MORTERONE: UNA SOGLIA POETICA

ASSOCIAZIONE CULTURALE AMICI DI MORTERONE

MORTERONE
UNA SOGLIA POETICA



ESTRATTO DEL CATALOGO

Morterone: una soglia poetica
Natura Arte Poesia

Associazione Culturale Amici di Morterone

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
Morterone: Una soglia poetica. Natura Arte Poesia
Palazzo delle Paure, Lecco 13 settembre - 9 novembre 2014

Con il patrocinio di

Regione Lombardia

Provincia di Lecco

Redazione
Tiziana Invernizzi, Milano

Progetto grafico
Sara Salvi, Milano

Fotografie
Bruno Bani, Milano; Marcello Francone, Milano; Giuseppe Pontoriero, Lecco;
Paolo Vandrasch, Milano; Giuseppe Villa, Lecco

Fotolito
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa
a cura di Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Ufficio stampa
Alessandra Valsecchi

© 2014 Associazione Culturale Amici di Morterone

Tutti i diritti riservati
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsisi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti

Si ringrazia
Alessandro Bani, Roberto Benedetti, Don Agostino Butturini, Guido Castelnuovo, Sanda Dinica, Giovanna Esposito, Carlo Fusani, Alessandro Gea, Gino Gervasoni, Angelo Invernizzi, Arechi Invernizzi, Arturo Invernizzi, Attide Invernizzi, Criseide Invernizzi, Demetra Invernizzi, Guido Invernizzi, Monica Invernizzi, Selene Invernizzi, Stefano Invernizzi, Alfred Karner, Marco Lavelli, Augusta Manzoni, Piera Manzoni, Marina Mazzotti, Mauro Mazzotti, Simone Nava, Aldo e Federico Oriani, Manuela Pensa, Monica Pigozzo, Massimiliano Rigamonti, Peter Smith, Fausto Stefanoni, Michele Tavola, Fabrizio Tosi, Tommaso Trini, Rita Urso, Emilio Valsecchi, Giovanni Varini, Carla Weintraub
e tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto

Un particolare ringraziamento a Lina Tuani Ciussi e a Sergio Griffini

Si ringrazia Intesa Sanpaolo

Con il supporto di

RegioneLombardia
IL CONSIGLIO

Morterone: una soglia poetica
Natura Arte Poesia

a cura di
Epicarmo Invernizzi e Francesca Pola

Comune di Lecco Comune di Morterone
Associazione Culturale Amici di Morterone

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 incomprimibile dell'universo e ti colpisce la luce tutta mentale di fulgidissimi logoisbrendoli 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.

Carlo Invernizzi
Morterone, 27 maggio 1995

Morterone
Una soglia poetica
Francesca Pola

... È in Te l'uccello che canta
la sua voce è il Tuo sentire...
Carlo Invernizzi

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 incontaminatezza 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 Novecento, con la costituzione e l'attività dell'Associazione Culturale 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 la 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.

Gianni Colombo, *Spazio curvo*, 1991, Palazzo Municipale, Morterone

Mostra e libro sono quindi una sorta di viaggio ideale, che attraversa questa particolarissima situazione poetico-artistica che da circa tren'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 cacogoniometrica* 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: una "ecologia dello spirito" e un "diffuso umanesimo"[1]. 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 alla 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 di 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 questo libro 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 *Tromboloide e disquarciata* del 1996, 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 d'Arte Contemporanea 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 ricapitolazione, 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.

Morterone è luogo di immagini. Il suo paesaggio stesso si dispiega e svolge, attraverso il trascorrere delle stagioni e dei cicli naturali e creaturali, come un inno al rigenerarsi della vita, nelle sue forme, luci, colori sempre sorprendenti, che si svelano in una dimensione di purezza veramente unica. Ecco perché nel suo essere luogo geografico dall'incontaminatezza straordinaria, in questa sua dimensione che viene da definire assoluta e primordiale, Morterone invita a un dialogo originario con le regioni del sentire umano, facendosi luogo della mente e del pensiero: "(…) luogo di radici, luogo di fondazione della propria sensibilità culturale ed umana dove tentare la scommessa sublime dell'incontro e dell'osmosi tra arte, uomo, natura"[2]; "(…) luogo al tempo stesso reale e mentale, proiezione di sogni e desideri, possibilità di riscoperta delle origini, avvicinamento ad un'esperienza totale della natura, punto di partenza per un viaggio a ritroso nel tempo e nello spazio, luogo della libertà, dello stupore, della creazione poetica"[3].
Questo è il fulcro del legame inscindibile che qui si è creato tra natura, arte, poesia: un incontro di razionalità e sentire alle radici della vita, una tensione di conoscenza che procede non per deduzioni logiche né per analisi empiriche, ma attraverso immagini che sono esse stesse corpo di vita. È questa centralità della dimensione iconica, questo potere del pensiero come visionarietà attiva, che connota l'esperienza di Morterone: la sua tensione noetica tradotta in quella che potremmo definire una vera e propria radicalità immaginifica. In questa visione, l'immagine è il luogo della crescita armonica tra vita e pensiero, l'unità inscindibile tra materiale e mentale: è lo spazio possibile d'incontro tra esseri umani e di evoluzione di civiltà. L'immagine è, appunto, soglia di conoscenza che si dischiude su un altrove inattingibile eppure presente, dimostrazione di esistenza e indice di limite, frammento di un infinito inattingibile eppure presente.

Il pensiero che sottende a questa visione è insieme semplice e complesso, come l'uomo: la sostanziale identità e continuità del tutto, la relazione inscindibile e irrinunciabile tra tutte le cose, dove le cose non sono oggetti, ma parti di un divenire che comprende la natura e le sue manifestazioni, così come l'uomo e le sue espressioni. Intelletto e realtà non sono che parti di un tutto vitale, in entropico, osmotico e continuo divenire: *L'Altro è in Te / Tu sei nell'Altro / fili inestricabili / si congiungono nell'infondo. / Il fiore che Ti guarda / è nel Tuo sguardo / il suo appassire / è anche il Tuo svanire. / È in Te l'uccello che canta / la sua voce è il Tuo sentire. / È sogno la realtà / il suo tempo sei Tu. / Nel tuttoniente che sempre ritorna / Tu sei il mai più. / L'Altro è in Te / Tu sei nell'Altro / come acquagelovento nel nevischio*[4]. Questo il nucleo della visione poetico-filosofica della *Natura Naturans*, evoluta e nutrita da Carlo Invernizzi, che ha catalizzato a Morterone il pensiero di una estesa comunità internazionale di artisti, letterati, intellettuali per creare un nuovo rapporto possibile tra la creatività e la natura, secondo una idea di consustanzialità del sentire con il luogo naturale, con le sue preesistenze ambientali e antropiche, che indica nella inseparabilità di uomo e natura l'unico futuro possibile. Come comprendere il divenire delle cose, essendo immersi in quelle cose stesse: questo è Morterone, soglia poetica perché spazio di azione e conoscenza. Il desiderio e la impossibilità di tutto dire e tutto comprendere, insieme alla immediatezza di tutto sentire. Questa la dimensione più autentica della sfida creativa di Morterone: un sentire, nella consapevolezza, questa distanza tra il desiderio e il limite, sempre incolmabile eppure esperibile, nel continuo accadere della visione.
La trasposizione poetica che Invernizzi offre della realtà morteronese nelle sue liriche, attraverso icastici neologismi e scarnificate oggettivazioni visionarie, si pone, senza mediazione alcuna, quale metafora in immagine di una condizione umana universale, caratterizzata dal rinnovarsi perpetuo dell'esistere.

Un rinnovarsi che si dispiega nell'alternanza di vita e morte, secondo una processualità biologica totale, della quale il filo d'erba, il mondo creaturale, la sfera dell'espressione (sia essa linguistica, visiva, sonora…) rispondono alle medesime logiche di rinnovamento e accrescimento progressivo, attraverso l'accumularsi e il trasformarsi dell'evento materiale nel percorso del vivente. Analogamente, le opere artistiche presenti a Morterone non sono descrizioni, similitudini o narrazioni, ma presenze concrete che intendono fermare in immagini potenti il significato autentico di questo divenire libero della vita, oggettivazioni di una relazione positiva con il futuro di un ambiente che può e deve essere preservato dal deterioramento della nostra coscienza di appartenenza, prima ancora che a una qualsiasi comunità, al respiro del pianeta, al paesaggio dell'universo.

Quello che si dispiega a Morterone è un pensiero che si fa forma, e si riforma, continuamente - come la natura. È il discavo continuo e profondo di un'immagine essenziale, che nella sua massima concentrazione a-descrittiva si pone come ascolto e ritmo, prosecuzione e crescita, dispiegarsi ed estendersi della vita stessa: "una melodia che disegna forse il ritmo stesso dell'esistenza"[5]. Ecco perché le espressioni creative che trovano spazio a Morterone sono tutte caratterizzate da una radicalità ed essenzialità assolute, rifiutano qualsiasi aspetto di superficialità e ricercano invece la necessità semantica e significante di ogni segno, sia esso parola, figura, suono, per farne indice del limite della conoscenza e insieme espressione di volontà di questo conoscere, in bilico, sul margine, "non oltre il limite del visibile, ma oltre il limite del pensabile"[6].
La realtà creativa che identifica questo pensiero si connota per questa osmosi di razionalità ed emotività, questa lucidissima consapevolezza del limite nutrita di una tensione che non è puramente razionale, ma assume in sé la totalità e complessità biologica e insieme culturale umana nel voler vivere direttamente l'esperienza di questa dimensione liminale. Una esperienza che è insieme quella dell'istante (il filo d'erba che cresce così come il pensiero che prende forma nella creatività) e anche sostanzialmente senza tempo. Questa esperienza si colloca infatti nel tempo assoluto del vivente, di cui assume il ritmo e il passo, attraverso "sembianze" che vanno intese non in senso descrittivo e rappresentativo, ma come processi pensanti e agenti. Un tempo attivo, che è contrario e alternativo rispetto agli sterili sensazionalismi mediatici della cronaca, così come alle superficialità decorative o descrittive della rappresentazione: un tempo che è spazio stesso di vita.

L'Associazione Culturale Amici di Morterone viene fondata nel 1986 (dal 1995 è stata affiancata in questa sua attività dall'Associazione Culturale Nuova Vignate) per tradurre nel fare questa visione, e fare di Morterone un laboratorio concreto di creatività, "una capitale dell'utopia"[7]. L'utopia di Morterone non è un altrove inattingibile, ma il senso stesso del consapevole agire umano nel proprio tempo, verso il futuro: "la storia del ragionare, del vedere in prospettiva nell'avvenire"[8]. È una utopia attiva, al confluire di volontà e razionalità, espressione e visionarietà, fondata sull'aderenza al proprio tempo e insieme sulla responsabilità verso il futuro, tesa a "smuovere la percezione del reale attraverso l'indicibile intensità"[9].
La visione che trova espressione a Morterone vede la creatività come luogo della conoscenza e si traduce dal 1988 nel voler costituire un Museo degli artisti: non un museo di opere, di oggetti, ma un museo di pensieri, di creatività che si incontrano per dare vita a un progetto nuovo; un "museo pensato" che "si pone dunque non solo e non tanto come risposta alle opere, ma come domanda anteriore e profonda sul loro divenire"[10].
Questo progetto presto, proprio per le caratteristiche ambientali di Morterone, assume la forma di un grande museo a cielo aperto, il Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone, che oggi conta più di trenta opere (immerse nella natura e disseminate tra le case del paese e sulle pareti degli edifici), realizzate da grandi protagonisti dell'arte internazionale, che sono giunti a Morterone per incontrare questa visione poetica assolutamente unica, dove l'arte non viene semplicemente spostata in esterni, dai musei o da altri spazi deputati, per essere fruita nella natura, ma viene concepita strettamente in relazione ad essa. E questa natura non è solo la natura degli alberi, ma anche quella dell'uomo, che in secoli di sua evoluzione di civiltà ha costruito questo luogo in una totale armonia di visione.
Quello del Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone, "Museo Naturans", che "trasmette il sentire"[11], è uno degli aspetti della multiforme attività che l'Associazione Culturale Amici di Morterone ha portato avanti dalla metà degli anni Ottanta, attraverso numerose mostre, in Italia e all'estero, e attraverso pubblicazioni e convegni: tutti aspetti che tendono a enucleare questo pensiero di unità tra uomo e natura, e che trovano nella mostra al Palazzo delle Paure di Lecco uno dei più compiuti momenti di condivisione con



Mauro Staccioli, *Tondi - Morterone*, 2010, Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto, Morterone



il pubblico. Il suo titolo, *Morterone: una soglia poetica. Natura Arte Poesia*, indica proprio questo voler aprire una direzione possibile per il nostro futuro, attraverso la creatività che fa incontrare l'umano e la natura: "pensare nel presente scavando nell'infondo del passato e degli archetipi per creativamente tramandarne i 'memi', nel che sta il vero senso della vitalità del vivere, non diverso da quello dell'ape che sugge il fiore per trarne miele e non vi vola soltanto d'intorno inebriandosi del proprio ronzio"[12]. Per costruire un "mondo di tensioni, aspirazioni e visioni creative volto ad aprire nuovi paradigmi conoscitivi ed esperienziali che dischiudano la possibilità di una nostra diversa scelta morale nel rapportarci all'universo esistente-vivente"[13]. E fare di questo incontro tra l'uomo e la natura un "paesaggio di pulsante futuro in cammino"[14].

[1] Giorgio Bonomi, "Natura e arte. Progetto e senso. Morterone per una nuova alleanza", in *Morterone Natura e Arte. Progetti. Alviani, Aricò, Asdrubali, Carrino, Catania, Ciussi, Colombo, Dadamaino, Gentili, Guarneri, Legnaghi, Mulas, Nigro, Pardi, Passa, Pinelli, Querci, Rotelli, Sonego, Staccioli, Varisco, Wach* (Sala espositiva Pro Loco, Morterone), catalogo della mostra, a cura di Giorgio Bonomi e Lorenzo Mango, prefazione di Sostene Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1995, pp. 9-10.
[2] Lorenzo Mango, "Morterone: luogo di radici e di osmosi tra arte, natura e uomo", ivi, pp. 11, 13.
[3] Alessandra Pioselli, *Natura e arte a Morterone*, "Segno", Pescara, n. 143, novembre 1995, pp. 28-29.
[4] Carlo Invernizzi, "L'Altro è in Te…", Morterone, 20 maggio 1999, in Carlo Invernizzi, *Secretizie*, postfazione di Vincenzo Vitiello, Mimesis edizioni, Milano, 2009, p. 55.
[5] Massimo Donà, "Arte e natura. Morterone: ovvero, il ritmo di una sacra endiadi", in *Morterone Natura e Arte. Interventi all'aperto. Asdrubali, Ciussi, Colombo, Legnaghi, Pinelli, Querci, Sonego, Staccioli, Varisco, Wach* (Morterone), catalogo della mostra, testi di Epicarmo Invernizzi, Sostene Invernizzi, Carlo Invernizzi, Claudio Cerritelli, Massimo Donà, Silvia Galbiati, Francesca Pola, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 2006, pp. 26-27.
[6] Rodolfo Aricò, "Nel logos di Invernizzi", in *Leggere poesia oggi. Carlo Invernizzi*, a cura di Susanna Tamplenizza, Serie "Scandagli" 2, Spazio Editore, Milano, 1989, p. 189.
[7] Lettera degli artisti aderenti all'Associazione Culturale Amici di Morterone, 27 novembre 1987 (inedita).
[8] Dadamaino, "Nell'isolamento l'utopia", in Luigi Erba (a cura di), *La libertà di un sogno*, "Il Punto Stampa", Lecco, gennaio 1988, p. 31.
[9] Claudio Cerritelli, "Impegno e poetica della pittura italiana", in *Impegno e poetica della pittura italiana. Nigro, Turcato, Dorazio, Aricò, Ciussi, Guarneri, Verna, Griffa, Pinelli, Bargoni, Satta, Asdrubali, Querci, Pellegrini, Arlotta* (Auditorium Opera Pia De Ferrari, Moconesi; Museo Casabianca, Malo; Galleria San Luca, Bologna), catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, testi degli artisti, Quaderni di critica e di arte contemporanea 1, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1992, pp. 16, 20-21.
[10] Giovanni Maria Accame, "Il museo degli artisti", in *Il museo degli artisti. Aricò, Asdrubali, Castellani, Ciussi, Colombo, Dadamaino, Guarneri, Legnaghi, Nigro, Pardi, Passa, Pinelli, Varisco, Wach* (Spazio espositivo Augusta Manzoni, Morterone), catalogo della mostra, a cura di Giovanni Maria Accame, Protagonisti in arte 3, Associazione Culturale Amici di Morterone - Comprensorio lecchese, Morterone, 1988, pp. 8-9.
[11] Claudio Cerritelli, "Verso un Museo Naturans", in *Morterone Natura e Arte…*, 2006, op. cit., pp. 18-19.
[12] Lettera aperta di Carlo Invernizzi a Ettore Adalberto Albertoni, Assessore alle Culture, Identità e Autonomie della Regione Lombardia, 3 maggio 2004 (inedita).
[13] *Ibidem*.
[14] Nicola Carrino, testimonianza su Morterone, Roma, 19 luglio 2014 (in questo volume, p. 106).

Gianni Colombo, *Architettura cacogoniometrica*, 1988; Nelio Sonego, *Orizzontaleverticale*, 2006; Rudi Wach, *Wächter*, 1996
Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto, Morterone

Le sacre segnature di Morterone

Massimo Donà

"Il loro messaggio perviene alla nostra mente ed al nostro cuore;
possiamo viverlo con tutta l'anima, identificandoci ad esso, alla suprema differenza
in cui consiste; ma non possiamo decifrarlo. Esso è un'esperienza, non una conoscenza".
Andrea Emo, 1970, Q. 331

Altri interventi sugli irregolari declivi che disegnano la magica vallata di Morterone - il comune più piccolo d'Italia - hanno consentito alla famiglia Invernizzi di compiere una sorta di rinnovato atto sacrificale ai piedi del Resegone. La prima grande progettazione, risale, infatti ai decenni scorsi quando gli Invernizzi invitarono, tra gli altri, Gianni Asdrubali, Carlo Ciussi, Gianni Colombo e Pino Pinelli, ma anche Grazia Varisco e Rudi Wach, a fare dono della propria *grazia*, nonché di una sapiente e vivificatrice *bellezza*, ai sacri numi del luogo.
Ancora una volta, comunque, arte purissima, cristallina. E dunque inconfondibile. Mi riferisco a quella che torna ad essere donata alle sacre divinità che da tempo immemorabile custodiscono una vallata che è divisa da Lecco solo da un monte, quello stesso che tanto a lungo avrebbe ispirato Carlo Invernizzi e le sue *insofferenti* parole; ovvero, la sua poesia e il suo canto - che in quelle forme naturali ha sempre riconosciuto e ancor oggi continua a riconoscere il magico riflesso delle vorticose scorribande della materia, ovvero l'urlo inudibile di un "impossibile" che è tale solo perché realmente riconoscibile e decifrabile nelle pieghe di un reale che non è mai quel che sembra essere.
Un piccolo gruppo di artisti, insomma, è stato ancora una volta chiamato a raccolta; invitato ad immaginare un dialogo immateriale con la dura roccia e la fresca fragranza del verde, ma anche con antiche consuetudini sicuramente tramandate da civiltà ormai quasi dimenticate (che forse erano solite percorrere quelle scoscese e impervie vie solo per accedere al magico e vivificante rito della transumanza).
Questa volta, per avviare un proprio personale dialogo con l'ignoto alfabeto della natura, sono stati invitati Francesco Candeloro, Nicola Carrino, Igino Legnaghi, François Morellet, Bruno Querci, Ulrich Rückriem, Nelio Sonego, Mauro Staccioli, Niele Toroni, David Tremlett e Michel Verjux.
Artisti più o meno giovani, dunque - italiani e stranieri… che hanno tutti, ognuno secondo la propria sensibilità, rivolto la propria disposizione creativa a spazi accuratamente ricercati, individuati e ripensati nell'orizzonte di quel rigoglioso disordine naturale. Quasi a voler - sempre ognuno a modo suo - rianimare un passato che determinati segni, determinate concordanze, ma finanche determinate contingenze, sembravano da lungo tempo reclamare.
Materiale metallico, dunque, ma anche plastico, coloriture accese o finanche restituite all'opposizione binaria che tutte le comprende, così come superfici pesanti, ma non di meno equilibri leggeri, semplici, magari grezzi al tatto, o talvolta levigati… hanno finito per far emergere, qua e là - vuoi vicino alle abitazioni, vuoi in mezzo al verde… o magari incastonati nelle pieghe di un terreno comunque aspro e selvaggio - molti degli infiniti "possibili" che ogni terra antica, ma da ultimo ogni *passato*, sono forse destinati a custodire sin nelle proprie viscere.
Quelli stessi che il viandante distratto della contemporaneità, invece, fatica a riconoscere; anzi, quasi mai riesce a vedere. E neppure a decifrare. Essendo il suo *senso* ormai quasi completamente atrofizzato. Ovvero, reso inabile a percepire i segnali leggeri e misteriosi che di ogni materia sono preziosa linfa vivificatrice.
Ecco, questi artisti hanno riconosciuto i segni di un universo escluso, di norma impermeabile al severo ma insensibile rigore della *significazione*. E ne hanno liberato il canto; quali vere e proprie divinità di questo mondo, cioè, essi hanno mostrato cosa potesse voler dire rispondere all'appello che la natura in quanto tale ci rivolge da sempre, per quanto troppo spesso inascoltata.
Perciò hanno deciso di dare "tempo" allo spazio di quella incantevole vallata, alle sue curvature e alle sue improvvise spigolature. Liberando innanzitutto la scena dall'illusione che, a disegnarsi, in essa e per essa, potesse essere uno spazio semplicemente vuoto, che si sarebbe solo trattato di riempire. O coprire.
Per cui gli artisti hanno finito per "liberare" quello spazio, liberandolo innanzitutto dai pregiudizi che ancor

Carlo Ciussi, *Senza titolo*, 1985, Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto, Morterone

oggi continuano ad impedirci di riconoscere le "aperture" che in questa o quella visione naturalistica sempre e comunque si disegnano. Perciò hanno fatto tutti vuoto; come in una sorta di *kenosis* collettiva. Impegnandosi, da ultimo, ad offrire un vero e sempre riconoscibile *volto* a quel "vuoto" - lo stesso che, solo, può convincere la nostra mente a ripensare il proprio rapporto (un rapporto originario, di sicuro!) con la datità; ovvero, con la roccia da sempre affidata ad una statica e dunque morta oggettualità. Quella stessa che da sempre continua ad impegnarci, magari anche affaticandoci, in un fare che troppo frequentemente, comunque, si dimostra totalmente inconsapevole della propria idiota presunzione.
Ad ogni modo, gli artisti in questione ci hanno permesso di riconoscere sentieri ben più intriganti, misteriosi e carichi di fascino, rispetto a quelli che gli umani hanno a lungo disegnato su quei declivi per soddisfare esigenze (peraltro necessarie) di sostentamento o di semplice trasporto. Sentieri in cui, a poter essere trasportato, non è infatti nulla di materiale; sentieri che possono essere riconosciuti e attraversati solo dalle anime - le stesse della metafisica classica. Che troppo allegramente abbiamo quasi definitivamente ridotto a cervelli o insignificanti flussi neuronali.
Sentieri che Francesco Candeloro, François Morellet, Mauro Staccioli, Bruno Querci, Nicola Carrino, Igino Legnaghi, Ulrich Rückriem, Nelio Sonego, Niele Toroni, David Tremlett e Michel Verjux hanno portato allo scoperto, consegnandoli alla luce puramente orizzontale del sensibilmente visibile. Sì da costringere quest'ultima a fare i conti con le proprie produttive incongruenze, nonché con le felici schermature di un senso forse sempre di là da venire.
Insomma, alle rigide scanalature della terra i loro segni si sono dimostrati capaci di affidare un ritmo nuovo e incodificabile; perciò la loro *poiesis* ne è uscita sicuramente rafforzata. Così come la nostra *phantasia*; dai medesimi costretta a seguire un altro criterio di misurazione. Sconosciuto ai più; ma riconoscibile ed avvertibile da chiunque si sappia liberare dei futili preconcetti che sono soliti guidarci o indicarci presuntuosamente la strada.
Quasi seguendo le indicazioni delle metafisiche intuizioni di Carlo Invernizzi, i nostri creatori hanno voluto cioè volgersi verso l'*alto*; rompendo l'orizzontalità di un vedere che è sempre anche il loro, in quanto individui inevitabilmente assoggettati alla pratica della quotidianità.
Hanno cioè saputo guardare in un'altra direzione; e avvertire con una sorta di "sesto senso" *la turbolenza che sovrasta / scurimpenetrabile / barbagia corviluce / che baluginano in stormo*. La stessa riconosciuta da Carlo, in una delle sue tante accecanti visioni - in cui *nulla* di determinato sarebbe stato da lui realmente avvistato. Anzi, forse proprio quello stesso *nulla* che già secondo Gorgia avremmo potuto solo balbettare, dove pur qualcosa si fosse riusciti a comunicare.
Così le superfici colorate di Francesco Candeloro, nonché lo spazio sacrificale da lui attentamente ri-disegnato, i *totem* di Nelio Sonego o di Bruno Querci, i loro colori vorticosi o scarnificati, insomma, tutte le opere dei nostri artisti sono riuscite a dare voce a quello stesso *niente* che Carlo ha sempre visto addensarsi dentro il suo monte. Il Resegone. La cui possenza da sempre alimenta parole che, se nulla dicono della sua realtà fisica, sono peraltro da quello stesso rese capaci di penetrare e dipanarsi, *assolute*, nei vortici del suo abissale infondo senza tempo.
Lo sa bene, infatti, il nostro Carlo, che *è dentro il monte / l'addenso che non schiara / il vortico senza tempo / in dissolvo buio*. Ma lo sapeva bene anche Gianni Colombo; che a quello stesso interno al di là dello spazio forse guardava, quando decise di innalzare le sue colonne, quasi come una risposta musicale ai suoni inudibili di quel medesimo paesaggio. E Carlo Ciussi, che al suo *totem* ha voluto restituire la medesima possente-fragilità di quella altitudine; rendendo il suo equilibrio perfetto proprio in quanto costitutivamente instabile. Quasi fosse stato destinato a stare in piedi per miracolo - stante che solo di miracoli, sembra volerci suggerire l'artista, è fatta la natura, nelle sue accecanti ma insieme sempre inebrianti bellezze. Ed anche François Morellet, che a tutto ciò ha voluto in qualche modo "dare luce"; al punto da scriverlo sui muri di quelle abitazioni che hanno reso miracolosamente abitabile una radura dimenticata finanche da Dio… ma mai dal Sacro. Quello che nessuna divinità, sempre troppo univoca e particolare, potrà mai esaurire in se stessa.
Perché anche il Sacro, così come nessuna cosa, è mai quello che è, ossia un qualcosa - come recita appunto l'esergo posto da Carlo quale *incipit* di un suo lacerante inno alle *turbolenze torrentizie / inapparibili* che "mulinellano in dissolvo" sempre alla deriva.
D'altro canto, nessuna verità può mai farsi disegnare e circoscrivere… con un'unica eccezione: quella affidata alle parole impronunciabili che solo l'alfabeto dell'arte ci consente di articolare e talvolta sapientemente manipolare.

Quello stesso che sostanzia di sé le oggettualità ivi poste in essere da Nelio Sonego, Mauro Staccioli, Niele Toroni, David Tremlett, Michel Verjux e dagli altri loro amici… "in questi spazi d'altura", in quegli "attoniti silenzi"… dove, appunto, "roccepietre in sgretolo" *precipitano/stremati* oltre ogni immaginazione, e dunque anche oltre ogni personale (e, in quanto tale, inessenziale) convinzione.
Perché sgretolano tutte le possibili parole, in quelle alture.
Ne abbiamo avuto la riprova durante la magica giornata dell'inaugurazione.
Quel giorno, infatti, evento nell'evento, dalla balconata della palazzina comunale - al cui interno era stata allestita una bellissima e rigorosa esposizione, curata da Francesca Pola, e costellata di preziosissime opere degli artisti che gravitano nel mondo poetico degli Invernizzi -, si sarebbe dipanata una straordinaria esperienza dell'*impossibile*. Sì, proprio quello in cui si risolve da sempre il comunicare in quanto tale, e dunque anche il significare quotidiano - quello stesso che tutti da sempre frequentiamo. Ma che lì, in quegli spazi d'altura, in quella magica vallata, avrebbe patito l'*absurdum* felicemente rivelato da un "vero" che sarebbe riuscito a dirsi solo in un "indicibile" segno di com-mozione. Che avrebbe per ciò stesso rotto e sgretolato prima le parole di Epicarmo, ma poi anche quelle di Carlo (pur fine dicitore e sapiente versificatore), in unico afflato di grande nonché "felice-turbamento"… come quello che da tempo immemorabile alimenta l'arte e le sue enigmatiche proposizioni, i suoi ossimori e le sue contraddizioni. Che, al mondo, peraltro, guardano non tanto per ripeterne l'illusoria pienezza, ma per svelarne piuttosto l'oscura e incatturabile enigmaticità. O anche, la vuota risonanza; vale a dire il sordo incanto e le "trame inquiete" (per dirla sempre con Carlo), analoghe a quelle delle molecole, che agli occhi di Carlo fluiscono *erratiche… e brulicano / sui picchi della mente*.
D'altro canto, impossibile sarebbe sembrato, in quella soleggiata mattinata di settembre, già lo stesso inscrivere il verbo e il suo prepotente significare nei rigidi binari di una comunicazione pubblica e per ciò stesso inabile a sostenere gli abissi del *pathos* cosmico… di cui, solo, avrebbero potuto farsi lucida e vivida espressione.
In quei momenti, nel dire interrotto e balbettante, che, solo, dell'*impossibile* avrebbe potuto farsi affidabile testimone, appariva chiaro e inconfutabile agli occhi di tutti il disegnarsi di una curvatura cui sembrava consegnata la responsabilità di sopportare, facendosene carico, una straordinaria vicenda storica, familiare e artistica - di cui Morterone è sempre rimasta una delle mete privilegiate. Forse proprio per la sua unicità e difficile raggiungibilità; ma anche per la sua gelosa ascosità - la stessa che ha sempre impegnato quel grumo di pietre antiche a difenderci e cullarci; ma soprattutto a difendersi dalla violenza inscritta in buona parte della retorica ormai imperante.
Insomma, l'incanto stava suggellando un momento raro, di cui solo chi c'era, in quella assolata mattinata di settembre, avrebbe potuto in qualche modo beneficiare; un momento in cui l'armonia tra natura arte e poesia riusciva a farsi vita vissuta, concretamente esperita - così come assai raramente riesce ad accadere.
Commozione personale, dunque, ma anche individuale e collettiva; che neppure la professionalità e l'impassibile attivismo dei nostri protagonisti sarebbero riusciti a mascherare, o tenere in qualche modo sopita.
Quella mattina, insomma, l'incanto s'era reso palpabile; e l'aria la si sarebbe potuta tagliare con il coltello.
Ma finanche le opere; sì, anche gli artisti, il pubblico, la gente comune, gli appassionati, i collezionisti, tutti, in quella luminosa mattinata settembrina erano riusciti a fondersi in unico afflato, in un'unica e commossa risonanza… la stessa che nelle sue poesie, peraltro, Carlo è sempre riuscito a "dire"; anzi, dicendola invero con il rigore che è proprio solo della grande potenza compositiva; ma anche dell'invenzione ricondotta alla propria purezza originaria. Riuscendo a disegnare ogni volta i veri e propri "muri di confine" dell'incatturabile.
Quello stesso che sempre lui (Carlo Invernizzi) aveva avuto il coraggio di riconoscere come *l'infondo chiusaperto / del folto avvortico / incatturabile*. E che quella mattina sembrava esser riuscito a far capolino anche sulle superfici delle opere esposte nelle sale del palazzo comunale, firmate da Rodolfo Aricò, Alan Charlton, Carlo Ciussi, Dadamaino, Riccardo De Marchi, Lesley Foxcroft, Mario Nigro, Pino Pinelli, Günter Umberg, Niele Toroni, Elisabeth Vary e Michel Verjux.
Ma anche sul plastico in cui vedeva anzitempo la luce il progetto di Riccardo De Marchi… che prossimamente verrà anch'esso installato su quegli stessi declivi, ormai in buona parte rideterminati dai simulacri di una laica sacralità come quella appositamente scolpita da Nicola Carrino e Mauro Staccioli, Francesco Candeloro e Bruno Querci, e da tanti altri amici di Morterone.
Come nel 2006, insomma, protagonisti di Morterone e della linea perseguita con scrupolo e puntigliosità dagli Invernizzi, sarebbero continuati ad essere "natura" ed "arte". E dunque "poesia". Nella convinzione che

artificio e naturalità abbiano ben poco a che fare con quei morti simulacri che fanno della prima una semplice espressione della natura-naturata e della seconda una semplice e sempre impropria sopraffazione della datità. Nella convinzione, cioè, che si tratti ancora una volta di continuare ad insistere, a costo di farsi *vox clamantis in deserto*; ad insistere nel mettere in relazione opposti (quali sono appunto l'arte e la natura) che, proprio in quanto opposti, indicano ed esprimono con forza una sola e medesima origine. Dicendo entrambi la medesima e intrascendibile "negazione". Che è appunto "negazione" di ogni opposizione; e dunque anche di quella tra essere e nulla. Quegli stessi che, solo in quanto fatti risuonare in una medesima polifonia, possono farci rammemorare l'esser già da sempre passato nel nulla da parte dell'essere e viceversa. E dunque la natura originariamente *poietica* (e per ciò stesso "poetica") di un esistente finalmente colto nella sua originaria sacralità. Perciò Epicarmo e suo padre Carlo non guardano in faccia a nessuno; e continuano indefessi a perseguire la grande e profetica utopia di Morterone; a favore di un'arte che ormai sulle sue incontaminate radure ha perfettamente attecchito. E che è dunque destinata a fruttificare, a moltiplicarsi, e per ciò stesso a moltiplicare i sensi che la vita quotidiana vorrebbe impropriamente ridurre all'unico effettivamente praticabile, per quanto aridamente conforme all'attitudine utilitaristica di cui siamo tutti - artisti, intellettuali, architetti, uomini di scienza, musicisti… etc. etc. - anche imprescindibili espressioni. Ma da cui - come ci viene pudicamente suggerito proprio dalle alture su cui è disegnata quell'isola felice - possiamo sempre anche semplicissimamente "salvarci".

Nicola Carrino, *Ricostruttivo*, 2010, Piazza della Chiesa, Morterone

Interventi d'arte contemporanea a Morterone

Antonella Soldaini

L'iniziativa *Natura Arte Poesia. Interventi a Morterone* vede l'installazione di opere degli artisti Francesco Candeloro, Nicola Carrino, Lucilla Catania, Igino Legnaghi, François Morellet, Bruno Querci, Ulrich Rückriem, Nelio Solego, Mauro Staccioli, Niele Toroni, David Tremlett e Michel Verjux. La mostra è la continuazione ideale e necessaria di un progetto nato nel 2006: *Morterone. Natura e Arte. Interventi all'aperto*. Entrambi i due momenti sono focalizzati sulla realizzazione di lavori permanenti, collocati negli spazi "aperti" del Comune di Morterone quali possono essere prati, colline, boschi ma anche i muri esterni delle case o edifici pubblici. In questa occasione l'equivalenza di peso dato nel titolo ai termini "Arte" e "Natura", si arricchisce dell'ulteriore elemento della "Poesia", introdotta da Carlo Invernizzi, morteronese di radici e che proprio qui ha firmato nel 1996, inisieme ai pittori Gianni Asdrubali, Bruno Querci e Nelio Sonego, il Manifesto *Tromboloide e disquarciata*.

Con questa mostra Epicarmo Invernizzi, che ne è curatore, ha voluto creare un'occasione di scambio e di confronto tra la realtà culturale (Arte e Poesia) e la realtà paesaggistica del tutto particolare di Morterone (Natura). È questo un luogo veramente unico che ha reso l'iniziativa molto speciale e poco assimilabile ad altre già esistenti.

La singolarità di questo paese è dovuta a molteplici motivi: primo fra tutti quello di essere un comune molto piccolo, composto da circa 30 abitanti. Ci si trova quindi in presenza di un luogo pubblico, ma che per l'esiguità dei residenti, può sembrare quasi privato, come si trattasse di entrare nella casa e negli spazi di un'unica famiglia la cui micro struttura è composta da una realtà civile (il Comune) da una religiosa (la Chiesa) e da un nucleo di famiglie vere, tra cui quella di Carlo Invernizzi e dei figli Sostene ed Epicarmo, che qui sono cresciuti divenendo lo snodo emotivo e il raccordo culturale tra i cittadini e le istituzioni. Sono loro che hanno fondato nel 1986 l'Associazione Culturale Amici di Morterone, un vero tramite per l'organizzazione di iniziative culturali tra cui mostre e convegni di letteratura e poesia.

Morterone è poi particolare per la sua disposizione geografica. Al paese si accede infatti da Lecco, inerpicandosi per una via panoramica che si insinua tra le montagne dislocate sopra la città e che porta ad una valle adagiata tra i monti circostanti, tra cui il manzoniano Resegone. In questa distesa si stagliano anche case in pietra ("unità abitative", così le chiamerebbe Nicola Carrino, uno degli artisti invitati a partecipare) che costituiscono, nel loro insieme, il Comune di Morterone, la cui struttura architettonica spontanea contribuisce a rafforzare la peculiarità del paesaggio. Disseminate tra prati verdi e boschi, le case non creano tanto un agglomerato ma, anzi, così come sono posizionate, relativamente distanti una dall'altra, sottolineano come Morterone sia di per sé già un luogo "aperto", fatta eccezione per la piccola piazza con il Comune e la Chiesa antistante. Un territorio che colpisce subito proprio per questa sorta di miracoloso equilibrio venutosi a creare tra il naturale e l'artificiale, tra l'intervento umano e la natura. In questo luogo infatti la realtà urbana quasi scompare o perlomeno, così come è rimasta indenne dalla speculazione edilizia, convive in un armonioso connubio con quella naturale. È con questo ricco e complesso scenario che gli artisti invitati si sono dovuti confrontare.

Il contesto particolarmente delicato è comunque solo uno dei tanti aspetti da considerare quando si parla di un tipo di iniziativa di questo genere. Le dinamiche che vanno ad innescarsi a Morterone sono infatti le stesse che si sviluppano ogni volta che entra in gioco la difficile e complessa tematica dell'"opera pubblica". Quando viene fatta ad un artista la richiesta di realizzare un intervento che non sia destinato ad uno spazio deputato all'arte, come quello chiuso di un museo o di una galleria, ma ad un luogo pubblico, l'opera intraprende un dialogo e comunica non più esclusivamente con i cosiddetti addetti ai lavori (artisti, critici, curatori, ecc.), ma anche con coloro che vivono in quegli ambienti, che fanno parte di quella comunità e che poco hanno a che fare con il linguaggio artistico con cui entrano in contatto magari

Bruno Querci, *Formaspazio*, 2006;
Niele Toroni, *Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm "Clessidra"*, 2010; Pino Pinelli, *Pittura R*,1997-98
Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto, Morterone

per la prima volta in quella occasione. È anche con questi ultimi che l'artista si deve confrontare. Dal dialogo con il tessuto sociale, il contesto urbanistico e l'aspetto naturale, si dovrebbe sviluppare quel processo virtuoso che porta alla realizzazione di un'opera perfettamente integrata e assimilata nell'ambiente in cui va ad inserirsi.
Se il dibattito intorno all'opera d'arte pubblica risale a tempi recenti, si può però dire che le discussioni nate e sviluppatesi intorno a tale argomento risalgono addirittura al Rinascimento e prima ancora al Medioevo. Successe per esempio che la costruzione del Duomo di Milano, iniziata verso la fine del XIV secolo, suscitasse sin dall'inizio, forti dibattiti pubblici circa lo stile gotico transalpino, adottato dai primi progettisti della chiesa e poco consono alla sensibilità del gusto italiano dell'epoca, maggiormente ricettivo verso il Classicismo e il Romanico lombardo. I frequenti cambiamenti stilistici avvenuti durante il trascorrere dei secoli, sono la risultante di tali dibattiti che coinvolsero e a cui attivamente partecipò, oltre agli architetti e alle maestranze, anche l'intera popolazione.
Da allora sono state realizzate molte opere destinate a vie e piazze, ma il concetto di monumento pubblico è stato messo in discussione in modo radicale soprattutto negli anni Sessanta e Settanta con l'arrivo della Pop Art, della Land Art e della Minimal Art e con gli interventi realizzati da artisti come Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Claes Oldenburg e ancora Richard Serra e Christo. Attraverso i loro lavori, provocatori, eclatanti e spesso ironici, questi artisti hanno apportato innovative modalità d'intervento. Essi hanno inoltre contribuito a rovesciare e a trasformare le aspettative dell'opinione pubblica interrogandosi nello stesso tempo e ponendosi domande sulla nozione stessa di opera pubblica.
Nel caso della Land Art l'idea era di operare direttamente sul paesaggio e utilizzare materiali che facessero parte dell'ambiente naturale come la terra, la luce, l'acqua, la roccia e il legno. Le iniziative intraprese sul luogo, pur mantenendo il gusto per la monumentalità, erano dirette ad investigare il concetto di sconfinamento culturale: quello che Craig Owens chiamerà: "A radical dislocation of art"[1].
Per artisti come Oldenburg e Christo si trattava invece di andare a colpire al cuore stesso del concetto di monumento, rovesciandone e annullandone, attraverso un'azione di disturbo e spiazzamento visivo, il suo significato tradizionale. Pur utilizzando le stesse dinamiche, la loro opera diveniva una sorta di cavallo di Troia che, una volta penetrato all'interno del linguaggio della scultura o dell'architettura rappresentativa e monumentale, ne distruggeva il senso stesso, minandolo dal suo interno.
Focalizzata proprio sulla ricerca di un esempio valido per affrontare la problematicità legata al territorio, è stata concepita nel 1977 un'intera mostra a cura di Klaus Bussmann e Kasper König, dal titolo *Skulptur Projekte* e realizzata nella città di Münster in Germania. L'esposizione, che ha rappresentato un giro di boa in questo ambito, aveva come fine proprio quello di mettere a contatto diretto l'operato degli artisti con lo sguardo del cittadino e dell'osservatore casuale. Per questa occasione le opere vennero dislocate negli spazi più svariati della città: un giardino, una strada ma anche gli interni dell'università, un ponte, una rampa pedonale o un semplice sottopassaggio.
È inevitabile infine citare uno dei fatti più controversi accaduto negli anni ottanta e interessante proprio per l'acceso dibattito scaturito dalle vicende ad esso connesso. Si tratta del *Tilted Arc* realizzato da Richard Serra nel 1981 e commissionato dal Comune di New York. In questo caso si parla di una scultura di grandi dimensioni destinata ad essere posizionata in una delle piazze nevralgiche nel contesto urbanistico della città: la Federal Plaza. La particolare ostilità con cui l'opera venne recepita dai cittadini portò ad un tale stato di esasperazione che terminò solo nel 1985, in seguito a un verdetto di un tribunale per cui la scultura (colpevole di impedire e alterare in modo significativo il flusso pedonale della piazza) fu alla fine rimossa. *Tilted Arc*, fortemente difesa da critici e storici dell'arte in nome della libertà del linguaggio artistico e del diritto all'esistenza dell'opera stessa, ha messo in evidenza in modo eclatante come in alcuni casi la distanza tra la concezione dell'artista e le aspettative del pubblico possa diventare incolmabile.
Da questi precedenti sono scaturite diverse esperienze, base di molteplici posizioni e soprattutto di una coscienza critica e di una sensibilità nuova grazie alla quale gli artisti contemporanei hanno adottato un atteggiamento che tiene conto della particolare circostanza in cui si va ad intervenire. Oggi è divenuto chiaro che la reazione al cambiamento, che inevitabilmente la presenza di un'opera d'arte porta con sé, segna l'inizio di un nuovo rapporto in cui sia l'osservatore che l'opera stessa e lo spazio circostante sono alla fine trasformati, assumendo una diversa identità.
Attraverso gli esempi del passato si è capito che operando in un ambiente all'aperto e uscendo dall'asetticità

delle sale dei musei, il sito in cui l'opera viene collocata non può più costituire un semplice fondale, uno scenario amorfo sopra o contro cui l'oggetto artistico è calato, come disceso da un altro mondo, ma è uno spazio con una sua sensibilità, una sua storia e di cui bisogna tenere conto; un luogo impregnato di significati e con cui l'artista non è tanto chiamato a "scontrarsi" quanto a "confrontarsi", a cercare un rapporto con questo, sia pure adoperando il mezzo, il modo e il linguaggio a lui più consono.
È un dialogo questo che a Morterone continua e che ha portato gli artisti coinvolti - tutti già forti di esperienze in questo genere di interventi - a realizzare una serie di opere che, seppure completamente diverse tra loro e costruite su diverse modalità espressive, sono state concepite proprio sul concetto di opera d'arte all'aperto. I lavori che si incontrano attraversando il paese e la vallata e che fiancheggiano gli edifici, si trovano distribuiti in diversi luoghi: in cima ad una collina, in mezzo ad un pianoro, all'interno di un bosco, sulle facciate delle case. Alcuni si distinguono per essere tipizzati da un aspetto classicamente scultoreo, volutamente concepiti quindi per creare un forte impatto e una tensione dialettica con l'ambiente circostante. Realizzate con materiali come il ferro, il ferrocemento, il bronzo, la pietra, l'acciaio o il PVC, le opere di Gianni Colombo, Nicola Carrino, Lucilla Catania, Igino Legnaghi, Mauro Staccioli, Ulrich Rückriem, Bruno Querci, Nelio Sonego e Rudi Wach sono accomunate dal fatto di cercare un confronto alla pari con la scena circostante e di porsi in forte tensione formale con questa. Anche i materiali adottati, che sono quelli usati per lavori che devono durare nel tempo e sopravvivere al contatto con gli agenti atmosferici, rivelano la volontà di creare un confine tattile e mentale tra l'oggetto artistico e lo spazio intorno a questo. Ma se in questo caso il linguaggio è quello della scultura, la sintassi è quella dell'astrattismo, declinato secondo le singole personalità. Come a volere sottolineare, pur nel rispetto reciproco, una demarcazione necessaria tra il regno della forma artistica e quello spontaneo della natura. Al contrario le opere di Francesco Candeloro, François Morellet e Michel Verjux si sviluppano su una dimensione ancora scultorea ma diversamente orientata verso la ricerca di assonanze più sotterranee e volutamente più discrete. Sono lavori che tendono ad una relazione più magmatica e misteriosa con l'altro da sé. In questo caso l'opera, concepita come una sorta di membrana dai confini indefiniti, si fa sensibile al contatto con l'esterno. Attraverso l'uso della trasparenza, della luce al neon e della proiezione luminosa, il paesaggio da una parte è inglobato all'interno del lavoro e dall'altra viene da questo permeato in modo imprevisto e inaspettato.
Nel caso di Niele Toroni e David Tremlett si tratta infine di interventi pittorici effettuati in stretta relazione con la dimensione architettonica del luogo. Nello specifico, Toroni è intervenuto sulla facciata di una delle case del paese su cui ha lasciato una traccia, già dichiarata nel titolo dell'opera: *Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm "Clessidra"*. Tremlett ha eseguito nel sottotetto del piccolo loggiato antistante la chiesa uno dei suoi *drawings* effettuati con il pastello e dedicati alle montagne circostanti. Come una prosecuzione della luce solare, che a Morterone nelle belle giornate è particolarmente forte, il colore giallo che invade il muro del sottotetto, declinato nelle più diverse sfumature cromatiche, si pone in un ideale dialogo spirituale con l'oscuro del pavimento e dell'*Altare-Fiore* dell'artista Rudi Wach entrambi in pietra nera di Nesso, posti all'interno della chiesa.
In tutti questi casi si tratta di una "impollinazione" artistica, una contaminazione benefica che in un modo o nell'altro ha pervaso anche gli abitanti stessi di Morterone, il cui merito è stato quello di avere avuto il coraggio di lasciarsi contagiare dal virus dell'arte e di permettere tale processo di infiltrazione. Entrando in contatto con l'ambiente e lasciando tracce disseminate nello spazio, il segno artistico ha configurato una nuova fisionomia del luogo. Il paesaggio, aperto e senza confini tangibili, è divenuto un "significante mobile"[2] determinante per ogni opera inserita al suo interno. Nello stesso tempo ha assunto a sua volta configurazioni diverse a seconda di come gli interventi sono venuti a sovrapporsi, a intersecarsi, ad amalgamarsi con esso. Tutti i lavori scelti per questa occasione sono stati ideati proprio in funzione di quel rapporto, nella ricerca di quella comunione profonda con il *genius loci* che porti verso ciò che potrebbe definirsi la "soluzione felice" e nella quale ognuno a suo modo possa trovare un proprio significato. Ilya Kabakov, il quale ha dedicato a questo argomento un libro: *Public Project or The Spirit of a Place*[3], analizzando tale complesso rapporto, ha parlato di "spirito del luogo". Questo è il principio attraverso cui, secondo l'artista russo, l'opera posta in simbiosi con l'atmosfera funzionerà quasi come una cassa di risonanza e non come un elemento di disturbo e dissonante con quello da cui è circondata. Come una presenza centrifuga il lavoro non porta tanto l'attenzione su di sé quanto sul rapporto che si viene a creare tra la sua immagine e tutto quello da cui è contornata: "una rete atmosferica concentrata nel luogo e che include il cielo sopra le nostre teste, la terra sotto i nostri piedi e l'erba nelle vicinanze" (Ilya Kabakov).

A Morterone lo spirito guida che ha sicuramente pilotato, seppure a livello sotterraneo e subliminale, l'operato di tutti gli artisti, lo si può forse rintracciare nell'indiscutibile senso di armonia da cui si viene pervasi appena arrivati. Un luogo, come si diceva, senza confini ben definiti e che per questo si apre allo sguardo senza ostacoli, che potrebbe essere tutto e nulla e che sembra come abbracciare e proteggere ogni cosa. La natura a Morterone, per la sua condizione climatica e geologica, per il modo in cui l'uomo si è trovato a viverla e continua a interagire con essa, per ciò che oggi significa e in futuro significherà, non suscita tanto quel senso di turbamento e di annichilimento del sé, caro agli autori romantici, ma risuona piuttosto, per la sua cristallina intangibilità e purezza d'immagine, di echi classici e richiami ad una dimensione arcadica e senza tempo. Visione che ha informato e nutrito non solo il linguaggio artistico ma anche quello poetico e che permette di sperimentare a coloro che hanno avuto la fortuna di venirne a contatto, una rara condizione mentale. Quella attraverso cui, per usare una definizione di Carlo Invernizzi - stupefacente per la sua capacità evocativa - l'essere umano riesce a "percepirsi in unitaria connessione col vitale universale"[4].

[1] Craig Owens, "Earthworks", in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Berkley, 1992.
[2] Robert Hobbs, "Ambientazione alla Fattoria di Celle", in *Arte Ambiente*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1993.
[3] Ilya Kabakov, *Public Project or The Spirit of a Place*, Edizioni Charta, Milano, 2001.
[4] Carlo Invernizzi, "Il noumeno è la concretezza dell'atomo in autodivoro, lo spirito è materia sempre soglia di se stessa, il suo delirio metaforico" (1997), in *Morterone Natura e Arte. Interventi all'aperto*, catalogo della mostra, testi di Claudio Cerritelli, Massimo Donà, Silvia Galbiati, Carlo Invernizzi, Francesca Pola, poesie di Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 2006.

François Morellet, *La porte s'envole*, 2012; Michel Verjux, *Nocturne à Morterone*, 2010
Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto, Morterone


Località Foppo
Località Bosco
Località Medalunga
Località Pradello
Località Prà de l'ort
Palazzo Municipale
Piazza della Chiesa
Località Centro
Località Fraccia
Località Gas
Località Briga
Località Foppa
Località Bosco
Località Pradelli
Località Bruglietta
Località Fraccia
Località Medalunga
Località Cà Pagnona
Località Cà Pagnona Nuova
Località Cà Pagnona Vecchia
Località Centro
Località Pradello
Località Morterone
Località Prà de l'ort
Località Briga
Località Foppa
Località Bosco
Località Cà Pagnona Nuova
Località Cà Pagnona
Località Medalunga
Località Pradello
Località Morterone
Località Prà de l'ort
Località Briga
Località Briga
Località Cà Pagnona
Località Medalunga
Località Cà Pagnona
Località Prà de l'ort
Località Morterone
Località Bruglietta
Località Fraccia
Località Pradelli
Località Bruglietta
Località Fraccia
Località Tos
Località Ostra
Località Bosco
Località Bosco
Località Bosco

Schede storico-critiche delle opere
Daria Ghirardini

Igino Legnaghi
Porta, 1989

Situata in Località Foppo, questa scultura in ferro di Igino Legnaghi è la prima delle opere che si incontrano lungo il percorso di installazioni all'aperto che si snoda attraverso il territorio morteronese.
Gli elementi costitutivi, sebbene caratterizzati da una fisicità massiccia ed imponente, si delineano ed emergono nell'ambiente naturale circostante con inaspettata leggerezza. Le forme, pur essendo essenziali, instaurano un complesso insieme di relazioni tra i diversi volumi, nelle alternanze di pieni e vuoti della struttura, e con lo spazio. L'accentuata frontalità, che qualifica la visione della porta, quindi, non diviene sinonimo di immobilità, né di staticità, e la scultura nel proprio insieme appare un'entità dinamica, dai contorni irregolari e dalla stabilità effimera, come se le diverse parti in ferro fossero state semplicemente accostate le une alle altre e non, invece, accuratamente saldate per perdurare nel tempo. In questo modo si crea un sottile gioco di percezioni e intendimenti, che restano continuamente in bilico tra apparenza e realtà.
La sensazione di spaesamento viene accentuata, inoltre, dalla presenza di una lamina disposta in obliquo, una sorta di sbarramento, all'interno dello spazio della soglia, che dovrebbe essere per definizione aperto. Lo spazio, sia quello percepibile che quello percorribile, entra allora a far parte dell'opera stessa, diviene elemento primario e non complementare all'interno della scultura, che non vuole essere un mezzo per trasmettere valenze simboliche o significati metaforici quanto piuttosto farsi esperienza effettiva del reale.
L'opera è testimone di se stessa, della propria presenza ed esistenza fisica e materiale e, con il proprio esistere, sembra voler spingere l'osservatore a riflettere con più attenzione sul significato stesso della conoscenza e sulle molteplici possibili visioni che, di volta in volta, si celano e si manifestano di fronte al mistero dell'esistenza e del cosmo.

Porta, 1989, ferro, 290x200x250 cm

Mauro Staccioli
Forme perdute, 2012-13

Mauro Staccioli ha installato in Località Bosco tre lavori di grandi dimensioni di forma conica dalle grandezze non univoche, le cui basi sono circolari ed i corpi sono il risultato dell'intersezione di archi a sesto acuto.
Come per i *Tondi* situati in Località Prà de l'ort, anche in questo caso non si tratta di sculture autonome ed indipendenti che si ergono con una fisicità massiccia e totalizzante nello spazio, quanto piuttosto di corpi, entità plastiche, che vivono di un continuo dialogo con lo spazio naturale circostante.
Tra le opere e il luogo di ubicazione non si crea uno scontato e statico rapporto di collocazione, ma un'autentica e profonda aggregazione, un'unione germinale, che dischiude nuove possibilità di riflessione per l'osservatore. Le installazioni di Staccioli hanno sempre un legame specifico con il luogo ospite, che non è mai mero spazio di destinazione. Sin dagli anni Settanta, infatti, l'artista ha creato opere che fossero in grado di integrarsi con l'essenza dei vari luoghi in cui sarebbero state installate. In questo modo le sculture, seppur definite da una corporeità netta e decisa, instaurano una relazione dialogica continua con l'ambiente di destinazione che le porta a divenire, insieme ad esso, entità eterogenee in continuo divenire.
Queste *Forme perdute*, che richiamano alla mente - come ha fatto notare l'artista stesso - l'immagine del "covone", lasciano affiorare oltre la propria superficie tutta la forza della materia plasmata, che entra in relazione con lo spazio circostante instaurando un legame profondo in grado di donare una nuova esperibilità al luogo stesso, senza tuttavia tradirne l'identità. Attraverso segni primari ed essenziali, che si unificano nel contesto che li ospita e suggeriscono la visione di una prospettiva totale, lo sguardo viene condotto lungo le direttrici di un presente continuo.
Staccioli dà forma al ricordo immediato e naturale dell'esistenza ed invita ad attraversare sia idealmente che fisicamente questo luogo, in cui si può percepire un più intimo legame con il mondo in divenire.

Forme Perdute, 2012-13, cemento colorato

Carlo Ciussi
I, 1986

L'opera, che venne esposta alla XLII Biennale di Venezia nel 1986, è costituita da due elementi ondulati in ferro che, paralleli tra loro, sviluppano un andamento verticale e sembrano prospetticamente intrecciarsi nel proprio moto verso l'alto. Queste fasce metalliche modulate in curve, che tradendo la pesantezza reale del proprio materiale costitutivo, appaiono lievi come impalpabili nastri, sono un'espressione caratterizzante della ricerca artistica di Carlo Ciussi negli anni Ottanta. L'artista, infatti, in quel periodo indaga la realtà attraverso la creazione di opere, sia pittoriche che scultoree, dall'andamento flessuoso e modulare. Esse rivelano con il ritmo continuo e sinuoso del proprio segno l'intensità dell'esistenza, intesa, non come esperienza personale del singolo, ma come percezione totale e totalizzante del mondo.
L'artista crea tra i due elementi accostati, ma non aderenti l'uno all'altro, spazi vuoti che sembrano accentuare il magnetismo della materia ferrosa. Questa "assenza" di corporeità, generata dal diverso taglio dato alle lastre, non rappresenta un semplice spazio inutilizzato, perché non attraversato da un'entità fisica, al contrario acquisisce un significato fortemente simbolico e racchiude nel proprio vuoto un'energia, una tensione attrattiva continua, come ad esprimere l'incessante divenire del tutto universale.
L'equilibrio di vuoto e pieno evoca nell'opera l'armonia stessa delle forze primigenie della natura, forze che convivono senza prevalere le une sulle altre nell'incessante e continuo fluire del cosmo.
La fissità scultorea non è che un'apparenza. L'opera esprime l'essenza stessa della tensione continua del desiderio vitale e diviene immagine metaforica dell'ambiente che la circonda, apparentemente immobile nella serenità dei monti, eppure costantemente attraversato dal divenire dell'esistenza profonda della natura.

I, 1986, ferro, 180x50x50 cm

Nelio Sonego
Angoarcoli, 1994

I segni che Nelio Sonego traccia all'interno di superfici bianche delineano forme lontane da una geometria minimale e rigorosamente compiuta. Esse si svincolano, infatti, dalle regole delle organizzazioni sistematiche di memoria euclidea. L'opera non si esprime all'interno di un codice di figure definitivamente racchiuse in profili e volumi primari o essenziali, ma si dischiude gradualmente alla possibilità di un'apertura, sfuggevole ed enigmatica, verso una inconsueta profondità spaziale.
I segni, seppur mossi da un'origine comune - il principio creativo interno all'agire come momento del vivere - prendono vita in modulazioni sempre nuove e differenti ed appartengono a una geometria del tutto personale, pervasa da un dinamismo ininterrotto, da una tensione che restituisce l'effettività e l'istantaneità della gestualità creatrice.
Le coppie di forme aperte, definite ma non delimitate, che fondono in se stesse l'unione di direttrici rette e curvilinee, restituiscono in immagine una misurata armonia di opposti, un amalgama di stasi e moto, che, nel proprio dinamismo, prospetta all'osservatore una rinnovata cognizione della spazialità circostante attraverso una collocazione decentralizzata rispetto allo sfondo bianco.
Esprimersi, per Sonego, non significa dare vita ad un'azione individuale o privata, quanto piuttosto rendersi partecipe, aderire al divenire del cosmo, essere una parte attiva del tutto. L'artista intuisce il movimento ininterrotto del mondo e lo trascrive all'interno del proprio lavoro attraverso gesti reiterati, che danno vita a segni, a frammenti di uno *spaziotempo* determinato solo in apparenza.
L'espressione diviene quindi un'esigenza, quella di rappresentare la vita come eterogenea unione di energia che muove schegge di visibile e d'invisibile. Un'esigenza che diviene urgenza e muove l'artista all'azione, all'assiduo sforzo compiuto per definire nelle proprie opere il legame primigenio dello spazio e del tempo con la natura e con la realtà esperibile, oltre l'opera stessa.

Angoarcoli, 1994, acrilico su alluminio, 200x130 cm

Rudi Wach
Grande Madre, 1972

L'opera, situata nella piazza antistante la chiesa, si mostra all'osservatore in tutta la propria traboccante presenza fisica e, soprattutto, materica.
La tematica delle "Madri" (*Madrevegetale*, *Madreroccia*, *Montagnamadre*) non è nuova per l'artista che ha realizzato negli anni, con questi titoli, opere scultoree che appaiono animate da una energia profonda ed ancestrale, in cui la materia stessa sembra scossa da un impulso vitale intrinseco, piuttosto che plasmata dalla razionalità pensante di un artefice.
Grande Madre racchiude in sé e riporta in immagine il complesso equilibrio che regge l'ordine vitale della natura e si fa quindi luogo di incontro dialettico tra opposti complementari. La regolarità della lastra rettangolare in bronzo viene spezzata dalle strabordanti figure che si affacciano oltre il limite a loro deputato, creando uno spazio aperto ad accogliere e mostrare le dualità della natura in divenire: armonico/disarmonico, positivo/negativo, logico/illogico, mobile/immobile.
L'opera si fa soglia, spazio oltre cui si disvela l'invisibile. Nel seguire con lo sguardo le linee in bronzo che danno vita alle forme impresse dall'artista si percepisce la tensione che spinge alla ricerca della conoscenza. Dalla percezione di un mistero inafferrabile, quello che sottintende al continuo divenire del cosmo, si è spinti a dare vita a un processo logico e razionale che aspira a conoscere ciò che si trova oltre i limiti del visibile.
Rudi Wach vede negli aspetti più arcani della natura e dell'uomo tutta la forza dei processi vitali colti nel momento stesso del loro svolgimento.
Grande Madre esprime la forza della vita, il suo continuo perpetuarsi nel tempo e nello spazio, i suoi ritmi ciclici di crescita e declino, senza connotazioni drammatiche o pessimistiche, ma ponendosi come un primo stimolo all'interno di un percorso complesso, che porta alla consapevolezza della limitatezza della conoscenza umana di fronte al tutto universale.

Grande Madre, 1972, bronzo, 200x100x50 cm

David Tremlett
Disegno per le montagne, 2010

Il *wall drawing*, realizzato dall'artista inglese sulla volta del porticato antistante l'ingresso della chiesa, crea una delicata connessione di equilibri tra le forme geometriche che lo compongono e lo spazio architettonico che lo ospita.
Utilizzando i pigmenti labili e impalpabili dei pastelli, David Tremlett crea da diversi decenni disegni collocando i propri interventi su svariate superfici all'interno e all'esterno di musei, abitazioni private, spazi pubblici, edifici sacri e rovine, realizzando creazioni artistiche che vanno a formare entità nuove e singolari, insieme al contesto spaziale originario. Secondo una reiterata metodologia lavorativa, l'artista si accosta e si confronta sempre con l'ambiente preesistente in modo rispettoso e mai invasivo, per stimolare una percezione inconsueta ed eterogenea degli elementi strutturali e dell'insieme di tutte le componenti architettoniche del luogo.
Le forme essenziali e misurate, utilizzate, danno vita a composizioni geometriche irregolari, spesso reminiscenze di paesaggi, memorie di viaggi o segni di intense riflessioni sulla natura dei luoghi ospiti. Nel caso specifico di Morterone, Tremlett inserisce all'interno di una cornice quadrata figure geometriche rettangolari di varie misure e diversi colori, lasciando talvolta anche scoperte alcune porzioni dello sfondo bianco. Le cromie che, fatta eccezione per alcune sagome rettangolari che indagano diverse tonalità di grigio, sono caratterizzate da toni caldi e luminosi, vengono accentuate nella loro forza energica dalla vigorosa luce naturale montana e sembrano voler creare un contatto diretto e immediato con la vitalità dell'essere e con lo scorrere ininterrotto delle forze vitali.
La continuità formale creata dall'incastrarsi e dal susseguirsi delle forme e la ricerca della massima stilizzazione e della riduzione della realtà vissuta al minimo delle qualità essenziali, rimandano a riflessioni profonde e portano in ultima analisi a dare nuova vita e nuovo significato a uno spazio generalmente ignorato, un luogo di transito per l'ingresso in un edificio di culto, quasi volessero stimolare l'osservatore a meditare con maggiore attenzione sui quesiti fondamentali ed irrisolti dell'esistenza stessa.

Disegno per le montagne, 2010, pastello, 480x480 cm

Nelio Sonego
Orizzontaleverticale, 2010

L'opera di Nelio Sonego si mostra in modo evidente come il risultato di un continuo interrogarsi dell'artista riguardo al farsi immagine dell'energia creatrice primaria.
Diversamente da quanto avviene nell'opera realizzata a Morterone quattro anni prima, la griglia a schema quadrangolare costruita dall'intersecarsi di tratti di colore acrilico di molteplici cromie lungo direttrici verticali e orizzontali, viene decentrata e si colloca ai bordi della struttura portante, quasi a indicarne il proseguimento nello spazio circostante. La superficie bianca, che, rispetto alla lamina di alluminio, acquisisce il valore aggiunto della terza dimensione, sembra protendersi oltre il proprio limite fisico per spezzare il confine chiuso e definito riservato all'azione artistica e invadere lo spazio in cui è collocata, l'ambiente naturale in cui l'opera è stata ubicata.
Attraverso il gesto assoluto dell'artista, che non teme la ripetizione ma in essa si fortifica e trae nuovi spunti di riflessione e azione, il parallelepipedo con la sua imponente fisicità verticale non diviene un campo chiuso nel proprio perimetro, ma acquisisce una vitalità imperante e si fa insieme, amalgama, di elementi attivi in continuo movimento che spezzano il limite imposto per evadere aprendosi allo spazio circostante.
I segni di Sonego, come una vera e propria scrittura, trascrivono e descrivono le peculiarità dell'esistenza e del cosmo con la consapevolezza che l'esistenza è un *unicum*, al di là della moltitudine dei punti di fuga e delle prospettive, in continua e incessante evoluzione.
Con gesti veloci, veementi, densi di vitalità, eppure al tempo stesso armoniosi e sapientemente misurati, l'artista definisce una scrittura sospesa nel vuoto insondabile del fondo bianco, che ondeggia perentoria eppure rigorosamente commisurata al movimento esistenziale del mondo, una grafia del divenire che mai uguale a se stessa rispecchia la tensione di un'emozione, di un'empatia col divenire del mondo, che in essa continua incessantemente a scorrere.

Orizzontaleverticale, 2010, acrilico su acciaio inox, 300x115x30 cm

Bruno Querci
Germinoluce, 2010

Il parallelepipedo di grandi dimensioni situata in Località Pradello si caratterizza per la presenza di ampie campiture omogenee di colore bianco e nero.
L'artista continua il proprio percorso di analisi della luce come strumento sostanziale della creazione e come mezzo privilegiato per indagare lo spazio circostante al lavoro stesso, che estende la propria volumetria in una progressione ambientale e acquisisce una fisicità predominante ma tuttavia non limitante.
L'alternarsi di campiture bianche e nere sulla superficie definisce un ritmo misuratamente delicato, seppur nella propria complessità ordinatrice e restituisce nella progressione dell'intervento dell'artista sul supporto l'energia evolutiva dell'incontro tra forma e luce. Nella successione delle stesure delle due cromie si rivela tutta la forza comunicatrice del segno e della gestualità, che diviene frammento di consapevolezza nell'insondabilità, dell'impossibilità di misurare lo scorrere incessante dell'essenza del tempo universale. La colonna diviene il punto di partenza minimo, momento di riflessione, per iniziare un percorso di conoscenza che si apre a una prospettiva cosmica e ad una dimensione assoluta. Essa lascia emergere, oltre la superficie della propria monumentalità verticale, un'energia arcaica e profonda. La luce stessa diviene strumento di investigazione dell'opera come corpo ed entità, ma soprattutto dell'irrompere nell'essere naturale in quanto energia e forza vitale. L'arte si apre ad un'espansione inevitabile con l'ambiente circostante dando vita a sempre nuovi rapporti dialettici con lo spazio e con il tempo.
Per Bruno Querci energia e forma sono due elementi inscindibili che concretamente danno vita a un corpo, un oggetto artistico e allo stesso tempo svelano la possibilità a chi osserva di andare oltre la soglia del contenitore per giungere ad un'immagine di pura energia comunicativa e vitale.

Germinoluce, 2010, acrilico su acciaio inox, 300x115x30 cm

Carlo Ciussi
Senza titolo, 2005

La scultura, realizzata nel 2005 da Carlo Ciussi, si compone di sei quadrati in ferro saldati uno all'altro che si snodano in una concatenazione verticale. L'opera ripropone il tema della reiterazione del modulo, già indagato negli stessi anni dall'artista, sulla superficie bidimensionale della tela ed a Morterone questa ricerca diviene più incalzante, acquisendo una nuova dimensione spaziale e aprendosi a un dialogo con l'ambiente naturale circostante.
L'opera si erge nel prato in Località Pradello e non cela all'osservatore la propria aspirazione alla verticalità elevandosi verso l'alto con una sequenza di elementi geometricamente definiti e accostati tra loro, che appaiono allo sguardo come entità lievi e fragili, quasi eteree, tradendo la pretesa di una solidità che è caratteristica intrinseca della scultura. I moduli in ferro, illuminati dall'intensa luce naturale che ne accentua la calda tonalità rossa, appaiono come entità materiche elegantemente modulate nello spazio che le circonda. Ciussi ha privilegiato nella composizione il senso dell'evoluzione, come se ogni elemento strutturale della scultura, pur necessariamente saldato al precedente, cercasse di staccarsene per superarne il limite costitutivo, quasi a sottolineare il bisogno imperante di restituire almeno in parte la percezione del continuo divenire del tutto in evoluzione. L'artista ha definito in questo modo una struttura in cui i sei moduli si allacciano e si combinano l'uno all'altro descrivendo un movimento che sembra aspirare a raggiungere uno spazio infinito.
La fisicità percepita dei quadrati, in netto contrasto con la loro reale corporeità, il loro instabile equilibrio, che sembra essere sul punto di venire meno da un momento all'altro, qualifica una figura d'insieme in apparenza malferma, quasi precaria ed effimera nella stabilità del continuo ripetersi del tempo universale e invita ad una riflessione profonda sull'esistenza umana, anch'essa in equilibrio precario nel continuo scorrere del cosmo.

Senza titolo, 2005, ferro, 390x100x105 cm

Gianni Asdrubali
Zuscanne, 2001

Gianni Asdrubali ha realizzato per la facciata di una casa situata in Località Pradello un'opera dipinta su plexiglas di grandi dimensioni, che si apre ad un articolato dialogo con la profondità e l'eterogeneità del paesaggio naturale.
L'arte di Asdrubali indaga la realtà fenomenica per arrivare al cuore della natura, intesa come entità primaria e generatrice, per dare ai propri lavori una concretezza sostanziale, esistenziale. Anche in questo caso l'opera è caratterizzata da un legame inscindibile di materia ed energia e contrasta la propria collocazione bidimensionale per liberarsi dal limite finito del fronte dell'edificio ed entrare in contatto con una dimensione più profonda, affermando così l'immanenza della propria spazialità.
I tratti di colore stesi secondo un procedimento inverso, dall'ultimo colore e proseguendo verso il fondo, vengono fatti vibrare dell'intensità della luce montana e sembrano essere il risultato non tanto di un'azione volontaria, quanto piuttosto di un impulso inconscio generato dall'influenza reciproca di superficie e segno, strettamente legato alla realtà del luogo. L'artista annulla la distanza tra il proprio "Io" creatore e lo spazio circostante, e tra esso e il fruitore, per descrivere una totalità concreta e avvolgente che mira all'espressione dell'infinito, oltre il limite del trascendente. I tratti di acrilico, dunque, non sono mera espressione di una gestualità personale e momentanea, ma esprimono, pur nella fissità della loro apparenza bidimensionale, il movimento. Un movimento continuo che estrinseca l'equilibrio che intercorre tra lo spazio e il tempo, sostenuto dall'ancestrale unità totalizzante della natura generatrice. L'opera si dischiude al proprio limite reale di tratto momentaneo sulla superficie per aprirsi a uno spazio più vasto, che comprende la facciata stessa dell'abitazione e abbraccia tutto l'ambiente circostante per lasciare emergere "il battito del mondo".
All'interno di questa unità essenziale, ogni elemento perde il proprio protagonismo e si annulla nella totalità per far sì che l'osservatore venga "abbagliato dalla spiritualità atipica e concreta della figura".

Zuscanne, 2001, acrilico su plexiglas, 400x150 cm

Grazia Varisco
Duetto - Tensioni sfasate, 1989

L'opera si compone di due lastre in acciaio corten che, piegandosi secondo angolazioni eterogenee, formano due quinte di grandi dimensioni. Le lamine sono affiancate l'una all'altra, tanto vicine da sembrare continuamente sul punto di sfiorarsi eppure perennemente separate da una sottile direttrice obliqua di spazio vuoto, che lascia intravedere dietro di sé una porzione del Resegone. Esse, con il loro profilo irregolare, aprono e chiudono al medesimo tempo lo spazio, sia quello interno che quello circostante all'installazione. Il vuoto diviene componente sostanziale dell'opera e ne attiva il principio energetico, la tensione tra le parti e, al tempo stesso, esso è condizione primaria per rendere manifesta la dicotomia di due elementi che, complementari uno all'altro e non in contrasto, formano un'unica entità. In questo modo l'installazione viene attivata da una spazialità nuova, inconsueta e vitale, che racchiude in sé un'energia "in potenza" e diviene luogo di assoluta possibilità.
La struttura è pervasa da una vitalità scattante che si rigenera costantemente nel ritmo intermittente e variabile degli elementi che la compongono ed aperta all'irrompere dell'alterità, della diversità. In apparenza esili come fogli di carta piegati, le lastre sembrano risvegliarsi nell'incontro con la luce che ne mostra le forme in prospettive e visioni continuamente nuove.
Duetto - Tensioni sfasate si apre alla possibilità di dare forma a un sottile gioco di opposti, positivo/negativo, obliquo/ortogonale, vuoto/pieno, presente/assente, sostanziale/accidentale.
Grazia Varisco mostra nei propri lavori, e questo non fa certo eccezione, uno spiccato interesse per l'anomalia, per ciò che è irregolare e discontinuo. Nella regolarità spezzata delle pieghe e degli angoli si attua una variabilità effettiva e connaturale che rompe le norme convenzionali della percezione e coinvolge l'osservatore, lo rende compartecipe dell'esperienza percettiva.

Duetto - Tensioni sfasate, 1989, acciaio corten, 300x100x100 cm

Lucilla Catania
Cannocchiale, 1991

La colonna di grandi dimensioni realizzata da Lucilla Catania è situata in Località Pradello e si compone di cinque elementi cilindrici in travertino, posti uno sulla sommità dell'altro, secondo un ordine decrescente. Le diverse parti costitutive dialogano tra loro stesse all'interno di una incalzante e nitida strutturazione geometrica ed, al contempo, con la natura circostante, vivificate dall'incontro con la luce, che ne mostra il ritmo irregolare delle superfici e la forza dei volumi. Esse appaiono pervase da un'energia primordiale, atavica, e con il proprio armonico assottigliamento accompagnano lo sguardo dell'osservatore in una prorompente ascesa alla verticalità.
L'opera si mostra eccezionalmente leggera nella propria equilibrata fisicità, quasi avesse rotto i vincoli della gravità del materiale costitutivo che la compone, eppure si radica al suolo con vigorosa fermezza.
Lucilla Catania indaga attraverso il proprio lavoro, pervaso da una imponenza fortemente minimale, che coniuga essenzialità, astrazione, semplicità formale, leggerezza ritmica e autorevolezza delle superfici, le potenzialità e le forme del travertino e si riallaccia alla tradizione classica antica, valorizzando le caratteristiche del materiale utilizzato e restituendo dinamicità alla struttura formale.
La colonna instaura un rapporto profondo con il luogo in cui è stata installata e racchiude in sé, nella sua presenza scultorea, fissa eppure continuamente in divenire sotto lo sguardo di chi la osserva, la memoria dell'ininterrotto mutare della storia nello scorrere continuo del presente. Lo sguardo consapevolmente contemporaneo dell'artista romana si riflette nell'opera e restituisce, attraverso l'arte, i segni di una profonda investigazione sulle radici della provenienza e dell'origine. La colonna diviene una sorta di *totem*, una forma unica, un oggetto puro, che nella propria estensione verso l'alto restituisce una porzione di passato in rapporto diacronico eppure quasi simbiotico col presente, nell'originaria semplicità del ritmo naturale del tempo.

Cannocchiale, 1991, travertino, 500x100x100 cm

Igino Legnaghi
Lettera agli amici: cara Monica…, 1972-86

L'opera si erge nello spazio adombrato ed intimo racchiuso tra gli alberi, con la propria forma rettangolare, un parallelepipedo ridotto all'essenziale, figura minima e basilare della rappresentazione, posta in netto contrasto con la naturale fisicità del piccolo bosco che la circonda.
Tra le piante, frutto dell'azione performatrice della natura, e *Lettera agli amici: cara Monica…*, artificio prodotto dalla razionale logica umana, si instaura un sottile scambio dialogico alimentato da analogie e diversità; come specchiandosi nelle silenziose presenze naturali che la cingono, infatti, la scultura appare austera, imponente, inamovibile, quasi un monolite che racchiude nella semplicità della propria struttura tutta la forza di un preciso ordine formale, che sembra volersi fare specchio dell'ordine dell'esistenza stessa.
Nell'elementarità e nella precisione di questa superficie verticale posta di fronte all'osservatore, Igino Legnaghi racchiude tutta la complessità di un composito ordinamento concettuale. Il linguaggio espressivo conciso e intenzionalmente scevro di ipotetiche suggestioni lascia che lo sguardo colga, sin dal primo incontro con la fisicità della materia, le ragioni e le radici più profonde di una ricerca artistica, che attraverso l'esperienza, il progetto e la creazione restituisce nelle opere il senso profondo dell'apparente immutabilità del tutto.
La calma presenza della struttura in ferro, il suo abitare la natura mostrandosi chiaramente come "altro" da essa, eppure entrandone a far parte con la propria esistenza assoluta, che sembra non ammetta compromessi, restituiscono all'osservatore sensazioni di imperturbabilità e serenità, accentuate dal sereno ritmo naturale dello scorrere del tempo. *Lettera agli amici: cara Monica…* appare così irradiata da un'aura quasi spirituale che risveglia il ricordo dell'eterno.

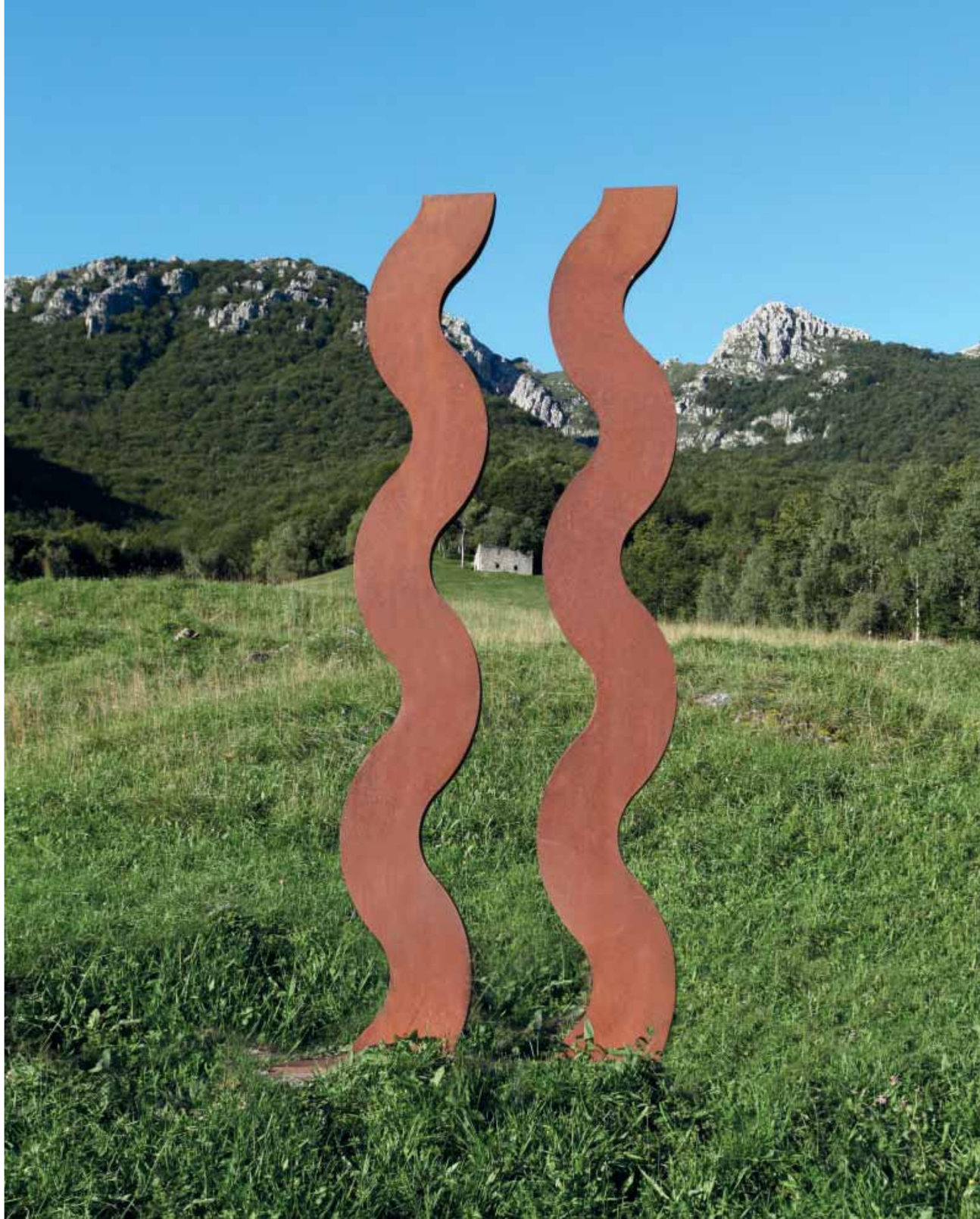
Lettera agli amici: cara Monica…, 1972-86, ferro, 180x200x200 cm

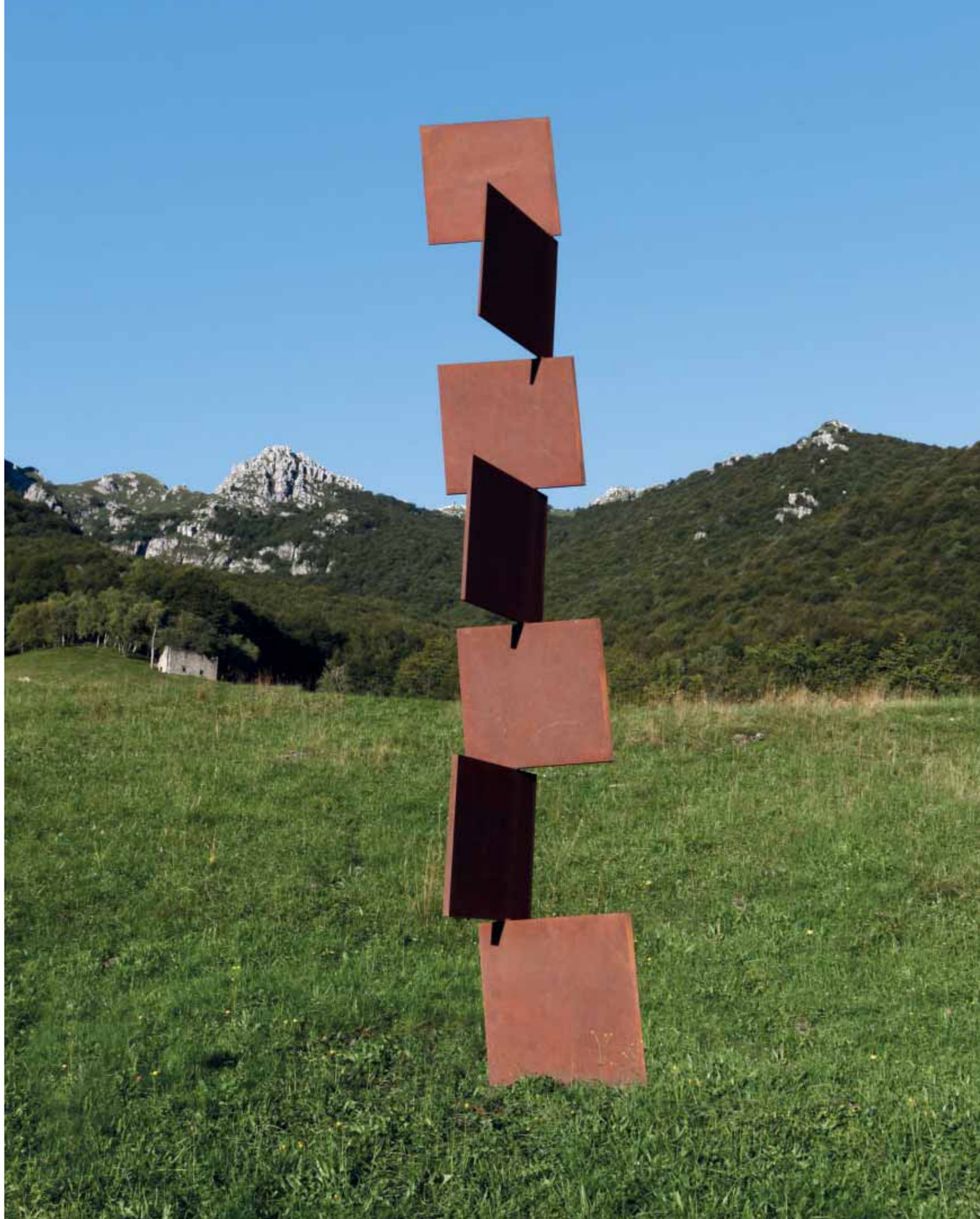
Carlo Ciussi
Senza titolo, 1985
Senza titolo, 2009
Senza titolo, 2010
Senza titolo, 2010

Le quattro sculture situate in Località Morterone Centro appartengono a momenti differenti della ricerca artistica di Carlo Ciussi e appaiono ben caratterizzate e distinte le une dalle altre. Tuttavia, nel proprio motivo d'origine, nel tentativo di instaurare un dialogo con le radici di una spazialità mai statica, esse trovano un forte legame che le accomuna.
Le diverse forme si snodano nello spazio articolandosi in un moto dialettico che mette in relazione l'intenzionalità conoscitiva, che cerca di trascrivere in immagine l'energia universale e il pulsare materiale ed emozionale dell'esistenza.
All'interno delle strutture dei quattro *Senza titolo* i diversi piani spaziali si sovrappongono, si intrecciano e si giustappongono senza perdere mai le proprie proporzioni reciproche, modulatamente ritmate. Le forme minime, i cubi, i quadrati, i triangoli e le linee si moltiplicano in bilico nello spazio, mosse da una costante tensione che le spinge oltre se stesse, oltre i limiti fisici della materia.
L'elemento generativo delle sculture di Ciussi si attualizza nelle concatenazioni di moduli che trascendono se stessi e restituiscono all'osservatore, con la propria figura d'insieme, l'incessante vibrare del tempo vitale. Le concatenazioni segniche si propagano, attraverso uno sviluppo centrifugo delle superfici plastiche, in piani dimensionali sempre diversi e conferiscono all'archetipo geometrico il valore di un'immagine che racchiude in sé le molteplici relazioni della coscienza umana e le aspirazioni dell'esistere dell'uomo, descrivendo la nostra dimensione biologica ed emozionale più profonda.
Le opere vivono di pause, interruzioni e silenzi che generano intermittenze e parallelismi, scarti e spazi in cui può scorrere tutta l'energia in potenza dell'essere. In queste fratture della materia si apre la possibilità di espansione e crescita del dialogo dell'uomo con la propria alterità e con l'eterogeneità dell'essere.

Senza titolo, 2010, ferro, 115x490x93 cm

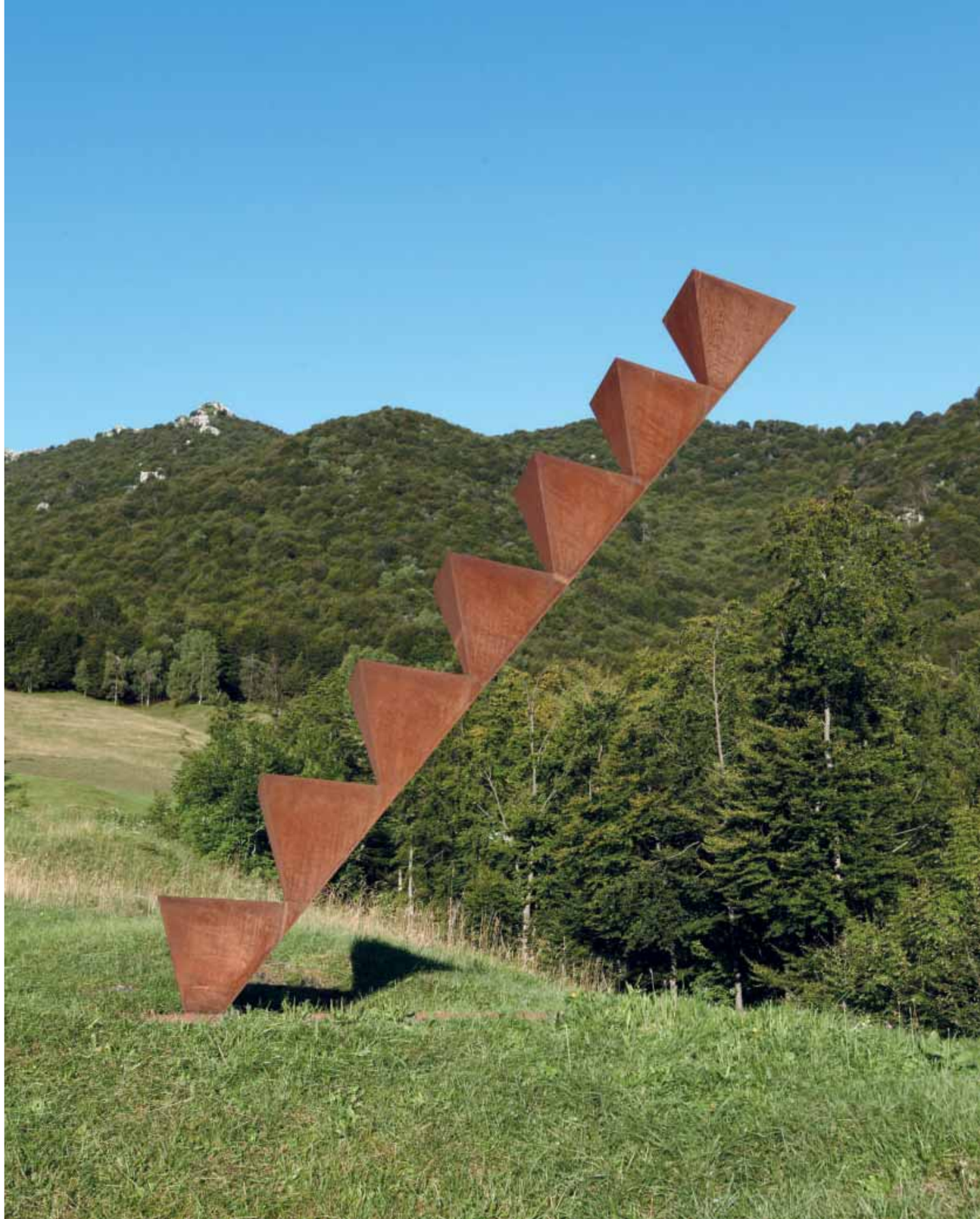
Senza titolo, 1985, ferro, 340x145x85 cm





Senza titolo, 2009, ferro, 560x105x70 cm

Senza titolo, 2010, ferro, 384x316x60 cm



Gianni Colombo
Architettura cacogoniometrica, 1988

L'opera, situata nel centro di Morterone, è circondata dalle abitazioni e dagli edifici del paese ed è stata specificatamente progettata da Gianni Colombo in relazione a due costruzioni preesistenti delle quali utilizza parte delle strutture, seppur nel pieno rispetto della loro identità originaria, come elementi interni e stimolatori di determinazione e ridefinizione ambientale e come contributi alla trasformazione e all'alterazione dell'idea spaziale dell'arte.
Le nove colonne in PVC sono posizionate in modo da non essere parallele tra loro. Esse formano in relazione al suolo angoli retti, acuti o ottusi, facendo vacillare il senso dell'equilibrio dello spettatore e alterandone continuativamente la percezione dell'area circostante. L'opera si erge tra i fabbricati originari mostrandosi come un insieme composito di elementi di transito e di sbilanciamento e attiva una nuova sensibilità ambientale, stimolando in chi osserva sensazioni di equilibrata disarmonia, misurata dissonanza, ponderata instabilità e ricercata distorsione prospettica. Lo spazio è percorso da continui mutamenti di direzioni e successioni di equilibri, che si toccano e si perdono nel campo attivo del vuoto e dell'immaginazione stimolata e vivificata. L'esperienza fisica diviene dilatazione mentale del tempo, che a Morterone si configura anche e soprattutto come il tempo definito e reiterato dei ritmi naturali.
L'immagine si svela come una complessa somma di molteplici stati di mutazione psicofisica generati da situazioni visive continuamente variabili, in cui scultura e architettura si trovano a convergere superando i proprio limiti intrinseci, non solo in relazione alle strutture architettoniche già esistenti, ma anche e soprattutto grazie al continuo dialogo con l'ambiente montano circostante che, come valore aggiunto, dona nuova forza alla ricerca dell'artista.
Basandosi sull'idea che la realtà sia un incessante divenire di fenomeni che vengono percepiti in continua variazione, Colombo ha progettato per Morterone una scultura-architettura che coinvolge lo spettatore in uno spazio-ambiente che si è spinti a percorrere più che ad osservare, in un continuo gioco di conoscenza e riscoperta sensoriale.

Architettura cacogoniometrica, 1988, PVC, 400x800x500 cm

Nelio Sonego
Orizzontaleverticale, 2006

L'opera è stata realizzata da Nelio Sonego sulla parete esterna di un edificio e si svela 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.
L'artista traccia, nell'area delimitata dalla lastra bianca di alluminio, linee di colore che definiscono instabili rettangoli dalle cromie potenti, inscritti l'uno nell'altro. I toni accesi e vibranti dell'acrilico sembrano dare vita e far pulsare le figure che si sovrappongono nello spazio a loro deputato su direttrici verticali e orizzontali. Esse 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 e il continuo divenire dell'esistere e del cosmo.
Le tracce impresse con lo spray si mostrano non come rigide trascrizioni geometriche, ma come entità vibranti, vivificate da una gestualità istantanea e istintiva, che acquisisce tutta la propria forza comunicativa nella descrizione dell'istante unico e irripetibile della messa in atto di un pensiero, quello legato alla volontà di riportare in immagine la tensione esistenziale. Il segno si libera quindi da una struttura imposta, rigidamente preordinata e precostituita e si fa più diretto e immediato, si riavvicina alla propria natura. In tal modo la spazialità dell'opera stessa viene messa in diretta connessione con la spazialità dell'esistere, con il paesaggio naturale circostante, a cui i rettangoli sembrano volersi aprire con il proprio instabile ritmo, per sondarne l'origine, per conoscerne i moti più profondi e insondabili.
Sonego con le sue opere trascrive l'immagine dell'ossessività dell'energia che prorompe e si imprime sulla superficie. Egli esprime con segni instabili, fugaci e transitori, che sgorgano come un'esplosione di vita, l'energia dell'esistenza stessa. Per questo motivo i suoi tratti appaiono perfetti nella propria irregolarità, tracce immodificate nel continuo divenire dell'universo.

Orizzontaleverticale, 2006, acrilico su alluminio, 245x120 cm

Rudi Wach
Wächter, 1996

Wächter (*Guardiano*) si erge, con la propria figura flessuosa e allungata, in uno slancio verso l'alto, tra le case del centro di Morterone.
La luce scivola sulla materia e si infrange sugli spigoli plasmando il bronzo e definendone, in modulazioni sempre nuove, le forme sinuose e la superficie liscia e levigata, quasi incapace di fissare un'unica figura statica e circoscritta attimo dopo attimo. L'illuminazione naturale fa apparire l'opera come un'immagine sfuggente, sospesa tra cielo e terra, situata al limitare tra la realtà vissuta e le leggi immanenti dell'esistenza.
La tematica dei "Guardiani" è stata più volte affrontata da Rudi Wach e nel corso dei decenni l'artista ha creato, con questo titolo, sculture che racchiudono in sé l'idea di una memoria collettiva e il senso di un'impronta primordiale, di un perenne legame con il cosmo. La figura del guardiano è una metafora che esprime con la propria presenza l'idea di una meditazione profonda riguardo alla conoscenza e all'esistenza umana in relazione al "tutto" universale. *Wächter* contempla l'ambiente naturale circostante, il suo incessante e continuo divenire e, allo stesso tempo, è custode del paese, luogo in cui avvengono i rapporti umani e dove continuamente si alternano serenità e turbamenti della vita quotidiana.
La definizione stessa della forma e della struttura dell'opera non si generano a partire da una conoscenza storica, da una semplice analisi delle singole esperienze umane, ma da una consapevolezza interiore, che si sprigiona dalla totalità delle emozioni che agitano l'anima dell'artista, dando vita alla necessità di una intenzione creativa immediata.
Con quest'opera Wach analizza l'esistente e coniuga in un equilibrio di forme il richiamo alla struttura costitutiva della materia, modulata nell'atto creativo, e l'irrinunciabile e primaria aspirazione alla conoscenza dei processi e delle norme che governano l'ininterrotto divenire della vita e della natura, pur nella consapevolezza della loro sfuggevolezza.

Wächter, 1996, bronzo, 200x36x38 cm

Bruno Querci
Formaspazio, 2006

I quattro elementi rettangolari in alluminio che costituiscono l'opera realizzata da Bruno Querci si affacciano sulla parete esterna di un'abitazione come altrettante finestre, unità in dialogo tra loro ed allo stesso tempo in relazione con lo spazio circostante.
Attraverso la moltiplicazione e lo sfasamento dei moduli, su cui trovano posto campiture omogenee di colore bianco e nero, Querci ricerca un equilibrio spaziale e un evidente nitore, definito anche dall'utilizzo di due sole cromie, che portano l'opera alla conquista di una dimensione che non sia solo interna alla creazione artistica, ma che riesca anche a focalizzare la luminosità dell'ambiente naturale che la accoglie e la circonda.
Le opere di Querci sono dense di energia e nascono 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.
La geometria definita dalle campiture piene di colore non è certo quella euclidea, inadeguata allo scopo di una comunicazione profonda perché limitata e rigidamente strutturata, quanto piuttosto una geometria che sia intrinsecamente evolutiva e più vicina al continuo evolversi dell'essere e dell'esistere, che si affaccia prepotentemente sulle superfici, mostrandosi in immagini ordinatamente dissonanti. Il bianco e il nero non sono quindi 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 all'osservatore l'inesauribile e costante movimento rigenerativo dell'infinito.
Questa bicromia radicale acquisisce tutta la propria forza comunicativa in relazione alla luce: non una luce astratta, artificiale, esterna, ma la luce vitale, naturale, concreta che è parte formativa e non elemento accessorio per l'opera, in quanto fa sì che essa si apra a una dimensione in cui presente, passato e futuro si ritrovano continuamente compresenti nello scorrere ininterrotto del tempo.

Formaspazio, 2006, acrilico su alluminio, 140x360 cm



Niele Toroni
Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm "Clessidra", 2010

L'intervento realizzato da Niele Toroni sulla parete esterna di un edificio nel centro di Morterone, rispecchia una metodologia di lavoro consolidata e reiterata durante i decenni, che consiste nel tracciare su diverse superfici successioni di impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm di distanza una dall'altra.
Attraverso le proprie impronte Toroni sembra voler tracciare una sorta di percorso, un sentiero lungo il quale la pittura stessa, muovendosi in un equilibrio di segni minimi, possa percorrere il mondo, lasciando dietro di sé, con il proprio passaggio, la possibilità per l'individuo di riflettere sull'esistenza. La forma che si definisce nella visione d'insieme delle impronte, la clessidra, richiama inevitabilmente alla memoria l'idea del fluire del tempo, un tempo progressivo e continuo, che non cessa di scorrere nel ritmo naturale del respiro della natura circostante. Toroni restituisce quindi sulla superficie bianca della parete che ospita il suo intervento una visione, un modo possibile di rendere percepibile l'infinito in cui ogni traccia di colore rappresenta un istante assoluto, irripetibile eppure reiterato del movimento infinito del tempo, una soglia che invita a riflettere e ad avvicinarsi all'inevitabilità della finitezza dell'uomo.
L'opera è pervasa da una forza evocativa primordiale che crea un rapporto dialettico tra essa stessa e l'ambiente circostante e, più in generale, con il mondo vissuto e percepito dall'osservatore, non perché lo rappresenti, riproducendone una visione compiuta ed assoluta, quanto piuttosto per il fatto che essa ha il potere di aprire nuove prospettive possibili e diviene momento di apertura diretta alla libertà della conoscenza. Nell'istante dell'azione, nel preciso momento della creazione della traccia di pennello, che nel proprio svolgersi è già parte del passato, si invera la possibilità del futuro, della ripetizione, della continua ricerca dell'avvicinamento umano alla comprensione dell'infinito. In un'impronta di colore viene racchiusa tutta la forza dell'eternità.

Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm "Clessidra", 2010, acrilico su muro, 260x140 cm

Pino Pinelli
Pittura R, 1997-98

L'opera è composta da quattro elementi circolari in ceramica semirefrattaria smaltata di colore rosso che, disponendosi lungo una direttrice obliqua, occupano la parte superiore della parete esterna di un'abitazione.
Secondo un linguaggio che caratterizza la ricerca artistica di Pino Pinelli da diversi decenni, ognuno degli elementi che formano l'opera si configura come entità, corpo pittorico, che con la propria presenza fisica e cromatica si mette in relazione dialettica con l'ambiente circostante e, nel caso specifico di Morterone, tale relazione diviene ancor più stringente e singolare aprendosi alla possibilità di un intenso incontro con la natura.
Il ritmo della composizione è dominato da un equilibrio costante che si genera nella sospensione di ognuno dei nuclei materici che formano la visione d'insieme, in un ininterrotto gioco di rimandi e sottointesi definito da una sottile alternanza di presenze e assenze, che restituisce all'immagine d'insieme una continua tensione verso il movimento e crea una traiettoria, un ipotetico percorso, che sovrasta la fissità e l'immobilità del muro. La parete diviene quindi il luogo in cui le forme si delineano e affiorano, illuminate dalla luce naturale che dona al colore una nuova energia vitale e una fisicità piena, che si manifesta allo sguardo con una percezione quasi tattile e del tutto invasa da una vitalità continuamente rigenerata, che si diffonde sulle superfici irregolari. Spezzando l'unità tangibile della pittura, l'artista ne attualizza una visione differente, donandole nuova sostanza, e rende il colore un vero e proprio segno oggettivizzato, che si vivifica nella possibilità di divenire pluralità e di configurarsi in relazione allo spazio circostante. Nell'abbandono di una totalità imperante si ritrova tutta la forza comunicativa di una serie di frammenti che nell'avvicinarsi sempre più al dettaglio, segnano l'inizio di un percorso verso la percezione assoluta dell'esistenza e dell'essere.

Pittura R, 1997-98, ceramica semirefrattaria smaltata, 100x250 cm



Igino Legnaghi
Uccellofiore, 1989

L'opera situata in pendio poco distante dal centro di Morterone è caratterizzata da una struttura compositiva lieve e nitida, un articolato organismo formato da diverse lamine in ferro che si inseriscono nell'ambiente naturale circostante.
I diversi elementi costitutivi saldati tra loro restituiscono allo sguardo la sensazione di un equilibrio instabile, quasi effimero, e tradiscono la reale pesantezza della materia, modulandosi in volumi apparentemente delicati, che si estendono nello spazio. La tridimensionalità della scultura viene costruita attraverso i dislivelli e gli scarti che si attuano nelle sovrapposizioni delle parti costitutive dell'opera, donando nuovo spessore alla bidimensionalità delle lastre e conferendo una tensione dinamica all'insieme.
Le lamine in ferro si dischiudono nello spazio che le circonda tracciando in esso direttrici di nuovi possibili percorsi, allungandosi in linee oblique che spezzano la rigidità della griglia ortogonale. Esse rompono, frammentano, la struttura d'insieme del modulo costruttivo unitario, dell'*unicum* strutturale, e rappresentano un momento di riflessione profonda all'interno di una ricerca artistica, che si interroga sull'esistenza e sulla frammentarietà della vita.
Uccellofiore non è l'esito di una logica fatta di certezze e basata su norme razionali rigidamente predeterminate, quanto piuttosto uno dei possibili passi all'interno del percorso compiuto dalla razionalità ordinatrice e creatrice dell'artista per aprirsi alla diversità, all'eterogeneità dell'esistenza, che Igino Legnaghi descrive con forme, rapporti, materie e tecniche inattese.
Attraverso le proprie creazioni, che si modulano in un ininterrotto contrappeso di libertà e rigore, l'artista crea una scultura che è esperienza diretta del reale, descrizione del tempo in rapporto alle situazioni della vita e del continuo scorrere della forza vitale stessa, al di là degli istanti dell'esistenza individuale dei singoli.

Uccellofiore, 1989, ferro, 200x250x180 cm

Francesco Candeloro
Ricostruzione!?, 2010

Francesco Candeloro ha realizzato un'opera in plexiglas composta da più elementi di diversi colori che vanno ad integrarsi con alcune rovine in pietra ricreate con materiale già esistente.
Il cromatismo deciso delle lastre che costituiscono l'opera viene accentuato e sottolineato dall'intensa luce naturale che proietta le ombre colorate di rosso, viola, blu e giallo sul verde intenso del prato montano. La proiezione dell'ombra luminosa attraverso la trasparenza della materia indaga la dimensione naturale con esiti eterogenei, che si rinnovano continuamente sotto lo sguardo dell'osservatore.
Se da un lato *Ricostruzione!?* acclude come parte sostanziale dell'espressione artistica l'ambiente circostante, che risulta necessario per comprendere l'essenza dell'intervento dell'artista, dall'altra il plexiglas pervade il contesto in modo inatteso e, ad un primo sguardo, sorprendente.
L'opera si dichiara da subito come entità "altra" rispetto alla natura e forte di tale diversità indaga il proprio rapporto con essa, saggiandone le corrispondenze e rispettandone l'alterità per creare una intensa e assidua comunicazione.
Ricostruzione!? propone un sottile gioco di armonie tra arte e natura, un dialogo riservato e discreto, in cui la lamina del plexiglas delinea, ma non chiude, l'ipotetico perimetro della casa e la barriera materiale costituita da esso non limita la visuale con la propria corporeità, ma lascia lo sguardo libero di passarle attraverso con la chiara intenzionalità di non precludere ma, anzi, di incoraggiare una visione complessiva che abbracci la totalità dello spazio circostante della vallata.
L'opera di Candeloro unisce idealmente il profilo della montagna, che viene anche riprodotto nel profilo superiore delle lastre, con quello della casa, armonizzando simbolicamente il vivere dell'uomo e il cheto persistere della natura.

Ricostruzione!?, 2010, taglio laser su plexiglas e pietra, 160x680x510 cm

Mauro Staccioli
Tondi - Morterone, 2010

Le tre grandi sculture circolari in ferrocemento realizzate da Mauro Staccioli a Morterone sono il risultato di un attento e profondo studio del luogo specifico che avrebbe ospitato l'intervento artistico. Come di consueto, infatti, Staccioli vive il momento dell'ideazione e della realizzazione della creazione scultorea con l'intenzione di conferire nuovo valore e rilievo all'ambiente, tanto da rendere quest'ultimo non un mero contenitore per la scultura, ma un vero e proprio elemento strutturale, riqualificandolo come parte del nuovo contenuto del progetto.
Le tre strutture geometriche caratterizzate da una forma primaria ed essenziale, quella circolare, acquisiscono quindi un significato sostanziale a partire dalla relazione con lo spazio in cui sono state inserite e senza il quale non sarebbero altro che entità autonome nella propria definizione formale, simulacri incapaci di comunicare. La loro fisicità imperante non è quindi indice di staticità e le sculture, nonostante la propria massiccia presenza fisica, appaiono dotate di una dinamicità intrinseca, energica e vitale, che viene intensificata e rafforzata dal contesto naturale e conferisce una parvenza quasi irreale alle strutture suggerendo altri possibili sviluppi comunicativi.
I *Tondi* quindi, seppur fissi nella loro mole imponente, sembrano voler riportare alla memoria di chi li osserva l'idea di un movimento continuo, bloccati eppure impegnati in una incessante corsa lungo il pendio del prato montano. Essi sembrano prendere forma e acquisire il proprio significato direttamente a partire dall'intuizione e dalla percezione dell'ambiente naturale circostante e, in questo persistente dialogo dialettico, si fanno memoria di un attimo di eterno movimento che riporta in superficie riflessioni sul nostro vivere il mondo e sulla nostra stessa esistenza.
L'incontro tra le forme pensate da Staccioli e il luogo specifico della realizzazione diviene l'occasione per un dialogo che coinvolge scultura, spazio e tempo universale in relazione agli uomini e alla natura ed a Morterone lascia la traccia di un istante del presente cristallizzato nel continuo e costante scorrere infinito del tempo.

Tondi - Morterone, 2010, ferrocemento, 300x2700x50 cm



Ulrich Rückriem
Ohne Titel, 2008

L'opera, composta da due blocchi di pietra dolomitica uniti a formare un'unica, imponente, struttura unitaria, si affaccia lungo la strada che si snoda tra i prati in Località Prà de l'ort.
Ulrich Rückriem ha iniziato ad utilizzare la pietra come materiale privilegiato della propria ricerca artistica a partire dalla metà degli anni Sessanta ed ha elaborato un'accorta metodologia di lavoro basata sulla separazione e sulla ricomposizione di forme primarie, sulle quali, a partire dalla sgrossatura della materia grezza, si originano equilibrate alternanze di superfici lisce e ruvide.
Ohne Titel realizzato a Morterone possiede una misurata armonia interna, costantemente presente nei lavori di Rückriem, che viene conferita alla materia grazie all'azione fisica dell'atto creativo, attraverso il quale l'artista, con un atto che diviene quanto più possibile essenziale e basilare, esprime una composita concentrazione di significati primari.
L'opera acquisisce una ancor maggiore capacità comunicativa se vista in relazione al contesto ambientale in cui è inserita, in questo caso specifico uno spazio naturale che sembra indissolubilmente legato alla naturalità stessa della materia di cui essa è composta. La scultura non è quindi un'entità autoreferenziale, non è "altro" rispetto a ciò che la circonda, ma parte integrante di un "tutto" con cui è costantemente messa in relazione, nel quale viene progressivamente coinvolta e che progressivamente coinvolge.
Immobile nella propria massiccia staticità, che ricorda quella di un monolite di antica memoria, essa si mostra come la sintesi del continuo sforzo dell'artista, dell'uomo, di avvicinarsi alla comprensione e alla conoscenza di uno spazio e di un tempo che sono totali, cosmici, e che trascendono il limite della comprensione umana, inevitabilmente finita e sintetica. Rückriem ha creato per Morterone un frammento di sintesi intuitiva che, nel rapporto dialettico con la natura, apre all'osservatore la possibilità di riflettere riguardo al significato dell'esistenza.

Ohne Titel, 2008, pietra dolomitica, 300x100x100 cm

Michel Verjux
Nocturne à Morterone, 2012

L'opera *Nocturne à Morterone*, realizzata da Michel Verjux, si compone di una mezza luna di luce che l'artista ha scelto di proiettare sulla facciata di un'abitazione in Località Prà de l'ort, situata sul limitare della piccola piana che si affaccia dall'alto sulla vallata e domina il paesaggio sottostante.
Gli *éclairages* sono proiezioni di luce bianca, aniconici, che si mostrano sin al primo sguardo nella loro essenza di fasci luminosi, presenza fisica e materiale, in grado di rendere l'osservatore partecipe di una situazione che diviene coinvolgimento attivo, esperienza vissuta. La luce, che è condizione primaria per la visione del mondo, si svela nell'opera di Verjux come frammento della propria essenza ontologica di esistenza a priori.
I fasci di luce bianca proiettati dall'artista francese fanno sì che l'osservatore venga coinvolto in uno scambio reciproco con l'opera e con l'ambiente circostante attraverso il semplice utilizzo della luce diretta, azzerando la semantica del segno, minimizzando gli elementi di disturbo che potrebbero distrarre da una riflessione profonda e minare un coinvolgimento profondo e diretto, per creare una connessione totale con l'esistente. L'azione artistica non agisce in questo caso su materiali e oggetti, ma tende a mostrare l'identità del reale come chiave per accrescere la cognizione dello scorrere continuo della vitalità del mondo.
A Morterone lo sguardo viene guidato attraverso la calma atemporale della vallata stessa, stretta nell'abbraccio dell'imbrunire serale, e coglie la proiezione luminosa che si mostra nella propria essenza quasi a tracciare, a marcare, una delle ipotetiche infinite tappe del sentiero dell'esistenza umana. La mezza luna luminosa segna una connessione, un nodo possibile nella storia continua della vita ed è manifestazione visiva pura che si fa portatrice di una visione percettiva e mentale profonda, una ricerca quasi simbiotica in relazione al paesaggio e alla natura circostante. Essa squarcia l'oscurità con la sua presenza, autentica e primigenia, che si fa essenza "dentro l'immenso cielo notturno".

Nocturne à Morterone, 2012, proiettore

Niele Toroni
Impronte di pennello n. 50 a intervalli regolari di 30 cm
"10 Impronte di fuoco", 2012

L'intervento che Niele Toroni ha realizzato, *Impronte di pennello n. 50 a intervalli regolari di 30 cm "10 Impronte di fuoco"*, vanno a riqualificare spazi della casa che solitamente non attraggono l'attenzione dell'osservatore. "Angoli persi" della stanza, la canna fumaria di un camino, i pensili, una trave, vengono qui deputati a spazi d'arte e acquisiscono un nuovo *status*, una nuova identità artistica grazie all'intervento pittorico. Il lavoro di Toroni dialoga quindi con lo spazio e non si impone su di esso, formando un'entità dominante e autoaffermativa, ed è lontano dalla monumentalità e dal retoricismo.
L'idea che spinge alla creazione 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 la presenza 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".

Impronte di pennello n. 50 a intervalli regolari di 30 cm "10 Impronte di fuoco", 2012

François Morellet
La porte s'envole, 2012

François Morellet ha realizzato un'opera al neon blu composta da due elementi posizionati sulla porta di una casa in Località Prà de l'ort. La struttura non delimita pedissequamente il perimetro dell'ingresso ma lo decentra, spostando la sagoma rettangolare in una posizione obliqua e rialzata come per descriverne un movimento verso l'alto. La forma della porta che viene allusivamente descritta dai neon non è completa, poiché la soglia reale dell'abitazione la attraversa, separando l'unità della forma rettangolare luminosa in due frammenti distinti e spezzando così la continuità delle linee dei neon stessi. In tal modo si crea una sorta di annullamento dell'immagine finita, come elemento chiuso e compiuto in se stesso, e l'occhio dell'osservatore viene guidato quasi inconsciamente a completare da sé la visione della figura sapientemente e ironicamente allusa, ma non completamente definita.
Questa frammentazione misurata è una peculiarità del linguaggio artistico dell'artista francese, che dagli anni Cinquanta ha indagato continuamente e sistematicamente la relazione che intercorre tra l'opera e il contesto in cui essa viene ad essere esposta, creando con i propri lavori un dialogo più ampio ed aperto a una ricerca spaziale che coinvolge interamente gli ambienti senza essere costretta in spazi definiti e circoscritti.
Questo tipo di visione artistica appare con eloquente chiarezza anche nell'opera realizzata per Morterone, dove i neon attuano una funzione costruttiva e fondante della forma, assumendo un significato senza dubbio simbolico, senza tuttavia perdere la propria concreta solidità reale. La luce costruisce e descrive un rettangolo fisicamente delineato, ma genera nell'osservatore anche una sorta di spaesamento di fronte ad una "assenza" che rende la struttura incompleta, costringendolo a fare uno sforzo percettivo e al contempo d'attenzione per cogliere le fattezze geometriche della sagoma luminosa.
La luce del neon sposta l'attenzione dal punto di passaggio reale della soglia a una "dimensione altra", quasi che lo sguardo dell'osservatore fosse chiamato a muoversi oltre il limite di ciò che è reale verso il "possibile", senza tuttavia negare la funzione effettiva di collegamento tra esterno ed interno dell'edificio. La porta esiste, eppure, con un ironico gioco di rimandi, il neon le si interseca suggerendone e non delimitandone la forma e ne decontestualizza l'utilizzo primario, rompendo il confine dell'ordinario per darle la possibilità di "muoversi" in un ipotetico volo.

La porte s'envole, 2012, neon blu, 261x138 cm

Nicola Carrino
Ricostruttivo 2010. Progetto Paesaggio Morterone, 2010-2012

Con l'opera *Ricostruttivo 2010. Progetto Paesaggio Morterone, 2010-2012* Nicola Carrino ricongiunge i nove moduli del *Ricostruttivo 2010*, ultimo esito di una ricerca artistica che si è a più riprese interrogata sulla possibilità che questi "organismi modulari trasformabili" avessero di dialogare con l'ambiente circostante.
I *Ricostruttivi* sono moduli componibili, parallelepipedi in acciaio, che l'artista dispone secondo varianti pensate specificatamente per un luogo e un tempo preciso. Essi, pur essendo sempre formalmente gli stessi, non danno mai vita alla medesima opera, ma intrattengono una relazione attiva, di reciproco scambio, con gli ambienti che di volta in volta li ospitano, cambiano la propria forma d'insieme, investigando la relazione che intercorre tra essente ed esistente.
Il contesto espositivo, lo spazio circostante, danno il senso e la misura dell'intervento secondo criteri diversi, che tuttavia rispondono sempre all'idea di una "trasformazione elettiva" e regolano l'organizzazione dei volumi e delle masse dei singoli elementi.
La disposizione dei moduli viene dunque di volta in volta progettata "in riattenzione alle possibili definizioni stabili, anche se temporalmente momentanee, per poi riconcentrarsi, tra un evento e l'altro, entro il Blocco cubico iniziale, blocco generato e generante, nella dialettica continua ed evolutiva di un auspicabile perenne divenire". Il *Progetto Paesaggio*, fisso nella propria prorompente corporeità si mostra fedele al "principio primo e sostanziale del divenire trasformativo", al principio del continuo mutare dell'esistenza e trae maggior forza dal confronto dialogico con il paesaggio naturale morteronese.
Attraverso la lucentezza dell'acciaio inox molato dei primi sei moduli, che viene moderata nel suo farsi dialogo lucente dall'opacità misurata dei tre conclusivi in acciaio corten, l'opera rivela la propria provenienza dalla mano umana, eppure mostra una spazialità del tutto legata alla natura, non in contrasto con essa. Affacciandosi sulla valle, in una posizione privilegiata al limitare della visuale dell'osservatore, la struttura non segna un confine ma diviene primo passo, punto di inizio di un dialogo profondo e coerente che coinvolge il mondo montano, in armonia con la natura circostante "come da essa nascente".

Ricostruttivo 2010. Progetto Paesaggio Morterone, 2010-2012
acciaio inox molato e acciaio corten, nove moduli ognuno di 300x75x75 cm





Rodolfo Aricò, *Irregolare*, 1986, *Una ragiorne inquieta*, Palazzo Municipale, Morterone, 1986

Testimonianze degli artisti

I sottoscritti artisti "Amici di Morterone", con la presente, pubblicamente ringraziano la titolare della "Trattoria del Resegone" per l'assoluta liberalità con cui, in attesa di una maggiore considerazione da parte dell'Amministrazione Comunale, per fare diventare Morterone una capitale dell'utopia, ha concesso all'Associazione Culturale "Amici di Morterone", uno spazio nei propri locali per la sistemazione provvisoria del primo nucleo di opere destinate a formare il Museo di Arte Contemporanea per Morterone e per organizzare incontri e convegni letterari.
I sottoscritti ringraziano altresì i giovanissimi animatori dell'Associazione per il programma già predisposto per il 1988, comprendente la mostra delle prime quattordici pitture e sculture che verranno donate al costituendo Museo, un convegno letterario proposto dal "poiesis", Centro di Attività e Documentazione di poesia contemporanea diretto da Maria Vailati, e una mostra fotografica dell'antico nucleo abitativo locale di Frasnida con interpretazione artistica di Luigi Erba, che verrà allestita contemporaneamente anche in uno spazio pubblico di Lecco.
In fede

Carlo Ciussi, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Gianfranco Pardi, Grazia Varisco, Mario Nigro, Dadamaino, Giovanni Asdrubali, Rodolfo Aricò, Rudi Wach, Pino Pinelli, Carlo Invernizzi, Igino Legnaghi, Antonio Passa, Riccardo Guarneri.

Morterone, 27 novembre 1987

La libertà di un sogno, "Il Punto Stampa", Lecco, gennaio 1988, p. 31.

Rodolfo Aricò

Che significa museo? Cos'è il museo? A cosa serve il museo? Quale il senso?
Mettersi nella condizione, oggi, di realizzare un museo, significa per lo meno, entrare in quella logica e in quella ridda di consapevolezze tali da giustificarne il senso di esistenza.
Perché è un luogo di esposizione, un contenitore di reperti, di manufatti realizzati dal pensiero umano.
Ma quale considerazione può giustificare il carattere di conservazione, di preservazione e di tramandazione?
Forse un rifugio per reliquie da difendere da chissà quale cataclisma? Un luogo casamatta, come una fortezza posta a difesa delle opere che una civiltà definisce artistiche e degne di culto?
Oppure, opere da conservare in un luogo "laboratorio". Un laboratorio di idee e di testimonianze per un futuro indistinguibile. Un futuro per uomini che vedranno e penseranno in modo difforme, anche se non molto diverso da noi. Solo nel 1970 si sono costruiti circa 480 musei in tutto il mondo occidentale. 4 musei al mese. 48 musei in un anno. Un proliferare di musei come nel medioevo proliferavano cattedrali. Negli anni Mille, il culto delle reliquie, spingeva a costruire abbazie, come oggi, il culto delle opere d'arte spinge a costruire nuovi templi.
Una domanda viene spontanea: quale arte muove l'idea della conservazione? E quale arte risponde alla futuribilità che l'idea di conservazione promuove?
E la conservazione si cala in una eticità di fondo che la motivi come una sorta di nuova religiosità laica per grandi transumanze culturali?
Sono domande forse disarmanti, ma sollecitano una considerazione sulla realtà statutaria delle opere d'arte dentro la quale sono nate. Sembra che le categorie artistiche moderne possano essere distinte in due grandi categorie: quella che considera l'arte una riflessione solipsistica, una riflessione di se stessa, un ripiegamento sul fianco di puri segni autosignificanti, insomma, Arte-Arte, arte non rappresentativa, di riduzione al primario, al concetto, all'assoluto, al divino; un'arte lontana dalla vita, oppure, al contrario, un'arte in contatto con la

vita che riserva in essa ogni congerie di eterogenea artisticità, impedendo la distinzione tra le feci in scatola d'artista da una comune scatola di pelati. Oppure, com'era il caso della Body Art negli anni Settanta, distruggendo la barriera con i funamboli o i mimi teatrali. Oppure ancora, i cascami Dadaistici che rivendicavano una chiamata alle armi senza riscossione di appello. Inoltre, in questa vastissima area della Non-Arte intenderci porre anche l'ultimo bagliore in via di estinzione dei Neo-Espressionisti, o Nuovi-Nuovi, o Trans-Avanguardisti, forse, più Trans-Crepuscolari.
Se la riflessione su se stessa e lontana dalla vita della prima e la riciclazione nella vita della seconda, costituiscono una dichiarazione di valore critico sulla perpetuazione dell'arte; quale alienazione umana considera conservabile ciò che conservabile sembra improponibile? Più l'arte si pone allo specchio di se stessa, più enormi mausolei si moltiplicano per contenere lo straripante numero di oggetti artistici o antiartistici che quotidianamente si immettono nella macchina mercantile che regola gli automatismi del successo, del lucro e della museificazione. In questo scenario dell'arte scorre il fiume dei controversi interrogativi testimoniando la crisi non solo del pensiero estetico, ma di quello relativistico dell'incertezza. Fuori dagli elementi dei rapporti che regolano la dimensione della qualità, un'opera vale l'altra senza soluzione di continuità galleggiando nell'estuario che la convoglia come maceria artistica nel mare chiuso della modernità.
Infatti, se tutto ciò è potenzialmente oggetto di museo, sia pure in una filosofia di testimonianza, vuol dire che qualsiasi oggetto, qualsiasi artefatto, può legittimarsi come artificio di culto.
Quindi l'uno indistinguibile dall'altro. Fuori dalla torbida incertezza dell'indistinguibile, della gianonica specularità del "falso e del vero", del "brutto e del bello" come fattori di transazione della qualità; alcuni fenomeni di comportamento spirituale e cognitivo vanificherebbero l'avanzare delle tenebre. Sono coscienze spontanee di alcuni indipendenti amatori e studiosi d'arte, capaci di derogare la marcia della stupidità dilagante e della mediocrazia artistica.
Confermerebbero cioè, nella elusione dei vecchi e laceri valori, di riconfermare la continuità del desiderio, dello *STREBEN*, dell'azione illimitata della conoscenza. Tuttavia, non so con quale certezza possa edificarsi un nuovo museo. Né quale giustificazione un museo possa assumere, soprattutto nel recondito luogo di una valle posta sulle montagne del Resegone. In un luogo che separa più che congiungere il mondo sottostante.
Posto in uno spazio impervio e difficilmente raggiungibile il possibile museo potrebbe testimoniare l'unica verità possibile: quell'esistenza del desiderio incompiuto della coniugazione con il futuro dell'utopia. Ma di una utopia inversamente proporzionale alla direzione di marcia e che paradossalmente può definirsi negativa. Se l'utopia positiva mette insieme totalità, ideologia e redenzione, potere politico ed eticità divina in una conciliazione salvifica, l'UTOPIA NEGATIVA mettendo fine alle illusioni, pone il segno del silenzio, ma di un silenzio parlante che mette in crisi l'esistenza di un mondo privo di significati, un paesaggio insensato e lastricato di congerie e segni incoerenti. L'utopia negativa enuncia la continuità di un presente sempre attivo fra "interminabili silenzi" e grida afone. Un luogo vicino al progetto di Noè per la salvazione della specie? Un luogo di passaggio per Cavalieri Erranti? Un luogo dove il sogno ha ancora il valore di una scommessa? Di una scommessa senza illusioni?
Non so. Forse il nuovo museo dovrebbe essere posto in un campo d'erba punteggiato da una miriade di multiforme specie di piccoli fiori bianchi, viola, gialli, azzurri e rosa. Posta in una conca e circondata da boschi, la dignitosa costruzione bianca dovrebbe essere ben illuminata dal sole. Attorno dovrebbero ronzare insetti volanti alla ricerca del bel odorante fiore dove immergersi. L'interno dovrebbe essere luminoso, ma in modo diffuso. La luce dovrebbe scendere dall'alto e sfiorare morbidamente le opere collocate alle pareti. E dovrebbero essere opere di pittura. Sì, pittura, ricca di echi del passato. Una pittura dove possa essere transitato Cimabue, Paolo Uccello, Beato Angelico, Masaccio, Lotto, Tiziano, Monet, Seurat, Matisse e Rothko. Nell'idea secolarizzata del Paradiso perduto.

Il senso del museo, "Il Punto Stampa", Lecco, febbraio 1988, p. 20.

Gianni Asdrubali

Cosa rappresenta per te questo Museo?
"In quanto artista, l'idea di fondare un Museo di arte contemporanea, di organizzare una rassegna permanente con opere di artisti giovani e attuali, in Italia, m'interessa moltissimo (e soprattutto se ci sono coinvolto!).

Sul terreno italiano, l'arte contemporanea ha poche possibilità di esibirsi fuori dei luoghi privati (gallerie) o attraverso operazioni limitate nel tempo e istituzionali (mostre dirette da un Comune, una città, una provincia o grossi avvenimenti internazionali). In Italia, a differenza di quanto avviene in Francia, in Germania o in Svizzera, non esistono musei che abbiano comprato opere contemporanee: l'arte d'oggi si muove e rimane su una scena molto limitata, tra lo spazio della galleria e quello del collezionista.
Per queste ragioni, è sempre una *chance* di più per gli artisti, il partecipare alla fondazione di una collezione permanente sull'arte viva, in movimento.
Ma è anche una adesione ideale, una scelta culturale attiva.
Sì, l'idea di creare questa rassegna a Morterone è, più che la testimonianza di una semplice vocazione culturale, un'idea umanistica. Certo, l'interesse parte da una volontà di partecipare in modo attivo, impegnato, alla creazione contemporanea, ma si vuole anche offrire al più vasto pubblico possibile informazioni di prima mano, tangibili, per seguire la vita e l'evolvere di quest'arte. Così, il Museo di Morterone non sarà l'esposizione orgogliosa di un patrimonio, l'esibizione di qualche potere economico, ma una "ricchezza", elaborata poco a poco, il frutto di un seguire attentamente, quotidianamente, il lavoro di certi artisti di oggi, unita alla volontà di offrirlo allo sguardo di un pubblico pronto ad accogliere certe scelte sull'arte contemporanea. È dunque un Museo impegnato, motivato, con una fisionomia ben specifica. Nel paese più piccolo d'Italia, poteva diventare solamente una cosa pittoresca, tipica, un'attrazione turistica: è invece un esempio della volontà di operare sull'arte contemporanea e per essa, con fini conoscitivi. Una eccezionale, discreta, ostinata e redditizia presa in conto del fatto creativo!
Un po' come la tua arte che è presupposto teorico, presa di coscienza del fatto creativo e determinazione dello stesso.
Il mio lavoro si accentra su un'idea dell'arte come necessità; questa necessità, da cui dipende l'opera, elude tutto ciò che è effimero e gratuito, ai fini di un risultato essenziale, dell'espressione di un concetto nuovo e di un senso nuovo del mondo.
Tutte le forze in gioco non sono fini a se stesse (spazio, segno, volume, colore) ma esistono in funzione di un risultato che è al di là di qualsiasi classificazione. Da questo risultato nasce una nuova e differente immagine del mondo, che si attua nella sintesi di tutte le contraddizioni e di tutte le energie in gioco.
Ecco quindi che non sei astratto nel senso tradizionale.
La mia pittura non è dunque astratta, ma si definisce come risultato di una lotta tra mondo astratto e vita organica. Da questo scontro si evidenzia un *unicum* contraddittorio, dove non è più possibile scegliere o privilegiare un elemento rispetto all'altro. Mondo astratto, campo di guerra, e di tensioni che si incontrano dentro uno spazio limitato solo dalla realtà fisica. Le forze in gioco passano attraverso l'espressione di un segno molto personale, che si confonde ora, negli ultimi miei lavori, con la struttura totale del quadro. È avvenuta una sintesi assoluta tra questo segno impetuoso (ma anche molto controllato, freddo come una realtà inumana) e questa struttura che ora organizza quell'immagine inedita sullo svolgimento dell'azione. Questa pittura entra in una classificazione, che può soltanto attraversare per pochi istanti: quella di espressione di un'immagine astratta. L'idea di partenza è un'idea esistenziale: l'opera è uno spazio non chiuso dove, attraverso un segno che non cerca più di organizzare una struttura con vuoti e pieni in cui l'uomo possa cercare una figura fonte di "sensazioni intellettuali", è raggiunto il punto disincarnato, il momento spaziale di uno svolgimento di azioni lineari e sintetiche in un infinito movimento a velocità frenetica. È un messaggio che viene da un infinito fisico e sfugge verso un ignoto al di là: un'interrogazione vitale ed ironica dell'artista al pensiero umano, conformista o rigidamente cartesiano."

Morterone: crociata per l'arte contemporanea, intervista a cura di Luigi Erba in "Il Punto Stampa", Lecco, aprile 1988, p. 33.

Gavino Ledda

Morterone dovete difenderlo e farne un paese fecondo e canoro. Qui gli uccelli sanno ancora cantare, mentre molti uccelli in altre parti d'Italia non lo sanno fare più... Le città come Milano sono degli zoo. Non si può diventare così. Meglio opporsi, cercare di studiare biologia, geologia, chimica e fisica e cercare di salvare la natura.

"Come gli artisti vedono Morterone", in *Morterone e la sua nuova identità*, brochure, Pro Loco Morterone, Morterone, 1992.

Bruno Querci

Pensare, vivere Morterone come un luogo del primigenio, dell'incontaminato, viverlo come spazio dello spirito e della creazione dove ogni cosa ed evento scaturiscono dal confronto con la natura, dove anche l'anima oggi continuamente perduta ritroverà se stessa.

"Come gli artisti vedono Morterone", in *Morterone e la sua nuova identità*, brochure, Pro Loco Morterone, Morterone, 1992.

Francesco Candeloro

Per me è un confronto illimitato con la natura, è una naturale dichiarazione poetica che il luogo mi ha portato ad esprimere. Una riflessione sul tempo, la luce e i segni che emergono da questi. Il rapporto tra natura, arte e poesia è un rapporto inscindibile che determina il luogo stesso. L'incontro con il luogo, le sue linee, i suoi frammenti e la sua luce è l'anima dell'opera *Ricostruzione!?*. Le linee delle montagne circostanti ricreano con il colore e la luce un frammento di un piccolo casolare, due materie diverse, due angoli fatti della pietra del luogo e due di plexiglas, raccontano le linee, le forme e la luce di un luogo, Morterone!

Venezia, 14 luglio 2014

Nicola Carrino

Libertà di un sogno non è solo l'agire d'incanto. È il progetto in coscienza di appartenenza ed impegno civile. Morterone respira il canto di valli e di monti esclusivi. Luogo riservato che si raggiunge non senza fatica. Natura, arte, poesia, si prospettano come insieme inderogabile. Non si può che rispondere all'invito nella forma di domanda. Così si realizza la scultura nella forma del luogo. Luogo della forma. Della forma possibile... L'aggregazione ricostruttiva di 9 moduli risponde al limite della soglia della nuova casa elevata sul piano sottratto al pendio. Si alternano ritmati i volumi che si affacciano al dirupo ed al piano di fondo. Colloquianti col verde d'intorno e le altre sculture presenti nei campi e protese sui muri. In tutt'uno vi è più naturante... paesaggio di pulsante futuro in cammino.

Roma, 10 luglio 2014

Lucilla Catania

La mia partecipazione al progetto ha coinciso con la volontà di confermare la mia convinzione che la scultura è destinata a stabilire un rapporto organico con la natura e, più in generale, con lo spazio esterno ove trova conferma e senso alla sua esistenza. Considero la scultura, per sua natura, politica in senso greco, destinata alla *polis*, all'uomo e alla natura di cui è abitante. Nel 1991 realizzai per Morterone una scultura in travertino dal titolo *Cannocchiale*, fortemente sviluppata in altezza. L'opera non occupa uno spazio ma con lo spazio stabilisce un dialogo profondo, fra materia organica e inorganica. Così *Cannocchiale* trova spazio tra la lunga teoria di alberi secolari, diventando parte di loro, parte organica del paesaggio naturale.

Roma, 14 luglio 2014

Alan Charlton

To see my paintings in different places gives them a different quality. To see the paintings in harmony with the countryside of Morterone gives them a special quality.

Vedere i miei quadri in luoghi diversi dà loro una qualità differente. Vedere i quadri in armonia con l'ambiente naturale di Morterone dà loro una qualità particolare.

Londra, 14 luglio 2014

Riccardo De Marchi

Significa percorrere quei "sentieri interrotti" che ci ricordano da dove siamo venuti.
Significa attingere alle radici che assimilano e nutrono.
Significa aprire un dialogo con la "differenza".
La Natura, l'Arte e la Meraviglia. ...la vertigine che accompagna ogni sguardo sull'indicibile ...montagna incantata, ascesa e precipizio.
Il progetto consiste in un lungo "corridoio/sentiero" in acciaio inox a specchio. ...la natura si riflette in un rimando infinito. ...l'uomo appare nel suo specchiarsi.

Udine, 18 luglio 2014

Lesley Foxcroft

It is enriching to see abstract work against the natural beauty of Morterone. Abstraction compliments nature and viceversa.
My work relates to the interior of the museum, defining the space between the floor, wall and ceiling. Using simple materials and a direct, determined form, paralled with the serene landscape and it's enormous complexity.

È un'occasione di arricchimento vedere il lavoro astratto in contrasto con la bellezza naturale di Morterone. L'astrattezza omaggia la natura e viceversa.
Il mio lavoro si rapporta con l'interno del museo, definendo lo spazio tra pavimento, muro e soffitto. Usando materiali semplici e una forma diretta e determinata, parallela al paesaggio sereno e alla sua enorme complessità.

Londra, 14 luglio 2014

Igino Legnaghi

Il materiale ferro per la scultura come il materiale parola per la poesia, sono matrici che io uso nel lavoro con modalità libera, come è libera la natura che le ospita a Morterone. Il luogo è una munificenza e rappresenta un'occasione rara anche per lo spettatore. Morterone è un luogo in cui si è realizzata una coralità di presenze artistiche rara e unica che pone le persone in intimità con l'ambiente naturale.

Verona, 11 luglio 2014

François Morellet

Je trouve très sympathique et ambitieux de montrer les relations entre nature, art et poésie. Quant à moi, avec mon petit néon de façade, j'ai la prétention de me sentir au bord de l'art, de la nature et de la poésie, restant à l'abri, bien pratique, de mon ironie".

Trovo molto piacevole e ambizioso mostrare le relazioni tra natura, arte e poesia. Per quanto mi riguarda, con il mio piccolo "néon de façade", ho la pretesa di sentirmi sul bordo dell'arte, della natura e della poesia, restando al riparo, conveniente, della mia ironia.

Cholet, 17 luglio 2014

Nelio Sonego

Nelle opere che ho esposto a Morterone si vede che nel tempo il segno-colore delle stesse muta, ma l'origine della visione creativa è sempre la medesima nel rappresentare non la realtà visibile, ma quella invisibile che concretamente le costituisce e costituisce la Natura tutta dell'Universo. In tal senso posso dire che le mie opere

rispecchiano quel che Morterone ora è, cioè una soglia poetica per l'innovativa visionaria creatività che lo contraddistingue e, come tale, dal punto di vista culturale, un centro internazionale.

Concordia Sagittaria, 16 giugno 2014

Niele Toroni

Caro Epicarmo,
mi hai proposto, se volevo, di scrivere due righe per il catalogo su Morterone. Come sai i testi d'artista mi interessano poco, generalmente servono a giustificare il loro lavoro o a volerlo rendere più interessante di quanto sia! Io, vecchio pittore più che artista penso che le impronte di pennello n. 50 sono pittura e basta. Non preesistono a un fare pittorico: la pittura è. A Morterone come a Parigi (lo ho già detto) o dove volete. Dunque preferirei che chi ha visto Morterone e dopo, il catalogo, invece di leggere testi d'artista abbia voglia di cantare "Lassù sulle montagne".
Viva Morterone.

Parigi, 7 luglio 2014

David Tremlett

Taking Part

Sheep on the hills / Silence in the Space / A Freshness to the Air / Wind in the Hair / A Cemetery of Names / A Light from the Sun / A Light from the Snow / The Smell of Non-Pollution / A Climb up and Run down / A Small Shangri-la…

Portico

There's geometry in the forms the mountains take on, geometry in the buildings of Morterone, there's geometry in the way the buildings, the mountains and fields fit together, and we humans have a geometry that keeps us in one piece and moving. The Portico has geometry of its own and a geometry which I placed on it.
With all the asymmetry, apparent randomness, order, disorder and chaos in our world with its differing societies, there is ultimately a geometry and coherent logic.

C'è geometria nelle forme che le montagne assumono, geometria negli edifici di Morterone, c'è geometria nel modo in cui gli edifici, le montagne e campi si incastrano, e noi umani abbiamo una geometria che ci mantiene in un unico pezzo in movimento. Il Portico ha una geometria propria ed una geometria che ho posto su di esso. Con tutta l'asimmetria, l'apparente casualità, l'ordine, il disordine e il caos nel nostro mondo con le sue differenti società, vi è, in ultima analisi, una geometria e una logica coerente.

Londra, 10 luglio 2014

Günter Umberg Elisabeth Vary

Guardiamo il catalogo, che era stato pubblicato in occasione della mostra *Günter Umberg Elisabeth Vary* a Morterone. Eravamo così entusiasti di questo straordinario paesaggio e della gentilezza delle persone che abbiamo incontrato nella quiete della natura. Pertanto abbiamo deciso di includere le immagini del puro paesaggio nel catalogo, mettendole all'inizio e alla fine ed hanno costruito un legante per le immagini delle nostre opere.

Colonia, 12 agosto 2014

Grazia Varisco

È un po' come scegliere di staccarsi da un quotidiano piatto e spesso sonnolento… per provare a puntare lo sguardo in alto superando la forza di gravità, dell'inerzia, della pigrizia. Per me ha significato partecipare a un progetto di sfida perché il segno dell'arte trovi spazio per dialogare con la natura in un contesto insolito e severo.
Il dubbio che permane è che la bellezza e l'armonia della natura avverta il nostro tentativo… quasi come una profanazione. Il mio *Duetto - Tensioni sfasate*, con il suo spiraglio inclinato tenta di superare lo sbarramento "che il guardo esclude".

Milano, 10 luglio 2014

Michel Verjux

Art, nature et poésie

« L'art représente l'événement culminant de la
nature aussi bien que le climax de l'expérience »
John Dewey

(…) Mon projet pour le village, géographiquement éclaté, de Morterone tient non seulement compte de ce qui est là, mais de ce qui peut être perceptible, dans une ambiance et un environnement nocturnes, même si cela nécessite un degré d'attention plus soutenu qu'à l'ordinaire. Les œuvres sont, ici, comme une intrusion, le soir et la nuit, dans un morceau de « nature » partiellement domestiqué - un « pays assagi » : des projections de lumière dirigées, cadrées et focalisées sur les façades de quelques maisons disséminées dans l'immense territoire incluant ce village. D'infimes fractions de lumière, comme des demi-lunes perdues au milieu d'un ciel nocturne infini, qui brillent et désignent quelques emplacements à propos desquels le corps ressent, le regard perçoit et la réflexion s'explique tout le « sublime » d'une présence humaine minuscule au sein d'une nature majuscule.

Arte, natura, poesia

L'arte è l'evento culminante della
natura così come il culmine dell'esperienza
John Dewey

(…) Il mio progetto per il paese, ripartito geograficamente, di Morterone tiene conto non solo di quello che c'è, ma anche di ciò che può essere percepito, nell'atmosfera e nell'ambiente notturno, anche se ciò richiede un livello di attenzione più elevato rispetto al solito. Le opere si presentano, qui, come un'intrusione, di sera e di notte, in un pezzo di "natura" parzialmente addomesticata - in un "paese placato": le proiezioni luminose dirette, incorniciate e focalizzate sulle facciate di alcune case sparse in tutto il vasto territorio che racchiude questo luogo. Piccole porzioni di luce, come mezzelune perdute nel bel mezzo di un cielo notturno senza fine, che brillano e indicano alcuni luoghi dei quali si distingue il corpo, che vengono percepiti dallo sguardo e l'osservazione dei quali riflette tutto il "sublime" di una minuscola presenza umana davanti alla grandezza della natura.

Michel Verjux, estratto da *Notes numérotées à mon nombre de jour de vie*, nota n. 21275, atelier di Père-Lachaise, Parigi, 2014.



Rodolfo Aricò, Ritratto "incazzoscubistsinapsirem" di Carlo Invernizzi, 1984-85

Massimo Donà Carissimo Carlo, ormai è da più di qualche anno che ci conosciamo… tanto abbiamo discusso e ci siamo confrontati, che, potrai ben capire, non è affatto facile, per me, farti quella che solitamente viene chiamata "intervista". Ma ci proveremo; chissà che non si riesca a compiere qualche ulteriore passo in avanti in questo nostro incessante dialogo. Che non si riesca a conoscerci un po' meglio, se non altro… Comincerei quindi con il chiederti cosa significhi per te, cioè l'ex avvocato Carlo Invernizzi, questo costante e faticoso, ma sicuramente "necessario" confronto con l'orizzonte della parola. Insomma, cosa chiedi alle parole che ridisegni e ricrei nel dar forma alle tue "perle" poetiche? E chiedi *ora* qualcosa di diverso da ciò che alle parole chiedevi quando hai cominciato a scrivere versi, in gioventù?

Carlo Invernizzi Hai fatto centro, caro Massimo, domandandomi anche come "ex avvocato Carlo Invernizzi" che cosa significa per me il confronto con l'orizzonte della parola e che cosa chiedo alle parole nel dare forma alle mie poesie.
Hai fatto centro perché, da un lato, la costante necessità di dovermi avvalere come avvocato del "principio di non contraddizione" per dimostrare la mancanza di rigorosità dell'opinare altrui, ha molto influito nel determinare la mia ossessività nel discavare le visionimmaginiparole per sempre più essenzializzarle anche nel fare poesia e, dall'altro, perché al fine di conoscerci un po' meglio, come dici, posso aggiungere pure che, come avvocato, ho sperimentato la tragicità del mio *Io* nel sentirmi sempre estraneo all'ambiente, non meno degli anacoreti quando decidono di lasciare la società, ma avendo moglie e due figli minorenni, senza potermi appartare finché questi non fossero pervenuti alla maggiore età.
Comunque, benché in tal guisa estraneo all'ambiente, ho esercitato per circa vent'anni tale professione con socratica eticità "per un momento non *alibi* di vita in una professionalità frenetica e fortunata" e "uomo di legge con caparbia ossessiva fedeltà alla consapevolezza delle leggi altre dell'esistenza"[1], tra altro, anche teorizzando gli innovativi principi nello specifico campo del diritto riguardante la responsabilità civile - di cui ai tre scritti pubblicati nel 1969-1970-1972[2] che sono stati immediatamente recepiti nelle proprie sentenze dai Giudici dei Tribunali e delle Corti di Appello, ancorché fatti propri soltanto dopo trent'anni dalla Suprema Corte di Cassazione a Sezioni Unite così acquisendo valore di legge[3].
Né vi può essere dubbio che il mio disagio nel praticare tale ambiente, soprattutto per l'abitudine per me inconcepibile e insopportabile di tanti colleghi di stravolgere la realtà nei propri atti difensivi - anziché avvalersi della nobilitante dialettica conoscitiva - sta forse anche più nella stranezza della mia indole di cui alla seguente mia riflessione:

"A diversi livelli di 'dispiacere', questo è il mio vero 'dispiacere': sentirmi e sentire quelli che mi stanno intorno senza costante coscienza vigile di fronte alla suggestione dell'autorità anonima che ci guida come mentecatti, avvertire la mancanza di questa libertà e di qualsiasi reazione.
Sentire l'ambizione inconscia e il desiderio di essere travolti da tale ineluttabilità per emularsi a livello di automi nelle fruizioni più irrazionali.
È la scoperta che il sole brilla, lo so, ma è il mio disagio e il mio male, la mia superbia.
Il disprezzo per me e per gli altri di fronte a tale insipienza, il percepire l'inutilità apparente di una reazione, questa che manca e, tuttavia, la non accettazione. Da qui il mio rigore di giudizio che non è di moralista, ma di livello esistenziale. Da qui il mio stato d'ansia, perché mi sento vinto, assaporato fino alla fustigazione. Il mio sentire come necessario anche il cruccio che mi tortura nelle notti perché è catarsi per la sconsideratezza con cui mi ergo durante la giornata". (Melzo, 17.11.70)

Non starò a dirTi altro su tale punto, caro Massimo, preferendo rimandarTi, se vorrai, alle centinaia e centinaia di documenti del mio archivio compulsando i quali, da un lato, potrai venire a conoscenza dell'incredibile

"truzzaggine" di tanti individui laureati da me subita - e per tre anni anche dai miei figli non ancora maggiorenni, giocando con loro a calcio - e, dall'altro, anche di come io non abbia mai assolutamente nutrito alcun desiderio di voler mutare, benché insopportabilmente invisa, la comune banalità che caratterizza il quotidiano vivere del gregge umano tranne irridermi per irriderla.
Per la stranezza della mia indole, infatti, io ho sempre ritenuto di essere "il nulla che cerca il tutto", sia ossessivamente spregiando la generale superficialità di voler ad ogni costo apparire, che di ambire qualsiasi tipo di potere al punto di sempre rifiutare ogni possibile carica sentendone l'implicita castrazione della mia interiore libertà, cioè di essere sempre soltanto me stesso nella mia diversità.
In effetti anche quando appena trentenne mi è stata ufficialmente affibiata, a mia insaputa, una carica istituzionale molto ambita che creava discordia tra i molti pretendenti che la concupivano, avendo io del tutto ignorato per otto mesi, come se non fossi mai stato nominato, qualsiasi inerente incombente, ho dovuto poi correre in fretta ai ripari quando il Prefetto di Milano mi ha minacciato di denunciarmi per omissione di atti d'ufficio, dando immediatamente con una scusa le dimissioni.
Per quanto riguarda la domanda che mi poni circa il valore delle parole quando ho incominciato a comporre versi, la poesia *Sale il grido dell'acrobata* scritta a diciotto anni che ho scelto tra le numerose precedentemente composte per essere pubblicata e che qui trascrivo, dimostra che io non ho mai descritto di per sé l'esterno della realtà, ma sempre cantato il suo oltre imprendibile: *Sale il grido dell'acrobata / esausto dopo il gioco, / l'urlo roco dell'avvinazzato / che si contorce per la strada. / Stride il tòboga sotto il rullo / implacabile. / La vita è il colore della vita / dove un uomo di sudore / madido brucia gli omeri serrati / da maniglie. / La vita è un gioco di dadi. / È sera e nel vasto lontanare / di luci la pioggia batte forte / sull'albero di cuccagna.* (1950).
Per quanto riguarda il valore delle parole quando ho incominciato a scrivere versi in gioventù, posso dirTi che in tale età la mia tensione creativa era soprattutto avvinta - già allora incorrendo inconsapevolmente in qualche neologismo[4] - dal ritmico prorompere nel loro insieme dei versi per cantare all'insegna del socratico "Conosci te stesso" la magmatica contraddittoria realtà della vita di cui alle poesie del mio primo libro *Nell'esistere del magma,* pubblicato nel 1970[5].
Successivamente, invece, posso dire che ho vagliato man mano sempre più la portata semantica delle parole dopo il loro prorompere - anche in forma di neologismi - nel *manque* come esplosione d'incomprimibile energia in stremante tensione fino all'obnubilamento sensoriale nel tentativo di impingere l'impossibile infondo senza fondo dell'oscuro consistere della *Natura Naturans* visionariamente sentendomi intrinseco concreto pulso ondulo.
Per essere più preciso in merito, richiamo due miei testi risalenti al 1984 e al 1989: *Per me fare poesia è un andar fuori* e *Il mio fare poesia*[6].
Dalle visioni immagini espresse negli stessi sgorgatemi in tensione quantica, come esplosione di incomprimibile energia, non diversamente dal prorompere delle poesie, emerge che soltanto quando l'eccitamento psichico cala e la mente si placa avviene la verifica della complessiva armonia dell'esploso e il vaglio del valore semantico delle parole nel succedersi dei versi affinché esse siano il più possibile consustanziali all'originario vigore del pensierointuizione dell'origine.
Comunque per chiarire ulteriormente qual è la mia consapevolezza nel fare poesia come esplosione di puro sentire alieno da qualsiasi descrittività, aggiungo che ne sono emblematica rappresentazione, oltre alle altre poesie contenute nel libro *Secretizie*[7], in particolare le poesie dal titolo *(abbramo), (il pinastro), Il ramarro,* e quant'altre non ancora pubblicate.
Nella prima, infatti, sono io la "pernice allucora" che in irreprimibile ansia di conoscenza annaspa sbeccuzzando invano il muro del visibile per impingere l'invisibile nel momento dell'illumino della visione; nella seconda sono ancora io il "pinastro" sull'inverticoroccia a picco sul baratro dell'infondo senza fondo dell'universospaziotempotuttonientediveniente, sentendomi concreto intrinseco pulsondulo in percepimento delle effimere luminescenze della misteriosa imprendibile sacralità dell'esistentevivente; nella terza sono pure sempre ancora io anche il "ramarro" mentre mi inseguo in incomprimibile ansia di conoscenza dell'infondo senza fondo dell'imprendibile tuttonientediveniente - come sempre mi accade nell'ingerminarsi di ogni poesia durante più giorni prima del suo comporsi e poi prorompere nel *manque* - che dopo l'illumino del momentaneo chiusodischiuso della visione si fa sempre soltanto tenebroso buio.

M.D. Tu, caro Carlo, hai sempre amato l'arte visiva; hai sempre supportato, aiutato anche materialmente, gli artisti che di volta in volta hanno incrociato il tuo percorso esistenziale, segnandolo talvolta in modo indelebile.

Penso a personaggi come Rodolfo Aricò, Carlo Ciussi, Gianni Colombo, Nicola Carrino, Dadamaino, e tutti i più giovani che ancora oggi segui nella ricerca, lavorando spesso insieme a loro… e dando forma anche a favolosi libri d'artista che coniugano mirabilmente parola e immagine. Ecco, cosa ti colpisce in una forma, in un colore, in un segno che, diversamente dal tuo (da quelli di cui sono fatte le tue opere), non significano nulla di preciso, se non quello che mostrano, di se stessi? Bene o male, volenti o nolenti, infatti, i tuoi segni provengono da quell'orizzonte semantico e comunicativo che tanto spesso ci fa credere di poter concepire il linguaggio come mero strumento comunicativo. Ecco, tu sai bene che le parole non sono affatto semplici strumenti di comunicazione; altrimenti non avresti speso tanto tempo a cercare le parole *perfette* dei tuoi componimenti poetici. E dunque ti chiedo: cosa trova un facitore di parole come te nei segni di una forma artistica puramente visiva? Ossia, in quei segni che *sembrano* volti innanzitutto a mostrare se stessi, più che il mondo (come farebbero, per molti, appunto, le parole). Come ti provocano e quali reazioni determinano nell'animo del tuo essere poetante?

C.I. Prima di rispondere, caro Massimo, premetto che quando frequentavo le scuole medie creavo "disegni per stoffa" i cui colori si esaltavano l'un l'altro in vivissima lucentità non diversi da quelli delle *Secretizie,* come le ho denominate, con cui da circa dieci anni creo, con mie poesie, libri e opere su carta bianca oppure da me colorata con caffè, e opere a quattro mani con la medesima carta colorata con caffè oppure bianca, inserendo mie *Secretizie,* anche con gli amici artisti accomunando il reciproco visionario sentire.
Mi permetto di dire, senza nulla lamentare per quel che è stata la mia vita, che se invece di iscrivermi alla Facoltà di Giurisprudenza avessi frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera, forse sarei potuto diventare collega dei detti miei amici artisti, ma in tal caso non avrei certamente potuto coltivare la mia passione per le loro opere, perché le mie tasche sarebbero rimaste sicuramente *catulliane* vista l'inacessibilità del visionario reciproco comune mondo creativo pressoché alla totalità del pubblico che frequenta il mondo dell'arte e degli stessi critici d'arte in quanto mancanti dei necessari strumenti per poterlo capire.
Infatti io ho sempre ritenuto che gli artisti miei amici non avrebbero avuto in vita il dovuto riconoscimento per la loro straordinaria creatività - come del resto anche la mia poesia proveniente da altri tempi e diretta ad altri tempi.
In effetti tale riconoscimento sta avvenendo solo ora dopo dieci-vent'anni dalla loro scomparsa, e mi riferisco agli artisti con la capacità creativa di Gianni Colombo, Dadamaino, Rodolfo Aricò e Carlo Ciussi di cui ben conosci la genialità.
Non starò a dilungarmi oltre su tale punto, non senza però sottolineare che pure lo stesso Mario Nigro, circa vent'anni dopo aver creato le sue opere più poetiche con noetica visionarietà oltreguardante il visibile, supportandola anche con incredibile lucidità nei suoi stessi scritti, viveva ancora in miseria pressoché del tutto ignorato dagli stessi critici d'arte, incapaci di comprenderne la creatività, tranne forse una studiosa d'arte di cui non ricordo in questo momento il nome, e non solo dal pubblico che frequenta il cosiddetto mondo dell'arte, ciò che è comprensibile visti gli strumenti che non ha per poter capire e soprattutto gli interessi che coltiva, per cui avrebbe continuato a vivere nella stessa miseria per chissà quanto tempo ancora se Lucio Fontana non l'avesse invitato alla Biennale di Venezia nel 1964.
Comunque con Gianni Asdrubali, Bruno Querci e Nelio Sonego, che per il reciproco comune sentire dei rispettivi visionari mondi, ho prescelto quando ancora erano in assai giovane età, ho sottoscritto nel 1996 a Morterone anche il Manifesto *Tromboloide e disquarciata* da me redatto dopo aver discusso con loro per otto ore alla presenza del critico d'arte Elmar Zorn di Monaco di Baviera, essendosi alcuni critici italiani che avevo interpellato rifiutati di aderire.
A tale Manifesto hanno fatto seguito mostre con opere dei tre pittori e mie poesie, sia in diversi spazi pubblici italiani, che in spazi pubblici e musei all'estero con il corredo del libro *Tromboloide e disquarciata* pubblicato in lingua italiana e tedesca con i visionari noetici testi di Elmar Zorn e di altri studiosi d'arte e poesia.
Comunque, oltre che con gli artisti italiani che Tu indichi nella Tua domanda, ho realizzato con mie poesie libri anche con Pino Pinelli, Grazia Varisco, Riccardo Guarneri, Riccardo De Marchi, Francesco Candeloro, François Morellet, Alan Charlton, Lesly Foxcroft e Niele Toroni.
Per venire al *quia* della Tua domanda, devo dire che io non ho mai ritenuto che i segni pittorici visivi degli artisti amici, con cui ho vissuto in visionaria tensione noetica, esprimessero un sentire diverso dal mio, naturalmente ognuno nelle proprie autonome forme. E a conferma basta leggere quel che io ho scritto

riguardante il mondo creativo di ciascuno, e gli stessi loro scritti riguardanti il mio. Cito, *in primis*, Rodolfo Aricò che ad una mia lettera ha risposto disegnando il ritratto del mio cervello, titolandolo come si può leggere a pagina 17 nel libro *Carlo Invernizzi. Natura Naturans,* e pure, nel riferirsi a me e al mio mondo, anche scrivendo che "(…) erano preminenti in lui la febbrile intensità dei suoi pensieri, quel suo cogitare poeticamente che fissava ogni interiorità della sua esistenza. Il mio e il lavoro di altri artisti che stimava determinava - e determina - in lui la controprova delle sue meditazioni filosofiche che riversava nelle sue poesie. Quanto c'è in me di nobile e degno è il risultato della sua influenza intellettiva e spirituale che mi suggeriva con il suo appoggio, con il suo supporto filosofico e poetico il senso vivo e contraddittorio della vita, quel senso di grave alterità e l'indicazione di tutto ciò che si cela oltre la permeabile membrana delle apparenze. Fu così che il titolo *Instabile confine* di un mio vasto dipinto del 1986 lo copiai da quello di una sua poesia che invase il mio pensiero e che mi aiutò a reperire le coordinate del mio lavoro sottese ma non ancora affiorate ai territori della ragione".
Non solo. Rodolfo Aricò ha scritto anche altro. Quando una sera, rivolgendosi a me che ero in piedi di fronte a lui, ha detto una spiritossagine riguardante se stesso, avendolo io guardato come io guardo atteggiandomi con le labbra senza sorridere, da quell'immenso che lui era nell'interiorizzare, come me, sempre tutto, dopo qualche giorno ha consegnato, non a me ma a mio figlio Sostene - che con Epicarmo dall'età di 15-16 anni frequentava il suo studio coi quali egli anche si divertiva - ha scritto pure altro che è pubblicato a pagina 145-146 sempre nel libro *Carlo Invernizzi. Natura Naturans,* di cui riporto solo la parte riguardante i rispettivi mondi:

*"*Ma… se rifletto sulla mia solitudine e di questa assumo una qualche forma di coscienza, allora, penso al poco diritto di tutto questo. Penso all'unica persona, all'unico uomo che mi ha sorretto in tutti questi anni. Ad un uomo che non ha valutato gli aspetti mondani del mio lavoro.
E devo dire che non ho diritto di sentirmi fallito finché avrò un uomo di tal genere, statura, grandezza d'animo, profondità di pensiero, vastità culturale e civile - coscienza del suo perimetro umano che è spazio di vera realizzazione - come posso sentirmi solo finché avrò al fianco un tale uomo e un tale amico.
E che amico! La sua poesia è energia per me - penso ai suoi spazi afoni e invisibili eppure così visibili perché visionari - alla radice del senso delle sue visioni, a quella muta e scintillante energia che travalica i confini senza superarli - a quella tensione verso i valichi, le colline buie della vita del pensiero - a tutta la vita - a tutta la vita di luminiscenza che è rivelazione - rivelazione di che? Di cosa?
Carlo Invernizzi, che guarda senza guardare - si può essere certi che il suo sguardo, una volta attivato, non si ferma all'edificio della persona che gli sta di fronte, ma il suo meccanismo di analisi, veloce, rapido continua fino alla struttura.
Allora si beffa delle debolezze, dei piccoli mondi vittime di loro stessi. La sua autonomia…"

Ma ne è conferma anche quel che ha scritto Bruno Querci sul proprio creare e sul mio poetare: "Nell'arte a volte succede che la visione di un artista sia la stessa di altri artisti, che esista lo stesso sentire, la stessa necessità di afferrare ossessivamente la propria tensione, nel tentativo di cogliere la concreta-libertà. L'opera, che sia pittura, musica o poesia, si dipana nel tentativo-certezza di cogliere l'infinito naturale. Questa visione è tensione-energia ed esiste al di là della soglia, al di là del noto, del convenzionale, esiste dove le cose sono e germinano e non dove appaiono.
Questo tipo di artista oltrepassa il convenzionale vivere per essere in tutt'uno con la visione e si sentirà spinto a creare per necessità. Questa è anche la mia visione, il mio metodo, la mia necessità, che si esplicita con il mezzo pittorico.
Tutto questo mi unisce anche all'amico poeta Carlo Invernizzi e al tutt'uno di questa visionarietà legata al concreto-infinito".
E quanto a Nelio Sonego sceglie sempre lui ogni volta le mie poesie che sente visionariamente più consentanee con il suo mondo per realizzare a quattro mani i libri d'artista, o per creare opere sulla tela o su carta da me colorata con caffè o bianca, inserendo per farne un tuttuno anche mie *Secretizie* a colori.
Dovrei dire a lungo della reciprocità del mio mondo e del mondo di Carlo Ciussi, ma per il ristretto spazio riservato alla pubblicazione di questa intervista, dirò solo che lo stesso ha creato le incantevoli opere, piccole e grandi, da lui denominate "bissati", realizzate con fondo rafficato da nerastri sconvolgimenti o di altro colore per significarne l'indicibile, dopo due anni che gli parlavo delle traiettorie invisibili degli atomi e sopratutto della lucentità dell'elettrone nel suo apparire e sparire.

Non starò ad aggiungere altro per dire quanto i segni puramente visivi dei pittori miei amici siano consentanei con la visionarietà del mio mondo, anzi in totale sintonia, a parte la forma del rispettivo linguaggio nell'esprimersi, ma non ne è forse più che palese dimostrazione anche il fatto che essi abbiano voluto condividere il loro con il mio sentire nella follia di operare a Morterone - luogo ad essi del tutto estraneo - per poterlo rendere un centro culturale sia in Italia che in Europa assecondando il mio visionario motto secondo cui: "Centro del mondo è ogni luogo dove si pensa e si crea, quindi anche Morterone".
Concludendo, caro Massimo, come io nel creare poesia canto con immaginiparole un lucente istante poetico, un'illuminazione cui pervengo in tensione psicofisica fino all'obnubilamento sensoriale, così ho sempre ritenuto che anche le opere visive degli artisti da me prescelti esprimono un'illuminazione che s'apre oltreguardando nel chiusodischiuso. Infatti, sia le loro pitture che le mie poesie, sono evocazione del vuoto nella sua indicibilità ed io ho sempre colto la capacità oltreguardante di un artista pittore, *in primis* sulla base della lucentità espressa dal colore delle sue opere e sempre impossibilitato a scegliere opere di altri artisti pittori, anche famosi, per la mancanza di lucentità del colore in quanto indice di mancanza di noetica oltreguardante visionarietà.

M.D. Certo, tu hai *consumato* gli occhi, potremmo dire, a guardare le opere degli artisti che hai amato, ma hai guardato con altrettanta intensità anche il mondo che ti circonda… Lo so bene; avendoti sentito più volte raccontare cosa significa per te Morterone, ad esempio; ossia, il paesino dove passi buona parte dell'anno, tra le cime che circondano il lago di Como, subito sopra Lecco. Cosa significano quelle rocce, quelle piante, quelle radure, quei rumori che la tua anima ha così saputo trasformare in autentica poesia? Cosa significa per te tradurre quei suoni, quegli odori, quella vegetazione, quelle forme naturali in ritmo spezzato, ondulatorio, secco, evocativo… insomma negli infiniti ritmi che hai disegnato sul foglio bianco di una scrittura che ti ha imposto le sue regole e che hai, con tutte le tue forze, cercato di assecondare di là da ogni intento banalmente descrittivo? Da dove, cioè, il bisogno di rispondere alla chiamata della *physis* con le parole della poesia?

C.I. Sí, caro Massimo, nel guardare le opere dei miei amici artisti, ho *consumato* gli occhi come usa dire, ma soprattutto l'inconsumabile ravvivarsi della mia menteanima nel percepirne il sentire oltreguardante degli autori non diversamente che se le avessi create io. Ed ho anche sempre guardato le rocce, le piante, le radure e ogni sembianza costitutiva del paesaggio morteronese, non vedendone l'esteriore apparenza, ma visionariamente cogliendo l'addentro della loro realtà invisibile, cioè l'indicibile vorticare dell'atomica concretezza del loro infondo senza fondo imprendibile, *input* d'ingermino delle mie visionimmaginiparole nel creare poesia.
Per quanto riguarda il bisogno di rispondere alla chiamata della *physis* con le parole della mia poesia, tante potrebbero essere le risposte, ma tutte banali. Comunque la risposta meno superficiale potrebbe essere quella di dire: "per vivere assecondando la mia indole insofferente del convenzionale", nello specifico quello descrittivo. Infatti, il comune immaginario degli umani ritiene e tramanda, purtroppo anche con l'insegnamento, che è la superficie visibile che costituisce la realtà, e se anche sono parecchi coloro che non ignorano che la realtà è costituita dall'invisibile che sta oltre, purtroppo i più lo sanno soltanto come semplice nozione concettuale senza consapevolezza della concreta indicibile essenza dell'infondo senza fondo del suo consistere.

M.D. La parola poetica, per te, non è mai stata una semplice traduzione in forma musicale della parola comunicativa. O almeno, non è mai stato solo questo. L'hai detto e l'hai fatto capire nei molti scritti teorici in cui hai spesso cercato di riassumere il tuo mondo, la tua visione metafisica, il tuo corpo-a-corpo con la lingua. La parola poetica è stata per te un tentativo di sfondare i limiti dell'esperienza; "della sua superficie fenomenica", potremmo anche dire, per citare il grande Kant. Un tentativo di affondare la lama della scrittura in quel "fondo-senza-fondo" alla luce del quale, solamente la parola e il mondo sembrano potersi liberare della propria sembianza quotidiana, e palesare il "niente" di cui sono entrambi ineludibili espressioni; perciò ti sei sentito legittimato a rompere i codici linguistici e a reinventare un nuovo lessico finalmente in grado di sfondare e ferire il muro del significato e far trapelare quel che le cose tutte propriamente "non-sono". Non potevi dire "segretezze"!!!… l'hai capito subito. Non si trattava di semplici segreti da scovare o decifrare, non si trattava di qualcosa di misterioso, ma comunque ricercabile o in qualche modo concepibile; l'hai capito presto,

Gianni Colombo, *Architettura cacogoniometrica*, 1988, Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto, Morterone >

che altro era in verità chiamato in causa da quei tuoi versi antichi… che perciò era necessario trovare un neologismo, ossia, dare forma ad un vocabolo non più costretto entro i codici semantici familiari alla pratica quotidiana. A poterti soccorrere poteva essere solo una parola che nulla avesse da indicare in senso proprio; ma che fosse capace di far risuonare il "non" che ogni pulviscolo di materia trasporta per l'universo senza come e senza perché. Solo così avresti potuto riconoscere il mistero dell'esistere; quello a partire dal quale, credo, non avresti potuto evitare di sentirti costretto a scardinare il significato e a transitare nell'ordine del "senso".
Ma perché dirlo questo "niente"? Perché te lo chiede il mondo stesso, o per una tua scelta? Forse, più semplicemente - azzarderei - per una sorta di anelito conoscitivo che ti muove alle cose a partire da un sospetto simile a quello che ha mosso ogni grande filosofo… e che potrebbe suonare più o meno così: e se quel che le cose sembrano dirci, di loro stesse, fosse il frutto di un madornale fraintendimento che ci ha fatto sempre più ingiustificatamente obliare la domanda che le medesime ogni volta ci pongono, anche solo per il semplice fatto che i significati attraverso i quali si palesano, sono sempre e comunque dubitabili, rivedibili, confutabili e dunque costitutivamente incerti?

C.I. È vero, caro Massimo, la parola poetica non è mai stata per me soltanto una semplice traduzione in forma musicale della parola comunicativa, ma un corpo a corpo con la lingua per sfondare i limiti dell'esperienza anche rompendone i codici linguistici con neologismi, e questo l'ho detto in alcuni scritti che conosci, ma anche in parecchi altri che non conosci. Ne trascrivo qualcuno:

"Non può essere certo confortante per gli umani rendersi conto dell'impossibilità di poter capire il perché dell'esistere dell'universospaziotempotuttoniente e del proprio stesso esistere come suo intrinseco concreto momento nel divenire tra il nascere e il morire.
Né parimenti può essere molto consolante sapere che l'incomprimibile tensione che stimola ad oltreguardare l'apparente realtà visibile nell'intento di coglierne il concreto infondo senza fondo del suo consistere, non potrà mai rendere ciò possibile.
La superficie presuppone sempre l'oltre di se stessa. Pertanto l'opera in versi (poesia), in note (musica) e le opere d'arte (pitture, sculture) in quanto oltreguardanti il visibile sono sempre il qui e l'oltre di se stesse." (1984)

"La tensione quantica tramite la materiaenergia dei sensi lega il corpomentecervellopensieroanima del poeta all'invisibile ingerminando visioni in disquarcio del margine dell'infondo senza fondo del tuttonientesistente imprendibile che poi misteriosamente prorompono nel *manque* in concretezza di visionimmaginiparoleioniluce.
La realtà visibile, infatti, è sempre solo soglia che stimola il poeta ad oltreguardare nell'invisibile che la costituisce, purtroppo senza mai poterne impingere oltre il disquarcio del margine il divino concreto infondo senza fondo.
È il filosofo che può dispiegare in concetti le concrete-visioni-intuizioni-percezioni-sintesi del poeta costituenti gli aloni in immaginiparole delle sue poesie in disquarcio del margine del concreto infondo senza fondo del tuttonientesistente.
Corpo e anima degli umani sono intrinseco concreto spaziotempo dell'esistentevivente, ma la loro ragione non può coglierne l'infondo senza fondo del proprio e universo consistere". (1985)

"Sono i sensi nel loro consistere di materia-energia che ingenerano le visioni del poeta che oltreguarda in noetica tensione quantica l'apparente visibile per poi prorompere nel *manque* in concretezza di visionimmaginioniluce." (1985)

Mi domandi: "perché dirlo questo 'niente'?", cioè il tutto esistente.
Io direi piuttosto perché tentare di dirlo visto che è mistero il perché del suo esistere. Comunque per la necessitata necessità di vivere la gioiosa sofferenza di potervi alludere facendo poesia per dare senso creativo alla vita.

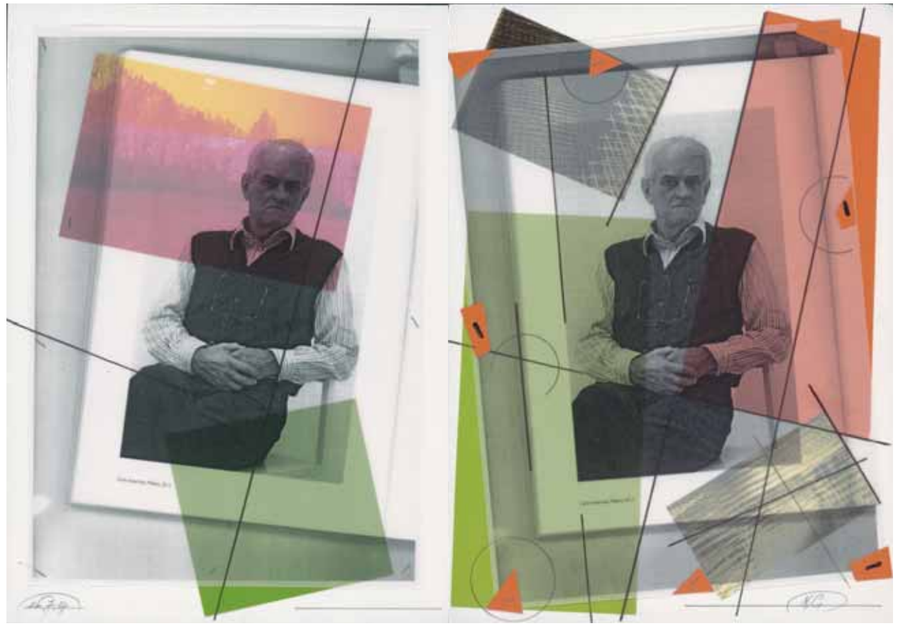
M.D. Come vivi tu, caro Carlo, la tua esperienza di poeta? Come la vivi, stante che l'arte può essere praticata anche solo per diletto; la vivi per il piacere che essa ti procura, o per un'esigenza in qualche modo anche conoscitiva? Forse la vivi come esigenza fondata su un anelito al sacro, analogo, di fatto, a quello riscontrabile in tutte le grandi religioni della storia? E poi… può un poeta credere in Dio? Il sacro che nella tua poesia sembra annunciarsi, ha secondo te a che fare più con il Dio dei grandi monoteismi o con la divinità che pulsa spinozianamente in ogni esistenza (secondo una convinzione che era anche di Giordano Bruno)?

Ma forse, prima di ogni altra cosa, dovresti dirci se c'è posto per "Dio" nel tuo mondo poetico, o se, per caso, il tuo incessante interesse per le sempre più sconcertanti scoperte della scienza, ti abbia spinto a concepire la poesia come una sorta di iperlucida visione, "ai raggi x", della realtà.

C.I. Posso dire, caro Massimo, che vivo la mia esperienza di poeta, come necessitata necessità di trascorrere molti giorni in neghittosa abulia e insoddisfazione durante i quali prevale la stranezza della mia indole di irridermi per irridere il banale comune sentire che mi attornia (quello che Tu chiami l'aspetto ludico, se così si può dire), e quando il demone della poesia imperversa, assaporare il gioioso patimento dell'ingermino delle visioni che emergendo dal buio si assaltano in fratricide battaglie e prorompono nel *manque* in lucentezza di immaginiparolesintesi intuitive del tuttonientesistente, magari anche in forme di neologismi sul momento per me stesso incomprensibili, e dopo il discavo il loro focalizzarsi nel ritmo dei discarniti versi delle poesie.
Quindi placatosi il demone creativo, ritorna l'abulia dei giorni di neghittosa insoddisfazione in attesa dell'ingerminarsi di un'altra poesia per poter ancora nuovamente vivere il gioioso patimento di cantare, alludendovi, l'imperturbabile mistero del divino infondo senza fondo dell'universotuttoniente.
Potrò sbagliarmi, caro Massimo, e se sbaglio vorrai perdonarmi, ma penso che il mio calvario di gioiosa sofferenza nel vivere la mia esperienza di poeta non sia molto diverso dal Tuo nel vivere quella di filosofo-poeta aporetico immenso, soltanto diverso per la forma del linguaggio nell'esprimerTi ogni volta che scrivi un libro.
E per quanto riguarda il sacro che Tu dici "sembra annunciarsi" nella mia poesia, posso dire che esso è costituito dal divino che pulsa in ogni esistenza, essendo Dio "dissolvo dell'umano pensiero, la sua catastrofe (del pensiero), la sua voragine, il suo nulla, la coscienza del suo limite".
Per quel che riguarda invece le scoperte della scienza, le stesse in quanto apporto di nuova concreta conoscenza, sono sempre state fosforo per il mio creare poesia.
Esse, infatti, per la loro concretezza-conoscitiva-veritativa-innovativa sono stimolo per l'ingermino nel mio corpocervellomentepensieroanima di nuove visioni intuitive pur permanendo sempre l'impossibilità di impingere l'infondo senza fondo della realtà.
La parola poetica è pertanto immaginesintesintuitiva che s'infolgora nella concreta realtà dell'essere incorporando più strati significanti come tali metafora di metafore necessariamente escludenti ogni descrittività.
Lo scienziato col suo discoprire l'ignoto crea quindi momentanee soglie di conoscenza non diversamente dal minatore che trae briciole di carbone discavando la sovrastante montagna. Alla stregua di dette mie visioni ritengo pertanto che le "sconcertanti scoperte delle scienza" non costituiscono "come una sorta di iperlucida visione, 'ai raggi x', della realtà". Ma se "una sorta di iperlucida visione, 'ai raggi x', della realtà" si riferisce alla discarnita secchezza residua delle immaginiparole dopo il discavo semantico e alla loro posizione nel susseguirsi dei versi delle mie poesie, allora sì, anche se non proprio come "una sorta di iperlucida visione, 'ai raggi x', della realtà", ma soltanto nella sua limitatezza allusiva.

M.D. Ognuno di noi ha avuto dei Maestri nella propria vita intellettuale o artistica. Puoi indicarci quelli che secondo te, con il loro magistero (consapevole o inconsapevole, non ha importanza), hanno determinato in modo significativo le tue scelte e il senso della tua ricerca? Chi è per te davvero "esemplare" in questo senso? E poi: quali opere ritieni siano state decisive per la tua formazione? Anche non artistiche e non poetiche, evidentemente. E qual è secondo te il senso più autentico del rapporto educativo che ogni maestro instaura con i propri discepoli? E, al di là dei tuoi maestri reali, chi avresti voluto avere come maestro di vita e di studi… dovendo indicare qualche nome a scelta tra i molti che hanno fatto la storia della cultura occidentale?
Ma ti chiederei anche - se non ti disturba questa intrusione nella tua dimensione "personale" - cosa ti piacerebbe rimanesse, di te, in forma di *exemplum,* nella memoria dei tuoi figli e dei tuoi nipoti?

C.I. Ho sempre discavato la mia ignoranza, caro Massimo, per brama di conoscenza e secondo momentanei impulsi senza mai mirare a qualche preciso scopo utilitaristico di qualsiasi tipo.
Stante tale premessa non mi è possibile indicare, tra migliaia, chi è stato più determinante per le mie scelte e il senso della mia ricerca essendo stati tutti fondamentali indipendentemente dal maggior o minor apporto di ciascuno.
Infatti, avendo io sempre discavato la mia ignoranza secondo momentanei impulsi, senza l'apporto di un



Nicola Carrino, *Ritratto di Carlo 1.2.*, 2014, collage, 33x48 cm

precedente impulso anche meno determinante, sarebbe magari potuto non esservene un altro successivo più decisivo. Comunque tra coloro che sono stati più determinanti nel farmi essere me stesso per quanto riguarda la mia sensibilità, la modestia e la generosa bontà d'animo, sono stati i miei genitori con il loro DNA, e sempre loro anche per quanto riguarda la mia formazione dal punto di vista etico-intellettuale, sia con il loro insegnamento che con il loro stesso comportamento, in particolare favorendo la mia strana indole di poter essere diverso rispetto al comune convenzionale sentire di voler apparire, e ciò per essere sempre me stesso soprattutto nel non venir mai meno alla mia onestà e dignità.
Per sottolineare tale mio sentire nel voler "essere diverso" riporto un mio scritto risalente a oltre trent'anni fa:

"Il Tuo atteggiamento manca della luce della creatività, cioè della libertà.
Tu vuoi solo essere un vertice tra pari, il Tuo atteggiamento in generale Ti pone una, due, mille spanne sopra gli altri, ma non sei diverso, sei uguale agli altri, sei la montagna rispetto alla collina, sei la collina rispetto alla pianura, sei il sassolino rispetto all'asfalto. E tanto Ti basta (limitatezza nella quantità).
Io non mi preoccupo di voler essere superiore agli altri, io sono diverso dagli altri; io mi realizzo nell'essere solo diverso dagli altri, nel coltivare la mia diversità, che è la mia libertà, e perciò pesco nel pozzo della creatività.
A te importa quello che gli altri dicono di Te nel quotidiano, come vesti, come tieni la macchina, come saluti, come Ti comporti.
Io me ne frego di quel che pensano gli altri di me sul piano del quotidiano pratico, ed adoro solo la libertà del mio interiore che deve in ogni momento essere se stesso, leale con se stesso, per non doversi giustificare con se stesso, e non mi importa che tale atteggiamento del tutto fuori dal normale non venga capito dagli altri.

Viaggio con la macchina scassata e quanti soldi butto via! Che cosa dice la gente comune! Nemmeno è sfiorata la gente comune di quali e quanti diversi mondi può essere fatta la vita, quella non comunicabile, quella diversa, Tu invece sei e ci tieni a essere al vertice della vita comune ecc…".

Oltre ai miei genitori nel determinare tale mia necessità di voler essere me stesso nell'essere diverso, sono stati in particolare determinanti Socrate come appare nell'*Apologia di Socrate* di Platone, Gesù e il suo *Evangelio*, Immanuel Kant con la *Critica del Giudizio*, Voltaire con il *Dizionario filosofico*, Erich Fromm con il libro *Avere o Essere?*, Albert Einstein con il libro *Come io vedo il mondo*, mentre nelle scelte della mia ricerca dal punto di vista intellettivo-creativo nel fare poesia sono stati imprescindibilmente determinanti i poeti filosofi della Physis presocratici, *in primis* Parmenide, Eraclito e Democrito, Platone con il "Mito della caverna", Aristotele con il "Principio di non contraddizione", Lucrezio - che mi ha procurato il rimbrotto di Maria Vailati, perché l'ho voluto togliere dal testo "Il mio fare poesia", in cui l'avevo indicato prima di Dante, Giacomo Leopardi, Eugenio Montale e Andrea Zanzotto (*cfr.* in *Carlo Invernizzi. Natura Naturans*, Libri Scheiwiller, Milano, p.121), Giordano Bruno, Galileo Galilei, Cartesio, Blaise Pascal, William Blake, Helmut Newton, Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas, Friedrich Hölderlin, Goethe, gli scienziati filosofi della Natura cioè Werner Karl Heisenberg, David Bhor ed Albert Einstein, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj, René Thom, i filosofi Emanuele Severino, Massimo Cacciari, Vincenzo Vitiello, Carlo Sini, Simona Morini e Tu stesso con il Tuo essere filosofo-poeta aporetico.
Mi chiedi qual è secondo me il senso più autentico del rapporto educativo che ogni maestro instaura con i propri discepoli. Quello che secondo me, purtroppo, è di pochissimi - tra i tanti educatori utili - cioè di infervorare la menteanima dei discenti a formarsi interiormente stimolandone ad un tempo anche la creatività, anziché ingozzarli del solo imparaticcio nozionistico che lascia il tempo che trova, e poterli fare così crescere non soltanto individui bar-stadio-TV dipendenti, ma anche come persone non ignare del senso della vita e del suo mistero.
Mi chiedi anche cosa mi piacerebbe rimanesse di me in forma di *exemplum* nella memoria dei miei figli e nipoti. Siccome non c'è futuro senza memoria, mi piacerebbe che rimanesse nel ricordo dei miei figli quello che era il loro visionario mondo - ed era anche il mio - quando appena ventenni con alcuni coetanei hanno iniziato ad operare concretamente a Morterone facendolo rivivere materialmente, spiritualmente e culturalmente sulle proprie incontaminate radici all'insegna della Poetica della *Natura Naturans*, partecipi gli artisti amici di mio e loro consentaneo sentire, ed era talmente incomprimibile il loro gioioso entusiasmo nel sacrificarsi nella realizzazione dello scopo intrapreso da non rendersi neppure conto di quanto il loro intento fosse una follia.
Mi piacerebbe anche che rimanesse nella loro memoria il ricordo del molto tempo che se ne è andato della mia vita a scrivere centinaia e centinaia di lettere per difendere la vivissima realtà di Morterone dal continuo svilimento posto in atto dagli allotrii despoti del paese per inseguire, avvalendosi dei media, la vuotaggine del loro apparire, nonché per difendere l'operare di loro stessi contrastato con iniquità di ogni genere, anche riuscendo, dopo esserne stati spossessati per tre volte, a far riconoscere che era di loro proprietà privata il terreno da essi appositamente acquistato con l'annesso antico immobile da ristrutturare per potervi ospitare le opere di pittura degli artisti.

M.D. Qual è secondo te, caro Carlo, la differenza essenziale tra il linguaggio dell'arte (e in *primis* della poesia), e quello della scienza, ammesso che una differenza fondamentale tra questi due linguaggi esista davvero? E poi; scienza e poesia muovono verso una medesima finalità, dal tuo punto di vista? Spesso mi hai raccontato come ti abbiano segnato certe scoperte scientifiche, quanto ti abbia emozionato scoprire che un nuovo concetto scientifico veniva ad incrociarsi "come per magia" con ciò che le tue parole stavano in quel periodo disperatamente cercando. Ecco, ritieni che anche la scienza proceda - magari senza saperlo - verso l'abisso di senso bramato delle tue poesie? Non credi che ciò che la costringe di volta in volta a rivedere teorie e leggi che potevano anche sembrare insostituibili e definitive, abbia a che fare con il fatto che il progressivo prendere le distanze del mondo "per come esso ci appare nella quotidianità", la costringa a fare i conti con la medesima esperienza di spaesamento coltivata e insieme temuta anche dall'artista, e dunque con la necessità, anche per essa, di restituirci una nuova e spesso enigmatica e incomprensibile (per i più) immagine del mondo?

C.I. Mi chiedi qual è la differenza essenziale tra il linguaggio dell'arte (e *in primis* della poesia) e quello della scienza. Io penso che non vi sia alcuna differenza tra l'incomprimibile emotiva tensione che stimola il poeta, l'artista e lo scienziato a voler oltreguardare il visibile per creare ognuno nelle proprie diverse forme espressive.

Dal punto di vista prettamente conoscitivo ritengo, invece, che le scoperte degli scienziati non costituiscono mai la scoperta della verità, ma sempre soltanto un provvisorio passo nel concretamente ricercarla. Lo scienziato, infatti, di volta in volta disvela una briciola di inconosciuto del concreto consistere dell'universospaziotempotuttonientediveniente mentre il poeta e l'artista cantano oltreguardando il mistero dell'esistere. Inoltre lo scienziato nel proprio discoprire deve dar conto della validità del risultato raggiunto diversamente dal poeta e dagli artisti nel loro creare.
Per essere più chiaro nel rispondere alla Tua domanda per quanto concerne la differenza tra il linguaggio dell'arte, quello della poesia e quello della scienza, trascrivo qualche riflessione da me fatta durante la mia esperienza nel fare poesia tra il 1983 e il 1986:

"Nessuna conoscenza scientifica può scoprire l'essenza fondamentale della realtà costitutiva dell'imprendibile concreto infondo senza fondo dell'atomo in autodivoro determinante il divenire della concretezza dell'essere. Tuttavia le scoperte scientifiche aprono sempre nuovi orizzonti di sapere che il filosofo traduce in nuovi orizzonti di senso e il poeta ne canta il mistero in nuove visionariepercezionintuizionisintesi.
Quel che io vedo come poeta non è mai quel che vede lo scienziato con le sue scoperte in disquarcio dell'ignoto. Ed è tale consapevolezza che mi sospinge come poeta a cantare il mistero in visionimmaginiparole sempre soltanto come percezionisintesintuitive del concreto infondo senza fondo imprendibile della realtà. È in tal senso che le scoperte scientifiche sono fosforo per il mio creare, per il nascere delle visionimmaginiparole della mia poesia che si originano nell'invisibile in disquarcio del margine dell'infondo senza fondo dell'imprendibile concretezza dell'essere. Pertanto in tal senso la parola poetica può essere ad un tempo anche pregna di aloni di concretezza dell'essere in forme di neologismi sintesi di emotività noetica."

Concludendo, stante detto mio sentire, il linguaggio dello scienziato non può mai pervenire alla scoperta della verità ultima della realtà, ma soltanto costituire una soglia per ulteriormente ricercarla.

M.D. A te, caro Carlo, piace molto giocare nella vita. Certo, sei timido, riservato, ma, con gli amici, ami scherzare e condurre le situazioni al limite del paradosso. Molti sono gli aneddoti che lo potrebbero dimostrare. Me li hai spesso raccontati. Ecco, come vivi questa dimensione del gioco e dell'ironia da raffinato poeta, quale sei? Certo, perché il Carlo che gioca è lo stesso che a va a caccia della parole perfette che così spesso le reclamano. Ecco, riconosci anche nel lavoro sulla lingua e nella sua infinita rielaborazione una dimensione in qualche modo "ludica"? In senso alto e nobile… intendo. Nel senso che consentiva anche agli antichi greci di fare cenno ad un Dioniso bambino che gioca e che, giocando, fa essere il mondo in cui tutti noi ancora oggi viviamo.
E in ogni caso, ammesso che si possa parlare di 'gioco' in relazione alla poesia, si tratta per te di un gioco puramente ricreativo, o di un gioco tragico… in cui ne va del senso di una vita intera? E se il suo senso fosse tragico… cosa ci spinge davvero a giocarlo? O meglio, cosa spinge "te" a giocarlo? Da dove insomma la necessità del gioco che hai scelto di giocare già in giovane età, ancora studente liceale, quando - come mi hai raccontato - già commentavi in versi le poesie che i professori ti chiedevano "semplicemente" di spiegare.

C.I. Non so immaginare quante pagine necessiterebbero per poter rispondere esaurientemente alle Tue domande per quanto riguarda il mio "piacere di giocare nella vita conducendo le situazioni sino al paradosso", come scrivi. Infatti di tale aspetto della mia vita, caro Massimo, forse non conosci neppure la decimillesima parte di quel che essa è stata per la stranezza della mia indole di irridermi per irridere l'immancabile stupore e il connesso compatimento altrui, anzi di essere quasi sempre considerato come un bambino, nel che paradossalmente è sempre consistito il mio godimento, seppure amaro, per l'altezzosa considerazione che avevano di sé i malcapitati nel sentirsi invece partecipi del gran numero di quelli a loro simili. Questo è stato anche il tragico della mia vita intensamente vissuto con assoluta consapevolezza senza possibilità di mediazione.
Sono anche sempre stato timido, caro Massimo, di una timidezza paralizzante e lo sono tutt'ora al punto di non saper proferire parola quando qualcuno mi presenta ad un'altra persona, o viceversa, tranne soltanto dire esitando con flebile voce nel porgere la mano: "Piacere". Naturalmente se non mi viene l'uzzolo perché la situazione è propizia - nel senso che se anche non conosco personalmente colui che mi viene presentato, o al quale vengo presentato, mi è già nota altrimenti la sua 'trombonesca' grullaggine - di stringergli con la mia manotenaglia la sua che mi sta porgendo facendolo contorcere e sobbalzare guaendo per poi imbambolato con gli occhi fuori dalle orbite come un allocco elogiare con meraviglia la potenza della mia mano invece di reagire per la mia maleducazione.
Un giorno, non mi ricordo se avevo dodici o tredici anni, mio padre mi ha portato con sé presso gli uffici di una compagnia di assicurazioni dove doveva trattare una questione che lo riguardava e siccome per la mia timidezza paralizzante io non ero in grado di aprire bocca per rispondere alle domande di circostanza che mi faceva il funzionario, mio padre di fronte alla richiesta di spiegazioni dello stesso per il mio mutismo, gli ha detto in tutta serietà che ero sordomuto, donde poi i compassionevoli commenti ad alta voce dello stesso il cui scopo era di creare con mio padre una situazione psicologica a lui favorevole per trattare la questione in suo danno, ed effettivamente non ne è sortito nulla.
Comunque il mio fare poesia non è mai stato un gioco, un gioco tragico, semmai, in cui veramente ne va del senso della vita, anche se con gratificante gioiosa sofferenza non meno di quella amara dell'irridermi per irridere già prevedendo lo stupore altrui e il connesso compatimento.
È il mio vivere, caro Massimo, sempre in bilico tra il triste giocare durante lo scorrere del tempo dell'insoddisfazione del "tran-tran" quotidiano, e il tempo della gioiosa sofferenza quando chiama il demone della poesia: il duplice aspetto della stranezza della mia indole com'è, per altro verso, quella del cuculo che fa l'ovetto nel nido altrui e che pur senza alcuna consapevolezza sa che nascerà un "cuculino" come lui mentre se ne sta sorvegliatico nei dintorni durante la cova. Due momenti agli antipodi entrambi presenti nel succedersi del tempo del mio vivere sempre in bilico come due fusi disposti perpendicolarmente l'uno sull'altro che pencolano, eppure nonostante l'impossibilità di potersi stabilizzare, mai cadono l'uno sull'altro, come appunto i due momenti diversi che sostituendosi esprimono il mio vivere.
Quanto poi al mio giocare con la poesia di cui Tu dici, quando ero ancora studente di terza liceo allorché ho parafrasato in versi *La ginestra* di Giacomo Leopardi durante due ore in classe e poi durante sei giorni e notti a casa prima di consegnare, diciamo, il mio parto, è stato tutt'altro che un gioco, semmai un gioco in cui se ne è veramente andato del mio vivere, come se ne andava del mio vivere in seconda liceo, allorché per la passione che avevo per la lingua greca antica e le poesie di Saffo, Archiloco, Alceo, avvalendomi delle traduzioni, ritraducevo le poesie degli stessi ritenendo persino di esprimerne meglio l'indicibile visionarietà.
D'altro canto in seconda liceo, facendo indignare i compagni che adoravano la poesia di Metastasio a me invisa, componevo poesiole senza senso unendo alcuni versi del grande poeta che finivano in "ore" - come quelli delle canzonette allora in voga - e poi proseguivo con tre o quattro versi miei, il più possibile ridicoli per l'assoluta vuotaggine, che facevano rima per poi firmare il tutto: "Metastasio-Metaio".

M.D. Per finire, vorrei che ci avvicinassimo un po' all'ambito disciplinare che più mi è familiare,e che anche a te, peraltro, so essere molto caro: la filosofia. Anche il filosofo usa la lingua che usi tu, da poeta. Eppure il filosofo argomenta, e dimostra - se ci riesce. Porta il discorso a tal punto di coerentizzazione da farlo naufragare nel vortice di una soglia che non potrà comunque superare - che anche Platone riconosceva nella *Settima lettera* quale limite insuperabile di ogni dialettica discorsiva. Ecco, credi che si possa o si debba fare poesia una volta che si sia giunti in prossimità di quella soglia…? Credi cioè che sia compito precipuo della poesia il farsi carico di ciò che non sarebbe dicibile con le parole della filosofia? Credi in sostanza che sia necessario rovesciare il detto di Ludwig Wittgenstein, secondo il quale di quel che non si può parlare, si dovrebbe tacere (ed affermare che compito della poesia è invece proprio quello di non tacere affatto, e di dire proprio ciò di cui non si dovrebbe poter dire alcunché)? Oppure credi che il limite costituto dal Quinto platonico (il riferimento è sempre alla *Settima lettera*) sia un limite inoltrepassabile anche per la poesia? Credi cioè che anche il linguaggio della poesia debba stare entro i propri limiti, distinguendo il possibile dall'impossibile? E se ci fosse per te un limite della poesia, sapresti indicarcelo o in qualche modo evocarlo?

C.I. Visto che il sacro è il divino mistero che pulsa in ogni esistenza, e visto altresì che esso è indicibile, il poeta che sa di essere concreta intrinseca parte del consistere dell'universospaziotempotuttonientediveniente, non può che cantarlo visionariamente alludendovi senza limiti nel suo esprimersi, e se tacesse sarebbe addirittura un controsenso essendo il mistero per sua natura non dicibile. Ma anche il filosofo non dovrebbe tacere,

come già i filosofi poeti presocratrici e i filosofi tutti che dopo di loro pure non hanno taciuto di fronte al non dicibile che era tale prima del loro dire e non è mutato dopo.
Per quanto riguarda la poesia, la stessa per essere canto dell'indicibile non può ridursi a ragionamenti in versi, magari anche soltanto poco più che ragionamenti sociologici come è per tanta pretesa poesia, né può ridursi al vocalizzo ritmato delle canzonette. La poesia, per essere tale, deve costituirsi in autonomo spessore figurale in cui la suggestione delle immagini e del ritmo sia consustanziale al senso e da esso inscindibile.
In tal caso sussumendo essa la tensione di fantasia-pensiero che l'ha ingenerata diviene un *unicum* in cui l'originario contingente movente, l'occasione, nonché essere soltanto espressività descrittiva, diviene armonioso canto.
Comunque ogni umano - abiti sulla Terra, oppure domani sulla Luna o su Marte - sarà sempre soltanto un abitante della mitica caverna di Platone quanto a possibilità di dire veritativamente la misteriosità del sacro. Da qui la non condivisibilità del detto di Ludwig Wittgenstein secondo cui di quel che non si può parlare si dovrebbe tacere e quindi la necessità, sia per il poeta che per il filosofo, di sospingersi sempre oltre nell'interrogare l'oscurità dell'indicibile. Del resto ne è esempio anche la stessa tensione che anima lo scienziato nel voler sempre più discoprire il concreto ignoto che tuttavia, diversamente dal poeta e dal filosofo, deve dare conto della validità del risultato della sua ricerca. E ciò anche se ogni sua scoperta, dal punto di vista veritativo, può essere sempre soltanto una momentanea soglia di ulteriori soglie.

Soglie / sempre soglie / soglie catastrofi / d'arsura del niente. / Sull'orizzonte infolgori d'ioniluce / in sbrendoli precipiti / lacerti che tonfano / da erti muri / nell'infolto imprendibile. / Soglie di soglie / sempre catastrofi / dell'insecco senza tempo / senza perché / mai trasgredibile.

Sempre muri di confine / ischiudenti / interminabili / nell'infondo chiusaperto / del folto avvortico / incatturabile. / Muri voltoli / in cerchi d'accerchi / vibranti / inschiarabili / d'inesauribili propaggini. / Muri turbolenze / d'ioniluce effimeri / nell'anelo / invano / sempre in sgretolo.

M.D. Ecco, noi qui, stiamo cercando di continuare il nostro dialogo infinito… di farlo procedere oltre ogni sua pretesa o supposta consumazione… d'altro canto, anche Platone ha scelto la forma del dialogo per scrivere di filosofia; lo stesso Massimo Cacciari, in *Dell'inizio,* ha riproposto la forma dialogica per sviluppare le proprie vertiginose riflessioni teologico-metafisiche…
Ma… che senso ha per un poeta come Carlo Invernizzi il dialogo? Certo, la poesia non può darsi in forma di dialogo; la poesia è per definizione un monologo. Il poeta parla sempre innanzitutto a se stesso e con se stesso. Non vuole convincere nessuno. Mentre il filosofo, anche quando non scrive in forma dialogica, come Platone, Massimo Cacciari e molti altri, dialoga; sì, dialoga comunque, dialoga con l'ascoltatore e con il lettore, perché il suo argomentare è sempre volto a convincere l'altro a cui si rivolge (che può essere un altro reale o un altro virtuale, non cambia nulla).
Come vedi, dunque, questa questione? Ti senti in dialogo con qualcuno quando avverti la chiamata del demone della poesia? Scrivi per essere capito o per convincere qualcuno? O riconosci in questa che ho appena suggerito una distinzione che rende irriducibili l'una all'altra la forma filosofica e la forma poetica?

C.I. È sempre un monologo quello del poeta quando chiama "il demone della poesia". Infatti, assalito com'è dalle incomprimibili tensioni che lo sconvolge nelle più intime fibre del suo corpocervellomentepensieroanima, come potrebbe essere altrimenti? In tale stato in cui è voragine il suo sentire e precipite il suo *logos*, è più che comprensibile che il poeta non possa dialogare con chicchessia se gli è persino impossibile dialogare con se stesso stremato com'è dall'obnubilamento sensoriale.
Esemplifico. Da qualche notte, nel mio abituale poco dormire, stavo leggendo il libro *Della cosa ultima* di Massimo Cacciari, cercando di intuire l'imprendibile oltre delle parole dei tre dialoganti, quando all'improvviso la mia mente, in un primo momento è stata invasa da uno strano sentire e poi assaltata da oscure visioni finché, senza alcuna mia volontaria partecipazione, il tutto si è tramutato nel percussivo ripetersi delle parole - com'è il ripetere di un grammofono incagliatosi - "Sempre invano gettati gettati" e, dopo alcuni giorni, il prorompere delle parole-immagini nei versi della poesia.
Calato l'eccitamento psichico, la mente ne ha discavato il senso ritmandolo di verso in verso nel dicibile poi messo per iscritto: *Sempre invano / gettati / gettati / per lande oscure / impercorribili / muri e muri / interminabili / orizzonti di talpe / senza pertugi / mai una voce / del vento fluttuo / echi muti / d'ululi intramontabili / dove i ricordi / sono sempre dimenticanze / d'effimere luminescenze / di strangoli di luce.*
Svanita ogni emotività legata alla poesia, ho ripreso a leggere il libro, non mi vergogno a dirlo, soprattutto anche vivamente sperando che potesse nuovamente ingerminarsi un'altra poesia, invano purtroppo.
È tornato lo scorrere del "tran-tran" quotidiano ed ho ripreso nuovamente anche a leggere i giornali, quindi a irridermi per irridere, quello che Tu chiami, caro Massimo, l'aspetto ludico dionisiaco del mio giocare. Ma come ho potuto illudermi nel riprendere la lettura del libro che si sarebbe potuta ingerminare un'altra poesia se il mio stato psichico era ormai ridotto a quello di un fuco senza l'aculeo?

[1] Carlo Invernizzi, *Di là dal muro,* introduzione di Maria Vailati, Edizioni Ripostes, Salerno-Roma, 1984; riportata anche in *Carlo Invernizzi. Natura Naturans*, Libri Scheiwiller, Milano, 2002, pp. 71-72.
[2] *Rivista Giuridica della Circolazione e dei Trasporti* (Roma), Anno XXIII, Fasc. 1; Anno XXIV, Fasc. 3; Anno XXVI, Fasc. 3.
[3] Dopo tale decisione della Suprema Corte, infatti, è divenuto definitivo per elaborazione giurisprudenziale l'innovativo principio secondo cui hanno diritto al risarcimento del danno morale, oltre alle persone che subiscono lesioni per colpa di terzi, anche i loro famigliari per le sofferenze che patiscono in proprio in conseguenza delle lesioni riportate dai congiunti.
[4] Maria Vailati, "Glossarietto", in *Leggere poesia oggi. Carlo Invernizzi*, Spazio Editore, Milano, p. 164 e seguenti.
[5] Carlo Invernizzi, *Nell'esistere del magma,* a cura di Maria Vailati, **ποίησις** Edizioni, Milano, 1970.
[6] *Carlo Invernizzi. Natura Naturans,* Libri Scheiwiller, Milano, 2002, pp. 121, 283.
[7] Carlo Invernizzi, *Secretizie*, postfazione di Vincenzo Vitiello, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2008.



Il disquarcio del margine.
La poesia di Carlo Invernizzi nella Natura di Morterone

Paola Fenini

Se qualcosa ti manca / chiedi e ti sarà dato[1]: nel domandare, nel rischio del chiedere[2], risiede la forma più vitale di esistenza poetica. Così Carlo Invernizzi interroga da sempre la Natura di Morterone immergendovisi come in un fiume, non per averne qualcosa, ma per sperimentarla autenticamente nel suo esistere come coscienza intrinseca, tra il nascere e il morire.
In origine fu il vento che sferzava inesausto fessure di muri sbrecciati nella visione scintillante di fenditure che aprivano catastrofi di niente indecifrabili. Poi furono 'secretizie' imprendibili che ne permeavano gli angoli e di lì interrogavano il loro stesso sottrarsi furtivo e i vortici di 'logoisbrendoli' che svanivano impercepibili in un paesaggio lontanante di pianure pulsanti e sgretolamenti di muri in frantumi. Il "disquarcio del margine" risiede in questo stupito sgretolo eterno e allucinante che supera le contrapposizioni dicotomiche degli elementi per restituire una visione totale di *Natura Naturans* in fertile "autodivoro" dove l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande collimano, la luce è parte intrinseca del buio e Il belato della pecora è il belato dell'Universo[3].
L'ansia poetica è il risultato germinante dell'indicibilità di tale visione, il trauma emotivo nel percepimento del fondo senza fondo dell'universo, il *manque* genesi di una rivoluzione creativa prometeica che "non è volontà ma incontrastabile liberazione"[4]. Così nella poesia *scricciluce* l'usignolo, uccello canoro per eccellenza, è espressione spiritata di questo eterno sottrarsi nell'*infolto* scuro che è il profondo impossibile della poesia stessa: *l'instabile confine che scoscende sempre buio*[5].

Negli anfratti dello scuro
che s'infugano in cunicoli
occhieggiano scricciluce
che s'involano in annichilo.
Ma l'usignolo spiritato
sempre si ritrae
in acquatto nell'infolto
gorgheggia imprendibile.

La mutevolezza del cosmo, il suo stesso fluire in direzioni infinite di inconcepibili rigenerazioni e distruzioni sono il fondamento sovrumano di un dire che non può giungere a cogliere pienamente tale profonda vastità[6].
La comprensione di questo segreto[7] non è data completamente ed il "poeta non può cogliere il tutto-nulla che compete al dio"[8].
Pertanto la poesia non può che essere sempre soglia di se stessa in mutevole cambiamento senza fine come lo sono le stagioni ineludibili che si compenetrano nel panorama di Morterone:

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.

Il "chiusodischiuso" è un *continuum*[9] la cui intuizione squarcia appena superficialmente il *misterio inschiaribile* di un divenire che è ritorno eterno mai definitivo poiché in metamorfosi variabile nella propria identicità. Il poeta, partecipe e consapevole di questa realtà sfuggente, vive come il pinastro l'arsura d'una ricerca che avvampa e insecca la vertigine della visione.

Nell'insecco dell'altura
nuda
sull'inverticoroccia a picco
strenuo in arsura
sta il pinastro sull'abisso.
Ebbro nel suo niente
sugge pietra per la vita
nocchiero in stremo anelo
nell'impicchio
in annichilo.

E ancora in *abbramo*, è la pernice allucora che nel gelo dell'inverno cerca invano becchime tra le raffiche di vento ghiacciato presa da un'incomprimibile ansia di vita che è la stessa ansia anelante del poeta.

E nei vortici
del gran ventoneve
sull'orizzonte che dirupa
fosco impercepibile
annaspa strema
una pernice allucora
nel bianco addenso indistinguibile.
In anelo
cerca vano becchime
al geloneve
nell'abbramo irreprimibile.

La condizione del poeta - consapevole del *manque* - non è pertanto una dimensione esclusiva, perché anche tutti gli esseri partecipano di questa tensione vitale che è sforzo armonico nell'entropico divenire, che è spinta lucente nel delirio metamorfico della catastrofe.

In questo empito di stelle
esploso grumo d'atomi
il tempo sei Tu
flebile luminescenza di tenebre.
Sei Tu
tra memorie
e precorrimenti
il mai più del niente
che sempre ritorna
come in vaporo d'acqua
la nube che incombe.

Così i piccoli colchici risplendono impettiti già in dissoluzione, la betulla, ignara del suo destino, si protende spinta nel desiderio di luce che è tensione totalizzante e gli scriccioli inconsapevoli *sbeccuzzano* il niente nella putredine mentre il vento si fa portavoce, come spesso avviene nella poesia di Invernizzi, dell'enigma del tutto-niente che compenetra ogni cosa.





Esangui
eppure risplendenti
questi colchici sulle chine
lustri di gelobrina
impettiti nel loro niente
già in dissolvo
nel vortice senza fine.

Nell'infolto del faggeto
che brusisce nella calura
violacuposoffuso
s'invertica
ai fremiti di luce
biancosplendente
l'esile betulla
in abbramo di vita.
Ignara del destino
del suo niente
ebbra s'inarca nel sovrasto
la cima invano protesa in incurvo
verso pertugi d'illumino.

Nel ventale del tramonto
gelidolucente
la siepe spoglia
nudo il roveto
svolicchiano gli scriccioli
sulla ceppaia putrescente.
Inconsapevoli
dell'enigma del tempo
saltellando arruffiati
sbeccuzzano il niente
ritmando
con mesto pigolìo
l'insondabile musica del vento.

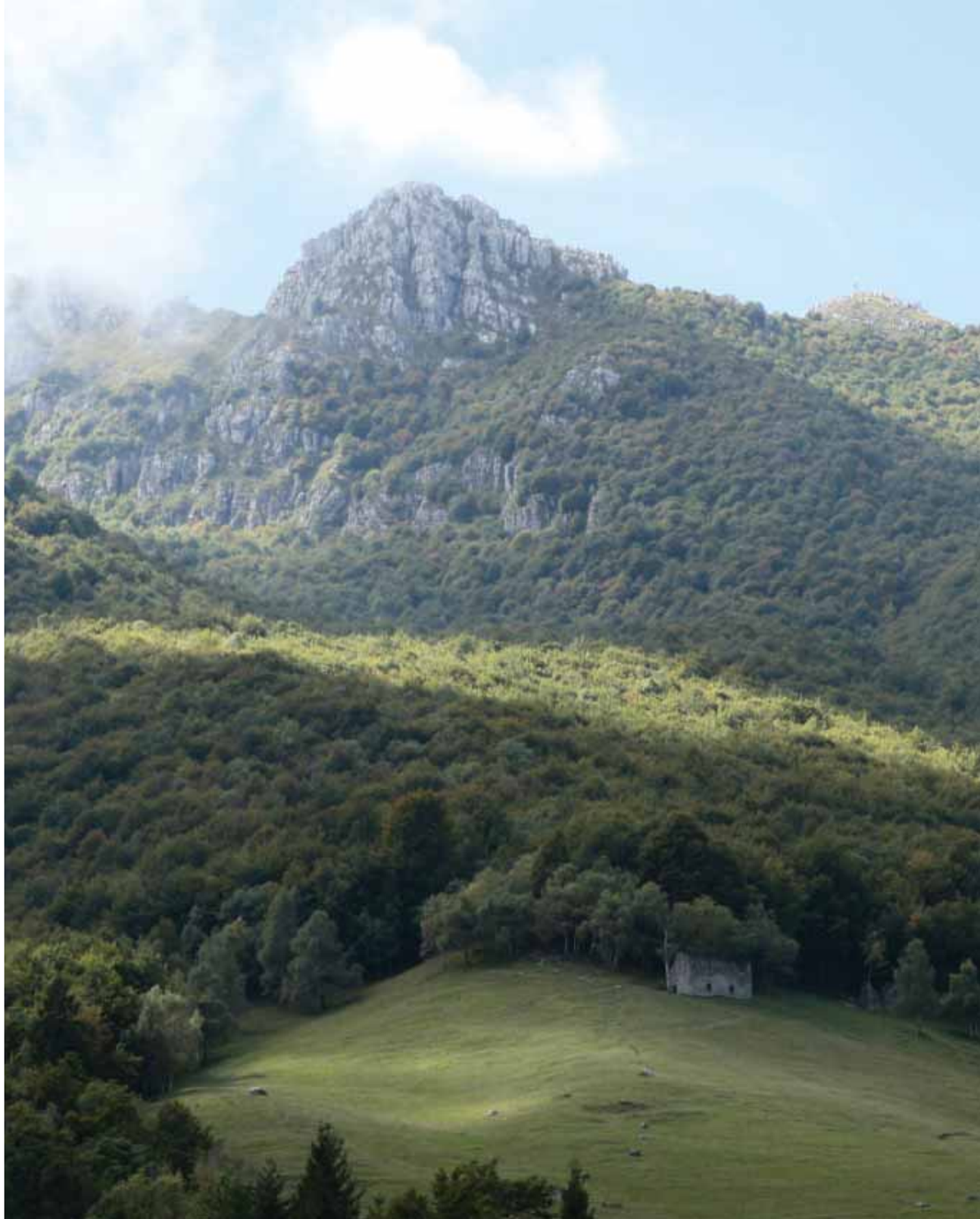
Il vento è "Il vento dell'eterno nascere e morire dell'esistentevivente. Meglio, è il vento che è sempre già il suo morire nel nascere per il destino della *Natura Naturans* di essere concretamente autofuragna nel suo atomico divenire"[10]. Il 'vento nihil'[11] è così espressione del flusso che irrompe come uno sparviero e scortica i muri delle case di Morterone, le rocce, i monti che da tempo immemore lo abbracciano, in un destino di anniento che non fa distinzione.

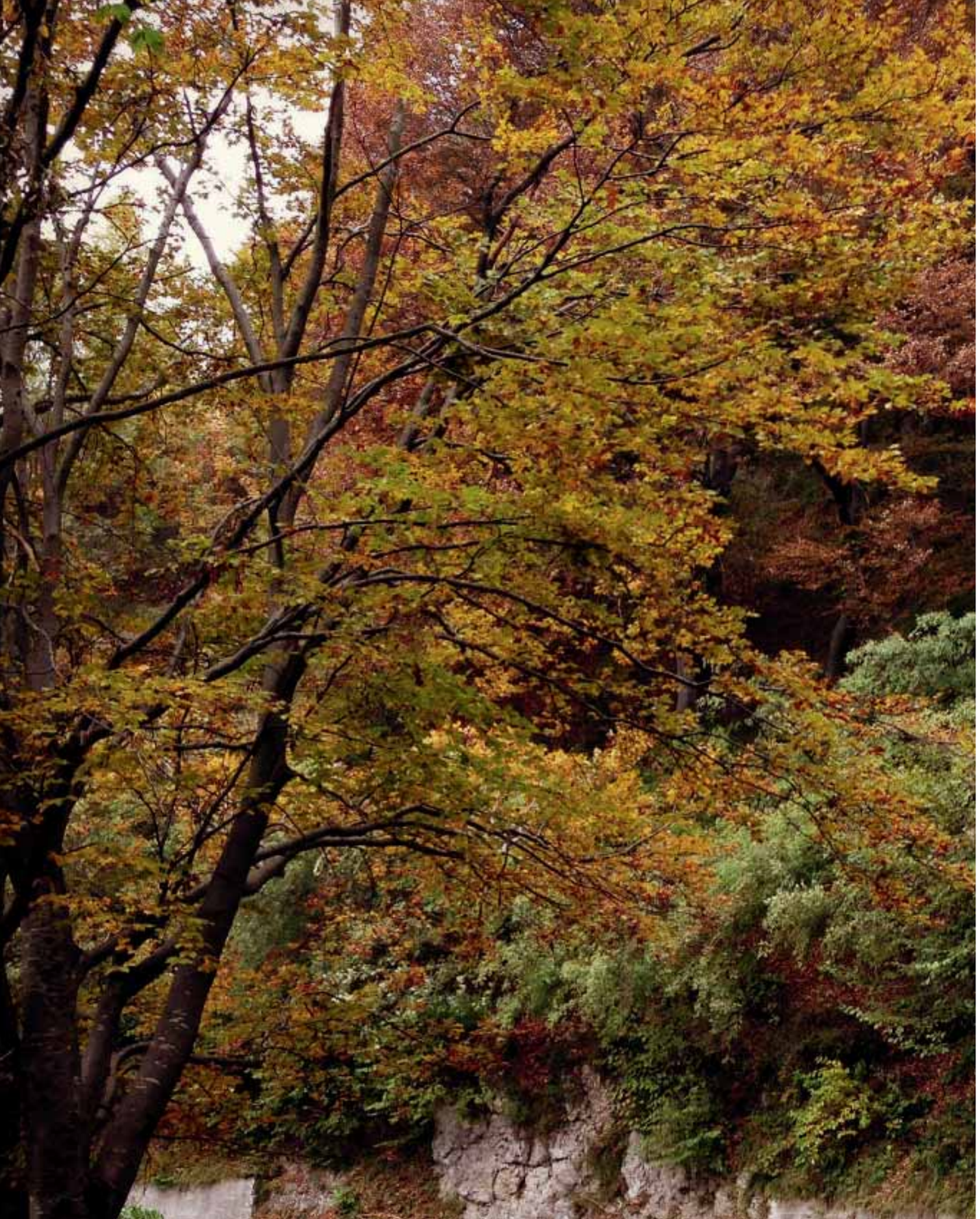
Altere non inalterabili
queste roccedirupo senza tempo
sempre uguali sempre in sgretolo.
È il ghiaccioneve
il disquilibrio che corrode
il vento aspero
che dilania le instabili crepole
questi trabocchi di nuvole
già ricordo d'immemori dilavi
che avviluppano nei calanchi
continue turbolenze
di geloneve.

Pratiroccia
nudiarsiti
qua e là sparsi
smarriti
nel gelo di marzo
ghiacciti.
Eppure un incanto
nel terso ventare
l'occhiutoluccico
ardesiavibrante
del vostro niente.
Sarà oltre maggio
tra irruentipiovaschi
nel diquarcio d'oscuri nembi
l'urgente fiorire
d'erbesterpi
pulsando bagliori
di steniavita
nel salebrosoniente
d'irreprimibile divenire.

Di catastrofe in catastrofe questo rifiorire di sterpi per tornare a morire è una scintilla, una forma di amore del vuoto divino.
"Chi sa d'entropia è come chi sa d'amore"[12] scriveva Invernizzi in una lettera a Rodolfo Aricò e la poesia di Carlo Invernizzi è luogo di questo sapere, è luogo di illuminazioni.

[1] *Se qualcosa ti manca*, in Carlo Invernizzi, *Nell'esistere del magma*, **ποίησις**, Milano, 1970, p. 34.
[2] "Per non cedere alla solitudine, il rischio del chiedere, non per avere, magari, ma per non essere avari, per destare inquietudini reciproche e speranze" così scriveva Maria Vailati nell'introduzione in Carlo Invernizzi, op.cit, 1970.
[3] Carlo Invernizzi, "Il belato della pecora e il belato dell'Universo...", in *Carlo Invernizzi. Natura Naturans*, Libri Scheiwiller, Milano, 2002, p. 287.
[4] Carlo Invernizzi, op. cit., 2002, p. 291.
[5] *Immerso nel vortice*, in Carlo Invernizzi, *Secretizie*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2009, p. 16.
[6] Si veda in questo senso la poesia *Logosanelo*, in Carlo Invernizzi, op. cit., 2009, p. 37.
[7] Le parole "secreto", "secreti" o ancor più efficacemente il neologismo "secretizie" suggeriscono l'ascendenza dal latino secernere (separare).
[8] Ivi, p. 283. E ancora in uno scritto del 1984 "Dio è dissolvo dell'umano pensiero, la sua catastrofe, la sua voragine, il suo nulla, la coscienza del suo limite. Da qui l'arroganza dei teosofi e il ciacolare dei teologi. Da qui la mia umile religiosità".
[9] Si veda in questo senso la poesia *Sempre già morendo* in *Nicola Carrino. Ricostruttivi Progetto Invernizzi 2009.2010. 3 Sculture. 3 Rilievi. Ambiente*, catalogo della mostra, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2010, p. 5.
[10] Così scrive Carlo Invernizzi in una lettera al Professor Peter Carravetta del gennaio 2004.
[11] Si veda la poesia *Arsa la vita*, in Carlo Invernizzi, op. cit., 2009, p. 56.
[12] Da una lettera a Rodolfo Aricò del 18 gennaio 1983 in *Rodolfo Aricò. Un erotico germinante. L'opera di Rodolfo Aricò negli anni Ottanta*, catalogo della mostra, testo di Francesca Pola, A arte Studio Invernizzi, Milano 2009, p. 5.





Quando l'autunno

Quando l'autunno della montagna
irrompe tra le case e s'incartoccia
nelle foglie dei castagni,
al mio paese il giorno è rosso
come il pianto degli alberi
e già la vita è migrata lontano.
D'una meravigliosa estate,
solo uomini secchi come rami
ormai indugiano al torrente e recano
legni in una fornace che si spegne.
Poi scende la sera,
e se qualche lume
s'accende nelle case sulle ultime
speranze del tempo,
per le deserte strade e sui dossi
di balza in balza
ululando pascola il vento.

Morterone, 1958

"A decidere è sempre la natura, o,
se preferite, Dio, mai l'uomo, comunque"
Werner Heisenberg

Secretizie lucinanti

vagule imprendibili

del pulso ondulo

intrasgredibile.

È inesorabile

il vostro sottrarvi

volitrando nel folto

furtive.

Nè l'autunno

che squarcia i collivi

discopre nel voltulo

il vostro nascondervi.

Morterone, 31 dicembre 1990





"Ma ogni vedere è da ultimo
l'apparire dell'essente"
Emanuele Severino

Innevi dolcissimi

nei grandisquarci della lunaneve

intramontabili

risplendenti di gemmatizie lucciche

e iridescentiaccerchi

di betulleneve.

Innevidiroccati

sbrecciati da muri precipizi

latenti in cumuli di tempineve

nelle voragini

tra le case serpentighiaccioneve.

Innevi nell'ottenebro

staffilati dal mugghiovento

che soprassalta

collività e pendivi

e discalpa noccheneve

che avvortica nella nientità

in dilanio di sibili.

Morterone, 22 novembre 1992

"Nessuna cosa è mai
semplicemente qualcosa"
Garnnel Buteer

Turbolenze torrentizie

inapparibili non impalesabili

coagulano trasparenze

immanifeste effimere

inemerse iridescenze

filamenti

che baluginano in vortici

instabili raggrumoli

che mulinellano in dissolvo

nei risucchi

alla deriva.

Morterone, 31 dicembre 1993





Vorticigorghi
di vento luce
precipiti
intenebra il tempo
che s'intorce in graticole di tarli
schiude golevarchi
inabissa inarrestabile...

Dove striduli
non gracchiano i corvi
in volo senza destino
e il morire della luce
sempre rinfocola il suo canto.

Morterone, 24 dicembre 1995

(il pinastro)

Nell'insecco dell'altura
nuda
sull'inverticoroccia a picco
strenuo in arsura
sta il pinastro sull'abisso.
Ebbro
nel suo niente
sugge pietra per la vita
nocchiero in stremo anelo
nell'impicchio
in annichilo.

Morterone, 2000





Il ramarro

Fermimmoto
sull'assolato muro diroccato
arso
guizza il ramarro
verdesplendente
in repente risveglio alla vita.
Compenetrato
l'inseguo invano estatico
tra intrichi d'illumino
crepemuro tetre
parventeimparvente
lucintenebro
d'incatturabile niente.

Morterone, 1 agosto 2006

(la betulla)

Nell'infolto del faggeto
che brusisce nella calura
violacuposoffuso
s'invertica
ai fremiti di luce
biancosplendente
l'esile betulla
in abbramo di vita.

Ignara del destino
del suo niente
ebbra s'inarca nel sovrasto
la cima invano protesa in incurvo
verso pertugi d'illumino.

Morterone, 2011



(gli scriccioli)

Nel ventale del tramonto
gelidolucente
la siepe spoglia
nudo il roveto
svolicchiano gli scriccioli
sulla ceppaia putrescente.
Inconsapevoli
dell'enigma del tempo
saltellando arruffiati
sbeccuzzano il niente
ritmando
con mesto pigolìo
l'insondabile musica del vento.

Morterone, 2011



L'UOMO È NATURA NATURANS

Poesie di Carlo Invernizzi
Opere di Gianni Asdrubali Bruno Querci Nelio Sonego

Testi di Giorgio Bonomi Elmar Zorn
Interventi di Giovanna Bonasegale Maria Vailati

11 gennaio - 2 febbraio 1997
Centro Espositivo della Rocca Paolina Perugia

28 giugno - 25 luglio 1997
Galerie Nothburga Innsbruck

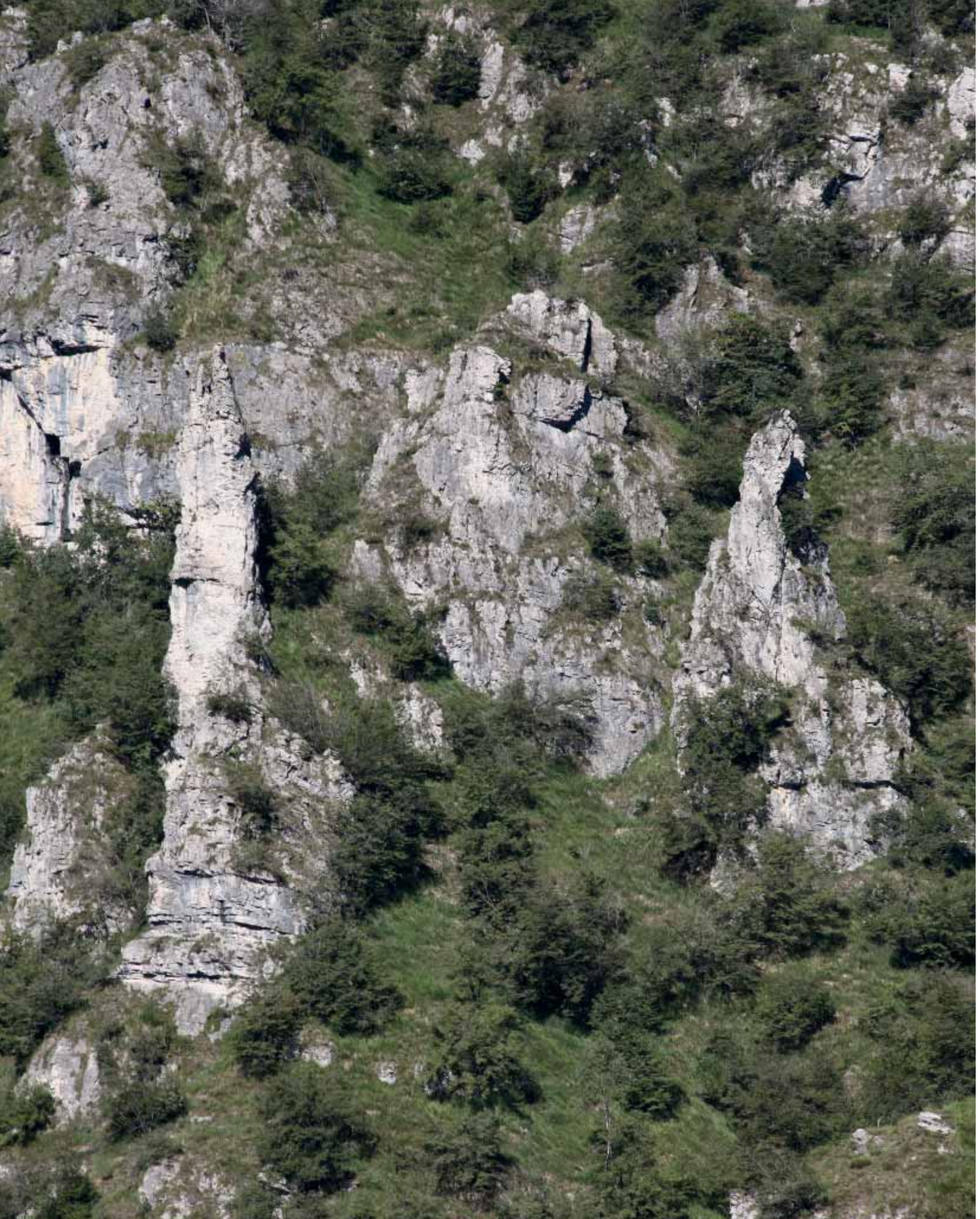
28 giugno - 23 agosto 1997
Museum Rabalderhaus Schwaz

Manifesto pubblicato in occasione della mostra itinerante *L'uomo è Natura Naturans*, 1997

Manifesto
Tromboloide e disquarciata. Natura Naturans
Carlo Invernizzi, Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego

L'uomo per la sua costituzione fisica è parte intrinseca della *Natura Naturans*. Il suo pensiero (mente) e il suo corpo (cervello) sono biologicamente connessi in tuttuno. Il suo tuttuno di mentecorpo è lo spaziotempo del suo divenire tra il nascere e il morire. L'arte (la poesia) è ansia noetica dell'uomo *Natura Naturans* in disquarcio del tuttonulla. L'arte (la poesia) ne è la superficie che accade non per volontà, ma per necessità-libertà. L'arte (la poesia) nasce direttamente in superficie. È nella superficie la sua profondità. L'arte (la poesia) nel suo accadere apre originari spazi di senso. L'arte (la poesia) inventandosi diventa linguaggio. La coscienza ne è solo strumento. Il risultato è la forma-immagine che identifica l'invenzione. L'uomo ritrova il suo limite. L'arte (la poesia) è il suo stesso programma che ne è il fine, la necessità tautologica del suo chiudersi-dischiudersi nel disvelarsi. Il creare dell'artista (del poeta) è istinto e piacere, non dipende dalla sua volontà, ma da necessità-libertà. La sua liberazione non è l'impegno, ma l'essere strumento necessitato dell'accadere della superficie nel farsi forma-immagine. La forma-immagine è densità di energia, corpofigura che vive e fa vivere l'originaria emozione che l'ha necessitata. Essa non è composizione ma fusione degli elementi costitutivi che s'ingerminano nel vuoto. L'immagine dipinta non è la pittura ma un corpo di senso autonomo indivisibile che nessun mezzo, tecnologico o non, potrà mai realizzare. Il problema non è il mezzo che si usa, ma il risultato che, suo tramite, identifica la pienezza di una nuova emozione necessitata. Il corpofigura dell'immagine non è analizzabile essendo la sua essenza e il suo racconto un tuttuno inestricabile. Il suo movimento è strettamente fuso con la sua stasi. In quest'immagine agitata, perpetuamente chiusaperta in se stessa, emerge e si attua un movimento contrario che è pure sostanza e corpo della forma-immagine stessa. Necessariamente e visionariamente si è dentro il fiume sentendosi intrinseco pulso ondulo nell'imprendibile suo divenire. L'arte (la poesia) è l'uomo *Natura Naturans*.

Morterone, 2 novembre 1996



Morterone luogo fisico ed ideale

Silvia Galbiati

C'è stato un tempo, dal 1998 al 2000, in cui un invisibile *fil rouge* ha unito saldamente Lecco a Morterone. In quegli anni rivestivo il ruolo di Assessore alla Cultura della città e, in circostanze abbastanza casuali, ebbi il privilegio di conoscere il poeta Carlo Invernizzi e con lui il "Comune più piccolo d'Italia", come veniva definito Morterone con un folklorismo inappropriato e del tutto riduttivo.
Fu così che attraverso le lunghe conversazioni con il poeta sulla *Natura Naturans*, sull'anima vera di Morterone, sui rapporti tra arte e poesia, sul ruolo imprescindibile della scienza, trovai un ordine ed una legittimazione ad un mio sentire che fino a quel momento era stato solo confusamente percepito, mai così approfondito ed in qualche modo decodificato. Da un lato, quindi, una grande tensione verso la conoscenza della Natura per com-prenderne regole e segreti, dall'altro la consapevolezza di essere intuitivamente parte della stessa, oltre il pensiero e il linguaggio che lo rappresenta; con la certezza tuttavia di affondare le proprie radici in un universo biologico antico di milioni e milioni di anni, intangibile da parte di qualsivoglia tecnologia.
Ed il luogo fisico ed ideale che tutto questo racchiudeva e rappresentava era Morterone, piccolo paese incastonato tra cielo e montagna e fitti boschi. In questa visione di cuore e paesaggi i giovanissimi figli di Carlo Invernizzi, Sostene ed Epicarmo, hanno fondato l'Associazione Culturale Amici di Morterone che, grazie anche all'impegno di parecchi loro amici coetanei, dal 1986 porta avanti, insieme al poeta e a molti artisti, un progetto di poesia e arte mirabilmente compreso nel Manifesto *Tromboloide e disquarciata. Natura Naturans*, che sottolinea l'intento profondo di dare vita ad un nuovo dialogo tra la Natura e l'uomo, del quale corpo e mente sono biologicamente un tutt'uno, parte intrinseca della *Natura Naturans*.
Il poeta Carlo Invernizzi e gli artisti Gianni Asdrubali, Bruno Querci e Nelio Sonego, autori del testo del Manifesto, hanno cercato di catturare con le loro visioni quella energia invisibile che pervade natura e universo, con una sacralità profonda, con la tensione viva verso la realtà incommensurabile e verso quella necessità etica che chiama tutti noi ad avere un impegno di salvaguardia degli equilibri della vita sulla terra.
Ed ecco che, concretamente, Morterone diventa la migliore delle cornici anche per ospitare opere d'arte che originano un Museo all'Aperto di rara bellezza, che già accoglie, perfettamente inseriti, lavori di Carlo Ciussi, Gianni Colombo, Rudi Wach, Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego, Pino Pinelli e Igino Legnaghi, divenendo così spazio di tutti. Il ruolo istituzionale da me rivestito in quegli anni mi ha dato la possibilità di fornire un piccolo omaggio organizzando insieme al prezioso lavoro dell'Associazione Culturale Amici di Morterone, una serie di mostre prestigiose. Ecco quindi che il Comune di Lecco ha presentato una personale di Rudi Wach; la mostra *Tromboloide e disquarciata. Natura Naturans* con opere di Nelio Sonego, Bruno Querci, Gianni Asdrubali, e poesie di Carlo Invernizzi collateralmente legata al convegno *Corpo e natura: trame del pensiero* ideato dal filosofo Franco Rella; la mostra collettiva *Morterone tra natura ed arte* che ha visto esposti lavori di una trentina di autori; la mostra fotografica di Luigi Erba su Frasnida (antico nucleo di case-sculture di Morterone già abitato prima del 1350); la mostra itinerante *Il corpofigura dell'immagine*, proveniente dalla Städtische Galerie di Rosenheim prima di proseguire per la Städtische Galerie Villa Zanders di Bergisch Gladbach. Ho ritenuto mio dovere di amministratore, imboccando una strada di scelte non sempre condivise, cercare di promuovere un messaggio magari non facile, ma ricco di profonda tensione poetico-artistica, che conducesse anche ai valori etici di rispetto della natura, dell'ambiente, dell'uomo stesso, nella sua interezza di "corpomentepensiero" ed insieme del suo limite. Ed è proprio nell'universalità di questo sentire che, al di là di polemiche e attacchi da parte di una realtà-mosaico spesso di facciata e di disvalori, l'Uomo progetterà se stesso in un universo eterno di Arte e Natura sempre più avvicinandosi a catturarne la grande energia.

Lecco, 10 settembre 2002

Silvia Galbiati, "Morterone luogo fisico e ideale", in *Carlo Invernizzi. Natura Naturans* (Palazzo Trivulzio, Melzo), volume pubblicato in occasione della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, Libri Scheiwiller, Milano, 2002, pp.183-184.

Intervento

Maria Vailati

Consapevolezza di movimento totale del/nel micro e macrocosmo.
E non il *mutatur* religioso dell'etimologia ottimistica della parola cimiteri né l'attenzione eraclitea al fluire degli elementi naturali, ma al tempo nelle cose dell'ultimo Zanzotto: "Specchi e fili / di erbette / … diventate, diventate, diventate".
Ma non un prima e un poi, non un confronto come nei versi di Spartaco Asciamprener: "Pietra: La tua vita è così lenta, così / lunga che non ne avverto il movimento…".
Non solo evoluzione dunque, piuttosto coinvolgimento universale nella stessa mobilità.
Lavoisier come coscienza di un modo d'essere nel tempo. Simultanea condizione dell'essere, non solo *lacrimae rerum*.
Stupore di una realtà continuamente *in fieri* nello spazio e nel tempo: vorticismo dell'apparentemente statico.
Assurdo quindi di ogni possesso, di ogni compiacenza di potere, fragilità e tensione di ogni situazione, di ogni assolutizzato punto d'arrivo, responsabilità interattiva, eticità di compresenza.
Illogicità del descrittivo anche come poetica oggi.
"La differenziazione morfologica delle cellule del cervello e l'emergere della mente".
Non dicotomie. Energia, flusso, ritmo.
Movimento come modalità dell'essere. Punto di vista e osservazione. "Il vuoto costituente… il mondo fatto della stessa stoffa del corpo" come già diceva Merleau-Ponty e come si discute ormai da tempo anche in Italia, soprattutto dopo gli incontri internazionali di Perugia del 1988: "Biologia come base di un progetto organizzato".
L'artificialismo psicologico piagetiano non è una categoria antropologica certo, ma è già pericolo imminente e forse situazione di fatto per le giovani generazioni.
Umanità senza referenti se non virtuali, priva di impatti personali e diretti.
"Il bambino non è un vaso da riempire, ma un focolare da accendere" aveva detto Agostino ed insegnare a divampare insieme, dare la coscienza dell'arte come testimonianza della *Natura Naturans* potrebbe essere tutta la didattica di domani.

Senigallia, 5 gennaio 1997

Maria Vailati, "Intervento", in *Tromboloide e disquarciata. Carlo Invernizzi, Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego* (Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia; Galerie Nothburga, Innsbruck; Museum Rabalderhaus, Schwaz), volume pubblicato in occasione della mostra, testi di Giorgio Bonomi, Elmar Zorn, Giovanna Bonasegale, Maria Vailati; poesie di Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1997, p. 21.



Morterone: cellula e stanza delle meraviglie

Elmar Zorn

Chi imbocca la strada che dalla pianura in prossimità di Lecco s'inerpica fra le rocce sovrastanti il lago, può soltanto aspettarsi, immerso nella vertiginosa vivezza drammatica di un paesaggio che muta repentinamente, di entrare in un mondo completamente diverso.
Nel crescendo di panorami sempre più teatrali e di scenari offerti dalla natura montana, persino a un esperto frequentatore della montagna appare subito chiaro che sulla strada per Morterone tutto può avere un inizio o una fine. In ogni caso questo paesaggio unisce in sé forze ed energie che altrove mancano o si riescono ad accumulare soltanto con fatica.
È possibile cogliere con un solo sguardo la particolarità del luogo, senza dover ricorrere al superlativo "il più piccolo comune d'Italia" i cui abitanti superano appena la ventina. Chi attraversa questo paesino formato da poche case e, raggiungendo la minuscola e scoscesa piazzetta, scorge il campo di colonne della *Architettura cacogoniometrica* di Gianni Colombo, comprende che due sono le alternative: o quest'opera d'arte, che si adegua in modo straordinario all'ambiente circostante pur conservando una propria autonomia, è stata portata in salvo a Morterone, oppure si appresta a tornare a valle, pronta per un nuovo viaggio, dopo essersi arricchita di nuovi legami con la natura.
Coloro che s'incontrano a Morterone - pittori, scultori, poeti ed appassionati d'arte - sono sereni ma non rilassati. Del resto il luogo non offre molte opportunità di distensione. Malgrado la sua bellezza, il paesaggio non è astrattamente idilliaco.
Accade anzi il contrario: anziché distaccarsi dal mondo della pianura, queste persone vogliono fissare, stabilendo legami e connessioni, quanto laggiù a valle viene travolto da un flusso che appiattisce ogni cosa - il flusso di un'informazione omologante, di valori di rapido consumo.
Coloro che, abbandonate le proprie auto, si riuniscono intorno a un tavolo in una antica e semplice casa non covano aspirazioni né atteggiamenti elitari. Non sono cavalieri del Gral, non giocano con le perle di vetro, non si credono al di là dell'orizzonte immersi in una claustrale solitudine, non compiono rituali massonici o di altre sette. Bevono vino dell'Oltrepò mangiando un genuino risotto, parlano e ascoltano - seri e attenti. Sanno qual è la posta in gioco: la natura, di cui fanno parte l'uomo e l'arte, essi stessi natura. Discorrono della natura esprimendosi con concetti pratici e filosofici, senza scomodare la grande Gaia e i miti sulla madre terra. Oggetto dei loro discorsi è la natura nella sua essenza e nella sua capacità di creare natura. Essi si accingono infatti a stilare un documento comune, un *memorandum*, un Manifesto che metta a fuoco il loro futuro modo di agire nel senso della *Natura Naturans*, riguardo al quale hanno riflettuto e operato già prima di questo incontro.
Lo stesso Carlo Invernizzi, promotore di ogni idea e attività in cui s'incarna lo spirito di Morterone, è un fenomeno della natura: un vulcano e al tempo stesso un'acqua tranquilla. Una inaudita tensione lo pervade, per nulla lacerante, che egli di tanto in tanto scarica nelle cateratte di una irruente e dotta interpretazione epistemologica della natura - lampeggiare di un sapiente eloquio che, rinnovandosi ogni volta, trova la sua più intima e delicata espressione nella forma della poesia, nel colloquio poetico con la natura. In un mondo ostile alla poesia, l'autore trae la legittimazione di un simile atto dalla poetica della *Natura Naturans* intesa come vita vissuta, natura vissuta, per collocarlo nella dimensione di un impegno verso gli altri, ossia verso il proprio ambiente sociale.
In tal senso, il suo linguaggio e la sua attività divengono un Manifesto che trascina gli altri membri del gruppo. Il Manifesto di Morterone non vuole essere un programma improntato ad atteggiamenti aggressivi e arroganti, né una campagna di conquista spirituale che precorra i tempi (si differenzia dunque dai manifesti dei futuristi, dei surrealisti, dei dadaisti, dei suprematisti e dei percezionisti), ma esorta ciascuno a collaborare alla creazione delle nuove cellule, coivolgendo nel progetto la vita, e dunque l'arte e la scienza. Con il modello di Morterone appare evidente che Carlo Invernizzi e i suoi amici non intendono esplorare territori sconosciuti. Plasmano l'ambiente a loro più vicino, lo trasformano, senza intaccarlo. Nascono così spazi artistici nell'immediato contesto delle pareti di casa. Le abitazioni sono rispettate nel loro sviluppo, come la natura.

Organizzando mostre, discutendole, presentandole e allestendole, gli interni delle case, le loro facciate, nonché le chiese, le piazze, i luoghi di riunione che sorgono nelle vicinanze, divengono spazi dell'arte e della natura. A partire da Morterone si creano interfacce, luoghi di passaggio e transizione fra attività artistica privata e pubblica. Benché collocata in uno spazio pubblico, quest'arte è completamente diversa da quella usuale, che procede dall'alto verso il basso, dall'amministrazione al cittadino. Essa porta a compimento un processo che va dalla dimensione più interna alla più esterna, dal piccolo al grande: dunque, si dimostra giusto il criterio adottato, è possibile realizzare l'armonia e considerare l'uomo, in quanto natura, l'*interfaccia* che collega questi diversi spazi della vita e dell'arte, nati come modello dopo l'esperienza di Morterone e consacrati alla contemplazione e al raccoglimento.
Nel momento in cui la cellula Morterone con le sue superfici interne ed esterne dà spazio all'arte, restituisce alla superficie la perduta profondità. Si elude in tal modo l'aporia a cui il nostro tempo sembra non poter sottrarsi: il predominio di una superficie (ossia di una realtà visibile) estetizzata ed appiattita, che diviene puro design, anziché essere espressione globale di una totalità naturale, la cui vera bellezza dimora nella profondità dello spirito, nella sua essenza spirituale.
Gli artisti, i poeti, gli studiosi d'arte e i profani che, in maniera intuitiva o metodica, hanno riconosciuto tale principio e sanno elaborarlo in una forma e comunicarlo, fanno conseguentemente parte del gruppo degli Amici di Morterone. Distribuito nell'arco di tre generazioni, esso incarna il programma dei diversi ambiti artistici sorti come il movimento monastico degli ordini cristiani che si sviluppò nel Medioevo. I rappresentanti della prima generazione - Mario Nigro, Gianni Colombo, Dadamaino, Grazia Varisco, Rudi Wach, Rodolfo Aricò e Carlo Ciussi - hanno elaborato un codice di arte concreto-spirituale che, a distanza di anni, non è stato ancora compiutamente formulato né adeguatamente recepito. Quanta freschezza conservi ancora oggi, a tre anni dalla morte, l'arte di Gianni Colombo, lo ha dimostrato la straordinaria mostra sui fratelli Joe e Gianni Colombo, organizzata a Bergamo nel 1995. La generazione successiva - Riccardo Guarneri, Igino Legnaghi, Pino Pinelli e Mario Staccioli - si è inoltrata a grandi passi nei regni inesplorati di nuovi miti e nuove grammatiche. Questi artisti hanno raggiunto una forza, una maturità e una capacità d'imporsi sulla scena artistica che senza dubbio lascerà una traccia nella storia dell'arte. Ricorderò soltanto le loro più recenti apparizioni, le mostre e i raduni organizzati a Schwaz, Innsbruck, Vignate, Colonia e Monaco. L'ultima generazione - Giovanni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego - invia segnali di una nuova coscienza del ruolo dell'artista nel mondo senza avere riguardo per le gerarchie del sistema artistico. E il sistema è costretto a seguirli, riesce solo a stento a tenere il passo con il loro rapidissimo sviluppo.
(...) Il movimento di Morterone è pressoché inattaccabile sia dal punto di vista della qualità artistica (basti ricordare i nomi citati in precedenza e quanto essi hanno fatto negli ultimissimi tempi), sia per il carattere dei luoghi scelti e delle strategie adottate. Poiché le sue cellule sono spontanee e lontane da ogni spettacolarità, nessuno, fuorché la natura stessa, è in grado di distruggerle. Il principio della *Natura Naturans*, messo in pratica attraverso la volontà e la spiritualità, e che trova espressione nel Manifesto di Morterone, possiede una forza rinnovatrice di portata ancora incalcolabile, così come è incalcolabile la capacità di diffusione di ciascuna cellula.
Che queste cellule possano crescere, rappresenta infine un'ulteriore circostanza favorevole: libere da costrizioni ideologiche e da legami d'interesse, senza aspirazioni politiche di potere, svincolate da ogni forma di ascesi claustrale, esse sono autentiche stanze delle meraviglie, simili agli arsenali di ricordi, di curiosità e di patrimoni artistici accumulatisi nel tempo, che a cavallo fra Rinascimento e Barocco e sin nell'epoca classicista portarono all'interno delle case le immagini interiori dell'esperienza umana nel mondo. Così apparirà il museo del futuro, il museo dell'utopia, così i due grandi artisti scomparsi Mario Nigro e Gianni Colombo, che amarono Morterone, si raffiguravano questa piccola isola fra i monti: una ricca e traboccante stanza delle meraviglie, la cui vitale pienezza non è pensata per lo svago della mente ma per vivere fino in fondo la profondità dell'esistenza, per una nuova ecologia dello spirito, come ha scritto in modo così efficace Giorgio Bonomi nella prefazione a *Morterone Natura e Arte*; un luogo dell'avaguardia nel senso più puro e rigoroso, perché in grado di fondere la bellezza dello spirito con lo spirito della natura.

Monaco di Baviera, 5 dicembre 1996

Elmar Zorn, "Morterone: cellula e stanza delle meraviglie", in *Tromboloide e disquarciata. Carlo Invernizzi, Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego* (Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia; Galerie Nothburga, Innsbruck; Museum Rabalderhaus, Schwaz), volume pubblicato in occasione della mostra, testi di Giorgio Bonomi, Elmar Zorn, Giovanna Bonasegale, Maria Vailati; poesie di Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1997, pp. 11-13.

Tromboloide e disquarciata

Giorgio Bonomi

Tromboloide e disquarciata è una mostra particolare. Non è il solito accostamento di artisti, se si vuole uniti dalla poetica, da una tematica o, peggio, dallo stile.
Gianni Asdrubali, Bruno Querci e Nelio Sonego da tempo lavorano - accanto al poeta Carlo Invernizzi - su una riflessione filosofica profonda. Il loro fine è una visione unitaria (mente/corpo, natura/cultura, filosofia/arte, poesia/pittura) che sintetizza il pensiero filosofico-scientifico dai presocratici alle epistemologie contemporanee. Le intuizioni del pensiero dell'infanzia dell'umanità hanno trovato validità nelle più sofisticate teorie fisiche attuali: gli atomi mentali di Democrito sono i quanta di Heisenberg, l'impossibilità di separare soggetto e oggetto di quest'ultimo vale l'unione degli opposti, dell'essere e del non-essere di Eraclito.
Da questa concezione metafisica (...) ne deriva, (...) il loro modo di intendere e fare arte che, ovviamente, nella realizzazione pratica, si differenzia a seconda della propria personalità e poetica.
L'arte, la pittura, non è più un gesto di volontà, un costruire forme, colori, ma è la concretizzazione dell'energia della *Natura Naturans* di cui l'artista stesso è parte e tutto. Il gesto del dipingere è, allora, necessitato, è l'urgenza della Natura stessa che trova nell'artista l'artefice; e la pittura appare come pieno/vuoto, spazio/tempo.
"La pittura comincia là dove io non dipingo", dice Gianni Asdrubali; Bruno Querci: "L'opera sarà sempre diversa nelle proprie immagini ma sempre uguale nella propria energia"; e Nelio Sonego: "La mia pittura è ossessività che accade, energia di mentecorpo che prorompe e si imprime sulla tela". Carlo Invernizzi, con la poesia, esprime gli stessi concetti: *Mente voragine / logos precipite / nell'incurvo dello spaziotempo / in annichilo.*
Tutti esternano la loro energia con "ossessività": le opere si ripetono apparentemente simili, una forza intrinseca si esplica con tenacia, con ostinazione, quasi vincolati dalla Moira.
Ecco allora le forme/non-forme di Asdrubali, i suoi vortici, le sue collusioni, le sue cancellazioni e le sue sovrapposizioni di colore: come non mai, è necessario, per comprendere l'opera di Asdrubali, osservarlo mentre lavora. Come nelle sue opere, si annulla la dualità di spazio (lo studio) ed essere (l'artista stesso) che lì si muove; la tela, il muro, appaiono, come per un misterioso miracolo, pieni e vuoti di immagini e di colori: l'opera d'arte non comunica nulla, avviene, c'è. Lo stesso linguaggio verbale abituale non è sufficiente, da qui le titolazioni *Tromboloide, Tritatronico,* che più pienamente esprimono l'evento.
Anche Sonego usa, per i suoi titoli, un neologismo, *Angoarcoli,* proprio a non definire la sua figura che è ripetitivamente, ma mai uguale a se stesso, un triangolo "aperto": il movimento, l'energia, l'esplosione impediscono la forma chiusa, hanno forza centrifuga, ma dialetticamente l'insieme del quadro riacquista la tensione centripeta e chiude il tutto. Forse per questo troviamo spesso la forma chiasmica quale ricomposizione "ordinata" del disordine "caotico" dell'inizio.
Apparentemente i quadri di Querci sembrano la ripetizione differente di spazialità geometriche bicromatiche (bianco/nero). In realtà occorre osservare con attenzione e con tempi lunghi il colore nero. L'osservatore, allora, può cogliere la complessità di questo colore - inteso come l'insieme di tutti i colori - che le pennellate ripetute, assidue, ossessivamente aggreganti, rendono carico di energia, quasi un accumulo da "buco nero". E il bianco - considerato come non-colore - non è altro che la luce, elemento dell'indissolubile luce/buio, quiete/movimento, cioè la luce dei fisici, quella corpuscolare e ondulatoria. L'apparente scissione si ricompone. Per riprendere la metafora dell'*Oscuro* di Efeso, questi artisti non guardano scorrere il fiume, stanno dentro lo stesso scorrere e, come afferma Carlo Invernizzi: "Necessariamente e visionariamente si è dentro il fiume sentendosi intrinseco pulso ondulo nell'imprendibile suo divenire. L'arte (la poesia) è l'uomo *Natura Naturans".*

Perugia, 12 dicembre 1996

Giorgio Bonomi, "Tromboloide e disquarciata" (estratto), in *Tromboloide e disquarciata. Carlo Invernizzi, Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego* (Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia; Galerie Nothburga, Innsbruck; Museum Rabalderhaus, Schwaz), volume pubblicato in occasione della mostra, testi di Giorgio Bonomi, Elmar Zorn, Giovanna Bonasegale, Maria Vailati; poesie di Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1997, pp.9-10.



Totalità dell'esperienza, totalità della tecnica

Enrico Mascelloni

Tromboloide e disquarciata è molte cose insieme. Ma al sottoscritto - più per propri limiti di "specialismi" che per una qualche vocazione alla totalità dell'esperienza artistica (...) non resta che discutere dell'intero. E l'"intero" dei firmatari di questo Manifesto è la sua vocazione all'*opera d'arte totale*. Ci si rilassi pure, non si vorrà qui dimostrare che il poeta Carlo Invernizzi, ed i pittori Gianni Asdrubali, Bruno Querci e Nelio Sonego siano degli assatanati wagneriani. Tutt'altro. È invece la società, organizzata come un *Gesamtkunstwerk* tecnologico e postmoderno collaudato dallo strapotere dei sistemi tecno-mediali e dove si vive e si muore in diretta non senza l'ausilio permanente di una qualche colonna sonora, ad esser nel suo insieme ben più wagneriana di quanto si augurino o lo temano estimatori e spregiatori del "gran ciarlatano di Bayreuth" (Friedrich Nietzsche). (...)

(...) L'esperienza poetica di Invernizzi circoscrive l'abisso. Tracciando i confini ontologici incrocia quelli storici, giacché in quell'abisso dimora la tecnica. *Esangui / eppure risplendenti / questi colchici sulle chine / lustri di gelobrina / impettiti nel loro niente / già in dissolvo / nel vortice senza fine*. (*i colchici*). (...) Asdrubali organizza i suoi segni come macchine da guerra. La sfida ha senso strategico ed efficacia tattica. Ogni volta, modificandoli per autogenesi di energia, li ricostituisce dopo l'ennesima disintegrazione nello stesso "vortice senza fine" di cui diceva Invernizzi. (...) Querci par dimostrare che non esiste un'origine. E se di origine si suol parlare per la sua pittura che articola forme elementari, quasi primordiali, quell'origine è già una polarità. Il bianco e il nero, il blocco che si sdoppia per impedire al bianco di costituirsi come blocco eguale e contrario, è una lenta e inesorabile dialettica di avversari attrezzati. Dialettica di carri armati, dialettica di eclissi; ma Storia, dove non di meno la tecnica incombe. E Sonego che par condividere, con Invernizzi, un lirismo che Asdrubali e Querci invece polverizzano, l'uno nel vitalismo l'altro nella solitudine, in Sonego il segno sanguina e parla di sconfitte, di mutilazioni antiche come i suoi segni che potrebbero esser stati prelevati da ceramiche islamiche o da decorazioni Liberty. È la tecnica, si direbbe, che mutila i propri figli.

La tensione di questi quattro artisti si dispone, quindi, come una totalità, a fronte della quale sta la totalità della tecnica. Il Manifesto *Tromboloide e disquarciata* dice di "un corpo di senso autonomo indivisibile che nessun mezzo, tecnologico o non, potrà mai realizzare". Il "corpomentepensiero" di cui scrive Invernizzi riguarda la non scindibilità dell'esperienza, posta come polarità irricomponibile con "gli artificialismi massmedialistici avulsi dall'esperienza del vissuto" (Invernizzi).

L'esperienza di *Tromboloide e disquarciata* si vuol quindi totalizzante e non si perita a ritenersi tale. (...)

Tromboloide e disquarciata è un manifesto programmatico, con tutte le esigenze di agitazione, di sensibilizzazione e di chiarimento che comporta, dopo un secolo di avanguardie, un tal modo di organizzarsi e di renderlo noto al mondo. Ci si obietterà che le avanguardie son morte o che, almeno, il coma è da molti anni irreversibile? (...) L'Avanguardia non è morta per il semplice fatto che è il luogo della totalità moderna. Di quella totalità che da Wagner, passando per le avanguardie dette "storiche", è confluita in tutta la formazione sociale. (...)

Da oltre un secolo esiste una sola polarità, quella dell'avanguardia-cultura di massa. Al di fuori di essa non c'è nulla, se non qualche brandello sbiadito, inutile e sostanzialmente inoffensivo quanto i *promoter* che lo sostengono. (...) *Tromboloide e disquarciata* colloquia con il mondo dal punto di vista di un'avanguardia radicale (...). Lontana anni luce da qualsivoglia ipotesi progettuale, neo tecnicista o neo razionale, mette anche in chiaro la sua distanza dalle recenti neo avanguardie "astratte". (...) Rimettendo in gioco la Natura e l'Arte, l'esperienza e le sue gabbie storiche, ripone con forza la questione della tecnica come limite valicabile. Quella tecnica che con la natura ed, ovviamente, con la storia, condivide ancora l'invalicabilità della violenza.

Spoleto, 31 agosto 1999

Enrico Mascelloni, "Totalità dell'esperienza, totalità della tecnica" (estratto), in *Tromboloide e disquarciata. Carlo Invernizzi, Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego* (Musei Civici Villa Manzoni, Lecco), catalogo della mostra, testi di Giorgio Bonomi, Claudio Cerritelli, Lorenzo Mango, Enrico Mascelloni, Elmar Zorn, poesie di Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1999, pp. 39-41.

Storia e memoria

Daria Ghirardini

Storia come disciplina, studio del passato, indagine e analisi delle fonti, ed ancora storia come narrazione, racconto dei fatti, degli accadimenti e delle vicende che si sono verificati nel passato del genere umano. Memoria come la capacità di ricordare, come modo con cui la mente rievoca determinate immagini, nozioni, persone, avvenimenti; memoria come anamnesi.

La storia di Morterone, il corso degli avvicendamenti che si sono susseguiti nello scorrere del tempo nel territorio, ha radici radicate e profonde e ripercorrerla significa risalire sino alle origini dei primi insediamenti edificati in questa conca dominata dalla natura, anche e soprattutto a partire dalle più antiche costruzioni ancora oggi presenti *in loco*: le case rurali di Frasnida e la Chiesa di Santa Maria Assunta.
Il complesso di costruzioni rustiche presenti nella Località di Frasnida che è giunto sino a noi, come le altre numerose zone che in quegli anni ospitavano gli abitanti di Morterone, venne edificato nel 1600, sebbene sia noto che il luogo fosse già popolato nel 1350. Queste imponenti e massicce abitazioni in pietra furono interamente costruite utilizzando materiali che potevano essere reperiti nell'ambiente circostante, come pietre torrentizie e legname boschivo, ed hanno caratteristiche architettoniche affini a costruzioni coeve presenti in Valtaleggio e in Valle Imagna, valli a cui Morterone era collegato grazie ai due valichi montani del Culmine di Palio e del Culmine di San Pietro. Le peculiarità costruttive, quali la mole compatta e solida e le volumetrie imponenti delle murature in pietra, intervallate con piccole pause di respiro solo dalle minuscole finestre e dai ristretti ballatoi e poggioli in legno, e lo slancio verticale che vede terminare il culmine delle abitazioni in tetti con due spioventi ricoperti di "piode", quindi con lastre grezze, adatti a far scorrere l'acqua piovana ed a proteggere la struttura dal peso della neve, testimoniano l'appartenenza del paese a quella che si proponeva come una vera e propria isola culturale ubicata alle falde e nelle zone attigue al monte Resegone. Il complesso di edifici presente a Frasnida si caratterizza, infatti, per le proprie linee essenziali, che si ergono ancor oggi come il risultato di una razionalizzazione delle possibili soluzioni architettoniche in funzione delle necessità date dalle condizioni naturali del territorio e che lo restituiscono pienamente ad un contesto storico e geografico ben determinato.
L'altro sito storico, ubicato in Località Piazza della Chiesa, è costituito dalla Chiesa di Santa Maria Assunta, risalente al 1461 ed edificata in quella data sopra i resti di una cappella ancor più antica, risalente alla seconda metà del XIV secolo. Negli atti della propria visita pastorale avvenuta nel luglio del 1608, una delle più antiche fonti storiche relative alla storia morteronese, Monsignor Albergato descrive la chiesa viceparrocchiale come una costruzione a navata unica con semplici pareti bianche ricoperte da tele di pioppo dipinte e senza finestre per preservare l'interno della costruzione dalla forza dei venti montani. A fianco della cappella maggiore si trovava un campanile quadrangolare, il cui fastigio circolare si innalzava allungandosi in forma piramidale in modo da agevolare il fluire dell'acqua piovana e da preservare la costruzione sottostante dal peso delle ingenti nevicate invernali, con funzioni affini a quelle delle coperture realizzate per le abitazioni di Frasnida.
La chiesa subì restauri ed abbellimenti nel corso dei secoli che le hanno conferito l'aspetto attuale di una costruzione a navata centrale con copertura a botte su cui si affacciano quattro cappelle laterali, anch'esse terminanti in una volta a botte, e con abside semicircolare, all'interno del quale si trova un dipinto su tela del 1742 raffigurante l'Assunzione realizzato da Francesco Quaglio. Nel corso dell'Ottocento venne posizionato il coro in noce, mentre durante gli anni Ottanta del Novecento, dopo l'intervento di ripristino della copertura pavimentale dell'area che ospita l'altare, venne avviato un intenso *iter* di riqualifica che portò alla ristrutturazione dell'esterno della chiesa, con il rifacimento del tetto in "piode", ed all'installazione di un nuovo altare e di un fonte battesimale ad opera dell'artista austriaco Rudi Wach.
Ripercorrere la storia attraverso le fonti, risalire alle radici ed alle presenze fisiche che i secoli hanno conservato e restituito al presente non è che un primo passo nel percorso che ci porta alla comprensione profonda del

valore precipuo di Morterone, che si mostra da sempre come un luogo di interazioni complesse, come piccolo atavico mondo in cui, immersi in una natura la cui vitalità pulsa oltre i limiti ordinari del tempo, il passato ed il ricordo dell'esistenza umana si rinnovano nel presente; un luogo in cui immanenza e trascendenza si intrecciano in un incessante dialogo conoscitivo. Un luogo in cui sin da tempi antichissimi la natura, una natura integra ed incontaminata, stabilisce e detta le regole della presenza dell'uomo, che qui si incontra e si scontra con i propri limiti, con la propria finitezza, nel confronto con il mondo naturale, che si espande rinnovandosi in modo ininterrotto ed inafferrabile.

Il desiderio di conservare e preservare questa singolare identità territoriale, che come raramente accade, riesce a sintetizzare in sé i quesiti e le ambiguità del ciclo vitale in continuo ed attivo divenire, ha portato alla attuazione ed alla realizzazione di una serie di iniziative che, concatenandosi in diversi progetti, preservassero la memoria attiva del luogo, nel rispetto e nella valorizzazione di questo inusuale equilibrio tra ambiente naturale e presenza umana, che a Morterone ha origini remote. La volontà di ricordare il proprio passato, e di rileggerlo alla luce del presente, farlo divenire momento fondante di una riflessione profonda in grado di portare l'uomo a una radicata comprensione di sé, come parte di un intreccio continuo e sistematico di presente e passato, ha caratterizzato l'attività che sin dagli anni Ottanta del secolo scorso ha coinvolto questo piccolissimo comune montano che si mostra come un luogo temporalmente e fisicamente definito, in cui l'uomo vive l'*hic et nunc* della propria esistenza. La quotidianità di questo centro montano si stratifica in una realtà eterogenea all'interno della quale convivono aspetti complessi legati alla coesistenza della natura e dell'azione umana, sia quella più recente che quella più saldamente vincolata ad un tempo antico, che si mostra tra le pieghe dei ricordi.
Mosso da questa stessa volontà, in una lettera del novembre 1985, il poeta Carlo Invernizzi, all'insegna delle creative visioni scientifico-filosofiche della poetica della *Natura Naturans* originatasi a Morterone, e delle riflessioni legate all'idea di un operare artistico come azione di conoscenza e non come alterità, informava l'allora parroco Don Agostino Butturini della possibilità di far rinnovare l'interno della chiesa dagli artisti Rudi Wach ed Igino Legnaghi. In questo scritto si coglie un profondo desiderio di collaborazione ed impegno per rendere possibile la rinascita del paese e si delinea la possibilità di realizzare mostre d'arte contemporanea che possano portare la "conca morteronese (…) a rifulgere del bello che l'uomo sa creare in uno con le naturali bellezze a maggior gloria dell'esistenza o se si vuole del Creatore"[1].
In questo generale contesto di fervore, la mostra fotografica all'interno della quale Luigi Erba nel 1988 presentò i propri scatti che avevano come soggetto alcuni edifici di Frasnida, partiva proprio dalla convinzione che essi fossero un documento storico di immenso valore, ma che la loro importanza trascendesse la mera considerazione delle fonti storiche. Nelle immagini fotografiche di Erba le entità fattuali e materiali catturate sulla pellicola appaiono come indizi di una presenza diversa, "altra". Se le fotografie delle abitazioni nella loro totalità restituiscono tutta l'essenzialità razionale dei costruttori che si confrontarono con la realtà circostante, nelle sequenze che focalizzano la visione sui singoli particolari si percepisce una forte spinta emotiva, che nell'alternarsi di chiaroscuri e zone d'ombra, guida l'osservatore verso la scoperta di un ricordo, che non è quello individuale custodito nella vita del singolo, bensì si dischiude la possibilità di immergersi in una situazione evocativa di reminiscenze collettive. Anche nei casi in cui un singolo precipuo particolare delle costruzioni viene riprodotto su diverse stampe ed assemblato in *collages* a formare delle sequenze ritmicamente ordinate, si mostra evidente la volontà del fotografo di restituire nel *focus* della documentazione storica il continuo scorrere del tempo universale, invitando l'osservatore ad andare oltre la semplice evocazione mnemonica e mostrando la possibilità di immergersi nella memoria stessa. Ancora oggi, osservando le costruzioni di Frasnida, si riconoscono nei segni, negli elementi costruttivi ricavati dalle cose del mondo e dalla situazione accidentale, le tracce di una reminiscenza del tempo antico, che si astrae e coinvolge l'uomo oltre la soglia del puro ricordo per restituirlo al proprio originario legame con il tempo della vita universale.
La decisione di sottolineare e rafforzare il legame primario ed essenziale che unisce Morterone alla propria storia ed al proprio contesto geografico e naturale si trova anche alla base degli interventi e dei progetti elaborati sin dagli anni Ottanta del Novecento dallo scultore Rudi Wach, avviati nel 1988 con la realizzazione di un nuovo altare per la Chiesa di Santa Maria Assunta.
Se da un lato l'altare in pietra nera di Nesso racchiude in sé la volontà di mantenere un profondo legame con il territorio e con i materiali già presenti nella costruzione dell'edificio ecclesiastico, il cui tetto ed il pavimento sono stati costruiti utilizzando come materia prima le pietre estratte da cave site nelle vicinanze del lago Lario, dall'altro l'opera si pone come *monumentum* e ricorda con la propria forma, ricavata dalla lavorazione verticale dei volumi in pietra posti in strati orizzontali, le sembianze di un fiore che si dischiude e suggerisce attraverso la creazione dell'uomo tutta la calma e ieratica forza del flusso naturale degli eventi, che scorrono in una continuità ininterrotta di passato e presente. L'*Altare-Fiore* non è quindi pensato per inserirsi nella zona absidale della chiesa come una struttura statica e rigida, quanto piuttosto per inserirsi in modo attivo nel contesto per il quale venne specificamente realizzato e per attivarne i rapporti e le interconnessioni con le proprie origini e con la natura preesistente e sovrana. La volontà di rendere sempre più sottile il limite della separazione tra artificiale e naturale, fino a rompere il confine che separa queste due realtà, ha anche generato nell'artista austriaco il desiderio di creare delle vetrate che permettessero, quanto più possibile, di rendere accessibile l'interno della struttura alla luce naturale proveniente dall'esterno. Le vetrate, anch'esse popolate da fiori a sottolineare la coerenza evolutiva dell'intero progetto che venne pensato per la chiesa, avrebbero dovuto essere fatte vibrare dalla forza della luce montana ed illuminare le mura sino a schiuderne il confine fisico e a dissolverle per trasfigurarle nella tensione di appartenenza al contesto naturale dei colli. L'idea del fiore come elemento naturale su cui basare la riqualificazione del complesso di costruzioni sorte attorno alla chiesa ha generato in Rudi Wach anche l'idea di definire un progetto che comprendesse la ristrutturazione della piazza antistante all'edificio, che venne ripensata dall'artista come un prato fiorito popolato da pietre di diversi colori e di piccolo taglio, che rispecchiassero la vitalità attiva dei prati circostanti e le sensazioni profonde che animano l'incontro dell'uomo con le potenzialità generative della natura, in un momento di effimero e profondo equilibrio come quello in cui i boccioli germogliano e si schiudono. Nei disegni-visione che racchiudono le intuizioni di Rudi Wach, trova posto anche il progetto di posizionare una maestosa colonna all'interno della piazza-prato che possa simboleggiare la forza e l'estensione delle montagne circostanti, come a ricordare che la natura, nelle proprie molteplici forme, mantiene sempre una coerente e salda armonia che si modula attraverso gli elementi più diversi eppure, resta coesa e connaturata al continuo scorrere del tutto.
L'idea di creare un'opera che fosse affine al luogo, un intervento che riuscisse a formare una nuova entità totale e congenita con il contesto spaziale originario, ha coinvolto anni dopo, nel 2010, anche l'artista inglese David Tremlett, che ha realizzato sulla volta del porticato antistante l'ingresso della chiesa un *wall drawing* definito da una complessa connessione di equilibri tra le forme geometriche strutturali e lo spazio architettonico su cui è stato realizzato. I pigmenti labili e impalpabili dei pastelli, stimolano una percezione inconsueta ed eterogenea della porzione del soffitto, uno spazio generalmente ignorato, un luogo di transito per l'ingresso in un edificio di culto, e la inseriscono in modo vibrante nel dialogo con le altre componenti architettoniche e naturali del luogo. Le forme essenziali e misurate del disegno danno vita a una composizione geometrica irregolare che stimola alla reminiscenza del paesaggio ed all'esperienza profonda dello stesso, intensificando le possibili riflessioni sull'ambiente circostante. Le modulazioni tonali dei colori caratterizzate da toni caldi e luminosi vengono accentuate nella loro forza energica dalla vigorosa luce naturale montana e, come Rudi Wach aveva desiderato per le proprie vetrate, sembrano voler creare un contatto diretto e immediato con la vitalità dell'essere e con lo scorrere ininterrotto delle forze vitali.

La profonda e radicata consapevolezza che il passato di un luogo, la sua storia, debba essere momento riflessivo e germinante fondamentale per progettarne e ripensarne il presente ed il futuro, ha caratterizzato i numerosi interventi che nell'arco di trent'anni sono stati realizzati su tutto il territorio morteronese, e non solo di quelli che hanno interessato i siti storici sopra citati. La volontà di restituire alla memoria ed al ricordo una funzione non meramente contemplativa e sterile ha infatti reso possibile l'attuazione di un dialogo autentico e rispettoso sia con le costruzioni preesistenti che con l'incontaminato paesaggio naturale circostante. Ciò che colpisce della singolare essenza di Morterone è la precipua predisposizione del luogo, la condizione innata di incontaminatezza che rende liberi di cogliere la connaturata identità tra essere umano e natura, tra l'azione antropica e l'incessante divenire dell'universo. Morterone accoglie in modo attivo e vitale le eterogenee manifestazioni artistiche dell'azione dell'uomo nel presente e riesce ad annetterle al proprio ininterrotto e regolare ritmo vitale, che sboccia oltre il limite finito del tempo storico per suggerire la memoria dell'immanente, aprendo le vie di un vigoroso dialogo germinante.

[1] Carlo Invernizzi, lettera a Don Agostino Butturini, Milano, 15 novembre 1985.

Perché mi piace Morterone

Intervista con lo scultore Rudi Wach
di Marina Mazzotti, Alessandro Mazzotti, Remo Urso

Perché le piace tanto 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.
Ma, 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.
Nel centro di una grande città del Ventesimo secolo mi pareva quasi impossibile che bastasse un muro a separare due mondi tra loro tanto distanti, quello pieno di silenzi e di spiritualità di una civiltà lontana, eppure viva, e quello della frenetica convulsione della nostra vita quotidiana, così arrivando a Morterone, nonostante le macchine e le motociclette, si è sempre avvolti nel misterioso silenzio di una natura incontaminata. Io che sono nato nella valle dell'Inn, tra catene di monti, a Morterone, dopo tanti anni, ho vissuto gli stessi luoghi della mia infanzia che lì esistono ancora.

Per lei Morterone è anche un luogo della memoria?
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 e 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.

Ed è nata anche l'idea di un nuovo altare per la chiesa?
Sì, e 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.

Perché un Altare-Fiore?
Quando sono entrato per la prima volta in quella chiesetta così timida nelle sue forme mi ha molto colpito il pavimento scuro lisciato 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.

Le piacerebbe lasciare a Morterone qualche altro segno del suo passaggio?
Io mi sento un pellegrino che attraverso le esperienze umane passa da un luogo all'altro. Morterone è uno di questi luoghi dove ho avuto il desiderio di fermarmi nel percorso della mia vita.
Mi piacerebbe lasciare qui il bastone della mia anima pellegrina nelle forme di una colonna come simbolo di fratellanza fra valle e valle, fra paese e paese.

Quando lei avrà realizzato le sue idee, Morterone avrà qualcosa in più?
Morterone non sarà diverso da quello che è ora. Soltanto la sua bellezza naturale si arricchirà di altri valori umani.

Lei crede ancora nei valori umani?
Certamente. L'uomo nella sua esistenza profonda non è molto cambiato attraverso i secoli. Solo i costumi

Rudi Wach, *Altare-Fiore*, 1988, pietra nera di Nesso, 91x120x105 cm, Chiesa Santa Maria Assunta, Morterone

esteriori si sono trasformati secondo le necessità dei tempi. Io come artista ho il dovere di trasfondere in forme leggibili attraverso il pensiero la bellezza del creato.

Lei pensa che i morteronesi capiscano il suo messaggio?
Credo proprio di sì perché il sogno della mia infanzia è stato simile al loro. Io, il mio sogno, l'ho potuto coltivare, mentre essi non ne hanno avuto il tempo. Quando però si riportano alle loro memorie sono convinto che le rivivano con la mia stessa purificazione.

L'intervista qui riprodotta è stata pubblicata in "Il Punto Stampa", Lecco, giugno 1987.

Rudi Wach
Altare-Fiore, 1988, bronzo, 8,5x12x10 cm; *Il fiore dell'acqua*, 1990, bronzo, 13x10x4 cm
Croce, 1995, bronzo, 77x27x22 cm; *Candelabro*, 1990, bronzo, 28x10x10 cm (ognuno)
Piazza della Chiesa: disegno-visione, 1989, matita e pastelli colorati su carta, 29,7x42 cm >



Quale programma per il futuro?

Intervista a Don Agostino Butturini e Rudi Wach
di Sostene Invernizzi, Epicarmo Invernizzi, Tiziana Invernizzi, Cristina Invernizzi

Don Agostino, sono stati realizzati il nuovo altare e l'impianto di illuminazione della chiesa, sono stati ristrutturati i cornicioni, le arcate e tinteggiate le pareti interne: è tutto finito ora ?
Finito? No. Ogni primavera vuole l'estate... l'appetito vien mangiando, non è il banale, ma la legge della continua ri-creazione. È un camminare nella direzione di chi ci ha preceduto, senza perdere il passo, senza tradire il loro antico desiderio d'onorare Dio anche con il tempio, le pietre e le strutture. L'ignavia, l'incuria, l'abbandono di queste strutture volute con fede, sofferte e pagate con il sudore, rappresenterebbero uno "sradicarsi", una soluzione di continuità...

Questo come tensione ideale, ma in concreto?
Per scendere al concreto sarebbe opportuno ristrutturare gli altari laterali (quello di San Rocco si sta sgretolando), ideare una nuova cappelletta laterale di fronte a quella del Battistero, un tetto nuovo e il rifacimento esterno... Mi permetto una esortazione ed un desiderio: che tutti i morteronesi, proprio tutti, possano sentirsi pietre vive di questa piccola chiesa, felici di stare gli uni accanto agli altri per costruire insieme, quanto alle opere delle mani e della mente, un livello fraterno di convivenza.

Rudi, finalmente il nostro altare è una presenza reale: è contento del risultato ottenuto e di come si è trasformata la chiesa?
Certamente sono felice del risultato che già si vede, anche se l'idea è irraggiungibile nella sua totalità. Però è tale l'entusiasmo dei morteronesi che quasi la completano nella sua luminosità. Un oggetto come questo altare si deve illuminare di per se stesso continuamente come il fiore nel momento della sua apertura. Se ciò non accade esso rimane solo un oggetto di semplice uso senza alcun messaggio per l'umanità.
Per questo fatto vorrei ringraziare ogni morteronese che è morteronese nell'anima e in particolare ringrazio Don Agostino che ha accolto con molta acutezza e decisione la mia visione del rinnovamento della chiesa e dell'altare nuovo. Ma devo dire sinceramente che questo altare, senza l'amicizia profonda e il comune pensiero del mio amico Carlo e la sua tensione continua per realizzarlo, non avrebbe mai raggiunto la forma concreta e la visione poetica che esprime.
Vi sono anche altri amici che con la loro particolare sensibilità hanno collaborato moltissimo nel realizzare il rinnovamento della chiesa: Gino Gervasoni che non si è mai stancato di provare e riprovare mille volte le luci finché non si è trovata quella che più si avvicinava alla mia idea, Osvaldo che con dedizione ha sperimentato la tonalità dei colori per la tinteggiatura delle pareti, Peppino, Arturo, Carlo Fusani, Carlo Natali, l'Arch. Emilio Cremonesi, Alessandro e Lucio Gea, Ettore Premoli, Angelo Barbaglia, Giancarlo e Rita Invernizzi, Giovanni Rencurosi e Domenico Tassi, Riccardo Milani, Luigi Tresoldi, Simone Nava, Giuseppina Arrigoni, Tarcisia Bettio, Alberto Invernizzi, il signor Alfredo e soprattutto, tu Epicarmo e tua mamma e tutti voi qui presenti.
Infine vorrei ringraziare anche il Signor Agostino Massironi che nella cava dei Fratelli Gandola di Pognana ha trovato il blocco di questa pietra che mi ha fatto tanto soffrire per la sua durezza quanto ora sono contento perché è un materiale raro nella sua bellezza, e tutte le persone che hanno aiutato a lavorarlo e a trasportarlo, gli artigiani di Pietrasanta, signori Viti, Frediani, Bertozzi e Furio Lari e i signori Emilio Valsecchi, Sandro Morganti, Vittorio Volontè, Luigi Brambilla, Bruno Invernizzi e Manuele Carbogno.

Allora la tua visione della nostra chiesa è finita?
Assolutamente no! Il mio sogno è di trasformare la vostra chiesa in un cristallo di luminosità in cui l'altare resti il cuore vitale.

Cristina Invernizzi, Epicarmo Invernizzi, Sostene Invernizzi, Tiziana Invernizzi, "Quale programma per il futuro?", in *La chiesa di Morterone e l'Altare-Fiore di Rudi Wach*, testi di Don Agostino Butturini, Luigi Erba, Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1988, pp. 17-19.

Rudi Wach, *Il fiore dell'acqua*, 2006, marmo, 115x75x50 cm, Chiesa Santa Maria Assunta, Morterone
Rudi Wach, Palazzo delle Paure, Lecco, 2014 >



Introduzione alla mostra
Morterone: una soglia poetica
Natura Arte Poesia

Francesca Pola

La mostra *Morterone: una soglia poetica. Natura Arte Poesia* al Palazzo delle Paure di Lecco è un viaggio ideale, che attraversa la particolare situazione poetico-artistica che da circa trent'anni fa di Morterone, paese della provincia di Lecco ai piedi del Resegone, uno dei centri pulsanti della creatività contemporanea. Un luogo non solo geografico ma della mente, dove si è sviluppato un dialogo attivo tra arte, poesia e natura, attraverso pensieri e immagini di intellettuali e artisti legati alla visione poetico-filosofica della *Natura Naturans* del poeta Carlo Invernizzi. Dalla metà degli anni Ottanta del Novecento, con la costituzione e l'attività dell'Associazione Culturale Amici di Morterone, questo luogo non è più soltanto un sito paesaggisticamente unico, una configurazione topografica di eccezionale bellezza, ma è soprattutto un nucleo irradiante di pensiero, teso a creare 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 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, le mostre, le pubblicazioni, i convegni, per dare vita a una realtà permanente di dialogo epistemologico tra arte, poesia e natura.

La mostra cerca 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. 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, le sculture e i disegni di Rudi Wach legati al suo *Altare-Fiore*, alla *Piazza dei Fiori*, alle vetrate della chiesa. E le immagini dei luoghi e delle opere del Museo all'Aperto, in parallelo a una serie di modelli e progetti, che ne includono anche alcune che saranno realizzate nei prossimi anni, accompagnate da un breve video documentario che racconta questa storia. Questo il contenuto dell'esposizione, documentata in queste pagine dalle immagini delle sale accompagnate dalle schede storico-critiche delle opere esposte, redatte da Daria Ghirardini.

Una mostra che non vuole essere una semplice ricapitolazione retrospettiva, ma una dimostrazione vitale dell'attualità e della rilevanza del pensiero che sottende il progetto *in progress* di Morterone: un laboratorio che è qui possibile visitare, nella sua virtuosa "estensione" tradotta in questa esposizione, come occasione di un nuovo viaggio della mente, e come una soglia poetica che si dischiude verso il futuro.

INGRESSO

Niele Toroni
Morterone - Paris même combat, 2012
acrilico su carta, 74x84 cm

Sin dalla metà degli anni Sessanta Niele Toroni agisce secondo un metodo sistematico e coerente lasciando 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, 1973-1982
tavola, filo elastico, 118x118 cm

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.

da sinistra a destra: François Morellet, *3 trames 90°-179°-181°*, 1971; Niele Toroni, *Morterone - Paris même combat*, 2012



Enrico Castellani
Superficie bianca, 1990
acrilico su tela estroflessa, 120x120 cm

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 si moltiplicano secondo una griglia ortogonale popolata anche di linee e l'estroflessione, 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
vetro industriale e legno, 100x100 cm

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 tracciate 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.

da sinistra a destra: Gianni Colombo, *Spazio Elastico*, 1973-1982; Enrico Castellani, *Superficie bianca*, 1990

Mario Nigro
Spazio totale: interruzione, 1954
tempera verniciata su tela, 150x120 cm

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
plastica fustellata, 150x100 cm

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.
I lavori appartenenti 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 nelle 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
serigrafia su legno, 80x80 cm

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 1bis

Rudi Wach
Guardiano, 1974
bronzo, 63,5x17,5x12 cm

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 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 in 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 avvicendarsi 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.

Rudi Wach, *Guardiano*, 1974



SALA 2

Antonio Scaccabarozzi
Prevalenze 1/6 "tre toni rossi + tre toni", 1974
acrilico su tela, 110x110 cm

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 connaturato 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 predeterminati 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, complicandolo e variandolo per sondare il più profondamente possibile le soglie del visibile e dello scibile.

Pino Pinelli
Pittura R, 1995
tecnica mista, 110x60 cm

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
acquarello e matita su tela, 140x100 cm

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 intellettivo 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 avvicendarsi 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
anticorodal anodizzato, 177,5x21 cm

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
acciaio grezzo 10 moduli a L, 40x60x80 cm

"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 producente, 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 Sessanta 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 del 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
olio e tecnica mista su tela, 150x150 cm

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
acrilico su tela, 150x160 cm

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 acquisicono 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.

Mauro Staccioli
Senza titolo, 1971-2007
cemento e barra in ferro, 235x40x40 cm

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 assolutezza, 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 3

Riccardo De Marchi
Senza titolo, 2014
plexiglas bianco e buchi, 58,5x135 cm

"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 i 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
taglio laser su plexiglas, 92x110 cm

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 energico 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.

Bruno Querci
Formaspazio, 2000
acrilico su tela, 95x255 cm

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 Sonego
Orizzontaleverticale, 2012
acrilico su tela, 140x100 cm

Nei propri lavori appartenenti al ciclo "Orizzontaleverticale" Nelio Sonego 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 Sonego 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 esprimere 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
acrilico su tela, 175x150 cm

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.

Lucilla Catania
Mojnema, 1983
terracotta refrattaria e cera vergine, 90x50x40 cm

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.

SALA 4

Günter Umberg
Ohne Titel, 2007
pigmenti e resina su legno, 44,5x20,5 cm

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 quale 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
olio su cartone, 35,4x25,4x17 cm

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 fisicità 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 sature 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
acrilico su tela, 121,5x121,5 cm

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
M.D.F., 200x60x35,5 cm

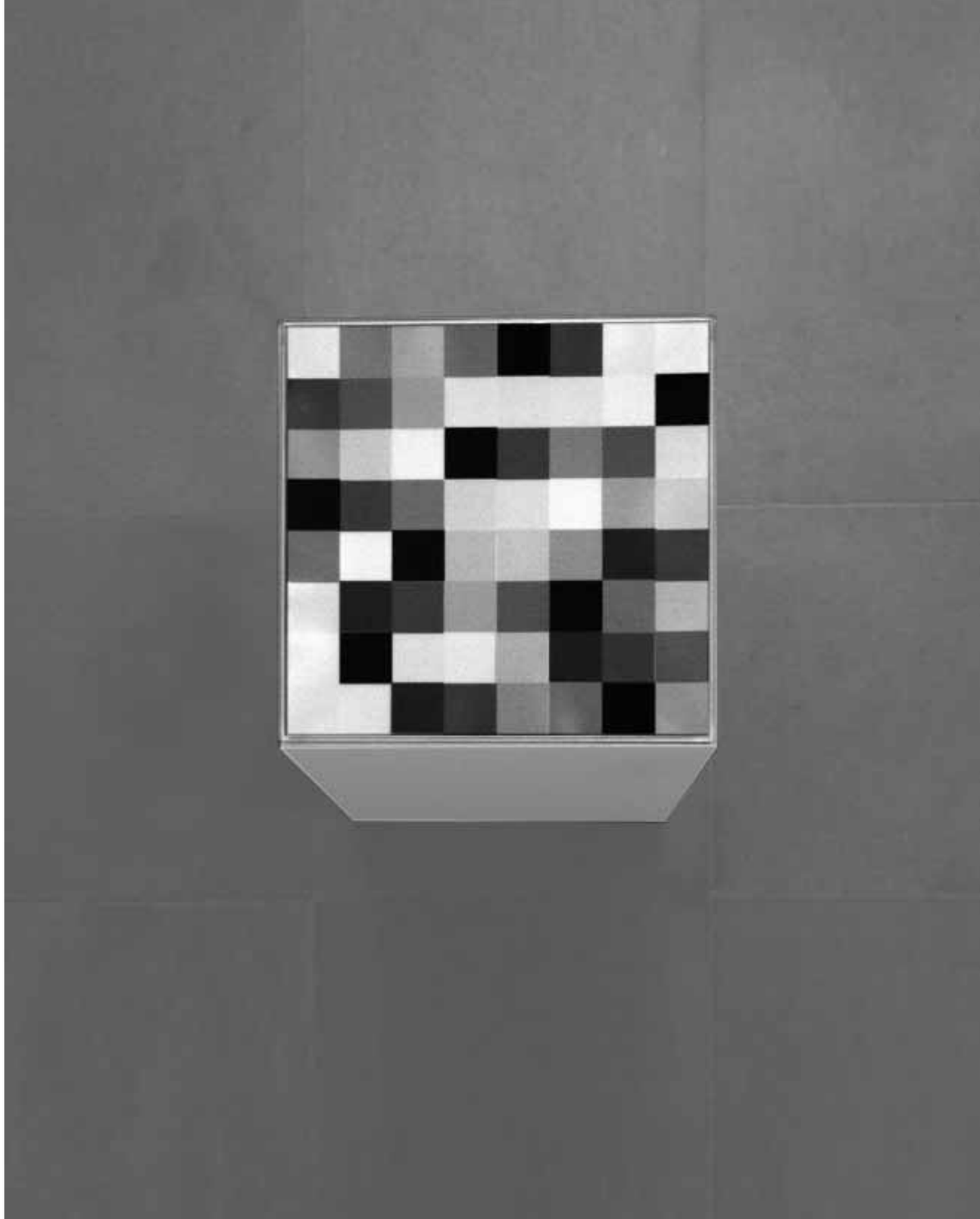
Lesley Foxcroft applica nei propri lavori un linguaggio essenziale e rigoroso e concentra la propria ricerca sull'analisi del processo creativo e sullo studio delle diverse possibilità espressive di materiali insoliti, piuttosto che sulle possibilità formali della scultura.
I lavori dell'artista inglese 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
tecnica mista e vetro, 31x31 cm

"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 diverse 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.

David Tremlett
Pile Up #2, 2011
pastello su carta, 122x122 cm

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.



Ulrich Rückriem, *The Queens Problem of Chess*, 2007

SCALE

Michel Verjux
Carré de lumière zénithale, 2014
proiettore

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 dal 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, azzera la semantica del segno, elimina ogni elemento di disturbo, per aprire la via a una riflessione profonda ed a un coinvolgimento reale e 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.



Michel Verjux, *Carré de lumière zénithale*, 2014



Frasnida tra documento e trasfigurazione

Carlo Invernizzi

Il creare umano, come consapevolezza di pensiero, è il presente, ma è pure il passato per lo mnestico che sottende ed è anticipazione del futuro per le nuove realtà che pone in circolazione. In tale assunto-premessa sta il senso della mostra fotografica su *Frasnida* nella interpretazione di Luigi Erba.
L'avvenimento è un invito per i morteronesi a confrontarsi con l'operare degli avi anche per acquisire una migliore coscienza di sé e così poter contrassegnare di più spiccate idealità il proprio trapassare dall'infinito contingente all'infinito eterno.

Frasnida si perde nel tempo.
Con certezza si sa che nel 1350 essa costituiva una delle numerose frazioni in cui dimoravano gli allora 350 morteronesi.
Le splendide case rustiche in pietra, che pur acciaccate in qualche nascosto sostegno ancora oggi si ergono maestose, risalgono al 1600.
Dal punto di vista architettonico esse presentano i caratteri volumetrici e strutturali tipici di analoghe costruzioni dell'epoca in Valtaleggio ed in Valle Imagna che, nell'insieme, hanno contraddistinto una vera e propria isola culturale alle falde del Resegone e nelle propaggini attigue. Di essa faceva parte anche Morterone che era collegato sulle creste con le due valli dai valichi del Culmine del Palio e del Culmine di San Pietro.

Osservando le case di Frasnida non può sfuggire che esse sono state costruite solo con materiali reperiti in luogo: le pietre cavandole dai fondali del canalone torrentizio che poco discosto verso occidente precipita nel fiume Remola, i legnami tagliandoli nei boschi che ancora oggi si espandono sui pendii circostanti.
Erba, proteso con visionarietà a cogliere l'inattingibile che sta di là dal confine, fa rivivere questa realtà mentale che costituisce anche il momento più creativo dell'intero lavoro.

Preminente particolarità di tali costruzioni, oltre alla purezza delle forme geometriche, sono i tetti con due spioventi ricoperti di "piode" per favorire lo scorrimento dell'acqua piovana e lo scivolamento della neve.
Le finestre minuscole fino ad apparire poco più che feritoie per difendersi dal freddo ed i balconcini in legno che sembrano quasi un ornamento conferiscono, invece, alle severe strutture dell'insieme, un senso di primitiva leggiadria.
Nelle linee essenziali questi sono edifici che esprimono comunque una precisa razionalità nemmeno tanto elementare se i costruttori hanno scelto di ricercare in altezza la soluzione più idonea ed efficace dei problemi dell'abitabilità. E tale propensione verso l'alto, bilanciando le forti masse murarie, rende più aerea la loro complessiva possanza.

Morterone, 1988

Carlo Invernizzi, "Frasnida tra documento e trasfigurazione", in *Frasnida tra documento e trasfigurazione. Mostra fotografica di Luigi Erba* (Spazio espositivo Augusta Manzoni, Morterone), catalogo della mostra, a cura di Carlo Invernizzi, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1988, pp. 5-7.

Luigi Erba, *Ritrovamenti 3/88*, 1988; *Ritrovamenti*, 1988; *Fransida*, 1989-1999, stampe fotografiche

Là non è più vita

Là non è più vita
dove i tetti sono neri
e nelle case entra il vento a distesa
dove le crepe
hanno sembianze d'uomini.
Oltre il canale
dove un lume è la sera
e il giorno inutile attesa.

Morterone, 1970

Luigi Erba, *Frasnida*, 1989-1999, stampa fotografica





Morterone: luogo di radici e di osmosi tra arte, natura e uomo

Lorenzo Mango

"Più volte, in una foresta, ho sentito che non ero io a guardare la foresta. Ho sentito, certi giorni, che erano gli alberi che mi guardavano, che mi parlavano... Io ero là in ascolto... Credo che il pittore debba lasciarsi penetrare dall'universo, e non volerlo penetrare". Questa affermazione di André Marchant serve a Maurice Merleau-Ponty, nel suo ultimo, folgorante scritto, *L'occhio e lo spirito*, per riflettere in profondità sulla dimensione del "vedere". Scrive, infatti: "Quel che si definisce aspirazione, dovrebbe venir preso alla lettera: c'è realmente inspirazione ed espirazione dell'Essere, respirazione dell'Essere, azione e passione così poco distinguibili che non si sa più chi vede e chi viene visto, chi dipinge e chi viene dipinto". L'idea di ospitare iniziative d'arte tra i boschi e le rocce delle montagne lecchesi mi è da sempre sembrato un agire in questa prospettiva. Un voler ospitare l'arte lì dove è più giusto - vorrei dire più sano - sia accolta, lì dove non subisce l'oltraggio dello sguardo distratto e supponente degli uomini troppo impegnati a darsi ragione del proprio piccolo io, troppo presi dalle cose del mondo per poter guardare all'arte e alle sue opere con sguardo franco. A Morterone, invece, con i suoi silenzi, le sue brezze, le erbe e i boschi gli spettatori principali dell'arte diventano gli alberi, le pietre, i cieli alti e le nuvole. Messe, anzi immerse, nella natura le opere riacquistano un loro respiro originario. Offrono se stesse alla contemplazione degli elementi e si negano al consumo degli uomini. Stanno lì come l'artista nella foresta che non sa più chi guarda e chi è guardato, vanno a situarsi dentro il ritmo universale del respiro dell'Essere. Tanto più mi colpisce, oggi, questa sensazione nel mentre scopro essere Merleau-Ponty uno dei punti di riferimento di Carlo Invernizzi, poeta e animatore delle iniziative morteronesi. Il cerchio si chiude, il discorso torna, l'intreccio tra poesia, natura, idea dell'arte e animazione culturale crea una preziosa alchimia.

C'è una sorta di "dato acquisito", almeno così sembra, nei discorsi che riguardano l'arte, qualcosa che tutti ritengono di sapere nel mentre dicono: l'opera d'arte è lo strumento ideale della comunicazione tra gli uomini. Niente da obiettare, ma bisognerebbe aggiungere che non è solo questo, perché può essere anche di più. Oltre il ristretto mondo umano, infatti, oltre quel "dire sociale" cui si vuol ricondurne o ridurne, l'esistenza, l'arte non è più? È, insomma, un linguaggio esclusivamente inter-umano? Forse possiamo tentare un piccolo azzardo del pensiero per dire: e se l'arte non fosse destinata a trascorrere solo tra gli uomini, se il suo destino fosse d'essere l'offerta dell'umano alle altre creature, alle altre entità che abitano il mondo? Se - sulla scia di Klee, Rilke, Wenders - cominciassimo a pensare che l'arte, prima di tutto, è per gli angeli? Allora ci accorgeremmo che il rapporto arte-natura andrebbe totalmente ripensato. Che non può essere ricondotto, come pure è stato intelligentemente fatto, alla implicazione degli elementi naturali dentro l'opera d'arte, ma che può assumere vesti del tutto inedite. Non più l'artista che guarda la natura per poter creare (nei diversi, infiniti modi in cui questo può accadere) ma l'artista che crea perché la natura possa apprezzare quella sua creatura che è l'opera. Già, l'opera d'arte. L'essenza distillata dell'umano, il frutto della sua creazione, che dobbiamo imparare a pensare utile come la mela al melo, e, come quella, offerta vitale al resto delle creature. Mi piace pensare a questi progetti d'arte per Morterone all'insegna di una simile idea, o, se volete, di un simile sogno. Arte nella natura non solo come ambientazione ma come donazione. Opere che guardano i monti, monti che guardano le opere e gli uomini (sia chi quelle opere ha fatto, sia chi le viene a vedere, abitando già i luoghi o salendo dalla pianura, sia, infine chi ha pensato che lì potessero nascere) che contemplano gli uni e le altre gioendo di aver concorso un poco al completamento della creazione cui tutti siamo chiamati e che tutti troppo spesso tradiamo.

Ma Morterone non è solo monti e natura, è anche un piccolo insediamento di uomini. La cosa non è di poco conto perché aggiunge altri elementi - di diverso genere - al nostro discorso. Il quale se può apparire sin qui troppo filosofico (ma è la storia di Invernizzi come poeta e degli altri che come lui hanno dato vita all'Associazione Culturale Amici di Morterone ad autorizzarci in questa direzione) ha anche un riflesso di taglio sociologico. Spostare l'arte dai grossi centri urbani è gesto che va compreso nella sua complessità.

De Marchi, *...Attraverso...*, 2010, acciaio inox a specchio, cemento e buchi, 17x44,5x29,5 cm (progetto)

Non significa fuggirli, né temerli, né odiarli, quei centri. Significa sforzarsi di fare altro, di ricontestualizzare e risignificare la circuitazione dell'arte. Il primo segnale che emerge, in questa direzione, è quello di sottrarre le opere ad un consumo esclusivamente specialistico, che finisce con l'essere ultraspecialistico, mortificando il destino e la vocazione dell'arte. Poste, così, ai margini del circuito artistico le iniziative morteronesi si offrono, simultaneamente, allo sguardo vergine del visitatore comune e a quello tecnico del professionista dell'arte. Il quale deve, però, aver fatto il gesto umile di arrivare sin qui e così la distinzione degli sguardi, quella distinzione gerarchica che allontana tanti "curiosi" dell'arte dalle gallerie per trasformarle in laboratori specialistici, qui non ha più luogo. Per una volta tutti uguali di fronte all'opera. Qualcuno di buona memoria ricorderà ancora il "decentramento" culturale di cui si vagheggiava un venticinque-trenta anni fa. Le iniziative di Morterone, che - giova ricordarlo - non riguardano solo le arti visive ma coinvolgono anche la letteratura, e la poesia in particolare, sembrano disporsi lungo quella direttrice. Solo apparentemente, però, perché la matrice politica - rispettabilissima e troppo facilmente irrisa dal cinismo di fine secolo - tesa alla diffusione popolare dell'arte non è la molla che spinge l'Associazione. Il suo discorso è di carattere, mi si passi il termine, più privato. Nel senso che nasce come esigenza personale, come "voglia" di rendere vivo anche sul piano artistico un luogo già benedetto dagli dei sul piano naturale. Non Morterone, dunque, come un luogo qualsiasi, ma Morterone come il proprio luogo. Luogo di radici, luogo di fondazione della propria sensibilità culturale ed umana dove tentare la scommessa sublime dell'incontro e dell'osmosi tra arte, uomo e natura. Quell'incontro che è fonte di armonia o, come dice Merleau-Ponty, di respiro. La matrice sociologica di un progetto che scuote l'arte dal suo torpore allontanandola dalla città, dai suoi spazi specifici, per porla a contatto con la semplice essenzialità del vivere, si carica di una valenza in più, dal sapore antropologico. Si ha il proprio "inizio" e si "fa" lì dove si è, lì dove allignano le proprie radici, lì dove germina e si rigenera la pianta della propria, personale, poesia. Sia essa letteraria od umana. Credo che questa, prima di altre, sia la ragione che ha spinto un gruppo di uomini e di donne a formare una associazione d'arte e poesia e, d'altro canto, se si segue la mappa delle iniziative ci si accorge che, oltre a Morterone, compaiono anche i nomi di Moconesi e Vignate (dove si sta dando vita ad un comitato per la animazione artistica della città, sia sul piano delle iniziative temporanee che di quelle permanenti), entrambi luoghi scelti per affinità e affezioni personali, per radici. Dunque un fare nel proprio luogo, perché solo a partire dal proprio io si può "fondare", e solo fondando e fondandosi si può crescere. Più che mai quella di Morterone mi sembra una cellula in evoluzione di un corretto modo di intendere l'arte.
I progetti per Morterone raccolti in questa mostra rispecchiano appieno intendimenti e metodi dell'Associazione. Gli artisti chiamati a realizzarli sono quelli che accompagnano da tempo le iniziative morteronesi. Artisti di generazioni diverse, non legati tra loro da un presupposto stilistico ma da un intendimento dell'arte etico ed estetico ad un tempo. La ricerca di un'essenzialità di linguaggio che sfuma nel minimalismo espressivo senza mai toccare i limiti estremi (spesso troppo mentali) si coniuga con una poesia della forma, con una tensione alla energia primaria, accesa e vitale. Le opere che ne risultano sono segni forti e incisivi, talvolta secchi e fin quasi bruschi, talaltra sfumati e lievi. Segni di un linguaggio vivente che è analitico, nel senso che riflette profondamente sul suo farsi, e rimette in discussione l'idea stessa di espressione artistica. "Fare" nella libertà della creazione, all'interno dello scardinamento dei nessi semantico-rappresentativi del linguaggio; dar voce al riduzionismo delle forme oltre le barriere di un linguaggio che abbia come meta il solo riferirsi a se stesso. Questi due mi appaiono come i principi comuni agli artisti di questa mostra. Principi, come si vede, che vanno al di là delle "appartenenze" e delle "provenienze", un po' perché le ignorano, un po' perché le eccedono. C'è un taglio trasversale che costituisce il diagramma entro cui si definisce l'identità della mostra e dei progetti. Taglio soggettivo che corrisponde alla spinta ad un'arte oltre il mero linguaggio e rivolta all'energia ed all'abbraccio con quell'umano "puro, contenuto, ristretto" cantato e rimpianto da Rilke. Non una tendenza, né un montaggio eclettico di esperienze diverse, ma un mondo.

Lorenzo Mango, "Morterone: luogo di radici e di osmosi tra arte, natura e uomo", in *Morterone Natura e Arte. Progetti. Alviani, Aricò, Asdrubali, Carrino, Catania, Ciussi, Colombo, Dadamaino, Gentili, Guarneri, Legnaghi, Mulas, Nigro, Pardi, Passa, Pinelli, Querci, Rotelli, Sonego, Staccioli, Varisco, Wach* (Sala espositiva Pro Loco, Morterone), catalogo della mostra, a cura di Giorgio Bonomi e Lorenzo Mango, Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone, 1995, pp. 11-14.



Alan Charlton, *Maze*, 2005, poliplat 13,5x38x38 cm (progetto)

Il respiro del cosmo nella poesia di Carlo Invernizzi

Luigi Sansone

Carlo Invernizzi, poeta, umanista e cultore delle arti, ritorna dopo 55 anni alla Biblioteca Sormani di Milano con questa mostra che documenta il suo mondo poetico, anche in relazione ai libri d'artista che egli ha realizzato in collaborazione con alcuni dei più noti artisti contemporanei.
Proprio in questa importante sede storica della vita culturale milanese Invernizzi mosse infatti i primi passi come poeta, entrando a far parte del gruppo dei letterati costituitosi attorno a Maria Vailati, la quale nel 1961 fondò l'associazione **ποίησις** come *Centro di attività e documentazione di poesia contemporanea* che si riuniva presso la Galleria Arte Contemporanea di Via Palestro.
Ed è in *Quaderni di Poiesis*, 1963, a cura di Maria Vailati, nella sezione *Fili d'erba*, di Maria Garelli Ferraroni, che l'allora ventinovenne Invernizzi pubblica tre poesie inedite *L'uomo*, *Silvana*, *Quando l'Autunno*, di cui Garelli Ferraroni scrive: "(...) una certa complessità di motivi ne fa una delle voci più modulate di questa rassegna. È una poesia interiore, che si fonde all'ambiente, al paesaggio".
Basterebbero i seguenti versi tratti dalla poesia *Quando l'Autunno*, 1958: "*come il pianto degli alberi*", in cui la natura viene "umanizzata", o "*per le deserte strade e sui dossi / di balza in balza / ululando pascola il vento*", in cui la natura acquista la vitalità e il suono di animali che sono sempre direttamente a contatto con lei, per comprendere quanto il mondo poetico di Invernizzi sia fin dai suoi esordi strettamente legato e trovi nella natura la sua principale fonte di ispirazione.
Lo stesso poeta ci indica il luogo 'naturale' nel quale egli, circondato da energia cosmica e immerso nell'incanto della natura incontaminata, riceve "quel lampo creativo" cosicché "emozionivisioni vorticano nella voragine e prorompono in paroleimmagini".
Morterone, afferma Invernizzi "è il mio luogo di radici, soglia ingermino d'immagini metafore del mio fare poesia.
In così silente conca d'incontaminatezza, senti l'eco dell'evaporo incomprimibile dell'universo e ti colpisce la luce mentale di fulgidissimi logoisbrendoli 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.
(...) Riflettendo sull'importanza che assume il territorio di Morterone per la poesia di Invernizzi, mi viene spontaneo un richiamo al legame intrinseco e vissuto che popolazioni 'primitive', in varie parti del pianeta, hanno sempre sentito con la natura come tramite per entrare in contatto con le energie cosmiche; infatti il legame che univa l'uomo al mondo vegetale ed animale era indissolubile per molte popolazioni indigene d'America, legate a un profondo senso di rispetto e riconoscenza per gli alberi e gli animali: quando un Sioux si nutriva dell'animale che cacciava si nutriva anche del suo spirito da cui traeva l'energia vitale. L'animale ucciso continuava a vivere in lui, sia nella sua forma spirituale che in quella materiale, donando all'uomo la forza necessaria alla caccia successiva e permettendo così la circolarità della vita: "*Nulla muore per caso e per niente: / l'insetto che ingoia la rondine / nutre la rondine; poi muore / la rondine e genera l'insetto. / Anche l'uomo / muore come la rondine e genera / l'insetto. / È questa l'esistenza, / il gioco quotidiano degli eventi. / Nulla muore per caso e per niente. / Ma non sa l'insetto che muore, / non lo sa la rondine. / Per loro il gioco è indifferente*", sono versi della poesia *Nulla muore,* 1969, di Invernizzi, ma è anche il pensiero di questi 'filosofi intuitivi', i Nativi d'America, permeati da un un profondo rispetto per la natura in cui vivevano in perfetta, serena armonia e di cui si sentivano parte integrante.
(...) Questa fondamentale concezione è racchiusa da Invernizzi nel binomio "*Natura Naturans*, mistero dell'universo e della vita, che sta di là, oltre la luce, luogo mentale da tentare, forse anche da inventare per inventarsi in una nuova più ampia coscienza di sé e del mondo."

(...) Invernizzi è anche affascinato dalla scienza che considera poesia quando essa "penetrando gli abissi più profondi della materia rende consapevoli dell'unità fondamentale del tutto e il poeta che sa di essere parte integrante di questa unità, sa che la realtà sperimentabile ultima è pure la sua ultima interiore realtà."
Invernizzi fa parlare la *Natura Naturans* che ci consiglia: "umani, prendete il microscopio, il telescopio, abbandonate la ragione come colei che ordina tutta la mia realtà solo con visioni-astrazioni, ...entrate in me, io sono tutti gli atomi dell'universo in movimento secondo caso e necessità, io non sono solo l'astrazione del Vostro cogitare; nella mia costituzione ultima io sono il fiume di tutte le acque, sono il prevedibile e l'imprevedibile che l'elettrone determina...".
La scienza, che ha il compito di prendere sempre più coscienza della conoscenza, per permettere all'umanità di raggiungere mete di percezione sempre più alte e profonde e progredire non solo nel campo della quotidiana fisicità, ma anche nella trasmissione apparentemente impercettibile del pensiero ("ioni pensiero luce"), trova in Invernizzi il suo globale cantore, scrutatore, onomaturgo, totalmente immerso, affascinato e affascinante.
(...) Per rendere in "paroleimmagini" le sue fulminee "emozionivisioni" Invernizzi le sintetizza in termini pluri-composti come "pratialbericaseneve", "acquagelovento", "montimaricristallineve", "ventoluce", "buioluce"; questa terminologia soddisfa la necessità di illimitata interferenza che gli elementi costitutivi del creato, pur contrastanti, hanno tra di loro a compenso di un universale equilibrio che il poeta vuole cogliere e trasmettere all'unisono.

Milano, 25 febbraio 2012

Luigi Sansone, "Il respiro del cosmo nella poesia di Carlo Invernizzi" (estratto), in *Carlo Invernizzi. Secretizie* (Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani", Milano; Galleria Comunale d'Arte Contemporanea Ai Molini, Portogruaro), catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli e Luigi Sansone, **ποίησις** Edizioni, Morterone, 2012, pp. 13-17.

Intorno al mondo di Carlo Invernizzi

Claudio Cerritelli

In sintonia con gli artisti

Gli artisti che Invernizzi ha frequentato sono tramiti preziosi verso le misteriose forme della pittura e della scultura, compagni di viaggio con i quali ha condiviso l'intuizione della visione come vortice primordiale.
L'interesse per la loro ricerca ha avuto varie fasi di assimilazione, è cresciuta tra differenti "scintillamenti" attraverso incontri e confronti sul senso illimitato dell'esistenza, zona spasmodica definibile secondo un'espressione cara a Invernizzi: "corpocervellomentepensieroanima".
Simile concatenazione di concetti interni gli uni agli altri indica il continuo passaggio di energie trasmutanti che avvolge la dimensione in cui poeta e artista inventano parole e immagini, senza mai esaurire il senso di tale divenire, ansia di conoscenza che si rinnova intorno al mistero del vivere.
Uno dei primi artisti cui Invernizzi ha dedicato una poesia (1970) è Carlo Ciussi, pittore e scultore impegnato su questo doppio fronte, da un lato a trasformare lo spazio geometrico come infinita estensione del colore, dall'altro a esplorare le incognite misure dell'universo plastico-costruttivo.
Successivamente, il dialogo si è aperto ad artisti di cui il poeta ha apprezzato le energie immaginative della scultura e della pittura, entrando in profonda sintonia con le visioni di Rudi Wach e di Rodolfo Aricò, figure mitografiche del corpo-anima e instabili parvenze di colore disarticolate oltre i perimetri dello spazio.
Ciò che sempre ha attirato il pensiero-origine di Invernizzi è la visione che non limita lo spazio, la tensione che va oltre i margini stabiliti, quel punto di superamento in cui arte e poesia creano varchi incolmabili, luoghi di sgomento dove la percezione non ha misure certe che ne arrestino il flusso.
Le "frammentità" che il poeta ha inverato nei riverberi mentali della poesia hanno permesso in più occasioni di porsi al cospetto delle installazioni di Pino Pinelli (1988) andando oltre ogni conoscenza epidermica.
L'atto poetico segue le "luminescenze" che hanno il potere di sollecitare sulla parete apparizioni che illuminano lo spazio, vibrazioni cromatiche essenziali e massime estensioni ambientali del loro corpo pittorico.
Invernizzi è sempre stato posseduto dall'immagine del muro, le sue voragini sono abbagliate dalla "lucentità" dei frammenti disseminati nella centralità espansiva della parete, di fronte alla quale lo sguardo sta come annichilito, avvolto dallo sciame delle forme fisiche che sprofondano in un silenzio che pare impenetrabile ma tangibile.
Il linguaggio poetico è immerso nell'evento visivo, la parola s'addentra nella disgregazione dell'immagine, tutto concorre a stabilire contatti tra visibile e invisibile, tra realtà concreta e percezione immaginaria.
Non a caso Invernizzi ha dichiarato che il suo "fare poesia è tentare parole sul margine dell'impossibile, dire nel prodursi di immagini sensazioni inesprimibili" e che "il suo *manque* è l'ansia incontenibile di illimite sguardo profondo inesauribile" (1989).
Egli ha inoltre aggiunto che nel suo fare c'è "l'indominabile anelito di uno slancio che sempre invano si rinnova" perché è impossibile che la mente possa cogliere "le sempre sfuggenti regole della natura che origina".
In queste e altre riflessioni autocritiche Invernizzi indica la complessa tensione metamorfica che lo impegna nella ricerca di modalità espressive anomale, turbini di senso giocati attraverso un repertorio di neologismi che negano ogni canone razionale, ogni vincolo convenzionale del linguaggio.
Questo percorso in sintonia con le potenzialità irrazionali dell'inconscio trova occasione di autoriflessione nel Manifesto *Tromboloide e disquarciata* (1996), firmato insieme con Gianni Asdrubali, Bruno Querci e Nelio Sonego. Si tratta di un'esperienza in cui emerge l'identità plurale della conoscenza poetica, congiunzione individuale e collettiva dove il concetto di "mentecorpo" viene esaltato come un "tuttuno biologicamente connesso". I linguaggi della poesia e dell'arte sono filamenti nell'infinito germinare dello spazio-tempo, soglie che si aprono e si chiudono sullo stesso sentiero, visioni sospese sul limite delle possibilità cognitive.
Questo irripetibile incontro di menti creative ha prodotto fremiti e passioni reciproche, spazi di tensione mai

completamente rivelati, desideri di ricerca di un nuovo sentire, autentica sintonia di percorsi individuali che si incrociano e si addensano in un corpo unitario d'energia.
Non v'è alcuna indulgenza lirico-emotiva nei confronti del visibile naturale, ma necessità di scardinare i parametri spazio-temporali attraverso l'esperienza "disquarciante" dello smarrimento e dello sconfinamento, consapevolezza totale dell'essere che vacilla, freme, congiungendo gli snodi improvvisi della mente alle disarticolate tensioni del corpo.
Il poeta frequenta le opere degli artisti come punti di frammentazione della forma, immagini in dissipazione, stravolgimenti visivi e vibrazioni acustiche che spingono l'identità dell'espressione al limite del conoscibile.
In questa visione antropologica non vi sono ragioni che possano assecondare le influenze del mondo tecnocratico, e non v'è neppure cedimento di fronte allo strapotere di quella scienza che nega l'integrità dell'uomo biologico per finalità di sfruttamento economico.
Con gli artisti Invernizzi condivide questa resistenza alle forme di omologazione collettiva per ribadire la forza primaria del pensiero che reagisce alle angherie del materialismo oppressivo. Meglio dunque vivere lo smarrimento piuttosto che accettare le false certezze, meglio essere consapevole dei limiti che la natura aiuta a potenziare come uno slancio verso le profondità insondabili e sfuggenti della conoscenza.
Questa convinzione intorno alla vanità delle cose è uno stato di forte connessione tra le diverse ipotesi creative, essa asseconda il desiderio di cogliere il divenire dell'invisibile nel tumultuoso apparire delle forme, si tratta di labirinti segreti che s'inverano nel colore, riverberi di luce che scalfiscono la materia, rivelazioni impreviste di morfologie sconosciute.
A mano a mano che la relazione con gli artisti si fa più stringente, Invernizzi inventa nuovi legami tra il vorticare semantico dei versi e il fondo originario delle immagini artistiche, stabilendo ulteriori connessioni tra il magnetismo della poesia e l'esperienza visiva e tattile del fare pittura e scultura, sia essa predisposta verso la sintesi astratta e aniconica, sia essa sorretta da una figuralità fantasmatica e mitologica.
Le corrispondenze tra i linguaggi rivelano senza esitazione gli intrecci mentali e sensoriali tra parole e immagini, è come se gli autori si inseguissero a vicenda, presi dalla necessità di entrare nel flusso simultaneo della stessa urgenza antropologica dell'evento creativo.
Il piano dei significanti crea molteplici congiunzioni tra scrittura poetica e corpo delle forme, basta rileggere alcuni componimenti dedicati agli artisti per cogliere che tale relazione non è per nulla prevedibile.
Infatti, l'energia propulsiva del fare poesia attinge allo spazio-tempo esplorato dagli artisti attraverso reciproche stimolazioni intuitive, metafore sinestetiche, effetti vocali, sonori, tattili: intrecci e connubi linguistici che generano apparizioni e sconfinamenti.
Non esiste mai nell'esperienza di Invernizzi la logica del rispecchiamento o il desiderio di compiacere le forme dell'arte ma la necessità di addentrarsi nel vortice delle immagini cogliendo l'azione trasmutante tra poesia e arte, il tormentato divenire del loro incontro oltre ogni rassicurante parallelismo.
Il poeta è attratto dagli artisti per ciò che di irrequieto e instabile aleggia nei loro slittamenti linguistici, con essi condivide lo sgomento dell'inesprimibile, la percezione frantumata di "secretizie" e il respiro cangiante che produce moti disgregati negli abbagli ossessivi delle forme.
I versi sono lame che tagliano il significato delle parole, congegni affilati che servono a scardinare l'ovvietà, talvolta essi sono correnti ariose che spaccano le rocce, tracce sparse nel vento del pensiero che non trovano mai un preciso equilibrio, fluiscono di là da ogni argine.
Avvicinando la pittura di Mario Nigro, per esempio, Invernizzi avverte che nell'idea del "Tempo Totale" egli travalica il linguaggio costruttivista per attingere alla struttura interiore dell'uomo, a quell'orizzonte "inarrivabile" su cui è impegnata, allo stesso modo, la poesia.
Il poeta entra in tensione con il senso d'assoluto che appartiene alla ricerca di Enrico Castellani, al suo modo radicale di rendere concreto l'infinito; d'altro canto egli nutre forte sintonia con le invenzioni ambientali di Gianni Colombo giocate sul disquilibrio fisico che fa pulsare la mente. Diverso è il modo di sentirsi coinvolto dalle ricerche percettive di Grazia Varisco che dilatano lo spazio fisico sollecitando forti tensioni conoscitive; allo stesso modo, l'approccio con le sculture di Mauro Staccioli lo spinge a riflettere sull'energia psico-fisica delle forme primarie che modificano l'ambiente con i ritmi inesorabili delle grandi geometrie solide.
Del linguaggio creativo di ogni artista Invernizzi evoca le persistenze e le varianti visive, la qualità esistenziale di una visione che non può essere descritta o raccontata ma solo captata attraverso la genesi di parole diverse.

Nel respiro della scrittura segnica di Dadamaino, nelle interazioni luminose di François Morellet o nelle luminescenze materiche di Elisabeth Vary, il poeta coglie uno sciame immenso di luce che inonda il buio e ne rivela il potere visionario e destabilizzante.
Quel che egli sente nelle tele rarefatte di Riccardo Guarneri o nelle immagini mistiche di Pietro Gentili sono segnali di luce sospesi sui crinali del tempo, colori appesi al vuoto come stati d'incantamento, istanti di smarrimento cosmico nell'inesauribile niente.
Leggere i versi che Invernizzi pubblica in occasione delle loro mostre, significa mettere da parte ogni immediato commento stilistico e iniziare un viaggio alla ricerca del senso possibile, con disponibilità a farsi sorprendere da un lessico poetico che non ha riscontri.
Il riferimento di ogni poesia è sempre l'atto di stare in bilico su immagini che non sono mai la versione mimetica dell'arte, ne sono piuttosto la risonanza e l'impulso a far deflagrare il significato oltre se stesso.
Gli intervalli interagenti di Alan Charlton; gli abissi di vertigine cromatica di Günter Umberg; l'implodere del niente nei luoghi di luce di Michel Verjux; i profili di oggetti nelle variazioni linguistiche di Anna Lindal.
E ancora: i sospiri di marmo di Antonio Trotta, le emozioni plastiche di Igino Legnaghi, gli stupori primari di Natalino Andolfatto, gli umori tattili di Sergio Milani. Infine, artisti internazionali come Helmut Dirnaichner, Lesley Foxcroft, Bernard Frize, David Tremlett e Bob Tyson, compaiono sull'orizzonte dei suoi interessi anche se comportano un diverso approccio esistenziale. Ogni nuovo incontro con gli artisti rappresenta un tramite concreto di confronto tra poesia e immagine visiva, occasione per verificare fonti d'energia creativa che da sempre Invernizzi interpreta attraverso quei "picchi della mente" che più volte ha esaltato come punti di convergenza di molteplici linguaggi.

Trascrizioni verbo-visive, i libri fatti a mano

Le visioni concomitanti tra poesia e arte sono affidate a varie occasioni di complicità, edizioni di libri tipografici e produzione limitata di libri fatti a mano, dimensione artigianale in cui le poesie autografe si trasfondono direttamente nelle composizioni astratte e figurali degli artisti, anch'esse direttamente realizzate nello spazio della pagina.
Questo tipo di ricerca coinvolge in prima persona Invernizzi sulla scia del suo interesse per la scrittura e riscrittura dei versi, intesi come ritmo calligrafico inscritto sulla carta, regressione immaginativa dalla parola stampata alla riga manoscritta, commisurata agli andamenti sempre diversi della mano: da sinistra a destra, sopra e sotto, al centro o ai margini.
Si tratta di un'esperienza scritturale che assume essa stessa un valore visivo e che trae origine, dapprima occasionale, in seguito sempre più costante, dalla collaborazione attiva di Nelio Sonego che si è dedicato ai libri autografi fin dai primi anni Novanta, sulla scia dei suoi viaggi lineari dentro i perimetri della superficie.
I numerosi libri realizzati nel corso del tempo sono un racconto costellato da tensioni espressive collegate al divenire indomito delle stagioni creative, voragini segrete dove ai versi inesorabili del poeta fanno eco i segni folgoranti del pittore, l'irrompere senza tregua degli uni e degli altri, unico gorgo indistinguibile e totale.
La molteplicità dei formati, delle tecniche cromatiche e della qualità delle carte utilizzate fa della sperimentazione condivisa con Sonego una delle esperienze più complete vissute da Invernizzi nel ritmo ancestrale del suo immaginario poetico. Si tratta di una collaborazione ideale in cui le polarità del fare poesia e del fare pittura si incontrano sul piano del reciproco godimento conoscitivo, scavo del senso profondo dell'esistenza, mutamento perenne del magma potenziale del pensiero, emozioni molteplici che s'inverano nella sequenza circoscritta delle pagine.
Dalle misure del libro Invernizzi si sposta dapprima con Sonego, anche sullo spazio della tela, in seguito esegue opere per conto suo componendo allo stesso modo scritture e immagini pittoriche seguendo ulteriori intrecci verbo-visivi. La sensazione è che questa necessità di trasferire tutto sul piano della pittura diventa una sorta di amplificazione della pagina dove poesia e arte si stringono nel respiro del libro da leggere. Se nella creazione dei libri si tratta di sfogliare con la mano i fogli toccando la qualità della materia, i rilievi del collage, le consistenze dei colori e la sostanza palpabile delle parole iscritte, sulle tele realizzate con Sonego si inseguono segni di infinito, grandi pagine di un alfabeto fatto di connessioni istintive tra forme e parole, geometrie intuitive e poesie disarticolate, percorsi lineari e scritturali sospesi sul filo di significati irraggiungibili.
Non dissimile è l'intensità del rapporto intellettuale ed emotivo intercorso con Bruno Querci, la convergenza di tensioni che la mente dischiude sulla soglia di se stessa, con quel ritmo inquieto che produce una costante

rottura dei paradigmi convenzionali per aprirsi alle incursioni dell'imprevedibile. Geometrie primarie e spazi d'abisso sono infatti quelli ideati da Querci nei ripetuti incontri con la poesia di Invernizzi, interminabili affioramenti del bianco e del nero, valori luminosi che vanno oltre i margini in cui si addentrano, senza orizzonti e con profondi precipizi. Di questa insondabile inquietudine che avvolge il linguaggio alla radice dei suoi ramificati saperi, è intrisa la scrittura autografa dei versi che - nel loro andamento fluttuante e irregolare - s'inerpica tra le righe e ridiscende seguendo gli urti e gli umori dello scrivere, rivelando in ogni suo tratto l'incerto trascorrere dei pensieri alla ricerca di stabilità introvabili, pause impossibili nel reticolo della mente invasa da altre tentazioni, da nuove trasgressioni in divenire.
Molto intenso e persistente è anche il dialogo con l'arte di Rudi Wach, attraverso un percorso di libri, libretti e libricini, dove le risorse scritturali della poesia variano continuamente di peso e di vibrazione a confronto con le figure immerse nella potenza trasfigurante del segno. I libri con Wach sono metafore dell'infinita trasmutazione di corpi sempre in cerca di umane risonanze con gli animali, presenze fantasmatiche che volano negli spazi affollati di attimi fulgidi e irripetibili.
Le fibre della materia sono disegnate con lo slancio imprendibile della mano da cui germogliano forme come tentacoli protesi nel vuoto, scie d'impetuosa energia che abbrancano il vuoto fino ad accorpare lo spazio con insaziabile desiderio di trascorrere dalla forma all'informe, dalla luce scintillante alle oscure viscere dell'origine. Le "secretizie" della poesia vorticano tra i corpi di queste metamorfosi primordiali svelando le pulsazioni che agiscono negli squarci del corpo, all'interno delle pieghe, dentro i reconditi anfratti del buio-luce.
Nell'ambito dei libri-oggetti, il valore plastico della scultura emerge nel libro ligneo completamente bianco che contiene un'anima di legno scavato e tinto da Sergio Milani, icona naturalistica di un pensiero vibratile che la poesia coglie nei suoi "intrasgredibili" solchi di vita.
Con l'immaginario fotografico di Luigi Erba sono stabiliti contatti sul filo dell'orizzonte, un piccolo libro racchiude una sequenza d'immagini fissate nell'aggregarsi istantaneo di parole che sfidano vortici di luce senza dimora, sensazioni cosmiche che nascono da dettagli di realtà.
Tornando alla pittura e ai pittori, ai rapporti tra colore e suono, tra geometria e ritmo cromatico, molte soluzioni avvolgono l'ondulazione inarrestabile della poesia, l'irrompere dei colori sulla soglia labile e irriducibile dell'altrove. Il percorso di questi pensieri pittorici si sovrappone e s'innesta sulla pelle delle poesie che a loro volta turbano gli equilibri dello spazio, sia che si tratti dello stile costruttivo e alitante di Carlo Ciussi, sia che a dominare gli echi del visibile si mostri senza reticenze l'inafferrabile divenire delle forme di Rodolfo Aricò, istanti di pensiero oltre il confine, guidati dall'istinto imponderabile della pittura.
Nel caso dei libri concepiti con Pino Pinelli, gli interventi monocromatici occupano unicamente le copertine come frammenti tattili che racchiudono umori fisici e sconfinamenti mentali, ardori materici che accompagnano i vortici del poeta e il valore sensoriale delle immagini.
Impronte di pennello scandiscono con ritmo variabile le vocali di Rimbaud, si tratta di due libri ideati con Niele Toroni come elogio del tempo che tramuta il senso dell'enigma nel respiro sempre uguale della vita.
Le scritture del poeta sono varchi che incombono sul vuoto, creano spazi tra ritagli geometrici e segmenti di linee disegnati da Nicola Carrino, libro-collage di pensieri segreti in bilico tra le misure effimere del tempo.
I libri con Grazia Varisco si addentrano tra le pieghe di stupore di uno spazio inafferrabile, tra i silenzi mutevoli della carta dove la poesia disvela sensi nascosti, inarrivabili orizzonti, respiri di luce racchiusi nell'ombra.
Infine, tra le varie tipologie di libri si incontrano recenti e numerosi esemplari unici contenenti poesie manoscritte con disegni colorati e parole incastonate con inchiostri colorati.
Sono ulteriori esempi di avvicinamento tra poesia e pittura ad opera di Invernizzi senza la collaborazione degli artisti, come un viaggio autografico in cui la separazione tra i due universi comunicativi è superata all'interno dello stesso soggetto trasfigurante. In alcuni casi la calligrafia è libera di svolgersi secondo andamenti meno sorvegliati, impulsivi e irregolari, infatti, non vi è nulla di estetizzante nella grafia del poeta, essa piuttosto rivela una sensibilità umorale sempre differente.
Questa produzione non risponde certo alla tentazione di voler essere pittore ma al piacere spontaneo di toccare il colore immaginando uno spazio che dal centro s'irradia in tutte le dimensioni.
La struttura centripeta di queste immagini evoca la metafora cosmica del linguaggio verbale e visivo che divora lo spazio, così come la pagina è pervasa da un pensiero simbolico che assimila parole e immagini nel flusso inesorabile e indivisibile del tutto/niente. L'attuale impegno di Invernizzi non conosce sosta, si muove lungo le coordinate di tutti i suoi interessi esprimendo una sintesi che aggrega ogni tentazione conoscitiva.

Negli ultimi libri egli va accorpando macchie e punti materici che - insieme con i percorsi delle parole erratiche e dei suoi concetti emblematici - vogliono confermare la necessità di un "instabile informe movimento di molecole che s'aggrumano in trame inquiete". Sono quelle stesse trame che arte e poesia insieme intrecciano in modo inestricabile nella visione di uno spazio senza mediazioni culturalistiche, sostanza primaria dove è sempre possibile stare sull'instabile confine dell'origine, ritrovando la forza rivoluzionaria che sta nel profondo dell'essere, Invernizzi direbbe nell'infondo senza fondo del tutto/niente.

Milano, 20 febbraio 2012

Claudio Cerritelli, "Intorno al mondo di Carlo Invernizzi" (estratto) in *Carlo Invernizzi. Secretizie* (Biblioteca Comunale Centrale "Palazzo Sormani", Milano; Galleria Comunale d'Arte Contemporanea Ai Molini, Portogruaro), catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli e Luigi Sansone, **ποίησις** Edizioni, Morterone, 2012, pp. 109-117.



Maria Mulas, foto di gruppo, Associazione Culturale Amici di Morterone, 1994

L'attività svolta nel corso dei decenni dall'Associazione Culturale Amici di Morterone nasce dal desiderio di condividere un'esperienza autentica e diretta, che non sia solo quella dell'arte ma anche della vita; un'esperienza rispettosa delle alterità e non convenzionale, o meglio, non mediata dai vincoli dati dalle situazioni ufficiali e soprattutto, che sia alla portata di tutti coloro che ne vogliano prendere parte.
Ho sempre agito nel pieno rispetto degli altri e credo che ognuno meriti uguali possibilità di partecipazione in ogni situazione e, per questo motivo, negli anni Ottanta la nostra squadra di calcio "Zarathustra" si è rifiutata di disputare, a Morterone, la finale di un torneo perché con sopruso si voleva modificare il regolamento. Nonostante ciò, nel rispetto delle persone intervenute per vederci giocare, saremmo stati disposti a disputare la partita senza finalità competitive.

Ciò che è stato finora realizzato a Morterone rispecchia questo mio modo di essere e di sentire, sempre conscio che la differenza tra le persone sta nell'essere e non nell'apparire.
Questa esperienza irripetibile ha fatto divenire un *unicum* l'utopia e la concretezza del vivere.

Epicarmo Invernizzi

Per me Morterone, meraviglioso luogo di radici, è oggi nella mia memoria oltre che indelebile ricordo della felice spensieratezza ivi vissuta ogni estate durante l'infanzia, anche luogo dove nella giovinezza discutendo con coetanei e pure adulti seminavo dubbi sulle loro certezze.
Ricordo, in particolare, quando sedicenne nel prato antistante casa contraddicevo le banalità che, durante le discussioni, mi venivano rivolte in coro costituendo stimolo e fortificandomi nelle aspirazioni del vivere.
Un mio sentire, comunque, quello attuale che ricorda pure lo sforzo e la tenacia con cui abbiamo poi dovuto anche lottare per poter realizzare il visionario progetto del Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone attuato nel corso dei decenni e di cui tutti oggi possono esserne partecipi nella evoluzione.
Indimenticabili nella mia memoria sono anche le intense serate e le notturne successive discussioni con Gavino Ledda, scrittore nuragico che ha segnato la nostra vita esperita a Morterone.
Mi auguro che queste nostre fatiche, oltre ad essere un esempio e uno stimolo, possano permettere a Morterone di ulteriormente aprirsi al mondo.

Sostene Invernizzi

Coltivare se stessi quali "cellule pensanti" è ciò che ha da sempre caratterizzato e caratterizza il mio vivere e quello dei giovani morteronesi.
Coltivare la mia coscienza e incrementare sempre di più il grado di consapevolezza nel vivere quotidiano, è stato l'elemento pregnante della mia vita e degli altri giovani di Morterone.
Le nostre innumerevoli attività e le serate organizzate con vari poeti, pittori e scrittori, hanno trovato proprio nei giovani in costante fibrillazione come me, l'*humus* propizio a coltivare quei fermenti che ancor oggi animano il nostro vivere.
Sono sempre stato consapevole che "le realtà dell'anima, anche se invisibili e impalpabili, sono pur sempre realtà" e con il trascorrere degli anni e con il vedere Morterone assurgere a un vero e proprio tangibile segnale poetico, come un vero e proprio faro, oggi tutta questa tensione ideale e conoscitiva è diventata una necessità che caratterizza il mio vivere anche lontano da Morterone.
Tale irrefrenabile necessità è scaturita dalle "scintille visionarie" che il mio maestro Carlo Invernizzi, sin dalla mia adolescenza, ha costantemente acceso in me.

Alessandro Mazzotti