

# 1 - Cortelazzo e la tradizione

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

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



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

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

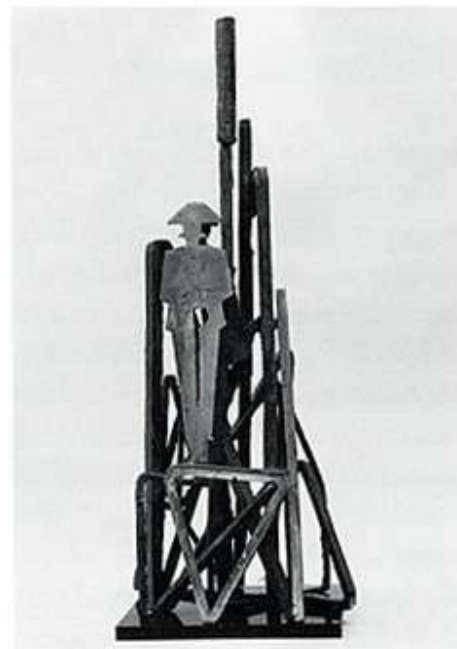
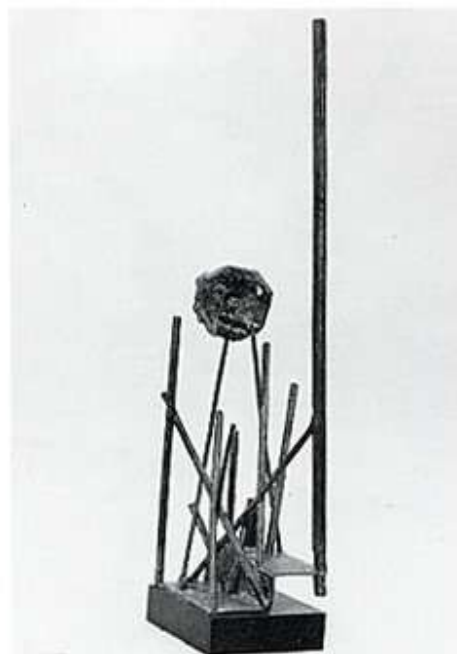
Cortelazzo sembra muovere da alcune emozioni universali, da pulsioni semplici e quasi primordiali che ricordano i temi delle tragedie eschilee o shakespeariane (il potere, l'amore, la gelosia), e da queste poi espandersi aggiungendo nuove tessere ad esse contigue. Uno di questi argomenti è il potere,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

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



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

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



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

raltro notevole talento nel giovane scultore), la prima opera documentata nell'archivio fotografico dell'artista è anzi proprio *Battaglia*, bronzo del 1967. Il confronto corre immediato ad una scultura dallo stesso titolo eseguita da Umberto Mastroianni dieci anni prima, ora alla GNAM. Di quest'ultima opera, Ponente<sup>5</sup> sottolineava la vitalità interiore e la sintesi cubista esterna: la massa appare infatti proiettata fuori da un centro, con effetto simile a quei canotti autogonfiabili che una volta in azione si espandono a partire da un nucleo originario. Propagгинi triangolari o quadrangolari evocavano le stilizzazioni di certo cubismo (da Laurens, a Lipchitz, ad Archipenko), ma soprattutto le taumachie guernicane di Picasso.

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



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

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



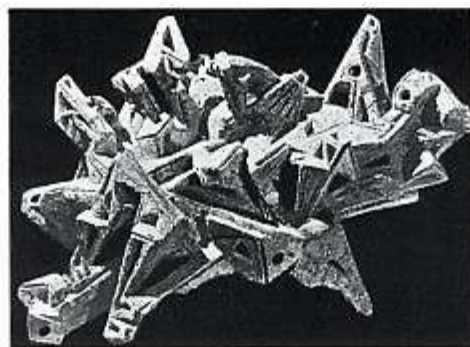
G. Cortelazzo, *Il muro*, 1968, bronzo (recto e verso).

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



costituisca un elemento vivo, in grado di interpretarne e prolungarne lo spirito.<sup>8</sup>

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



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

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

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



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

## 2 – Due presenze ossessive: Boccioni e Martini

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



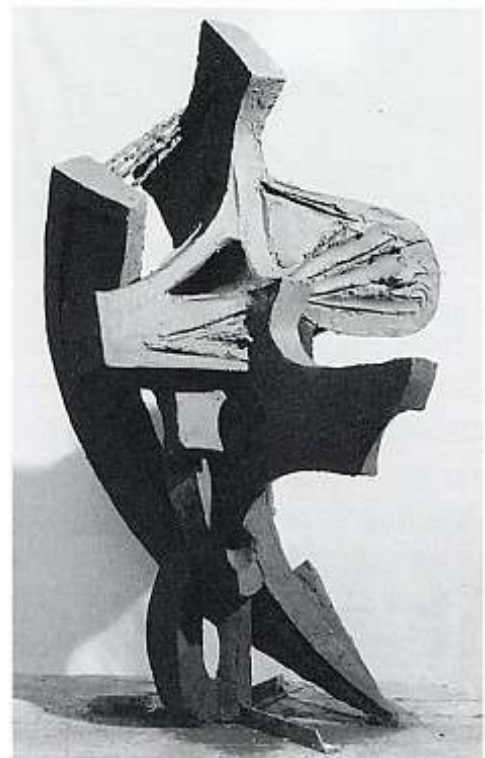
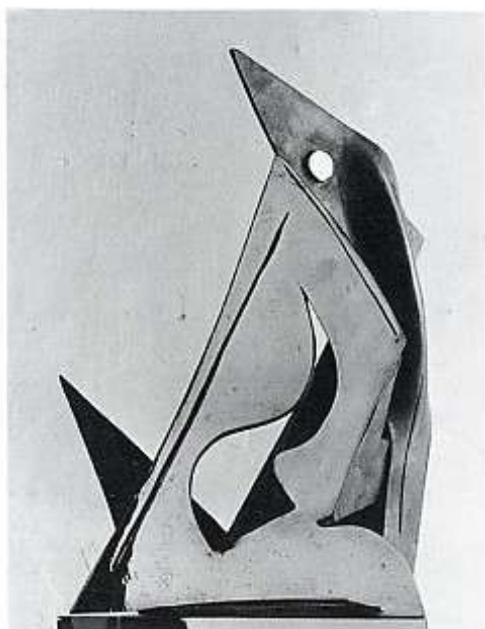
G. Cortelazzo, *Monumento ai Caduti di Saonara*, 1968, bronzo.  
M. Rosso, *Fuggiasco*, 1927, bronzo.

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

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



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



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

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

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



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

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



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

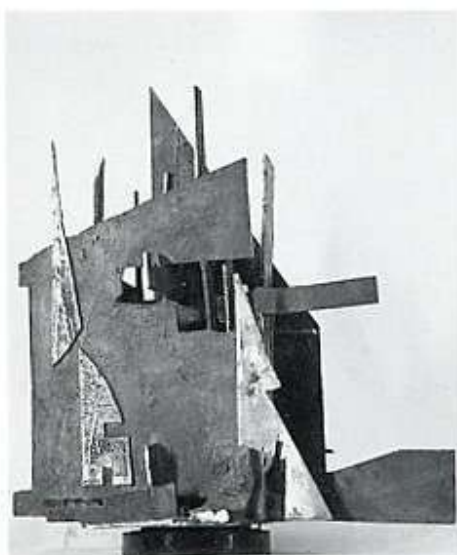
*gua morta*. L'ossessione di entrambi per la scultura come procedimento che trasformi il «volume» in «forma», per cominciare.<sup>23</sup> O ancora, la persuasione nell'uno e nell'altro che la natura di per sé non possa creare forme artistiche, necessitando sempre dell'apporto intelligente («maschio»,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



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

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

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



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

zioni affatto diverse.<sup>26</sup>»

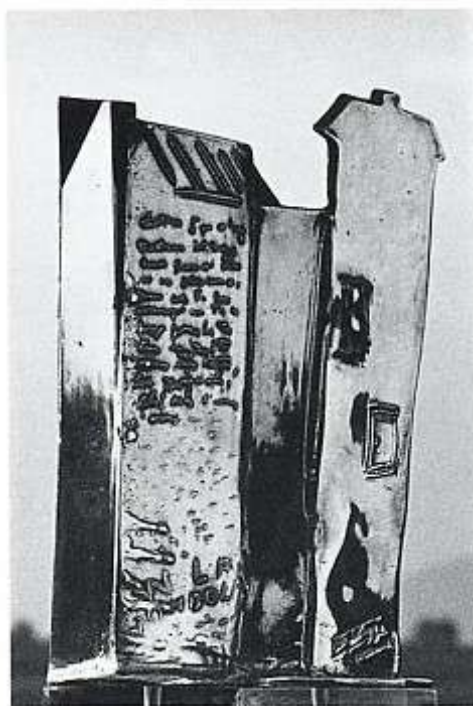
Martini aveva concluso il proprio libro con un senso di impotenza: l'impossibilità per lo scultore di comandare la luce, essendo l'ombra alla fine comunque a dominare («La polvere che si posa sopra una statua è più imperiosa a definirla [l'ombra] che le luci e le ombre sempre imposte dal caso»).<sup>27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

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



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

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



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

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

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

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

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

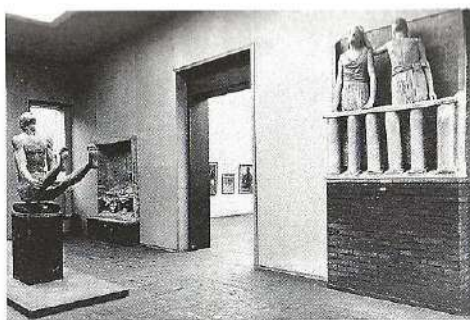


quella dei De Grada, Argan, Marchiori, Mazzariol.

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

Commentando le opere inviate da Cortelazzo alla



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

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



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

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

gnificato depositato sulla materia».<sup>42</sup>

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20. Ibidem, passim pp. 391-94.

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

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

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

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

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

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

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

28. Ibidem.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

39. Ibidem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49. Ibidem, pp. 47-49.