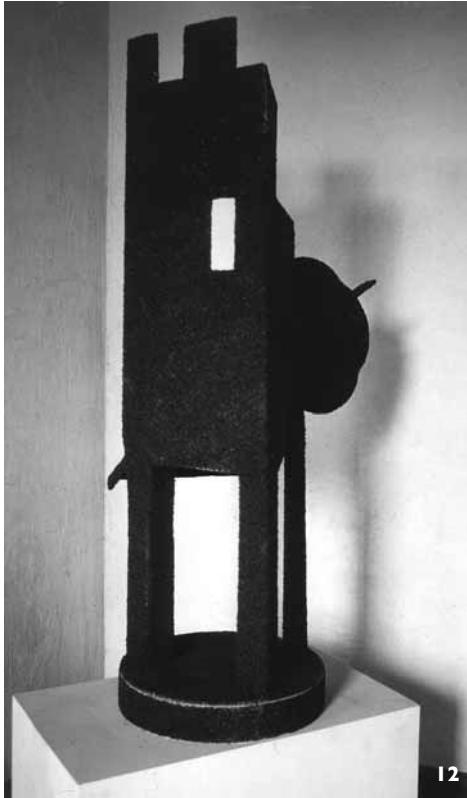
³⁶ G. Cortelazzo, *Figurativo indiretto*, in *Riflessioni...* cit., p. 37.

³⁷ G. Mazzariol, *Il colore inventato* cit., p. 26.

³⁸ Per l'accostamento di *Luna a Key West* a Mirò si veda M. Telò, *Contributo all'identificazione...* cit., p. 80.

Fig. 12 *Il castello*, 1985, ferro ricoperto di quarzo blu, Este, collezione Cortelazzo

Fig. 13 *Luna a Key West*, 1985, ferro ricoperto di quarzo rosa, Este, collezione Cortelazzo



(1976), *Paesaggio* (1985) e l'originale *Possillipo* (1985), che alle tradizionali tessere alterna piccoli sassi tondeggianti e ovali, sono contraddistinti da colori vivaci. Colorate sono le maschere, realizzate ed esposte a metà degli anni Settanta, colorati sono molti disegni, mentre delle incisioni molto spesso esiste la doppia versione, nel tradizionale bianco e nero e a colori, colori quasi sempre giocati su più gamme o addirittura diversi tra loro. Tutta questa vasta ricerca sul colore e la forma nelle arti applicate, in parallelo con la fondamentale, inesausta ricerca nell'ambito specifico della scultura, può forse permettere di comprendere meglio questa figura di sperimentatore instancabile e di artista non ancora abbastanza compreso, complesso nella personalità, profondo nelle riflessioni, originale nelle soluzioni, solitario e al tempo stesso quanto altri mai partecipe dei problemi dell'arte del suo tempo e di ogni tempo.