

Gino Cortelazzo

La scultura come materia, struttura, colore



Gino Cortelazzo

La scultura come materia, struttura, colore

Gino Cortelazzo

La scultura come materia, struttura, colore

a cura di

Giuseppina Dal Canton

Mostra promossa da



COMUNE DI PADOVA

con il patrocinio
e il contributo di



REGIONE DEL VENETO

con il sostegno di



con il patrocinio di



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE
ARTI VISIVE E DELLA MUSICA



FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI ONLUS

con il contributo di



sponsor tecnici



media partner



Gino Cortelazzo

La scultura come materia, struttura, colore

Centro culturale Altinate San Gaetano, Padova

16 ottobre – 15 novembre 2011

Comune di Padova

Gabinetto del Sindaco

Mostra e catalogo a cura di

Giuseppina Dal Canton

Comitato scientifico

Giuseppina Dal Canton, coordinatrice

Giovanni Bianchi

Franca Bizzotto

Giorgio Busetto

Alessia Castellani

Chiara Costa

Stefano Franzo

Allestimento

Luciano Gemin

Mario Gemin

Fotografie

Gianni Berengo Gardin, Enrico Cattaneo, Giustino Chemello, Alberto Barcellan

© Copyright 2011 by Daigo Press srl

Via del Santo, 182 - Limena (PD)

ISBN 978-88-89039-12-0

Si ringraziano i collezionisti che con il prestito delle opere hanno consentito la realizzazione del progetto.
Un ringraziamento particolare a Giorgio Busetto per la collaborazione all'organizzazione.

La figura di Gino Cortelazzo, le sue ricerche personali e intense, chiedono da tempo di essere messe in maggior luce. L'artista è tra i più stimati del nostro Novecento, ma l'opera merita una conoscenza allargata, più diffusa, anche per la filosofia che stava alla base del suo lavoro: dare uno spazio importante all'osservatore, coinvolgerlo nella costruzione di senso dell'opera.

Questo obiettivo ci siamo posti con la mostra retrospettiva che si allestisce al Centro culturale Altinate San Gaetano, e che finalmente – per la quantità delle opere esposte, per la qualità del percorso espositivo e delle ricerche ad esso collegate, confluite in questo catalogo – riporta l'attenzione in modo esauritivo su una storia artistica tra le più ricche e stimolanti.

Padova ospita da alcuni anni una scultura di Gino Cortelazzo presso il parco di via Venezia: si tratta di uno degli ultimi lavori e con le sue forme, i suoi colori essenziali e giocosi dialoga in modo speciale con quello spazio verde così prezioso. Questo rapporto con la città è di certo reso ancora più profondo dal tributo che gli rende questa esposizione.

ANDREA COLASIO
Assessore alla Cultura

FLAVIO ZANONATO
Sindaco di Padova

Sommario

11	Materia, forma, colore nella scultura di Gino Cortelazzo <i>Giuseppina Dal Canton</i>
19	Gino Cortelazzo e la critica <i>Alessia Castellani</i>
25	Il “naturalismo vegetale” nella scultura di Gino Cortelazzo <i>Giovanni Bianchi</i>
32	Gino Cortelazzo: l’attenzione per i gioielli <i>Stefano Franzo</i>
40	Le maschere di Gino Cortelazzo <i>Chiara Costa</i>
45	Catalogo delle opere
103	Apparati
105	Biografia <i>Franca Bizzotto</i>
109	Esposizioni
113	Bibliografia

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

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

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

1. Materia

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

bisogno di manipolarle e plasmarle. Racconta infatti:

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

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



Fig. 1 Giulio Carlo Argan (a sinistra) e Cortelazzo (a destra) nello studio dell'artista, Este, 1983

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

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

³ Ivi, p. 39.

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



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

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



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

2. Forma

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

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

Scultura è l’opera dello scultore che trae dalla massa la forma.

Questa massa può essere: pietra, legno, marmo, ma sempre un volume inerte dato dalla natura a cui lo scultore, con lo scalpello, riesce a dar vita creando la forma.

La scultura in bronzo non è scultura se non proviene da un modellato ottenuto con lo scalpello. Altrimenti è modellato e non scultura. La scultura si fa solo con lo scalpello. Il modellato con diverso materiale: gesso, creta, cera, plastilina e altro⁹.

E ancora:

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

Delle forme levigate che si trovano lungo i fiumi e possono ricordare Arp non sono sculture.

Altre forme della natura, come rocce corrose, che l’ignorante può credere scultura, non sono scultura.

La natura non avendo intelligenza non ha sensibilità.

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

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

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

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

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

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

¹⁰ Ibid.

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

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

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

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

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

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

La forma, che alla fine si definisce come

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

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



¹¹ Ivi, p. 37.

¹² *Ibid.*

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

¹⁴ *Ibid.*

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

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

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



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

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

Rammenta Marchiori che

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

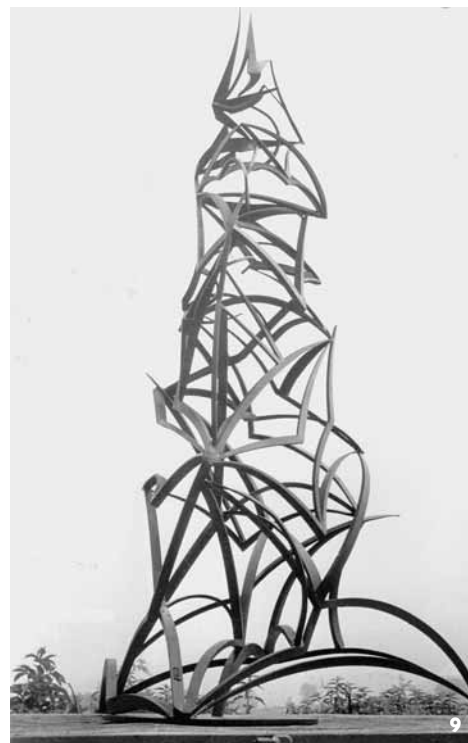
nero. Dire che queste ultime due sculture per la loro levità, la loro leggerezza, il dinamico gioco di elementi sottili, aerei, penetrabili dall'aria e dalla luce richiamano i *mobiles* di Calder è fermarsi alla semplice apparenza limitandosi ad uno sguardo estremamente superficiale. Come hanno sottolineato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



3. Colore

Un punto fondamentale della ricerca di Cortelazzo è, come si è accennato, la sperimentazione sul colore nella scultura.

Il problema del colore è prima di tutto, negli anni Settanta, un problema di contrapposizione fra luce e ombra, che viene accentuato, nei bronzi, con la contrapposizione fra le lucide superfici in oro e quelle in nero (valgano per tutti gli esempi del *Brigantino* del 1974 e di *Farfalla-luce* del 1975), poi anche, specie quando si tratti di rendere il colore di elementi fitomorfi, un problema di resa del colore ricavabile “dalla materia stessa in cui l'artista opera, cioè dal bronzo che egli patina, riuscendo in qualche modo a smaterializzarlo, a togliergli il proprio peso”²⁶, come dimostra il colore verde di *Composizione verde* del 1984 [fig. 10]. E' proprio quest'ultimo un punto centrale della ricerca dello scultore atestino perché, se negli anni Settanta e nei primis-



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

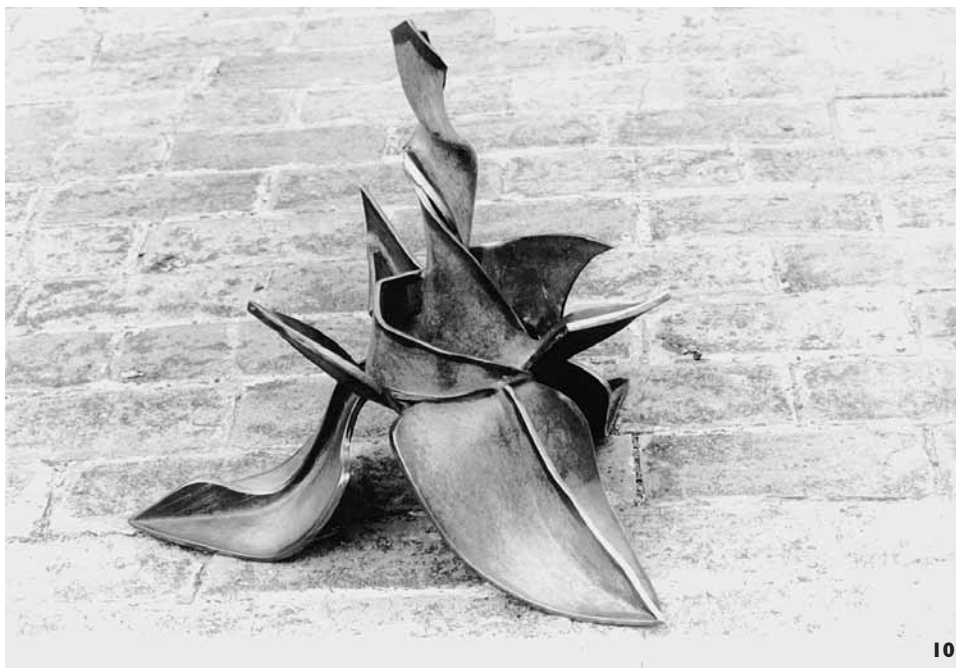
²³ V. Baradel, “Fare monumento un'idea”, in Gino Cortelazzo, catalogo della mostra 1990 cit., p. 25.

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

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

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

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



10

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

I miei non sono colori ma cristalli di quarzo colorati che posti uno vicino all'altro creano una superficie che ricopre un materiale portante. Il materiale portante può essere: ferro, legno, polistirolo, poliuretano, plastica, ecc. La scultura non è il materiale portante ma l'oggetto composto da esso e dal quarzo epossidico che lo completa. Con il quarzo io non intendo "mascherare" il materiale portante perché esso non mi interessa se non come forma, ma completo la forma così come accade con la patinatura del bronzo.

Il mio non è colore da spruzzo o da pennello: è un materiale nuovo, materico e granuloso. Mi interessa usarlo per studiare come cade la luce: le superfici lisce e fredde lasciano scorrere la luce mentre queste, pastose e calde, la trattengono e la

simi Ottanta può ancora accontentarsi di verniciare con un colore materiali come il ferro (si vedano il bianco di *Volo in Maremma* e il nero di *Volo di gabbiani*), poi questa soluzione non lo accontenta e intende abbandonare la strada del colore aggiunto per imboccare quella di un colore incorporato nella scultura.

Indubbiamente, come da più parti è stato sottolineato e soprattutto da Mazzariol²⁷ e da Salvagnini²⁸, le riflessioni di Cortelazzo sulla scultura in generale e sul rapporto fra scultura e colore in particolare sono influenzate dal pensiero di Arturo Martini, che, in *Scultura lingua morta*, pone a confronto le due arti sottolineando gli aspetti per i quali la scul-

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

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

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

³⁰ Ivi, p. 117.

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

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

fanno vibrare comunicando così sensazioni affatto diverse³².

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

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

A proposito di colore, un accenno va fatto proprio ai mosaici, legati all'esperienza di Cortelazzo presso l'Accademia di Ravenna, e soprattutto alla grafica, in cui l'artista ha sempre fatto ricorso al colore. Infatti mosaici come *Gallo rosso*



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

³³ Ivi, p. 37.

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

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

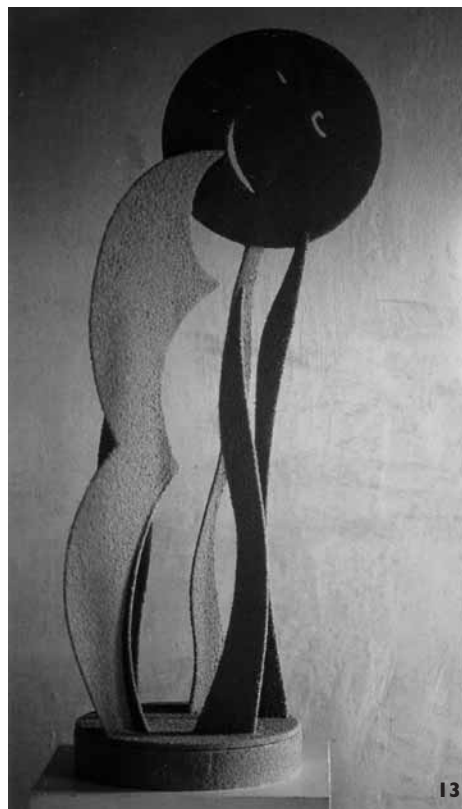
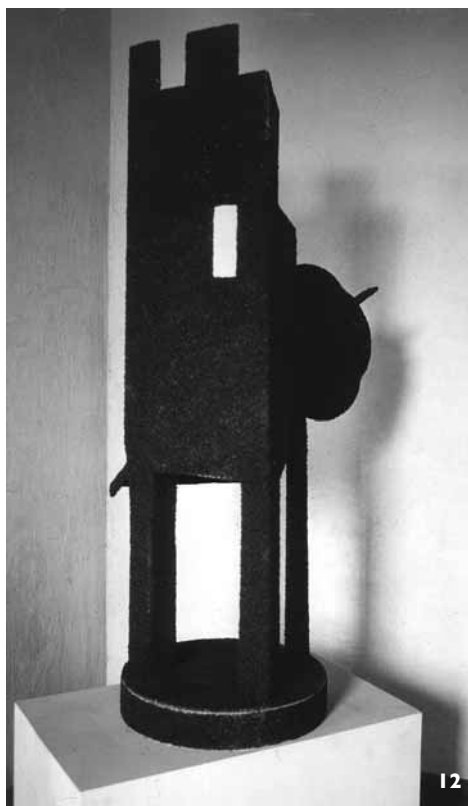
³⁶ G. Cortelazzo, *Figurativo indiretto*, in *Riflessioni...* cit., p. 37.

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

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

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

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



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

Se è lecito parlare, a proposito del percorso artistico di Gino Cortelazzo, di carriera tardiva, avviata con la scelta coraggiosa di iscriversi all'Accademia d'Arte di Bologna all'età di trentacinque anni, lo stesso non si può dire per l'interesse critico nei confronti del suo lavoro, manifestatosi al contrario precocemente e pressoché alla sua prima apparizione pubblica al premio Suzzara del 1968 vinto, come è noto, con la scultura dal titolo *L'operaio*¹. A partire da questo momento l'attività del nostro scultore non conoscerà, sostanzialmente, battute d'arresto, affermando sempre più la propria presenza come un dato di fatto importante nel panorama della scultura italiana del secondo Novecento.

Non a caso, tra i primi ad accorgersi di lui vi è un critico da sempre particolarmente attento al settore delle arti plastiche come Giuseppe Marchiori, con il quale si instaurerà un duraturo sodalizio, basato su quella che è stata definita, senza esagerazione, "un'affinità elettiva"². Erano passati pochi anni dal riconoscimento ricevuto a Suzzara quando il critico e l'artista si incontrarono, nel 1971, in occasione di una mostra alla Bevilacqua La Masa.

Tra le molte ragioni di sintonia intellettuale e umana che legarono Cortelazzo a Marchiori, una pare particolarmente potente, ed è la comune appartenenza ad una cultura, un ambiente, un contesto sociale e naturale propriamente veneto. Nella giornata di studi dedicata allo scul-

tore nel 1987, Giorgio Segato ventilava una sorta di equivalenza tra Este, città d'origine di Cortelazzo, e Lendinara, terra d'origine di Marchiori, luoghi cui entrambi rimasero, al di là dell'internazionalità del loro orizzonte culturale, sempre intimamente legati. In sostanza, i due condividevano una sorta di comune legame con il *genius loci*, ed è assai significativo che il critico, nei suoi testi dedicati all'artista, insistesse proprio su questo imprescindibile senso di appartenenza all'ambiente in cui Cortelazzo aveva scelto di vivere e lavorare. Quella che Marchiori definirà suggestivamente "la fucina del mago"³, e cioè l'*atelier* dell'artista, altro non erano che le "stanze della vecchia casa padronale", calate in un "paesaggio antico"⁴. Secondo Marchiori, il filo conduttore dell'opera di Cortelazzo risiede proprio qui, nel "costante rapporto con le cose viste fin dall'infanzia" e con i ricordi a cui "si attinge come a un dimenticato tesoro iconico"⁵.

Diversi anni più tardi, in un articolo apparso su "Gente" che attirerà l'attenzione di un altro critico con cui si instaurerà un'affinità speciale, Giuseppe Mazzariol, sarà lo stesso Cortelazzo ad avvalorare la tesi di Marchiori affermando l'importanza di "una presa di coscienza di anno in anno sempre più appassionata e approfondita di quelle che sono le mie più autentiche radici venete e terragne"⁶. E, nella stessa occasione, lo scultore ribadisce la propria apparte-

¹ Sul premio Suzzara di quell'anno vedi G. Cavazzini, *Il puledro del premio Suzzara allo scultore Gino Cortelazzo*, in "La Gazzetta di Parma", 9 settembre 1968; M. Albertini, *Contestato anche il Premio Suzzara ma se ne annuncia la riforma*, in "Avanti!", 10 settembre 1968; U. Bonafini, *Premio Suzzara*, in "La Gazzetta di Mantova", 8 settembre 1968; G. Cavazzini, *Figurativismo d'oggi al 21° premio Suzzara*, in "La Gazzetta di Parma", 17 settembre 1968.

² *Relazione del prof. Giorgio Segato*, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, Atti del Convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, s.l., s.d., p. 21.

³ G. Marchiori, *La fucina del mago*, in "Il Gazzettino", 4 ottobre 1980.

⁴ G. Marchiori, *Uno scultore euganeo*, in *Gino Cortelazzo: scultura dal 1972 al 1977*, testo di G. Marchiori, fotografie di E. Cattaneo, I Dogi, Roma 1978, p. 72. Successivamente Marchiori tornerà ancora su questo tema per affermarne la validità, sostenendo che la visione dell'artista si nutre della "luce del paesaggio veneto, che invita alla contemplazione". Vedi G. Marchiori, *Nota su alcune sculture di Cortelazzo*, 1975, s. p.

⁵ Ivi, p. 73.

⁶ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce il bronzo*, in "Gente", 21 ottobre 1983.



Fig. 1 Gino Cortelazzo mentre scolpisce "Il grande ed il piccolo", Este, 1972

Fig. 2 Gino Cortelazzo e Raffaele De Grada (a capotavola) a Ravenna, 1972

mi circonda, al fine di esprimerne la verità profonda, nascosta [...]”⁹.

Secondo De Grada, proprio da questa immersione nella natura nasce la spinta a travalicarla, a trasfigurarla sul piano della resa formale: “da questo ‘assedio del naturale’ sentiva l’incoraggiamento, e forse la satanica stimolazione per fare qualche cosa che fosse completamente diverso [...] ma che fosse soprattutto [...] oltre il territorio, oltre il sensibile, oltre l’esistenziale: era una battaglia”¹⁰.

Il problema del rapporto col dato naturale era fortemente sentito dallo scultore e aveva a lungo occupato le sue riflessioni di tipo teorico. Tale dilemma ne comportava un altro in modo quasi consequenziale, e cioè la necessità critica di collocare l’opera dell’artista sul versante dell’arte astratta oppure su quello dell’arte figurativa.

La posizione di Cortelazzo su questo punto è piuttosto netta: “Io *non* sono uno scultore astratto. In realtà io cerco una poesia nuova, cerco di ‘ripetere’ con spirito estetico moderno gli alberi, le figure e le forme che ho visto nella campagna fin da quando ero ragazzo”¹¹. A questa poesia nuova l’artista diede un nome, nelle pagine dei suoi taccuini, e la chiamò “figurativo indiretto”¹².

Secondo Elena Pontiggia “quello che Cortelazzo chiama ‘figurativo indiretto’ è molto vicino alla definizione che Paul Klee dava di se stesso: ‘io sono un astratto con qualche ricordo’”¹³. Non una vera e propria volontà di rappresentazione o di

nenza al luogo natio: “il mio universo è qui, a Este, è in questa ‘corte’, in questi campi e giardini, non altrove”⁷.

Il tema è diventato, nel corso del tempo, una sorta di ricorrenza negli interventi della critica, ed è stato più volte ripreso per essere ora smentito, ora variato. Se tra i detrattori di questa chiave di lettura si colloca senza esitazioni Paolo Rizzi, che si rifiuta di “insistere su giustificazioni di natura etnico-ambientale, alle quali altri critici si sono richiamati parlando di Cortelazzo. La suggestione può prendere la mano”, particolarmente significativa e di tono opposto è l’affermazione di Raffaele De Grada che parla, a proposito dell’ambiente che circonda l’atelier dallo scultore, di “assedio del naturale”⁸. Ancora una volta, era stato lo stesso Cortelazzo ad insistere sull’importanza del suo orizzonte visivo quotidiano: “semplicemente per me si è trattato, e si tratta, di una sorta di immedesimazione con gli elementi, la forza, la verità della natura, di questa natura che

⁷ *Ibidem*.

⁸ Relazione del prof. Raffaele De Grada, in *Giornata di studio...*, cit., 1987, p. 61.

⁹ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce...*, cit., 1983.

¹⁰ Relazione del prof. Raffaele De Grada, in *Giornata di studio...*, cit., 1987, p. 61.

¹¹ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce...*, cit., 1983. Cor-sivo mio.

¹² *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, a cura di P. Cortelazzo, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio – 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, p. 37.

¹³ E. Pontiggia, *Il significato e l’idea: il «figurativo indiretto»*. Aspetti dell’iconografia di Gino Cortelazzo, in *Per Gino Cortelazzo*, coordinamento e cura di V. Baradel, cura editoriale di M. Mazza, Venezia 1992, p. 38.

Fig. 3 Guido Perocco, Carlo Munari, Paolo Rizzi, Giuseppe Marchiori all'inaugurazione della mostra di Cortelazzo alla Galleria Bergamini, Milano, 1977

narrazione, dunque, ma il desiderio di caricare l'immagine di suggestioni, tracce, evocazioni e ricordi del dato di partenza. Per dare spiegazione a questo modo di procedere la critica ha scelto sostanzialmente due vie: quella della lettura dell'opera dell'artista in chiave platonica e quella in chiave kantiana. Se la seconda sottolinea "la ricerca dell'entità noumenica" oltre l'apparenza¹⁴, la prima, sulla scia di una componente neoplatonica dell'opera di Cortelazzo ravvisata *ab initio* da Argan e su cui torneremo, vede nelle sculture dell'artista una sorta di tendenza ascensionale che va dal materiale all'immateriale, dal visibile all'invisibile, dal finito all'infinito¹⁵.

È fuori di dubbio, del resto, che uno dei fili conduttori della ricerca condotta da Cortelazzo, e prontamente individuato dalla critica, consista nel suo muoversi in costante dialettica tra pesantezza e leggerezza, tra gravità e assenza di peso, tra staticità e movimento.

In continuo equilibrio tra questi poli opposti "la scultura per Cortelazzo rappresenta ogni volta un progetto di sollevamento da terra, tende a librarsi nell'aria, a spiccare il volo, eppure non può liberarsi dalla gravità, dall'immobilità reale"¹⁶. Più precisamente Virginia Baradel, notando una coincidenza cronologica tra l'anno di morte dello scultore e quello in cui Italo Calvino tenne le sue celebri lezioni americane (il 1985), si serve delle categorie utilizzate dallo scrittore per individuare nei due poli di

Leggerezza e Consistenza gli estremi entro cui si svolge l'esperienza plastica di Cortelazzo¹⁷.

È su questa base che si spiega, secondo la studiosa, la vicinanza con Alexander Calder, uno dei maestri più di frequente considerato dalla critica tra i punti di riferimento culturali dell'artista.

Secondo questa lettura, trova spiegazione anche la continua sperimentazione di materiali diversi: si tratterebbe della volontà dello scultore di mettersi costantemente alla prova, di saggiare la propria capacità di sottrarre peso a materie sempre più pesanti, sempre più resistenti, sempre più restie a smentire il proprio carattere¹⁸. In breve, la ricerca di Cortelazzo si configura come "una meditazione estetica destinata a verificare la fenomenologia della gravità"¹⁹.

Per certi aspetti, è proprio nello speciale rapporto di affezione che lo scultore ha instaurato di volta in volta con la materia che la critica si rivela sostanzialmente concorde.

Alla base di questa "intimità" col materiale trattato risiede una forma di profondo rispetto nei suoi confronti: è, in un certo senso, la materia stessa con le sue caratteristiche peculiari a determinare la forma, in quella che è stata opportunamente definita una "unità organica"²⁰ tra le due componenti. La passione di Cortelazzo per la *techne*, e la sua profonda considerazione per l'aspetto artigianale dell'arte nel senso più alto del termine, saranno alla base di un altro incontro



¹⁴ C. Munari, *Un canto fermo*, in "Linea grafica. Rivista bimestrale delle arti grafiche", 6, XXVII, novembre – dicembre 1973, p. 291.

¹⁵ Si veda, ad esempio, la lettura di L. Trucchi, *Una testimonianza su Gino Cortelazzo*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra a cura di S. Salvagnini, Comune di Este (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), p. 14.

¹⁶ V. Baradel, "Fare monumento un'idea", in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 24.

¹⁷ *Ivi*, p. 23.

¹⁸ *Ivi*, p. 26.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Relazione del prof. Simone Viani*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 40. Le voci della critica sono, su questo punto, davvero unanimi: Giorgio Segato parla di "tendenza a scoprire la forma nella materia" (*Relazione del prof. Giorgio Segato*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 25); Giuseppe Mazzariol insiste sul fatto che Cortelazzo cercava nella materia stessa "la propria possibilità di essere messa in forma" (*Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 70); per Marta Mazza il rapporto con la materia si configura come "una partita in cui si abbia il massimo rispetto per l'avversario – la materia con la sua vocazione formale – e il cui esito, quindi, non possa essere prestabilito ma solo attivamente cercato" (M. Mazza, *Il colore: una proposta di libertà*, in *Per Gino Cortelazzo* 1992 cit., p. 60).



Fig. 4 Giuseppe Marchiori nello studio di Gino Cortelazzo, Este, 1978; fotografia di Enrico Cattaneo

molto importante per l'artista, quello con Raffaele De Grada, tra i primi a notarlo al premio Suzzara e a scorgere nella sua opera, premiata in quell'occasione, "qualche cosa che poteva essere il futuro, qualche cosa che poteva già parlare un linguaggio che era degli anni Settanta (...) e non soltanto il linguaggio ormai codificato degli anni Cinquanta"²¹. Anche le successive ricerche sul colore, relative soprattutto all'ultima fase creativa dell'artista, si spiegano con l'intensa fascinazione per la *techné* e le possibilità che essa poteva dischiudere. Da questo punto di vista, veramente decisive si rivelano le considerazioni condotte da Giuseppe Mazzariol, l'altro grande, fondamentale punto di riferimento critico dello scultore.

La conoscenza tra i due, molte volte rievocata con affetto dallo storico dell'arte veneziano²², appartiene senz'altro alla categoria degli incontri fortunati, in cui l'affinità intellettuale si combina felicemente con quella umana, imprescindibile per entrambi.

Cortelazzo possedeva naturalmente alcune caratteristiche che Mazzariol giudicava indispensabili in un artista: la tendenza a lavorare in modo solitario e appartato, in silenzio, lontano dalla ricerca di facili consensi; l'impegno nell'arte inteso in modo mai occasionale, mai come *divertissement*, ma come vera e propria necessità per l'artista; la concezione etica del mestiere. L'indole solitaria dell'artista fu immediatamente evidente a Mazzariol, a partire dal loro primo in-

contro nello studio di Este, dove lo scultore si rifiutò categoricamente di illustrare o spiegare i suoi lavori, lasciando che – in qualche modo – la sua opera parlasse da sé. Gli altri due punti, presenti in tutti gli artisti amati da Mazzariol, nessuno escluso, si spiegano con la semplice considerazione di Cortelazzo per cui "quando sostengo che l'arte è una malattia, non è per fare una battuta ma per esprimere letteralmente quello che penso. E i critici stanno a guardare...". Ecco, Mazzariol non rimase passivo a guardare. Progettò una grande mostra che non si realizzò soltanto per la precoce scomparsa di entrambi, e soprattutto dedicò allo scultore alcune tra le pagine più profonde che gli siano state dedicate. Per esempio, per tornare al tema del colore da cui abbiamo preso le mosse, il critico ebbe un'intuizione fondamentale, quella di considerare il "colore come liberazione", "liberazione della forma plastica dalla propria oggettualità, dalla propria fisicità, dalla propria fatale inerzia, destinata da questa legge sovrana della gravità"²³. Se questa necessità risponde ad un'esigenza già individuata a proposito di Cortelazzo, e cioè quella relativa al desiderio di sottrazione di peso, il merito di Mazzariol è quello di fare un passo ulteriore e di trovare in questa ricerca una risposta ai quesiti che angosciavano Arturo Martini, altro punto di riferimento culturale per lo scultore estense, seppure mai citato direttamente nei suoi appunti. Secondo lo studioso veneziano, la ricerca di Cortelazzo offre "una specie di risposta"

²¹ Relazione del prof. Raffaele De Grada, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 55. Come è noto, sarà De Grada a chiamare Cortelazzo per l'insegnamento di scultura all'Accademia di Ravenna e a presentarlo, successivamente, in occasione di diverse mostre personali soprattutto nella prima metà degli anni Settanta.

²² G. Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 14.

²³ Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 73. Il tema, peraltro, ci riporta alle considerazioni di Virginia Baradel di cui si è dato conto sopra.

Fig. 5 Giulio Carlo Argan nello studio di Gino Cortelazzo, Este, 1983

in particolare all'ultimo Martini, quello "più sofferente, quello di *Scultura lingua morta*"²⁴. In un certo senso, la fase più cupa dello scultore trevigiano si incontra con "l'ultima, furiosa, saturnina stagione della scultura di Gino"²⁵.

Di certo, ad accomunare i due artisti vi era qualcosa di più profondo, che ha a che vedere con una visione anti-monumentale della scultura, che doveva farsi "acque e cielo" per Martini, abbandonando la sua funzione celebrativa, e che attraverso il colore doveva tramutarsi in luce, per Cortelazzo.

Il sopravvento del colore, nelle ultime opere dello scultore estense, apriva una nuova fase di sperimentazione, e con essa un nuovo capitolo di quello che è stato considerato il suo eclettismo. Questo punto, già ampiamente percepito dalla critica come una debolezza da sanare, ha condotto i più giovani tra gli studiosi a concentrarsi proprio sull'ultimo periodo dell'artista, alla ricerca di una chiave di lettura retrospettiva in grado di dare unità a tutto il percorso pregresso²⁶.

In un certo senso, sembra avvalorarsi la teoria di Pasolini quando sostiene che soltanto con il sopraggiungere della cesura costituita dalla morte si acquisisce una volta per tutte il senso più profondo della vita che l'ha preceduta²⁷.

Ma, di certo, per Mazzariol l'idea di un operare improntato all'eclettismo non doveva essere accettabile, propenso com'era a prediligere gli artisti il cui lavoro fosse contraddistinto da una sostanziale coerenza. E infatti è tra i primi, seppure

non l'unico, a sottolineare l'unità di intenti pur nella varietà dei materiali e delle soluzioni formali adottate dallo scultore: per il critico il discorso di Cortelazzo è stato condotto sempre con gli stessi lemmi, seppure coniugati in modi differenti²⁸. A questa posizione, del resto, fa eco quella di Argan che scorge, nel percorso del nostro artista, "una continuità che legava un'opera all'altra come le perle di una collana"²⁹.

Una componente che contribuisce a dare un'impronta unitaria all'opera di Cortelazzo è certamente quella dell'eleganza formale, aspetto su cui si soffermano numerosi interventi critici, spesso accostandola al "sostrato intellettuale raffinatissimo"³⁰ dell'artista.

E proprio Argan è tra le voci più autorevoli a sostegno di questa ipotesi, sottolineando la rara capacità dell'artista di "riunire naturalità e civile eleganza"³¹. In realtà, già nel 1976, a un anno di distanza dal primo incontro con Cortelazzo avvenuto alla Galleria Zanini di Roma, presentandolo alla Galleria "G" di Berlino il critico metteva in luce "l'alto grado di elezione formale" delle sue opere: "il lavoro dello scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico), fatta con gli occhi e con le mani"³². In particolare, Argan spiega il carattere neoplatonico dell'opera di Cortelazzo con la sua "concezione dello spazio come luce e della luce come qualità assoluta"³³.

Con queste parole Argan apriva allo scultore una carriera oltre i limiti stretta-



²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Mazzariol, *Il colore inventato*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo – 13 aprile 1992), a cura di L. Bortolato, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], p. 25.

²⁶ Si veda, ad esempio, la considerazione di Marta Mazza che vede nelle ultime opere di Cortelazzo la chiusura di un cerchio condotto con coerenza, in cui "la fine si ricongiunge al principio". In questo senso "le sculture-colore di Gino Cortelazzo non sono il gioco estemporaneo di uno spirito eclettico ma il capitolo ultimo di un iter coerente". Cfr. M. Mazza, *Il colore: una proposta di libertà*, in *Per Gino Cortelazzo 1992 cit.*, p. 64.

²⁷ P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 245.

²⁸ *Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 43.

²⁹ G. C. Argan, *Prefazione*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 7. Anche Virginia Baradel sottolinea la sostanziale coerenza del percorso di Cortelazzo: "niente eclettismo, dunque, e nemmeno mobilità romantica, irredenta inquietudine, bensì la necessità propria di una lenta perseveranza (...)". Cfr. V. Baradel, *"Fare monumento un'idea"*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., p. 26.

³⁰ *Relazione del prof. Simone Viani*, in *Giornata di studio...* 1987 cit., p. 39.

³¹ G. C. Argan, testo introduttivo in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1990 cit., s. p.

³² G. C. Argan, testo di presentazione alla mostra presso la Galleria "G", Berlino, agosto 1976, ora in *Antologia critica*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia...* 1995 cit., p. 81. Molta parte del testo di Argan è riportata anche nell'articolo di R. De Grada, *Il giudizio di Argan*, in "Arte", 26 gennaio 1977.

³³ G. C. Argan, testo di presentazione alla mostra presso la Galleria "G", Berlino, agosto 1976, ora in *Antologia critica*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia...* 1995 cit., p. 81.

mente nazionali, con l'organizzazione di una serie di mostre in Germania tra cui, oltre quella citata, due personali che si tennero a Francoforte e a Düsseldorf nel 1977.

Ed è proprio un critico straniero, Fred Licht, che coglie nell'eleganza formale di Cortelazzo il riflesso di uno spirito profondamente italiano, garantito dal "grado di compiutezza" delle sue opere e dalla sua "volontà di sottomettersi a regole e ordinamenti che sono tipicamente italiani"³⁴. In questa ricerca di pulizia formale Cortelazzo volle, secondo Licht,

"conservare quanto, per mancanza di miglior termine, vorrei chiamare l'aspetto del "bel canto" della scultura italiana"³⁵. Ancora una volta, le corrispondenze tra interventi critici condotti in tempi anche molto diversi non mancano: il "bel canto" evocato da Licht sembra richiamare quello che Carlo Munari, molti anni prima, aveva definito parafrasando Cocteau "il canto fermo" di Cortelazzo: un canto, in definitiva, improntato ad una "insopprimibile esigenza di puntualità, di assolutezza"³⁶.

³⁴ F. Licht, *Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra 1992 cit., p. 13.

³⁵ *Ivi*, p. 12.

³⁶ C. Munari, *Un canto fermo*, cit., 1973, p. 291. Molte sono le voci che hanno sottolineato l'eleganza formale dell'opera di Cortelazzo. Tra queste ricordo almeno quella di Giuseppe Marchiori, che parla di "eleganza che è segno di civiltà, che obbedisce al concetto umanistico, cui l'attività dello scultore s'ispira, secondo una giusta dimensione etica ed estetica". Cfr. G. Marchiori, *Gino Cortelazzo ama la dura fatica dello scolpire*, in "Corriere Veneto", 2 luglio 1974.

Per tracciare un breve discorso sul rapporto di Gino Cortelazzo con la natura, che possiamo considerare come uno dei punti nodali della sua ricerca artistica, bisogna necessariamente partire dall'infanzia. Figlio di un piccolo proprietario terriero, Cortelazzo passa la sua giovinezza a stretto contatto con la campagna, trascorrendo intere giornate nei campi; è in questo contesto che avverte l'incalzante desiderio di dedicarsi all'arte. Quasi che la natura, con la sua immensa forza creatrice, si fosse presentata ai suoi occhi come una continua e dinamica apparizione di forme da osservare e da sperimentare e di materie da lavorare direttamente con le mani.

Ricorda lo stesso artista:

Per la verità cominciai a modellare la terra. Non la creta, ma la terra dei campi. Ti spiego. Mio padre, di ceppo contadino, volle che io dopo le prime scuole studiassi Agraria. Obbedii, però quando tornavo a casa sparivo nei campi: ma non per studiare erbe e piante, bensì per modellare statuette e ritrattini con la terra. Erano lavori semplici, ma mi aiutavano a sfogare la mia rabbia e anche a farmi la mano¹.

Questo irrefrenabile istinto che lo spingeva a un contatto diretto con la materia, per manipolarla, per trasformarla plasticamente, già segnava la sua vocazione scultorea. Vocazione tenuta nascosta e coltivata in un totale isolamento, perché assolutamente non compresa dal padre,

che lo vuole operatore nel campo dell'agricoltura.

Dopo varie esperienze indirizzate a seguire la strada tracciata dalla attività familiare, verso la fine degli anni Quaranta Cortelazzo si dedica con passione a una fortunata attività di vivaista. L'interesse per le piante si era già manifestato nella assidua frequentazione dell'orto botanico dell'Università di Padova, dove poté esaminare con attenzione fiori e piante provenienti da varie parti del mondo. Nel vivaio, nel suo “fazzoletto fiorito”, è libero di dare sfogo alla sua creatività, dando vita a particolari “creature vegetali” da lui seguite, studiate e corrette, alla ricerca della bellezza e dell'armonia.

“Le piante che creava poi non le poteva più vendere nella misura in cui erano molto belle e le teneva per sé. Allora era già scultore, era scultore molto prima di andare a Bologna”². Giuseppe Mazzariol sottolinea come anche in questa attività Cortelazzo riveli il suo essere “scultore” nel senso di dimostrare un vivo interesse per la creazione e lo sviluppo della forma, in questo caso rivolto alla germinazione della pianta e all'evoluzione della sua struttura. Aspetto non secondario, che tornerà puntualmente nella poetica dell'artista.

Inoltre le sue prime sperimentazioni plastiche, condotte in solitudine nelle “stanzette miracolose” di via Augustea, sono strettamente legate all'uso del legno, materiale “vivo” che richiama direttamente la natura. La moglie ricorda, a esempio,

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

² *Relazione del Prof. Giuseppe Mazzariol*, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla cultura, [Este 1987], p. 74.



Fig. 1 Gino Cortelazzo, *Kama*, 1971, legno di mogano, altezza 160 cm, Este, collezione Cortelazzo

la realizzazione di “una maternità in legno di cirmolo, furtivamente raccolto durante il viaggio di nozze a Falcade”³. Il legno verrà poi utilizzato da Cortelazzo in particolare nei primi anni Settanta – poi ripreso nei primi anni Ottanta – nella realizzazione di importanti sculture come *Il più grande e il più piccolo* (1971), *Kama* (1971) [fig. 1], il *Nudo* (1981) e *L'urlo* (1982). In queste opere, come ha evidenziato Simone Viani, Cortelazzo

faceva subire al legno una sorta di trasformazione, una seconda natura, che prolungava la natura originaria, ed ecco perché molto spesso [...] ha rispettato la verità originaria della struttura visiva del materiale, ed ha giocato sempre amorevolmente sulla dialettica tra il rizoma e il cristallo, cioè la produzione della forma organicistica, articolata secondo movenze, ritmi di crescita, di espansione e di combinazione morfologica in uno spazio definito, come può avvenire nella natura, oppure ha cercato sempre anche di indagare alcune regolarità, alcune cadenze occultate nelle strutture; non tanto diciamo, della nostra sensazione, della nostra percezione, ma anche nelle strutture mentali del nostro pensiero e delle nostre relazioni con la realtà⁴.

Nelle sculture in legno Cortelazzo propone un gioco alterno di modellato e d'intaglio, scava e si addentra sinuosamente nel blocco, taglia e squadra le masse plastiche sondando le possibilità offerte dal materiale. Così il legno di mogano, resistente e compatto, viene utiliz-

zato per realizzare sculture dalle forme sfaccettate, create attraverso tagli precisi e netti; il legno di ulivo, dalle ricche venature nere o brune, durissimo e omogeneo, viene scavato e tornito per dare vita a contorte forme organiche, mentre il tenero e delicato legno del tiglio è impiegato per comporre, a tasselli, suggestive forme umane.

Interrogato sulla sua predilezione per il legno, l'artista puntualizza:

Prima di tutto per una ragione diciamo arcaica (prima in scultura, fu il legno, poi la pietra, poi il bronzo); eppoi, e specialmente, perché il legno è una materia ‘calda’ che meglio di ogni altra permette di esprimersi più compiutamente. Io sono poi innamorato dell'ulivo: è difficilissimo da lavorare, ma è un legno meraviglioso. Purtroppo però il nostro non è il secolo del legno, ma del bronzo, dell'alluminio, della plastica...⁵

Se dunque la prima formazione artistica di Cortelazzo, da autodidatta, avviene a diretto contatto con la natura ed è accompagnata da fitte e intense letture che spaziano dalla letteratura alla filosofia, dalla psicoanalisi alle arti figurative, è all'Accademia di Belle Arti di Bologna che completa il suo percorso e diviene a tutti gli effetti “scultore”. Iscrittosi nel 1962, all'età di trentacinque anni, segue il corso di scultura tenuto da Umberto Mastroianni (di cui diventa uno degli allievi prediletti) e si diploma nel 1967. Come è stato più volte rilevato, Corte-

³ L. Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori. Biografia di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio–26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, p. 28.

⁴ *Relazione del Prof. Simone Viani*, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo* cit., p. 38.

⁵ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce il bronzo...* cit., p. 113.

Fig. 2 Umberto Boccioni, *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912, bronzo, 38 x 59,5 x 32,3 cm, Milano, Museo del Novecento

Fig. 3 Gino Cortelazzo, *Foglia 6*, 1977, bronzo, 30 x 34 cm, Berlino, collezione privata

lazzo riconosceva tra i riferimenti ideali della sua ricerca anche le figure di due artisti contemporanei: Arturo Martini e Umberto Boccioni. Artisti molto diversi tra loro, ma ugualmente importanti nella formulazione di un personale pensiero “plastico”. Come ha notato Sileno Salvagnini, sono molti i punti di contatto tra Cortelazzo e Martini, in particolare “l’ossessione di entrambi per la scultura come procedimento che trasformi il ‘volume’ in ‘forma’” o l’uso del colore nella scultura⁶.

Boccioni, anche attraverso la lezione di Mastroianni, è studiato a fondo nelle sue dichiarazioni teoriche: “‘L’arte è idea’, diceva Boccioni, e io che stimo Boccioni credo a questo che ha detto... L’arte è idea e la necessità crea la forma... Sono sempre convinto però che il problema sia un fatto contenutistico esplicito in senso formale e il valore sia nell’idea, non nella forma in sé” (15 agosto 1971)⁷. Ma Cortelazzo è interessato pure alla ricerca formale di Boccioni e in particolare al dinamismo plastico dello *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912) [fig. 2], dove non viene affrontata tanto la struttura della bottiglia in se stessa, quanto il suo rapporto con lo spazio circostante, che l’artista risolve con un moto centrifugo dinamico a spirale che si espande potenzialmente dal nucleo e si compenetra con l’ambiente all’intorno.

Questa idea, che evoca lo sviluppo di un fiore che si schiude partendo dal bocciolo o di una pianta che si genera dal



suo nucleo, torna nella scultura di Cortelazzo [fig. 3]. Per Boccioni il movimento è dinamismo, forza cosmica indistinta che coinvolge l’uomo, come ogni altro oggetto, in un ritmo impetuoso, che pervade tutto lo spazio; per Cortelazzo è impulso interiore, impeto di sentimento.

Ha puntualmente notato Giorgio Segato che “il desiderio di sviluppo – piuttosto che di manipolazione – della forma attraverso piani intersecantisi è un’altra testimonianza [...] della sua sensibilità: esattamente come la pianta cresce e si dispone su piani diversi per catturare la luce, per adeguarsi al proprio ambiente vitale, così Cortelazzo vedeva crescere la scultura, così egli provocava la crescita della sua forma plastica”⁸.

Possiamo dunque parlare di una sorta di “naturalismo vegetale” nell’opera di Cortelazzo, che in alcuni casi si manifesta in opere esplicitamente fitomorfiche, che richiamano lo sviluppo vitale della crescita organica del mondo vegetale. Sono dei



⁶ S. Salvagnini, *Etica e forma nella scultura di Gino Cortelazzo*, in *L’oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995, pp. 22-25.

⁷ *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo*, a cura di P. Cortelazzo, in *Gino Cortelazzo cit.*, p. 36.

⁸ *Relazione del Prof. Giorgio Segato*, in *Giornata di studio sull’opera di Gino Cortelazzo cit.*, p. 20.



Fig. 4 Gino Cortelazzo, *Fiore*, 1972, bronzo, 56 x 22 x 21 cm, Torino, collezione privata



Fig. 5 Gino Cortelazzo, *Flora*, 1977, bronzo, altezza 70 cm, Roma, collezione dr. Vercillo

sculture in ferro *Volo in Maremma* (*Albero bianco*) (1980) e *Volo di gabbiani* (*Albero nero*) (1979). Queste sono realizzate utilizzando un dinamico modulo compositivo, ricavato dalle forme stilizzate di uccelli in volo, grazie al quale Cortelazzo “disegna” aeree strutture che si sviluppano ritmicamente nello spazio, come alberi protesi verso l’alto.

Nell’individuare le radici della sua scultura l’artista ribadisce che per lui semplicemente

primi anni Settanta opere che hanno per soggetto “dichiarato” fiori e piante, ma è nel 1977 che inizia la serie delle foglie e dei fiori che continuerà fino all’improvvisa scomparsa dell’artista, nel novembre del 1985 [fig. 4]. Esemplare è il piccolo bronzo *L’assisa* (1977) che evoca il naturale schiudersi di una pianta con le foglie accartocciate che si aprono elegantemente nello spazio. La scultura è giocata sulla sensibile mobilità delle superfici ondulate.

Nel 1980 Cortelazzo inaugura la casa-studio di Este, ricavata nella casa colonica paterna dall’architetto Arrigo Rudi (allievo di Carlo Scarpa) e che Raffaele De Grada ricorda come “assediata” dalla natura⁹. Le sculture dalle grandi dimensioni (in pietra, in legno, in ferro) trovano la loro collocazione ideale all’esterno, nella natura, dove l’aria e la luce della campagna veneta, tanto amata, le definiscono. In questo contesto risaltano le due grandi

si è trattato, e si tratta, di una sorta di immedesimazione con gli elementi, la forza, la verità della natura, di questa natura che mi circonda, al fine di esprimere la verità profonda, nascosta; di far avvertire la linfa vitale e mirabile che in ogni cosa è. A volte ci possono essere richiami con [le opere] di altri scultori: ma si tratta di coincidenze, poiché la mia realtà è, ripeto, questa in cui vivo; e quindi anche diversa è la mia “lettura” di essa. Il mio universo è qui a Este, è in questa “corte”, in questi campi e giardini, non altrove¹⁰.

I fiori e le foglie sono i protagonisti dell’ultima produzione di Cortelazzo. Un ritorno ad analizzare la natura cercando di rendere la vita interna della forma, il ritmo umano in sintonia con il ritmo di natura. Ancora una volta “il mondo vegetale” riaffiora “come aspetto dominante del suo paesaggio, come simbolo di una condizione di silenzio, di incomunicabilità, di solitaria e disperata bellezza”¹¹.

Già Giuseppe Marchiori nel 1974 aveva

⁹ Relazione del Prof. Raffaele De Grada, ivi, p. 61.

¹⁰ E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce il bronzo...* cit., p. 114.

¹¹ G. Mazzariol, *Il colore inventato*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo – 13 aprile 1992), a cura di L. Bortolato, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], p. 26.

Fig. 6 Gino Cortelazzo, *Fiore*, 1985, pennarello colorato su cartoncino, 250 x 350 mm, Este, collezione Cortelazzo

Fig. 7 Gino Cortelazzo, *Fiore*, 1985, pennarello colorato su cartoncino, 350 x 250 mm, Este, collezione Cortelazzo

individuato “un filo conduttore nell’arte di Cortelazzo, che risulta ben chiaro, anche se spesso si svolge segretamente, ed è il costante rapporto con le cose viste fin dall’infanzia, dalle umili pianticelle selvatiche alle larghe foglie che s’incurvano, uscendo dall’accartocciato gambo del granoturco”¹² [fig. 5]. Superfici curve che si ripiegano su se stesse, che si attorcigliano, che si svolgono nello spazio con un movimento spiraliforme, caratterizzano opere come i bronzi *Foglia autunnale* (1983), *Foglia oro* (1984), *Composizione verde* (1984), *Fiore 2* (1985) e *Grande foglia* (1985). Cortelazzo riesce a cogliere l’inarrestabile e naturale sviluppo del mondo organico; “foglie” più grandi, che elegantemente si inarcano, fanno da base a una sorta di nucleo che si avvita, si assottiglia e tende verso l’alto, sottolineando la struttura piramidale che sottende a queste composizioni plastiche.

Nei primi anni Ottanta l’artista realizza anche alcuni disegni direttamente collegabili a queste sculture – in alcuni casi veri e propri bozzetti –, ma se queste sono realizzate in bronzo e sono definite cromaticamente dalle possibilità offerte dal trattamento del materiale utilizzato (lucido, patinato, opaco), i disegni sono colorati con tinte accese e vivaci che denotano il grande interesse che l’artista aveva per il colore. I disegni dei fiori e delle piante, pur mantenendo l’eleganza lineare che si ritrova nelle sculture, proprio grazie al colore si presentano come “opere” totalmente autonome [figg. 6,7].

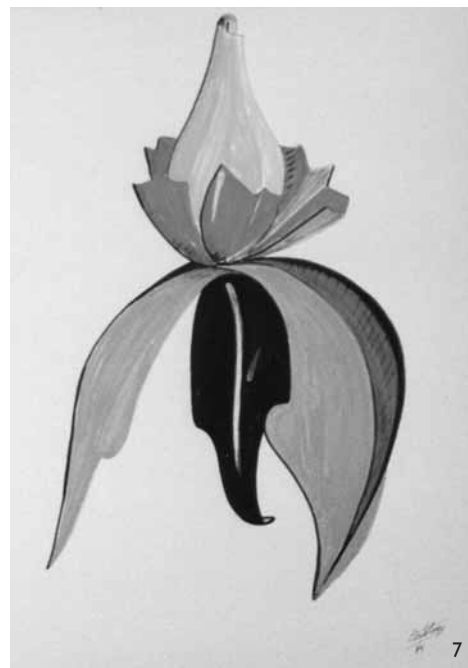


Cortelazzo amava dunque la natura ma era lucidamente consapevole che l’arte non è la natura:

Delle forme levigate che si trovano lungo i fiumi e possono ricordare Arp non sono sculture. Altre forme della natura, come rocce corrose, che l’ignorante può credere scultura, non sono scultura. La natura non avendo intelligenza non ha sensibilità. Il caso non essendo frutto d’intelligenza non può essere paragonato alla forma ottenuta con lo scalpello frutto di intelligenza e sensibilità (30 novembre 1972)¹³.

Infatti la “scultura è l’opera dello scultore che trae dalla massa la forma. Questa massa può essere: pietra, legno, marmo, ma sempre un volume inerte dato dalla natura a cui lo scultore, con lo scalpello, riesce a dar vita creando la forma” (30 novembre 1972)¹⁴.

A tale proposito diventano assai significative alcune fotografie delle opere di Cortelazzo realizzate da Gianni Berengo Gardin, che l’artista conobbe nel 1973 in occasione dell’organizzazione della sua mostra personale alla galleria “Cortina” di Milano. Berengo Gardin, come ricorda



¹² G. Marchiori, *Gino Cortelazzo ama la dura fatica dello scolpire*, in “Corriere Veneto”, 2 luglio 1974.

¹³ *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo cit.*, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*

Fig. 8 Gino Cortelazzo, *Kama e il più grande e il più piccolo*, legno di mogano 1971, foto di Gianni Berengo Gardin, 1973

Fig. 9 Gino Cortelazzo, *Kama*, legno di mogano 1971, foto di Gianni Berengo Gardin, 1973



Lucia Cortelazzo, interpretò “magistralmente” le sculture di Cortelazzo e le fotografò “secondo una sua versione naturalistica”¹⁵. Infatti molte opere sono fotografate collocate nella natura della campagna ed hanno come sfondo i campi di pannocchie, i colli euganei, le spighe di frumento, l'erba, le foglie secche, la terra, gli alberi o il cielo terso¹⁶ [figg. 8,9].

Riguardo a queste fotografie anche Marchiori nota che “collocando queste sculture all'aperto, per esporle allo sguardo acutissimo di Berengo Gardin, esse hanno ‘trovato’ subito il loro vero spazio, sottratto nell'angustia dello spazio dove Gino lavora, concentrato nei sogni, ma capace di ‘prevedere’ la luce egli spazi degli Euganei, a compenso delle sue fan-

tasie, nate come le piante nei boschetti sui colli, per assumere all'improvviso la dimensione pensata”¹⁷. Le forme delle sculture, volute e cercate, dialogano, si contrappongono alle forme della natura. Cortelazzo vuole mettere direttamente in relazione la sua opera con quella della natura, proponendone visivamente una integrazione spaziale ma anche sottolineando le differenze.

Una delle ultime opere di Cortelazzo è *La rosa* (1985) realizzata in ferro ricoperto di quarzo rosa¹⁸. Questa fa parte di quei lavori in cui l'artista decide di impiegare il colore, precisando che i suoi

non sono colori ma cristalli di quarzo colorati che posti uno vicino all'altro creano una superficie che ricopre un materiale portante. Il materiale portante può essere ferro, legno, gesso, polistirolo, poliuretano, plastica, ecc. La scultura non è il materiale portante ma l'oggetto composto da esso e dal quarzo epossidico che lo completa. [...] 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)¹⁹.

Proprio questa osservazione sulla luce ha suggerito a Mazzariol un preciso raffronto con il pensiero di Arturo Martini:

La scultura è l'arte più prigioniera, diceva Martini, è l'arte legata alla fisicità della

¹⁵ L. Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori...* cit., p. 31.

¹⁶ Anche il milanese Enrico Cattaneo fotografò con grande sensibilità l'opera di Gino Cortelazzo.

¹⁷ G. Marchiori, *Gino Cortelazzo ama la dura fatica dello scolpire* cit.

¹⁸ Per un'analisi di quest'opera si rimanda a V. Baradel, *...a rose is a rose is a rose is a rose...*, in *Per Gino Cortelazzo*, pubblicazione realizzata dall'International Inner Wheel Club di Este e dal Rotary International Club di Este nel 1992, coordinamento e cura di V. Baradel, coordinamento editoriale di M. Mazza, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], pp. 7-17.

¹⁹ *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo* cit., p. 38.

Fig. 10 *La rosa*, 1985, ferro ricoperto di quarzo rosa, Este, collezione Cortelazzo

luce e del sole, è l'arte che non può mai emanciparsi totalmente. Era il suo grande tormento. Mi pare che proprio da questi limiti Gino Cortelazzo riesca decisamente a togliere la scultura quando, attraverso il colore, la libera. Nella *Rosa*, che è una delle sue ultime cose, vediamo appunto questa forma che si riscatta nella luce, questo colore che è interno e si fa luce, rendendo l'oggetto assolutamente autonomo. È questo uno dei grandi ultimi oggetti realizzati da Gino Cortelazzo: sotto, vi è come la traccia di un nudo, con delle delicatezze, delle sensibilità estreme²⁰.

Anche in questo ultimo lavoro, prima che la sua ricerca si interrompa all'improvviso e definitivamente, emerge il pensiero dominante della poetica di Cortelazzo: "la scultura non è che un gioco di volumi che dà la sensazione di un movimento concorde e armonico verso un punto dell'infinito"²¹.



²⁰ G. Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo cit.*, pp. 16-17.

²¹ *Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo cit.*, p. 36.



¹ Cenno di questa attività in L. Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori. Biografia di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio-26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, p. 30.

² Cfr. L.-V. Masini, *Gioiello d'artista, gioiello d'autore*, in *Enciclopedia della moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, p. 334, dove si traccia una decisa distinzione tra gioielli d'artista, d'architettura e d'autore; in quest'ultimo ambito viene fatto rientrare il lavoro della scuola padovana, di Pinton e del Gruppo Enne.

³ Per il periodo di insegnamento di Cortelazzo all'Accademia di Ravenna L. Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori...* cit., p. 30; R. De Grada, *Il pensiero audace di Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo* cit., pp. 20-21.

⁴ E. Morini, N. Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile*, in *La moda italiana. 2. Dall'antimoda allo stilismo*, a cura di G. Butazzi, A. Mottola Molino, Electa, Milano 1987, pp. 64-66; E. Morini, *Haute couture*, in *Enciclopedia della moda* cit., pp. 177-178.

⁵ C. Cederna, *Cover-boys, Ladri, Cachet per lui, Un inverno da spazzino, Come appare l'uomo alla moda*, in

Associata lungo tutto il percorso della sua attività artistica alla realizzazione scultorea di grande impegno e formato, la creazione di gioielli¹ da parte di Gino Cortelazzo si muove in sintonia con Umberto Mastroianni² e in parallelo con un marcato e non occasionale interesse per le arti applicate, che dai bassorilievi metallici porta alle composizioni musive, studiate probabilmente sulla scorta degli insegnamenti della scuola ravennate³. Lo scorcio degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta paiono rivelarsi il momento di maggior fortuna di questa produzione, avviata con la realizzazione di anelli, spille, pendagli e bracciali. È del resto nell'ambiente dello studio che lo riprende Gianni Berengo Gardin, proprio mentre l'artista è intento a lavorare a uno dei suoi manufatti, fattisi col tempo più solidi e grevi nelle volumetrie compatte.

Nel contesto favorevole di un deciso mutamento del costume, tale da concedere una inattesa libertà e una nuova possibilità espressiva all'abbigliamento e all'emergente modello giovanile, nella prospettiva di un fattivo cambiamento pure nella realizzazione e nell'immagine dell'alta moda⁴, le sperimentazioni di Cortelazzo nel campo dei gioielli incontrano la strada di un maggiormente disinvolto atteggiamento nei confronti della maschilità, messo in rilievo per

tempo da una giornalista come Camilla Cederna⁵. È la stampa nazionale e locale a dare precoce risalto a queste creazioni, mostrate in modo considerevole accanto alle sculture e alle incisioni, sottolineando da subito l'unicità dei manufatti in argento concepiti con attenzione e raffinatezza, come accade alla personale della Galleria Palazzo Carmi a Parma nel marzo del 1969⁶, su cui pare si fosse espresso in modo lusinghiero Raffaele De Grada⁷. Proprio nel secondo semestre di quell'anno si comincia a parlare in via generale del suo legame col mondo della moda e a menzionare lo scultore di Este accanto a case affermate come Balenciaga, Ted Lapidus, Baratta, Sergio Soldano e Litrico, almeno in occasione del premio "Viareggio 2000", ideato da Alberico Crocetta e Alessandro Mossotti e assegnato nel contesto *à la page* del Piper⁸, quando le collezioni vengono presentate a passo di danza, avviando una modalità confermata dagli *happening* e dai quadri tematici dei *défilé* di palazzo Grassi⁹. Letti come opere di autentica scultura¹⁰, in cui parevano stemperarsi gli impeti e gli umori di un personaggio teso verso la monumentalità plastica¹¹, i gioielli di Cortelazzo dovevano aver ricevuto particolare consenso nell'ambiente milanese a partire dalla mostra alla Scotland House di via Uberti dei primi di ottobre sempre del 1969, della cui ver-



Fig. 1 Gianni Berengo Gardin, Cortelazzo nello studio

Figg. 2 - 3 Biki, Alain e Cortelazzo alla Scotland House, Milano, 9 ottobre 1969

Fig. 4 Modella coi gioielli Cortelazzo, 1969-70



nice dà documentazione un servizio fotografico di Mossotti, dove in più riprese figurano la sarta Biki¹² e il suo collaboratore Alain Reynaud¹³. Mutuando un motivo dechirichiano, sarà quest'ultimo a dare risalto in "La Stampa" al valore moderno e "magico" della bellezza nuova delle gioie contemporanee, che avevano "ritrovato pienamente la loro natura 'rituale'", divenendo simboli realizzabili unicamente da veri creatori, ossia da pittori e scultori¹⁴. Partendo da

un ragionamento sulla materia, che rompendo con gli antichi tabù non doveva per forza essere preziosa, egli contrapponeva la bellezza tradizionale dei gioielli di matrice ottocentesca all'esaltazione delle forme semplici di quelli attuali, parlando di catene, simboli delle costellazioni e lettere dell'alfabeto, instaurando forse un voluto paragone con taluni motivi dell'abbigliamento rinascimentale¹⁵. L'evocazione del "mondo astratto" e delle strutture del cristallo e dell'atomo

Eadem, *Il lato debole 1963-1968*, Bompiani, Milano 1977, pp. 182-184, 193-194, 196-198, 201, 299-300; Eadem, *Omos*, in Eadem, *Il lato debole 1969-1976*, Bompiani, Milano 1977, pp. 11-12.

⁶ T. Marcheselli, *Una mostra a Parma dello scultore Cortelazzo*, in "Gazzetta di Parma", 14 marzo 1969, dove si parla di una trentina di gioielli in argento. La mostra si era tenuta dal 15 al 30 marzo alla galleria di via Farini: *Cortelazzo alla Carmi con sculture e gioielli*, in "Il Resto del Carlino", 14 marzo 1969.

⁷ Cortelazzo alla "Carmi", in "Vita nuova. Settimanale Cattolico Parmense", 22 marzo 1969. Su questo incontro con De Grada, S. Salvagnini, *Etica e forma nella scultura di Gino Cortelazzo*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo



della mostra (Este, [Pescheria vecchia, 1995], a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995, p. 26.

⁸ *Al Piper consegnati i premi Viareggio moda*, in “Il Telegrafo”, 14 ottobre 1969.

⁹ Cfr. D. Davanzo Poli, *Mutamenti di linea nell’alta moda da sera dal 1959 al 1968*, in *Alta moda. Grandi abiti da sera degli anni ’50/’60*, catalogo della mostra, Arsenale, Venezia 1984, p. 33.

¹⁰ m. pe., *Incastri marmo-legno*, in “Corriere d’informazione”, 22-23 ottobre 1969.

¹¹ *Ibid.*

¹² Este, Archivio Cortelazzo; una delle immagini con Biki e Cortelazzo all’inaugurazione alla Scotland House avvenuta il 9 ottobre 1969, compare in L. Cortelazzo, *Un’autostrada di fiori...* cit., p. 30.

¹³ Già nell’*entourage* di Jacques Fath, di cui diresse la *maison* a New York, Alain (1924-82) divenne assistente della sarta milanese negli anni Cinquanta; sposò poi Roberta, figlia di Biki e Robert Bouyeure: cfr. H. Blignaut, *La scala di vetro. Il romanzo della vita di Biki*, Rusconi, Milano 1995, pp. 127-128; *ad vocem* in *Dizionario della moda*, a cura di G. Vergani, Baldini&Castoldi, Milano 1999, p. 651.

¹⁴ Alain, *I gioielli inquietanti*, in “La Stampa”, 15 novembre 1969. L’articolo viene largamente ripreso in Id., *Gioielli*, in “Il Giornale di Pavia”, 30 novembre

riprendeva un tema particolarmente attuale e ricorrente nel linguaggio della moda di questo turno d’anni, che risentiva delle esperienze dello stile spaziale di Paco Rabanne, Pierre Cardin e André Courrèges, proponendo un richiamo al clima del domani accentuato in una testata come “Harper’s Bazaar Italia”, in cui si parlava dei pezzi di Cortelazzo come di “briciole di materia astrale”, che andavano oltre un manierato e semplice gusto barbarico¹⁶. I monili “proiettati in una dimensione futuro-spaziale”¹⁷ venivano accostati così in “Votre beauté” alla donna solare dagli occhi “pagliettati” d’oro, che dava risalto alla sua bellezza con poche gioie e col “Golden Eve Shadow”¹⁸, proprio nel periodo in cui Elisabeth Arden creava per Jole Veneziani l’“Astral Look”¹⁹. Sulle più autorevoli pagine del “Corriere della Sera” saranno i

disegni di Brunetta ad affiancare una dettagliata cronaca dell’uscita alla Scotland House²⁰, puntando su di un’analisi dei materiali dei nuovi gioielli trasformabili, così come si farà alla rassegna alla Sala Bolaffi di Torino, dove Cortelazzo era presente con sette esemplari²¹. Dopo un immancabile raffronto con Cellini e affiancando l’atestino a Dorazio, Consagra, Turcato, Santomaso, Uncini, Giò Pomodoro e al suo maestro Mastroianni, sarà ancora “La Stampa” a interrogarsi in modo critico sul ruolo dell’orafo moderno, non più artigiano ma “libero artista” che nel gioiello trasferiva la sensibilità di cui dava prova nei lavori di maggior mole, in un impegno che non soggiaceva “alla discriminante che corre fra opera di artista e opera di artigiano”²². Evidenziando la mutabilità dei gioielli *double-face* dello “scultore antinaturalista”

e puntando sempre l'attenzione sull'unicità dei pezzi proposti, il "Corriere della Sera" parlava dei bracciali senza chiusura, del pendente tramutabile in fibbia da cintura e dei singolari pendagli-maschera che si potevano voltare da ogni parte grazie ai differenti fori che irregolarmente li percorrevano, consentendo una mutevole rifrazione della luce sulle superfici d'argento e su pietre dure quali l'onice e la corniola²³, incastonate irregolarmente in una lavorazione "vissuta"²⁴.

Accentuando un lato forzatamente mondano – ripreso con decisa spigliatezza da un settimanale di attualità come "ABC", dove si associavano le creazioni di Cortelazzo alle raffinate follie dell'*high-life* newyorkese²⁵ – l'occasione espositiva alla Scotland House veniva posta sotto l'egida di Mario Capra e di Alessandro Mossotti²⁶, vicino al premio Viareggio patrocinato dalla nuova testata "Italian Style '70", il cui primo numero usciva nel dicembre 1969 con in copertina i gioielli di Cortelazzo, indossati dall'attrice Gina Lollobrigida assieme alle pellicce di Soldano²⁷. Il momento si rivelava favorevole per la promozione di una serie di iniziative strettamente correlate e articolate tra la fine del 1969 e l'anno successivo, quando i lavori dello scultore di Este, che avevano avuto eco in "Grazia"²⁸ e alla premiazione di Miss Italia dell'ottobre 1969²⁹, comparivano in un *reportage* a colori in una rivista di ampia portata



come "Annabella"³⁰ e persino in rotocalchi di larga diffusione³¹. La possibilità di accostare l'artista (un talento dedicato "allo stilismo")³² alle collezioni e ai *bijoux* di Biki, alla voga delle pellicce di

Fig. 5 a-b Sfilata Lions Club dei gioielli Cortelazzo, Este, hotel Beatrice, 24 aprile 1970

Fig. 6 "Italian Style '70", dicembre 1969, copertina

Fig. 7 Gina Lollobrigida in pelliccia di Soldano e gioiello di Cortelazzo, ottobre 1969

1969, dove figura una fotografia di Gina Lollobrigida con una *panure* di Cortelazzo.

¹⁵ Alain, *I gioielli inquietanti* cit.

¹⁶ *Gioielli*, in "Harper's Bazaar Italia", a. I, n. 11, novembre 1969.

¹⁷ *Argento e pietre dure per i gioielli d'Alta Moda*, in "Linea maschile e femminile", novembre-dicembre 1969 (?).

¹⁸ "Votre beauté", dicembre 1969, p. 25. L'articolo è accompagnato dalla figura di una modella che indossa degli orecchini di Cortelazzo in oro giallo, somiglianti a un disco solare; la stessa fotografia compariva in C., *Gino Cortelazzo a Bacedasco*, in "Gazzetta del Popolo", 21 ottobre 1969; *I gioielli-sculture di Gino Cortelazzo*, in "Gazzetta di Pescara", 21 dicembre 1969.

¹⁹ L'"Astral Look" era associato alla collezione Veneziani autunno-inverno 1964-65, mentre va notato come nella medesima direttiva di uno stile spaziale si ponesse il *Moon Drops* di Revlon, "rossetto da indossare sulla luna", promosso in "Grazia", 5 ottobre 1969. Cfr. C. Maragnoli, *Fabbricanti di bellezza. Modelli e percorsi del trucco nel secondo Novecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2008-2009, relatore S. Franzo, pp. 37-40.

²⁰ *Argento e pietre dure per i nuovi gioielli*, in "Corriere della Sera", 28 ottobre 1969.

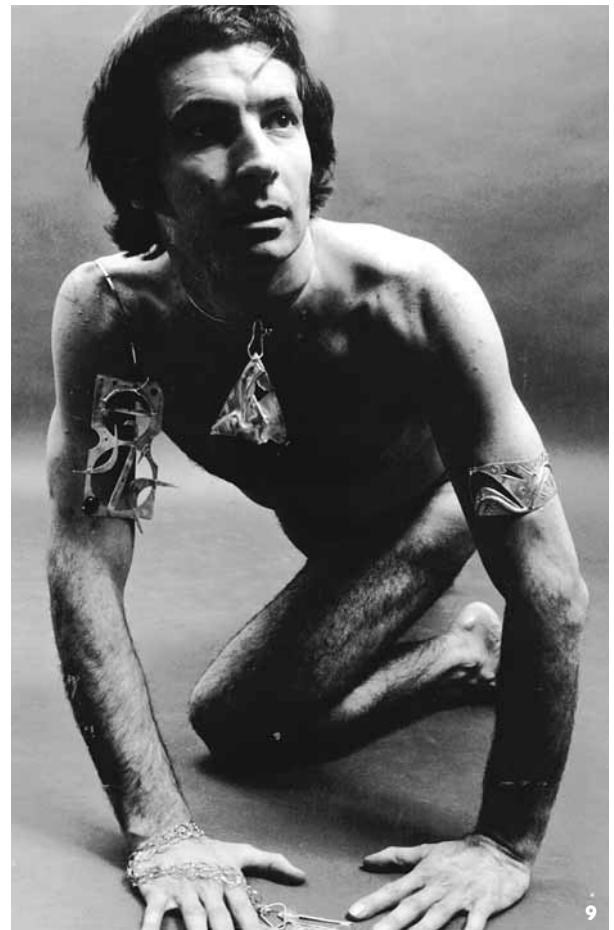
²¹ In *1° Rassegna del gioiello d'arte firmato*, [ritaglio stampa privo di indicazioni] [1969], si dà l'elenco dei sette pezzi presentati alla mostra tenutasi dal 5 al 20 dicembre 1969; Cortelazzo aveva aderito all'iniziativa a catalogo stampato: un anello da uomo, quattro spille (una in oro senza pietre, una circolare con tre perle indiane, una con zaffiro indiano e una con onice, trasformabile in ciondolo) e due ciondoli (uno *double-face* con pietra dura e l'altro d'argento riprendente un bucranio).

²² mar. ber., *I gioielli come opere d'arte*, in "La Stampa", 17 dicembre 1969. Tra i ventitré artisti erano presenti Asseretto, Cannilla, Carrino, Guerrini, Lorenzetti, Macciotta, Mannucci, Martinazzi, Minola, Molli, Moriconi, Piludu Atzeri, Pontecorvo, Santoro e Tarantino, con un totale di centotrenta gioielli.

²³ *Argento e pietre dure per i nuovi gioielli* cit.

²⁴ Alain, *Gioielli* cit.

²⁵ *Vestiti di gioielli*, in "ABC", a. XI, n. 12, 20 marzo



1970, dove si parla forse non del tutto propriamente di una commissione da parte di Wilson Rockefeller.
²⁶ *I gioielli di Cortelazzo*, in "Italian Style '70", a. I, n. 1, dicembre 1969, pp. 138-139.

²⁷ La rivista era edita da Franco Angeli. Cfr. *Il Premio Italian Style Viareggio 2000*, ivi, p. 138; inoltre Alain, *Gioielli cit.* La fotografia in bianco e nero dell'Archivio Cortelazzo con Gina Lollobrigida reca in basso a penna l'indicazione "Milano ottobre 1969".

²⁸ *Gioielli & pietre preziose*, in "Grazia", a. XLII, n. 1504, 14 dicembre 1969, p. 11.

²⁹ Si veda nell'Archivio Cortelazzo l'immagine di Mossotti.

³⁰ *I gioielli firmati*, in "Annabella", a. XXXVIII, n. 53, 1 gennaio 1970, con un servizio fotografico di Alessandro Mossotti e Marco Glaviano, in cui le creazioni di Cortelazzo erano accostate a quelle di Biki. Cfr. *Sculture e gioielli di Cortelazzo*, ivi, a. XXXIX, n. 8-9, 2 marzo 1971.

³¹ È il caso di *Scegliamo i gioielli per le sere d'estate*, in "Sogno", n. 28, 11 luglio 1970. Nell'Archivio Cortelazzo sono stati rintracciati dei fotocolor accosta-

tigre e di giaguaro³³ e alla nuova figura dell'uomo "bizantino"³⁴ è veicolata da un esteso servizio fotografico realizzato nello studio milanese di Mossotti, corredato talora di suoi scritti³⁵ e ripreso in vari periodici³⁶, in cui i modelli appaiono in pose artificiose e vestiti solo di gioielli³⁷. Assecondando la tendenza scopertamente femminile ed esornativa della moda maschile che accompagna l'apertura degli anni Settanta, si porta l'attenzione sulle gioie che si dicono appositamente create per un uomo che "si è liberato delle pastoie grigie di un tempo e ha decollato nel colore", impadronendosi dei gioielli quale "naturale complemento" di ogni momento della

sua giornata³⁸. Con un bilanciamento di immagini che si discostano dal più divertito vocabolario di Camilla Cederna, si fa di Cortelazzo lo scultore della moda prossimo al polo della *haute couture* milanese caro alla borghesia industriale³⁹, artista "all'avanguardia del gusto e della creatività", che nel clima di "bizantinismo" guarda necessariamente "all'Oriente alessandrino, alla Grecia di Prassitele, alla Persia favolosa"⁴⁰.

È in occasione delle esposizioni in galleria⁴¹ – Mossotti segnala dei contatti con la Borgonuovo di Italo Oggioni⁴² – che emergono gli sforzi critici più adeguatamente spesi verso l'individuazione della sua poetica "antinaturalista", discosta per



formazione dalla scuola padovana del Selvatico⁴³ e indicata da De Grada nella presentazione alla Pagani di Milano, atta a cogliere nel lavoro dello scultore una forma di racconto “non sofisticata dai temi d’obbligo dell’intellettualismo contemporaneo”⁴⁴. Se nel 1970 in terra d’Este e a Varallo Pombia⁴⁵ era stato il Lions Club a promuovere, in una cornice di cercata esclusività, *défilé* di indossatrici e indossatori che presentavano gioielli cesellati da Cortelazzo⁴⁶, propriamente “piccole sculture in materiale nobile”⁴⁷, che con l’uso sobrio delle pietre preziose non celava la sua “parola plastica”⁴⁸, era in un’intervista in “La Specola” che Henri Savì ne coglieva gli intenti in

quanto a materia e forma⁴⁹. È ricollocando lo “scultore-vivaista” nel suo naturale ambiente veneto che si apprende come per Gino Cortelazzo il gioiello derivasse sempre dalla stessa concezione della scultura, realizzata però con un materiale nobile che è tale solo per l’orafo, non per lo scultore⁵⁰. Allo stesso modo egli non ripudiava la pietra preziosa perché se ne serviva solo per “concedere” alla forma “una dimensione diversa ed una luce nuova di vuoti e pieni”⁵¹. Andando al di là degli abusati modelli interpretativi che parlavano di arcaismo⁵², è maggiormente utile considerare la riflessione emersa per l’esposizione alla galleria milanese La Nuova Sfera segna-

bili a quelli pubblicati in questa rivista e in “Annabella”.

³² Va rilevato in questo contesto il significato dell’uso preciso del termine: E. Morini, N. Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile* cit., pp. 66-69.

³³ Gino Cortelazzo: *sculpture per la moda*, [ritaglio stampa privo di indicazioni] [1970]. Cfr. C. Cederna, *Tigre di moda*, in Eadem, *Il lato debole 1963-1968* cit., pp. 68-69; Eadem, *Leopardo, addio, Tigri addio*, in Eadem, *Il lato debole 1969-1976* cit., pp. 18-19, 72-73.

³⁴ Gino Cortelazzo, *lo scultore della moda*, in “Io”, a. IV, n. 10, ottobre 1970.

³⁵ A. Mossotti, [ritaglio stampa privo di titolo], in “Camiceria abbigliamento maschile”, a. VIII, n. 12, maggio 1970, p. 27.

³⁶ Le fotografie rivenute nell’Archivio Cortelazzo – sul verso il timbro dello studio Mossotti, al 15 di viale Maino a Milano; così per altri esemplari dello stesso periodo e sempre di pertinenza Cortelazzo –, che riprendono gli stessi modelli e i medesimi gioielli, figurano parzialmente in “ABC”, a. XI, n. 12, 20 marzo 1970; “Camiceria abbigliamento maschile”, a. VIII, n.



12, maggio 1970, p. 27; *I metalli di Cortelazzo*, in "Boutique", a. II, n. 3, 3° trimestre 1970, pp. 140-143; *Gino Cortelazzo: scolpire per la moda* cit.; *Gino Cortelazzo, lo scultore della moda* cit.

³⁷ L'immagine maschile proposta sembra corrispondere a quella del "brutto tenebroso, dai capelli in disordine e la ruga cattiva, il truce un po' gangster", in C. Cederna, *Omos*, cit., pp. 11-12.

³⁸ *Gino Cortelazzo, lo scultore della moda* cit.

³⁹ Cfr. E. Morini, *Haute couture* cit., p. 178.

⁴⁰ *Gino Cortelazzo, lo scultore della moda* cit.

⁴¹ Per un regesto delle mostre personali, delle collettive e dei premi *Gino Cortelazzo* cit., pp. 102-104; *L'oggetto ansioso...* cit., pp. 91-93.

⁴² A. Mossotti, *Il successo di Oggioni*, in "Corriere di Lecce", 16 gennaio 1972. Cfr. "La Notte", 28 gennaio 1972; "Moda montagna mare. Rivista dello stile e della moda", a. II, febbraio 1972 (per la manifestazione "Jumbo Jet d'oro" di Sanremo); *Gioielli per Rossanna*, in "Shaker Club", aprile 1972, ancora per il voluto accostamento di Cortelazzo al mondo dello spettacolo e della moda. Per questo torno di tempo vanno segnalate almeno tre mostre in cui compari-

lata in "La Vernice"⁵³, quando si ragiona delle possibilità espressive del metallo lavorato con franchezza⁵⁴. Ciò nel momento in cui il tema del gioiello d'arte mostrava ancora la sua urgenza alla Biennale d'Arte Orafa tenutasi a palazzo Strozzi di Firenze nel 1974, dove Cortelazzo interveniva tra i trentaquattro artisti selezionati da Umberto Baldini, Franco Solmi e Giuseppe Marchiori, tra cui vanno ricordati almeno i nomi di Mastroianni, Getulio Alviani e Mario Ceroli⁵⁵ - coinvolti nel progetto portato avanti a Roma dai Fumanti sulla scia dell'esperienza della Galleria del Milione⁵⁶ - , che dimostrano la ricchezza degli orientamenti di una ricerca che andava verso l'Arte Programmata, non esclu-

dendo il riferimento iconico e un permanere dell'attenzione alla costruzione strutturale⁵⁷.

Varcata la soglia degli anni Ottanta, la lettura dei gioielli di Cortelazzo, mutate le sue formule espressive e muovendo un confronto che potrebbe essere teso verso i suoi bassorilievi, suggeriva contesti architettonici dai profili marcati, segnati da scorci di costruzioni ad archi e di sapore metafisico⁵⁸. In questi elaborati in oro e argento non si vedeva riflessa tanto la tematica delle sue sculture, quanto una ricerca di impronta essenzialmente cromatica, atta a sottolinearne il disegno e derivata non solamente dall'associazione dei diversi metalli, ma dal differenziato trattamento delle superfici⁵⁹.

Ancorando nuovamente lo scultore euganeo alla realtà territoriale di ascendenza lagunare, valeva ancora interrogarsi sulla validità del termine gioiello, da intendersi più propriamente come “oggetto pensato, predisposto ad assolvere una funzione”⁶⁰.

vano le creazioni dello scultore: alla gioielleria Angeli di Padova (*Al “Viareggio 1969”*, in “Il Gazzettino”, 14 dicembre 1969), alla Galleria Benedetti di Legnago (*Personale di Cortelazzo alla galleria Benedetti*, ivi, 20 febbraio 1970) e all’hotel Hilton di Roma, per la XVIII mostra dell’alta moda del 7-10 luglio 1970, quest’ultima documentata da materiale fotografico dell’Archivio Cortelazzo.

⁴³ Sulla tradizione orafa del Novecento a Padova: A. Castellani, *La scuola orafa padovana, in 1950-2000. Arte a Padova*, a cura di C. Limentani Virdis, Edizioni Marcato, Padova 2003, pp. 215-228; M. Cisotto Nalon, *Da Umberto Biondo, maestro del ferro, alla scuola dell’oro di Mario Pinton, in Il Selvatico. Una scuola per l’arte dal 1867 ad oggi*, catalogo della mostra (Padova), a cura di A. Zecchinato, Canova, Treviso 2006, pp. 138-167; *Gioielli d’autore. Padova e la Scuola dell’oro*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 4 aprile-3 agosto 2008), a cura di M. Cisotto Nalon, A. M. Spiazzi, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York 2008.

⁴⁴ “Il Giornale di Pavia”, 8 novembre 1970, [ritaglio stampa mutilo]. Il testo di De Grada è riportato in *L’oggetto ansioso... cit.*, p. 78.

⁴⁵ *Riuscita Charter Night Lions Gorla-Valle Olona*, in “La Prealpina”, 6 giugno 1970; la sfilata era stata diretta dal giornalista Mossotti.

⁴⁶ G. C., *Gioielli-sculture presentati al Lions*, in “Il Gazzettino”, 3 maggio 1970; *Lion Club*, in “AtheSte”, giugno 1970, p. 2, per la trentina di lavori indossati da due modelle alla tavernetta dell’hotel Beatrice alla riunione del Lions Montagnana-Este. Come “La Prealpina”, “Il Gazzettino” menziona pure la presentazione di un volume di Alessandro Mossotti in cui erano riprodotte dodici incisioni di Cortelazzo. Oltre che dalla stampa locale, la sfilata è documentata da una serie di fotografie conservate nell’Archivio Cortelazzo, una delle quali è pubblicata in L. Cortelazzo, *Un’autostrada di fiori... cit.*, p. 30.

⁴⁷ *Fondazione Pagani – Museo d’Arte Moderna, VII Mostra internazionale di scultura all’aperto*, [ritaglio stampa privo di indicazioni] [1970], con un profilo biografico di Cortelazzo e notizia della rassegna di Le-

gnano-Castellanza del 31 maggio-30 settembre 1970.

⁴⁸ G. C., *Gioielli-sculture presentati al Lions cit.*

⁴⁹ H. Savì, *I capolavori d’arte orafa dello scultore estense Gino Cortelazzo*, in “La Specola. Mensile di informazione e vita padovana”, a. 2, n. 22, ottobre 1971, pp. 9, 15.

⁵⁰ Ivi, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Né azteco, né greco*, in “Vie nuove”, a. II, n. 10, 8 marzo 1972, p. 7; *Gino Cortelazzo*, in “Libertà”, 2 marzo 1972.

⁵³ *Galleria “La Nuova Sfera”. Gino Cortelazzo*, in “La Vernice”, a. XI, n. 5-6, 1972, p. 178.

⁵⁴ *Gino Cortelazzo cit.*, per l’indicazione in “Libertà” del 2 marzo 1972 della mostra alla Galleria La Nuova Sfera di Milano.

⁵⁵ *Artisti ad “Aurea”*, in “Il Giornale d’Italia”, 17 settembre 1974. Alla manifestazione partecipavano inoltre Franco Angeli, Italo Antico, Maria Baldan, Antonio Bueno, Corrado Cagli, Aldo Calò, Franco Cannilla, Carmelo Cappello, Andrea Cascella, Alik Cavaliere, Francesco Cenci, Pietro Consagra, Lucio Del Pezzo, Amelia Del Ponte, Gianni Dova, Nino Franchina, Rosalda Gilardi, Alberto Giorgi, Renato Guttuso, Nilva Miglione, Edgardo Mannucci, Gino Marotta, Arnaldo e Giò Pomodoro, Laura Rivalta, Nini Santoro, Lidia Silvestri, Franca Tosi, Valeriano Trubbiani e Giuseppe Uncini, a cui andava unita la presenza internazionale di Dusan Dzamonjia.

⁵⁶ Danilo e Massimo Fumanti seguirono nel loro negozio romano di via Frattina, dove nel 1970 si tenne l’esposizione *Gioielli di artisti contemporanei*, l’iniziativa avviata da Mario Masenza nel 1949 con la mostra *Gioielli di Masenza*, promossa a Milano alla Galleria del Milione. Si veda L.-V. Masini, *Gioiello d’artista, gioiello d’autore cit.*, p. 334.

⁵⁷ E. Crispolti, *Appunti per una storia del gioiello d’arte in Italia nel secondo Novecento*, in *Gioielli d’autore. Padova e la Scuola dell’oro cit.*, pp. 60-61.

⁵⁸ A. Zucchetta, *Cortelazzo e i gioielli*, in “L’Arena”, 30 maggio 1981.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*



Fig. 1 39, 1975, ceramica

L'analisi delle maschere di Gino Cortelazzo permette di evidenziare alcuni aspetti rilevanti nell'ambito delle relazioni intercorrenti tra queste opere e la sua scultura "maggiore", nonché di valutare le peculiarità delle sue «maschere-volti»¹ che, nell'indagare soluzioni estetiche solo in apparenza eretiche rispetto alla sua produzione plastica più nota, offrono spunti di meditazione sulla natura umana, colta nei suoi momenti di debolezza, meschinità, vacuità e anche follia. L'osservazione delle caratteristiche caricaturali dell'uomo nella quotidianità si concretizza rapidamente in un resoconto lucido e critico che non cede a facili indulgenze, ma esprime la propria carica morale nel taglio deciso e scavato delle masse in opere che, pur nell'elementarità della cromia e dei materiali, esibiscono una sicurezza tale nel definire i caratteri di un'umanità ordinaria da far sembrare ciascuna maschera una sentenza. In tal senso Cortelazzo pare aver intuito il cortocircuito verbale che si crea tra la parola latina *persona* e il suo corrispettivo italiano "maschera" e averlo sviluppato nei propri volti stilizzati «dal contenuto [...] poco eroico»², in quanto svelano il lato tenuto nascosto, per convenienza o convenzione, dalle "persone". La maschera è un mezzo di camuffamento, un oggetto teatrale, di guerra o rituale, talora terrificante, che nelle pratiche funerarie offre un ultimo ricordo del volto del defunto, in cartapesta, cera, legno o metallo, dagli egizi ai micenei,

dagli etruschi ai romani. Questo uso non sfugge a Cortelazzo, uomo colto, «grande testimone storico delle molteplici sofferenze che ci hanno afflitto»³, artista che a più riprese ricorre a scelte iconografiche dalle valenze simboliche funeree e che, nel 1984, realizza il suo *Autoritratto* – di cui esiste una seconda versione appesa nel suo laboratorio di Este – da un calco facciale poi fuso in bronzo, perpetuando un costume risalente al IV secolo a.C.. Le maschere, secondo la testimonianza della moglie Lucia, furono create nell'arco di un anno. Quelle in ceramica⁴ sono almeno ottantatré, di cui «50 esemplari unici»⁵ sarebbero stati esposti alla galleria d'arte Petrarca di Parma nel 1975 [fig. 1], anche se Cortelazzo ne firmò e numerò sul retro almeno sessantacinque. Si conserva, infatti, un catalogo di fotografie che, oltre alla riproduzione di settanta maschere, ne riporta l'anno di creazione⁶, il 1975, l'eventuale vendita o donazione e il numero progressivo attribuito dall'artista: la numerazione dei pezzi in ceramica va, appunto, da uno a sessantacinque, a cui si aggiungono cinque esemplari in cartapesta, identificati da un codice alfanumerico crescente da "1-A" a "5-A" [fig. 2]. Sono state, inoltre, recentemente fotografate nello studio di Este sette maschere in terracotta verniciata – di cui quattro riportano nel retro un numero: il sessantotto [fig. 3], il settantacinque, l'ottantadue, l'ottantatré –, nonché altri diciassette esemplari in cartapesta, non numerati né datati, e due

¹ V. Pelagatti, *Le maschere di Cortelazzo*, in "Il Resto del Carlino Parma", 9 dicembre 1975, p. 1.

² *Ibid.*

³ *Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol*, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo* (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, [Este 1987], p. 75.

⁴ A esse si aggiunga, inoltre, una maschera in ceramica plasmata da Cortelazzo, ma decorata dalla figlia Paola, che ne firmò il retro.

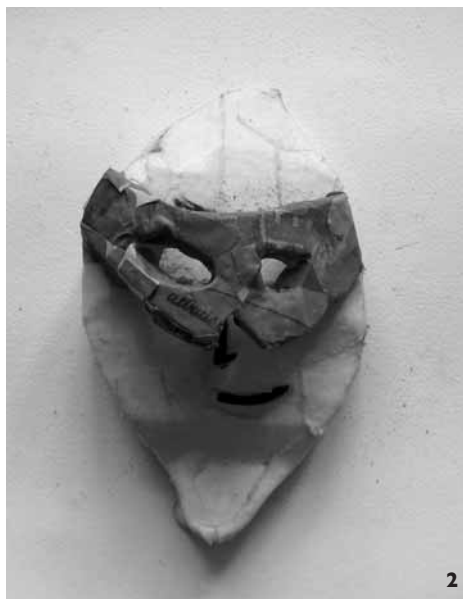
⁵ V. Pelagatti, *Le maschere di Cortelazzo* cit., p. 1.

⁶ Sul retro della fotografia della maschera 20, appartenente al catalogo di fotografie conservato nella casa di Este, è scritto a mano: «DICHIARO che la maschera di ceramica riprodotta in questa foto è opera UNICA da me creata nel millenovecentosettantacinque. Cortelazzo75».

Fig. 2 4A, 1975, cartapesta

Fig. 3 68, s.d., terracotta verniciata

maschere in bronzo [fig. 4], anch'esse prive di firma, numero e data: tutti potrebbero essere successivi alla mostra di Parma. Indicativamente, queste opere misurano, in media, tra i dieci e i trenta centimetri di diametro, mentre la loro profondità varia tra i cinque e i quindici centimetri circa: alcune, pertanto, nonostante siano cave nella quasi totalità dei casi, raggiungono un discreto peso, soprattutto considerando che Cortelazzo le immagina sistemate a muro. La cromia variopinta delle maschere in cartapesta, le cui superfici spesso non vengono dipinte, lasciando emergere il disomogeneo aspetto dei fogli di giornale, si distingue da quella elementare delle maschere in ceramica [fig. 5]. «Il colore bianco-gesso, giallo e nero, di queste sigle-maschere ha una sua relazione precisa con le articolazioni, scavi e convessità cercate da uno scultore che ripercorre con garbo e con sicurezza fabbrile una iconografia già presente nella fantasia artistica: dalla plastica espressiva di esoterici esempi primitivi, alle reviviscenze di popolari "arlecchino" e "pierrot", ricorrenti anche nei mimi cubisti-meccanici del nostro tempo. Ancora più schematiche e riduttive, le maschere di Cortelazzo costituiscono una prima folla ammiccante e un poco demoniaca che comincia ad affacciarsi tra gli ordigni più calcolati della sua scultura di bronzo e di marmo, mettendo allo scoperto altri desideri e inquietudini, già presenti da tempo nel laboratorio apparentemente



tranquillo di Este»⁷ [fig. 6].

Le relazioni tra la «più severa vicenda scultorea»⁸ di Gino Cortelazzo e le sue maschere, «vere e proprie sculture scalari, minisculture serrate in ritmo sincopato»⁹, da un lato si manifestano nel confronto con opere non di molto precedenti la mostra di Parma¹⁰, quali *Il pagliaccio* del 1970 [fig. 7] e *Lo strabico* del 1971 [fig. 8], che posseggono la medesima potenza caricaturale delle maschere, sconfinante nel più corrosivo sarcasmo: «è come se qualche nodo-fulcro fondamentale, che già occhieggiava negli involucri di bronzo, nelle cuspidi di marmo, nelle ellissi di onice ed alabastro, abbia finito col prendere corpo e animazione autonoma, segnalando con maggior precisione quella speciale coloritura ironico-critica che Cortelazzo possiede in buona dose, e che si è sempre manifestata nella sua autentica fantasia, oltre che nella indisciplinazione, per così dire, rispetto alle formule stereotipe del far scultura»¹¹ [fig. 9]. Dall'altro lato si rilevano anche nelle creazioni successive, che sembrano conservare memoria di

⁷ E. Fezzi, *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria d'arte Petrarca, 29 novembre-12 dicembre 1975), Parma 1975, [p.VII].

⁸ *Ivi*, [p. III].

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Parma, Galleria d'arte Petrarca, *Gino Cortelazzo*, 29 novembre-12 dicembre 1975. La mostra presentava le maschere di Cortelazzo congiuntamente a una «scelta antologica dei disegni che le hanno ispirate»: in *Fantasie in maschera di Gino Cortelazzo*, in «Gazzetta di Parma», 4 dicembre 1975, s. p..

¹¹ E. Fezzi, *Gino Cortelazzo* cit., [p. III].



4



5

Fig. 4 [Maschera], s.d., bronzo

Fig. 5 42, 1975, ceramica

questa rapida, ma intensa fase nella sintesi immediata e violenta dell'*Urlo* del 1982 [cat. 5] o in *Luna a Key West* [cat. 29] e *Luna a Miami* del 1985, i cui dischi lunari antropomorfi rinviavano all'alfabeto elementare dell'espressione facciale. Si rivelano, inoltre, particolarmente indicative, anche per la tradizione simbolica a cui sono legate¹², le opere il *Gufu* o il *Gufetto*, entrambe risalenti sempre al 1985, o ancora *Civetta*, disegno per incisione del 1984 [fig. 10] o le sculture *Civetta Blu*, *Civetta bianca*, *Civetta nera*, *Civetta rosa* tutte realizzate nel 1985, anno in cui l'artista si diede la morte. «A guardar bene affiorano su questi volti modellati in ceramica alcuni segni peculiari del linguaggio di Cortelazzo; segni che esplorano l'uomo e la sua identità in una luce di sottile ironia, di esilarante ricognizione psicologica, di gogna giocosa per i piccoli vizi dell'uomo»¹³. Infatti «se l'invenzione della maschera è stata indotta dalla convenienza di celare una verità, Cortelazzo compie l'operazione inversa: demistificando e de-

ridendo crea "maschere" che sono la rappresentazione di tutto ciò che l'uomo ha sempre voluto nascondere con una maschera [...] I momenti che compongono il mosaico psicologico quotidiano e qualunque: contraddittori, umili, umilianti, tutta la gamma, insomma, dei sentimenti umani la cui grandezza deve scendere a patti proporzionali con la "praticaccia" del vivere. [...] Per questo le maschere di Cortelazzo sono una derisione alla convenienza, al ben pensare, all'assurdo idealizzare, a tutto ciò insomma che ha dato occasione all'uomo di ricorrere alla maschera»¹⁴. Nonostante il figlio ricordi che, quando qualcuno chiedeva a Cortelazzo di spiegare le sue opere, «la cosa più frequente che faceva mio padre era di rispondere che lui era scultore e che parlava "con" le sue opere e non diceva niente»¹⁵, l'artista decise comunque di esprimersi in merito alle proprie maschere. Riporta, infatti, Elda Fezzi nel catalogo della mostra di Parma: «Ciò che [lo] ha guidato nella sua produzione caustica di maschere è stato il voler comprendere più a fondo certi "atteggiamenti che un volto può assumere in certi determinati momenti, di ira, o di ubriachezza, o di coraggio, o altro che si voglia". E aggiunge: «È il ritratto dell'umanità nei diversi momenti di vita e del giorno. È porre alla berlina quell'accademismo ristretto della convenienza. È infine un autoritratto nel senso universale. La maschera è anche stata usata per nascondere il vero volto del soggetto, la mia

¹² Tradizionalmente si attribuiscono ai rapaci notturni, senza distinguere tra barbagianni, gufi o civette, valenze simboliche ctonie e funeste: basti ricordare come per Plinio e Ovidio la *strix*, il barbagianni, succhiassse il sangue ai bambini e come, nelle *Metamorfosi* di Apuleio, la maga Panfile si trasformasse in *bubo*, cioè in un gufo.

¹³ *Fantasie in maschera...* cit., s. p.

¹⁴ V. Pelagatti, *Le maschere di Cortelazzo* cit., p. 1.

¹⁵ Lettera di Guido Maria Cortelazzo a Chiara Costa del 12 marzo 2011.



Fig. 6 22, 1975, ceramica

Fig. 7 Il pagliaccio, 1970, legno di tiglio

al contrario vuol porre in evidenza il vero volto smascherando l'assurdità della convenienza, del buon vivere sociale, del benpensante spicciolo, del borghese rattrappito. È quasi una rivalsea contro la Società dignitosamente austera, facendo vedere in tono scherzoso quello che veramente rappresenta per me e quello che veramente essa è ... lasciando al fruitore la possibilità di pensare se questo può essere realismo o celia, e se sotto questa espressione si celi un'umana verità, quella della vita di tutti i giorni che ti obbliga ad un certo atteggiamento..."¹⁶. Gino Cortelazzo, "homo faber" (molto poco diplomatico) a cui piaceva pensare e realizzare con le mani i suoi pensieri¹⁷, in corrispondenza con il riconoscimento della propria attività anche oltre i confini nazionali, abbreviò il percorso intercorrente tra i suoi pensieri e le mani, creando le maschere: «Quando in un artista come Cortelazzo l'immaginazione è così fiammeggiante [...] si può registrare un intermezzo rispetto al primario itinerario

creativo, una pausa in cui la fantasia opera in libertà, quasi a toccare frontiere ignote e inattese. È quel che è accaduto a Cortelazzo in un certo periodo della sua attività; lui scultore allusivo di un'immagine nativa del pensiero ha avvertito l'urgenza di misurarsi con il traslato figurale, come in una contesa fra la forma e il suo contenuto. E il genere più idoneo gli è parso la "maschera" [...] "medium" rituale di un'avventura che proviene dalle sfere più remote della coscienza"¹⁸. Da persona arguta, tuttavia, i suoi «giochi»¹⁹ non perdettero in pregnanza, ma acquistarono in immediatezza, come sottolinea Virginia Pelagatti: «Le maschere che Cortelazzo espone alla galleria Petrarca, anche se presentate dall'autore come "gioco", in alternativa a

¹⁶ E. Fezzi, *Gino Cortelazzo* cit., [pp. IV-VII].

¹⁷ Lettera di Guido Maria Cortelazzo a Chiara Costa del 12/03/2011.

¹⁸ *Fantasie in maschera...* cit., s. p.

¹⁹ *Ibid.*



Fig. 8 Lo strabico, 1971, legno

Fig. 9 41, 1975, ceramica

precedenti e impegnativi interventi sulla materia, possono considerarsi un'esperienza artistica efficace e compiuta [...] un discorso che solo apparentemente è "divertissement", ma che denuncia pur sempre la sua costante ricerca di nuovi segni e di agganci nuovi con la realtà²⁰. Ancora in occasione della mostra del 1975, nella "Gazzetta di Parma", si nota come «una motivazione intima, scaturita da una sfera di profondi valori morali, mette in luce [...] la testimonianza poetica dello scultore»²¹, cogliendo *in nuce* un aspetto successivamente confermato dalle parole di Giuseppe Mazzariol: «sua prerogativa che lo qualifica tra molti altri, è che si tratta di una prerogativa etica, per cui Gino tutto quello che fa, lo fa per una condizione di necessità. Non vi è mai il gioco, non vi è mai l'elisione, non vi è mai il "divertissement" nel senso di "divagare da". Se vi è un artista "engagé" è il Cortelazzo»²². Cortelazzo, infatti, rimane fedele alla propria poetica di pieni

e vuoti e al gusto per la stilizzazione anche sullo spessore minimo delle maschere, dove, inoltre, l'ideazione fluisce con maggiore naturalezza, lasciando emergere l'eccezionale sensibilità con cui egli annota ugualmente il sublime e il grottesco, altrove invece filtrati dalla meditazione in più fasi sul soggetto, sulla sperimentazione estetica, sui problemi pratici di realizzazione. Pertanto, «grotteschi o malinconici, questi "volti-maschere" di Cortelazzo, piuttosto che essere il "divertissement" di un artista in tempo libero, sono [...] un aggancio efficace ad un latente bisogno liberatorio, attraverso il quale – come in altre sequenze di "collages" recenti – l'autore ricerca altri passaggi verso la vita e il suo ritmo – però rivissuto nell'intelligenza e nella ampiezza di possibilità offerte dalla tenace e qualificante indagine sulle materie e i segni del lavoro critico, della progettazione artistica»²³.

²⁰ V. Pelagatti, *Le maschere di Cortelazzo* cit., p. 1.

²¹ *Fantasie in maschera...* cit., s. p.

²² *Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol* cit. p. 75.

²³ E. Fezzi, *Gino Cortelazzo* cit., [p.VII].

Catalogo delle opere

1. Il più grande e il più piccolo 1971
legno di mogano, h. 161 cm, Este, collezione Cortelazzo



2. **L'unico** 1971

legno di mogano, h. 150 cm, Este, collezione Cortelazzo



3. **Nudo** 1981

legno di tiglio, h. 205 cm, Este, collezione Cortelazzo



4. **La coppia** 1982

legno di ulivo, h. 300 cm, Padova, collezione Fondazione Banca Antonveneta, Palazzo Montivecchi



5. **I due galli** 1982

legno di ulivo, h. 233 cm, Este, collezione Cortelazzo



6. **L'urlo** 1982

legno di ulivo, h. 230 cm, Este, collezione Cortelazzo



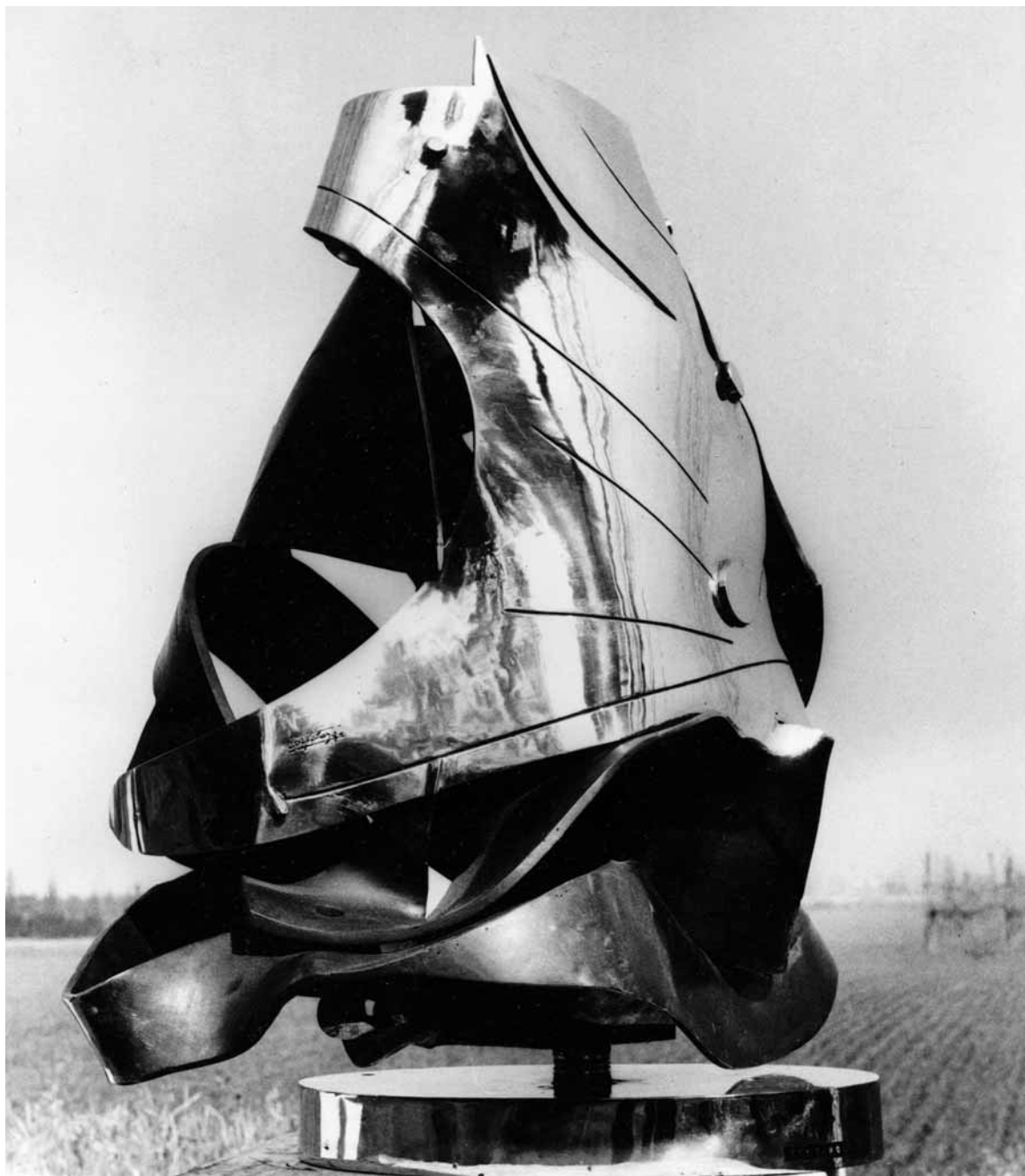
7. **Sorpresa** 1972

bronzo, h. 114 cm, Este, collezione Cortelazzo



8. **Il brigantino** 1973

bronzo, h. 73 cm, Este, collezione Cortelazzo



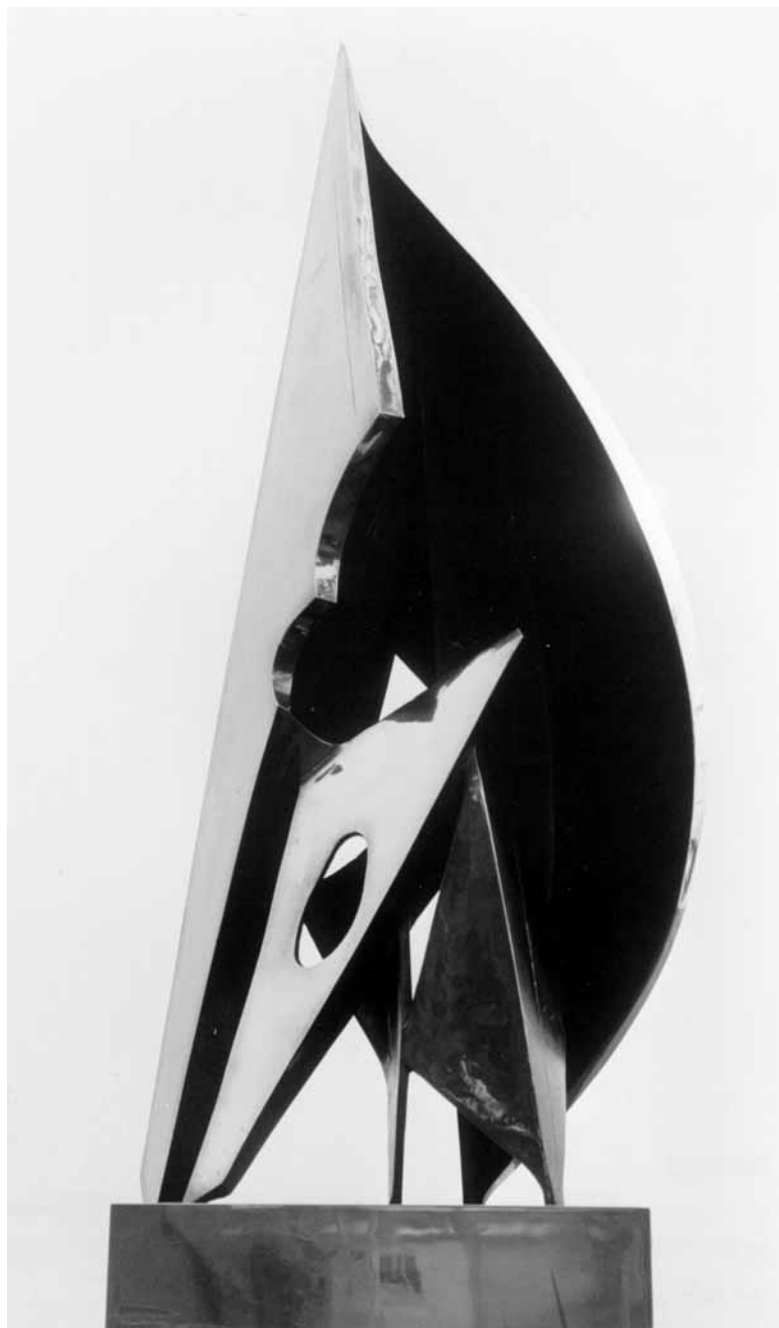
9. **España** 1974

bronzo, h. 163 cm, Este, collezione Cortelazzo

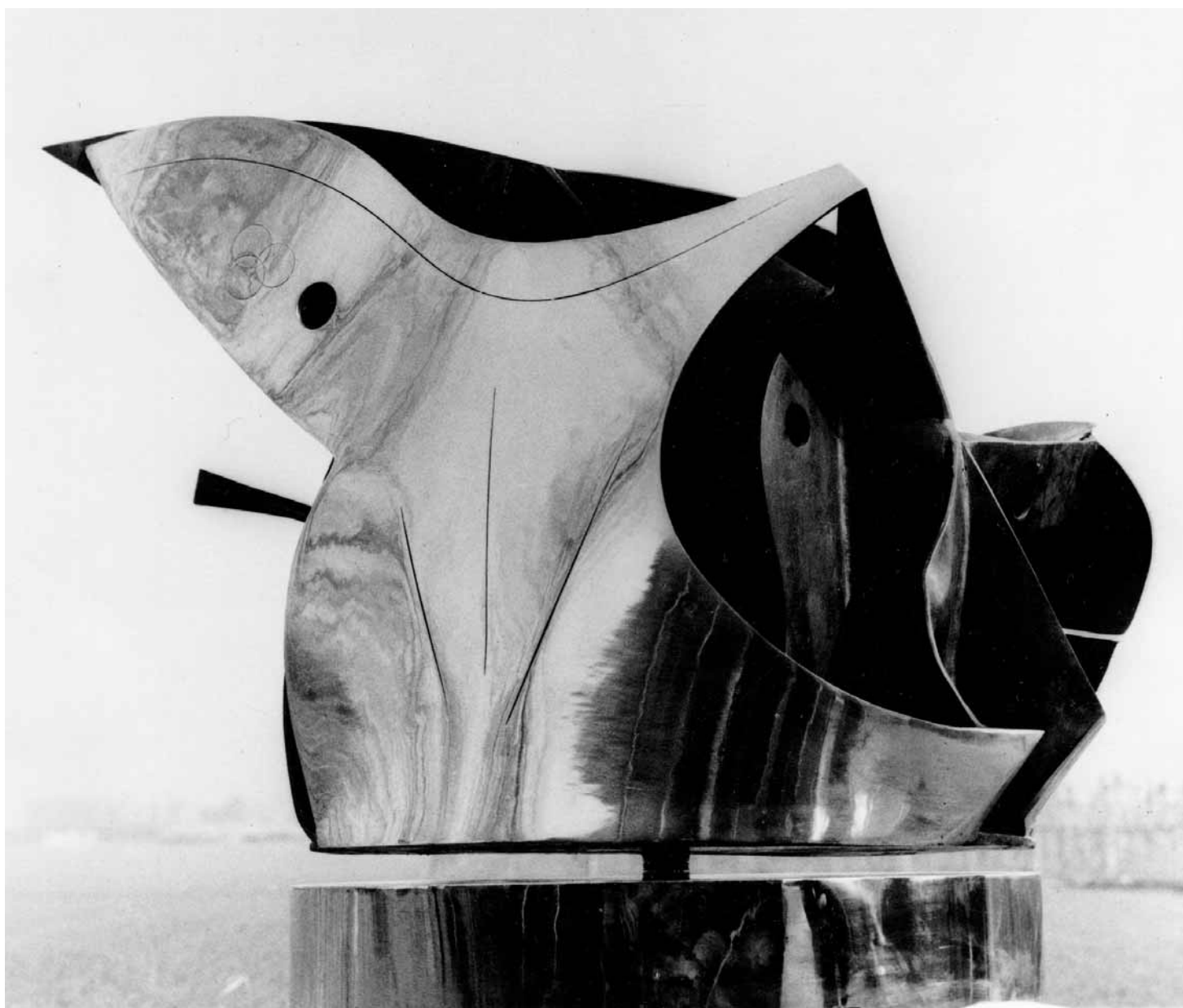


10. **Il toro** 1975

bronzo, h 159 cm, Este, collezione Cortelazzo



11. **Farfalla-luce** 1975
bronzo, h 82 cm, Este, collezione Cortelazzo



12. **Visione marina** 1976

bronzo, h 60, 5 cm, Este, collezione Cortelazzo



13. **I profeti** 1976

bronzo, h 80 cm, Padova, collezione permanente Fondazione Intesa San Paolo

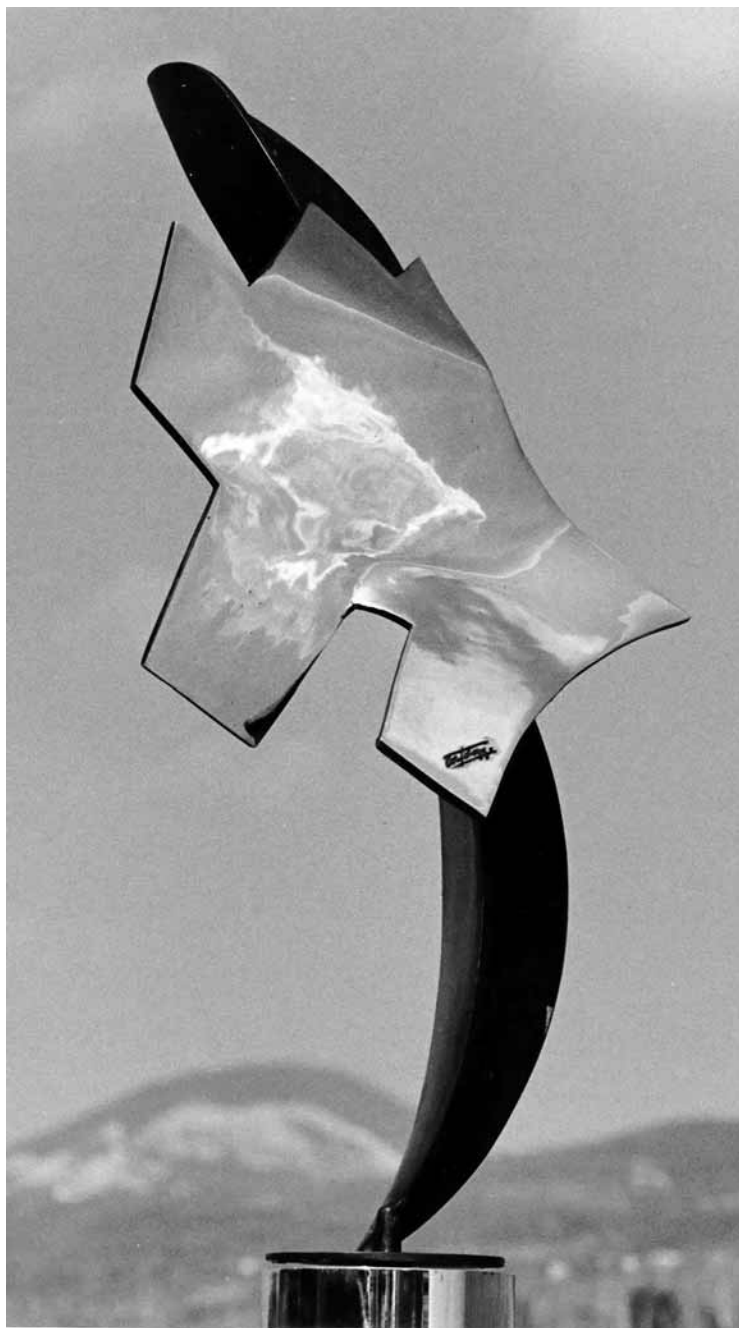


14. **Fuoco** 1976

bronzo, h 78 cm, Padova, collezione permanente Fondazione Intesa San Paolo



15. **Momento ritmico** 1976
bronzo, h 87 cm, collezione permanente Fondazione Intesa San Paolo



16. **Danza** 1976

bronzo, h 77 cm, Padova, collezione permanente Fondazione Intesa San Paolo





18. **L'intellettuale** 1977

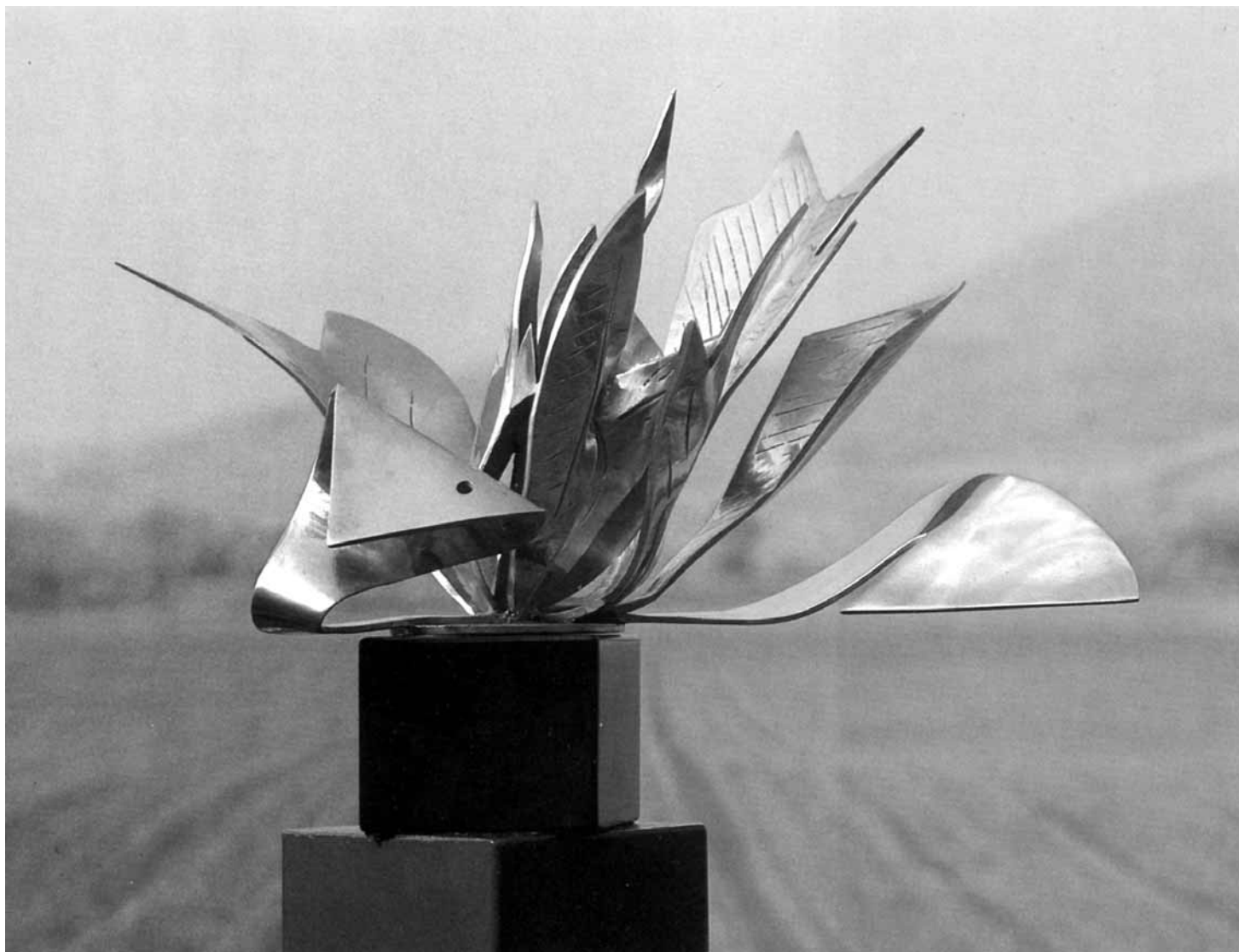
bronzo, h 83 cm, Este, collezione Cortelazzo





20. **La grande foglia 1** 1981

bronzo, h 60 cm, Padova, collezione Professor A. Ferro



21. **Foglia autunnale** 1983
bronzo, h 50 cm, Este, collezione Cortelazzo



22. **Foglia oro** 1984

bronzo, h 25 cm, Padova, collezione privata



23. **Composizione verde** 1984
bronzo, h 49 cm, Este, collezione Cortelazzo



24. **Fiore 2** 1985

bronzo, h 36 cm, Este, collezione Cortelazzo

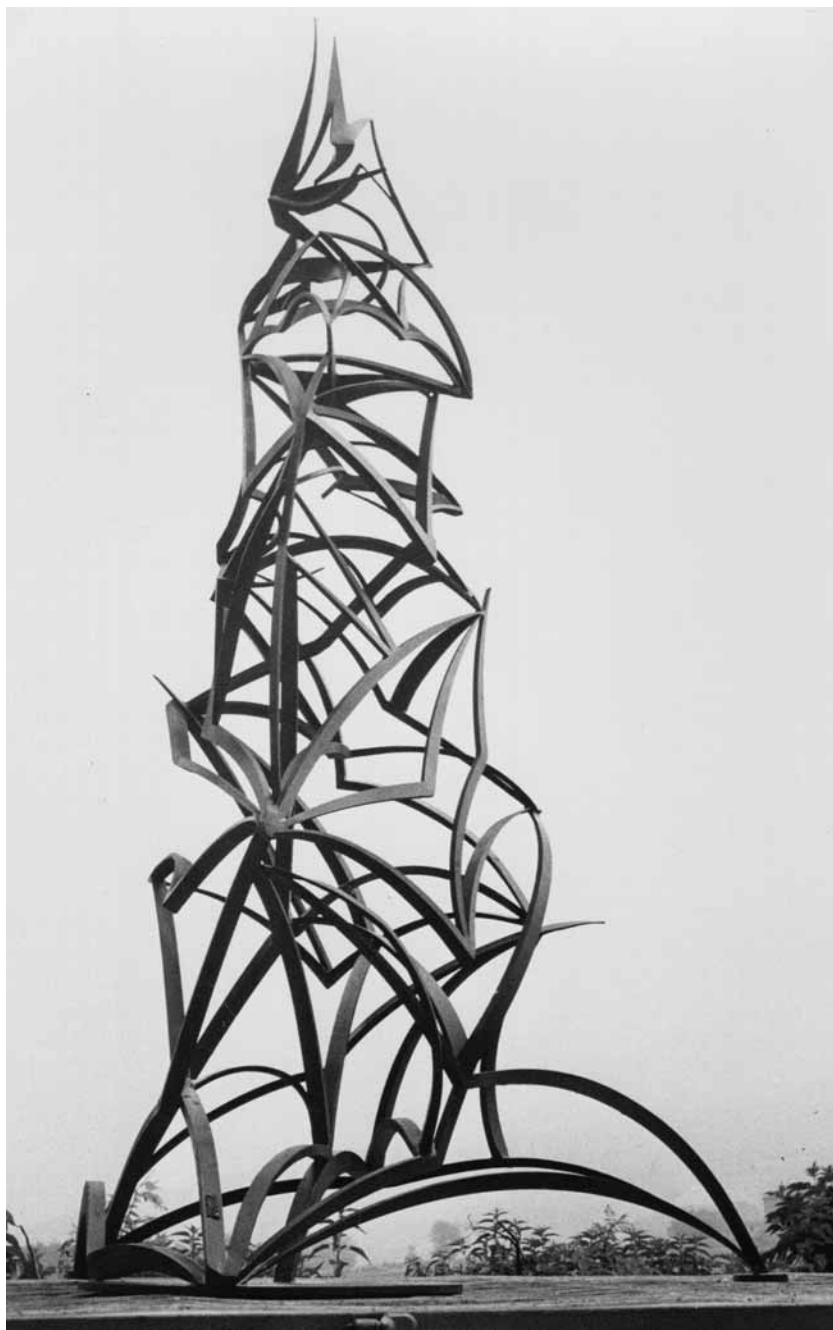


25. **Grande foglia** 1985
bronzo, h 73, 5 cm, Cortina d'Ampezzo (Belluno), collezione Grand Hotel Savoia SpA



26. **Volo di gabbiani (Albero nero)** 1979

ferro verniciato, h 350 cm, Este, collezione Cortelazzo



27. **Volo in Maremma (Albero bianco)** 1980
ferro verniciato, h 350 cm, Este, collezione Cortelazzo



28. **Il castello** 1985

ferro e quarzo blu, h 130 cm, Este, collezione Cortelazzo



29. **Luna a Key West** 1985
ferro e quarzo rosa, h 135 cm, Este, collezione Cortelazzo



30. **La rosa** 1985

ferro e quarzo rosa, h 192 cm, Este, collezione Cortelazzo



31. **Coro** 1985
ferro e quarzo grigio, h 400 cm, Este, collezione Cortelazzo



32. **Lirica lunare** 1975

alabastro, h cm. 60, Este, collezione Cortelazzo



33. **Chiaro di luna** 1975
alabastro, h cm. 70, Este, collezione Cortelazzo



34. **Folletto** 1975

onice, h cm. 67, Este, collezione Cortelazzo



35. **Trio** 1973
titanio, h 50 cm, Este, collezione Cortelazzo



36. **Trionfo** 1973

titanio, h 58 cm, Este, collezione Cortelazzo



37. **Bassorilievo n.11** 1978
bronzo, 28 x 45 cm, Este, collezione Cortelazzo



38. **Rosa** 1978

bronzo, 42x30 cm, Este, collezione Cortelazzo

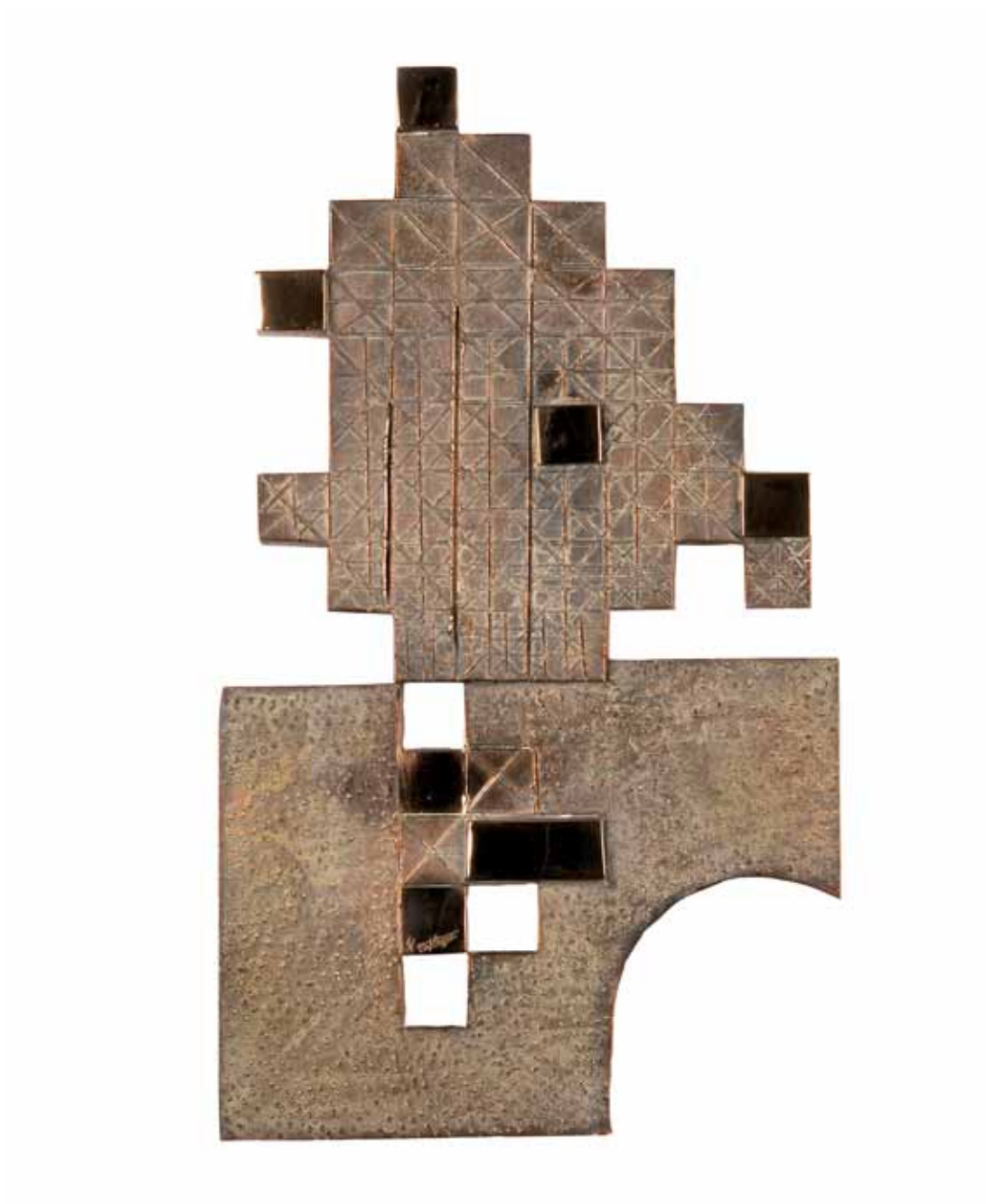


39. **Posillipo** 1981
bronzo, 42x30 cm, Este, collezione Cortelazzo



40. **Bassorilievo A** 1981
bronzo, 27 x 46 cm, Este, collezione Cortelazzo





42. **Bassorilievo C** 1981
bronzo, 46 x 27 cm, Este, collezione Cortelazzo





44. **Personaggio** 1985
mosaico, 97, 5x71 cm, Este, collezione Cortelazzo



45. **Paesaggio** 1985
mosaico, 71x98 cm, Este, collezione Cortelazzo



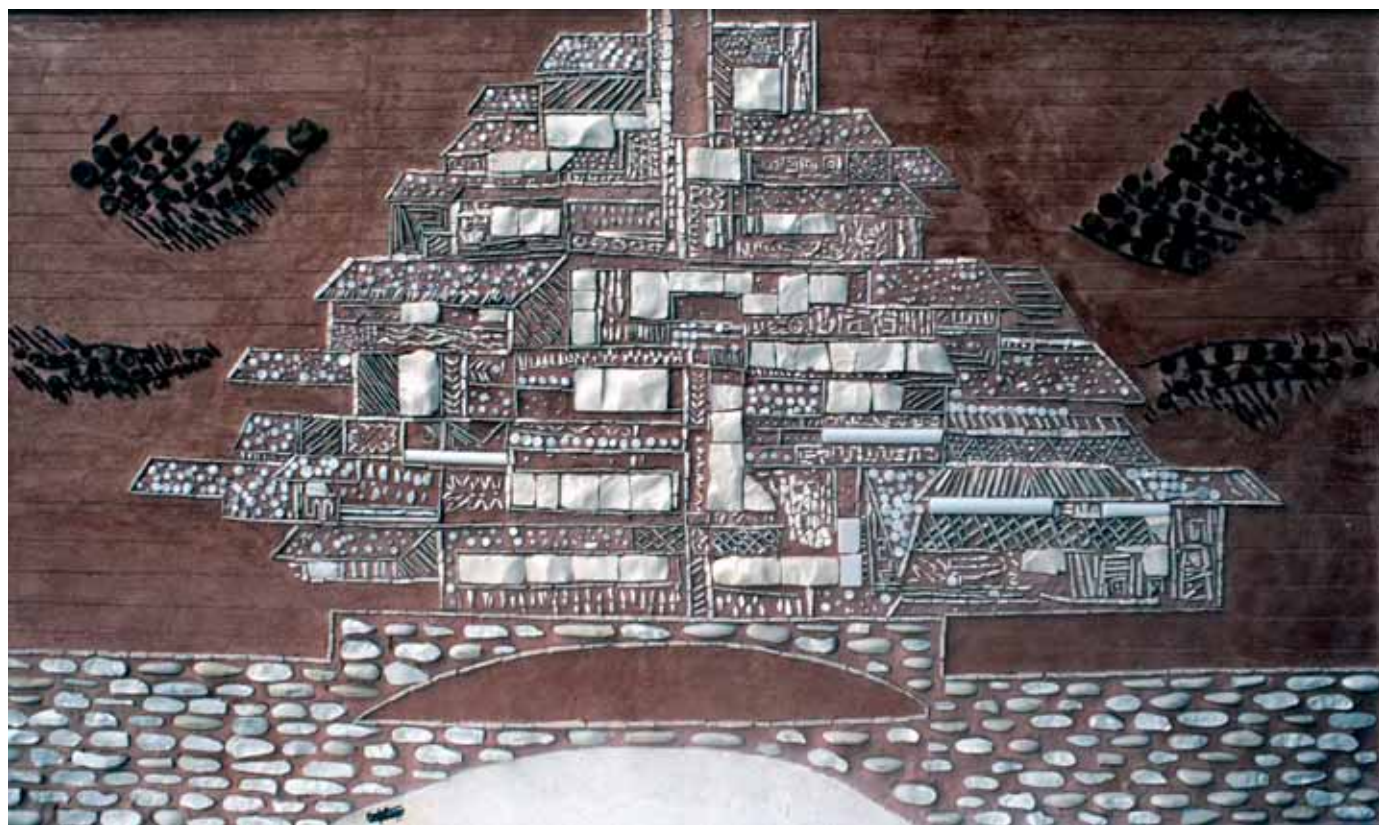
46. **Il castello** 1985
mosaico, 98x70, 5 cm, Este, collezione Cortelazzo



47. **Luna a Key West** 1985
mosaico, 98x71 cm, Este, collezione Cortelazzo



48. **Posillipo** 1985
mosaico, 71,5x120,5 cm, Este, collezione Cortelazzo





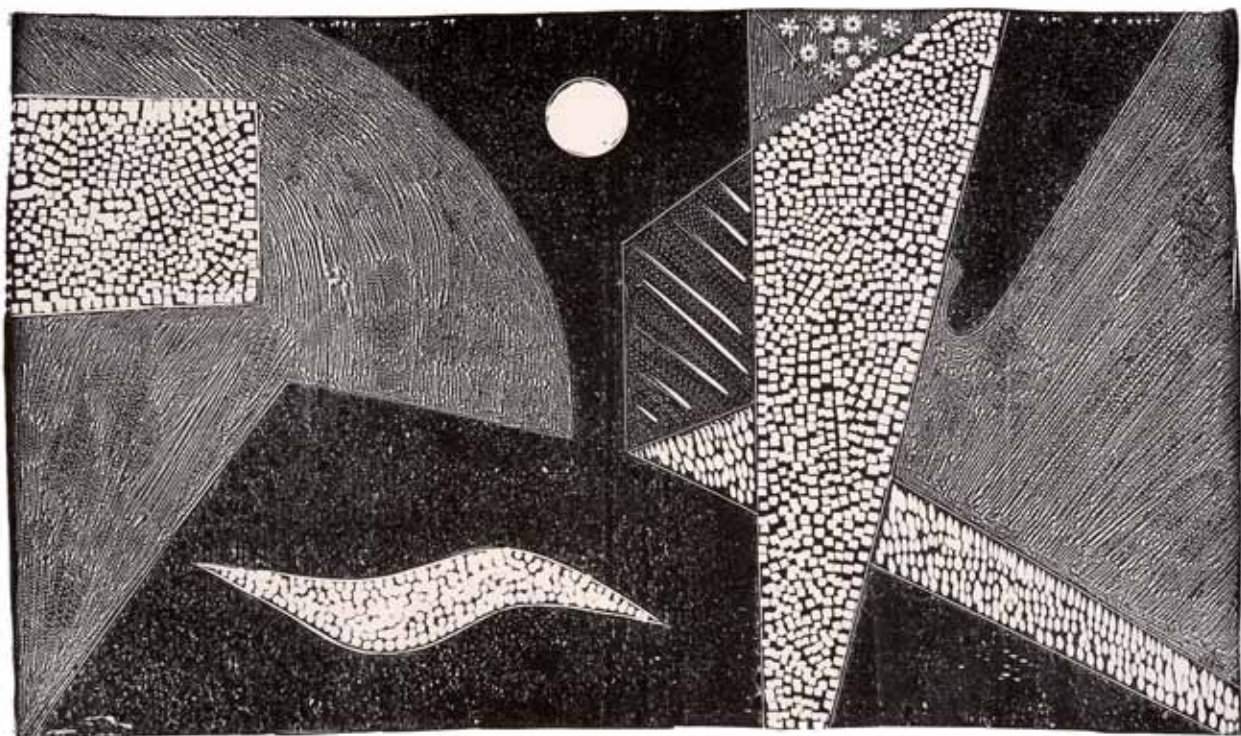
P. Cortelazzo

«Paesaggio»

Cortelazzo
78

50. **Notturmo** 1978

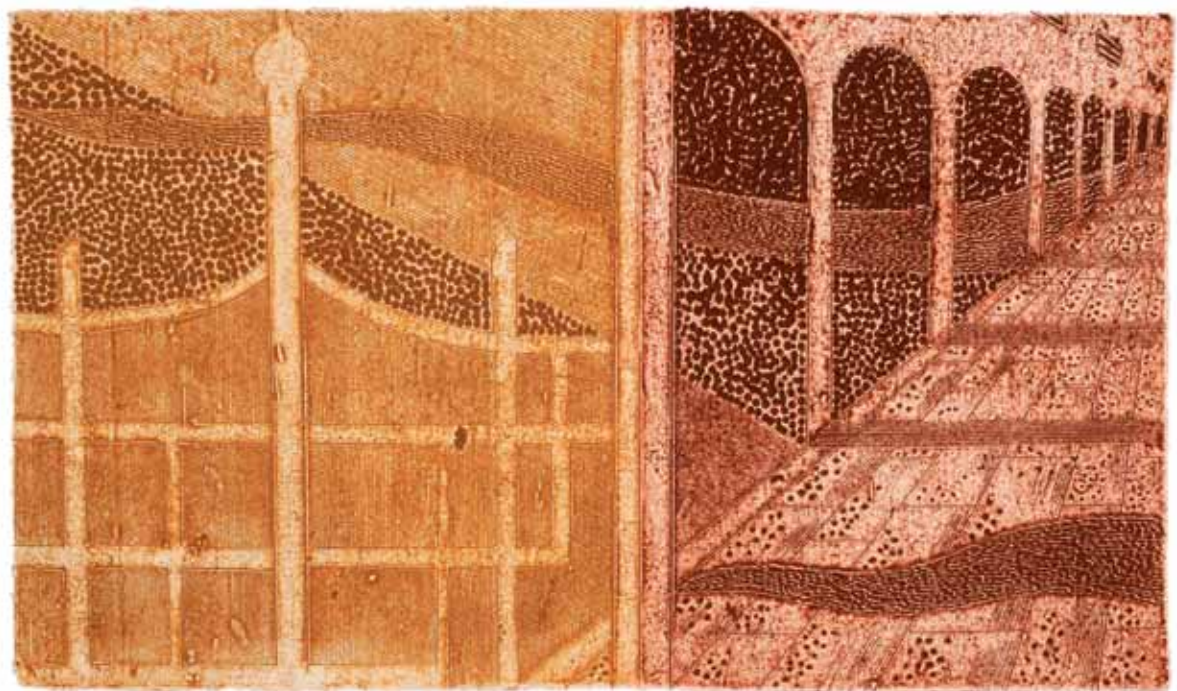
incisione, 52x67 cm, Este, collezione Cortelazzo



4/25

2. Notturmo 78

Cortelazzo

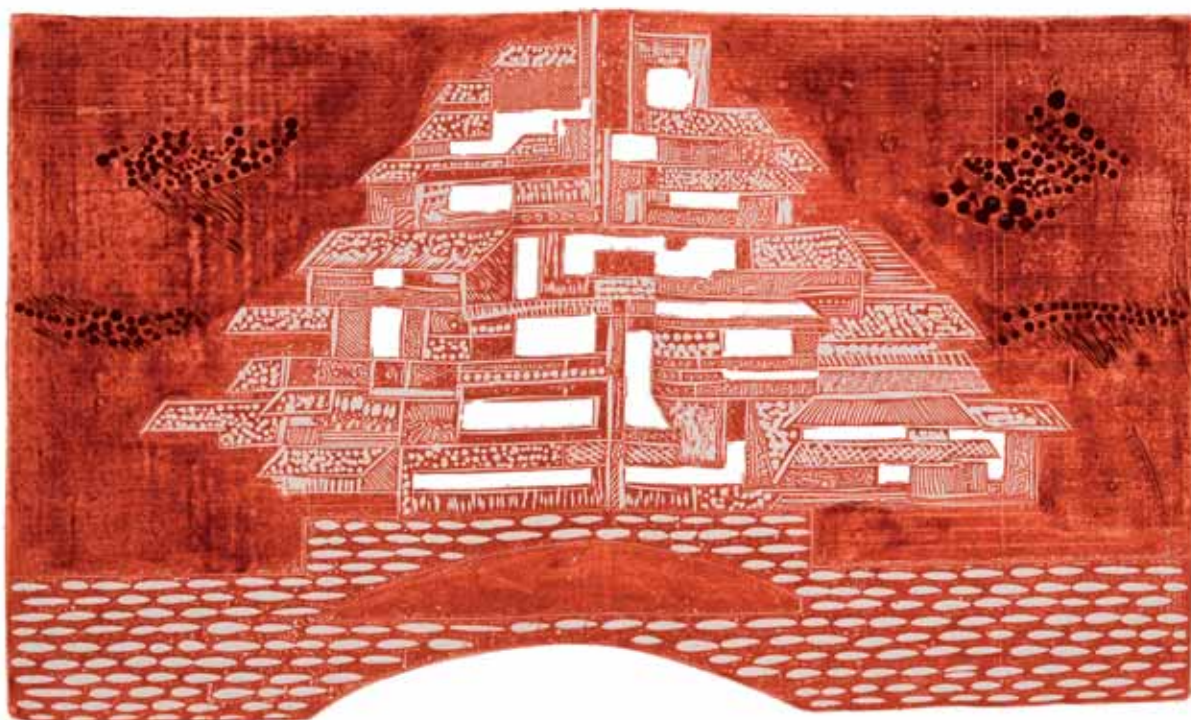


1/1

e. m. m. m.

1/1

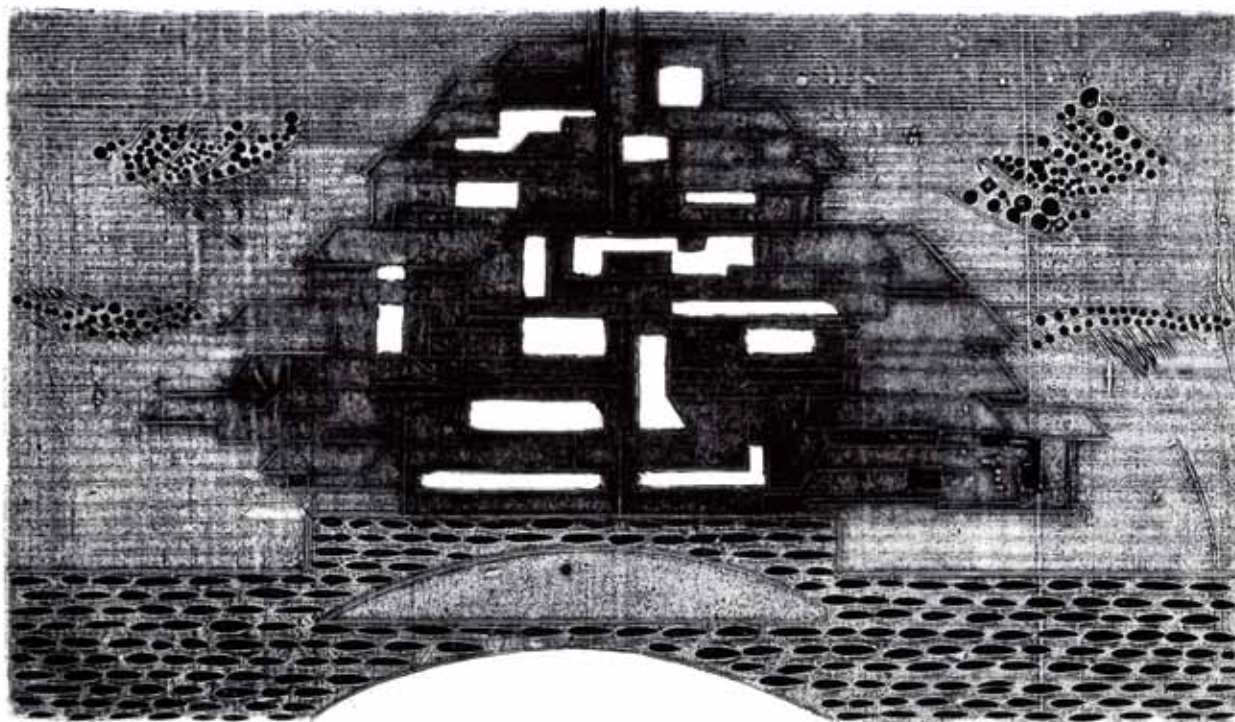
52. **Posillipo** 1981
incisione, 52x67 cm, Este, collezione Cortelazzo



11/98

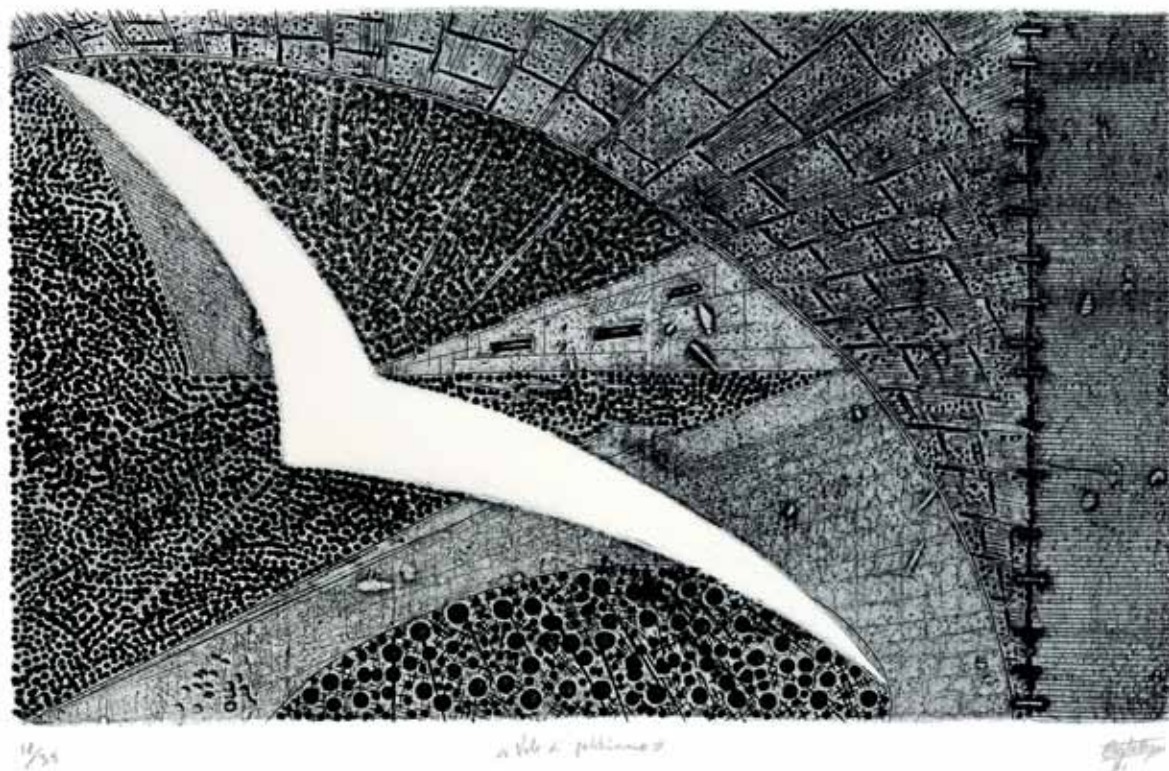
Posillipo

Posillipo



54. **Gabbiani** 1981

incisione, 50 x 65 cm, Este, collezione Cortelazzo



55. **Il gallo verde** 1981
serigrafia, 89 x 65 cm, Este, collezione Cortelazzo



39/11

P. L. P. >

Emilio Prati

Apparati

Biografia

1927

Gino Cortelazzo nasce il 31 ottobre a Este da una famiglia di proprietari terrieri. Avviato, malgrado la sua vocazione per le arti figurative, agli studi di agraria, si diploma, iscrivendosi in seguito anche alla Facoltà di Agraria. Ne frequenta senza troppa convinzione soltanto il primo anno. In compenso si immerge nella lettura formandosi una solida cultura umanistica.

1949

Dopo una breve esperienza lavorativa in Sud America, si impiega a Este nell'azienda paterna e inizia una fortunata attività di vivaista. La cura delle piante diventa la sua prima pratica estetica e quelle sue creature vegetali diventeranno in seguito una tematica significativa nello sviluppo iconografico del suo linguaggio plastico.

1951-1961

Nel 1951 sposa Lucia Arbustini. L'anno successivo nasce il primo figlio, Guido, e nel 1956 la figlia Paola. Sono anni grevi, tormentati da dubbi relativi a una vocazione che fatica ad emergere, ma anche decisivi ai fini di una personale maturazione. Suggerito, nell'immediato dopoguerra, dal pensiero degli esistenzialisti, conosce gli scritti di Sartre e Camus, ma è contemporaneamente interessato a Joyce e a Virginia Woolf. Spazia inoltre con grande capacità intuitiva dalla letteratura alle arti figurative; legge Goethe e Musil, ama Kafka, studia Freud, ma predilige Jung. Nello stesso tempo raccoglie le pubblicazioni su Nicolò e Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia, Bru-

nelleschi, Donatello e Boccioni, artisti che egli considera suoi maestri ideali.

1962

All'età di trentacinque anni si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bologna e diventa uno degli allievi prediletti di Umberto Mastroianni, tanto da diventare suo collaboratore nel *Monumento ai caduti* di Cuneo realizzato fra il 1964 e il 1969. La scelta non casuale di un maestro dedito alla sperimentazione lo esime da una formazione di tipo accademico tradizionale.

1967

Consegue il diploma e realizza opere, come *Battaglia* e *Famiglia*, nelle quali se si possono riscontrare ovvi debiti di alunnato, è già presente una personale ricerca attenta allo sviluppo dei volumi, alla loro interazione con lo spazio, alla dinamica interna all'opera e all'equilibrio che ne determina.

Inizia anche l'attività espositiva presentata da Mastroianni alla Galleria Il Portico di Cesena, alla Galleria Mantellini di Forlì e al Centro d'Arte e di Cultura di Bologna.

1968

Gli viene conferito il Premio Suzara con l'*Operaio*, una tematica sociale il cui esito formale testimonia la volontà di superare il tradizionale concetto di figurazione. Questo successo espone Gino Cortelazzo al pubblico e alla critica e sarà sulla «Gazzetta di Parma» Gianni Cavazzini il primo a tracciare le coordinate circa le modalità operative dell'artista.

Nell'inverno dello stesso anno espone una serie di opere al "Circolo degli 11" a Reggio Emilia: *Omaggio al maestro* (dedicata a Mastroianni), *La propaganda*, *Chiacchierio*, *Il potere*, *Der Koenig*, *Mondo allegro*, *Figure alate*. Il bronzo non ha oramai più segreti per l'artista che riesce a piegarlo ad ogni esigenza espressiva, passando dall'assemblaggio di forme de *Il potere* alla struttura più massiva e compatta di *Personaggio* che impone ora una lettura a 360°. Anche la titolazione rientra nel completamento dell'opera: non è data a priori, ma mira a cogliere l'essenza di un esito, frutto di un elaborato processo riduttivo che libera l'idea/progetto originario da tutto ciò che è aneddotico e occasionale.

Realizza il *Monumento ai Caduti* di Saonara puntando al dinamismo della forma per uscire dallo stereotipo del bronzo celebrativo.

1969

Partecipa al VI Concorso Internazionale della Medaglia di Arezzo e presenta l'opera incisoria alla II Biennale dell'Incisione Italiana di Cittadella, e, in seguito, nel 1971, alla I Biennale dell'Incisione Triveneta di Portogruaro.

1970

Raffaële De Grada lo chiama a insegnare scultura all'Accademia sperimentale di Ravenna dove operano Massimo Carrà, Giò Pomodoro, Luca Crippa, Tono Zancanaro. In questo contesto costruisce il proprio alfabeto formale sperimentando i materiali più diversi e disegnando instancabilmente così da poter controllare luce e ombra, vuoti e pieni,



Fig. 1 Gino Cortelazzo lavora il legno, Este, 1972



Fig. 2 Gino Cortelazzo *L'unico*, 1977



Fig. 3 Gino Cortelazzo modella la cera, Este, 1978

interni all'opera e in relazione all'ambiente circostante. Nasce *Villaggio*, un bronzo a strutture lamellari a incastro, preludio di successivi sviluppi formali.

Nello stesso anno espone alla Galleria "Pagani" di Milano presentato in catalogo da Raffaele De Grada. Incontra Dino Buzzati ed entra in contatto con il mondo dell'alta moda, da Biki a Baratta a Soldano, per i quali realizza i gioielli per le sfilate. Frequenta così i salotti più importanti della città, ma quel mondo si rivela inconciliabile con i tempi e i silenzi che la sua ricerca richiede e ben presto torna a ritirarsi nel suo studio di Este.

1971

Partecipa alla I Rassegna del gioiello firmato di Torino e all'VIII Concorso Nazionale del Bronzetto di Padova, dove ritornerà anche per la IX edizione nel 1973.

Guido Perocco lo presenta alla mostra presso la Galleria La Chiocciola di Padova e Raffaele De Grada alla Bevilacqua La Masa di Venezia. Qui incontra il critico Giuseppe Marchiori che diventerà un assiduo frequentatore dello studio di Este.

Realizza opere di grandi dimensioni in legno di mogano come *L'unico* e *La coppia*, in cui esprime un'estrema sintesi formale, ma continua anche la ricerca spaziale nell'involuppo e nella tensione in verticale delle fasce bronzee in opere come *Maternità*.

1972

Esponde alla Galleria Viotti di Torino alcuni pezzi tra i più significativi della sua produzione, quali i bronzi *Toro seduto*, *Strillone*, *Pesce*. Davide La-

jolo ne darà conto sul suo giornale «Vie Nuove» e instaurerà con l'artista un proficuo rapporto di amicizia. Senza mai smettere di indagare le possibilità del bronzo, sperimenta anche la pietra, in particolare quella di Vicenza, realizzando, fra il 1972 e il 1974 una serie di sculture di grandi dimensioni come *Fiore* e *Toro*.

1973

Ritorna sul tema de *L'unico* realizzando il bronzo ora nella collezione della Fondazione Banca Antonveneta. A influenzare questa tematica è la reiterata lettura de *L'unico e la sua proprietà* di Max Stirner, nella quale trova conferma alle proprie idee sulla libertà individuale, da recuperare ai fini di uno sviluppo personale reale e completo. Il risultato di questa lunga meditazione si manifesta nella molteplicità delle realizzazioni tecniche e formali espresse dall'artista atestino, tanto da renderlo refrattario a uno schematico inquadramento storico. Giuseppe Marchiori lo presenta alla Galleria Cortina di Milano, entusiasta delle sculture in legno, del faticoso scolpire "per via di togliere" e dello stretto rapporto che esse instaurano con la natura, mentre Simone Viani osserva che l'artista "scavava, levigava, ma non metteva una cesura tra la potenza immaginifica del legno e quello che sarebbe stato il risultato".

Nello stesso anno incontra Gianni Berengo Gardin che fotograferà tutta l'opera plastica.

1974

Cortelazzo sperimenta il titanio, un materiale tecnologico prezioso e di difficile lavorazione. Fra le opere rea-

lizzate *Trionfo*, *Nike* e *Trio*, dai suggestivi effetti iridescenti. Anche la produzione in bronzo dà esiti sorprendenti in opere come *Il Brigantino* e, nel 1975, *Farfalla-luce* e *Toro* in cui, come ebbe a dire Giuseppe Mazzariol, "vi è una netta e manichea contrapposizione di oro e nero, di luce e buio [...] di spazi immediati [...] che improvvisamente si aprono e si chiudono". E continua asserendo che esse "sono un momento importante dello sviluppo linguistico del Cortelazzo, cioè della formazione di quel linguaggio plastico per cui egli si differenzia da tutti gli altri, si autonomizza ed è lui, solo lui".

1975

Nello stesso periodo egli saggia le possibilità formali di alabastro e onice. Del 1975 sono *Chiaro di luna* (realizzata in bronzo nel 1976 per la collezione della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo), *Il bacio* e *Metamorfosi* in alabastro, sculture particolarmente felici, contrassegnate da trasparenze bianco-pallide e da tutta una serie di riflessi che vivificano le masse e le volumetrie, rendendole estremamente sensibili alla luce. Anche i risultati sull'onice sono sorprendenti in opere come *Grano di luce* e *Nudo*, sia per le dimensioni assolutamente eccezionali per questo materiale, sia per l'utilizzo delle venature della materia nei toni dal verde scuro al verde chiaro.

Realizza inoltre *Cattedrale* per il Prato della Valle di Padova, in occasione della X Biennale del Bronzetto, e *Colonna del viandante* (trachite, h. 480), donata dall'artista alla città di Este, opere per le quali l'autore

studia in particolare il problema dell'inserimento della scultura nell'ambiente, della sua integrazione nello spazio naturale.

Il museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro acquista il bronzo *Destino*, 1974, (inv. 3022), che andrà ad aggiungersi a *Chimera*, 1968, (inv. 2901) già dono dell'artista.

1976

E' un anno particolarmente fecondo. L'artista realizza una numerosa serie di opere fra cui: *Forme plastiche, Sequenza di volumi, Volumi in armonia, Torsione, Momento ritmico, Libertà, Visione marina, Forma pura, Danza e In cammino*. In esse giunge al massimo dell'astrazione, ponendo anche le basi per opere monumentali realizzate negli anni successivi come *Scenografia* del 1979.

Le opere di Cortelazzo iniziano a uscire dall'ambito nazionale. Giulio Carlo Argan, incontrato alla Galleria "Zanini" di Roma nel 1975, lo presenta in Germania alla Galleria "G" di Berlino e a Vienna asserendo che "il lavoro dello scultore, per lui, è una meditazione (e, lo dico subito, di tipo neoplatonico) fatta con gli occhi e con le mani".

1977

Inizia la serie dei bassorilievi con *Paesaggio musicale* dalle forme penetranti e astratte, ma realizza, tradotti poi in incisione, anche evocativi paesaggi veneziani e architettoniche stratificazioni partenopee. In essi, afferma Marchiori, "Si riconoscono voli saettanti di figure acute, che attraversano lo spazio come bolidi meccanici o, secondo un paragone più domestico e vagamente roman-

tico, come uno sciame di rondini che tagliano, precipiti, il cielo stridendo in picchiate vertiginose".

Nascono opere significative come *Apertura* e *L'assisa* in cui l'artista estremizza il dialogo fra forma e spazio circostante dipanando il nucleo compositivo, ma anche *Castello 2* e *L'intellettuale*, volte a sperimentare nuove possibilità della forma, composte come sono da sagome ritagliate e da piani paralleli segnati da un' indecifrabile scrittura e ritmicamente cadenzati.

Espone a Praga, Colonia e Amburgo. Partecipa alla mostra *Aurea in Brasile* a San Paolo del Brasile e a Rio de Janeiro ed è presente all'XI Biennale internazionale del Bronzetto di Padova. Inoltre viene presentato da Argan alla Galleria "Frankfurter" di Francoforte, alla "Ursus-Press" di Dusseldorf, alla "Monica Beck" di Schwarzenaker e a "L'Arcobaleno" di Roma.

Incontra il fotografo Enrico Cattaneo e riceve, nello studio di Este, la visita del maestro Riccardo Muti, entusiasta per le possibili applicazioni in teatro che intravede nelle sue opere.

1978

Lascia l'insegnamento per dedicarsi completamente al lavoro di ricerca. In questo periodo definisce anche da un punto di vista teorico il concetto di "figurativo indiretto", alla base delle sue riflessioni circa l'incidenza nel sociale della scultura. Secondo l'artista l'opera deve colpire la psiche del fruitore, che deve perciò entrare in relazione con essa, esperirla e quindi farla propria, rielaborandola in modo del tutto personale. Si tratta



Fig. 4 Inaugurazione dello Studio di Gino Cortelazzo dopo il restauro, Este, 1980



Fig. 5 Gino Cortelazzo nel suo studio, Este, 1985

in definitiva del tentativo di risolvere il problema della comunicazione dell'opera d'arte, affrontato dall'artista fin dalla metà degli anni Settanta. Esce, edita da I Dogi di Roma, la monografia di Giuseppe Marchiori *Gino Cortelazzo. Sculture dal 1972 al 1977*.

1980

Si inaugura la casa-studio di Este, ricavata dall'architetto Arrigo Rudi nella casa colonica paterna. Essa diventa luogo di incontro di artisti, intellettuali e critici quali Giulio Carlo Argan (1983), Palma Bucarelli (1983), Giuseppe Mazzariol (1983), Enzo Fabiani (1983). Si intensifica l'attività grafica che trova ampio riscontro anche da un punto di vista espositivo.

1980-1983

Nei primi anni Ottanta inizia la serie delle "Foglie" in bronzo – esemplare è l'antecedente *Foglie vive* del 1975 – e con esse la poetica dei tagli che, modulando la funzione della luce, dà risultati inediti. La figura umana scompare quasi definitivamente rimanendo ancora soggetto privilegiato di una serie di tronchi di ulivo, dall'artista accuratamente selezionati, come *Coppia*, *Urlo*, *Nudo*.

Partecipa nel 1981-1982 alla XIII Biennale internazionale del Bronzetto di Padova e nel 1982 alla Rassegna della grafica di Treviso, nonché alla mostra *La Grafica degli Scultori* di Forlì e nel 1983 alla IV Biennale dell'Incisione italiana di Cittadella.

Nel 1983 avviene l'incontro con Giuseppe Mazzariol che subito promuoverà lo studio della sua opera con una tesi di laurea: *Cortelazzo il*

mite ribelle. Vita e opere dello scultore di Este, discussa nell'a.a. 1987-88 da Paolo Della Corte.

1984

Inizia la sperimentazione del colore, ma "non è un colore aggiunto, non è il dare un colore a una superficie, il che da Mirò a Calder è comune nella scultura di questo secolo, ma è cercare il colore dentro alla forma plastica, per affrancarla dalla propria fisicità opprimente". (Giuseppe Mazzariol) L'artista infatti applica sulla superficie cristalli di quarzo epossidico colorato, un materiale che assorbe la luce. In questo modo vengono superati gli effetti-luce ottenuti con le contrapposizioni di oro e nero o con le patinature e dorature delle foglie o con le inserzioni di vuoti e incavi nelle sculture in legno o in ferro. E aggiunge Mazzariol: "Mi pare che il passo verso la scelta dei croma, ottenuta faticosamente attraverso ricerche di carattere tecnologico, porti il Cortelazzo a occupare una posizione tutta sua, molto particolare, e mi pare una specie di risposta, io l'ho già detto in un'altra occasione, a un'esigenza che è dell'ultimo Martini. Il Martini più sofferente, quello di *Scultura Lingua Morta*".

1985

Partecipa alla mostra *Libertà e Resistenza. 52 Artisti per Vittorio Veneto* con *Monumento al granatiere*, un bozzetto in poliestere ora presso la Civica Raccolta Immagine della Resistenza di Vittorio Veneto.

In quest'ultimo periodo riprende la tematica del "gallo" (*Gallo in volo* e

Gallo inventato), esperita fin dal 1976, secondo una procedura che è tipica di Cortelazzo. La reiterazione dei temi infatti non è mero esercizio di stile, ma testimonia l'evoluzione della processualità del fare, proporzionale al grado di integrazione raggiunta dall'artista, e cioè alla sua capacità di far confluire nel dato oggettivo tutto il suo mondo di relazioni sociali, emotive, razionali e mentali.

Realizza ancora l'emblematica serie delle "Civette", e le opere *Castello* e *Luna a Key West*, dal titolo che porta l'eco del suo amore per Hemingway e dei suoi frequenti viaggi americani, realizzate anche in mosaico. E ancora opere di grandi dimensioni fra cui *Coro*, *Foca (Omaggio a Venezia)*, dal carattere affabulatorio e ludico tanto da avere attualmente trovato opportuna collocazione nel parco Europa a Padova, e *La Rosa*, opera significativa che assume il valore di archetipo.

Gino Cortelazzo muore il 6 novembre 1985.

Nel 1987 l'Assessorato alla Cultura del Comune di Este organizza una *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, per fare il punto sull'eredità formale e culturale lasciataci dall'artista.

Mostre personali

- 1967**
Galleria “Del Portico”, Cesena (Forlì). Presentazione di Umberto Mastroianni.
- Galleria “Mantellini”, Forlì. Presentazione di Umberto Mastroianni.
- “Centro d’Arte e di Cultura”, Bologna. Presentazione di Umberto Mastroianni.
- 1968**
Galleria “Il Settebello”, Torino. Presentazione di Piero Bargis.
- “Circolo degli 11”, Reggio Emilia. Presentazione di Renzo Guasco.
- 1969**
Galleria “Palazzo Carmi”, Parma. Presentazione di Raffaele De Grada.
- Galleria “Scotland House”, Milano.
- Libreria “Renzi”, Cremona. Presentazione di Elda Fezzi.
- 1970**
Galleria “Benedetti”, Legnago (Verona). Presentazione di Raffaele De Grada.
- Galleria “Pagani”, Milano. Presentazione di Raffaele De Grada.
- 1971**
Galleria “La Chiocciola”, Padova. Presentazione di Guido Perocco.
- Galleria dell’ “Opera Bevilacqua La Masa”, Venezia. Presentazione di Raffaele De Grada.
- Galleria “San Benedetto”, Brescia. Presentazione di Raffaele De Grada.
- 1972**
Galleria “La Nuova Sfera”, Milano. Presentazione di Raffaele De Grada.
- Galleria “Viotti”, Torino. Presentazione di Guido Perocco.
- Galleria “Il Sagittario”, Salsomaggiore (Parma). Presentazione di Elda Fezzi.
- 1973**
Galleria “Cortina”, Milano. Presentazione di Giuseppe Marchiori, Davide Lajolo, Raffaele De Grada.
- Galleria “Hausammann, Cortina D’Ampezzo (Belluno). Presentazione di Giuseppe Marchiori.
- Galleria “Fidesarte”, Mestre. Presentazione di Paolo Rizzi.
- Galleria “Petrarca”, Parma. Presentazione di Paolo Rizzi.
- Galleria “Sartori”, Padova. Presentazione di Giuseppe Marchiori, Davide Lajolo, Raffaele De Grada, Paolo Rizzi.
- 1975**
Galleria “Il Triangolo”, Cremona. Presentazione di Elda Fezzi.
- Galleria “Zanini”, Roma. Presentazione di Giuseppe Marchiori.
- Galleria “Lo Spazio”, Brescia. Presentazione di Giuseppe Marchiori.
- Galleria “Petrarca”, Parma. Presentazione di Elda Fezzi.
- 1976**
Galleria “La Bavardina”, Gavordo (Brescia). Presentazione di Elda Fezzi.
- Galleria “San Marco”, Bassano del Grappa (Vicenza). Presentazione di Salvatore Maugeri.
- Galleria “G”, Berlino. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
- Galleria “Bergamini”, Milano. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
- 1977**
Galleria “Frankfurter”, Francoforte. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
- Galleria “Ursus-Press”, Düsseldorf. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
- Galleria “Monika Beck”, Schwarzenacker. Presentazione Giulio Carlo Argan.
- Galleria “L’Arcobaleno”, Roma. Presentazione di Giulio Carlo Argan.
- 1978**
Galleria “Hausammann”, Mestre (Venezia).
- Galleria “Ghelfi”, Verona.
- Galleria “La Chiocciola”, Padova
- 1979**
Galleria “Cortina”, Milano. Presentazione di Giuseppe Marchiori.
- 1980**
“Scultura Ambiente”, Este (Padova).
- 1981**
Galleria “Ghelfi”, Verona. Presentazione di Luciano Minguzzi.
- 1982**
Galleria “San Giorgio”, Mestre. Presentazione di Paolo Rizzi.
- Galleria “Petrarca”, Parma.
- 1983**
“Scultura Ambiente”, Este (Padova). Presentazione di Giorgio Segato.
- 1984**
Galleria “Frankfurter”, Francoforte.
- Galleria “Hausammann”, Cortina d’Ampezzo (Belluno).
- “Scultura Ambiente”, Este (Padova).
- 1985**
Civico Istituto di Cultura, Luino (Varese).
- 1990**
Retrospectiva “Gino Cortelazzo”, Fondazione Querini Stampalia, Venezia. A cura di Virginia Baradel. Presentazione di Giulio Carlo Argan. Interventi di Giuseppe Mazzariol, Raffaele De Grada, Claudio Spadoni, Lucia e Paola Cortelazzo.
- 1991**
Galleria “Folco”, Torino.
- 1992**
Retrospectiva “Gino Cortelazzo”, Casa dei Carraresi, Treviso. A cura di Luigina Bortolatto. Interventi di

Mostre collettive

Freed Licht, Raffaele De Grada,
Giuseppe Mazzariol.

1995

Galleria “Hausammann”, Cortina
d’Ampezzo (Belluno). Presentazione
di Paolo Rizzi.

Retrospectiva “L’oggetto ansioso.
Colore e materia nella scultura di
Gino Cortelazzo”, Pescheria vecchia,
Este (Padova). A cura di Sileno Sal-
vagnini.

2004

Retrospectiva “Gino Cortelazzo:
Scolpire lo spazio per inglobare il
vuoto”, Santa Maria dei Battuti, Ci-
vidale del Friuli (Udine). A cura di
Giuseppe Raffaelli.

1968

XXI Premio Suzzara “Lavoro e lavo-
ratori nell’arte”, Suzzara (Mantova).

1969

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

XXII Premio Suzzara “Lavoro e la-
voratori nell’arte”, Suzzara (Man-
tova).

VI Concorso Internazionale della
Medaglia, Arezzo.

La Biennale dell’Incisione Italiana,
Cittadella (Padova).

I Mostra Gioiello d’Arte Firmato,
Sala Bollaffi, Torino.

1970

XXVII Biennale Triveneta, Padova
LIX Biennale d’Arte Nazionale, Ve-
rona.

1971

I Rassegna del Gioiello Firmato, To-
rino.

I Rassegna Nazionale di Scultura,
Modena.

I Biennale dell’Incisione Triveneta,
Portogruaro (Venezia).

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

IX Premio Internazionale Dibux
“Joan Mirò”, Barcellona.

VI Mostra internazionale di scultura
all’aperto, Fondazione Pagani, Le-
gnano (Milano).

VIII Concorso Nazionale del Bron-
zetto, Padova.

1972

IX Rassegna della Piccola Scultura,
Galleria d’arte “Statuto 13”, Milano.

VII Mostra internazionale di scultura
all’aperto, Legnano (Milano).

I Mostra Internazionale d’Arte Sacra
per la Casa Angelicum, Milano.

I Rassegna Internazionale d’Arte
Moderna, Lecce.

I Premio “Sant’ Egidio”, Milano.

III Mostra “Primavera”, Galleria
“Forni”, Bologna.

III Premio Nazionale di Scultura
“Città di Seregno (Milano).

LXXII Mostra Annuale d’Arte della
Regione Lombardia, Palazzo della
Permanente, Milano.

“ L’ incisione in Italia oggi” Galleria
“1+1”, Padova.

IV Biennale Scultura Internazionale
Premio “Morgan’s Paint”, Ravenna.

1973

I Mostra di Scultura “Castello Sfor-
zesco”, Pavia.

“Arte Grafica Contemporanea”,
Museo d’Arte Moderna, Rio de Ja-
neiro.

XII Biennale Romagnola d’Arte
Contemporanea, Forlì.

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

IX Concorso Internazionale del Bronzetto, Padova.	turale della Regione dell'Austria, Linz; "Steirnariische", Graz; "Sala Paracelsus", Villach; "Sala Esposizioni Uluv", Praga; "Getreidmarkt", Salisburgo; Istituto Italiano di Cultura, Monaco di Baviera; Istituto Universitario, Colonia.	IV Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).	1983 IV Biennale dell'Incisione Italiana, Cittadella (Padova).
1974 "Arte Fiera 1974", Bologna.		"70 Scultori", Sommacampagna (Verona).	"Arte Fiera 1983", Bologna.
Biennale d'Arte Orafa, Palazzo Strozzi, Firenze.			"Veneto Arte", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).
Triveneta delle Arti, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).	XI Biennale Internazionale del Bronzetto, Padova.	1980 II Mostra toscana di scultura, Stia (Arezzo).	"Il bronzetto come multiplo", Lubiana.
V Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano).	"Palazzo della Vinanzeborde", Amburgo.	"Omaggio a Palladio", Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).	"Arte Fiera", Bari.
Biennale di Arese, Arese (Milano).	"Aurea in Brasile", Rio de Janeiro.	"IV Triveneta delle Arti", Padova.	1984 "Sculture Multipli", Zagabria.
1975 II Biennale Internazionale Dantesca-Mostra Internazionale del Bronzetto, Ravenna.	"Aurea in Brasile", San Paolo del Brasile.	"La bottega del Busato", litografia e calcografia in Vicenza, Villa Simes, Piazzola sul Brenta (Padova).	"Il bronzetto come multiplo", Palazzo dei Congressi, Garda (Verona).
X Biennale Internazionale del Bronzetto, Prato della Valle, Padova.	V Festival internazionale del film sull'arte e di biografie d'artisti, Asolo (Treviso).	"20 anni di Arte Contemporanea", Galleria "La Chiocciola", Padova.	"Arte Triveneta a Basilea", Basilea.
Scultura per l'estate "Belle arti al Valentino", Torino.	1978 Premio Internazionale del Bronzetto, Padova.	1981 "Arte Triveneta a Basilea", Basilea.	"Homo homini", Seraphicum, Roma.
"Arte Fiera 1975", Bologna.	1979 "Immagini e strutture nel ferro e nell'acciaio", Repubblica di San Marino.	"Arte Fiera", Bari	"Homo homini", Teatro Kolbe, Mestre (Venezia).
Mostra "La litografia del Busato in Vicenza", Piazzola sul Brenta (Padova).	"Collettiva inverno 1979", Galleria "Verdi", Padova.	1981-1982 XIII Biennale Internazionale del Bronzetto, Padova.	1985 "La figura di Cristo", Galleria "La Cupola", Padova.
"Tre momenti della scultura oggi", Galleria d'arte "Marconi", Longarone (Belluno).	"Arte Fiera 1979", Bologna.	1982 I Concorso Biennale di Scultura "Vincenzo Schiavio", Valesio (Como).	Rassegna "Homo homini", Montebelluna (Treviso), Schio (Vicenza), Pordenone, Portogruaro (Venezia), Verona.
1976 "Aurea 1976", Palazzo Strozzi, Firenze.	Premio di Scultura "Città di Seregno", Seregno (Milano).	XIII Rassegna della Grafica, Treviso.	"Libertà e Resistenza, 52 Artisti per Vittorio Veneto", Vittorio Veneto (Treviso).
"Arte Fiera 1976", Bologna.	Premio Nazionale di Scultura, Rondonda della Besana, Milano.	"II Arteder 1982", Mostra d'Arte Grafica, Bilbao.	Gruppo "Veneto Arte, Istituto Civico di Cultura, Luino (Varese).
Istituto Italiano di Cultura, Vienna.	"Grafica Triveneta Oggi", Udine, Venezia, Treviso.	"Arte Triveneta a Basilea, Basilea.	Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea, Galleria "Il Traghetto", Milano.
1977 Mostra di Pittura e Scultura di artisti padovani e rodigini, Centro Cul-		"La Grafica degli Scultori", Forlì.	

Principali riconoscimenti e premi

Giornate di studio e altre manifestazioni

1998

“Un itinerario animato: le mura di Treviso”, Treviso, 1998. A cura di Lugiina Bortolatto.

2000

Arte Fiera, Bologna.

2001

Arte Fiera, Padova.
Arte Fiera, Bologna.

2002

Arte Fiera, Bologna.
Scultori veneti e omaggio a Luciano Minguzzi, Pescheria Vecchia, Este (Padova). A cura di Giorgio Segato.

2003

Arte Fiera, Bologna.

2004

Arte Fiera, Bologna.

2005

Arte Fiera, Bologna.
I Mostra della Scultura di Piccolo Formato, Vittorio Veneto (Treviso).

2007

Palinsesti-Scultori fotografati da Enrico Cattaneo, Antico Ospedale dei Battuti, San Vito al Tagliamento, (Udine),

2010

“Medaglie contemporanee”, Palazzo Zuckermann, Padova

“Novecento al Museo. Dalle Biennali del Bronzetto e della Piccola Scultura alle recenti acquisizioni”, Palazzo della Ragione, Padova.

I Premio per la Scultura al XXI Premio Suzzara (Mantova) 1968.

Premio “Soragna per l’incisione bianco/nero”, Soragna (Parma) 1969.

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

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

Premio Erice “Venere d’argento”, Erice (Trapani) 1970.

I Premio alla “Rassegna Nazionale di Scultura”, Modena 1970.

Premio dell’ascesa “Jumbo Jet d’oro per i gioielli”, Sanremo (Imperia) 1971.

Medaglia d’oro del Ministero degli Affari Esteri, XXII Biennale Romana, Forlì 1973.

Premio Seregno “V Premio di Scultura”, Seregno (Milano) 1974.

Premio acquisto alla XIII Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura, Padova 1982.

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

Segnalato su *Catalogo Bolaffi d’Arte Moderna* dai critici Giuseppe Marchiori e Guido Perocco nel 1975 e dal critico Paolo Rizzi nel 1977 e nel 1980.

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

1987

Giornata di studi sull’opera di Gino Cortelazzo, Este (Padova), 7 novembre 1987. Relazioni e interventi di Raffaele De Grada, Umberto Mastroianni, Giuseppe Mazzariol, Paolo Rizzi, Giorgio Segato, Simone Viani, pubblicati negli atti del convegno con prefazione di Giulio Carlo Argan.

1991

Giornata di studio sull’opera di Gino Cortelazzo a cura di Virginia Baradel ed Enrico Crispolti, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

1992

Manifestazione *Per Gino Cortelazzo* patrocinata dall’International Inner Club di Este e dal Rotary International Club di Este, coordinamento e cura di Virginia Baradel. Relazioni di Virginia Baradel (curatrice), Chiara Bertola, Massimo Carboni, Marta Mazza, Lorella Giudici, Roberto Pasini, Elena Pontiggia, Luca Telò, pubblicate nel volume *Per Gino Cortelazzo*.

1999

Percorsi d’arte, Studio Gino Cortelazzo, Este (Padova). Presentazione delle opere a cura di Paolo Rizzi.

Bibliografia

La presente *bibliografia relativa a Gino Cortelazzo* si riferisce unicamente agli scritti dell'artista e sull'artista e la sua opera citati nei saggi pubblicati nel presente catalogo. Per altra e più estesa bibliografia sullo scultore si rinvia a quella contenuta nei seguenti cataloghi: *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio – 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990 e *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995.

1968

M. Albertini, *Contestato anche il Premio Suzzara ma se ne annuncia la riforma*, in "Avanti!", 10 settembre 1968.
U. Bonafini, *Premio Suzzara*, in "La Gazzetta di Mantova", 8 settembre 1968.
G. Cavazzini, *Figurativismo d'oggi al 21° premio Suzzara*, in "La Gazzetta di Parma", 17 settembre 1968.
G. Cavazzini, *Il puledro del premio Suzzara allo scultore Gino Cortelazzo*, in "La Gazzetta di Parma", 9 settembre 1968.

1969

1ª Rassegna del gioiello d'arte firmato, [ritaglio stampa privo di indicazioni] [1969].
Alain, *Gioielli*, in "Il Giornale di Pavia", 30 novembre 1969.
Alain, *I gioielli inquietanti*, in "La Stampa", 15 novembre 1969.
Al Piper consegnati i premi Viareggio moda, in "Il Telegrafo", 14 ottobre 1969.

Al "Viareggio 1969", in "Il Gazzettino", 14 dicembre 1969.

Argento e pietre dure per i gioielli d'Alta Moda, in "Linea maschile e femminile", novembre-dicembre 1969 [?].
Argento e pietre dure per i nuovi gioielli, in "Corriere della Sera", 28 ottobre 1969.

C., *Gino Cortelazzo a Bacedasco*, in "Gazzetta del Popolo", 21 ottobre 1969.

G. Cavazzini, *L'occhio del critico*, in "Gazzetta di Parma", 24 settembre 1969.

Cortelazzo alla "Carmi", in "Vita nuova. Settimanale Cattolico Parmense", 22 marzo 1969.

Cortelazzo alla Carmi con sculture e gioielli, in "Il Resto del Carlino", 14 marzo 1969.

E. F. [E. Fezzi], *Gino Cortelazzo alla Renzi*, in "La Provincia", 27 dicembre 1969.

Gioielli, in "Harper's Bazaar Italia", a. I, n. 11, novembre 1969.

I gioielli di Cortelazzo, in "Italian Style '70", a. I, n. 1, dicembre 1969, pp. 138-139.

Gioielli & pietre preziose, in "Grazia", a. XLII, n. 1504, 14 dicembre 1969, p. 11.

I gioielli-sculture di Gino Cortelazzo, in "Gazzetta di Pescara", 21 dicembre 1969.

m. pe., *Incastri marmo-legno*, in "Corriere d'informazione", 22-23 ottobre 1969.

mar. ber., *I gioielli come opere d'arte*, in "La Stampa", 17 dicembre 1969.

T. Marcheselli, *Una mostra a Parma dello scultore Cortelazzo*, in "Gazzetta di Parma", 14 marzo 1969.

Il Premio Italian Style Viareggio 2000, in "Italian Style '70", a. I, n. 1, dicembre 1969, p. 138.

1970

E. Fezzi, *Cremona, Libreria Renzi: Gino Cortelazzo*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", n. 29, 15 gennaio 1970, p. 14.

Fondazione Pagani – Museo d'Arte Moderna, VIª Mostra internazionale di scultura all'aperto, [ritaglio stampa privo di indicazioni] [1970].

G. C., *Gioielli-sculture presentati al Lions*, in "Il Gazzettino", 3 maggio 1970.

Gino Cortelazzo, lo scultore della moda, in "Io", a. IV, n. 10, ottobre 1970.

Gino Cortelazzo: scolpire per la moda, [ritaglio stampa privo di indicazioni] [1970].

I gioielli firmati, in "Annabella", a. XXXVIII, n. 53, 1 gennaio 1970.

Lion Club, in "Atheite", giugno 1970, p. 2.

I metalli di Cortelazzo, in "Boutique", a. II, n. 3, 3° trimestre 1970, pp. 140-143.

A. Mossotti, [ritaglio stampa privo di titolo], in "Camiceria abbigliamento maschile", a. VIII, n. 12, maggio 1970, p. 27.

Personale di Cortelazzo alla galleria Benediti, in "Il Gazzettino", 20 febbraio 1970.

Riuscita Charter Night Lions Gorla-Valle Olona, in "La Prealpina", 6 giugno 1970.

Scegliamo i gioielli per le sere d'estate, in "Sogno", n. 28, 11 luglio 1970.

Vestiti di gioielli, in "ABC", a. XI, n. 12, 20 marzo 1970.

1971

E. F. [E. Fezzi], *Padova. Gino Cortelazzo*, in "NAC. Notiziario Arte Contemporanea", Nuova Serie, n. 3, marzo 1971, p. 31.

H. Savì, *I capolavori d'arte orafa dello*

scultore estense Gino Cortelazzo, in "La Specola. Mensile di informazione e vita padovana", a. 2, n. 22, ottobre 1971, pp. 9, 15.

Sculture e gioielli di Cortelazzo, in "Annabella", a. XXXIX, n. 8-9, 2 marzo 1971.

1972

Galleria "La Nuova Sfera". Gino Cortelazzo, in "La Vernice", a. XI, n. 5-6, 1972, p. 178.

Gino Cortelazzo, in "Libertà", 2 marzo 1972.

Gioielli per Rosanna, in "Shaker Club", aprile 1972.

A. Mossotti, *Il successo di Oggioni*, in "Corriere di Lecce", 16 gennaio 1972.

Né azteco, né greco, in "Vie nuove", a. II, n. 10, 8 marzo 1972, p. 7.

1973

C. Munari, *Un canto fermo*, in "Linea grafica. Rivista bimestrale delle arti grafiche", 6, XXVII, novembre - dicembre 1973, p. 291.

1974

Artisti ad "Aurea", in "Il Giornale d'Italia", 17 settembre 1974.

G. Marchiori, *Gino Cortelazzo ama la dura fatica dello scolpire*, in "Corriere Veneto", 2 luglio 1974.

1975

Cortelazzo alla Petrarca, in "Gazzetta di Parma", 29 novembre 1975.

Fantasie in maschera di Gino Cortelazzo, in "Gazzetta di Parma", 4 dicembre 1975.

E. Fezzi, *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Parma, Galleria d'arte Petrarca, 29 novembre-12 dicembre 1975), Parma 1975.

V. Pelagatti, *Le maschere di Cortelazzo*, in "Il Resto del Carlino Parma", 9 dicembre 1975.

1976

G.C. 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] e successivamente in *Antologia critica*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995, p. 81.

1977

R. De Grada, *Il giudizio di Argan*, in "Arte", 26 gennaio 1977.

1978

Gino Cortelazzo: sculture dal 1972 al 1977, testi di G. Marchiori, fotografie di E. Cattaneo, I Dogi, Roma 1978.

1980

G. Marchiori, *La fucina del mago*, in "Il Gazzettino", 4 ottobre 1980.

1981

A. Zucchetta, *Cortelazzo e i gioielli*, in "L'Arena", 30 maggio 1981.

1983

E. Fabiani, *Il giardino dove fiorisce il bronzo. Incontro a Este con un maestro della scultura*, in "Gente", 21 ottobre 1983, pp. 108-114.

1987

G. C. Argan, *Prefazione*, in *Giornata di*

studio sull'opera di Gino Cortelazzo, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, [Este 1987], pp. 7-9.

Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), prefazione di G.C. Argan, relazioni e interventi di G. Mazzariol, G. Segato, S. Viani, R. De Grada, U. Mastroianni, P. Rizzi, Comune di Este, Assessorato alla Cultura, [Este 1987].

Relazione del prof. Raffaele De Grada, in *Giornata di studio Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, [Este 1987], pp. 55-62.

Relazione del prof. Giuseppe Mazzariol, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, [Este 1987], pp. 67-75.

Relazione del prof. Giorgio Segato, in *Giornata di studio sull'opera di Gino Cortelazzo*, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, [Este 1987], pp. 19-31.

Relazione del prof. Simone Viani, in *Giornata di studi sull'opera di Gino Cortelazzo*, atti del convegno (Este, 7 novembre 1987), Comune di Este, Assessorato alla Cultura, [Este 1987], pp. 35-41.

1990

G. C. Argan, testo introduttivo in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, s. p.

V. Baradel, "Fare monumento un'idea",

in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, pp. 23-27.

L. Cortelazzo, *Un'autostrada di fiori. Biografia di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, pp. 28-34.

R. De Grada, *Il pensiero audace di Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, pp. 20-21.

Gino Cortelazzo, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990.

G. Mazzariol, *La scultura di Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, pp. 13-19.

Riflessioni tratte dai quaderni di appunti di Gino Cortelazzo, a cura di P. Cortelazzo, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio - 26 agosto 1990), a cura di V. Baradel, Electa, Milano 1990, pp. 35-38.

1992

Gino Cortelazzo, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo - 13 aprile 1992), a cura di L. Bortolato, Stamperia di Venezia, Venezia [1992].

F. Licht, *Gino Cortelazzo*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra

(Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo - 13 aprile 1992), a cura di L. Bortolato, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], pp. 11-19.

M. Mazza, *Il colore: una proposta di libertà*, in *Per Gino Cortelazzo*, pubblicazione realizzata dall'International Inner Wheel Club di Este e dal Rotary International Club di Este nel 1992, coordinamento e cura di V. Baradel, coordinamento editoriale di M. Mazza, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], pp. 59-65.

G. Mazzariol, *Il colore inventato*, in *Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 20 marzo - 13 aprile 1992), a cura di L. Bortolato, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], pp. 25-26.

Per Gino Cortelazzo, pubblicazione realizzata dall'International Inner Wheel Club di Este e dal Rotary International Club di Este nel 1992, coordinamento e cura di V. Baradel, coordinamento editoriale di M. Mazza, relazioni di V. Baradel, M. Carboni, R. Pasini, E. Pontiggia, C. Bertola, L. Giudici, M. Mazza, L. Telò, Stamperia di Venezia, Venezia [1992].

E. Pontiggia, *Il significato e l'idea: il «figurativo indiretto»*. *Aspetti dell'iconografia di Gino Cortelazzo*, in, *Per Gino Cortelazzo*, pubblicazione realizzata dall'International Inner Wheel Club di Este e dal Rotary International Club di Este nel 1992, coordinamento e cura di V. Baradel, coordinamento editoriale di M. Mazza, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], pp. 37-43.

L. Telò, *Contributo all'identificazione del percorso storico dell'opera di Gino Cortelazzo*, in *Per Gino Cortelazzo*,

pubblicazione realizzata dall'International Inner Wheel Club di Este e dal Rotary International Club di Este nel 1992, coordinamento e cura di V. Baradel, coordinamento editoriale di M. Mazza, Stamperia di Venezia, Venezia [1992], pp. 67-81.

1995

L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo, catalogo della mostra (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995.
S. Salvagnini, *Etica e forma nella scultura di Gino Cortelazzo*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995, pp. 17-31.
L. Trucchi, *Una testimonianza su Gino Cortelazzo*, in *L'oggetto ansioso. Colore e materia nella scultura di Gino Cortelazzo*, catalogo della mostra (Este, [Pescheria vecchia,] 1995), a cura di S. Salvagnini, Comune di Este, [Este] 1995, pp. 13-15.

Si indica qui di seguito, per comodità del lettore, anche una **bibliografia di confronto** alla quale fanno riferimento le note dei saggi pubblicati nel presente catalogo:

1972

P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

1977

C. Cederna, *Il lato debole 1963-1968*, Bompiani, Milano 1977.
C. Cederna, *Il lato debole 1969-1976*, Bompiani, Milano 1977.

1982

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

1984

Alta moda. Grandi abiti da sera degli anni '50/'60, catalogo della mostra, Arsenale, Venezia 1984.
D. Davanzo Poli, *Mutamenti di linea nell'alta moda da sera dal 1959 al 1968*, in *Alta moda. Grandi abiti da sera degli anni '50/'60*, catalogo della mostra, Arsenale, Venezia 1984, pp. 31-36.

1987

La moda italiana. 2. Dall'antimoda allo stilismo, a cura di G. Butazzi, A. Mottola Molfino, Electa, Milano 1987.
E. Morini, N. Bocca, *Lo stilismo nella moda femminile*, in *La moda italiana. 2. Dall'antimoda allo stilismo*, a cura di G. Butazzi, A. Mottola Molfino, Electa, Milano 1987, pp. 64-101.

1995

H. Bignaut, *La scala di vetro. Il ro-*

manzo della vita di Biki, Rusconi, Milano 1995.

1999

Dizionario della moda, a cura di G. Vergani, Baldini&Castoldi, Milano 1999.

2003

1950-2000. Arte a Padova, a cura di C. Limentani Viridis, Edizioni Marcato, Padova 2003.
A. Castellani, *La scuola orafa padovana, in 1950-2000. Arte a Padova*, a cura di C. Limentani Viridis, Edizioni Marcato, Padova 2003, pp. 215-228.

2005

Enciclopedia della moda, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005.
L.-V. Masini, *Gioiello d'artista, gioiello d'autore*, in *Enciclopedia della moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 332-341.
E. Morini, *Haute couture*, in *Enciclopedia della moda*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 161-179.

2006

M. Cisotto Nalon, *Da Umberto Belotto, maestro del ferro, alla scuola dell'oro di Mario Pinton*, in *Il Selvatico. Una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi*, catalogo della mostra (Padova), a cura di A. Zecchinato, Canova, Treviso 2006, pp. 138-167.
Il Selvatico. Una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi, catalogo della mostra (Padova), a cura di A. Zecchinato, Canova, Treviso 2006.

2008

E. Crispolti, *Appunti per una storia del gioiello d'arte in Italia nel secondo No-*

vecento, in *Gioielli d'autore. Padova e la Scuola dell'oro*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 4 aprile-3 agosto 2008), a cura di M. Cisotto Nalon, A. M. Spiazzi, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York 2008, pp. 58-61.
Gioielli d'autore. Padova e la Scuola dell'oro, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 4 aprile-3 agosto 2008), a cura di M. Cisotto Nalon, A. M. Spiazzi, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York 2008.

2008-2009

C. Maragnoli, *Fabbricanti di bellezza. Modelli e percorsi del trucco nel secondo Novecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2008-2009, relatore S. Franzo.

Finito di stampare presso
DAIGO PRESS srl - Limena (PD)
Settembre 2011

