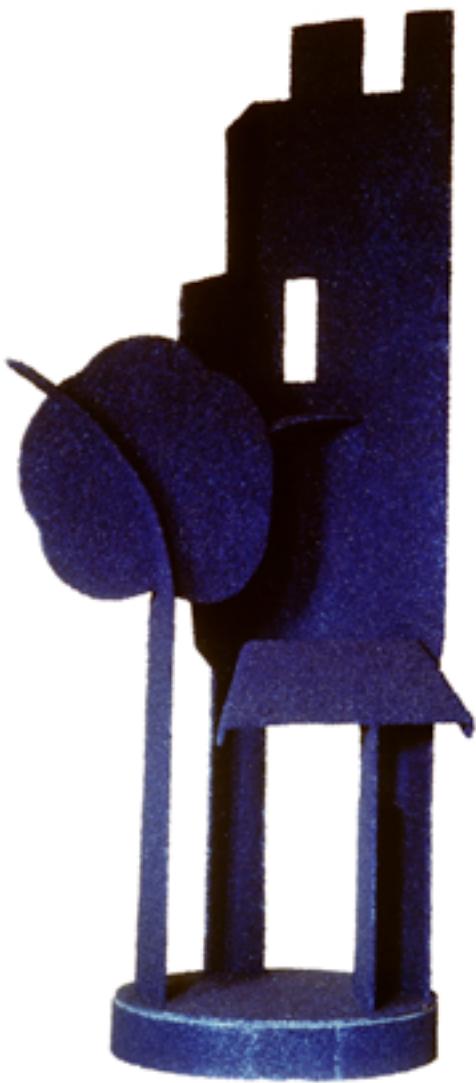


Musei delle Regole d'Ampezzo

GINO CORTELAZZO/MARIO SIRONI

LA STRUTTURA E L'ANIMA



6 dicembre 2013 - 21 aprile 2014

MUSEO D'ARTE MODERNA MARIO RIMOLDI





Gino Cortelazzo / Mario Sironi La struttura e l'anima

Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi | 6 dicembre 2013- 21 aprile 2014
Vernissage I sabato 28 dicembre 2013, ore 18.00
Corso Italia, 69 - Cortina d'Ampezzo

Mostra a cura di Luciano Gemin
Allestimento Luciano e Mario Gemin
Direzione scientifica Alessandra de Bigontina
Testi di Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Ettore Camesasca, Flavio Caroli, Paola Cortelazzo, Chiara Costa, Fred Licht, Giuseppe Marchiori, Giuseppe Mazzariol

Fotografie Archivio Cortelazzo, Archivio Regole d'Ampezzo, Gianni Berengo Gardin

Comitato d'onore

Paola Argan, Renato Barilli, Gianni Berengo Gardin, Stefano Bongiovanni, Giorgio Busetto, Flavio Caroli, Cristiana Collu, Giuseppina Dal Canton, Alessandra de Bigontina, Gianfrancesco Demenego, Eugenio Fatone, Sergio e Angelo Ferro, Santino Galbiati, Luciano Gemin, Luciana Gentilini, Giovanni Paolo Giol, Riccardo Muti, Sileno Salvagnini, Paolo Scaroni, Vera Slepov, Claudio Spadoni, Lorenza Trucchi, Claudio Zanettin

Si ringrazia

Un ringraziamento particolare a Chiara Costa per l'aiuto ricevuto

Sponsor Tecnici

3DEVERYWHERE
VIRTUAL IMAGING TECHNOLOGY

Puzzle Project
comunicazione

Gino Cortelazzo e Mario Sironi. La struttura e l'anima

Gino Cortelazzo (1927-1985) e Mario Sironi (1885-1961). Due artisti, due periodi storici, due uomini che vissero con coerenza tutte le tradizioni del loro impegno e della società in cui agirono.

Come per Sironi, così per Cortelazzo la ricerca espressiva rappresentò una responsabilità: per questo approfondì criticamente lo studio delle correnti artistiche contemporanee; per questo riconobbe l'ampiezza della crisi dell'arte e la visse con intensità angosciante, cercando strenuamente "una soluzione alla crescente contraddizione tra linguaggio e tecnica, spazio e materia, individuo e mondo" (G. C. Argan, Prefazione, in Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessore alla Cultura, [Este 1987], p. 8).

Per la sua necessità di ricomporre armonicamente i frammenti di una realtà disgregata, per la sua urgenza di realizzare una sintesi nella dialettica tra opposti, Gino Cortelazzo scelse la strada della sperimentazione e, senza cedere a facili compromessi, cercò "nella materia la pro-

pria possibilità di essere messa in forma" (G. Mazzariol, Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol, in Giornata di studio sull'opera ..., p. 70), ricorrendo a ogni materiale a disposizione: dal legno al titanio.

Forse proprio perciò Giuseppe Mazzariol vide dibattere in Cortelazzo un animo mite e uno spirito intransigente; da quest'ultimo derivava la sua "esigenza del meglio" (Ivi, p. 68), la sua volontà di perseguire un'opera che si ponesse "in maniera definitiva per l'oggi e il domani, per sempre" (Ibidem). Lucia Cortelazzo ricorda come Gino Cortelazzo fosse in grado di trascorrere intere nottate a studiare il concetto di archetipo nella teoria della psicologia analitica di Jung per poi trasporlo in scultura; rammenta quanto si dedicasse all'osservazione delle creazioni degli artisti che prediligeva – dallo stiacciato di Donatello al dinamismo plastico di Boccioni – per approfondire la propria ricerca sulla luce: un uomo colto, idealista e sperimentatore; un uomo schivo, che non si esibiva, ma si esprimeva attraverso la propria opera.



Mario Sironi, Paesaggio con albero, 1942 ca., olio su compensato, 52x57,2 cm, Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi (foto: Archivio Regole d'Ampezzo)

Gino Cortelazzo, Il Castello 1985, ferro e quarzo rosa, h 135 cm, Collezione privata (foto: Gianni Berengo Gardin; Archivio Cortelazzo)



Gino Cortelazzo, Farfalla-luce, 1975, bronzo, h 82 cm, Collezione privata (foto: Gianni Berengo Gardin)



Mario Sironi, Ritratto di Boccioni in trincea, 1915, inchiostro e matita su carta intelata, cm, Collezione Allaria (foto: Archivio Regole d'Ampezzo)

Lo stesso Raffaele De Grada, che volle Cortelazzo quale professore all'Accademia di Ravenna, delineò il profilo di un vero maestro nel sottolineare il suo peculiare "rapporto tra parola ed esempio" (R. De Grada, Relazione del prof. Raffaele De Grada, in Giornata di studio sull'opera ..., p. 59).

E non è un caso che, allo stesso modo, Mario Rimoldi ricordasse come Sironi parlasse poco nonostante avesse molto da dire (F. Farsetti, in Mario Sironi: dal Futurismo agli anni di Cortina, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, Largo Poste, 27 dicembre 2002 – 6 gennaio 2003; Milano, Portichetto di via Manzoni, 15 gennaio – 15 febbraio 2003), Farsettiarte, Firenze 2002, p. 11).

Una profonda concezione del lavoro di artista e un'inscalfibile coerenza e serietà, infatti, sembrano unire i due maestri. Gino Cortelazzo e Mario Sironi percorsero una strada di riconoscimenti e disillusioni con dignità e mai con leggerezza, che alla fine condusse entrambi a un destino molto severo. Entrambi affidarono alla loro opera un'eredità difficile, fatta di grandi obiettivi e di scelte definitive, in epoche critiche e di transizione. Sironi visse l'ascesa del fascismo per poi assistere alla sua progressiva débâcle; Cortelazzo conobbe un mondo in cui non solo si era perso il "rapporto con uno spazio rinascimentale", regolamentato e antropocentrico (R. De Grada, Relazione del prof. Raffaele De Grada, in Giornata di studio sull'opera ..., p. 60), ma che si allontanava ine-

sorabilmente anche dalle note polemiche "realismo-astrattismo, figurazione-non figurazione" (Ivi, p. 61). Entrambi credettero profondamente nella loro ricerca, che costituì un elemento essenziale della loro realtà: nell'ardua dialettica tra materia e idea, il raggiungimento di una forma adeguata o inadeguata segnarono per loro il confine tra conquista e fallimento. Una condizione che emerge chiaramente nelle opere di Gino Cortelazzo e ravvisabile nelle sculture scelte per quest'esposizione e anche in quelle da tempo presenti a Cortina d'Ampezzo: Gallo Incantato, La grande foglia e La rosa - tutte ri-

salenti al 1985 e visibili al Grand Hotel Savoia - e Lirica lunare del 1975, già parte della collezione del Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi. Spazio, dunque, alla visione delle opere: le uniche che possano realmente dare voce alla preziosa eredità artistica di questi due maestri del XX secolo.

Chiara Costa

MARIO SIRONI

“La pittura di Mario Sironi (1885-1961) è densa e greve, affondata in immagini che crescono su spessori di roccia e calce. È un artista fondamentale del XX secolo, l’italiano. E per ricordarlo, bisogna por mente ai risultati delle singole opere, dimenticando le ideologie collettivistiche che Sironi inseguì con sempre più disilluso entusiasmo; bisogna quasi spogliare i quadri del loro retroterra ideologico, ancorché ciò possa risultare non facilissimo. Il fatto è che Sironi appartiene alla rara categoria degli artisti generosi: ha il senso dell’eroismo, dona di sé senza risparmio, ed essendosi trovato a vivere in infelici contingenze, accetta quel molto di eroismo esteriore e quel poco di eroismo reale che il mondo gli mette a disposizione. Alla fine, è scarico e deluso; non ha più riserve nel suo pur ricchissimo bagaglio morale”

Flavio Caroli, *Mario Sironi. Il gasometro, in Il volto dell’Occidente. I venti capolavori che hanno fatto l’immagine della nostra civiltà*, Mondadori, Milano 2012, p. 147.

“Sironi [...] Cupo nei primi ritratti e autoritratti, come nella pietrificazione dei dinamismi futuristi e delle visionarietà metafisiche degli anni Dieci, come nelle terribili Periferie dei Venti e nel primitivismo della mediterraneità senza sole glorificata nei Trenta sulle pareti fasciste, dove titani accascati cominciano a rinchiudersi entro spazi, che si faranno sempre più loculi o celle negli ultimi due decenni d’attività. [...] Esaltazione e timidezza, euforia e pessimismo, cultura vigile e schiettezza autoingannatrice, celebrazione e dannazione del lavoro: sono appena alcuni dei numerosi aspetti di Sironi. [...] Oltre alla proiezione nel futuro [...] c’è, opposto all’irrazionalismo contingente, il rigore delle sue immagini come ragione di forme; e l’incessante coerenza [...] che ricrea la verginità della cultura figurativa [...]”; c’è la volontà di attuare le icone di grandi passioni collettive come stimolo alle masse; e una responsabilità artistica e umana, un’identificazione di vita e arte, insuperate nella pittura italiana del nostro tempo. Un’arte insomma che, malgrado



Mario Sironi, Rosa Braun, Mimi Costa e Mario Rimoldi. Hotel Corona, inverno, 1949.

tutto, si dimostra coinvolta a fondo col suo tempo, nel male e nel bene”

Ettore Camesasca, *Spazio di Sironi, in Mario Sironi. Scritti editi e inediti, a cura di E. Camesasca, con la collaborazione di C. Gian Ferrari*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. IX-XI.

“Muralismo [...] Un episodio, questo, che in qualche modo era già “nei voti”, contemplato fin dal momento in cui i sette del gruppo iniziale di “Novecento” (Mario Sironi, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Leonardo Dudreville, Piero Marussig, Anselmo Bucci, Luigi Malerba) si erano riuniti. Nel loro programma stava appunto il proposito di por fine ai quadri da cavalletto, buoni solo per ornare le pareti degli appartamenti della grassa borghesia; conveniva ritornare alle grandi imprese decorative, magari ad affresco, già sviluppate dai “secoli d’oro” della nostra pittura,

Trecento e Quattrocento[...]; e occorreva pertanto ispirarsi alle forme gonfie, monumentali, plastiche che avevano caratterizzato il protorinascimento, irrigidite nei tratti duri dell’arcaismo: aspetti il cui recupero appariva pienamente confacente a un’Italia lanciata a ritrovare i fasti dell’antica potenza romano imperiale, e a chiamare a raccolta, verso un tale fine, i lavoratori delle fabbriche, dei campi, dei cantieri edili, dotandoli di generose muscolature”

Renato Barilli, *I realisti “selvaggi” degli anni Trenta, in Arte Italiana. Presenze 1900-1945, catalogo della mostra a cura di P. Hulsen e G. Celant (Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile - 5 novembre 1989)*, Fabbri Bompiani, Milano 1989, pp. 245-246.



Mario Sironi, Composizione, s.d., tempera su carta, 38,7x28,9 cm, Museo d'Arte Moderna Mario Riomodi (foto: Archivio Regole d'Ampezzo)



Gino Cortelazzo, Intellettuale, 1975, bronzo, h 82 cm, Collezione privata (foto: Gianni Berengo Gardin)



Gino Cortelazzo
alla Galleria Bergamini,
Milano, 1977

GINO CORTELAZZO

A seguire una selezione di brani scelti tra i più importanti interventi di storici e critici dell'arte e dagli appunti dell'artista medesimo.

"Gino Cortelazzo [...] ha una cultura classica assai raffinata e una conoscenza aggiornata dell'arte moderna europea. Le sue opere in bronzo, in onice, in alabastro colpiscono per l'alto grado di elevazione formale: il lavoro dello scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico) fatta con gli occhi e con le mani. Il tema della riflessione plastica è la relazione tra materia e spazio: la forma è l'agente che realizza questa relazione e ne fa un fe-

nomeno visibile e tangibile. S'intende che questa meditazione è posta dalla coscienza, ma la coscienza è appunto il diaframma che distingue e nello stesso tempo mette in relazione le due categorie mentali dello spirituale e del fisico, dello spazio e della materia, della poesia e della tecnica. La scultura, la cui storia è appunto la storia del rapporto poesia-tecnica, è il processo che genera la forma e attua, attraverso una elaborazione sottile e profonda, il rapporto di spirituale e fisico, spazio e materia. Non sono entità opposte e il rapporto è dialettico: la materia è spazialità potenziale, chiusa, lo spazio è materia liberata, aperta, illimita-

ta. 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"

Giulio Carlo Argan, *[Presentazione]*, in Cortelazzo, catalogo della mostra (Berlino, Galerie G, novembre-dicembre 1976), [Berlino 1976], poi riportata in Cortelazzo, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bergamini, dal 13 gennaio 1977), [Milano 1977], p. 3.

"Il ritorno alla realtà ma rivissuta nell'immagine che allude e che accenna al moto convulso del fogliame, è il segno distintivo di un tipo di ricerca fitomorfa che trasforma ogni elemento naturalistico in una avvincente dimensione astratta. Cortelazzo è maestro in questi accordi

segreti che soltanto l'analisi formale consente di scoprire nei suoi valori meno palesi. [...] Questo è un punto di arrivo, che lo scultore ha raggiunto al di là di ogni impegno programmatico con la libertà assoluta del fare. La libertà è conquistata nel tempo attraverso una esperienza che impone scelte sempre più svincolate dagli schemi formali di certa cultura vagamente moderna.

Cortelazzo ha cercato di andare più in là abbandonando le soluzioni facili, allargando il raggio visivo, in uno spazio culturale ricco di spunti geniali, o di solide premesse, lontano cioè dai limiti di un manierismo di cui ben conosciamo le origini, e che imperversa e dilaga sotto l'aspetto di una falsa avanguardia. Sfuggire a queste insidiose tentazioni è il proposito di quanti sanno trovare da soli uno stile individuale autentico. Questo è il caso tipico dello scultore estense, nel corso di quasi un ventennio di tenace fatica"

Giuseppe Marchiori, *Tre Scritti per Gino Cortelazzo*, in Gino Cortelazzo: sculture dal 1972 al 1977, testi di G. Marchiori, fotografie di E. Cattaneo; I Dogi, Roma, 1978

"L'uso del colore, e di un colore non sovrapposto ma parte integrante e qualificante della forma plastica, è la risultante inevitabile di una precisa intenzione presente già nelle opere prime di questo veneto: liberare la scultura come lingua iconica dalle costrizioni della sua oggettualità [...] e interpretare la scultura non come arte del "monumento" [...]. Il colore come qualità e forza di liberazione della forma plastica dalle ristrettezze del Bianco e Nero, dualità insuperabile perfino nei modi, e dalle tecniche, dell'alto e basso rilievo pur sempre condizionato nei suoi risultati espressivi dall'imprevedibile intervento della luce, fattore esterno, fisico e variamente condizionante la lettura del Testo plastico. Bianco e Nero che può anche essere inteso come momento dialettico ed emergente della forma, contrapposto agli aspetti, sotteranei, absconditi, latenti - in ombra - dell'oggetto formato. Il colore [...] come grande fiammata che [...] ha la funzione di porre ogni parte dell'opera sul piano immediato dell'attualità come se il progetto di essa coincidesse, momento dopo momento, con lo stesso processo realizzativo in una sincronia perfetta di intenzione ed atto [...]. L'antimemento è per Cortelazzo coincidente con l'idea stessa di scultura ed il progressivo, anche se talora contraddetto avvicinamento al colore, come mezzo liberatorio, è reso manifesto dell'ansiosa ricerca da parte di questo artista dei materiali più svariati, dalle più diverse essenze

del legno, al bronzo sapientemente patinato, alle pietre, ai marmi di Carrara, all'onice, ai metalli preziosi. Anche allora, per oltre trent'anni, la materia in cui trovare la forma doveva avere in sé una originaria dominante cromatica. Il colore finalmente negli ultimi tempi come medium esplicito; il colore come scelta iniziale, come motivazione effettiva dell'intervento plastico. [...] Non quindi il colore come ornamento o divertimento ottico alla maniera di Gaudí o di Calder, ma essenziale e primario come nella plastica egizia, o in quella dei Della Robbia. Il colore come narrazione, canto, status interiore dell'esistenza. Sentimento del vivere. Non è senza un preciso significato che le ultime opere di Gino abbiano tutte o quasi un'impronta o meglio un'origine fitiforme; come se il mondo dei vegetali fosse il solo a poterlo ispirare e confortare nella sua nuova ipotesi creativa, dove, come non mai prima, avveniva finalmente l'intrinseca unione di forma plastica e qualità cromatica. Il mondo vegetale come aspetto dominante del suo paesaggio, come simbolo di una condizione di silenzio, di incomunicabilità, di solitaria e disperata bellezza"

Giuseppe Mazzariol, La scultura di Gino Cortelazzo, in Gino Cortelazzo, catalogo della mostra a cura di V. Baradel (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), Electa, Milano 1990, p. 18.

"La soluzione più originale che Cortelazzo era destinato a raggiungere nella sua ricerca verso un originale potenziale espressivo della superficie scultorea, venne alla fine della sua carriera quando egli rivestì le sue sculture con una pellicola granulare colorata, aprendo così prospettive interamente nuove. Con la ricopertura uniforme di colore, Cortelazzo andò oltre la materialità che ancora si può ritrovare nelle sue sculture precedenti. Mentre la superficie lucidata o patinata trasmetteva immediatamente la densità e l'opacità del bronzo ora si è di fronte a qualche cosa di dematerializzato un colore puro irradiante [...] ma non riflettente [...] la luce. I bordi delle superfici sono diventati congetture grafiche, tra questa pura espansione di colore e la sostanza interna che dà una precisa ed espressiva forma e definizione al tutto. Massa e superficie, mentre ricevono una individualizzazione estrema, vengono allo stesso tempo riconciliate e fuse. La rosa è probabilmente la scultura del nuovo metodo di Cortelazzo che è più compiuta. In essa, l'incontrovertibile presenza di un oggetto frutto di mezzi meccanici si combina con la più delicata ed immateriale evocazione del colore puro. L'iniziale ammirazione di Cortelazzo per gli scultori Futuristi raggiunge il suo apogeo in questo lavoro. Egli ha trasferito gli ideali di Boccioni e Balla dentro un linguaggio che chiaramente appartiene all'ultimo quarto di ventesimo secolo, dato che si rivolge a problemi, esigenze, ansie e speranze che sono peculiarmente nostre. Il nuovo modo di Cortelazzo di gestire le superfici [...] apri ulteriori sviluppi destinati a essere interrotti dalla prematura morte dell'artista. Di questi, il più inquietante è quello che si potrebbe chiamare una nuova formulazione del paesaggio scultoreo, come testimoniano a Il castello e Luna a Key West. Ancor più sconcertante è l'idea di paesaggio incorporato nella scultura a tutto-tondo [...]. Nella eterna battaglia del paragone, il paesaggio rappresenta la sfida più importante per l'arte della scultura. Facilmente ottenibile in pittura, costituisce un problema che ha costantemente tormentato la scultura [...] basta dare un'occhiata alla scultura del ventesimo secolo per vedere come il problema abbia continuato ad essere al centro dell'attenzione. Sia che si guardi alla Bottiglia di Boccioni [...] o a esperimenti successivi [...] ci troviamo sempre a dover riconoscere che la relazione della scultura con il paesaggio è il tema centrale che separa gli scultori autenticamente contemporanei da quelli tradizionalisti [...]. Questa, chiaramente, non è una questione di qualità o merito artistici, è semplicemente questione di quanto un artista sia disposto a rischiare nella sua esplorazione di fenomeni specificamente moderni"

Fred Licht, Gino Cortelazzo, in Gino Cortelazzo, catalogo della mostra a cura di L. Rossi Bortolatto (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo - 13 aprile 1992), Stamperia di Venezia, Venezia 1992, p. 15.

Figurativo Indiretto

...Dal 1976 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 parola 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 immagini della poesia moderna producono nel lettore." Edward Luci-Smith, "Arte oggi".

L'opera d'arte deve dare al fruttore una sensazione (o brivido) diversa da qualsiasi altra, fargli provare questa emozione che egli ricorderà. Questa emozione viene prodotta nella psiche del fruttore perché la forma risveglia nel suo conscio (o anche subconscio) 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 trama tra lui e l'opera. Dobbiamo ammettere che in questo sforzo di avvicinamento il fruttore 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.

E' falsa, sorda, afona. Il mio concetto di figurativo indiretto consiste in questo: l'opera deve colpire la psiche del fruttore 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 fruttore legge la donna 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 angolature rispetto alla luce che suscita 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 una fantasia, un germe che svilupperà 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 fruttore 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 epoxidico 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



Gino Cortelazzo, *Luna a Key West* 1985, ferro e quarzo rosa, h 135 cm, Collezione privata (foto: Gianni Berengo Gardin; Archivio Cortelazzo)

www.cortelazzo.it
www.musei.regole.it
www.regole.it





MUSEO D'ARTE MODERNA MARIO RIMOLDI



C.so Italia, 69 • Cortina d'Ampezzo
Tel. 0436 866222 • www.musei.regole.it

