

FRAGILITÀ. VISIONI DI UNA FORZA FORMATIVA

A ARTE INVERNIZZI

ISBN 978-88-32161-28-1



9 788832 161281

FRAGILITÀ
VISIONI DI UNA FORZA FORMATIVA

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra
Fragilità. Visioni di una forza formativa
a cura di Davide Mogetta
A arte Invernizzi Milano 12 marzo - 6 maggio 2026

Redazione
Criseide Invernizzi, Selene Invernizzi, Milano

Progetto grafico
Tiziana Invernizzi, Milano

Traduzione
Simon Turner, Imperia

Fotografie
Bruno Bani, Milano

© 2026 A arte Invernizzi, Milano
Tutti i diritti riservati

Video della mostra
Francesco Castellani, Roma

Si ringrazia
Angela Faravelli, Diego Maiorana, Vittoria Puppato, Domenico e Mimma Tassi

FRAGILITÀ
VISIONI DI UNA FORZA FORMATIVA
DADAMAINO
FRANÇOIS MORELLET
ARCANGELO SASSOLINO
GÜNTER UMBERG
GRAZIA VARISCO

A A R T E I N V E R N I Z Z I
VIA D. SCARLATTI 12 20124 MILANO TEL. FAX 02 29402855
INFO@ARTEINVERNIZZI.IT WWW.ARTEINVERNIZZI.IT



Davide Mogetta
Fragilità. Visioni di una forza formativa

Chi li ha incontrati anche solo di sfuggita sa quanto siano fragili gli apparenti monocromi di Günter Umberg: il più delicato contatto con la superficie pittorica potrebbe distruggere per sempre gli innumerevoli strati di pigmento che culminano in quello di superficie, attiva memoria della profondità da cui emerge. In quegli strati, pigmenti e resina entrano in relazione, ma il pigmento è appena trattenuto sul supporto, quasi del tutto libero. La vulnerabilità materiale, allora, è ben presto spiegata. Aggrappati alla resina e sostenuti, in profondità, dal bolo armeno, quei pigmenti sembrano però invitare al tocco che li perderebbe per sempre. Che fragilità è questa allora, così sicura da esporsi senza precauzioni, godendo anzi del proprio rischio? Da dove la forza con cui affascina e inquieta? Sembrerebbe, non da altrove che dal suo stesso esser fragile.

Viene così in fretta la tentazione di prendere la fragilità come una forza di qualche tipo. Dopo, s'intende, averle chiesto di smettere di essere la fragilità che era, dopo che essa si sia in qualche modo superata. Quasi allo stesso tempo si affaccia la tentazione opposta e complementare: conservare a ogni costo la fragilità, metterla al riparo come dimensione preziosa dell'esistenza. Solo una forza che ne contrasti altre potrà erigerle attorno il recinto protettivo di cui ha bisogno per mantenersi. Sono due tentazioni complementari. Le opere di Umberg non si lasciano però ricondurre a nessuna delle due, proprio perché non mettono al riparo la propria fragilità, proprio perché non la superano. Annodano vulnerabilità e potenza: la fragilità materiale ne mostra la stessa forza formativa. La sua dimensione è assieme mentale e materiale.

Nella configurazione d'immagine propria delle sue opere vediamo la forza formativa della fragilità. È l'esperienza di una visione piena di dinamismo. Esse esercitano una forte attrazione e richiamano a un'ispezione molto ravvicinata. E più ci si avvicina più sembra di doversi avvicinare, poiché si scoprono i giochi di ombre creati dalla struttura di supporto svasata, la grana della superficie pittorica, e ci si rende conto che quel corpo all'apparenza monocromatico è in realtà un movimento interno di strati di colore. Il desiderio di toccare la superficie si fa altrettanto forte quanto la consapevolezza di non poterlo fare senza distruggerla. E così si fa un passo indietro, poi un altro, e ci si trova a mettere in questione il proprio collocamento spaziale, le coordinate corporee dell'esperienza di visione. Abbiamo di fronte un corpo di colore, dotato di un proprio respiro. Umberg esalta spesso questo aspetto intrinseco ai suoi lavori con installazioni che impongono un interdetto alla visione, e così a chi guarda di riflettere sul proprio rapporto con lo spazio nato dall'incontro con la singola opera. Non toccarmi, sembrano dire, non trattenermi. L'incorporazione visiva di quest'esperienza diventa particolarmente chiara nelle configurazioni di singoli lavori che assumono il nome di *Feld* o *Territorium*. Sono due modi di misurare lo spazio, non solo di prenderne le misure, cioè, ma anche di renderlo *misurato* e abitabile. Dalle opere, dal loro respiro, e da chi le guarda – e dal loro rapporto. Il *Territorium 2026* (2026) creato per questa mostra da Umberg sembra, allo stesso tempo, rifletterne molti aspetti. Innanzitutto sarà effimero, come è segnalato dall'assenza di numerazione. Ma soprattutto questo *Territorium 2026* sembra incorporare e rendere evidente la dinamica della visione. Esso estende visivamente il desiderio di avvicinarsi quanto più possibile all'opera, di toccarla persino. Desiderio che non può però essere realizzato senza distruggersi esso stesso. Forza di attrazione e distanza si trovano in una lotta costitutiva, nell'opera come nello spettatore.

La disposizione delle opere che concorrono a formare il *Territorium 2026* si articola chiaramente rispetto a un doppio asse verticale centrale. Esso sottolinea la distanza fra i due gruppi di singoli lavori che lo compongono, a loro volta organizzati secondo degli assi orizzontali che ne intersecano il baricentro. La mente di chi osserva è subito presa nello sforzo di trovare l'ordine suggerito eppure revocato dalla disposizione, coi suoi richiami interni. L'asse verticale sembra determinante. Suggestisce un'unità che appare però annullata dall'ampiezza relativa del settore centrale; il corpo blu in alto a destra interviene a rompere la simmetria di tre elementi per colonna, riflessa dalla triade di corpi grigi. Pur trovandosi in una configurazione complessiva, le singole opere rimangono degli individui, e vogliono continuare a essere viste come tali. Ogni tentativo di riconoscere un ordine definitivo a cui richiamare la disposizione viene fatto naufragare da un dettaglio che pure appartiene allo sviluppo di quell'ordine. Appena prima di rendersi conto di questo scacco, si avverte uno scacco dello sguardo. Di volta in volta saltiamo da visioni d'insieme del *Territorium 2026* a singoli dettagli, per ripartire alla ricerca di un altro ordine inevitabilmente insufficiente. Il ritmo sincopato della visione fa intuire una certa dimensione musicale implicata nella struttura; ma mette, soprattutto, in ascolto del respiro dell'opera, del suo corpo cromatico. Un respiro fragile, ma che si fa spazio, lo spazio della visione.

Origina così il tentativo di osservare, anche in opere ben diverse da quelle di Umberg, altri modi, altri mondi di questa forza formativa. La sala al piano inferiore della galleria, dove si incontra il *Territorium 2026* di Umberg, permette già una prima prova. Quattro lavori di Dadamaino, da "Il movimento delle cose" e "Sein und Zeit", dialogano con *Reticenze*, recente installazione di Grazia Varisco. Seguire con lo sguardo i piani variamente ritorti delle reti metalliche sospese, di cui sono fatte le *Reticenze*, richiama l'aggrumarsi di segni e il loro distendersi che si osserva nelle opere di Dadamaino.

La trasparenza dei fogli infinitamente liberi di Dadamaino suggerisce una presenza inaccessibile. Sappiamo che i segni *continueranno* anche nelle porzioni arrotolate delle grandi pagine che giungono fino a terra. Lo faranno per sempre, ma mai ora. Tommaso Trini scrisse una volta che "l'opera di Dadamaino espande in definitiva l'evento dell'attrazione e della repulsione tra i segni, tra i segni e le cose, tra le cose e noi, tra noi e i segni". Questo è vero per ciò che accade sulla superficie ma ancor più per il modo in cui essa evoca l'illusione di un passaggio trasparente fra sé stessa e il proprio altro. O fra l'azione dell'artista e il mondo. E sembra così di scorgere, in quest'inseguirsi affannoso di segni, in cui ognuno continua e nega il precedente, la precarietà del suo stesso fare, fino alla sua impossibilità. Ma un'impossibilità agita, non subita. I tratti di mordente che s'inseguono su fogli di poliestere sembrano rendere visibile il paradosso di un gesto che è tanto più compiuto quanto più accetta di non potersi compiere una volta per tutte. Sembra che nel *Movimento delle cose* (1992) sia l'impossibilità stessa del divenire – lo spezzarsi del continuo, il suo farsi singoli segni-momenti separati, che si negano e richiamano – a divenire sempre di nuovo, a far sorgere, per l'appunto, il *movimento*. Il movimento della mano che traccia incessante, il movimento dello sguardo che cerca il proprio oriente in queste carte dell'esistenza. Ma ancor più che il movimento nello spazio sembra venire in primo piano la temporalità: *Essere e tempo* o, forse, essere è tempo. È forse qui lo scarto, quasi impercettibile, fra i lavori appartenenti al ciclo de "Il movimento delle cose" e quelli appartenenti al ciclo "Sein und Zeit". Attraverso i primi, ancora affannati ad articolare il movimento dello spazio, Dadamaino insegue da ultimo la temporalità infondata dell'esistere. I segni, già nelle "Costellazioni", non iniziano da nessuna parte, né vi finiscono. Nemmeno iniziano in un dato momento. L'azione non conclude.

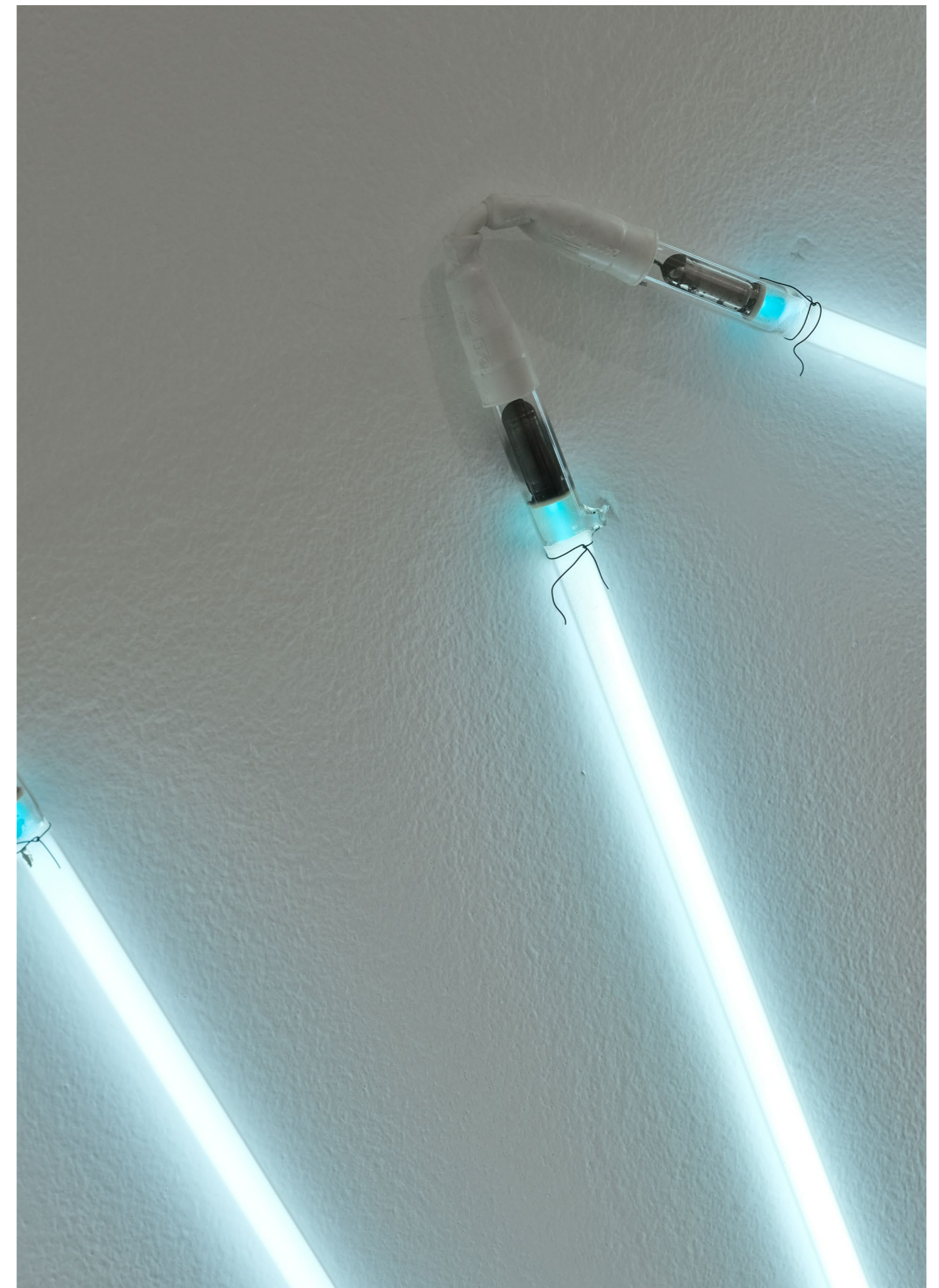
E così *Sein und Zeit* (1998) mostra il trasformarsi incessante dello stesso minuscolo tratto che non è mai quello che è, e mai conclude. Sono segni minutissimi, esposti nell'aria su fogli che fluttuano con chi li osserva, preso nell'inseguirne le interminabili variazioni. Un'impossibilità di compiere l'azione, quindi, grandiosamente agita.

Uno sviluppo affine, anche se diverso e autonomo, si mostra nella danza di corpi fissi e aerei, solidi e porosi, a cui Varisco ha dato vita sulla parete opposta deformando e ritorcendo delle strutture metalliche reticolari. Ecco le *Reticenze*. Viene qui messo in gioco un equilibrio instabile, che sospende l'istante di un movimento. Il movimento e la sua durata, o il suo durante, sono da sempre una preoccupazione centrale dell'arte di Varisco. Mostrarne la sospensione permette di metterne a fuoco la precarietà e l'incertezza. A venire in primo piano allora non è tanto la vulnerabilità come una sorta di accidente del movimento, da cui occorre prendere riparo imponendogli un ordine rigoroso, per ridurre o eliminare il caso. Per Varisco vale il contrario. È accogliendo la dimensione precaria del divenire, irriducibile a qualunque orizzonte geometrico assicurato, che è possibile fare spazio e dare tempo al vivente. L'incontro con l'instabilità fa certo sorgere in lei, potente, l'esigenza di dare un ordine e una forma al vuoto, senza costringerlo però alla realizzazione di un progetto e, in fondo, all'annullamento delle possibilità del movimento. Dare una configurazione al vivente e custodirlo, afferrarlo e lasciarlo però libero, come quando si avverte che una parola di troppo imporrebbe a un dialogo di fissarsi in una conclusione affrettata. Troncando il dire prima che sia troppo tardi, lascia essere il vuoto mentre gli dona una forma: forse è qui una chiave per svolgere il senso delle *Reticenze*, reti di vuoto che non lo riempiono. Lo rendono abitabile.

Risaliamo quindi le scale della galleria, richiamati da un rosso diffuso, sempre più intenso col calar della sera. Qualche gradino appena e iniziamo a scorgere *Spécial rococo n° 2* (2004) di François Morellet. La sua costruzione geometrica colpisce subito, sospesa fra rigore e ironia. Come trovare l'esito scomposto che abbiamo di fronte? Occorre una doppia inversione: immaginare le corde sottese agli archi, escludere mentalmente la fonte luminosa. Ed ecco apparire due sezioni angolari in collegamento fra loro. Esse ricorderebbero da vicino quelle di π *piquant neonly n° 7 1=12°* (2007), sulla parete opposta del primo piano della galleria. A tentare quest'inferenza non si fa torto all'artista, che in un'intervista degli anni Novanta diceva di essere sempre rimasto fedele, fin dai suoi primi lavori, al suo amore "per i sistemi, per la precisione e per l'assurdo". Dove l'accento che illumina sistemi e precisione è proprio quello dell'assurdo. Perché dunque chiamare *rococo* un'opera che si basa, nonostante tutto, su rigorosi principi geometrici? Non tanto o non solo per la contorsione di archi, quanto soprattutto per il loro sospendere il rigore geometrico da cui nascono. Nel 1994 Morellet riguardava attraverso il filtro di un certo "barocco bavarese-austriaco" al suo lavoro a partire dalla fine degli anni Settanta, vedendovi delle qualità *rococo* che, in seguito, avrebbe cercato di produrre consapevolmente. Quali? "Un senso dell'umorismo, una frivolezza, una gioia di vivere [...]. Dunque: giochi formali liberati da qualsiasi messaggio, santi che si contorcono, scendono dai loro piedistalli e giocano con le aureole [...] una meravigliosa irriverenza nei confronti dell'architettura". Osserviamo qualcosa di analogo risalendo ancora le scale e confrontando *Spécial rococo n° 2* con π *piquant neonly n° 7 1=12°*. Il titolo è ancora parlante: dichiara il canone dei gradi angolari fra le linee di neon, il numero progressivo seriale, e la curvatura a cui quel canone angolare è sottoposto. Ma impone una curvatura – ecco il π – alla costruzione geometrico-matematica implica l'introduzione dell'elemento irrazionale e aleatorio nel suo supposto rigore lineare...

Vi fa scivolare dentro qualcosa di *piquant* – piccante, pungente, attraente, ma anche stimolante. C'è però qualcosa di ancor più *piquant*, forse, in questo percorso. Viene da chiedersi se la curvatura presente in entrambe le opere introduca "da fuori", per mezzo di una scelta dall'artista, l'elemento casuale o persino irrazionale. Entrambe sembrano declinare un rapporto intimo fra rigore geometrico-sistematico e sorpresa del caso: è cioè proprio nella creazione di un sistema geometrico apparentemente perfetto che se ne scopre l'assurdità. Lo scacco del sistema logico compare quando se ne porta all'estremo il possibile rigore. L'esposizione della gratuità del rigore logico-razionale è del resto fondamentalmente ironica. Il caso non gli accade. L'uso di un materiale di accesa luminosità quanto fragile come i tubi al neon sembra esaltare questo pseudo-cartesianesimo radicale: il piacere per la geometria di Morellet, sorpassato solo da quello di rovinarla secondo i suoi stessi principi. Guardiamo ancora, allora, questi tubi di fine vetro che intrappolano energia visibile – una luce tanto forte quanto impalpabile, concentrata e diffusa. Il dispositivo dei tubi al neon vive della propria instabilità. E così il sistema geometrico-astratto diventa luce esposta alla discontinuità e alla vibrazione percettiva. Consente, quasi, una verifica materiale-percettiva dell'assurdità del sistema. Che questo non sia altro dalla sua stabilità lo mostra in fondo l'intensità cui s'illuminano, a un tempo, assurdo e sistema.

Il neon di π *piquant neonly n° 7 l=12°* crea nel resto della sala dei riflessi molto attraenti sulla lucida superficie in cemento bluastrò di *Senza titolo* (2022), di Arcangelo Sassolino, mostrandone le onde sinuose. Sulla parete opposta, la fascia in poliestere arancione del suo *Curvo come il tempo* (2022) richiama ancora una volta *Spécial rococo n° 2*. Ma passando da Morellet a Sassolino abbiamo di nuovo cambiato passo. Sembra di poter osservare, ora, la sospensione infinita del punto di rottura. A un materiale solido e resistente qual è il cemento viene data una forma leggera, quasi l'istantanea del moto ondoso di un liquido; una forma, per di più, che appare fortemente indecisa a causa dei suoi bordi slabbrati. Essi mostrano come del materiale sia andato e vada perso nel processo di produzione dell'opera. Lì invece una lastra di vetro viene piegata e trattenuta in tensione sul punto di rottura, con un passo doppio e complementare. La piegatura permette di rendere visibile la tensione a cui la lastra è sottoposta; la tensione che viene così creata la conserva in un equilibrio precario. Entrambe le opere sembrano far durare un istante, come un'esclamazione faustiana fattasi figura materiale. Dicono all'attimo: "fermati! sei così bello!", pur sapendo che esso in realtà non può fermarsi, e dovrà sempre divenire ancora. Proprio il tempo è un aspetto centrale della scultura di Sassolino. Riguardiamo quel vetro trasparente, sospeso nella sua piegatura. La sua trasparenza mostra il meccanismo della flessione in cui è bloccato; la sua superficie mostra appena, di rimando, la distorsione dell'immagine di chi guarda. È una riflessione del proprio e del nostro tempo, forse. È tempo compresso e il trucco di una sospensione invero impossibile. Non è un caso che altri lavori appartenenti a questo ciclo siano intitolati al "tempo piegato". Un tempo compresso, allora, e sottilmente minaccioso. Troppa tensione e il vetro squarcerebbe lo spazio in una nuvola di schegge. La possibilità della propria catastrofe è l'origine stessa dell'opera. L'analogo vale per gli strappi di cemento. Essi sono sempre esposti al proprio sgretolamento, alla lenta frantumazione della propria materia, controcanto del gesto repentino e violento con cui furono separati dalla loro matrice. Uno strappo le cui ferite non possono rimarginarsi del tutto e che allo stesso tempo crea la superficie liscissima e lucida. È ancora il tempo, ci dice Sassolino: "quel bordo così precario, peregrino, instabile, è come se aggiungesse tempo alla forma finita". Una figura perfettamente non-finita. Luca Illetterati ha parlato per l'arte di Sassolino di un "realismo tragico", al cui centro sta la "fragile persistenza dell'instabile".





Fragile persistenza. La tenacia degli stati estremi non riesce nei lavori di Sassolino a trattenere lo squilibrio a cui pure, di volta in volta, dona una figura provvisoria. Né lo vuole. La tensione formativa non trattiene lo squilibrio, ne fa la propria configurazione materiale.

Oltre la porta in fondo alla sala si apre l'ultimo spazio del percorso espositivo. Qui Günter Umberg ha creato una sorta di studiolo. Alle sue pareti sono esposte opere che testimoniano di alcuni snodi centrali del suo percorso artistico. La coppia di tavole *Ohne Titel* (1976) impone già di rallentare, abbandonarsi alla visione della superficie, del diverso modo di stendere il pigmento nero con le sue minime variazioni, e farsi richiamare a una visione più generale dai giochi delle ombre. Sorretta in posizione elevata da due chiodi e da un nastro adesivo, come sospesa, è *Ohne Titel* (1981-1983), in cui lo "stesso" nero della coppia precedente si trasforma sul supporto di alluminio imperfettamente quadrato. La combinazione fra la collocazione spaziale e l'irregolarità della sua forma impone uno spaesamento a chi guarda. Obbliga a cercare un proprio equilibrio in rapporto all'opera, a prendere atto della sua presenza e della sua attrattiva, e porre attenzione alla propria reazione. Immobile e sospesa, mette in moto. A sinistra sono esposti due lavori molto più recenti, due *Ohne Titel* (2024) che hanno preso questa volta anche il nome di "Jacopo", in omaggio a Jacopo da Pontormo. Umberg guarda al Pontormo e ad altri artisti "manieristi" con sguardo appassionato, per certe disposizioni estreme del corpo e del colore, forse ben più vicine al vissuto di quanto lo sarebbero costruzioni armoniche e perfette. Umberg ha ripreso e trasformato la pratica, che gli era stata propria all'inizio degli anni Settanta, di creare opere disperdendo pigmenti in soluzioni di cera su fogli plastificati semitrasparenti. Ora impiega una resina. Il pigmento resta libero, come nei suoi "monocromi"; l'intervento dell'artista resta ridotto al minimo. Ma questo minimo è decisivo: il riconoscimento della nascita di una figura autonoma. Ecco laggiù in fondo a destra, oltre la porta che dà verso gli uffici della galleria, un *Ohne Titel* di quegli anni (1973-1974). I lavori di quel periodo e i più recenti non sono identici, ma condividono almeno un importante dettaglio: l'impronta della mano dell'artista, il ricordo fisico della loro creazione corporea. Al ritmo rallentato con cui i lavori di Umberg si fanno guardare in questo studiolo, può capitare di coglierne il respiro, accordato al nostro. Un aspetto che nel caso di Umberg assume una grande rilevanza, e permette di tornare sul nucleo della mostra.

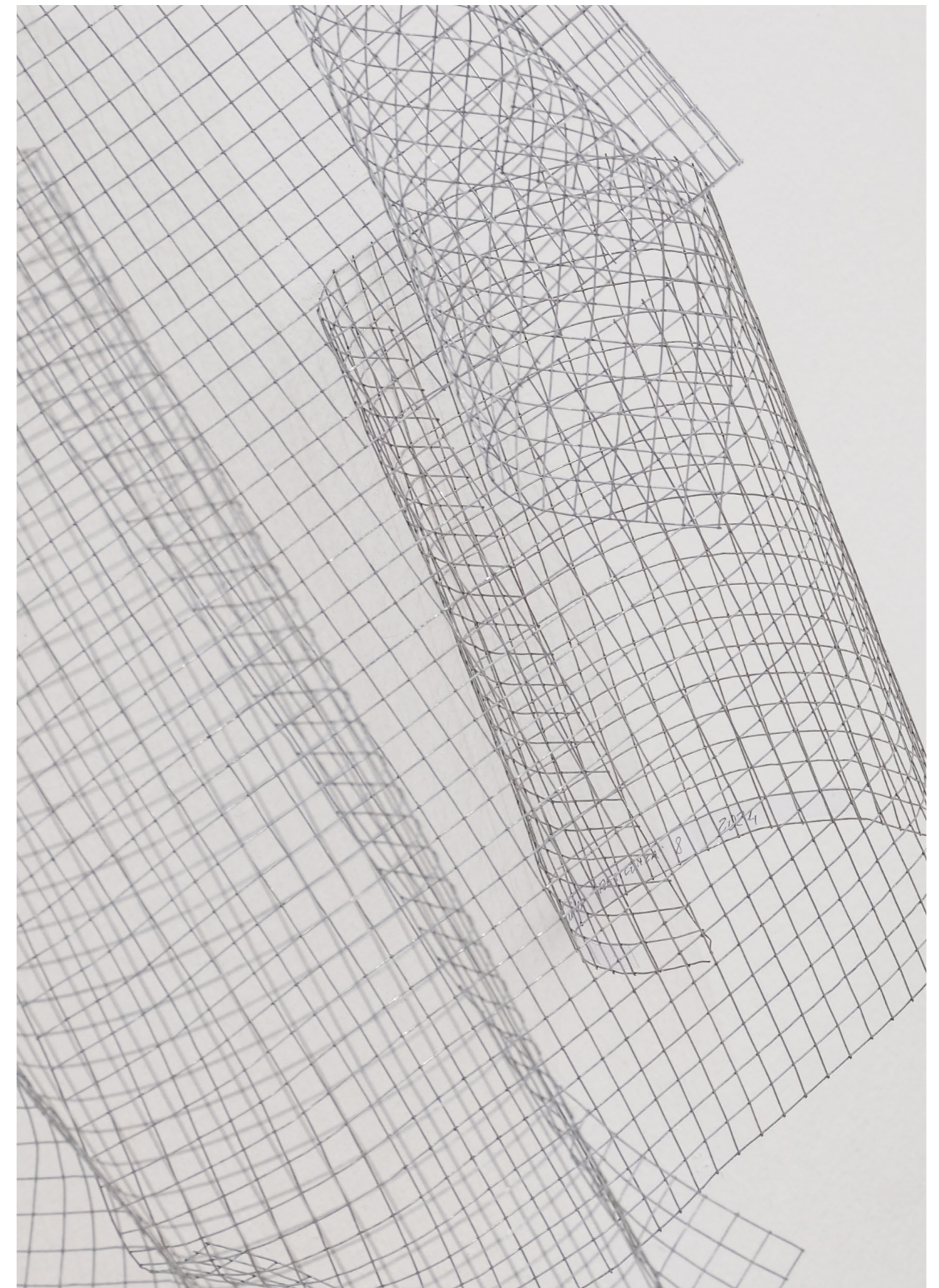
È infatti in una visita nel suo studio a Colonia, nel 2023, che ho potuto rendermi conto di come la fragilità fosse la forza, e la forza formativa, del suo fare artistico. Prima di questo incontro avevamo parlato altre volte della sua arte, ma qualcosa continuava a restarmi impenetrabile. La stessa qualità cromatica dei suoi "colori dipinti", irriducibili al mero monocromo se non a uno sguardo affrettato. Soprattutto, però, l'attrattiva tattile esercitata da queste superfici. Un'attrazione accompagnata, all'avvicinarsi a esse, e quanto più ci si avvicina a esse, dalla sensazione di non poter annullare la distanza; di dovere, di voler anche in fondo, rinunciare al tocco. Si potrebbero evocare, in questo senso, molti riferimenti sia interni alla storia dell'arte (le icone, e l'estetica che le accompagna) sia alla storia del Novecento, il rapporto di rielaborazione con la quale è in fin dei conti un elemento importante della storia e dell'arte tedesca (l'inviolabilità della dignità umana con cui si apre la costituzione tedesca del 1949). Umberg, molto attento ai contesti, deve avervi reagito in modo più o meno diretto. Ma questi filoni esplicativi generali non avrebbero grande coerenza senza guardare ai suoi lavori giovanili, di cui ignoravo l'esistenza.

Da uno scaffale a cassette Umberg estrasse delle cartelle contenenti alcuni suoi vecchi lavori, nati attorno al 1964. Carte su cui gocce d'inchiostro, tratti di grafite e matita colorata,

con piccolissimi interventi di terpentina, creavano forme organiche. Sono fra i pochissimi testimoni, salvati da Elisabeth Vary, del periodo di attività coincidente con l'epoca in cui Umberg era iscritto all'Accademia di Belle Arti di Anversa. Fu per me una prima scoperta, accompagnata poco dopo, un cassetto più in giù, dalle opere in cera pigmentata su carta create a partire dai primi anni Settanta. Nel tentativo di ridurre al minimo gli interventi di pittura, Umberg scaldava della cera in una bacinella e vi metteva in soluzione dei pigmenti lasciati nello studio dall'artista che lo affittava prima di lui. Metteva a bagno in quella soluzione un foglio di carta che doveva essere rimosso con attenzione, facendo scolare il liquido. L'opera era un prodotto casuale nella sua configurazione finale, ma di un caso prodotto e controllato dal gesto dell'artista. Il foglio doveva essere rimosso con attenzione per vari motivi: sia per il calore della cera (e allo stesso tempo per il suo veloce risolidificarsi) sia perché le mani, nell'estrarre il foglio ricoperto dello strato di cera ancora liquida, lo segnano (e si potrebbe ben dire firmano) inevitabilmente, nei punti in cui le dita lo afferrano. Le tracce lasciate dall'artista erano ancora ben evidenti. A sorprendermi ne fu però la delicatezza, pareggiata solo dalla dolcezza con cui Umberg riprendeva in mano quei fogli facendo attenzione a toccare esattamente lo stesso punto in cui, allora, li aveva sfiorati per la prima volta. Nell'estate del 2024, a Corberon, avrei visto per la prima volta i lavori più recenti di Umberg. Quale sorpresa nel vedere che ora egli vi imprimeva volontariamente il segno delle sue mani! Rendere visibile il passaggio corporeo della creazione non era più un accidente. Eppure è ancora con la massima cura che egli riprende in mano i suoi fogli di pigmento. È ovvio: il calore della mano potrebbe far di nuovo sciogliere leggermente la cera di quelle opere, e rovinare la trama di queste ultime. Meno ovvio è ripensare a questo gesto attraverso il ricordo di una malattia polmonare che aveva obbligato Umberg a trascorrere, fra il 1969 e il 1970, un lungo periodo in sanatorio. Gli aveva cambiato la vita. Non solo nei termini esteriori, come per la rinuncia al fumo; ma soprattutto per la scoperta, vissuta intensamente, della fragilità del corpo umano. E insisteva su un dettaglio dell'esperienza di quel ricovero. La natura della malattia aveva implicato la necessità di un totale isolamento, di un'esclusione prolungata dal mondo esterno, visto scorrere solo attraverso una finestra. Tanto vicino nel desiderio, nel suo offrirsi alla vista, quanto lontano e intoccabile per la vulnerabilità del corpo che guarda. E così la mente torna ai suoi "monocromi".

Attraverso quella lontana esperienza di malattia sembra più facile mettere a fuoco alcune caratteristiche di quelle opere degli anni Settanta, a partire dalla loro trasparenza in apparenza impossibile. Ma è soprattutto la loro *visibile* fragilità a caratterizzarle e a permettere di tornare, attraverso di esse, alle opere cosiddette monocromatiche di Umberg. Strati e strati di colore che si depositano gli uni sugli altri in un rapporto intimo fra la cura dell'artista e l'emergere di una forma propria dell'opera. Quanto conta, in queste profondità di colore, la loro fragilità? Ogni strato di colore dipinto potrebbe essere quello definitivo, capace di concludere la configurazione del colore, almeno provvisoriamente: perché essa dovrà ancora vivere, esponendosi al proprio rischio.

Nello studiolo di Umberg s'impone una domanda: come riguardare attraverso il nucleo di un'esperienza individuale alle traiettorie storiche ed estetiche più generali a cui un artista risponde a *suo* modo? La mostra ha provato a porla ad alcune opere. In tutti i casi la fragilità ne caratterizza, in modi singolari, la fattura. Non è una presa di posizione debole o rinunciataria. Né esse lasciano indietro la fragilità da cui muovono. Essa fa invece corpo unico con la tensione immaginativa, generatrice di forme precarie e solide, stabili e inquiete.













Günter Umberg, *Ohne Titel*, 1981-1983, pigmento e resina su alluminio, 46,7x45,7 cm
Günter Umberg, *Ohne Titel*, 1976, pigmento e resina su tavola, 2 elementi, 50x25 cm ciascuno



Günter Umberg, *Ohne Titel "Jacopo"*, 2024, pigmento, resina, PVC, vetro e legno, 62,5x55 cm
Günter Umberg, *Ohne Titel "Jacopo"*, 2024, pigmento, resina, PVC, vetro e legno, 62,5x55 cm
Günter Umberg, *Ohne Titel*, 1973-1974, cera e pigmento su carta da lucido, 38x19,5 cm

Günter Umberg, *Ohne Titel*, 1981-1983, pigmento e resina su alluminio, 46,7x45,7 cm



Davide Mogetta
Fragility: Visions of a Formative Force

Anyone who has come across Günter Umberg's seemingly monochromatic works, even only briefly, knows how fragile they are. The slightest contact with the painted surface could easily destroy the countless layers of pigment that culminate in the uppermost surface layer – a living reminder of the depths from which they emerge. Within these layers, the pigments and resin interact, yet the pigment is barely held by the support and remains almost entirely free. The material vulnerability is thus easily explained. Clinging to the resin and held, in depth, by the Armenian bole, the pigments seem to invite us to touch them, even though that would destroy them forever. What kind of fragility is this, then, which is so confident as to expose itself without precaution, even revelling in its own risk? Where does the power that makes it so fascinating and disquieting come from? It would seem that this power actually comes from nowhere other than its own fragility.

The temptation to mistake fragility for some kind of strength is certainly there – and especially when we expect it to stop being the fragility it once was, and after it has somehow managed to overcome itself. Almost at the same time, an opposite, complementary temptation arises: we feel we should preserve this fragility at all costs and protect it as a precious dimension of existence. Only a force that counteracts others can construct the protective enclosure that it needs to sustain itself. These are two complementary temptations. Umberg's works, however, do not fully embody either, because they do not protect their own fragility, and they do not overcome it. They intertwine vulnerability and power: material fragility demonstrates the same formative power. Its dimension is both mental and material.

We can see the formative power of fragility within the structural arrangement that underpins his images. It is the experience of a vision full of dynamism. These works exert a powerful attraction and call for very close inspection. The closer we get, the closer we feel we should be, for we discern the play of shadows created by the flared support structure and the grain of the painted surface. We realise that what appears to be the effect of a monochromatic object is actually the inner movement of layers of colour. The desire to touch the surface is just as strong, as is the awareness that we cannot do so without destroying it. And so we take a step back, then another, and we find ourselves questioning our own position in space and the physical coordinates of our viewing experience. We have before us a body of colour, endowed with a breath of its own. Umberg often highlights this intrinsic aspect of his works with installations that prohibit the act of seeing. This encourages us to reflect on our relationship with the space that comes about from our encounter with each individual work. "Don't touch me", they seem to say. "Don't hold me". The *visual* incorporation of this experience is particularly evident in the arrangements of individual pieces that are given the titles *Feld* or *Territorium*. These are two ways of measuring space – not only by taking its measurements, in a literal sense, but also by making it *measured* and *habitable* – by the works themselves, by their existence, and by those who look at them – as well as by the relationship between them. The *Territorium 2026* (2026) that Umberg has created for this exhibition also seems to reflect many different aspects of this. First of all, it is ephemeral, as indicated by the absence of numbering. But above all, this *Territorium 2026* seems to incorporate and make evident the dynamics of vision. It visually extends the desire to get as close as possible to the work, to even touch it – a desire that cannot be achieved without destroying the desire itself.

Attraction and distance are in a fundamental struggle, both in the work and in the spectator. The works that comprise the *Territorium 2026* are clearly arranged around a double central vertical axis. This emphasises the distance between the two groups of individual works that comprise it, which are themselves arranged along horizontal axes that intersect their centre of gravity. The observer is immediately prompted to make an effort to find the order that is suggested but also revoked by the arrangement, together with its internal references. The vertical axis appears to be decisive. It suggests a degree of unity, but this appears nullified by the relative size of the central section. The blue block at the top right intervenes to break the symmetry of the three elements in each column, which are mirrored in the set of three grey blocks. Although they form part of an overall configuration, the individual works remain distinct and should continue to be seen as such. Any attempt to identify a definitive order that underpins their arrangement is thwarted by some particular detail that is nevertheless part of what led to the creation of the arrangement. Just before we realise that our attempt is in vain, we realise that our own vision of it is in vain. We shift from an all-encompassing view of the *Territorium 2026* to an individual details, only to begin again in search of another, inevitably insufficient, order. The syncopated rhythm of this vision hints at a certain musical dimension that is implicit in the structure; but above all, it encourages us to listen to the breathing of the work and its chromatic body. A fragile breath, yet one that makes space for itself: the space of vision.

Even in works that are very different from Umberg's, it is this that makes us attempt to observe other modes and other worlds of this same formative force. The room on the lower level of the gallery, where we see Umberg's *Territorium 2026*, already offers initial proof of this. Four works by Dadamaino, from "Il movimento delle cose" and "Sein und Zeit", interact with *Reticenze*, a recent installation by Grazia Varisco. As our eyes follow the variously twisted planes of the suspended metal nets that make up the *Reticenze*, we are reminded of the clustering of signs and their unfolding that we observe in Dadamaino's works.

The transparency of Dadamaino's infinitely free sheets suggests an inaccessible presence. We know that the traces will *continue* even in the rolled-up portions of the large pages that reach down to the floor. They will do so forever, but never in the present moment. Tommaso Trini once wrote that "Dadamaino's work ultimately expands the event of attraction and repulsion between the traces, between the traces and things, between things and us, between us and the traces". This is true for what happens on the surface, but even more so for the way it evokes the illusion of a transparent shift between itself and its "other" – or between the artist's action and the world. And so, in this frantic pursuit of traces, in which each one both continues and negates the previous one, we seem to glimpse the precariousness of its very making, to the point of its impossibility. But this is an impossibility that is actively performed, rather than merely endured. The streaks of mordant that chase one another across sheets of polyester seem to make visible the paradox of an action that is all the more accomplished the more it accepts that it cannot be accomplished once and for all. It seems that in the *Movimento delle cose* (1992) it is actually the impossibility of becoming – the breaking up of the continuum, its transformation into individual, separate traces that negate and recall one another – is constantly in the act of becoming once again, thus creating *movement*. This is the movement of a hand that incessantly traces, and the movement of the eyes that follow its course along these maps of existence. But even more than movement in space, time seems to come to the fore: *being and time*, or, perhaps, being is time. Perhaps this is the almost imperceptible gap between the works belonging to "Il movimento delle cose" series and those belonging to the "Sein und Zeit" series. In the former, which still struggle to





Grazia Varisco, *Reticenza*, 2024, rete metallica verniciata, 70x77x32 cm (dettaglio)
 Grazia Varisco, *Reticenza*, 2024, rete metallica verniciata, 65x90x33 cm (dettaglio)

articulate the movement of space, Dadamaino ultimately pursues the groundless temporality of existence. Already in the "Costellazioni", the traces begin nowhere, nor do they end anywhere. They don't even begin at a given moment. The action never comes to an end. And so *Sein und Zeit* (1998) shows the incessant transformation of the same tiny line that is never what it is, and never comes to an end. These are minute signs, exposed in the air on sheets of paper that fluctuate with the observer, who is absorbed in chasing their interminable variations. It is a magnificent performance of the impossibility of completing the action.

A similar, though distinct and autonomous, development can be seen in the dance of fixed and ethereal bodies – some solid and others porous – brought to life by Varisco on the opposite wall by deforming and twisting reticular metal structures. These are the *Reticenze*. An unstable equilibrium is brought into play here, suspending the instant of movement. Movement and its duration have always been a central concern of Varisco's art. Showing its suspension allows us to focus on its precariousness and uncertainty. What mainly emerges is not so much vulnerability as a sort of accidental interruption of movement, from which we usually feel we need to protect ourselves by imposing a rigorous order to reduce or eliminate chance. For Varisco, the opposite holds true. It is by embracing the precarious dimension of becoming, which cannot be reduced to any assured geometric horizon, that it is possible to make space and give time to the living. The encounter with instability certainly gives rise to a powerful need to give order and form to the void, without, however, forcing that void to complete a particular project, which would ultimately lead to an end of its potential for movement. The aim is to give a shape to the living and protect it; to grasp it and yet let it be free, as when one senses that one word too many might force a conversation to come to a hasty end. Cutting off speech before it's too late lets the void be while giving it form: perhaps this is a key to unravelling the meaning of the *Reticenze* – networks of emptiness that don't fill the void, but make it habitable.

We then go up the gallery stairs, lured by a diffuse red that becomes increasingly intense as evening falls. Just a few steps and we begin to glimpse *Spécial rococo n° 2* (2004) by François Morellet. We are immediately struck by its geometric form, which is suspended between rigour and irony. How can we explain the disjointed outcome we see before us? We must perform two inverse operations: imagine the strings beneath the arches, and then mentally exclude the light source. And here we find two angular sections connected to each other. They strongly recall those of *π piquant neonly n° 7 1=12°* (2007) on the opposite wall of the first floor of the gallery. Attempting this inference does not do the artist any disservice, for in an interview in the 1990s he said that, ever since his earliest works, he had always remained faithful to his love "for systems, for precision and for the absurd". And here the emphasis that illuminates systems and precision is indeed that of the absurd. So why call a work "rococo" if it is based, in spite of everything, on rigorous geometric principles? Not so much or not only because of the twisting of the arches, but above all for the fact that they do away with the geometric rigour that they arise from. In 1994, Morellet looked at his work from the late 1970s through the filter of a certain "Bavarian-Austrian Baroque", seeing in it Rococo qualities that he would later consciously try to create himself. Which qualities were these? "A sense of humour, of frivolity, and *joie de vivre* [...]. In other words, formal games devoid of any message, saints who writhe, come down from their pedestals and play with their halos [...] a marvellous irreverence towards architecture". We can see something similar when we go farther up the stairs and compare *Spécial rococo n° 2* with *π piquant neonly n° 7 1=12°*. The title still speaks volumes: it declares the canon of angular degrees between the neon lines,

the progressive serial number, and the curvature to which that angular canon is subjected. But imposing a curvature – and this is the π – on the geometric-mathematical construction means introducing an irrational and random element into its supposed linear rigour... It allows something *piquant* to slip in – something spicy, pungent, and attractive, yet also stimulating. However, there is something that is possibly even more *piquant* in this process. One wonders whether the curvature present in both works introduces the random or even irrational element from the outside, as a result of a choice made by the artist. Both seem to express an intimate relationship between geometric-systematic rigour and the surprise of chance: it is precisely in the creation of a seemingly perfect geometric system that its absurdity is discovered. The failure of the logical system appears when its potential discipline is taken to the extreme. The fact that the unnecessary nature of logical-rational discipline can be exposed like this is fundamentally ironic. Chance does not simply happen to it. The use of neon tubes – a medium as brightly luminous as it is fragile – seems to enhance this dimension of this radical pseudo-Cartesianism: the pleasure of geometry in Morellet, surpassed only by his desire to ruin it according to its own principles. So, let us take another look at these fine glass tubes that trap visible energy – a light as strong as it is impalpable, concentrated and diffused. The neon tube device thrives on its own instability. And the geometric-abstract system thus becomes light exposed to discontinuity and perceptual vibration. It almost allows for a material-perceptual verification of the absurdity of the system. That this is nothing other than its stability is ultimately demonstrated by the intensity that simultaneously illuminates both the absurd and the system.

In the rest of the room, the neon of *π piquant neonly n° 7 1=12°* creates highly attractive reflections on the shiny bluish concrete surface of Arcangelo Sassolino's *Senza titolo* (2022), revealing its sinuous waves. On the opposite wall, the orange polyester band of his *Curvo come il tempo* (2022) once again recalls *Spécial rococo n° 2*. But when we move from Morellet to Sassolino, we change pace once again. We now seem to be observing the infinite suspension of a breaking point. A solid and resistant material like concrete is given a light form, almost a snapshot of the wave motion of a liquid. This form, moreover, appears highly indecisive due to its jagged edges. They show how material has been and is being lost in the work's production process. Here, however, a sheet of glass is bent and held in tension almost at breaking point, using a process that is both double and complementary. The bending allows us to see the tension to which the sheet is subjected and the tension this creates keeps it in a precarious balance. Both works seem to make an instant last, like a Faustian exclamation transformed into physical matter. They say to the moment: "Stop! You are so beautiful!", even knowing that in reality it cannot stop, and must always progress. Time itself is a central aspect of Sassolino's sculpture. Let us look again at that transparent glass, suspended in its bending. Its transparency reveals the mechanism of the bending in which it is blocked; its surface barely shows, in return, the distortion of the viewer's image. It is a reflection of its own and our time, perhaps. It is compressed time and the deception of a truly impossible suspension. It is no coincidence that other works in this cycle are titled "folded time". In other words, a compressed and subtly threatening time. Too much tension and the glass would shatter the space in a cloud of shards. The possibility of its own catastrophe is the very origin of the work. The same holds true for the fissures in the concrete. They are always exposed to their own crumbling, to the slow shattering of their own material – a counterpoint to the sudden and violent action that led to them being separated from their mould. This is a fracture whose wounds cannot fully heal and which at the same time creates the smooth and shiny surface.

It is time again, Sassolino tells us: "that edge, so precarious, peregrine, unstable, is as if it added time to the finished form". A perfectly unfinished figure. Luca Illetterati has described Sassolino's art as a "tragic realism", centred on the "fragile persistence of the unstable". A fragile persistence. The tenacity of extreme states in Sassolino's works is unable to restrain the imbalance, to which, however, it occasionally gives a provisional form. But then it does not intend to. The formative tension does not restrain the imbalance; it incorporates it into its own material configuration.

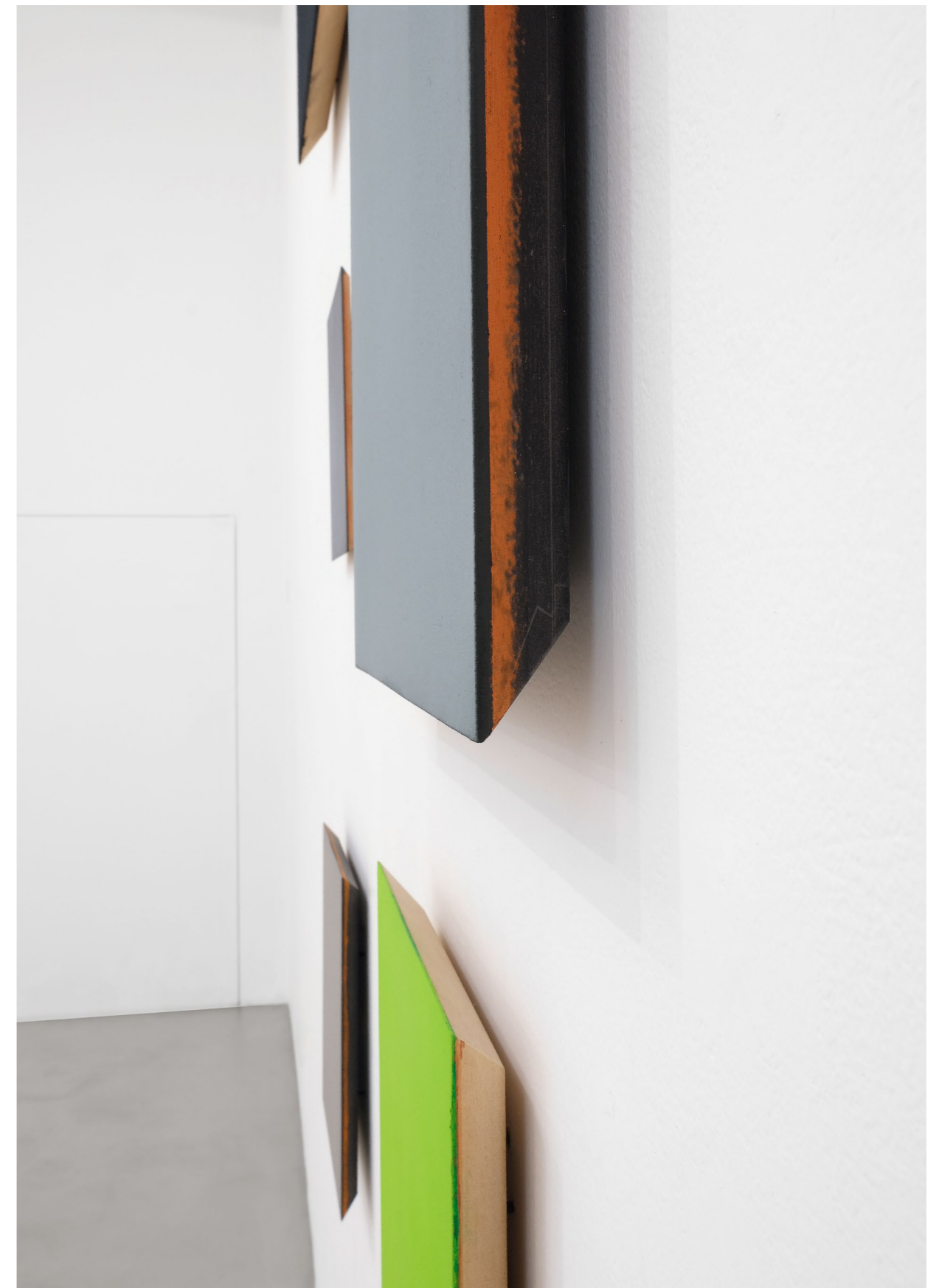
Beyond the door at the end of the room lies the last space of the exhibition. Here, Günter Umberg has created a sort of *studiolo*. The works on the walls testify to some of the key turning points in his artistic career. The pair of panels *Ohne Titel* (1976) already requires us to slow down and abandon ourselves to the vision of the surface, to the different ways of applying the black pigment with its minimal variations, and to be drawn back to a more general vision by the play of shadows. Held on high by two nails and a piece of adhesive tape, as if suspended, is *Ohne Titel* (1981-1983), in which the "same" black as the previous pair is transformed onto an imperfectly square aluminium support. The combination of its spatial placement and the irregularity of its form is disorienting. It forces us to seek our own balance in relation to it, to acknowledge its presence and its attraction, and to pay attention to our own reaction. Motionless and suspended, it sets us in motion. On the left are two much more recent works, two *Ohne Titel* (2024), which this time are also known by the name "*Jacopo*", in homage to Jacopo da Pontormo. Umberg looks to Pontormo and other Mannerist artists with an impassioned eye for certain extreme arrangements of the body and colour, possibly much closer to real life than perfect, harmonious constructions might be. Umberg resumed and transformed the practice, which had been his own since the early 1970s, of creating works by dispersing pigments in wax solutions on semi-transparent plastic sheets. He uses dammar resin now. The pigment remains free, as in his "monochromes"; the artist's intervention is kept to a minimum. But this minimum is crucial: the recognition of the birth of an autonomous figure. There, in the background on the right, beyond the door leading to the gallery offices, is an *Ohne Titel* from those years (1973-1974). The works from that period and the more recent ones are not identical, but they share at least one important detail: the imprint of the artist's hand – the physical reminder of their corporeal creation. In the slow pace with which Umberg's works are viewed in this *studiolo*, one can sometimes sense their rhythm aligning with our own. This is an aspect that in Umberg's case is of great importance, and allows to return to the heart of the exhibition.

It was actually during a visit to his studio in Cologne in 2023 that I realised how fragility was the strength and formative force of his art. Before this meeting, we had spoken about his art on other occasions, but something remained impenetrable to me – this was the chromatic quality of his "painted colours", irreducible to mere monochrome except by a cursory glance. Most importantly, however, there was the tactile attraction exerted by these surfaces. An attraction accompanied, as one approaches them – and the closer one gets – by the sensation of not being able to erase distance, of having to, and ultimately wanting to, do without touch. In this regard, one could evoke many references both in the history of art (icons, and their aesthetics) and in the history of the twentieth century, in which reformulation is ultimately an important element of German history and art (the inviolability of human dignity that opens the German constitution of 1949). Umberg, who always had a close eye for context, must have reacted to them more or less directly. But these general explanatory threads would not be that coherent if we failed to look at his early works, of which I was unaware at the time.

Umberg went to a shelf with drawers and pulled out some folders containing some of his older works, which he had made around 1964. With drops of ink, graphite strokes, and coloured pencil, with very small touches of turpentine, he had created organic forms on paper. Saved by Elisabeth Vary, they are some of the earliest works from his time at the Academy of Fine Arts in Antwerp. It was the first discovery for me, and was followed shortly after – one drawer further down – by the pigmented wax works on paper that he had started creating in the early 1970s. In an attempt to minimise painting, Umberg heated wax in a basin and dissolved pigments left in the studio by the artist who had rented it before him. He would soak a sheet of paper in the solution, which had to be carefully removed, allowing the liquid to drain. The final work was a product of chance but it was carefully produced and controlled by the artist himself. The sheet had to be carefully removed for various reasons: both because the wax was extremely hot (and needed to re-solidify very rapidly) and because, when extracting the sheet covered with the layer of still-liquid wax, the artist's hands would inevitably leave a mark (and one might even say leave a signature) at the points where the fingers grasped it. The traces left by the artist were still clearly visible. What surprised me, however, was the delicacy, matched only by the gentleness with which Umberg picked up those sheets again, careful to touch exactly the same spot where he had touched them for the first time. In the summer of 2024, in Corberon, I saw Umberg's most recent works for the first time. What a surprise to see that he was now deliberately imprinting the mark of his hands on them! Making the corporeal passage of creation visible was no longer an accident. Yet it is still with the utmost care that he picks up his sheets of pigment again. But of course, for the heat of his hand could slightly melt the wax of those works again, or ruin the texture of the newer ones. Less obvious is to think back to this gesture through the memory of a lung disease that forced Umberg to spend a long period in a sanatorium between 1969 and 1970. It had changed his life. Not only in external terms, such as his giving up smoking, but above all because of his intense discovery of the fragility of the human body. And he insisted on one particular detail of his experience in hospital. The nature of the disease had required total isolation – a prolonged exclusion from the outside world, seen only through a window. The world was so close in his desires, in the way it was open to view, yet so distant and untouchable due to the vulnerability of the body that was looking on. And so the mind returned to his monochromes.

By means of that distant experience of illness, it seems easier to ponder some of the features of those works from the 1970s, starting with their seemingly impossible transparency. But it is above all their visible fragility that characterises them and allows us to return, through them, to Umberg's so-called monochromatic works. Layers of colour build upon one another in an intimate relationship between the artist's attention and the emergence of the work's own form. How important is their fragility in these depths of colour? Each layer of painted colour could be the definitive one, capable of concluding the laying of colour, at least temporarily: for it must still live, exposing itself to its own risk.

In Umberg's studio, a question arises: how can we look back, through the depths of an individual experience, at the broader historical and aesthetic directions to which an artist responds in his own personal way? The exhibition has attempted to pose this question to some of the works. In all cases, fragility is a key feature of their creation, in unique ways. It is not a weak or defeatist stance, nor does it imply abandoning the fragility from which they originate. Instead, it becomes as one with the imaginative tension that generates forms that are both precarious and solid, stable and restless.















Elenco opere esposte

Dadamaino

Costellazioni, 1986
china su carta intelata
51x73 cm

Passo dopo passo, 1989
mordente su poliestere
56x70 cm

Movimento delle cose, 1992
mordente su poliestere
360x121 cm

Sein und Zeit, 1997
mordente su poliestere
200x122 cm

Sein und Zeit, 1997
mordente su poliestere
210x120 cm

Sein und Zeit, 1998
mordente su poliestere
505x122 cm

François Morellet

Spécial rococo n° 2, 2004
neon rosso
70x170 cm

π piquant neonly n° 7 l=12°, 2007
neon bianco
276x240 cm

Arcangelo Sassolino

Senza titolo, 2022
cemento e acciaio
97x95x17 cm

Curvo come il tempo, 2022
vetro, acciaio e poliestere
97,7x57x13 cm

Senza titolo, 2023
vetro, acciaio e poliestere
97,8x59x12 cm

Senza titolo, 2024
cemento e acciaio
103,5x105x16,5 cm

Günter Umberg

Ohne Titel, 1973-1974
cera e pigmento su carta da lucido
38x19,5 cm

Ohne Titel, 1976
pigmento e resina su tavola
2 elementi, 50x25 cm ciascuno

Ohne Titel, 1981-1983
pigmento e resina su alluminio
46,7x45,7 cm

Ohne Titel, 2024
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
35x28,5 cm

Ohne Titel "Jacopo", 2024
pigmento, resina, PVC, vetro e legno
62,5x55 cm

Ohne Titel "Jacopo", 2024
pigmento, resina, PVC, vetro e legno
62,5x55 cm

Territorium 2026, 2026

Ohne Titel, 1998
pigmento e resina su tavola
56,5x31,5 cm

Ohne Titel, 2006-2007
pigmento e resina su tavola
48x45,5 cm

Ohne Titel, 2017
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
35,5x31 cm

Ohne Titel, 2020
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
30x25 cm

Ohne Titel, 2020-2021
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
46,5x44 cm

Ohne Titel, 2021
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
60x33,2 cm

Ohne Titel, 2023
bolo armeno, pigmento e resina su tavola
50x20,5 cm

Grazia Varisco

Reticenze (1-13), 2024
rete metallica, 13 elementi singoli

Reticenza, 2024
rete metallica verniciata
65x90x33 cm

Reticenza, 2024
rete metallica verniciata
70x77x32 cm

Note biografiche

Dadamaino (Milano, 1930 - 2004)

François Morellet (Cholet, 1926 - 2016)

Arcangelo Sassolino è nato a Vicenza nel 1967.
Vive e lavora a Vicenza.

Günter Umberg è nato a Bonn nel 1942.
Vive e lavora a Colonia e Corberon.

Grazia Varisco è nata a Milano nel 1937.
Vive e lavora a Milano.

