

MORTERONE: UNA SOGLIA POETICA
NATURA ARTE POESIA





Comune di Lecco



Comune di Morterone

MORTERONE: UNA SOGLIA POETICA NATURA ARTE POESIA

OPERE DI

ARICÒ ASDRUBALI CANDELORO CARRINO
CASTELLANI CATANIA CHARLTON CIUSSI
COLOMBO DADAMAINO DE MARCHI FOXCROFT
GUARNERI LEGNAGHI MORELLET NIGRO
PINELLI QUERCI RÜCKRIEM SCACCABAROZZI
SONEGO STACCIOLI TORONI TREMLETT
UMBERG VARISCO VARY VERJUX WACH

POESIE DI CARLO INVERNIZZI

RI-TRATTI DI MARIA MULAS

FOTOGRAFIE DI LUIGI ERBA

A CURA DI

EPICARMO INVERNIZZI E FRANCESCA POIA

PALAZZO DELLE PAURE

PIAZZA XX SETTEMBRE 22, LECCO

14 SETTEMBRE AL 9 NOVEMBRE 2014

LA MOSTRA È STATA REALIZZATA IN COLLABORAZIONE CON
ASSOCIAZIONE CULTURALE AMICI DI MORTERONE

UFFICIO STAMPA

ALESSANDRA VALSECCHI

ALE.VALSECCHI@GMAIL.COM

CON IL PATROCINIO DI

SI RINGRAZIA INTESA SANPAOLO

CON IL CONTRIBUTO DI



Provincia di Lecco



Chiunque abbia visitato almeno una volta Morterone, ha potuto rendersi conto immediatamente che vi si respira un'aria particolare. Luogo geografico unico, nella sua dimensione di assoluta incontaminatazza e di armonico convivere e compenetrarsi tra presenze costruite dall'uomo e rigoglioso dispiegarsi della natura, Morterone è in questa sua purezza per così dire "attiva", da alcuni decenni, anche centro pulsante del pensiero creativo contemporaneo. Dalla metà degli anni Ottanta del '900, con la costituzione e l'attività dell'Associazione Amici di Morterone, non è più soltanto un sito paesaggisticamente unico, una configurazione topografica di eccezionale bellezza, ma è soprattutto un nucleo irradiante di pensiero, una "soglia poetica" che dischiude sotto i nostri occhi e alle nostre menti le possibilità future di una nuova e positiva relazione tra natura e uomo, paesaggio e pensiero, esperienza e conoscenza. Il segno più tangibile originato da questa visione è il Museo d'Arte Contemporanea all'aperto, costituito da oltre trenta opere d'arte contemporanea, realizzate nel corso di questi ultimi decenni da numerosi protagonisti del panorama internazionale, immerse nella natura o in dialogo con gli edifici del paese; ma accanto e insieme ad esse, vi sono state e continueranno ad esserci anche altre opere a esso destinate dagli artisti, e le mostre, le pubblicazioni, i convegni e tutto quello che può costruire il pensiero attraverso l'esperienza, e dare vita in questa cornice naturalistica e antropica a una realtà permanente di dialogo epistemologico tra arte, poesia e natura. "Esperienza" è una parola cruciale nella comprensione dell'unicità della realtà di Morterone. Il suo territorio ha insieme ispirato e accolto una visione poetico-filosofica, quella della *Natura Naturans* di Carlo Invernizzi, che pone al centro delle proprie riflessioni l'uomo, nella sua relazione con quanto lo circonda: il suo percepire e sentire ciò che gli sta intorno non come un qualcosa di estraneo o accessorio, ma come parte irrinunciabile del suo stesso divenire vitale. Per questo motivo, la dimensione più autentica, nell'incontro con la realtà di Morterone, è quella di un'esperienza profonda, in cui il dialogare della creatività umana con il contesto naturale può esprimersi unicamente attraverso una totalità di adesione, senza compromessi, che possa dare corpo tangibile, attraverso l'espressione in immagini o parole, al divenire del vivente.

Questo libro, e con esso la mostra al Palazzo delle Paure di Lecco, che ne è non semplicemente occasione di pubblicazione quanto un ulteriore spazio di esperienza, intendono raccontare questa visione e quella che è ad oggi sua storia: cercando di tradurre, nelle sale espositive così come in queste pagine, il significato di un pensiero che intende riaffermare la conoscenza come possibile e auspicata consonanza tra l'evoluzione della civiltà umana e la vita della natura. Le opere e gli scritti, le mostre e i pensieri: tutto quello che troverete raccolto e pubblicato in questo libro, se non potrà sostituire quella unicità di esperienza che connota l'incontro con la realtà di Morterone, auspichiamo potrà avvicinarvi al cuore di un pensiero che è desiderio autentico di conoscenza, e soprattutto costruzione consapevole di futuro. Mostra e libro vogliono quindi essere un racconto che non si svolge retrospettivamente, come se si trattasse di un atto conclusivo, ma anzi si pongono come nuova e ulteriore azione di pensiero, che continua a porre al centro dell'attenzione una questione sempre più cruciale per la coscienza contemporanea: la possibilità di una crescita armonica di uomo e natura, come luogo del dispiegarsi autentico di una forma privilegiata di conoscenza. Proponendo un modello di civiltà che è dialogo ed evoluzione unitaria possibile di queste due polarità solo apparentemente disgiunte: un dialogo senza violenze, rotture, stravolgimenti, che si concreta nel momento stesso in cui accade. Civiltà come vita.

Mostra e libro sono quindi una sorta di viaggio ideale, che attraversa questa particolarissima situazione poetico-artistica che da circa trent'anni fa di Morterone uno dei centri pulsanti della creatività contemporanea: non una rievocazione, ma l'espressione di una visione di incontro e dialogo tra arte, poesia e natura, attraverso gli scritti e i pensieri che la hanno nutrita, e le immagini create dagli artisti che hanno condiviso e partecipato alla costruzione di questa visione. Il progetto di Morterone nasce proprio, alle sue origini, come "museo degli artisti": non una semplice raccolta di opere, ma in se stesso già visione creativa del presente, laboratorio di pensiero che trova nell'immagine il suo principale strumento di riflessione. L'immagine come possibile luogo in cui interpretare una relazione positiva, di reciproca conoscenza e convivenza, tra uomo

e natura, si traduce in parallelo anche nell'idea delle sculture all'aperto, che a partire da *Architettura cacogniometrica* di Gianni Colombo del 1988, collocata a occupare lo spazio di un antico edificio smembrato, iniziano a popolare il luogo. È il primo di una lunga serie di segnali del nostro tempo, che dialogano con i millenni di storia sedimentati in questo territorio, naturale e antropizzato, in una idea di arte che possiamo definire autenticamente "ecologica" e rispettosa dell'ambiente. Morterone diviene così, idealmente e fisicamente, luogo punteggiato dal pensiero, che dispiega una sorta di evoluzione biologico-creativa nel dialogo tra pensiero umano e contesto naturale.

L'unicità del progetto del Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone è solo in apparenza legata alle esperienze storicizzate di Land Art, che negli anni Sessanta e Settanta portano l'operazione artistica al di fuori degli spazi deputati, con interventi che modificano il contesto naturale imprimendovi il segno della creatività. Si pone anzi quasi all'opposto di questa modalità "modificatrice", postulando invece una dimensione di ascolto nei confronti delle preesistenze ambientali (siano essere il paesaggio naturale o l'insediamento umano che vi si è sedimentato nel corso dei secoli), per dare vita a opere che siano come indici di una identità autentica del territorio. Non si tratta di monumenti, prevaricanti nel loro trasformare radicalmente il luogo secondo coordinate di alterità, ma di presenze dialoganti che come fossero creature di una "seconda natura" (quella generata dal pensiero dell'uomo) armonicamente si innestano nel divenire dell'universo come lo percepiamo nel fluire della vita naturale. Analogamente e in prospettiva presente, la realtà di Morterone non è nemmeno strettamente comparabile realtà dei cosiddetti parchi di scultura, che negli ultimi decenni si sono sviluppati in varie parti del mondo, e che spesso hanno semplicemente spostato l'opera d'arte da una stanza chiusa all'aria aperta, ingrandendone le dimensioni o mutandone le coordinate costruttive e proporzionali, mantenendosi in uno spazio separato rispetto alle contestualità ospitanti, senza quindi sostanzialmente modificare il modello museale tradizione, fondato sulla selezione e raccolta di oggetti. Il progetto che si cerca di sviluppare a Morterone ha un obiettivo differente: non vuole essere uno spazio 'protetto' di fruizione dell'arte, ma un luogo di espressione della creatività come possibilità di conoscenza, nella crescita armonica di uomo e ambiente.

Questa osmosi tra natura e pensiero è un punto fondamentale per comprendere l'unicità di visione che distingue l'esperienza di Morterone da quella dei molti parchi di scultura presenti nel mondo, e la connota come laboratorio aperto che indaga proprio questa relazione libera tra uomo e natura. Si lega indissolubilmente, questa visione, a quella poetico-filosofica della *Natura Naturans*, presente negli scritti visionari del poeta Carlo Invernizzi, ed è stata tradotta nell'azione, altrettanto visionaria, dai suoi figli, Epicarmo e Sostene, che attraverso e con l'Associazione Culturale Amici di Morterone hanno costruito questa storia insieme agli artisti e a tutti coloro che hanno voluto misurarsi con questo pensiero. Nel Museo d'Arte Contemporanea all'aperto sono oggi visitabili oltre trenta opere di grandi artisti italiani e internazionali. Decine di mostre e pubblicazioni sono state realizzate, non solo a Morterone ma in Italia e all'estero, nel corso di questi decenni. La mostra e questa pubblicazione cercano di restituire questa complessità di pensiero e azione, intrecciando immagini e scritti: *in primis*, attraverso le opere e le testimonianze dei protagonisti che hanno partecipato a questa storia, gli artisti e Carlo Invernizzi, con la sua poesia i libri realizzati insieme a molti di loro, e soprattutto con il manifesto *Tromboloidi e disquarciati*, uno dei fondamenti teorici di questa visione poetico-filosofico-artistica. Insieme ad essi, la storia e la memoria dei luoghi che rivivono nelle immagini delle case di Frasnida catturate dalle fotografie di Luigi Erba, i caratteri di artisti e intellettuali legati a Morterone colti nei ritratti fotografici di Maria Mulas. E le immagini dei luoghi e delle opere del museo all'aperto, in parallelo a una serie di loro modelli e progetti, che ne includono anche alcune che saranno realizzate nei prossimi anni, accompagnate da un breve video documentario che racconta questa storia. Ecco allora che questo viaggio nel libro e nella mostra di Lecco non vuole essere una semplice rievocazione, ma una dimostrazione dell'attualità e della rilevanza del pensiero che sottende il progetto "in progress" di Morterone, secondo una prospettiva che coniuga diversi aspetti. Da un lato, l'attenzione all'identità del territorio, inteso non in senso localistico ma propulsivo: la vitalità delle radici, di una storia incisa nel paesaggio, che si traduce in immagini che con questi luoghi dialogano e li riattivano come spazio di pensiero. Dall'altro, la sua rilevanza internazionale, che restituisce, ancora una volta, l'immagine di Morterone come grande laboratorio della creatività: un laboratorio che è possibile visitare, nella sua virtuosa "estensione" tradotta nella mostra di Lecco, come occasione di un nuovo viaggio poetico, una soglia che si dischiude verso il futuro. Immagini, pensieri, scritti, azioni che hanno voluto incidere nel tessuto della vita e fare di questa visione un grande catalizzatore non solo culturale, ma più estesamente umano.

(estratto dal testo *Morterone. Una soglia poetica* in corso di pubblicazione)

Carlo Invernizzi

Morterone è mio luogo di radici...

*Mente voragine
logos precipite
nell'incurvo dello spaziotempo
in annichilo.*

Morterone è mio luogo di radici, soglia ingermino d'immagini metafore del mio fare poesia. In così silente conca d'incontaminatezza, senti l'eco dell'evaporo incompressibile dell'universo e ti colpisce la luce tutta mentale di fulgidissimi logosbrendoli di spaziotempo che s'infugano sull'orizzonte impercettibili. Qui la natura si ricrea in visionarietà di fantasiapensiero e la fantasiapensiero si origina dalla stessa natura con la quale è tuttuno.

Natura Naturans di cui l'uomo è coscienza intrinseca, non componente estraneo che vuole dominarla e deturparla.

Questo è il senso del vivere a Morterone e il messaggio che Morterone vuole trasmettere. Abbellito con opere d'arte della più pura creatività, Morterone è segnale di poesia.

Morterone, 27 maggio 1995

(soglie)

Soglie sempre ossidenti

come sempre d'autunno

anela il disfoglio sui frassini

ineludibile.

Soglie d'inapparibili

spazialità segrete

d'interazioni d'attimi

impercettibili.

Soglie sequenze

d'effimeri oscilli d'illumino

tra l'invisibili gretole

del sempre chiusodischiuso.

Carlo Invernizzi

1988

Rudi Wach

Perchè mi piace Morterone

Quando i miei amici mi hanno raccontato che esiste un paese con meno di 30 abitanti a poche decine di chilometri da Milano, tra gole di monti nel pieno centro della Lombardia, l'ho creduta una favola.

Salita la tortuosa strada e oltrepassata l'ultima galleria, appena mi si è aperta innanzi la valle verdeggiante ed una natura intatta, ho provato la stessa emozione di quando sono entrato per la prima volta nel cortile di Sant'Ambrogio a Milano.

Mi pare di rivivere da adulto con la stessa intensità le emozioni della mia fanciullezza quando giocavo con gli amici nei boschi delle mie montagne.

Come allora coglievo fiori in loro compagnia, cercavo sassolini lungo i ruscelli e guardavo il volo dei falchi e degli uccelli per scoprire la natura che mi circondava, così ora a Morterone ho incontrato nuovi amici coi quali cerco di indagare il mondo interiore con la medesima gioia senza mai rinvenirvi il fondo.

Sono più che felice di poter trasfondere il mio vissuto di bambino, dopo tanti anni di maturazione e di purificazione, in un oggetto quale l'altare per la Chiesa di Morterone che, pur di pietra, riproduce lo stesso sentimento di quando coglievo un fiore che per me era il mistero della vita.

Ora ho la possibilità di fare rivivere in una forma scultorea lo stesso mistero di quando avevo un fiore tra le mani. Così l'altare di Morterone lega la mia infanzia con gli anni che vivo ora in un luogo che riproduce lo stesso ambiente.

Quando sono entrato per la prima volta in quella chiesetta, così timida nelle sue forme, mi ha molto colpito il pavimento scuro liscio dai passi degli umili uomini che per secoli vi si sono recati per cercare protezione nella loro esistenza interiore dalle angosce della vita.

Mi è sembrato che tutti i loro sentimenti si innalzassero dal pavimento per fiorire in un altare della medesima pietra per accogliere il sacrificio di Cristo.

Io mi sento un pellegrino che attraverso le esperienze umane passa da un luogo all'altro. Morterone è uno di quei luoghi dove ho avuto il desiderio di fermarmi nel percorso della mia vita.

Morterone, 1987

INGRESSO

Niele Toroni

Morterone - Paris même combat 2012

Sin dalla metà degli anni Sessanta Niele Toroni agisce secondo un metodo sistematico e coerente tracciando le proprie impronte di pennello n. 50, sempre in sequenza e sempre a 30 cm di distanza l'una dall'altra, su varie tipologie di superfici, come ad esempio tele, tele cerate, carta di giornale, pavimenti e pareti. Queste tracce sembrano definire un percorso continuativo in cui nella concatenazione dei singoli tratti si genera la molteplicità degli esiti possibili. Niele Toroni descrive un ipotetico sentiero che si snoda, senza limiti di spazio e tempo, verso un'esperienza concreta dell'immagine e dell'esistenza.

L'idea che spinge alla creazione, e che rende quest'ultima quanto più affine ad ogni esperienza vitale, è che essa si basa sull'asserto fondamentale che "non esistono luoghi più o meno importanti per l'arte, Parigi o Morterone non fa differenza". L'intervento artistico, di conseguenza, ha lo stesso valore a prescindere dal luogo che l'artista gli assegna, rimane fedele a se stesso e al proprio significato intrinseco ovunque venga realizzato, come sottolinea il titolo dell'opera *Morterone - Paris même combat*, una piantina della metropolitana di Parigi su cui sono visibili le impronte lasciate dal pennello n. 50. A un primo sguardo essa potrebbe apparire fuori luogo, provocare una sorta di "spaesamento", eppure si rivela un *trait d'union* coerente e significativo, sostanziale nella sua essenza e nella sua presenza a Morterone, quasi un manifesto della "lotta" combattuta dalla pittura per cui ogni lavoro mantiene il suo valore originario, la sua importanza come unione inscindibile di significante e significato, a sottolineare che "l'arte" è importante ovunque".

SALA 1

Gianni Colombo

Spazio elastico 1973-82

Le opere di Gianni Colombo appaiono sempre come possibilità ed ipotesi di esperienza e permettono all'osservatore di essere coinvolto in una situazione di spazio e tempo insolita, "altra" rispetto a quella data dalla consuetudine, creando in tal modo una possibile apertura verso una dimensione di futuro, di esperibilità. In *Spazio elastico* all'interno di una tavola monocroma nera l'artista applica dei fili di materiale elastico che si tendono secondo linee ortogonali e che possono essere mossi manualmente creando una continua riconfigurazione della percezione dell'opera. La presenza di una variabilità controllabile fa percepire tutta la forza della temporalità dinamica, intesa come possibilità di azione.

La serie dei lavori appartenenti al ciclo dello "Spazio elastico" viene creata a partire dal 1967 ed è costituita da opere oggettuali ed ambientali che si caratterizzano proprio per la possibilità di creare eterogenee ipotesi di configurazioni spaziali modificabili, in continua variazione. Lo spettatore, a contatto con esse, diviene parte attiva di questa realtà mutevole, affondando la propria attenzione nella percezione del lavoro e viene a compiere scelte, che sono in parte indotte dalla configurazione stessa dell'opera, divenendo in tal modo consapevole del proprio ruolo nel processo cognitivo, legato sia all'esperienza fisica che al porsi in relazione con quanto lo circonda.

Le opere di Gianni Colombo hanno l'attitudine a stimolare la consapevolezza, a rendere manifesta la posizione degli osservatori e a dar loro un valore attivo rispetto all'ambiente circostante, sia nel momento preciso dell'*hic et nunc* dell'avvenimento cognitivo sia nella relazione con il flusso temporale, nella percezione del divenire dell'esistente. In questo modo si viene a creare un rapporto nuovo tra il singolo individuo e le strutture conoscitive proprie dell'esperienza umana, in un percorso che muove i propri passi dalle esperienze percettive, in senso lato, e che giunge a coinvolgere la dimensione corporea complessiva.

Enrico Castellani

Superficie bianca 1990

Realizzata nel 1990 *Superficie bianca* appartiene ad un percorso di ricerca artistica che Enrico Castellani inizia alla fine degli anni Cinquanta e che si estende sino al contemporaneo. All'interno di questo *iter* l'artista analizza in modo costante e rigoroso gli elementi costitutivi della pratica pittorica creando opere totalizzanti e neutre, svincolate da ogni personalizzazione.

Sulla superficie tesa e monocroma della tela i chiodi, applicati al verso dell'opera ed ordinati secondo le norme di una successione misurata e sistematica, definiscono una assidua ripetizione di volumi pieni e spazi vuoti ritmicamente strutturati. Essi dilatano la dimensione spaziale verso l'esterno e spezzano la presunta bidimensionalità attraverso tracciati e percorsi visivi sempre differenti. Le sequenze applicate sul telaio moltiplicano secondo una griglia ortogonale popolata anche di linee e l'estroffessione, coinvolgendo la dimensione della profondità, accentua la reale presenza corporea dell'oggetto d'arte portandone alla luce la fisicità costitutiva. La tela, all'interno della quale si trova una sola cromia, si tende e si flette restituendo ad ogni sguardo un diverso percorso visivo. L'occhio si muove tra le depressioni e le sporgenze attraverso cui la luce agisce, generando un eterogeneo gioco chiaroscurale in continua vibrazione. Luce e ombra emergono in un *unicum* inscindibile, dove l'una svela la presenza dell'altra ed entrambe rendono manifesti i confini del lavoro in una vibrazione corale continua.

Le "Superfici" di Enrico Castellani eludono e spezzano ogni preoccupazione relativa a pericoli dell'illusionismo pittorico ed al contempo dell'allusivismo, vale a dire di quegli elementi che possano far supporre che l'artista avesse l'intenzione di fare altro che non fosse ciò che in effetti è stato fatto. Gli elementi costitutivi vengono quindi ordinati secondo le norme di una semplificazione geometrica e si fissano con ieratica persistenza nel punto stabilito ad indicare una programmaticità minima.

Grazia Varisco

Reticolo frangibile quadricromia 1970

L'opera, che come spesso accade per i lavori di Grazia Varisco è stata realizzata con materiali di utilizzo comune come il vetro industriale, attua un intenso gioco di alterazioni e sfasamento percettivo in conseguenza del quale, in base alla posizione che l'osservatore assume nello spazio rispetto al lavoro, varia la visione della posizione e dei volumi delle linee di colore tracciata sulla tavola di legno, al di sotto delle pieghe della lastra di vetro.

Ad angolazioni eterogenee corrispondono quindi mutevoli e dissimili percezioni visive, che vengono accentuate dallo scorrere dello sguardo attraverso le zone di vuoto. Esse, infatti, separano le diverse direttrici cromatiche definite sul supporto, secondo quattro diversi colori quali blu, giallo, rosso e nero, e divengono una componente sostanziale dell'opera poiché ne attivano il principio energetico, la tensione. Il vuoto, l'assenza di cromia, permette all'artista di creare delle pause tra le tracce di colore ed al contempo esso è un elemento complementare alla definizione di un'unica entità in continua modulazione. La struttura è pervasa da una vitalità scattante che si rigenera costantemente nel ritmo intermittente e variabile degli elementi che la compongono; essa è aperta all'irrompere dell'alterità, della diversità.

Grazia Varisco attiva con *Reticolo frangibile quadricromia* una spazialità nuova, inconsueta e vitale, che racchiude in sé un'energia "in potenza" e diviene luogo di fitte e disattese possibilità, del resto questa artista mostra da sempre nelle proprie opere un'attenzione particolare per l'inatteso e per l'anomalia ed ha utilizzato e analizzato a più riprese nelle diverse fasi del proprio percorso creativo ciò che si mostra irregolare e discontinuo e che può muovere l'osservatore a prendere parte attiva nel dialogo tra opera e spazio.

Mario Nigro

Spazio totale: interruzione 1954

L'opera appartiene al ciclo dello "Spazio totale" e rivela uno dei momenti dello sviluppo del linguaggio artistico a cui Mario Nigro giunge sommando e restituendo in immagine, tramite il mezzo della pittura, le motivazioni individuali del singolo ed il dramma esistenziale che l'individuo stesso vive.

In *Spazio totale: interruzione*, realizzata dall'artista nel 1954, le griglie regolari si presentano simultaneamente ripetitive e mutevoli, lasciando trasparire il colore del fondo, e lo sfasamento delle trame viene modulato in

diverse tonalità cromatiche reiterandosi e trasmettendo l'urgenza di un'espressività che non si vuole più affidare a uno spazio volumetrico chiuso ma che, composta di linee e superfici, riesca a sondare una dimensione energica e vitale strettamente connessa a un'intrinseca necessità di conoscenza. Le tensioni vitali vengono trascritte sulla superficie pittorica attraverso gli esiti di una ricerca, in cui la reciprocità dialogica tra strutturazione e libertà inventiva genera un'intima dialettica conoscitiva.

Le componenti plastiche vengono esaminate ed indagate attraverso ripetizioni, consonanze, alterazioni e coincidenze, fino a raggiungere una totalità d'insieme all'interno della quale le parti costitutive fondamentali di forma e spazio si determinano, e si stemperano a vicenda, nel superamento della bidimensionalità.

Spazio totale: interruzione è pervaso da una radicalità concreta e profonda, generata dallo studio rigoroso di strutture minime e primarie, che qualifica l'arte non come momento contemplativo quanto piuttosto come strumento di conoscenza razionale e come entità connaturata all'essenza dell'esistenza dell'uomo.

Nei lavori che fanno parte del ciclo dello "Spazio totale", in cui le griglie si estendono e divengono fitte sino ad occupare l'intero spazio della tela e ad intersecarsi su di esso, si sviluppa il concetto di un dipinto che possa agire restituendo attraverso la resa in immagine un dettaglio dell'universo stesso e della lotta atavica ed ininterrotta dell'essere umano per raggiungere la conoscenza della parte più intima della propria essenza.

Dadamaino

Volume a moduli sfasati 1960

L'opera, realizzata da Dadamaino nel 1960, è costituita da diversi fogli di materiale plastico sovrapposti sulle cui superfici l'artista ha praticato, utilizzando una fustella a mano, dense e continue sequenze di piccoli buchi ordinati secondo linee rette verticali ed orizzontali.

Il lavoro appartenente alla tipologia dei "Volumi a moduli sfasati" segnano il passaggio di Dadamaino dalle forature di grandi dimensioni praticate all'interno delle tele monocrome dei "Volumi" ad un'azione più precisamente basata sulla ripetizione ritmica del gesto e sulla reiterazione seriale, che coinvolge in maggior misura i fattori temporali e spaziali della realizzazione e della percezione. In queste opere si accresce la tensione verso l'infinito e verso la ricerca della rottura dei limiti dati a priori. La dimensione aperta e vibratile della superficie viene resa manifesta dall'azione dell'artista e pare sfuggire al controllo razionale per estendersi oltre il limite stabilito attraverso l'intersecarsi dei fogli sovrapposti.

Il foro, inteso come espressione minimale, trova posto e si impone nello spazio bidimensionale degli strati in plastica fustellata. Esso si rigenera moltiplicandosi in sequenze ortogonali ininterrotte che restano come sospese tra le sovrapposizioni dei fogli all'interno del telaio. Le trasparenze attivate dalla disposizione delle diverse superfici stimolano nell'osservatore percezioni molteplici ed eterogenee e riescono ad attivare percorsi visivi variabili e mutevoli.

In questo lavoro il tempo, quello della vita e dell'esistenza, si interfaccia e si scontra nel misurato ritmo di spazi pieni e vuoti sovrapposti e viene messo in relazione con lo scorrere continuo del tempo universale. I flussi che si attivano nella forature di Dadamaino descrivono e risvegliano la percezione di tensioni energetiche che ci mettono nella condizione di poter aprire la via ad un dialogo nuovo, e più intimo, con la spazialità e la temporalità reale dell'esistenza e dell'esperienza.

François Morellet

3 trames 90°-179°-181° 1971

Sin dagli anni Cinquanta i lavori di François Morellet si definiscono attraverso la rigorosa applicazione di un eterogeneo apparato di proporzioni matematiche, all'interno del quale la resa in immagine si manifesta tramite entità geometriche e simboli messi in connessione tra loro. In *3 trames 90°-179°-181°*, un'opera su legno realizzata nel 1971, le direttrici vengono tracciate a partire da diverse angolazioni e suddividono in modo sistematico la superficie bianca di forma quadrata, tracciando in essa una griglia i cui elementi fondanti occupano una posizione precisa e frazionano lo spazio secondo norme definite.

Nei propri lavori l'artista francese si concentra soprattutto sul valore dell'attivazione spaziale e da decenni continua un coerente percorso di libertà decostruttiva, moltiplicando l'ironico gioco di parcellizzazione della strutturazione geometrica e della ricomposizione segnica. Gli elementi costitutivi si accumulano, si mescolano e si intersecano guidati dalla necessità di avanzare per porzioni frammentarie parziali. Il singolo particolare

rivela l'esigenza di allargare il campo del percepibile con sfasamenti minimi ed eterogenei che ci spingono ad analizzare consapevolmente il reale valore, enigmatico ed ambiguo, della forma.

François Morellet riesce in tal modo a dare origine ad una provocatoria ambiguità di situazioni che rende articolato ed ambivalente il processo di decodificazione dell'immagine e dei possibili significati in essa celati. Se ad un primo sguardo si può cogliere una apparente tranquillizzante semplicità, determinata dal rigore della distribuzione strutturale, che viene sempre calcolata con matematica precisione, tuttavia la relazione tra gli elementi costitutivi all'interno dell'opera, e tra l'opera stessa ed il contesto, fa presto percepire l'intensa complessità di forze contrapposte che attivano un fulcro di tensione. Il dialogo che viene originato da questo incontro-scontro di fattori ed elementi è incisivo e penetrante e ad esso contribuiscono in ugual misura sia l'intenzionalità ed il gesto dell'artista che la decodificazione e la percezione dell'osservatore.

SALA 1 BIS

Rudi Wach

Guardiano 1974

La figura del *Guardiano* è stata più volte affrontata da Rudi Wach nel proprio percorso artistico e si presenta di consueto come una struttura flessuosa e allungata, che si erge in uno slancio verso la verticalità, lasciando che la luce scivoli sul bronzo e ne definisca la materia ed il volume.

La superficie del *Guardiano* è, infatti, modulata da Rudi Wach in curvature morbide e sinuose ed acquisisce, una volta che l'incontro con la luce ne colpisce il materiale e la mole e ne vivifica la presenza liscia e levigata un'apparenza d'immagine sfuggente, quasi sospesa tra le dimensioni del cielo e della terra, situata al limitare tra la realtà del presente vissuto e le leggi immanenti dell'esistenza come se l'opera fosse inadatta ad essere percepita un'unica figura fissa e statica.

Con i "Guardiani" l'artista austriaco ha voluto realizzare sculture che fossero in grado di descrivere e conservare in sé la concezione profonda di una memoria collettiva ed il senso di una natura generatrice e primordiale, di un perenne ed inscindibile legame dell'uomo con il cosmo.

Rudi Wach mette in immagine una metafora, definendo con la presenza del proprio lavoro l'idea di una meditazione profonda e della ricerca della conoscenza e della comprensione dell'esistenza umana in relazione al "tutto" universale.

Guardiano è una figura ieratica che osserva l'incessante e continuo avvicinarsi della vita nel proprio inesauribile svolgimento e che si genera a partire dalla consapevolezza interiore che si sprigiona dalla totalità delle emozioni che agitano l'anima dell'artista.

SALA 2

Antonio Scaccabarozzi

Prevalenze 1/6 "tre toni rossi + tre toni" 2003

Durante gli anni Settanta il percorso artistico di Antonio Scaccabarozzi si concentra sul valore del punto inteso come entità isolata nel campo bianco del dipinto, luogo in cui esso diviene parte di un sistema ortogonale organizzato. In tale sistema le caratteristiche delle singole entità, quali la distanza, la disposizione, le cromie e le dimensioni vengono determinate dalle norme della geometria apollinea. Nella serie delle "Prevalenze" il punto, elemento ben definito e connotato in se stesso, diviene uno snodo di apertura e si protrae in ogni direzione possibile, creando connessioni e relazioni con altri punti ed estendendosi attraverso le direttrici verticali ed orizzontali che definiscono linee di tensione distese nello spazio attivo della tela, in un continuo dialogo di presenza-assenza della forma.

In *Prevalenze 1/6 "tre toni rossi + tre toni"* si creano, quindi, raccordi di tensione consapevolmente discontinui che fanno sì che lo sguardo dell'osservatore si muova e percorra lo spazio in numerose direzioni, che si dimostrano tuttavia, di volta in volta, momentanee ed ambigue dal momento che l'occhio insegue e ricerca punti fissi di interesse predefiniti su cui soffermarsi senza riuscire a trovarne. La superficie viene scorsa e

scandagliata senza soluzione di continuità, sino a che si giunge a cogliere all'interno del sistema l'inesistenza di elementi predominanti, designati a priori, che prevalgano sugli altri componenti dell'insieme. Il valore della forma e della struttura sembrano quasi dissolversi per lasciare spazio alla distribuzione mutevole e discontinua del singolo dettaglio che riesce ad entrare nel sistema ed a scalfirne i confini in modo coerente e metodico, a sondarne i limiti e a decostruirlo, acuendo la percezione della possibile libertà insita nell'atto stesso della propria applicazione e percezione.

Antonio Scaccabarozzi procede in *Prevalenze 1/6 "tre toni rossi + tre toni"* per alterazioni minime ed assidue delle componenti base ed indaga la relazione che intercorre tra la presenza e l'assenza di un segno nel campo visivo. L'artista si interroga sulle origini dell'atto del vedere, oltre che del creare e si confronta con il meccanismo particolarmente complesso della visione analizzandolo, codificandolo, decodificandolo, compilandolo e variandolo per sondare il più profondamente possibile le soglie del visibile e dello scibile.

Pino Pinelli

Pittura R 1995

Nei lavori di Pino Pinelli emergono sin dagli anni Settanta due caratteristiche fondamentali che si amalgamano, mescolandosi senza soluzione di continuità: la traboccante vitalità delle cromie e la forte identificazione dell'opera con un lavoro che è soprattutto manuale. I lavori dell'artista sono, infatti, il risultato di un amalgama di diverse polveri con l'acqua dal quale Pino Pinelli ottiene un'entità materica duttile, che può essere alterata e manipolata.

I due elementi rossi che compongono *Pittura R* definiscono un ellisse spezzata e sono installati direttamente a parete poiché come molte opere dell'artista non necessitano di un supporto, ma restituiscono in immagine l'idea sottesa che la pittura per Pino Pinelli corrisponda sempre ad un lavoro precipuamente manuale. Essa è legata infatti all'azione attiva e l'opera si affaccia direttamente sulla superficie del muro. I diversi elementi tridimensionali, pur avendo la stessa forma geometrica speculare, appaiono definiti da una plasticità intrinseca propria e, dialogando tra loro, si uniscono definendo un insieme inscindibile, significativo e ininterrotto, fatto di corrispondenze.

Il colore rosso emerge in modo prorompente e viene reso vibrante dalla luce che si insinua tra le pieghe della materia, segnando la cifra di trascrizione dell'intensità emotiva e dell'energia vitale dell'azione del fare generativo. La forza cromatica diviene dunque ancor più intensa nel proprio stringente rapporto con la luce, che fa in modo che la pittura risulti essa stessa come materia, che si mostri corposa e squillante nella propria presenza.

Materia, cromia e luce non si limitano a definire la presenza dell'ellissi, spezzata e ricostituita in modo sfalsato, ma sembrano proiettarla ben oltre la soglia di ciò che appare ad un primo sguardo. Nell'unione complessiva degli elementi, attraverso la capacità costruttiva del gesto dell'artista, si definisce un equilibrio composito e deciso generato da pause e alterazioni dinamiche in grado di imprimere sulla parete un frammento di visione della complessità del tutto.

Riccardo Guarneri

L'assoluto ingombro 1990

Sin dai primi anni Sessanta Riccardo Guarneri crea opere che sono il risultato di un percorso di studio relativo alla valenza ed alle potenzialità della luce ed al rapporto tra essa ed i dipinti. In *L'assoluto ingombro* l'artista definisce una struttura geometrica disattesa ed allusiva, non sistematica, che si evidenzia come un progetto intellettuale profondo ed accorto all'interno del quale la geometria stessa diviene punto di partenza, unione meditata e intrinseca di colore e segno.

I tratti di acquarello e matita si diffondono sulla superficie bianca attraverso divari, tensioni e strutture talvolta abbozzate ed ambigue e creano uno spazio in cui la luce possa ridefinire le cromie e le alternanze tra aree piene e vuote determinando effetti tonali vari e dissimili, che sottolineano le trasparenze e le interazioni di colore che caratterizzano l'uso della tecnica scelta.

Come scrive Claudio Cerritelli "il ritmo palpitante della mano sostiene in modo inconfondibile la finezza del segno, la leggerezza del tratto, l'impalpabile materia del colore, tutto ciò che rende quasi impercettibile il suo fluire da un punto all'altro della superficie. Persino la geometria, che potrebbe diventare una gabbia

limitante, si pone come una condizione problematica della forma, insospettabile punto di incontro tra analisi della struttura e ricerca del senso poetico del colore”.

Il ritmo che regola la strutturazione interna di *L'assoluto ingombro* è placidamente fervido e lascia emergere una sintesi composita di energia immaginativa che riesce ad unire e racchiudere progettazione spaziale e gestualità, oltre allo studio del colore e della luce, e che cattura l'attenzione dell'osservatore con il disteso avvicinarsi delle componenti. Nello scorrere dello sguardo sull'opera si coglie la traccia di un racconto che si basa principalmente sul tempo, sia quello della realizzazione e dell'azione dell'artista che quello della visione e della percezione, che si articola tra le velature di colore vivificate dalla luce, che le ridefinisce nello spazio bianco della tela.

Igino Legnaghi

Senza titolo 2007

Senza titolo, caratterizzato da una forte geometria formale, si erge nello spazio mostrandosi in modo del tutto manifesto come un parallelepipedo ridotto all'essenziale, figura minima e basilare della rappresentazione. La scultura di Igino Legnaghi appare solenne e imponente, un monolite, in grado di serbare nella propria semplicità strutturale e formale tutta la forza di un preciso ordine costruttivo e progettuale che sembra volersi fare specchio, rappresentazione essenziale e fedele, dell'ordine dell'esistenza stessa.

La superficie in anticorodal di *Senza titolo*, sviluppata in senso fortemente verticale, viene posta davanti all'osservatore in tutta la propria primaria ed elementare precisione e l'artista racchiude in questa semplicità apparente tutta la complessità di un composito ordinamento concettuale. Igino Legnaghi trascrive sempre nei propri lavori un linguaggio espressivo intenzionalmente privo di ipotetiche suggestioni e lascia che lo sguardo sia libero di comprendere, sin dal primo incontro con la fisicità della materia, le motivazioni e le radici più profonde di una ricerca artistica basatasi e sviluppatasi a partire dall'esperienza e dalla progettazione, per restituire nelle opere il senso profondo dell'apparente immutabilità del tutto.

Senza titolo, con la propria raccolta presenza, abita lo spazio, entrandone a far parte con un'attitudine assoluta e ieratica, e restituisce all'osservatore la percezione di una imperturbabilità e di una serenità che attiva e risveglia il ricordo dello scorrere del tempo e della percezione fugace dell'eterno.

Nicola Carrino

Costruttivo 74 - Modulo L Organismo modulare trasformabile 1974

“La scultura è forma del luogo come il luogo è forma della scultura.[...] L'artista indaga le possibilità della forma nel limite del contingente. Ogni forma prodotta ha valore vitale dell'istante in cui si produce ed è produttore, necessitando rinnovarsi per adeguarsi al tempo e alla nuova esigenza di produttività. Il produrre ed il prodursi ciclico e continuo è la molla autogenerativa esistenziale.”

Come si evince dalle parole dell'artista, Nicola Carrino ha elaborato sin dalla fine degli anni Settanta una complessa dialettica relativa alla possibilità attuativa della scultura, muovendosi attraverso la progettualità e la ricerca di un linguaggio sintetico ed essenziale che fosse in grado di dialogare con l'ambiente circostante. La relazione che intercorre tra luogo ospite e scultura, ed il dinamismo nell'elaborazione del segno, possono essere considerati tratti distintivi del lavoro di Nicola Carrino, che con i “Costruttivi”, “Decostruttivi” e “Ricostruttivi” attua di fatto una costruttività basata su un tempo e uno spazio fortemente reali.

‘Costruttivo’, ‘decostruttivo’, ‘ricostruttivo’ sono termini che hanno una presenza ricorrente nel percorso dell'artista e definiscono, secondo un ordine cronologico preciso, differenti momenti creativi. I concetti ad essi legati e che da essi derivano convivono *in nuce* da sempre nella progettualità dell'artista ed essi non sono da intendere come termini che indichino concetti opposti o in disaccordo tra loro quanto piuttosto come diverse attualizzazioni di un concetto univoco di partenza, diverse esperienze di una totalità fondante e generativa.

Come *Costruttivo 74 - Modulo L Organismo modulare trasformabile* i “Costruttivi” sono composti da moduli in forma scalare o a L e possono essere modificati nella loro struttura a seconda dello spazio circostante, oppure per intervento diretto del fruitore, e di conseguenza esprimono la propria costruttività determinata dalle dimensioni dello spazio e dal tempo, intese come entità esperibili. L'opera si confronterà ogni volta con la sua trasformazione, quindi, anche la propria destrutturazione e questi due principi, di strutturazione e destrutturazione, si equivalgono perché la scultura è posta in divenire, mettendoci a diretto contatto con il proprio farsi immagine.

Carlo Ciussi

XXX 1986

Sin dagli anni Sessanta i lavori di Carlo Ciussi sono permeati dalla necessità di esprimere una visione dell'arte strutturale e conoscitiva, in grado di rappresentare le eterogenee frazioni e manifestazioni del reale.

Le linee che attraversano XXX sono contraddistinte da una misurata elaborazione tonale, che le rende vibranti e luminose ed accentua la sensazione del movimento e di uno scorrimento fluido e persistente; esse definiscono tracce cromatiche sinuose ed ondulate che percorrono la tela dilatandosi ed articolandosi in un movimento continuo ed ininterrotto. Nell'insieme queste appaiono come sequenze vive di curve, direttrici serpeggianti che si sviluppano come fluidi o nastri di colore attraverso il blu della geometria quadrata e definita dello sfondo.

In XXX il complesso equilibrio che si genera tra le componenti lineari che popolano la tela e gli spazi vuoti, in cui emerge l'intensità del blu, genera una tensione che evoca l'armonia stessa delle forze vitali primigenie, forze che convivono in un delicato equilibrio senza prevalere le une sulle altre nell'incessante e continuo fluire del cosmo.

L'opera fa parte di una serie di lavori realizzati durante gli anni Ottanta da Carlo Ciussi nei quali l'artista indaga la realtà attraverso la creazione di tele dall'andamento flessuoso e modulare, caratterizzati da un ritmo interno costante e languido che trascrive in immagine l'intensità regolare ed ininterrotta dell'esistenza. Carlo Ciussi attraverso la reiterazione delle componenti strutturali riesce ad ottenere dipinti sempre dissimili ed eterogenei che, pur appartenendo in modo manifesto ad una comune matrice, si caratterizzano come entità uniche e irripetibili e proprio per questo riescono a delineare la percezione totale e totalizzante del mondo, al di là dell'esperienza personale ed esclusiva del singolo essere umano.

Rodolfo Aricò

Irregolare 1986

Il titolo dell'opera, in apparenza tautologico, ne descrive e ne sottolinea una delle caratteristiche più evidenti: la sagomatura geometrica irregolare, animata da un continuo conflitto percettivo, da segni contraddittori e da reiterate trasgressioni spaziali, quasi a suggerire una chiave di lettura legata a una spazialità diversa e sottesa, in continuo divenire.

Dopo aver dedicato un'approfondita riflessione all'architettura, quale luogo di studio degli archetipi e della loro storia, l'attenzione dell'artista si focalizza in maniera predominante sui modelli architettonici, che acquisiscono il valore di metafore del rapporto creativo con la storia stessa, e l'iter della ricerca di Rodolfo Aricò si sviluppa sino alla contraddizione delle regole stesse della geometria dando voce alla concretizzazione di opere che appaiono come esplosioni consce e percettive, in grado di far intuire la connessione profonda tra singolo individuo e cosmo.

Come altri lavori realizzati durante gli anni Ottanta, *Irregolare* si genera a partire dalla consapevolezza insita nel concetto di contraddizione, inteso come tensione verso il superamento del limite, infrazione del confine, come desiderio di restituire in pittura la concretezza dell'assoluto in un solo istante, quello dell'evento dell'opera.

Il colore si modifica a sua volta e diviene frammentario e frammentato in un molteplicità e irregolarità di stesure eterogenee per dischiudere con maggior vigore lo spazio dell'agire umano. Le stratificazioni di colore, aggiunto di volta in volta in diverse modulazioni tonali della stessa cromia graffiate ed attraversate da linee irregolari e spezzate, definiscono le linee guida di un dramma narrante ed arrivano a qualificare l'identità dell'opera stessa.

Il colore si apre davanti ai nostri occhi, si dischiude in evidenza, eppure qualcosa si sottrae e rimane disatteso, sospeso in bilico, all'interno di un ininterrotto dialogo di presenze-assenze che non agisce su uno spazio esterno o estraneo, "altro", ma s'interroga sempre, con un incessante pensiero riflessivo, teso a sondare gli antri di una visione cosmica nella quale individuo e tutto si compenetrano.

SALA 3

Riccardo De Marchi

Senza titolo 2014

"Volevo che fossero i materiali stessi a rivelarsi con le proprie caratteristiche... volevo dei lavori fatti di niente!"
I fori che Riccardo De Marchi pratica nella materia si generano come una traccia, una sorta di scrittura, un segno del passaggio dell'artista stesso all'interno di un percorso che è mentale, metaforico e soprattutto fisico e mira a ridefinire l'assenza della materia in presenza. Il foro praticato nell'acciaio inox o nel plexiglas, come in questo *Senza titolo*, diviene esso stesso un "luogo", uno spazio definito e ricercato all'interno del quale l'arte recupera il concetto di una materialità più concreta, plurale e finita.

Riccardo De Marchi ci guida all'interno di un percorso in cui quello che d'impulso potrebbe essere percepito come una mancanza, in realtà non sparisce e non viene inteso come "nulla" ma trova un altro spazio dove far emergere la propria esistenza attraverso l'imprimersi, il tracciarsi ed il ritracciarsi del gesto. Non vi è un ordine predeterminato secondo il quale i fori vengono praticati sulle superfici ed i buchi si risolvono in innumerevoli possibilità di lettura che, tuttavia, non si aprono ad acquisire significati metaforici ma restano fissi esattamente in ciò che si vede: "(...) a me interessa imprimere queste tracce, che in qualche modo sono la mia esistenza, la mia presenza, qualcosa di segnato fisicamente da me".

Con propri lavori Riccardo De Marchi mette l'osservatore nella condizione di ridiscutere ogni certezza percettiva poiché a seconda del modo in cui egli crea le proprie forature, in base a come sceglie di imprimere le proprie tracce, e in conseguenza di come la luce si posa sulla materia e ne colpisce le superfici ed i volumi, la percezione varia e si fa differente e disattesa.

Francesco Candeloro

Rifugi nella Luce (Morterone) 2014

L'opera in plexiglas realizzata da Francesco Candeloro si compone di quattro diverse lastre, di due differenti colori, suddivise in coppie speculari ciascuna ottenuta sovrapponendo due elementi.

Il cromatismo deciso degli elementi che costituiscono *Rifugi nella Luce (Morterone)* viene vivificato e reso vibratile ed energetico grazie all'incontro con la luce che, attraversando le trasparenze del plexiglas, proietta ombre velate di colore sulla parete di supporto. Questa proiezione tonale e luminosa generata dalla caratteristica intrinseca al materiale costitutivo scelto dall'artista rende i volumi più eterei allo sguardo e fa sì che le sensazioni di chi osserva si possano rinnovare in modo continuo lungo il tempo della visione.

L'opera si dichiara da subito, sin dal titolo assegnatole da Francesco Candeloro, come momento percettivo legato al ricordo di un luogo preciso, Morterone, del quale l'artista ripropone l'immagine nella sagomatura delle parti estreme delle lastre, che sembrano specchiarsi le une nelle altre.

Rifugi nella Luce (Morterone) si impone quindi come memoria che rimanda a una entità "altra", come soglia e punto di snodo teso a svelare più di quanto non si mostri alla vista. Essa mette in atto un dialogo attivo fatto di corrispondenze e alterità per creare un'intensa e assidua comunicazione e ricrea nelle definizioni delle singole parti, unite in una definizione corale, un sottile gioco di armonie tra arte e natura, tra immagine e ricordo. In questo calibrato equilibrio tra costruzione e percezione le lamine racchiudono tutta la forza della memoria descrittiva legata all'esperienza diretta del luogo effigiato.

Lucilla Catania

Mojnema 1983

L'opera in terracotta realizzata da Lucilla Catania è caratterizzata da una geometria nitida ed essenziale e si sviluppa a partire da una forma sferica che si allunga affusolandosi, secondo una direttrice verticale, come una goccia di grandi dimensioni.

La fisicità di *Mojnema*, che mostra sin dal primo sguardo l'essenza della propria materia costitutiva, la sua nitida e rigorosa strutturazione, viene attivata dall'incontro con la luce, che ne svela il placido ritmo interno e la superficie levigata, eppure irregolare, oltre che il vigore del volume. L'opera sembra intrisa da un'energia misurata ed atavica, e con il proprio crescente assottigliamento accompagna lo sguardo dell'osservatore

lungo tutta la propria massa, lasciando che gli occhi la percorrano senza impedimenti.

I lavori di Lucilla Catania studiano ed analizzano le potenzialità e le possibili variazioni volumetriche e formali che possono acquisire materiali diversi, come il travertino e la terracotta, che si riallacciano alla tradizione classica ed antica della scultura. L'artista valorizza le caratteristiche della materia donandole una imponenza decisamente essenziale e scevra, che mescola qualità come essenzialità, astrazione, semplicità formale e leggerezza ritmica, ed ha la capacità di restituire dinamicità all'insieme formale.

Mojnema appare racchiudere in sé, nella propria austera presenza, fissa eppure in continuo disvelamento sotto lo sguardo di chi la osserva, la memoria di un passato arcaico modulata nello svolgimento del presente, il ricordo e la percezione dell'ininterrotto scorrere del tempo e della vita universale.

Bruno Querci

Formaspazio 2000

I quattro elementi rettangolari che costituiscono *Formaspazio* si affacciano sulla parete come una serie sistematica di finestre, fenditure dense di energia vibrante, che definiscono un'unità modulata in diverse componenti connesse in dialogo tra loro ed allo stesso tempo in relazione con lo spazio circostante.

I moduli attuano attraverso la moltiplicazione e lo sfasamento un'insieme all'interno del quale trovano posto campiture omogenee di colore bianco e nero. L'artista, alternando queste due sole varianti tonali, ricerca ed investiga in modo reiterato un equilibrio spaziale che sia caratterizzato da un costante nitore. Il lavoro, definito dall'utilizzo di queste due sole variazioni cromatiche, conquista una dimensione di equilibrio che non è solo interna alla creazione artistica, ma che riesce anche a focalizzare la luminosità dell'ambiente circostante, che accoglie l'opera e la circonda.

Il bianco e il nero non sono un puro esercizio cromatico, ma il mezzo privilegiato per generare l'immagine che, attraverso una ritmica dinamica di contrasti, si svela nella propria radicalità ed essenzialità per restituire l'inesauribile e costante movimento rigenerativo dell'infinito.

Nei lavori di Bruno Querci la geometria, che si sistematizza nelle campiture piene di colore, non è quella euclidea poiché l'artista descrive e definisce piuttosto una geometria che sia intrinsecamente evolutiva e più vicina al continuo evolversi dell'essere e dell'esistere, che quindi sia in grado di prospettarsi prepotentemente sulle superfici, mostrandosi in immagini ordinatamente dissonanti. *Formaspazio* ci appare infatti carica e satura di energia e sembra emergere e generarsi da un imperativo legato alla riflessione sull'esistenza, dalla necessità di fare vivere e restituire in immagine l'emozione originaria dello scorrere cosmico della vita.

Nell'incontro di luce, colore e struttura geometrica, quindi, si genera e si intensifica l'apertura dell'opera a una dimensione in cui presente, passato e futuro si ritrovano continuamente, come parti compresenti e dialoganti nello scorrere ininterrotto del tempo.

Nelio Sonogo

Orizzontaleverticale 2012

Nei propri lavori appartenenti al ciclo "Orizzontaleverticale" Nelio Sonogo svela l'opera come esito di una profonda e consapevole riflessione sul valore e sulle potenzialità del segno come mezzo artistico privilegiato di analisi ed esplorazione delle relazioni tra l'arte, lo spazio e il tempo.

All'interno dello spazio limitato e delimitato della tela bianca, l'artista traccia linee di colore che suggeriscono la presenza di instabili rettangoli dalle cromie potenti, inscritti l'uno nell'altro. I toni accesi e vibranti dell'acrilico sono saturi di energia pulsante e sembrano dare vita e far vibrare le figure che si sovrappongono nello spazio bidimensionale su direttrici verticali e orizzontali. Le linee catturano lo sguardo e invitano chi osserva l'opera a riflettere sulla relazione che intercorre tra l'istante preciso in cui l'azione si svolge, tra il momento creativo e quello percettivo, e il continuo divenire dell'esistere e del cosmo.

Le tracce impresse con il colore acrilico si mostrano non come rigide trascrizioni geometriche, ma come entità dinamiche, rese ancor più vive dall'evidenza di una gestualità creatrice istantanea e istintiva, che mostra tutta la propria forza comunicativa nella descrizione dell'istante unico e irripetibile della messa in atto di un pensiero. Nelio Sonogo trascrive in immagine la propria volontà di esprimere e descrivere la tensione esistenziale percepita dall'uomo. Il segno è libero da una struttura imposta, rigida e precostituita, esso si fa diretto e immediato. La presenza stessa dell'opera nell'ambiente circostante viene messa in diretta connessione

con la spazialità dell'esistere, cui i rettangoli sembrano volersi aprire con il proprio instabile ritmo, per sondarne l'origine, per giungere al momento primo e insondabile della conoscenza.

In *Orizzontaleverticale* Nelio Sonego imprime nell'immagine l'ossessività dell'energia che prorompe e si annida sulla superficie per esprime con segni instabili, fugaci eppure stabili e costanti, un'esplosione di vita, che racchiude una frazione dell'energia dell'esistenza stessa.

Gianni Asdrubali

Tromboloide 1995

Le opere di Gianni Asdrubali sono sempre pervase da un legame inestricabile di energia e materia, due componenti che si compattano nella chiusura del limite, dell'elemento finito e definito del quadro, e fanno sì che il lavoro una volta ultimato e messo a contatto con la parete possa attivarne lo spazio e far divenire il muro stesso, la superficie di supporto, oggetto.

Il lavoro di Asdrubali elude in tal modo la propria collocazione bidimensionale per liberarsi dalla finitezza intrinseca dello spazio piano e per ridefinirsi all'interno di una dimensione più profonda. La luce vivifica i tratti di colore che sembrano essere il risultato non tanto di un'azione volontaria, quanto piuttosto di un impulso inconscio che nasce sotto l'influenza reciproca di superficie e segno e che genera un dialogo continuo tra zone piene e vuote in un fragile equilibrio tra parti non dipinte e parti dipinte. *Tromboloide* lascia così emergere l'immanenza della propria spazialità.

Come spiega l'artista stesso: "nel mio lavoro la superficie non è la tela o il muro ma il compattamento dello spazio! Allora qualunque velocità diventa evidente e reale... si traccia una velocità mentale che è infinita nella testa ma finita sulla superficie reale dello spazio... basta un attimo. [...] Quindi il mio lavoro non è mai stato quello di raggiungere un'immagine di senso della pittura: piuttosto, un'immagine di senso dell'antipittura fatta con la pittura. Se la pittura è lo strumento, è proprio l'antipittura che diventa materia, che diventa luce, così come l'antifigura diventa figura e il non senso, da cui tutto dipende, diventa senso."

Gianni Asdrubali descrive in *Tromboloide* una totalità concreta e avvolgente che mira all'espressione dell'infinito nel finito e che, con i propri tratti di acrilico, definisce e tratteggia un movimento continuo, restituendo attraverso l'immagine in un'opera l'equilibrio costante che intercorre tra lo spazio e il tempo.

Mauro Staccioli

Senza titolo 1971-2007

Senza titolo, caratterizzato geometricamente dall'unione di un cubo in cemento e di una direttrice in ferro, si definisce in modo immediato come un insieme di forma primaria ed essenziale. L'opera, come sempre accade per i lavori di Mauro Staccioli, acquisisce un significato sostanziale a partire dalla relazione con l'ambiente in cui viene inserita e senza il quale non sarebbe che un'entità autonoma a livello formale, priva di capacità comunicativa e relazionale.

Nonostante la fisicità dominante, che manifesta la presenza della scultura nello spazio come una barriera da aggirare, essa appare dotata di una dinamicità intrinseca, energica e vitale e sembra prendere forma e acquisire il proprio significato direttamente a partire dall'intuizione e dalla percezione del proprio slancio verso la verticalità. L'incontro tra le forme pensate da Mauro Staccioli ed il luogo della loro ubicazione diviene anche in questo caso occasione di dialogo e l'artista riesce a coinvolgere scultura, spazio e tempo universale mettendoli in relazione alla possibile percezione umana, quella del presente, che viene definito come attimo fuggevole nel continuo e costante scorrere del tempo.

Quella di Mauro Staccioli, che realizza sin dagli anni Settanta segni primari realizzati in scala ambientale, è una scultura che abbandona la connotazione di autosufficienza ed absolutezza, lasciandosi pervadere da una forza che sembra affiorare direttamente dalla materia plasmata per entrare in relazione con ciò che la circonda. I suoi lavori instaurano un legame profondo con lo spazio, in grado di donare una nuova esperibilità senza tuttavia tradire l'identità del luogo ospite. Le opere di Mauro Staccioli si ergono nella loro fisicità materiale come "barriere" che interrogano e conferiscono un nuovo valore d'insieme al luogo nel quale si trovano e non suggeriscono un'evoluzione univoca ma universale.

SALA 4

David Tremlett

Pile Up #2 2011

Il disegno su carta realizzato da David Tremlett definisce una composita e ritmica alternanza di equilibri tra le forme geometriche che lo compongono e la modulazione tonale delle cromie che l'artista ha utilizzato. I pigmenti effimeri dei pastelli, che risultano sfumati e velati in eterogenee densità tonali, sono una cifra stilistica di David Tremlett che li utilizza da lungo tempo per creare i propri lavori, collocando i propri interventi su carta oltre che in numerose superfici murarie in musei, abitazioni, edifici pubblici, luoghi sacri e rovine. Le opere dell'artista inglese hanno la capacità di riuscire a formare entità rinnovate ed uniche, unendosi in modo quasi naturale al contesto spaziale originario e, nel caso di disegni su carta, riuscendo a imprimere sul foglio sensazioni e percezioni vivide e vibranti.

In *Pile Up #2*, l'artista inglese inserisce all'interno di una cornice quadrata di colore nero figure geometriche rettangolari di varie misure e diversi colori che si allineano in un moto ascensionale, lasciando emergere nelle sezioni laterali lo sfondo bianco. I colori si sviluppano a partire da toni caldi che attingono alle cromie della terra, come a stabilire un contatto diretto e immediato con la vitalità dell'esistenza. Anche in questo caso le forme utilizzate da David Tremlett sono essenziali, misurate e geometricamente strutturate, e vengono create come parti dialoganti all'interno di una costruzione irregolare ma sistematica, spesso generata da reminiscenze di paesaggi, memorie di viaggi o segni di intense riflessioni sulla natura dei luoghi ospiti.

Günter Umberg

Ohne Titel 2007

I monocromi realizzati da Günter Umberg si presentano sempre come il risultato di un processo che coinvolge in modo diretto e totalizzante l'azione attiva dell'artista e da ciò deriva la sensazione di sorprendente corposità e consistenza delle sue opere, come accade per *Ohne Titel* realizzato nel 2007, che deriva anch'esso dal particolare procedimento creativo utilizzato dall'artista.

I pigmenti utilizzati, di origine organica, vengono stesi da Günter Umberg direttamente, grazie all'utilizzo di spazzole, su una base in legno ricoperta di resine. Il sovrapporsi dei diversi strati di materiale colorante, che viene depositato alternando gesti orizzontali e verticali, crea, una volta terminato il lavoro, delle entità pienamente corporee, che si definiscono come condizioni concrete e attuative, inserendosi pienamente nel contesto del reale.

Ohne titel appare all'interno della parete su cui è stato installato quali entità minima in grado di catturare l'attenzione e lo sguardo e di coinvolgerli sino a divenire un abisso di colore impenetrabile e pulsante. I lavori dell'artista tedesco si attivano e si mostrano infatti come attimi e momenti di esperienza concreta e di riflessione attiva. Essi si schiudono nella profondità come soglie da oltrepassare, come snodi che definiscono la possibilità di andare oltre il limite del finito e del visibile e divengono nuclei di materia aperti ad eterogenee possibilità. L'atteggiamento progettuale di Günter Umberg fa sì che nei suoi monocromi nulla sia semplicemente affidato alla percezione emotiva e che il coinvolgimento dell'osservatore non sia né casuale né soggettivo. L'immagine generata dalla percezione delle opere appare invece come un attimo, come il riflesso del continuo ed incessante scorrere della totalità, come un nucleo *in fieri* di ciò che si attua all'interno dell'esperienza concreta del vivere umano che si confronta con la percezione dell'immanenza.

Elisabeth Vary

Untitled 1998

Le opere di Elisabeth Vary, costituite da diverse stratificazioni giustapposte di cartone e pigmenti ad olio, si definiscono come passi consapevolmente reiterati e continui all'interno di un percorso che riflette sull'arte come momento di ricerca dell'origine sottesa della forma. La materia diviene un amalgama eterogeneo con il colore e la luce che vi si concentra, mettendo in evidenza le parti costitutive del lavoro, ne attiva molteplici possibilità di presenza rispetto allo spazio circostante.

Untitled diviene quasi una presenza viva sulla parete, entità luminosa ed essenza cromatica, generata a

partire da una dimensione minima in cui il cartone, materia intrinsecamente flessibile e duttile, acquisisce curvature ora impercettibili e progressive, ora decise ed immediate. Il colore, denso e discontinuo, ha una percezione quasi tattile e invade le superfici ridefinendone la percezione fisica. I lavori di Elisabeth Vary sono, infatti, entità fisicamente ridefinite dal colore stesso e dalla luce che si pone in dialogo con esso, e le loro superfici saturate e traboccanti instaurano una relazione continua e sistematica con lo spazio circostante, per questo motivo nel sovrapporsi dei riverberi cromatici scaturisce un'energia performante che dona una profondità vibrante e rigenerata all'immagine stessa oltre che al luogo ospite.

Untitled si ridefinisce sulla parete come l'essenza di una entità diversa e più complessa rispetto al semplice insieme degli elementi che lo compongono, esso diviene un frammento di colore e di forza, una scheggia di energia potenziale, che spezza il limite imposto dalle forme e trabocca pieno e corposo sulle superfici, racchiudendo lo sviluppo in divenire della materia e del proprio farsi pittura. Elisabeth Vary porta in tal modo l'osservatore al limite, al confine tra essenza dell'assoluto ed esperienza trascendente della visione e della percezione umana.

Alan Charlton

Square painting 1997

Sin dal 1969 Alan Charlton sceglie di essere un pittore di quadri grigi e dichiara apertamente questo suo intento: "I am an artist who makes a grey painting". Il colore nelle sue opere non si fa mai portatore di valenze simboliche o di aspetti del trascendente; esso è presenza, percezione sensoriale, segno e traccia effettiva dell'essere e del proprio esistere in un preciso luogo ed in un determinato momento.

I due diversi moduli monocromi di forma quadrata disposti uno all'interno dell'altro che compongono *Square painting* ed il rapporto che tra essi intercorre, creando un profondo legame dialogico, si basa su precise regole proporzionali che Alan Charlton utilizza per la realizzazione di tutte le proprie opere e che trovano la propria origine nella misura tipica dello spessore del telaio di tutti i suoi lavori, cioè 4,5 cm.

Gli elementi che compongono *Square painting* si presentano complementari l'uno all'altro e sono posizionati secondo un andamento concentrico; essi si dispongono sul muro secondo una concatenazione di spazi pieni e vuoti che chiama in causa la parete stessa e definisce un ritmo progressivo che coinvolge anche l'ambiente circostante. Assenza e presenza interagiscono in modo attivo all'interno dell'equilibrio sottile e costante dei volumi, creato dall'artista per ottenere un *continuum* dove le porzioni di spazio che si interpongono tra i due monocromi grigi hanno precisi rapporti proporzionali.

Nel percorso creativo di Alan Charlton si manifesta una costante e reiterata dimensione dialogica tra monocromia e geometria all'interno della quale l'aspetto operativo si cela ed al contempo emerge attraverso la regolarità delle forme e la modulazione del colore. La crescente attenuazione della componente espressiva diviene il mezzo per cercare di ottenere una maggiore concentrazione di significati ed una più stringente relazione con le spazialità all'interno della quale l'opera viene inserita. Come gli altri lavori dell'artista inglese, anche *Square painting* viene posto in relazione con lo spazio e il tempo della percezione e si mostra all'osservatore dichiarando esattamente ciò che è sia nell'intenzionalità dell'artista che nella realtà della percezione: un insieme di monocromi grigi.

Lesley Foxcroft

Just Resting 2010

Lesley Foxcroft applica nei propri lavori un linguaggio essenziale e rigoroso e concentra la propria ricerca sull'analisi del processo creativo e sullo studio delle diverse possibilità espressive di materiali insoliti, piuttosto che sulle possibilità formali della scultura.

I lavori dell'artista inglese sono realizzati con materiali di uso comune, quali carta e cartoncino, che vengono modulati e disposti in forme eterogenee che si distendono e si posano sulle pareti o sul pavimento dando vita, in alcuni casi, a delle entità scultoree ed in altri a strutture composte da forme modulari elementari. La scelta del materiale, come afferma l'artista stessa, non è legata ad alcun valore metaforico: "lavoro con materiali semplici e basilari, che spesso sono usati per imballi, carta, cartone, nastro adesivo e M.D.F. Mi interessano perché hanno una qualità e un uso fondamentalmente quotidiani". L'utilizzo reiterato della costruzione geometrica e della ripetizione modulare degli elementi sono, infatti, una cifra stilistica costante con la quale Lesley Foxcroft definisce una scultura che dialoga e si pone in relazione stringente con lo spazio circostante.

Just Resting, realizzata in M.D.F., si mostra come un inscindibile *unicum* di solidità e flessibilità e si piega in una sinuosa andatura curvilinea che la fa emergere dalla parete d'appoggio e mette in evidenza la preponderante capacità di flessione del materiale costitutivo, che appare mosso da senso di libertà che si spinge oltre la fissità del muro. I lavori che l'artista inglese crea con questo materiale vengono sempre permeati da una continua e reiterata variazione percettiva in conseguenza della quale, se da un lato viene messa in evidenza la solidità e la stabilità delle strutture minimali create dall'artista, dall'altro queste ultime si definiscono nello spazio circostante come morbide linee curve che si sorreggono con leggera disinvoltura nell'ambiente circostante.

Ulrich Rückriem

The Queens problem of chess 2007

"Una superficie rettangolare è suddivisa in sedicesimi, creando un reticolo di 8x8 caselle uguali partendo dal centro della stessa. Si ottiene una griglia rettangolare costituita dai 49 punti d'intersezione delle 7x7 linee interne al reticolo e si scelgono 7 punti secondo il problema della regina degli scacchi ovvero si dispongono in modo che nessun punto, spostato in orizzontale, verticale e diagonalmente incontri altri punti. Si creano in questo modo 40 possibili variazioni che possono essere espresse con una formula quale ad esempio a6/b4/c7/d1/e3/f5/g2".

Il percorso artistico di Ulrich Rückriem, protagonista della scultura europea attivo sin dagli anni Sessanta, si muove a partire da una grammatica espressiva caratterizzata da corrispondenze continue e da una profonda coerenza compositiva. L'artista genera infatti forme svincolate dai dettami dell'illusione astratta che instaurano una relazione primigenia e diretta con il reale.

In *The Queens Problem of Chess* l'artista analizza le possibilità di variazione e di alterazione dell'ubicazione di otto quadrati neri all'interno di una scacchiera che presenta otto quadrati per lato. L'opera è generata dalla sovrapposizione di differenti disegni realizzati su fogli trasparenti, all'interno dei quali Ulrich Rückriem ha raffigurato le 92 possibilità di distribuzione di 8 quadrati, come ipotetiche pedine in una scacchiera, riproponendo per l'appunto i possibili movimenti della pedina della regina nel gioco degli scacchi. I movimenti riprodotti hanno come esito quello che i pezzi non s'incontrino mai e che rimangano isolati all'interno dello spazio.

Questo processo creativo viene descritto dall'artista stesso come un *iter* razionalmente ordinato che porta a esiti sistematici che tuttavia non vanno letti come asserzioni aprioristiche, definitive e prevedibili, quanto piuttosto come momenti di riflessione, distaccati dallo scorrere della temporalità e dall'esperienza, che tendono a manifestarsi quali espressioni minime della razionalità della natura.

SCALE

Michel Verjux

Carré de lumière zénithale 2014

L'opera realizzata da Michel Verjux consiste in un quadrato di luce bianca che l'artista ha scelto di proiettare sul soffitto, nella porzione di parete visibile in ogni momento della salita o della discesa dell'osservatore, poiché il proiettore è situato nello spazio vuoto attorno al quale si avvolgono le scale.

Carré de lumière zénithale appartiene alla serie degli *éclairages*, a cui l'artista francese si dedica da decenni e che sono composti da proiezioni di luce bianca di forme geometriche, aniconiche; come gli altri lavori di Michel Verjux anch'esso svela sin al primo sguardo la propria primaria essenza costitutiva di fascio luminoso, di presenza fisica e materiale in grado di rendere l'osservatore partecipe di una precisa situazione nel momento stesso del suo svolgimento, di coinvolgere attivamente e di creare la possibilità di generare un'esperienza disattesa.

Gli *éclairages* sono concentrazioni di luce vibrante ed energia e coinvolgono l'osservatore in un dialogo attivo con l'opera stessa e con l'ambiente circostante. L'artista francese sceglie la luce diretta, azzerando la semantica del segno, elimina ogni elemento di disturbo, per aprire la via a una riflessione profonda ed a un coinvolgimento reale o non mediato. In *Carré de lumière zénithale*, come anche negli altri *éclairages*, la scelta di Michel Verjux mira a evidenziare l'identità del reale come chiave per accrescere la cognizione dello scorrere continuo della vitalità del mondo, attraverso la messa in evidenza di luoghi solitamente lasciati in ombra, che non attirerebbero l'attenzione dell'osservatore.