RUDI WACH

FORUM AUSTRIACO DI CULTURA



ESTRATTO DEL CATALOGO

RUDI WACH

DAL PROFONDO
LE CREATURE DI RUDI WACH

Testi di
Giorgio Bonomi Carlo Invernizzi Francesca Pola Elmar Zorn

forum austriaco di cultura[mi]

Questa monografia è stata pubblicata in occasione delle mostre

Dal profondo. Le creature di Rudi Wach
Palazzo Isimbardi Milano 20 settembre - 13 ottobre 2002

Rudi Wach. All'inizio di una lunga strada. Disegni dal 1955 al 1965
Forum Austriaco di Cultura Milano 23 settembre - 25 ottobre 2002

Redazione Tiziana Invernizzi
Progetto grafico Tiziana Invernizzi
Traduzioni Mara Traverso Milano
Fotografie Eva Herreman Milano; Christoph Lackner Innsbruck;
Bob Tyson Palo Alto; Paolo Monti Milano; Paolo Vandrasch Milano
Fotolito Galli Thierry s.a.s. Milano
Stampa Galli Thierry Stampa s.r.l. Milano

Si ringrazia

Land Tirol

Stadt Innsbruck

Bundeskanzleramt - Kunstsektion Wien

Pelikan Spa Milano

Indice

9 Rudi Wach a Palazzo Isimbardi
di Paola Iannace

11 Omaggio a Rudi Wach
di Mario Erschen

13 Dal profondo. Le creature di Rudi Wach
di Giorgio Bonomi

43 Le imprendibili oscurità delle creature di Rudi Wach
di Elmar Zorn

63 Dialettica della creazione. Disegno e scultura nell'opera di Rudi Wach
di Francesca Pola

87 La psichecoscienza di Rudi Wach pulsa nel vitale originario
di Carlo Invernizzi

97 Elenco opere

101 Note bio-bibliografiche

Provincia di Milano

Presidente
On. Ombretta Colli

Assessore alla Cutura e ai Beni Culturali
Paola Iannace

Direttore Centrale Turismo e Cultura
Pia Benci

Coordinamento
Angelo Cappellini Massimo Cecconi

Organizzazione
Bianca Aravecchia Caterina Aurora Mario Quadraroli
con la collaborazione di Angelo Parolini Caterina De March

Ufficio stampa
Marco Piccardi Pinuccia Merisio

Console Generale d'Austria a Milano
Maria Kunz

Vice Presidente Land Tirol
Ferdinand Eberle

Assessore alla Cultura Land Tirol
Günther Platter

Sindaco di Innsbruck
Herwig van Staa

Vice Sindaco di Innsbruck
Hilde Zach

Direttore Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Gert Ammann

Rudi Wach a Palazzo Isimbardi

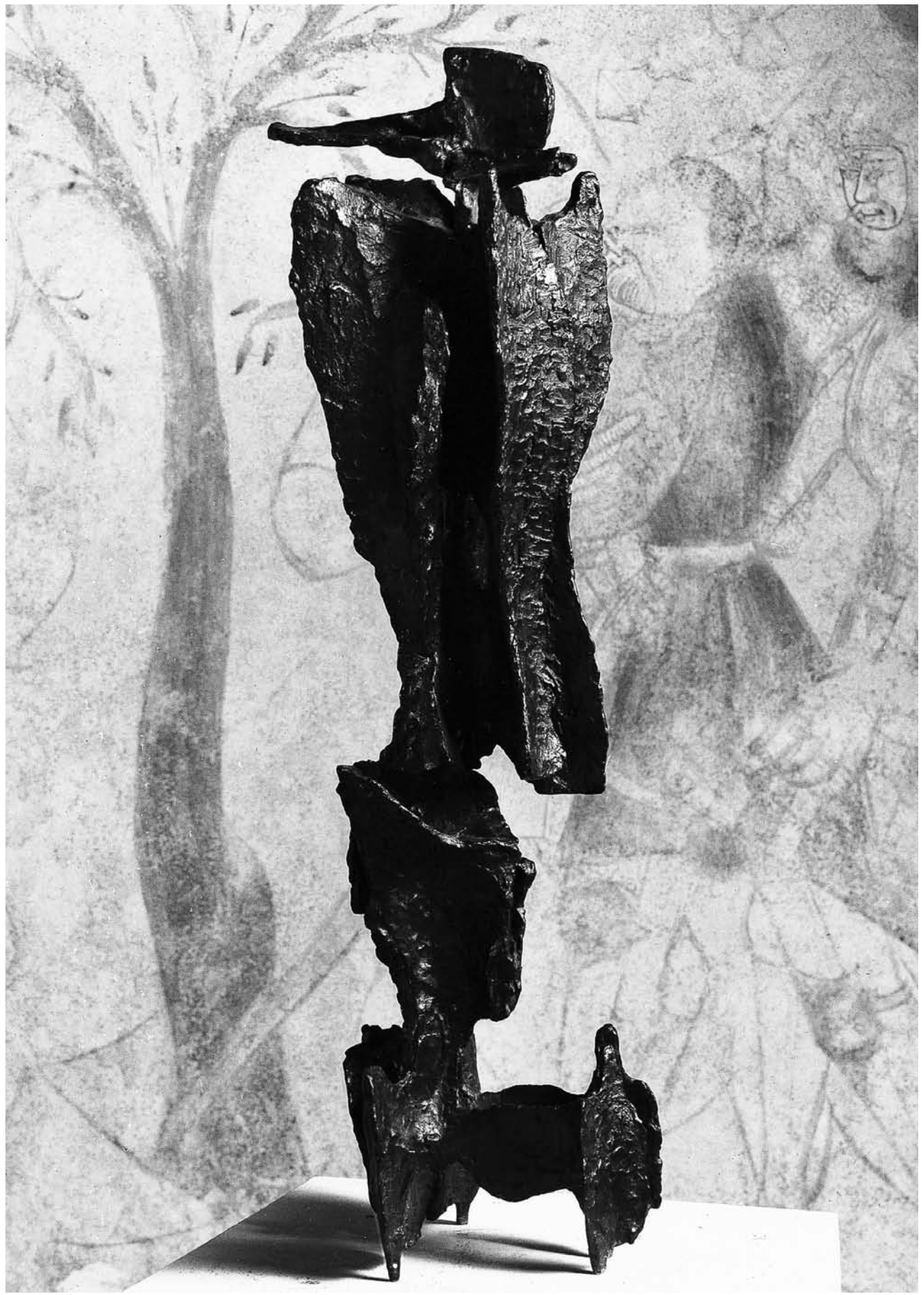
La mostra che la Provincia di Milano dedica a Rudi Wach, attraverso l'esposizione delle sue sculture, rende omaggio ad un artista che - tirolese di nascita - ha, da molti anni, scelto Milano come luogo in cui vivere e operare.
Scultore, disegnatore e architetto, Rudi Wach è uno degli artisti austriaci, viventi, più riconosciuti a livello internazionale.
Allievo di Marino Marini ed amico di Alberto Giacometti, Rudi Wach si divide tra Italia e Austria esponendo la sua dicotomica idea di scultura.
L'imprescindibile coesistenza nell'essere umano di cuore e testa, di istinto e ragione, è uno dei più indagati tra i soggetti cari alla poetica di quest'artista. Per questo la mostra, mettendo a confronto le particolarità tecniche esperite in oltre quarant'anni di ricerca, presenta tredici sculture tra le più significative della produzione artistica di Rudi Wach.
Nel cuore di Milano, entrando nel cortile d'onore di Palazzo Isimbardi, i visitatori possono accostarsi con libertà al mondo dell'artista.
Forme lisce e perfettamente levigate accostate a sculture di superficie scabrosa ed irregolare raccontano l'analisi dell'universo umano attraverso lo sguardo allenato del Maestro.
La mostra vuole così partecipare all'attuale dibattito sulla condizione umana presentando un punto di vista speciale: quello dell'arte.
È doveroso ringraziare per il prezioso contributo il Forum Austriaco di Cultura e il suo direttore, Mario Erschen, partner attento e attivo nella preparazione di questo evento particolarmente importante per la Provincia di Milano.

Paola Iannace
Assessore alla Cultura e ai Beni Culturali della Provincia di Milano
Milano 28 giugno 2002

Omaggio a Rudi Wach

Quando alla fine del 2002 andrò in pensione e terminerò quindi la mia attività di direttore del Forum Austriaco di Cultura a Milano lo farò a cuor leggero per due ragioni. La prima: tutto sommato avrò avuto il grande privilegio di vivere e lavorare per quindici anni interi a Milano (capita davvero molto di rado al Ministero Federale degli Affari Esteri austriaco di poter star "fuori" per così lungo lasso di tempo). La seconda ragione: nell'accomiatarmi da questa città avrò il vanto di aver realizzato nel mio ultimo anno di attività un progetto particolarmente importante, la mostra *Dal profondo. Le creature di Rudi Wach*.
Poter esporre le grandiose sculture di Rudi Wach, grandiose nel senso più vero e più sottile della parola, inserendole in un contesto così appropriato come Palazzo Isimbardi, non solo era dovuto al grande artista, ma una questione che proprio mi stava a cuore. Se non avessi portato a buon fine questo progetto, il bilancio della mia attività di un decennio e mezzo sarebbe stato gravemente inficiato.
È per questo che sono ancor più grato alla Provincia di Milano e al suo Assessore alla Cultura, Paola Iannace, per aver reso possibile questa mostra di un così importante scultore e disegnatore austriaco.
In questo contesto il mio ringraziamento va anche a due amici: Angelo Cappellini, Direttore del Servizio Beni Culturali e Arti Visive della Provincia di Milano, ed Epicarmo Invernizzi, coi quali abbiamo potuto creare un degno coronamento alla mostra di Palazzo Isimbardi con altre due mostre pure a Milano dedicate ai disegni di Rudi Wach, facendo dell'artista il vero perno della manifestazione a tutti gli effetti.

Mario Erschen
Direttore del Forum Austriaco di Cultura a Milano
Milano 13 marzo 2002



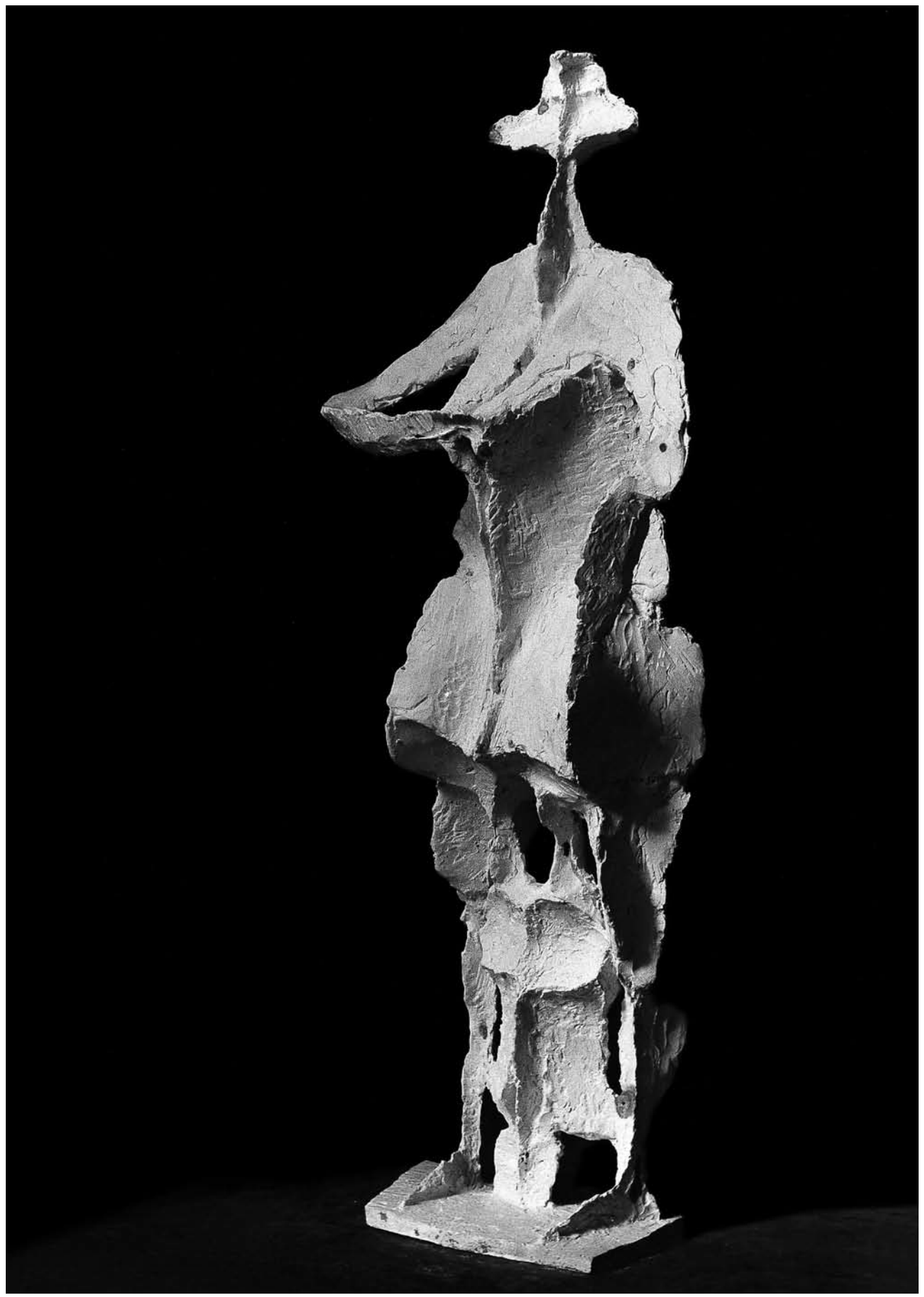
1. Guardiano 1957

Il dionisiaco e l'apollineo non sono solo forme della psiche intesa nella sua concreta materialità chimico-fisica ma anche dello Spirito inteso come forza creatrice delle pratiche umane, quindi anche dell'arte.
Fu Schelling che affermò questa antitesi come quella tra forma ed ordine e impulso misterioso; poi Hegel parla di "trionfo bacchico" del vero "dove non c'è persona che non sia ebbra", infine Nietzsche consegnò alla modernità la sua tesi sulla nascita della tragedia in Grecia come trasfigurazione dello spirito dionisiaco disciplinato dallo spirito apollineo e, più tardi, pose lo spirito dionisiaco all'origine dell'arte che corrisponde "agli stati di vigore animale".
Orbene, il lungo percorso artistico di Rudi Wach è animato da questa polarità tra il dionisiaco e l'apollineo che, in modi complessi e mai freddamente lineari, trovano equilibri e accostamenti, sintesi e contrapposizioni, nei diversi periodi, nelle opere stesse, nelle differenti tecniche di espressione.
Certamente questa polarità fondamentale può essere meglio determinata in una serie molto ampia di altre dualità, come irrazionale/razionale, disordine/ordine, negativo/positivo, istintivo/consapevole, ombra/luce, movimento/stasi, e così via: determinazioni, tutte, che possiamo rintracciare tanto negli aspetti, per così dire, di contenuto quanto in quelli di forma del lavoro di Wach.
L'artista mostra nelle prime sculture una predisposizione "dionisiaca", passa poi ad una lunga fase "apollinea" e, ora, recupera quell'impulso originario: questa mostra segna il raggiungimento più alto, nella sua storia artistica, di sintesi tra le due forme espressive. La tensione dialettica, comunque, si è sempre esplicitata nelle due forme "tecniche" usate da Wach, il disegno, sempre "dionisiaco", e la scultura, con gli sviluppi che abbiamo detto.
Oggi Wach non presenta tredici sculture, una accanto all'altra, ma compie un'operazione ben più articolata, infatti mette in mostra, con finalità e fondamenti precisi, il *Trionfante* (2002) e "la sua corte", "il suo seguito", che, oltre ai significati simbolici qui appresso esaminati, dimostrano una perfetta soluzione di equilibrio tra le due forme, psichiche e spirituali, che lo hanno sempre determinato all'arte.
Il *Trionfante* già nella sua forma plastica si pone come l'elemento conduttore di una grandiosa danza misterica, con il suo equilibrio instabile, con il suo movimento, con quei piedi e quelle mani sproporzionatamente grandi, simboli, gli uni, del voler stare saldamente sulla terra e le altre, di tensione verso l'alto, verso l'illimite, ma anche omaggio a quelle mani che sono, con la mente, l'elemento fondativo della scultura stessa, non solo perché la costruiscono materialmente, ma perché la creano spontaneamente, anche forzando l'idea originaria, proprio operando a stretto contatto, anzi confondendosi, con la materia elaborata - sia gesso o marmo, creta o bronzo - cui trasmettono tutta l'energia dell'artefice.
Ma questo *uomotoro* danzante ci dice di più: la forte sensualità che sempre è presente nelle opere dell'artista, come energia ed impulso vitale, come mistero che va svelato per cogliere la conoscenza, come evidenza dell'animalità dell'uomo. Se il Minotauro ha la sua nascita da una doppia "impurità", il tradimento di Pasifae, moglie di Minosse, e il suo innaturale accoppiamento con il toro, Wach lo trasfigura a simbolo - come avviene in moltissime sue altre opere - dell'uomo che non riesce mai del tutto a distaccarsi dal suo essere "anche" animale, bestia, se non per una fortissima dose di sensibilità, appunto "umana", cosa che capita a pochissimi ma che, con l'evoluzione storica, forse potrà avvenire per molti, e l'arte anche a questo serve.
Accanto o intorno al *Trionfante* trovano collocazione le altre sculture, quasi come un seguito regale: l'analisi che segue è frantumata nei singoli soggetti, ma va tenuto presente sia che l'insieme si offre come totalità organica (concettualmente ed esteticamente), sia che ogni soggetto è come una parte dell'inconscio stesso dell'artista che, pur nella sua unità, si determina maggiormente in maniera differenziata nelle singole particolarità.
Ragazzaserpente (1997) è un'opera giocata sull'ambiguità, infatti si situa tra il dionisiaco e l'apollineo e, già dalla forma, appare un ibrido tra figura umana e serpente.
Il serpente e la linea serpentinata è motivo ricorrente in Wach, vuoi per i valori simbolici del serpente, (la sensualità, la seduzione, la tentazione), vuoi per le possibilità espressive, grafiche e plastiche, che la sua figura permette.
Infatti nei disegni, una sorta di corpi senza involucro, senza pelle, tutte le tensioni, i percorsi dell'energia corpuscolare sono evidenziati, le traiettorie infinite ritornano su se stesse - qui, nella scultura-serpente, la testa si curva fino a

terra, ma con un movimento che ci fa capire la continuità dell'avvolgimento - si compongono e si allontanano, "esplodono", ma mai oltre il limite che è il corpo di forze costituito dalla rappresentazione.
Nel recentissimo *Lunafalco* (2002) l'uomo-grifo tiene tra le sue mani la luna; è una simbologia di grande valore emozionale e lirico, perché questo nobile ma crudele rapace si concede un momento di sosta poetica, accarezzando la luna, archetipo di molteplici sentimenti e fonte di tanta poesia.
Se per il *Lunafalco*, come per la precedente opera, possiamo parlare di oscillazione tra dionisiaco e apollineo, sicuramente in quest'ultimo ambito si pone *La porta dell'invisibile* (2002), che si offre con una forma - almeno per le linee forza essenziali - simile al *Falco*, ma con un'operazione di geometrizzazione, di razionalizzazione, di sistematizzazione del pensiero e delle emozioni. È, fin dal titolo, la soglia oltre la quale c'è sì l'invisibile ma che, una volta varcata, non è più tale: si ottiene - in una sorta di iniziazione o, se si vuole, con uno scarto coraggioso come quello che portò Ulisse a varcare le Colonne d'Ercole - la conoscenza, il disvelamento del mistero; l'intuizione diviene concetto, l'istinto diventa logica. Ma l'opera assume anche un valore etico se il vuoto tra i due pieni della scultura lo assimiliamo alla cruna di un ago, attraverso la quale "è più facile che passi un cammello..." (e si ricordi che "cruna dell'ago" era il nome di una porta assai stretta di Gerusalemme).
Ancora con un movimento dell'elemento in alto che si china verso il basso è il *Grande sacrificante* (1988-96), che tuttavia, si ferma a metà senza raggiungere i suoi "piedi": di nuovo si tratta di una fuoriuscita da sé per cogliere l'ignoto, per afferrare la conoscenza che, appunto, si ottiene con il porsi come altro da sé per poter essere percepito e, con un processo logico, conosciuto.
Con *Sphinx* (1999) torniamo nel dionisiaco, non tanto per l'andamento sinuoso della forma - in fondo assimilabile a quella delle opere di cui si è detto, ma qui con un movimento in avanti più marcato come se fossimo nell'attimo immediatamente precedente lo scatto - quanto per l'assenza di geometrizzazione dei volumi che restano aggrumati nella loro massa, compressi come se stessero per esplodere, pronti all'agire, con una sensualità prorompente. Ma contemporaneamente va ricordato che la Sfinge, nella tradizione greca, era colei che pose quell'indovinello sull'uomo ad Edipo, ponendosi, quindi, come mistero e come razionalità logica.

Le altre sette sculture sono tutte "apollinee": *Guardiani I* e *Guardiano II* del 1996, *Guardiano III* del 2002, *Germe della vita I* e *Germe della vita II* del 1996, *La ragazza delle onde* del 1996, *Adorante* del 2002. In queste opere la linea geometrizzante le forme è più netta, spesso retta, la luce - elemento fondante e fondamentale nel lavoro dello scultore austriaco - sembra costruire solidi geometrici (è il sogno dell'autore di costruire un "cubo di luce"), e scivola sulle parti in modo da frangersi sugli spigoli, mentre nella serie delle altre sculture "apollinee" la maggior presenza di masse tondeggianti e curve fa sì che la luce non abbia soluzioni di continuità, e il gioco delle ombre è più lieve e pacato. Nelle opere "dionisiache" la luce corre in modo molto più franto e sguisciante, non solo per la composizione ma anche per la scabrosità della "pelle" di queste, mentre nelle "apollinee" la "pelle" è liscia e levigata, senza "impurità", e *pou cause*, dato che siamo nel campo della classicità, della calma raggiunta, del controllo dell'irrazionalità.
È interessante notare che il tema del "guardiano" percorre anch'esso tutta la storia artistica di Wach, dagli anni cinquanta ad oggi, con soluzioni formali diverse ma sempre con quel senso metaforico di "controllare", di "vigilare", attraverso la forma e l'elaborazione manuale, la materia e gli impulsi emotivi; inoltre il "guardiano" è colui che vigila, anzitutto, su noi stessi - l'autocoscienza - e poi è la norma che disciplina il vivere sociale, con benevolenza ma anche con fermezza.
In quest'ultima serie di sculture troviamo altri tre temi cari all'autore e sempre sottesi, se non espliciti, ai suoi lavori: l'architettura, la biologia e la botanica. Interesse non per le discipline in sé, bensì per i contenuti profondi di queste.
L'interesse per l'architettura, da quella primitiva a quella asiatica, a quella organica di Wright, lo spinge a creare forme spaziali "architettoniche", di qui il processo di razionalizzazione nell'elaborazione dei manufatti; la biologia gli interessa proprio in senso letterale, come "studio della vita", dal suo nascere (l'acqua come origine della vita), del suo crescere, del suo divenire e del suo finire; la botanica (i fiori) appartiene al suo patrimonio genetico visivo, formatosi quando era bambino, e il fiore è la bellezza in sé senza finalità altre, è colore, è luce, è profumo, è vita.
Rudi Wach, anche se vive da più di quarant'anni in Italia, oltre a quanto detto, rivela un profondo radicamento nella sua cultura di origine, dall'architettura - alcuni suoi lavori, alcuni suoi accostamenti di forme, ci ricordano le costruzioni di Loos - alla letteratura. È questa soprattutto che in quel periodo fecondo definito "finis Austriae", ha presentato scrittori tra i più grandi del secolo, da Musil a Hofmannsthal, da Roth a Schnitzler, i quali, con uno spirito razionale intriso di amara ironia, seppero guardare il vitalismo, l'energia, la forza e le debolezze umane, e ne tentarono una spiegazione, se non razionale, razionalizzante, pur con la consapevolezza che il "girotondo" (il titolo di una famosa opera di Schnitzler) avrebbe fatto cadere tutti a terra o che sarebbe stata una "fuga senza fine" (è il titolo di un'altrettanto famosa opera di Roth).
Orbene, se in Wach c'è un approccio metodologico che gli deriva direttamente dalla sua cultura - e, forse, si potrebbero indagare anche i nessi con la musica, la psicoanalisi, la filosofia della "Grande Vienna" - tuttavia egli è uomo del suo tempo, che si lascia alle spalle l'attesa del crollo e il crollo stesso, per cui non ha bisogno dell'ironia affinchè gli uomini prendano conoscenza e consapevolezza, ma si serve di un'altro moto dell'anima, la speranza.
In lui non c'è pessimismo, non c'è il senso del dramma: al contrario negli aspetti più misteriosi dell'uomo (il dionisiaco) vede la forza della vita, il suo potersi perpetuare, crescere, godere, conoscere, che per essere tale, però, deve disciplinarsi, regolarsi con l'apollineo.
Wach ci infonde non la felicità ma la consapevolezza della possibilità di raggiungerla, ci dà una forte fede laica: il che, in questi tempi, non è poco.

Giorgio Bonomi
Perugia 7 aprile 2002



2. Nascita 1956



11. Madrevegetale 1963



12. Madreroccia 1964


3/5



22. Il grido 2002

Esiste ancora un artista, dopo Carl Andre, Bruce Nauman e Donald Judd, grande a tal punto da riuscire a modellare con sottile naturalezza sculture astratte? Un artista del calibro di Alberto Giacometti o Louise Bourgeois che abbia l'ardire di creare nuovi punti di riferimento per la rappresentazione scultorea?
La risposta risiede forse nel percorrere la via più lunga e scomoda, come è appunto accaduto a Rudi Wach, per riuscire poi a tradurre in realtà le proprie immagini di figurazioni astratte e organiche. Per avvicinarsi con spirito innovativo ai materiali e ottenerne forme, mantenendo il legame con la tradizione ma senza essere considerato epigono.
Dicevamo la via più irta, ovvero le difficoltà che hanno interessato sia a livello intellettuale che fisico l'artista Rudi Wach, rimasto lontano per decenni (salvo rare eccezioni) dal mondo dell'arte e delle mostre. Le circostanze e le scelte dell'uomo hanno consentito alla sua opera di crescere e maturare senza dover seguire l'ottica limitata e asfittica del lavoro quotidiano ed essere costretta a confrontarsi con le diverse mode e con le tendenze stilistiche. È dunque estremamente significativo che proprio a Milano, la città dove sono nate le sue opere negli ultimi tre decenni, da poco sono stati esposti i disegni di Wach (presso la galleria A arte Studio Invernizzi, lo spazio espositivo che ha saputo raccogliere l'eredità dei grandi quali Mario Nigro, Rodolfo Aricò e Gianni Colombo), mentre la mostra a Palazzo Isimbardi presenterà al grande pubblico il risultato del periodo di isolamento dell'artista, ci appare chiaramente il *fil rouge* che lega le espressioni artistiche di Wach: nel disegno e nelle forme plastiche astratte e organiche. Lo scultore ha attraversato tutte le strade e le ha quasi portate al limite con maestria e i percorsi sono documentati in numerosi libri e cataloghi.
Ora ci rendiamo conto da quale impulso nascono le creature che Wach raffigura nei disegni e nelle sculture: provengono da uno spirito artistico unico nel nostro tempo. E per quale motivo unico? Perché in arte contemporanea oggi non esiste alcuna forma espressiva dell'interiorità della creatura che sia in grado di coinvolgere l'opera d'arte nella sua interezza in modo simile, fin nei minimi dettagli della rappresentazione del corpo e tendendo a un equilibrato controllo dell'eccesso. Per ritrovare simili esempi dobbiamo rifarci alla lezione dei grandi maestri della scultura occidentale, da Michelangelo a Rodin fino a Giacometti e per ciò che concerne il disegno a Leonardo, Goya e ancora a Kubin. È necessario tornare indietro per ritrovare i termini di paragone per i capolavori che si sono aperti la strada nell'esercizio originalissimo di Wach che si esprime in una rigorosa disciplina. Un'unicità, dicevamo, che ha posto a sua volta parametri di riferimento per la creazione di una corporeità nuova nell'era della perdita dello spazio e della fisicità e delle realtà virtuali, realtà cioè risultate da calcoli e non più organiche-spirituali-sensibili.
Per decenni l'arte non ha considerato o ha negato la fisicità perché non intendeva e non poteva raffigurare la realtà artificiale e priva di spazio di una natura estranea; tale tendenza, come è noto, ha condotto e ancora conduce ad abbandonare l'oggettività dell'arte e dei concetti ad essa legati, è quindi fin troppo comprensibile che come reazione alla realtà che ci si para innanzi, l'opera e il concetto su cui essa si basa si siano dissolte nella creatività concettuale e processabile degli artisti contemporanei. Tuttavia, poiché da questa propensione artistica è derivato in molti casi un nuovo dogmatismo - per cui l'arte odierna si doveva esprimere nel mezzo elettronico o quanto meno doveva essere rappresentata in modo chiaramente autoreferenziale, con sommo gaudio degli esaltatori del *trend* che spandono fiumi di inchiostro sulle riviste d'arte - tutte le altre manifestazioni di arte figurativa contemporanea appaiono ora quasi come "ferrivecchi".
Nel frattempo sono sorte nuove discussioni circa la raffigurazione dell'uomo tra essere cibernetico e prodotto geneticamente modificato e artificiale. Pare che esistano già oggi i miti che creeranno le nuove forme pensabili del futuro, le creature che avvicineranno sempre più il mondo della scienza a quello dell'arte. Tuttavia il fatto che nell'ambito di questo confronto l'opera di Wach abbia suscitato un interesse del tutto diverso con una valutazione differente non è di grande importanza per l'artista, che prosegue per la sua strada concedendosi per intero al suo ideale di creazione. Le sue visioni provengono da un mondo cautamente nascosto nel quale sono conservate le immagini della figura umana e del suo divenire fin dalle origini. Raffigurazioni chiare e scure, apollinee e dionisiache, immagini degli inferi e del paradiso da scoprire, svelare, da liberare dallo stato di "non visibilità". Ora gli artisti, scrittori e ricerca-

tori che hanno osato compiere questo atto nel Romanticismo e più avanti fino a epoche più recenti - cito Novalis con la sua descrizione della scoperta del tesoro dell'immagine (sollevando il velo), e poi Mallarmé e Freud che si è immerso nei profondi oceani dell'inconscio e del subconscio, oggi queste personalità ricevono il giusto tributo, basti pensare alle mostre attualmente in corso al Centre Pompidou di Parigi e al Metropolitan Museum di New York sul tema della "rivoluzione surrealistica".
Wach ha esteso i confini del disegno nel divenire del mito della creatura più di quanto non avessero fatto gli artisti surrealisti e lo stesso Max Ernst; sappiamo bene, infatti, che il surrealismo si è spinto al di là dei rigidi schemi del razionale in modo ludico, tuttavia senza allargare gli orizzonti. L'accentuarsi dell'effetto spaziale corporeo e organico unito alla precisione del dettaglio nell'astratto rappresentabile è stato elevato da Wach all'ennesima potenza tanto che a un determinato momento la rappresentazione bidimensionale dell'immagine sembra quasi voler balzare fuori dalla superficie quadrata del foglio (a questo proposito è interessante osservare il commento di Gottfried Knapp circa il funanbolismo che in Wach accompagna la raffigurazione delle strutture al di sotto della superficie della creatura ibrida umano-animale: il critico d'arte ravvisa nelle opere di Wach installate presso la stazione della metropolitana del nuovo quartiere dei musei di Vienna una sorta di nuova via artistica per radiografare il corpo). Questo processo genera in modo doloroso e spaventoso (per l'artista ma anche per l'osservatore) una dimensione rinnovata nella raffigurazione del corpo che non è scultura, non è *relief* ma è sempre una creazione propria "catturata" dal disegno.
E in questo sviluppo lo scultore Wach sembra avere ben poco in comune con il disegnatore, pare aver raggiunto una posizione artistica attraverso la quale le fantasie e i disegni si liberano dal corpo, in un modo che oggi si può attuare solo con complicati effetti illusionistici, come il tridimensionale al cinema o i viaggi virtuali simulati con maschere e guanti.
Tuttavia il percorso per superare il divario tra il disegno e la scultura di oggi all'insegna delle forme geometriche e figurali è superfluo. Nell'arte plastica di Wach finora ha dominato la forma perfettamente ermetica e fredda che ha raggiunto l'apoteosi nella *Cappella Bianca* di Innsbruck ultimata nel 1994 e nella grande scultura della *Cappella della Luce Bianca* sulla cresta del ghiacciaio Pitztal. L'elemento materno e protettivo è rimasto liberamente associabile anche se non espresso figurativamente. Con la scultura *Ragazzaserpente* e le piccole figure e serpenti *Aquilaluna* della mostra newyorkese *Out of the Underworld*, che erano effettivamente esposte in una galleria d'arte sotterranea di Manhattan, Wach raggiunge il punto di passaggio dalla scultura piana a quella modellata organicamente. Il linguaggio figurativo è ormai completo: dal profondo mondo sotterraneo del ciclo di disegni dell'*Uomotoro*, e cioè dai mitici segreti della creatura dionisiaca agli apollinei *Guardiani* come parallelo tra inferi e paradiso, sottolineato dalla resa plastica della *Porta dell'Invisibile*: le creazioni di Wach raggiungono la loro personificazione con la grande scultura dominante del *Trionfante* che è al contempo *Giubilante* e *Danzante*.
In sintesi con le creature animali umanizzate, l'uomo e quelle del disegno e della scultura, l'artista, e con lui tutti coloro che desiderano unirsi a lui, poggia su un terreno solido, che emerge dal profondo, creando un costrutto doppio e sovrapposto costituito da arte e natura.

Elmar Zorn
Monaco di Baviera 9 marzo 2002



23. Adorante 1974



26. Sacrificante 1975



27. Giovane falco 1984



28. Eva con Caino e Abele 1988



29. Grande serpente 1999

38. Trionfante 2002





39. Città 1958

"Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è, che non solo ne i corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea".[1]

Così Giorgio Vasari sancisce il primato rinascimentale del disegno tra le arti, riconoscendone il ruolo libero e propedeutico alle altre espressioni della creatività. Tale primato è dovuto al suo rappresentare quel carattere "universale" e quella "proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme" che lo rendono l'espressione umana più vicina alla "natura".
Nell'opera di Rudi Wach il disegno certo conserva questo primato ideativo. Da un punto di vista temporale infatti, esso precede l'espressione della scultura, e sul piano poetico ne costituisce il momento di incubazione e crescita. E quella aderenza alla natura che Vasari indica quale sommo pregio del disegno, in Rudi Wach si modifica in senso attivo e diviene creazione di una "nuova natura".[2]
Ma la notazione di Vasari sottolinea altri due aspetti fondamentali: l'universalità e la "misura". L'intera opera di Rudi Wach si volge infatti all'universale, alla comprensione dei segreti del mondo attraverso l'azione, nel riconoscimento della corrispondenza di microcosmo e macrocosmo, nella precisione della misura, della proporzione che sveli l'armonia autentica del nostro essere il mondo.

I primi anni dell'attività artistica di Rudi Wach si rivelano un momento cruciale per la fortissima corrispondenza di attività disegnativa e plastica: si apre da subito un dialogo fecondo tra il disegno e la scultura, una dialettica di forme ed energie che porta a una profonda identificazione nel processo creativo.
Differenti declinazioni del disegno sono da subito costantemente compresenti e interagenti nella sua opera, oltre il formalismo di limitanti preoccupazioni stilistiche, cariche invece di un fortissimo contenuto psichico, di un incessante divenire interno.

In primo luogo, il disegno come studio: della statuaria antica (sumero-babilonese, egizia, greca, romana), della scultura romanica (in particolare, il sintetismo ricco e prezioso di Chartres), degli antichi maestri (come Grünewald e Rembrandt). Questa modalità di indagine viene però intesa da Rudi Wach non tanto come esercizio accademico e copia quanto come studio della struttura: nella compresenza di precisione del segno e riduzione all'essenzialità della costruzione, accuratezza del dettaglio ed essenzializzazione della forma. Struttura come quell'insieme ogni parte del quale è essenziale e in relazione a tutte le altre: per Wach scoprire la struttura equivale a far emergere le tracce della legge immanente del cosmo, che poi è anche quella delle singole entità che lo compongono. Vi sono tante strutture e nel medesimo tempo una sola che tutte le comprende e mette in relazione: egli intende far emergere da questi studi il processo stesso della creazione. Organismo, forma, composizione ed armonia trovano rinnovata fusione nella sua opera disegnativa, dando luogo a visioni di sorprendente potenza evocativa e immaginifica.

Un altro aspetto è quello del disegno come progetto, come idea che attende la propria verifica nella materializzazione della scultura o nella realizzazione architettonica. Esistono nel percorso di Rudi Wach sculture e architetture (come la *Cappella Bianca* di Innsbruck o la *Cappella della Luce Bianca* di Pitztal) in un certo senso più intellettuali, immateriali, e altre (come la primordiale *Cittàtempio*) più carnali e vissute. Vi sono sculture la cui forma appare come racchiusa e altre in cui la vibrazione si accende. La relazione che il disegno ha con queste forme non è solo di carat-

tere stilistico, ma creativo: l'idea si modifica nel passaggio attraverso la materia, e trasforma la materia stessa. Emerge in questo dialogo che arricchisce entrambe le componenti il tema dell'energia, applicabile al passaggio creativo idea-disegno-opera plastica. Per Rudi Wach non esiste alcuna differenza nel concepire architetture, situazioni 'abitabili' o sculture, nella fase progettuale come nella realizzazione, che si ritrovano simultaneamente presenti nel processo creativo.

Qui si colloca il senso più autentico del disegno per Rudi Wach: esso può e deve essere espressione libera e autonoma dell'immaginazione, senza un diretto rapporto con il passato (modello) o il futuro (progetto) della creazione. Esso è come una lotta per far emergere la visione in quel momento preciso e fermare l'istante nel suo aspetto di eternità. Disegno come creazione assoluta di un rinnovato umanesimo della psiche dunque, trasmissione di calore ed energia, amore e - etimologicamente - compassione per l'umanità. L'opera multiforme di Rudi Wach male si presta a univoche classificazioni: il destino strutturale del suo creare fa della forma un formare permanente, nella concentrazione dell'agire in un gesto cosmico, unico e irripetibile ogni volta. Potrebbe esserle applicata l'immagine del cristallo, le cui caratteristiche di organicità e precisione si ritrovano nei disegni di Rudi Wach: vivo nel suo essere immutabile. Non a caso essi a volte ricordano quelle incisioni preistoriche dai significati ideografici, simbolici, magici, che rivestivano una funzionalità non solo estetica ma vitale; oppure i bestiari d'amore medioevali. Sono un farsi immagine di archetipi dell'amore, figurazioni metamorfiche dell'eterno avvicendarsi di morte e vita, della sacralità che viene dall'uomo, in espansione dal nucleo di una spiritualità che va custodita ad ogni costo, nella drammaticità insopprimibile della lotta del bene contro il male che è dentro di noi. Con la costante consapevolezza che il mistero, comunque, non può essere controllato.

In una prospettiva storica, molteplici sono le sorgenti dalle quali i disegni di Rudi Wach traggono parte della la loro identità: il suo rapporto privilegiato con Alberto Giacometti; le influenze della scultura arcaicizzante di Marino Marini e Mario Negri e di quella primordiale di Fritz Wotruba; le contrapposte prospettive della drammatica grafica della Secessione Viennese, con la sua espressività ossessiva, e del controllo sublime nell'atto della creazione libera proprio dei grandi maestri del passato.
L'incontro con Giacometti, avvenuto nel 1957, si rivela per Wach un momento cruciale, in particolare per via di due aspetti che appaiono evidenti nell'opera di entrambi gli artisti: il concentrarsi sulla figura umana e il diretto coinvolgimento con la vita. Scoperte anche a un livello primario si rivelano le analogie tra le posizioni dei due artisti verso il disegno: come ad esempio nell'atteggiamento nei confronti delle copie dall'antico[3] e nel sentire il disegno come strumento di indagine della realtà concreta e della propria individualità,[4] nel segno tormentato e iterato, nella concentrazione-cancellazione analitica della figura.

Proprio questa dialettica tra analisi e sintesi, scandaglio e intuizione, questo coniugarsi delle componenti di ossessione e di controllo, fanno del disegno luogo assoluto e originario della creazione. Se a una analisi comparativa i disegni di Rudi Wach paiono più ossessivi e la sua scultura in un certo senso più controllata, la medesima forma chiusa e precisa della scultura si esprime nel disegno nell'istinto di coniugare la geometria con la sensualità. In realtà essi intendono raggiungere per vie differenti quel medesimo stato di vibrazione che è la vita: una vibrazione fisica e psichica al contempo, tesa a comunicare quel brivido primordiale che è solo dell'autore, e si trasmette ad altri unicamente se l'opera è poesia.

Le *Città*: nuove utopie e significati dell'abitare

Osservando i disegni di *Città* realizzati da Rudi Wach tra il 1956 e il 1958, può accadere di chiedersi se questi progetti utopici di realtà urbane che intendono rispecchiare nella loro struttura quella dell'essere umano siano un semplice prodotto fantastico, una variazione fine a se stessa sul tema della città ideale, o si presentino invece come autentiche alternative possibili alla perdita di significato del nostro vivere sociale. Non sono progetti architettonici, ma visioni: ciononostante, le città di Rudi Wach sono profondamente radicate nel reale, ed al reale tendono in una autentica volontà di rendere possibile una struttura urbana rispondente alla nostra "umanità". Così l'artista definisce

questo momento della sua creatività: "Le mie *Città* dovevano essere leggere ed in consonanza con la natura. Nelle mie città volevo trasfondere tutto ciò che era divenuto cosciente in me della Natura. Volevo creare nuove *Città*. Città vibranti con la naturalezza di organismi fatti per vivere. Con la naturalezza dello scorrere di un fiume, la naturalezza dei rami e delle foglie di un albero, delle colline e delle valli di un paesaggio, niente di voluto, eppure tutto cosciente e concreto".[5]

Nel novembre del 1972 un altro grande visionario, Italo Calvino, pubblica *Le città invisibili*, capolavoro costruito su sequenze immaginifiche, che egli stesso definisce "un ultimo poema d'amore alle città".[6] Uno dei capitoli dedicato a *Le città sottili* riporta la descrizione di una città senza corpo ma solo struttura, costituita di funi, sospesa sull'abisso, aggrappata sulla propria fragilità: "Se volete credermi, bene. Ora dirò come è fatta Ottavia, città-ragnatela. C'è un precipizio in mezzo a due montagne scoscese: la città è sul vuoto, legata alle due creste con funi e catene e passerelle. Si cammina sulle traversine di legno, attenti a non mettere il piede negli intervalli, o ci si aggrappa alle maglie di canapa. Sotto non c'è niente per centinaia e centinaia di metri: qualche nuvola scorre; s'intravede più in basso il fondo del burrone (...).
Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge".[7]

Gli scheletri di città che emergono dai disegni di Rudi Wach possiedono la stessa consapevolezza di una fragilità congenita non solo agli esiti della creatività umana, ma all'uomo stesso. Sono piante di città, viste dall'alto nella loro struttura, la quale intende rispecchiare quella dell'uomo e di tutta la natura. Esse conservano ancora oggi tutta la loro forte valenza utopica e le loro profonde implicazioni etiche.

Pare rilevante nel percorso di Rudi Wach la concomitanza tra il suo concentrare le proprie ricerche sulla dimensione dell'architettura e l'approfondirsi del suo interesse per l'organico,[8] con la conseguenza di una lettura della architettura stessa come germinazione spontanea, segno/sogno utopico di una costruzione permanente come modificazione naturale e consona alle esigenze dell'uomo in quanto da lui emanata senza la mediazione del calcolo e della razionalizzazione. L'implicazione etica di questa posizione, in dialogo con le ricerche scientifiche, filosofiche e artistiche legate alla poetica della *Natura Naturans*,[9] è stata lucidamente messa in luce da Giorgio Bonomi: Rudi Wach "richiamandoci alla struttura costitutiva della materia, cioè della natura, dell'universo, ci richiama ad una morale che non può essere eteronoma ma connaturata. Ne risulta una visione del mondo per cui l'ecologia non può più essere una disciplina da apprendere, ma una condizione strutturale e fondante di tutti gli esseri viventi, se vogliamo essere realmente quello che siamo, parte della natura, e se vogliamo che un nuovo umanesimo si avveri e non sia semplice alibi per un mondo di diseguali senza morale e senza conoscenza".[10]

In questi disegni, il nervosismo del segno diviene mano a mano ossessione: i minutissimi tratti si articolano sempre di più sino ad assumere curve, inflessioni, corpo. L'essenzialità della visione non porta all'assenza dell'uomo dal paesaggio, ma alla loro identificazione reciproca. Si possono richiamare i settecenteschi progetti di architetture parlanti di Boullé e Ledoux, ma il fondamento antropometrico strutturale delle città di Rudi Wach lo avvicina piuttosto alle successive proposte di artisti come Anne e Patrick Poirier, che hanno pensato città ideali a immagine del cervello umano. In realtà le sue città sono labirinti aperti, dischiusi al passaggio del flusso vitale: sono come visioni microscopiche del centro degli atomi, e ancora più a fondo, dell'energia inconoscibile della creazione.

La città di Rudi Wach non è più - sarebbe meglio dire non è solo - immagine simbolica, è più di una città ideale. In realtà, essa non si costruisce sulle proprie funzioni, ma sulle proprie idealità: è nel medesimo tempo luogo di vita sociale e anelito di vita interiore. Praticabile e parlante, ma anche custode del mistero. Il mistero è custodito nel suo "nucleo", ma non esistono più il dentro e il fuori: è una città che vuole attrarre a sé ciò che la circonda e farne pura energia vitale.
La serie di progetti di città trova il suo corrispondente e nello stesso tempo dialettico completamento nella scultura della *Cittàtempio*, del 1958: si tratta di una composizione orizzontale, attraversabile nella sua complessità labirinti-

ca ed evidenza plastica, pulsante di una vitalità autocostruttiva archetipale, che corrisponde agli 'alzati' dei disegni. Se la dilacerazione dell'identità del luogo, dell'abitare, porta l'umanità a un viaggio continuo, a una ricerca permanente del proprio radicamento, Rudi Wach riconosce una possibilità di ritrovata corrispondenza di microcosmo e macrocosmo in una rinnovata primordialità dell'azione/rappresentazione. La *Cittàtempio* si nutre della medesima ansia esistenziale che scarnifica i personaggi di Alberto Giacometti: l'architettura come arte del formare non si riduce a una progettazione fredda e intellettualistica, ma ad un reale disegno utopico di fondazione di un nuovo abitare, dialogo vivente, accensione senza l'intermediazione di alcuna metafora di una consustanzialità riconosciuta tra uomo (creatura) e ambiente, nella natura.

Le città disegnate da Rudi Wach sono organismi che vivono di osmosi. La struttura è analoga a quella di dettagli naturali e anatomici: appaiono come studi naturalistici, nel medesimo tempo rilievi di biologia e di architettura, come se si trattasse di una geologia della costruzione, che poi nel caso dell'opera di Rudi Wach coincide con una geologia della psiche. Si rivelano *Cittàtempio* perché custodiscono il nostro spirito. Gli ultimi disegni del ciclo, da orizzontali si fanno verticali, e preludono alla serie seguente: diventeranno infatti i *Guardiani*, custodi del mistero protetto dalle porte della città.

I *Guardiani*: creaturalità del sacro

Il successivo ciclo di disegni e sculture, i *Guardiani*, attraversa e apre la struttura in un intensificarsi dello sviluppo spaziale del segno: le vedute aeree di città si trasformano in figurazioni analitiche di misteriosi personaggi, assumendo una esplicita identità creaturale.

La scansione moltiplicata di queste figurazioni e la vitalità che promana dal loro interno richiamano la scultura di Umberto Boccioni e il suo dinamismo emozionale, ma in Rudi Wach questa componente viene arricchita da un porsi in relazione diretta, a un livello intuitivo, con una prospettiva in un certo senso scientifica dell'analisi dell'esistente. Tutta la sua opera è infatti pervasa da un potente e inalienabile desiderio di conoscenza, attraverso l'azione creativa, dei meccanismi e delle leggi che regolano la vita, nella consapevolezza della loro inafferrabilità: è proprio nella seconda metà degli anni cinquanta, con il suo arrivo a Milano, che si verifica un approfondimento consapevole delle prospettive proprie delle scienze naturali, che iniziano ad assumere il loro ruolo di stimolo e ampliamento dei suoi orizzonti artistici.

L'incontro con le scienze naturali è per Rudi Wach un momento di fondamentale importanza. Come conferma di una intuizione, di una propensione insita nel suo animo alla analisi della struttura di tutti gli esseri viventi: acquisizione di una consapevolezza ampliata della propria collocazione nel tempo e nello spazio, e modalità di relazione all'infinito scorrere della vita. La biologia e la geologia costituiscono una scoperta ricca di successive maturazioni, e in fondo tutta l'opera di Rudi Wach si potrebbe definire un particolarissimo studio di anatomia comparata, dove la struttura di ogni creatura (sia essa uomo, fiore, roccia) rimanda a tutte le altre, e nelle altre si riconosce con le proprie specificità e le proprie unicità, nella consapevolezza del proprio accordo con la struttura universale.

In particolare, lo affascina l'idea che le diverse strutture degli esseri viventi adempiano alle stesse funzioni, ma a livelli differenti di evoluzione: i suoi disegni e le sue sculture paiono sezioni di un muscolo, rilievi orografici di un terreno, e nella loro presenza fisica la trasformazione nel movimento assume una sublime bellezza, trasferendo la visione al piano psichico. Le sue opere cercano di esprimere questo incessante divenire della forma e dell'intelligenza universale: non si può fare un calco della natura, essa è in continua metamorfosi, e nel suo divenire si fa immagine e figurazione. Con una sola struttura la vita riesce a trasformarsi all'infinito: questo è il nucleo dell'opera di Rudi Wach, ed è per questo che anche i minimi dettagli dei suoi precisissimi lavori non sono mai statici, bloccati, ma in continua e viva vibrazione. Qui l'universo stesso si fa presente nella metamorfosi della forma.

Nei disegni dei *Guardiani*, la matita si sostituisce alla china, per assecondare l'ammorbidirsi e lo sfumare del segno



40. Ragazzaventaglio 1956

che è esso stesso espressione di una fluida compenetrazione tra figura e ambiente. La strutturazione si fa più ritmica, e nei tratti che si intersecano convulsamente già diventa esplicito lo sviluppo di una ricerca in tre dimensioni. Sono figure aggettanti a custodire le città, che ormai sono state completamente interiorizzate: sono i guardiani della coscienza. In questa serie di disegni e sculture inizia a delinearsi con forza quell'aspetto sacrale tipico di tutta l'opera di Rudi Wach, inesausta e sofferta introiezione della poesia del nostro essere 'carne'. Secondo questa prospettiva, la metafora visiva non è più artificio retorico, ma è un vivere in sé ogni volta la trascendenza: essere nello spirito, senza abbandonare la carne, ma affondando nella conoscenza di se stessi in essa.

I *Guardiani* richiamano la statuaria egizia, quei personaggi allungati e sottili che custodiscono i tesori del tempio del tempo, vegliano con il loro aspetto magico sulla soglia che separa la vita dalla morte. Ma anche le sculture romaniche dei timpani delle grandi cattedrali francesi, quelle figure del *Giudizio Universale* sospese senza timore tra passato e futuro. Non a caso la scultura romanica è all'origine anche del successivo ciclo di disegni di Rudi Wach, avviato nei primi anni sessanta: quello delle *Madri*.

Le *Madri*: l'amore, tra vita e morte

Le figure dei *Guardiani*, all'aprirsi del nuovo decennio, vedono la propria evoluzione spontanea in una struttura dialogica, ispirata alla iconografia tradizionale della *Madonna con il bambino*, nelle prime prove eretta (con espliciti richiami alla tradizione romanica), in seguito seduta (più vicina alla consuetudine quattrocentesca e rinascimentale).
In questo sdoppiamento della figura fa la sua comparsa nell'opera di Rudi Wach l'elemento femminile come luogo di generazione della vita, oltre il destino di caducità dell'esistenza umana. Le *Madri*, analogamente alle *Città* e ai *Guardiani*, si presentano nel loro valore archetipo e nel medesimo tempo psichico, quale spazio di riconoscimento, possibilità di comunicazione che diviene apertura a una realtà di fratellanza universale.

Questo aprirsi della dialettica vita/morte sarà d'ora in avanti uno dei cardini dell'opera dell'artista: la figura della madre assumerà nelle sue sculture caratteri sempre più primevi, divenendo la *Grande Madre* e poi la *Sfinge*, una "nuova creatura"[11] di speranza e terrore, protezione e ossessione, immagine potente e originaria del mistero della vita. Mediatrice tra microcosmo e macrocosmo, immagine del desiderio, divinità umana in quanto depositaria del mitico potere della generazione, la madre concentra in sé maschile e femminile, l'ardore della tempesta e la dolcezza della rugiada. Fonte del suo potere è l'amore: è il morire ad ogni nuova creazione che consente il permanente rinnovarsi dell'esistenza.

L'*Uomotoro* e il *Trionfante*

Seguono al ciclo delle *Madri* alcuni decenni nel corso dei quali il disegno e la scultura di Rudi Wach paiono in un certo senso spezzare la loro serrata unitarietà di reciproca ispirazione, articolandosi in una dicotomia di dionisiaco ed apollineo: procedendo il primo nella direzione di una visualizzazione ossessiva di drammatici archetipi psichici, la seconda nella ricerca di perfezione della forma pura e levigata che si fa luce. In realtà, proprio nella differenziazione sempre più esplicita delle due realtà si apre lo spazio di una rinnovata modalità di confronto dell'artista con il suo lavoro, e la possibilità di verifica continua del proprio operare. Questo porta le due componenti a una maturazione che ripropone in anni più vicini a noi l'unità delle due linee espressive.

Nelle opere di questi ultimi anni infatti, segnatamente con il ciclo di disegni dell'*Uomotoro*, che ha dato luogo anche alla scultura del *Trionfante*, pare essere ricomparsa questa dialettica tra disegno e scultura che porta a una analogia di risultati, caratterizzati da un incessante fremito vitale che anima con la stessa intensità fogli, tele, bassorilievi e sculture.
I grandi disegni degli anni novanta sono generati da un segno profondo e istintivo, che pare quasi connaturato alla nostra stessa costituzione biologica. Se l'uomo non è che una delle strutture possibili di organizzazione della vita, e

la forma non è che articolazione sempre mutevole della struttura universale, l'opera d'arte - sia essa disegno o scultura - non è che una delle possibili manifestazioni di quest'ultima, al pari del fiore o della roccia. Essa è ricreazione di una processualità tesa alla ricostituzione dell'armonia della creatura con ciò che la circonda e che nel medesimo tempo la costituisce.

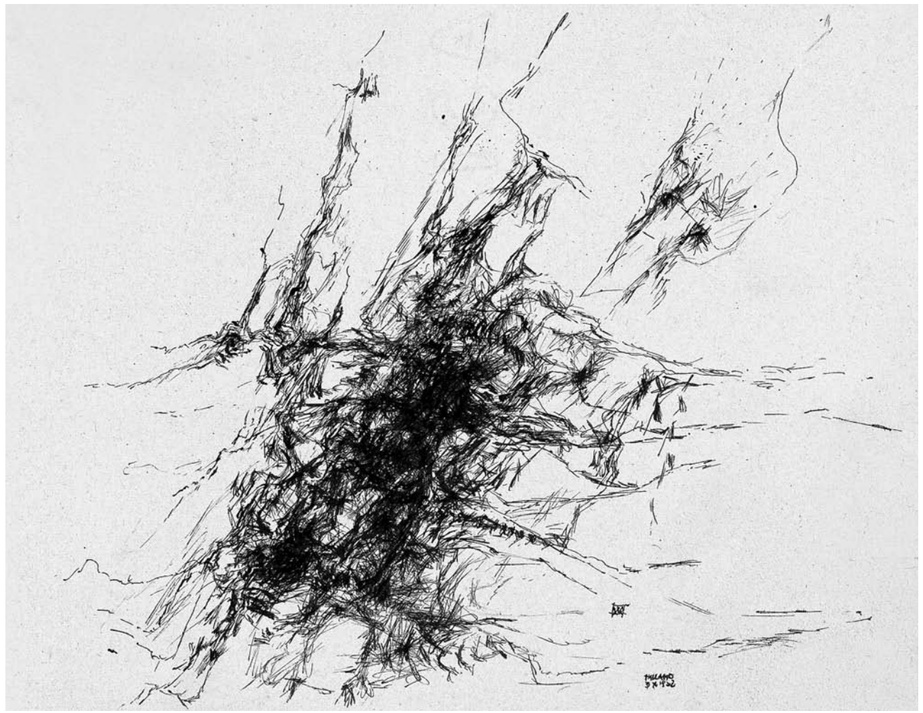
In tutta l'opera di Rudi Wach, nella sua prospettiva di creaturalità universale, è sempre la stessa figura che si modifica nel trascorrere del tempo cosmico e ci appare sempre diversa: l'uomo, che vediamo nella città, nel guardiano, nella madre, nella sfinge, nei disegni dell'abisso psichico e nelle sculture della perfezione sospesa, nell'uomotoro. Resta sempre se stesso, figura di una tensione esistenziale che è situazione privilegiata e sofferta di una coscienza vigile oltre il vedere. Se le città di Rudi Wach si pongono come figure della nostra coscienza, così la creatura nasce per morire e per essere immortale nella propria consapevolezza di rigenerazione.

Francesca Pola
Milano 15 giugno 2002

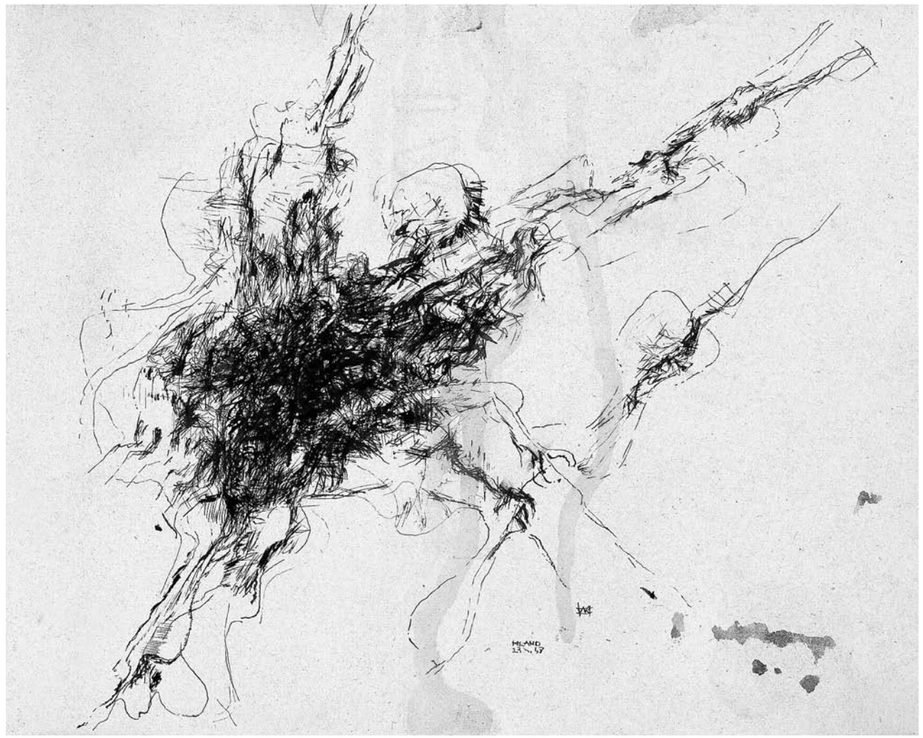
[1] G. Vasari, *Della pittura*, in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Edizione giuntina, 1568 (Edizioni per il Club del Libro, Milano, 1962), p. 115.
[2] Scrive a questo proposito Elmar Zorn in merito ai cicli di grandi disegni degli anni novanta: "In Wach, nel disegno del suo uomo animale, nasce l'opera artistica della medesima creatura. Il disegno, quindi, non è più simbolo dell'uomo animale, bensì è l'uomo animale ed al tempo stesso l'opera disegnata. Questa duplicità mostra l'autentico mistero dell'arte e dell'esistenza di Wach: la sua arte crea una nuova natura. Wach non ha soltanto in mente questa palese contraddizione, ma la crea proprio. Nella metamorfosi artistica fortemente artificiale, Wach crea una nuova espressione per la semplice creazione 'naturale'" (E. Zorn, *Crepuscolo divino della creatura*, in *Rudi Wach. Il germe del creato*, a cura di K. Sotriffer, A arte Studio Invernizzi, Milano, 2001, p. 92).
[3] "Egli non aveva interesse a reinterpretare ciò che altri uomini avevano visto, ma solamente a comprendere sempre più chiaramente ciò che egli stesso era capace di vedere" (J. Lord, *La verità di Giacometti*, in *Alberto Giacometti. Disegni*, catalogo della mostra, Galleria Pieter Coray, Lugano, 1990).
[4] "Il suo disegno non è stato che il mezzo principale per meglio vedere, per meglio comprendere, studiare il vero. Un mezzo che lo ha liberato da ogni incertezza (...). Un modo per esercitare, per affinare con molta lucidità di pensiero, le proprie capacità" (M. Negri, *Alberto Giacometti*, in "I maestri della scultura" 57, Fabbri Editori, Milano, 1966).
[5] R. Wach, in *Rudi Wach e la sua via dell'arte*, intervista con C. Invernizzi, in *Rudi Wach. Sculture e disegni 1956-2000*, catalogo della mostra, Musei Civici Villa Manzoni, Lecco, 2000, p. 13.
[6] "Credo che non sia solo un'idea atemporale di città quello che il libro evoca, ma che si svolga, ora implicita ora esplicita, una discussione sulla città moderna. (...) Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana, e *Le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili" (I. Calvino, *Presentazione*, in I. Calvino, *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano, 1993, p. IX).
[7] I. Calvino, *op. cit.*, p. 75.
[8] All'Accademia di Brera, frequentando i corsi di Marino Marini, Rudi Wach conosce Umberto Tibaldi, un altro giovane artista con il quale divide lo studio: tra i due si instaura un dialogo aperto alle sollecitazioni delle contemporanee ricerche filosofiche, delle recenti scoperte scientifiche e degli studi naturalistici, che si rivela fecondo per la maturazione delle sue opere (cfr. oltre).
[9] Per una introduzione alla concezione scientifico-filosofico-artistica della *Natura Naturans*, cfr. *Tromboloide e disquarciata. Poesie di Carlo Invernizzi. Opere di Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonego*, catalogo della mostra, Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia; Galerie Nothburga, Innsbruck; Museum Rabalderhaus, Schwaz, 1997.
[10] G. Bonomi, *Alcune riflessioni dalle opere di Rudi Wach*, in G. Bonomi, E. De Albentiis ed E. Mascelloni (a cura di), *Presenze, arti-*



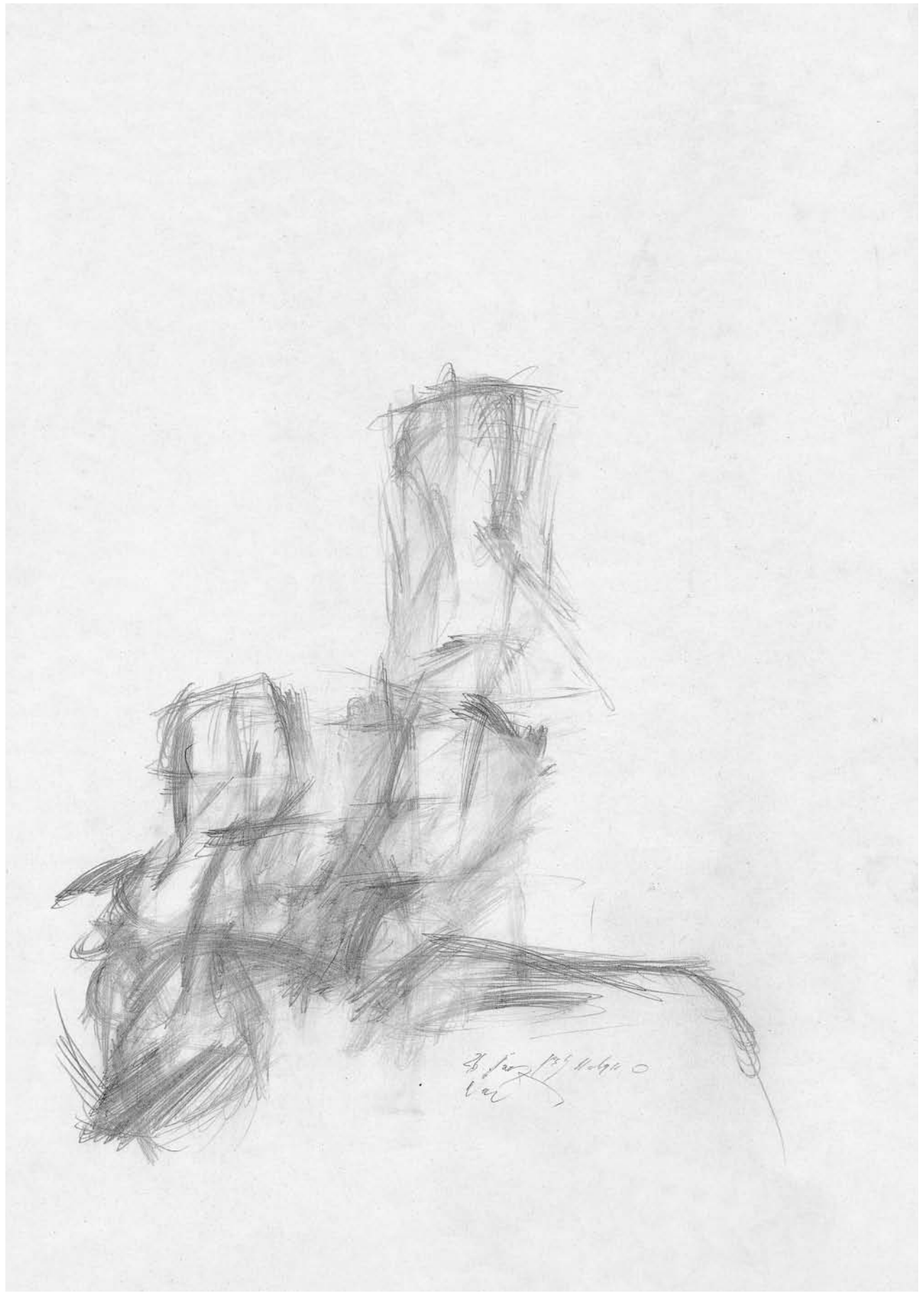
41. Cittàvisione 1959



42. Cittàvisione 1958



43. Cittàvisione 1958



56. Madreroccia 1964

La psichecoscienza di Rudi Wach pulsa nel vitale originario

Ho molto viaggiato con Rudi Wach, con lui ho molto scrutato il gran fiume impercorribile e perciò posso dire che ogni sua figura è l'immagine di una figura del profondo.
Rudi Wach naviga oltre le parvenze fenomeniche dell'essere: la sua psichecoscienza, senza necessità di attraversamenti, vibra sempre dove urgono irrefrenabili le catastrofi del vitale originario.
In tali plaghe fantastiche, pulsando tra archetipi di sogni e memorie, la sua energiapensiero germina fiori, alberi, animali, uomini, in connubi che evocano tempi irricordi.
Così linee e colori di formevita che scandiscono un linguaggio inimitabile, parlano il suo e il nostro cercarsi nel buio-luce dell'origine.[1]

Focalizzata luce
onda luce endoscopica
di cellule memorie
molecole anni ricordi
laser luce
catetere immateriale

ricanalizzante
connubi d'atomi *lontananti*
luce granuli iridescenti
luce pigmenti steli *vibranti*
luce organuli

scintillamenti

pertiche luce
ioni pensiero luce
DNA → *RNA* → *ribosomi luce*

Vita vita
luce origine.

Carlo Invernizzi

Morterone 3 marzo 1985

[1] Estratto dal catalogo di presentazione della mostra *Rudi Wach: 51 disegni a colori*, Studiotre Architettura, Milano, 6 marzo -12 aprile 1985.



57. Uomoalato 1996



58. Capralatadanzante 1996



59. Il portaluce 2001



63. Non voglio più niente 2001

Elenco opere

1. Guardiano 1957
Bronzo
cm 70x17x17

2. Nascita 1956
Gesso
cm 63,2x28x14,5

3. Guardiano 1957
Bronzo
cm 71,7x24x24

4. Guardiano 1956
Gesso
cm 71,7x20,3x19,5

5. Grande città 1959
Gesso
cm 12,2x36,2x41,8

6. Palazzo 1958
Gesso
cm 39x22x17

7. Guardiano 1959
Gesso
cm 84,5x15x18

8. Cittàtempio 1958
Bronzo
cm 11,3x36,3x14,5

9. Guardiano 1961
Bronzo
cm 29x7x7

10. Guardiano 1961
Bronzo
cm 137,5x25x34

11. Madrevegetale 1963
Gesso
cm 33x18x13

12. Madreroccia 1964
Gesso
cm 29,2x18,7x15

13. Madrevegetale 1963
Gesso
cm 30,6x12,9x17,8

14. Madreroccia 1965
Gesso
cm 59,8x41,3x33,5

15. Madreroccia 1966
Gesso
cm 34,2x26,5,18,5

16. Selene 1975
Bronzo
cm 36x16,5x10,7

17. Montagnamadre 1969
Gesso
cm 43,6x30,5x21,8

18. Terrasfinge 1968
Bronzo
cm 27,4x41,5x15,5

19. Sfinge 1971
Gesso
cm 31,5x45,2x21,5

20. Terrasfinge 1968
Gesso
cm 26,5x33x10,6

21. Grande Sfinge 1981
Gesso
cm 220x375x135

22. Il grido 2002
Gesso
cm 141,5x52x81

23. Adorante 1974
Gesso
cm 61,2x12,9x29

24. Adorante 1974
Gesso
cm 68,5x22,5x23,8

25. Adorante 1974
Gesso
cm 61,8x14,6x23

26. Sacrificante 1975
Gesso
cm 53,5x11,4x20,8

27. Giovane falco 1984
Gesso
cm 52,8x18,5x30,3

28. Eva con Caino e Abele 1988
Bronzo
cm 220x106x42

29. Grande serpente 1999
Gesso
cm 85,8x74,8x37,3

30. Grande Sacrificante 1996
Bronzo
cm 280x88x48

31. Porta invisibile 2002
Bronzo
cm 240x91,5x32,5

32. Germe della Vita 1999
Bronzo
cm 77,5x61,5x34

33. Lunafalco 2002
Bronzo
cm 153,5x105x34

34. Guardiano 1996
Bronzo
cm 199x36x37,7

35. Ragazzaserpente 2002
Bronzo
cm 208x52x78

36. Sfinge 1999
Bronzo
cm 139,5x83x29,6

37. Guardiano 2002
Bronzo
cm 217x71x76,7

38. Trionfante 2002
Gesso
cm 225,5x99,5x104

39. Città 1958
Gesso
cm 15,2x18,4x16,3

40. Ragazzaventaglio 1956
Gesso
cm 64,3x27,5x18,2

41. Cittàvisione 1959
China su carta
cm 21x16,7

42. Cittàvisione 1958
China su carta
cm 19x14,9

43. Cittàvisione 1958
China su carta
cm 18,8x14,8

44. Cittàvisione 1958
China su carta
cm 19,8x14,9

45. Cittàvisione 1958
China su carta
cm 14,8x19,1

46. Cittàstruttura 1960
China su carta
cm 29,7x21

47. Cittàstruttura 1960
China su carta
cm 29,7x21

48. Cittàstruttura 1960
China su carta
cm 22,8x15,9

49. Cittàstruttura 1960
China su carta
cm 22,8x15,9

50. Strutturavisione 1960
China su carta
cm 22,8x15,9

51. Strutturavisione 1960
China su carta
cm 22,8x15,9

52. Madrevegetale 1961
Matita su carta
cm 48,2x33,3

53. Madrevegetale 1961
Matita su carta
cm 48x33,7

54. Madreroccia 1961
Matita su carta
cm 50,1x35,1

55. Madreroccia 1961
Matita su carta
cm 47,6x33

56. Madreroccia 1964
Matita su carta
cm 50x35

57. Uomoalato 1996
Matite colorate e gomma su carta
cm 200x140

58. Capralatadanzante 1996
Matite colorate e gomma su carta
cm 200x140

59. Il portaluce 2001
Matite colorate e gomma su tela
cm 213x145

60. Giubilante 2000
Matita e gomma su tela
cm 217x136

61. La danza della morte dell'uomotoro 2001
Matita e gomma su tela
cm 213x135

62. Le mani si rifanno nella caduta 2001
Matita e gomma su tela
cm 328x198

63. Non voglio più niente 2001
Matita, matite colorate e gomma su tela
cm 297x198