

Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo

Luca Telò

Comunemente si fa coincidere il periodo di formazione di un artista con l'età di sviluppo della sua personalità complessiva, la sua giovinezza. Non è accaduto così per Gino Cortelazzo. Dopo un lungo periodo di oscillazione fra il lavoro nella proprietà agricola familiare e l'ambito della sua vera vocazione, solo in età adulta egli sceglie con determinazione di affrontare il difficile impegno personale di una rischiosa carriera artistica. Così, all'insaputa della famiglia, ma sostenuto in segreta complicità dalla moglie Lucia, come ella stessa racconta⁽¹⁾, approda all'Accademia di Belle Arti di Bologna nel 1962, a trentacinque anni, con idee già chiare sul proprio impegno futuro e la precisa volontà di recuperare il tempo passato. Il capoluogo emiliano non è certo in quel periodo un centro di secondaria importanza all'interno del dibattito artistico nazionale. Proprio nelle sue sedi espositive ufficiali comincia a profilarsi quel lento, delicato, processo di interna mutazione dell'arte informale verso gli orizzonti della 'Nuova figurazione' che connota il panorama pittorico italiano del periodo⁽²⁾. Già la mostra 'Nuove pro-

⁽¹⁾ Per le notizie sull'avvio dell'attività artistica di Gino Cortelazzo si rimanda alla biografia scritta dalla moglie Lucia, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra alla Fondazione Querini di Venezia, Maggio-Agosto 1990, pp. 28-35.

⁽²⁾ Per una visione complessiva della situazione artistica italiana nel 1962, con particolare riguardo per la mostra bolognese, si rimanda al saggio di Claudio Spadoni, *Intorno al sessanta*, in catalogo della mostra *Aspetti dell'arte italiana*, Imola, 1988; Milano, 1988.

spettive della pittura italiana' doveva rendere l'ambiente cittadino assai vivace e ricco di fermenti innovativi nel campo culturale e artistico. Per quanto riguarda la scultura, l'ambiente accademico è dominato dalla figura di Umberto Mastroianni, uno dei principali protagonisti della scultura italiana del dopoguerra. Cortelazzo lo elegge a propria guida, ma fra i due artisti deve essersi avviato ben presto un rapporto di intensa amicizia e di stima reciproca che travalicava il rapporto classico fra maestro e allievo.

Mastroianni è a Bologna dal '57, ormai direttore dell'Accademia. È già forte di una larga fama e di insigni riconoscimenti internazionali. Nel '65 il vecchio Ossip Zadkine ne sancisce il valore includendolo fra le grandi personalità artistiche del secolo. Egli persegue con chiarezza una inconfondibile propria impaginazione plastica, affinata dalla riflessione attiva sui più delicati problemi dell'estetica scultorea del novecento. È una linea saldamente costruita su radici boccioniane e cubo-futuriste che l'artista utilizza in senso monumentale, realizzando opere di grande vigore espressivo e potenza dinamica⁽³⁾.

Cortelazzo si orienta con risolutezza su quel registro stilistico che manterrà per alcuni anni, affascinato dalla facoltà di estrarre dalla materia una precisa robustezza di linguaggio formale e di tensione estroflessa. Nascono così nel '67 *Figure alate* e *Famiglia*. Sono queste opere in cui la forma si rivela attraverso contrapposizioni interne appoggiate sull'onda delle linee-forza e delle spinte cen-

(³) Per un'analisi della figura di Mastroianni come docente all'Accademia bolognese si rimanda all'intervento di Adriano Baccilieri «La scultura in Accademia. Drei, Mastroianni, Ghermandi: una linea maestra», in *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, a cura di A. Baccilieri e Silvia Evangelisti, 1988, Bologna, pp. 209-216.

trifughe. L'anno successivo una scultura, l'*Operaio*, vince inaspettatamente il Premio Suzzara convincendo all'unanimità la giuria condotta dai critici De Grada e De Micheli, sebbene orientati in questo periodo a un gusto figurativo d'impegno storico e sociale. De Grada anzi sostiene apertamente lo scultore di Este e dopo averlo presentato in varie occasioni espositive lo chiamerà a dar corpo nel '71 alla nuova Accademia di Ravenna.

Nel frattempo Cortelazzo è convocato da Mastroianni a collaborare all'erezione del *Monumento ai caduti di Cuneo* (1964-1969). Mastroianni ha in mente una scultura poderosa, che incarni la storia recente come un «dramma moderno» e affondi nella essenza dell'arte fino all'«origine stessa della scultura». Il lavoro, lungo e faticoso, rafforza ulteriormente il sodalizio fra i due scultori e costituisce per Cortelazzo, proprio quando sta definendo uno stile personale, un'esperienza unica e appagante. La conclusione del monumento, all'atto di sospensione nello spazio del gigantesco organismo plastico, segna la partenza di Mastroianni da Bologna per Napoli (1968) e quella successiva di Cortelazzo dallo stile di Mastroianni.

È il momento in cui l'artista affronta definitivamente una ricerca plastica autonoma. Nel '69 realizza un *Monumento ai combattenti*, opera poco nota, e non particolarmente amata dallo stesso scultore, che costituisce comunque un singolare episodio di transizione nella sua poetica. La novità è costituita dall'inserimento di una figurina di soldato del quale si distingue l'elmetto disegnato con sintesi, inserito in un complicato meccanismo di rette che si intersecano.

L'opera rappresenta il passaggio dallo «schema robusto e monumentale» (di cui aveva parlato lo stesso Mastroianni presentando l'amico alla prima personale di Cesena nel 1967) alla dimensione di «scultore d'impeto fantastico», come lo definì De Grada nella presentazione

della personale alla Galleria di Palazzo Carmi a Parma, nel marzo 1969⁽⁴⁾.

Nell'opera affiora una relazione fra tema e scultura che rimarrà costante in tutta la produzione successiva. Sculture come *Der Koenig*, *Chiaccherio*, *Volo I* (1968), e *Città* (1969) individuano un'esigenza di figuratività di fondo, allusiva o evocativa che verrà definita dallo stesso artista «indiretta» e da Giulio Carlo Argan «afigurativa»⁽⁵⁾.

Tale figuratività «indiretta» costituisce un intrinseco rapporto con la sostanza naturale dell'immaginario e dell'esistenza umana. Essa implica una risoluta riserva verso l'arte astratta tale da richiamare alla memoria alcune frasi di Arturo Martini, con il quale Cortelazzo mantenne sempre un ideale dialogo a distanza. Anzi l'analogia con la figura morale di Martini si esplica proprio nella sofferta esigenza di una sperimentazione continua di forme nuove, di materie, di tecniche, di soluzioni spaziali, in un sentimento di diffusa insoddisfazione che caratterizza solo pochi artisti che mantengono con il proprio lavoro un costante rapporto teso ed inquieto.

Affiora anche, come sottolinea un'osservazione di Mazziariol, una sottile vena ironica, una punta di sapido, irriverente umorismo, che corre come un Leitmotiv lungo tutto il percorso dell'artista. Essa rappresenta, dopo un'opera come *La pazzarella*, il distacco definitivo

(⁴) Presentazione di U. Mastroianni alla personale di Cortelazzo, Cesena, galleria Il portico, 1967; e pres. di R. De Grada alla personale di C., Parma, galleria di Palazzo Carmi, 1969.

(⁵) Le dichiarazioni dello scultore sono tratte dalla piccola antologia di scritti curata da Paola Cortelazzo che compare nel catalogo della mostra della Fondazione Querini di Venezia, pp. 35-39. La definizione di G.C. Argan è tratta dal catalogo della personale dello scultore alla galleria Frankfurter di Francoforte del 1977, promossa assieme ad altre mostre in territorio tedesco dallo stesso storico italiano.

dalla sostanza eroica della scultura di Mastroianni e dal valore sublimante della sua plastica in perenne estasi e tensione. Cortelazzo si affranca da quella eloquenza drammatica della scultura di severa impronta civile, in favore di un'impaginazione plastica agile. Lo stile si avvale sempre di un'articolazione angolosa e spezzata, ma ora lo spirito che l'anima è sciolto, la sua natura è libera e cordiale. L'immagine del soldatino, in quel 'finto' monumento ai caduti, è una figurina agile e dinoccolata che ripesci le movenze sdrammatizzanti di un manichino di Depero, con una dinamica persino schiettamente ornamentale, una linearità di silhouettes.

Una serie di litografie di questo periodo⁽⁶⁾ dimostra che l'allontanamento progressivo dall'influenza di Mastroianni si indirizza alla riflessione sulla linearità astratta, sviluppando movenze arabesche quasi memori del Kandinskij parigino, o addirittura spiraliformi meglio approfondite dallo scultore in seguito, entro il ciclo delle 'foglie'.

Il carattere di transizione di questo periodo, vale a dire degli anni grossomodo compresi fra il '69 e il '71, fa sì che lo scultore associ nelle sue mostre opere della nuova e vecchia maniera. Due personali tenutesi a breve distanza dimostrano questa sotterranea emergenza di una nuova linfa compositiva. La mostra di Padova alla galleria La Chiocciola nel gennaio '71 fu presentata da Guido Perocco, lo studioso di Martini, e ciò dimostra come Cortelazzo fosse già allora stimato dai più attenti critici ed esperti in scultura. De Grada invece torna a

(⁶) Si fa riferimento a un gruppo di litografie poco note di proprietà della famiglia Cortelazzo, come *Campo di fiori* e *Ascesi*, databili all'inizio degli anni '70.

esser gli vicino, questa volta alla galleria Bevilacqua La Masa di Venezia, nel marzo di quell'anno. Dall'elenco delle opere che compare nei cataloghi si deduce che forse volutamente lo scultore intendesse sottolineare il momento di forte tensione sperimentale e di ricerca. In particolare il catalogo della mostra veneziana reca brani tratti da scritti di «un critico, uno scrittore, uno scultore», Brandi, Buscaroli, Mirko, accompagnati dalla laconica e significativa dichiarazione di Cortelazzo, «per una maggiore chiarezza verso me stesso». Ed è come se lo scultore volesse dichiarare al pubblico che sta rivedendo la sua arte *ab imo*, la sta rifondando, provando la stessa tensione interiore che doveva provare Martini intorno agli anni '46-'47, quando compose «La scultura lingua morta». A questo punto Cortelazzo è solo davanti alla sua scultura: gli stanno davanti tutti i capitoli di un volume ancora da scrivere, una potenzialità infinita di parole da porre sulla pagina.

La vicinanza delle proteste scoppiate in seno alla Biennale e delle frastornanti posizioni dei «poveristi» doveva accrescere la sua ansiosa ricerca. Eppure il suo discorso riesce a dipanarsi agile e lineare in una nuova interpretazione dei rapporti fra scultura e spazio e una definizione di forme inusitate.

Già nel '68, per esempio nell'opera *Volo I*, si era dissolta la grammatica espressiva di Mastroianni basata sull'accentramento plastico e l'opposizione drammatica di pieni e vuoti. Cortelazzo non ricerca l'intersecazione dei piani, ma una loro moltiplicazione, una rigenerazione spaziale della materia suddivisa in scaglie che si scoperschiano fondendosi al vuoto circostante, fino alla dissolvenza aerea. Anche un'altra opera di quell'anno, *Chiacchierio*, – che anticipa da vicino la forma de *Il fiore*, (1972) – si protende a ricreare una nuova valenza espressiva nell'immagine d'un avvolgente groviglio di segni, una ma-

tassa, che nel viluppo dionisiaco delle sottili bende di metallo che roteano attorno al volume, evita per intendimento di delinearne i contorni.

Nelle sculture del '70 viene ulteriormente sfaldata l'integrità del corpo scultoreo. Opere poco conosciute di quell'anno, come *Grido* e *In cammino* – cfr. catalogo di Padova – si stagliano filiformi di fronte allo spazio che le lima, le rende leggere, come le impronte aeree di Calder o gli esercizi di scrittura spaziale di David Smith. La struttura di queste aeree combinazioni di elementi scarni e tondeggianti dalle movenze appena accennate, apre una nuova pagina del percorso di Cortelazzo. Guido Perocco parla di «sculture concepite come puro incontro di linee che prendono vita e si esaltano nella elegante dinamica della composizione». La direzione di queste ricerche consiste nello sforzo di rendere sempre più ricettivo e dialogante il rapporto fra la forma piena della scultura e lo spazio circostante, che a questo punto diventa parte integrante dell'opera stessa.

Nel '71 Cortelazzo indirizza la propria ricerca anche all'impiego del legno; la scelta di un legno nobile come il mogano, dalle belle sfumature e dalla sostanziosa compattezza, manifesta una precipua attenzione per le qualità intrinseche del materiale utilizzato, che si svilupperà maggiormente entro qualche anno.

Le sculture realizzate in mogano, *Il più grande e il più piccolo*, *Coppia*, *L'unico*, sono anche di grande formato e tutte costruite su di un corpo unitario sfaccettato, sul quale possono innestarsi sezioni di contrafforte per accrescerne la valenza architettonica e strutturale. Una stereometria geometrica che non ignora la ricerca spaziale e lo studio del rapporto fra le masse plastiche, come risulta soprattutto da *Il più grande e il più piccolo*. Una ricerca che si sprigiona maggiormente nella coeva produzione in bronzo, che dimostra le qualità di una resa sensibile del

corpo plastico ai fattori di mobilità spaziale e luministica. Si consideri una serie di opere affini come *Alba*, del '71, *Coro*, '72, *Trio e Mascherine*, entrambe del '73. Queste presentano un'esposizione dei piani assai libera nell'impatto con la luce, senza vere funzioni costruttive, secondo lo schema della proliferazione plastica, già notato in precedenza. L'intento è quello di alleggerire la materia creando un ritmo di crescita quasi naturale, grazie ad alcuni passaggi di tutta agilità che fondono i pieni nello spazio circostante.

La riduzione delle masse plastiche a lamine sottili in libera combinazione consente una grande apertura del corpo scultoreo. La ricerca spaziale attuata nello scopercchiamento dei piani evidenzia una qualche affinità con l'opera di Bruno Lardera, anche se in una disinvoltata ricchezza di mobilità aerea dotata di scatti e di impennate in molteplici direzioni. Analoga è pure l'esigenza di interrompere l'astratta levigatezza delle superfici con le forature circolari e con grafismi.

La calma ponderatezza di Lardera, che si attua per lo più attraverso intersezioni perpendicolari di piani, diventa nello scultore di Este un'irrequieta alternanza di forme piene e convesse, curve e rettilinee, che rendono vivace e dinamica l'impaginazione formale.

Quasi senza soluzione di continuità, queste sculture, indice di una personalità artistica già formata e sicura, sono preludio agli esiti degli anni '74-'75, periodo giustamente considerato da Mazzariol fra i più stilisticamente felici per l'artista.

Brigantino, España, Farfalla, Aquilone (1974), *Toro e Farfalla-luce* (1975) sono opere d'ispirazione unitaria e matura nelle quali è giusto individuare l'apporto creativo forse più originale di Cortelazzo.

La particolare attenzione per l'incidenza della luce sulle superfici e per il movimento delle masse riunisce queste

opere in un nucleo a sé stante.

La scorrevolezza dei piani e il moto ondulatorio delle superfici, sostenuto da un robusto contrappunto di pieni e vuoti, fra interno ed esterno, dotano la materia plastica di un ritmo naturale ed efficace. Le superfici esaltate e impreziosite da una lucentezza d'oreficeria, si fondono le une nelle altre in una scoperta incessante di nuovi punti di vista che dotano l'insieme di una specifica unità d'ispirazione. Lasciata alle spalle la severa grammatica neocubista, fatta di opposizioni e angoli acuti, le sculture assumono quel ritmo flessuoso e sofisticato, talora decantato in una grazia liberty, che fa risaltare l'oggetto da tutti i punti di vista, collocandolo appieno, come un corpo naturale, nello spazio dove è inserito.

Nella casa di Este Cortelazzo andava progettando un'utopica città composta di edifici in vetro e di grandi sculture, emblema di un rapporto strettissimo fra arte e città, fra scultura e ambiente. Su questa idea prende corpo nel '75 *La cattedrale*, costruita su misura, con precise rispondenze formali, per la sede di destinazione, Prato della Valle a Padova, da dove è stata successivamente rimossa.

La concezione della scultura all'aperto costituisce un grande tema della scultura inglese contemporanea rappresentata al massimo livello a Firenze dalla mostra Henry Moore nel '75 che suscitò un largo interesse negli ambienti artistici. Essa costituiva un invito ad utilizzare forme più naturali, organiche ed ad avvalersi dei marmi e delle pietre piuttosto che delle materie artificiali. In questa poetica Cortelazzo trovò elementi in comune con le ricerche che conduceva già autonomamente. L'impiego della pietra di Vicenza – *Incontro*, *Attesa*, *Fiore*, *Re e Regina* – dell'onice – *Grano di luce* – e dell'alabastro – *Ala d'uccello*, *Culla*, *Metamorfosi* – sembra ricondursi a questo contesto culturale.

Rispetto alla scultura in bronzo coeva, la maggiore compattezza e la sintesi formale di queste opere tendono a riconquistare lo spirito di una certa monumentalità di fondo, nella nettezza delle pause ritmiche, nella chiarezza degli attacchi, e nei rapporti fra pieni e vuoti. È singolare la rispondenza cromatica delle superfici, il cui trattamento varia a seconda delle esigenze formali e della esposizione alla luce. Le sculture in alabastro, in particolare, riecheggiano la preziosità stilistica delle opere di Barbara Hepworth.

La volontà di costruire la forma assecondando le venature del materiale, quasi a inserirsi, come in Moore, nel processo di formazione geologica del blocco naturale, si unisce alla ricerca di forme simboliche archetipiche (cfr. *Maternità*, 1976 e *Donna I*, 1978).

In questo periodo sovente la scultura contiene dei vuoti al suo interno, dei grandi squarci nella massa che si inarca nello spazio verticalmente con un ritmo teso e solenne.

L'essenzialità formale raggiunta in alcuni bronzi del '76, come *Donna al sole*, *Momento ritmico*, *Forma pura*, esprime il momento di ricerca più astratta e forse di maggiore concentrazione creativa dell'opera di Cortelazzo.

La forma si staglia nello spazio con un senso di assolutezza animata da una pulsione naturale. Il possesso degli spazi e del corpo della materia è ispirato a una misura ampia ed essenziale: non vi sono elementi superflui, forme spurie, non indispensabili all'insieme: la scultura vive nel congruo bilanciamento delle masse plastiche che si inalberano nello spazio spiegando con sicurezza le superfici alla luce.

«È un momento – afferma Giuseppe Marchiori che dedica all'artista una monografia nel '78 – che si concreta nelle sculture *Forme plastiche*, *Profeti* e *Trio*, che segnano davvero una conquista, immune da ogni tentazione de-

corativa, nell'ambito di una visione depurata da ogni inserto contraddittorio»⁽⁷⁾.

Nel '77 Cortelazzo sperimenta un tipo di composizione basata sui piani paralleli. *Avaro*, *Intellettuale*, *Amore*, presentano una successione di lamine rettangolari vergate dai segni a rilievo di una scrittura non decifrabile, enigmatica.

«Quegli stessi piani che avevano rivelato qualità di tenuta plastica minimale e decisiva – osserva la Baradel – diventano essi stessi la forma intera»⁽⁸⁾.

Sono opere che rivelano l'esigenza di valutare nuove possibilità di forma. La combinazione frequente di forme geometriche pure con altre frastagliate e polimorfe è volta a sondare nuove articolazioni spaziali, non scevre, come suggeriscono i titoli, da una certa componente ironica di fondo. Cortelazzo sembra interessato a uno studio della dinamica prospettica dell'insieme. Alcuni taccuini di disegni coevi sottolineano questa direzione della ricerca. Lo scultore lavora con sistematicità alla successione nello spazio di elementi formali reiterati su linee di fuga.

Anche in questo caso un problema formale puro si concretizza nella percezione sensibile dello spazio in rapporto ad un suo fruitore. Esso trova nella grande *Scenografia* del '79 l'esito di maggiore chiarezza e definizione minimalistica della struttura. Collegare quest'opera a *Piccola scena* per Wagner dell'81 significa valutare nella poetica dello scultore un suo naturale sbocco in campo teatrale, che non avvenne, nonostante l'invito del maestro Muti,

⁽⁷⁾ G. MARCHIORI, *Tre scritti su Gino Cortelazzo*, ed. I Dogi, Roma, 1978, p. 75.

⁽⁸⁾ V. BARADEL, *Fare monumento un'idea*, in catalogo della esposizione alla Fondazione Querini, Milano 1980, p. 25.

forse per una spontanea ritrosia dello scultore a compromettere la propria ricerca artistica con le necessità dell'applicazione scenica.

Dal '77 prende piede la copiosa produzione del ciclo delle «foglie» che accompagna l'opera dello scultore fino all'85 in differenti formulazioni. Nel suggerimento del tema vegetale, l'artista studia con meticolosità l'elemento della spirale. Esso rappresenta un archetipo formale che da Borromini a Tatlin ha unito strettamente architettura e scultura. Cortelazzo lo elabora nella sua forma dinamica, in totale contrapposizione al costruttivismo per blocchi massicci di Giò Pomodoro, suo collega all'Accademia ravennate. Fin dalle prime prove traspare la suggestione formale della boccioniana *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*. L'avvitamento della forma nello spazio mira a instaurare un nuovo rapporto fra pieni e vuoti attraverso un efficace meccanismo di incastro dinamico.

Le prime «foglie» presentano un aspetto di barocca sensualità e si ricollegano direttamente a sculture precedenti come *Fuoco*, 1973, e *Carciofo*, 1976. La materia si sviluppa in volute sinuose, si modula come un corpo carnoso e ondulato sovente ripiegato in se stesso. Ancora nell'83 (*Foglia autunnale*) compare un analogo sfaldamento flessuoso dei piani, una fusione reciproca, con un senso greve e sofferto della materia.

Altre opere dello stesso anno e soprattutto successive mostrano un progressivo distendersi dei piani che ritrovano un ritmo più pausato, più composto.

Le ultime prove sul tema fitomorfo, da *Composizione verde*, 1984, dimostrano un'effettiva intenzione di rassodare le forme, che rispondono a simmetrie compositive accurate. L'irrigidirsi degli elementi compositivi e l'abbandono delle movenze flessuose preludono allo stile dell'ultimo anno della produzione dell'artista. La scelta del ferro come materiale privilegiato e la innovativa copertura con

i cristalli di quarzo denotano la volontà di un'attenzione precipua alla struttura della composizione.

L'ultima opera del ciclo infatti, *La rosa*, 1985, si svolge nel totale congelamento della forma e nella calibrata rispondenza delle parti, come una figura bloccata, ieratica, esente ormai da ogni piacevolezza sensuale.

È l'anno, il 1985, in cui la ricerca di Cortelazzo compie un balzo in avanti.

La pratica inedita di coprire l'armatura con uno strato di cristalli di quarzo, per ottenere una colorazione luminosa e essenziale, che non corrisponde più alla patinatura della tradizione, rappresenta un nodo critico importante nelle sue motivazioni ideali.

L'artista spiega che a differenza dell'impiego attuato dagli scultori antichi, i greci, e contemporanei, Calder in testa, egli non usa «il colore come tale, ma come volume»⁽⁹⁾. Colore non come aggiunta, ma autonomo: esso stesso scultura, senza più referente ormai con il dato naturale.

Il colore granulare offre a ragione un inusitato effetto di 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».

La sensibilità e la premura di Cortelazzo per il trattamento delle superfici è un dato di fatto. In questo caso però l'obiettivo sembra non essere solo quello di offrire una delle tante variazioni dell'epitelio della scultura, bensì incarna lo sforzo, come afferma Mazzariol, «di liberazione della forma plastica dalla propria oggettività, dalla propria fisicità»⁽¹⁰⁾. Esso vale cioè a stabilire un ambito

⁽⁹⁾ Dichiarazione dello scultore, dal catalogo della Fondazione Querini, 1990, p. 37.

⁽¹⁰⁾ G. MAZZARIOL, *La scultura di Gino Cortelazzo*, ibidem, pp. 13-20.

esclusivo e autonomo dell'oggetto scultoreo, compreso in una realtà di vita propria, «libero di esistere per se stesso», come lo definisce la Baradel. È l'obiettivo di una 'scultura concreta', che costituiva il grande problema di Martini, quando soffriva di non poter evadere totalmente dalla dimensione rappresentativa dell'opera d'arte.

Il salto appare ancora maggiore se si considera la provenienza di Cortelazzo dalla linea artistica di Mastroianni, per tradizione riluttante ad un uso così spregiudicato del colore, nonché conservatrice nell'uso dei materiali, specie di quelli industriali, propri di altre scuole scultoree contemporanee, inglesi, americane, italiane.

Cortelazzo ha invece fatto sempre largo uso del colore. Nelle incisioni – una produzione ancora ignorata dagli studiosi – nei ricchissimi taccuini di disegni, e soprattutto nelle sculture, dove il colore è fondamentale per la lettura delle singole parti. Ma si consideri anche la diffusa pratica dello scultore di tre 'arti minori' quali la ceramica (cfr. il ciclo dei *Mascheroni*, esposti a Cremona nel '74-'75), l'oreficeria, che lo rese molto famoso in Italia, e soprattutto il mosaico (*Gallo rosso*, *Il Castello*, *Luna a Key West*) retaggio della sua esperienza ravennate. Come ignorare la diretta rispondenza fra le sculture dell'ultimo periodo e alcuni mosaici che egli andava componendo con pasta di vetro, traslucida e coloratissima, sgargiante di tinte nuovissime, come il rosso carminio, l'oro o il blu cobalto del lapislazzulo?

Un disegno dalla matrice ingenua, infantile compare nelle sculture e nei mosaici dell'ultimo anno. Potrebbe essere il ricordo di una fantasia di Martini (*Il castello*) o l'eco di un ammiccante sorriso di Mirò che s'affaccia sul volto della luna a Key West. Potrebbe essere invece il desiderio di portare a galla quel substrato d'ironia e di facezie che l'artista coltivava in segreto facendolo emergere di tanto in tanto, quasi fosse una colpa. Una figura così

semplice e disarmante come quella del *Castello* che potrebbe essere uscito dalla matita di Carrà o dalla penna di Palazzeschi, esprime l'ampiezza di un potenziale poetico che può tessere solo una coscienza ricca d'insondabile desiderio d'immaginazione.

