



# ESTRATTO DEL CATALOGO

# IMMAGINE DELLA LUCE

ARTISTI DELLA CONTEMPORANEITÀ INTERNAZIONALE PER VILLA CLERICI

A Carlo Ciussi  
le sue opere continueranno  
a condurci all'essenziale

# IMMAGINE DELLA LUCE

ARTISTI DELLA CONTEMPORANEITÀ INTERNAZIONALE PER VILLA CLERICI

RODOLFO ARICÒ  
FRANCESCO CANDELORO  
NICOLA CARRINO  
ALAN CHARLTON  
CARLO CIUSSI  
GIANNI COLOMBO  
D A D A M A I N O  
RICCARDO DE MARCHI  
LESLEY FOXCROFT  
IGINO LEGNAGHI  
FRANÇOIS MORELLET  
MARIO NIGRO  
PINO PINELLI  
BRUNO QUERCI  
NELIO SONEGO  
MAURO STACCIOLI  
NIELE TORONI  
DAVID TREMLETT  
GÜNTER UMBERG  
GRAZIA VARISCO  
ELISABETH VARY  
MICHEL VERJUX  
R U D I W A C H



Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici  
Casa di Redenzione Sociale Onlus, Milano

Presidente  
Mauro Agosta

Conservatore  
Angela Bonomi Castelli

Segreteria  
Camilla Provasi  
Maria Turco  
Maria Angela Vimercati

Coordinamento tecnico  
Angela Bonomi Castelli

Staff didattico  
Federica Bruccoleri  
Laura Carbonelli  
Silvia Conte  
Veronica Guaita  
Elisa Lissoni  
Alessandro Lopez  
Alice Tonetti  
Francesca Trovalusci  
Paola Valisi

Collaboratori  
Silvia Conte  
Alessandro Lopez  
Celestino Montalenti  
Alice Tonetti  
Volontari per Villa Clerici  
Volontari del Touring Club Italiano

Con il patrocinio di



**Regione Lombardia**  
Istruzione, Formazione e Cultura

Con la partecipazione di



**Touring Club Italiano**



## Sommario

9	Prefazione
13	Preface
	Paolo Bolpagni
17	La luce, l'arte, il trascendente
21	Iconografie
	Paolo Bolpagni
29	Light, Art, Transcendence
33	Iconografie
	Francesca Pola
49	Le soglie splendenti. Immagini di luce, per attraversare un luogo
59	Iconografie
	Francesca Pola
83	Radiant Thresholds. Images of Light in the Traversal of a Place
93	Iconografie
	Carlo Invernizzi
101	Focalizzataluce...
102	Iconografie
121	Elenco delle opere
125	Note biografiche

Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra  
*Immagine della Luce. Artisti della contemporaneità internazionale per Villa Clerici*  
a cura di Paolo Bolpagni e Francesca Pola  
Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici, Milano

12 maggio - 4 luglio 2012

La mostra è stata realizzata in collaborazione con A arte Studio Invernizzi, Milano

Progetto espositivo  
Epicarmo Invernizzi, Milano

Ufficio stampa  
Alessandra Valsecchi, Ilaria Gai

Trasporti  
Overdrive Art, Milano

Assicurazione  
AEGIS Rischii Speciali, Verona  
Compagnia Nazionale Suisse Spa

Coordinamento editoriale  
Epicarmo Invernizzi, Milano

Redazione  
Tiziana Invernizzi, Milano

Progetto grafico  
Tiziana Invernizzi, Milano

Traduzioni  
Simon Turner, Imperia

Fotografie  
Bruno Bani, Milano

Elaborazione immagini  
Graphic & Digital Project s.r.l., Milano

Stampa  
Tipolitografia Campisi srl, Arcugnano

© 2012 A arte Studio Invernizzi, Milano  
© 2012 Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici  
Via Terruggia 14, Milano Tel. 02 6470066  
galleria@villaclerici.it www.villaclerici.it  
Tutti i diritti riservati

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

Si ringrazia  
Archivio Rodolfo Aricò, Archivio Gianni Colombo, Archivio Mario Nigro, Associazione Culturale Amici di Morterone, Giuliano Barbanti, Massimo Donà e tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra e di questo volume, in particolare Paola Fenini, Aurélie Fontan, Daria Ghirardini, Sergio Griffini, Francesco Maria Romani, Stefano Setti

## Prefazione

L'idea della Luce e di tutti i pensieri a cui essa rimanda domina con questa mostra gli spazi di Villa Clerici. La stessa Luce che con forme e temi diversi costituiva, nel secolo scorso, il tema conduttore della prima raccolta di opere d'arte della Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei. Arte come esperienza, per riflettere e scoprire strade nuove per rivolgersi all'Assoluto, la *Luce* appunto.

Anche gli artisti presenti in questa mostra, alcuni dei quali hanno realizzato opere *ad hoc* per gli spazi di Villa Clerici, si sono confrontati con la luce e si sono cimentati in una continua ricerca, evidenziando come l'artista non sia mai immobile nell'anima, ma conviva con il "tormento" di scoprire modi nuovi per comunicare temi antichi, sempre presenti, di cercare strade nuove per acquietare l'anima nella ricerca continua di Bellezza. La mostra, curata da Paolo Bolpagni e Francesca Pola, frutto della loro ricerca e realizzata in collaborazione con A arte Studio Invernizzi, evidenzia la volontà di affidare al segno, alla forma, al colore e alla materia la tensione degli artisti verso il trascendente.

Una mostra spesso è un'azione coraggiosa, e questa lo è, ma è anche un mettere in comune esperienze, competenze, disponibilità, sogni e speranze, con la consapevolezza di promuovere conoscenza e stimolare approfondimenti.

Dopo quasi tre secoli di vita, Villa Clerici, sorta come "villa di delizie" nel territorio di Niguarda nella prima metà del Settecento, mai avrebbe immaginato di vedere i suoi spazi, realizzati per il piacere dei nobili proprietari e dei loro ospiti e dopo tante altre destinazioni d'uso, trasformarsi in uno spazio dove i visitatori cercano respiro per l'anima e nutrimento per il pensiero; doveva stupire con gioielli e ricchezze, oggi conserva uno "spirito del luogo" che negli ultimi settant'anni incanta attraverso il linguaggio dell'arte contemporanea.

L'attuale destinazione e sistemazione del complesso si devono principalmente alla determinazione di Dandolo Bellini che, nella Compagnia di San Paolo, proprietaria della Villa dal 1927, ha costituito il primo nucleo della Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, inaugurata nel 1955; ma siamo debitori di tanta bellezza anche agli anonimi decoratori dei saloni, agli scultori del parco statuario settecentesco, ora sottoposto a puntuale restauro, alla Ditta Gaslini che nei primi anni del Novecento ha avviato un rispettoso restauro del complesso che in quel periodo versava in stato di degrado e a tutti coloro che negli ultimi decenni hanno amato questo luogo e promosso le sue molteplici attività sociali, dedicandogli tempo e tanta disponibilità, per farlo vivere e consegnarlo alle future generazioni.

A noi, nel ringraziare tutti coloro che hanno contribuito con generosità alla realizzazione della mostra, è affidato il compito di proteggere questo luogo e di promuoverlo con diverse iniziative, con la consapevolezza di difendere un patrimonio d'arte, di storia e di crescita sociale.

Mauro Agosta  
Presidente della Casa di Redenzione Sociale Onlus di Villa Clerici

Angela Bonomi Castelli  
Conservatore della Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici

#### La Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici

La Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, ubicata nella settecentesca Villa Clerici a Niguarda, nella zona settentrionale di Milano, costituisce una delle più ragguardevoli realtà museali inerenti ai temi della spiritualità e del religioso. Fu fondata nel 1955 da Dandolo Bellini, che sarà poi chiamato da papa Paolo VI a lavorare all'istituzione della Collezione d'Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani, inaugurata nel 1973.

Il museo di Villa Clerici scaturisce dalla Casa di Redenzione Sociale della Compagnia di San Paolo, un istituto secolare (voluto dal cardinale di Milano Andrea Ferrari) sorto nel 1920, del quale Bellini fu stretto collaboratore. Inizialmente le attività assistenziali della Casa avevano sede proprio nella Villa, ma successivamente furono trasferite in nuovi padiglioni costruiti accanto ad essa all'inizio degli anni Cinquanta, così che le sale dell'edificio storico poterono essere adibite a ospitare la collezione di opere contemporanee a soggetto sacro che Dandolo Bellini aveva pazientemente raccolto nel corso degli anni, e che lui stesso allestì all'interno della Villa.

Fu così che il 7 dicembre 1955, alla presenza dell'allora Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, poté inaugurare la Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei.

A Villa Clerici e attorno alla figura di Dandolo Bellini si formò un cenacolo di artisti interessati a riflettere sui temi del sacro e della spiritualità. Tra questi figuravano Silvio Consadori, Luigi Filocamo, Trento Longaretti, Enrico Manfrini, Giuseppe Pirrone, Lello Scorzelli, Luciano Minguzzi, Floriano Bodini, Aldo Carpi. Il museo fu più volte visitato da Giovanni Battista Montini, allora arcivescovo di Milano, che qui poté dire di essersi riconciliato con l'arte moderna. L'esperienza di Montini a Villa Clerici è anzi una delle premesse della svolta da lui operata poi come papa Paolo VI nel rapporto tra la Chiesa e le espressioni artistiche contemporanee.

Il museo di Villa Clerici oggi espone circa duecento opere, mentre altre duemilacinquecento circa (fra tele, bronzi, gessi, disegni, grafica) sono conservate nei depositi. Tra gli artisti rappresentati, spicca per numero e rilevanza Francesco Messina, di cui Villa Clerici espone il modello in gesso a grandezza reale del *Monumento a Pio XII*. Tra gli altri scultori si segnalano Floriano Bodini, Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi, Enrico Manfrini, che qui aveva lo studio, Lello Scorzelli, Libero Andreotti, Ettore Calvelli, Virginio Ciminaghi, Pericle Fazzini, Tullio Figini, Francesco Nagni, Eros Pellini, Mario Rudelli; tra i pittori Aldo Carpi, Silvio Consadori, Trento Longaretti, Felice Carena, Luigi Filocamo, Gianfilippo Usellini, Vanni Rossi, Giuseppe Zigaina, Alberto Sughì. Importante, infine, è il nucleo di fotografie firmate da Pepi Merisio.

#### Villa Clerici: l'edificio e la sua storia

Villa Clerici di Niguarda fu costruita tra gli anni Venti e Trenta del Settecento su un progetto attribuito a Francesco Croce. L'edificio fu voluto come palazzo di delizia da Giorgio Clerici (1648-1736) e quindi dal pronipote Antonio Giorgio Clerici (1715-1768), l'esponente più illustre della casata lombarda. A partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento la Villa conobbe una fase di decadenza, diventando una filanda, con la conseguente spoliazione di tutti gli arredi originali. Nel 1912 Mario Ganzini vi installò una fabbrica di materiali e apparecchi fotografici. Con Ganzini si avviò anche il recupero dell'intero complesso, restaurato in modo sorprendentemente rispettoso.

Dal 1927 Villa Clerici è sede della Casa di Redenzione Sociale, un istituto della Compagnia di San Paolo nato con lo scopo di recuperare alla società gli adulti dimessi dai luoghi di pena e poi, a partire dal dopoguerra, i minori in situazione di disagio – attività svolta ancor oggi negli edifici costruiti appositamente negli anni Cinquanta a fianco della Villa.

Dotata di una sobria eleganza, Villa Clerici ruota attorno a un corpo di fabbrica centrale disposto su tre livelli (piano rialzato, piano nobile e cappuccina) e alleggerito da un atrio aperto a tre campate su colonne binate. Ai suoi lati due ali culminano in due cappelle, dedicate a sant'Antonio e a santa Teresa. Le sale inferiori conservano ancora affreschi di fine Settecento con il *Ratto di Ganimede* e la *Giustizia*, e si segnala in particolare la *Sala degli specchi*, che presenta una decorazione neoclassica a *grisaille* vicina alla scuola dell'Albertolli. Al piano superiore, cui si accede da uno scalone monumentale con telamoni simili a quello del cittadino Palazzo Clerici, il salone è abbellito da *trompe-l'œil* rappresentanti le *Arti*. L'intero edificio è stato restaurato tra il 1995 e il 2002 grazie a contributi della Regione Lombardia.

#### I parchi di Villa Clerici

Gli antichi giardini di Villa Clerici andarono distrutti nel corso del tempo. L'aspetto attuale dei due parchi si deve a Dandolo Bellini. Nel dopoguerra Bellini ridisegnò lo spazio anteriore reinterpretando i modelli del giardino all'italiana, inserendovi il patrimonio statuario originale, costituito da sculture allegoriche in arenaria (di cui è in fase di completamento il restauro). Il parco posteriore, che era stato trasformato in area coltivata, tra gli anni Sessanta e Settanta fu riqualificato grazie alla costruzione di due scenografici teatri all'aperto, realizzati in parte con materiali risalenti ai secoli XVI-XVIII provenienti dalle macerie dei bombardamenti alleati su Milano durante la Seconda Guerra Mondiale.





## Preface

In this exhibition, the spaces of Villa Clerici are taken over by the idea of Light and related concepts. This is the same Light that in the past century, in different forms and manners, constituted the underlying thread of the first collection of works of art in the Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei: art as experience, reflecting and discovering new ways of addressing the Absolute, which is indeed *Light*.

Also the artists on display in this exhibition, some of whom have made works especially for the spaces of Villa Clerici, have tackled the theme of light and embarked upon an ongoing research into it. They show how the artist's spirit is never at rest, but coexists with the "torment" of discovering new ways to convey ancient yet ever-present themes, seeking out new avenues that can placate the soul in its constant search for Beauty. The outcome of the research carried out by the curators Paolo Bolpagni and Francesco Pola, in cooperation with Arte Studio Invernizzi, the exhibition reveals a desire to entrust to sign, form and colour the striving of these artists towards the transcendent.

Exhibitions often require courage, and this one certainly does, but it is also a way of sharing experiences, skills, openness, dreams and hopes, with an awareness that it is promoting understanding and inspiring further analysis.

Villa Clerici was built in the first half of the eighteenth century as a pleasure villa in the Niguarda area. It was originally used for the delights of its aristocratic owners and their guests, and subsequently for many other purposes, but never in its almost three centuries of history could it have imagined that it might one day be transformed into a place where visitors would come to seek reprieve for their souls and nourishment for their minds. Built to astonish with jewels and riches, it has its own *genius loci*, which for the past seventy years has enchanted visitors through the language of contemporary art.

The current use and arrangement of the complex is due mainly to the determination of Dandolo Bellini who, with the Compagnia di San Paolo, the owner of the Villa since 1927, created the first collection of the Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, which opened in 1955. We are indebted for such great beauty also to the anonymous decorators of the halls, to the sculptors who worked on the statuary in the eighteenth-century park, now undergoing meticulous restoration, to the Gaslini company which, in the early years of the twentieth century, started up respectful restoration of the complex, in a state of serious decay at the time, and to all those who in recent decades have loved this place and promoted its countless social activities, devoting their time and energy to bring it back to life and hand it on to future generations.

We thank all those who have contributed so generously to this exhibition and we are committed to protecting this place and promoting it through a number of initiatives, fully aware that we are defending a heritage of art, history and social development.

Mauro Agosta  
Chairman, Casa di Redenzione Sociale Onlus di Villa Clerici

Angela Bonomi Castelli  
Curator, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici

#### The Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei di Villa Clerici

The Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, in the eighteenth-century Villa Clerici in Niguarda, in the north of Milan, is one of the most remarkable museums in the field of spirituality and religious art. It was founded in 1955 by Dandolo Bellini, who was later summoned by Pope Paul VI to work on setting up the Collection of Modern and Contemporary Religious Art of the Vatican Museums, which opened in 1973.

The Villa Clerici museum emanated from the Casa di Redenzione Sociale of the Compagnia di San Paolo, a secular institution of which Bellini was a close collaborator, which was set up in 1920 on the initiative of Andrea Ferrari, Cardinal of Milan. The charitable activities of the Casa originally had their headquarters in the Villa, but were later moved to new pavilions built next to it in the early 1950s. The aim was to free the rooms in the historic building for the collection of contemporary religious works that Dandolo Bellini had patiently collected over the years, and that he himself put on display in the Villa.

And so it was that, on 7 December 1955, in the presence of the then President of the Italian Republic, Giovanni Gronchi, the Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei was opened to the public.

A gathering of artists interested in reflecting on religion and spirituality formed around Dandolo Bellini in Villa Clerici. These included Silvio Consadori, Luigi Filocamo, Trento Longaretti, Enrico Manfrini, Giuseppe Pirrone, Lello Scorzelli, Luciano Minguzzi, Floriano Bodini and Aldo Carpi. The museum was visited many times by Giovanni Battista Montini, then Archbishop of Milan, who here said that he had been reconciled with modern art. And indeed Montini's experience at the Villa Clerici played a fundamental role in the turning point he brought about between the Church and contemporary forms of art when he became Pope Paul VI.

The museum of Villa Clerici now has about two hundred works on display, and around two thousand five hundred more (canvases, bronzes, plaster sculptures, drawings and graphics) in storage. In terms of their number and importance, the works of Francesco Messina are most notable, and the life-size plaster model of his *Monument to Pius XII* is on show in Villa Clerici. Other sculptors include Floriano Bodini, Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi, and Enrico Manfrini, who had his studio here, Lello Scorzelli, Libero Andreotti, Ettore Calvelli, Virginio Ciminaghi, Pericle Fazzini, Tullio Figini, Francesco Nagni, Eros Pellini and Mario Rudelli. Painters include Aldo Carpi, Silvio Consadori, Trento Longaretti, Felice Carena, Luigi Filocamo, Gianfilippo Usellini, Vanni Rossi, Giuseppe Zigaina and Alberto Sughì. Lastly, there is an important corpus of photographs by Pepi Merisio.

#### Villa Clerici: The Building and Its History

Villa Clerici was built in Niguarda in the 1720s and '30s to a design attributed to Francesco Croce. The building was used as a pleasure villa by Giorgio Clerici (1648-1736) and by his great-grandson Antonio Giorgio Clerici (1715-1768), the most illustrious member of the Lombard family. In the last quarter of the nineteenth century, the Villa entered a period of decline and was used as a spinning mill and stripped of all its original furnishings. In 1912 Mario Ganzini installed a factory for the production of photographic materials and cameras. Ganzini also started work to renovate the entire complex, which was restored in a surprisingly respectful manner.

Since 1927 Villa Clerici has been home to the Casa di Redenzione Sociale, an institute of the Compagnia di San Paolo which was set up to help adults released from prison make their way back into society. After the war, it worked with minors in a state of poverty, and indeed still does in the building constructed for this purpose next to the Villa in the 1950s. Of restrained elegance, Villa Clerici is built around a central block on three levels (mezzanine, *piano nobile*, and a top "cappuccina" floor), alleviated by an open atrium spanning three bays on twin columns. Its two wings end in chapels, dedicated to Saint Anthony and Saint Theresa. Late seventeenth-century frescoes of *The Rape of Ganymede* and *Justice* still survive in the rooms on the lower floor and the Hall of Mirrors is particularly noteworthy, with a neoclassical *grisaille* decoration close to that of the school of Albertoli. On the upper floor, which is reached by a monumental staircase with atlantes similar to those in Palazzo Clerici in the city, the hall is embellished with *trompe l'oeil* paintings of *The Arts*. The entire building was restored between 1995 and 2002 with grants from Regione Lombardia.

#### The Parks of Villa Clerici

The ancient gardens of Villa Clerici were destroyed over the course of time and the present appearance of the two parks is due to the work of Dandolo Bellini. After the war, Bellini redesigned the front area with a reinterpretation of the classical Italian garden, including its original statuary, consisting of allegorical sculptures in sandstone (currently in the final phases of restoration). In the 1960s and '70s, the park at the rear, which had been transformed into farmland, was reclaimed with the construction of two spectacular open-air theatres, made partly with materials dating from the sixteenth to eighteenth centuries, from rubble taken from buildings bombed by the Allies in Milan during the Second World War.



**Paolo Bolpagni**  
**La luce, l'arte, il trascendente**

Che essa sia intesa in senso fisico, ottico, fenomenico, psicologico, oppure in prospettiva simbolica o come emblema del divino, la luce è uno degli elementi fondanti del linguaggio delle arti visive, in ogni epoca e civiltà. Le modalità della sua raffigurazione segnano le tappe di un itinerario storico che affonda le radici nelle origini più remote: secondo una leggenda raccontata da Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia*, la pittura stessa sarebbe nata dal contraltare della luce, ossia dall'ombra: una zona oscura proiettata da un corpo opaco (nella fattispecie il volto di una persona) interposto a una sorgente luminosa.

Se poi passiamo nell'ambito della simbologia religiosa, ci accorgiamo facilmente che questa radiazione elettromagnetica costituita da fotoni è l'attributo di innumerevoli divinità: da Mitra, generatore dell'alba, a Zeus, che è armato di folgore; mentre nei tre grandi monoteismi essa è il segno epifanico per eccellenza: al principio della creazione, nel libro della *Genesi*, sta quel "fiat lux" che caratterizza il primo giorno del mondo. E la rivelazione della nascita del Messia, nel *Nuovo Testamento*, avviene grazie a una stella. Di conseguenza la luce diventa emblema della manifestazione del divino sulla terra, e come tale oggetto dei tentativi di rappresentazione – o, per meglio dire, di denotazione – da parte dei pittori.

Lo studioso austriaco Hans Sedlmayr (1896-1984), esponente di quella grande scuola viennese che annoverò personaggi come Wickhoff, Riegl e Schlosser, ha dedicato al tema della dimensione luminosa nell'espressione artistica alcuni scritti di straordinaria profondità, tra cui un breve e densissimo saggio redatto nel 1960,<sup>1</sup> dove la luce è indagata nella prospettiva della metafisica, della simbolica e della mistica, ma anche come fenomeno della natura e della tecnica. L'architettura stessa è letta da Sedlmayr secondo un'angolazione che ne evidenzia nessi a volte insospettabili: dal complesso di Stonehenge, con la sua pianta circolare e l'orientamento che ne denunciano un chiaro riferimento ai culti solari, alla piramide egizia, interpretata nei termini di "luce versata" del dio Atum-Re. E nelle cattedrali gotiche l'accezione cristiana della simbologia derivata dal *sol invictus* dei Romani si palesa al massimo grado nelle enormi aperture dei rosoni e nella concezione medesima dello spazio (nel coro della basilica di Saint-Denis le cappelle corrono in successione ininterrotta, l'una vicinissima all'altra, quasi senza pareti divisorie, proprio per produrre l'effetto di una *lux continua*), mentre poi, in epoca barocca, assisteremo al trionfo dei monumentali ostensori a raggiera. Alla base di tutto ciò sta una teologia della *claritas* che affonda a sua volta le radici in una metafisica della luce che va da neoplatonici come Plotino fino ad Agostino, per arrivare a Dionigi Pseudo-Aeropagita, a Giovanni Scoto Eriugena, a Ugo di San Vittore, alla Scuola di Chartres, ai francescani Grossatesta e Bonaventura.

Ovviamente, come scrisse Sedlmayr, "dalla metafisica della luce, che è accompagnata da una mistica della luce, fiorisce un'estetica della luce", e "un'arte della luce", che "rende immediatamente percettibile lo splendore della città di Dio".<sup>2</sup> L'iscrizione che l'abate Suger fa scolpire sul portale centrale di Saint-Denis è un sunto perfetto di questo universo ideale, e potrebbe essere applicata a innumerevoli altre manifestazioni artistiche, anche successive: "*Nobile claret opus / Sed opus quod nobile claret / clarificet mentes / ut eant per lumina vera / ad verum lumen, ubi Christus janua vera [...]*".

L'identificazione di Dio con la luce, del Verbo con il "*lumen de lumine*" (Grossatesta afferma che "*Deus lux dicitur proprie et non translative*"), conduce, in ambito estetico, a considerare quale elemento preponderante, nel giudizio valutativo, il grado di luminosità,<sup>3</sup> sicché la scelta stessa dei materiali, nei dipinti dal XIII al XV secolo, risponde spesso a tale criterio, con gran profusione di fondi oro, per esempio. Avverte quindi Sedlmayr che "il pieno significato dei fenomeni della luce nei quadri può essere riconosciuto solo prendendo in considerazione il loro orizzonte simbolico e il loro 'fondamento' spirituale".<sup>4</sup> Tutto ciò, del resto, non è valido soltanto per il Medioevo: anche nel luminismo di Leonardo da Vinci troviamo un forte sostrato metafisico, declinato però in senso ermetico e neoplatonico-umanistico, mentre per la pittura di Vermeer Sedlmayr parla di una "mistica della luce secolarizzata".<sup>5</sup>

Il progressivo distaccarsi dalla trascendenza che sarà tipico dell'età moderna e contemporanea si ripercuote necessariamente sull'esperienza della luce e sulla sua trasfigurazione artistica, con vari e sfaccettati effetti: dal luminismo fenomenico degli Impressionisti, interessati alla percezione effimera, all'apparire mutevole e cangiante delle cose, fino alle trasparenze di Klee, di certi astrattisti, e poi di Rothko e molti altri, se ci

limitiamo alla pittura; mentre nuovi *media* porranno al centro la questione della luce, così che da tempo ormai si parla di una forma espressiva definibile come *Light Art*.

Il campo d'indagine, insomma, si amplia a dismisura, ma il senso della nostra mostra è di ragionare sulla possibilità di rintracciare un dialogo fra alcuni approdi della sperimentazione contemporanea inerenti al tema della luce – nell'ambito della pittura e, in maniera apparentemente paradossale, della scultura, che parrebbe preclusa a tale dimensione – e il rapporto con la trascendenza e la spiritualità; e di allestirla a Villa Clerici, che dal 1955 ospita la Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, da allora spazio vivente di lavoro e riflessione per una rinnovata ipotesi di collaborazione tra la Chiesa e il mondo della creatività visiva. Sembrerebbe difficile conciliare istanze che sembrano essersi tanto divaricate: come può parlare di religione e di trascendenza un'arte che, in molte sue estrinsecazioni, ha risolutamente abbandonato la figurazione e quindi l'iconografia? Anzitutto ci vengono in soccorso le parole che scrisse Giulio Madurini, sacerdote sensibile, per anni direttore del museo di Villa Clerici:

"Il sacro si presenta a noi come inattuabile, e per esprimerlo senza guastarlo ricorriamo al simbolo. Si direbbe allora che l'arte cosiddetta astratta sia la più adatta all'operazione di manifestazione del divino, attraverso il suo teorizzare che giunge con Klee al suo vertice. Ma c'è di più: la simbolistica del divino giunge proprio a quei limiti di geometria pura cui tende l'astrattismo. Il cerchio, il triangolo, la croce (due rette che s'incrociano) sono contemporaneamente simboli della divinità e punti di raggiungimento dell'astrazione in arte, e rappresentano archetipi di fondo inscritti nella nostra psiche nei confronti della perfezione".<sup>6</sup>

Secondo questa chiave interpretativa l'arte è un "linguaggio ineffabile, che rende in qualche modo sensibili le cose spirituali, e le cose sensibili in qualche modo spirituali",<sup>7</sup> sicché l'immagine astratta può essere chiamata a pieno titolo a esprimere l'irrepresentabilità del divino. "L'Art c'est l'Inconnu", esclamava Jules Laforgue. E nell'*Ultima Mostra Futurista O. 10*, che si tenne nel 1915 a Pietrogrado, Kazimir Malevič installò la sua opera *Suprematismo della pittura* alla stessa maniera del "buon angolo" delle case ortodosse russe, ponendo al centro il famoso *Quadrato nero su fondo bianco*, che egli definì "icona del nostro tempo". Questo gesto non significava certo attribuire una funzione culturale alla tela realizzata secondo il nuovo linguaggio astrattista, ma proporre un'immagine essenziale, priva di elementi superflui, che si opponesse all'effigie, ma che fosse comunque in relazione con il divino, o magari lo surrogasse. Era, forse inconsapevolmente, l'avvio di tutto un filone di pittura che nel corso del Novecento, mediante pure forme semplificate o geometriche, ha voluto rimandare alla prospettiva *altra* del trascendente e dell'ultraterreno attraverso un linguaggio che rifiuta l'imitazione del visibile in favore di un'allusività simbolica o astratta. L'apertura di credito della Chiesa nei confronti di simili ricerche fu sancita al massimo livello, sanando molte incomprensioni e chiusure, da un grande papa, Paolo VI, che il 23 giugno 1973, all'inaugurazione della sezione dei Musei Vaticani dedicata al contemporaneo, da lui fortemente voluta, così si pronunciò:

"[...] sì, l'Artista moderno è soggettivo, cerca più in se stesso, che fuori di sé i motivi dell'opera sua, ma proprio per questo è spesso eminentemente umano, è altamente apprezzabile. Molti Artisti hanno sostituito la psicologia all'estetica; questa è certamente un'evoluzione, spesso pericolosa e sconcertante, ma più spesso si fa idonea a penetrare nel santuario dello spirito e ad essere da noi, alunni e maestri di Spirito, maggiormente apprezzata. In ogni caso, codesta Arte, che nasce più dal di dentro che dal di fuori, è documento che non solo ci interessa, ma ci obbliga a conoscerla; vogliamo dire, a leggerci dentro l'anima dell'Artista, anzi l'anima contemporanea, di cui egli, sciente o no, si fa interprete e specchio sensibile. Diciamo di più: anche in codesta anima, quella dell'uomo spontaneamente religioso (perché religiosi siamo tutti, metafisicamente, in qualche misura), si dispiega talora qualche voce estremamente originale, alcune volte con virgineo candore, altre volte con straordinario vigore".<sup>8</sup>

Per la verità, già Pio XII, nell'enciclica *Mediator Dei* promulgata il 20 novembre 1947, aveva sottolineato come non si dovesse "disprezzare e ripudiare genericamente e per partito preso le forme e le immagini recenti dell'arte", bensì fosse opportuno "dare libero campo anche all'arte dei tempi nostri", ma certo è merito di Paolo VI la ben più risoluta affermazione della necessità di un riavvicinamento: per Montini, quello

del rapporto tra la Chiesa e il mondo dell'espressione estetica era un tema particolarmente importante, oggetto di molti interventi e discorsi (distribuiti lungo l'intero arco del pontificato, a comporre un magistero profondo e sentito): settanta ne censisce e riproduce il libro che Pier Virgilio Begni Redona curò nel 2000 per le Edizioni Studium.<sup>9</sup> Il più famoso è quello rivolto direttamente agli artisti, con parole accorate e profetiche, il 7 maggio 1964, giorno dell'Ascensione. Eccone uno stralcio significativo:

"Vi abbiamo fatto tribolare, perché vi abbiamo imposto come canone primo la imitazione, a voi che siete creatori, sempre vivaci, zampillanti di mille idee e di mille novità. Noi – vi si diceva – abbiamo questo stile, bisogna adeguarvi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non v'è via di uscita. Vi abbiamo talvolta messo una cappa di piombo addosso, possiamo dirlo; perdonateci! [...] siamo ricorsi ai surrogati, all'oleografia, all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa, anche perché, a nostra discolpa, non avevamo mezzi di compiere cose grandi, cose belle, cose nuove, cose degne di essere ammirate [...]. Rifacciamo la pace? Quest'oggi? Qui? Vogliamo ritornare amici? Il Papa ridiventa ancora l'amico degli artisti?".

La generosa visione di riconciliazione proposta da Paolo VI non scaturiva da un'accensione improvvisa, ma era il frutto di un processo gradualmente maturato. L'interesse stesso di Montini alla promozione degli apporti offerti all'intimo arricchimento della vita degli uomini contemporanei da parte delle più diverse espressioni della creatività individuale rimontava assai indietro: formatosi all'insegna del personalismo cattolico, già negli anni Venti e Trenta, attraverso lo studio e la traduzione dei testi del filosofo francese Jacques Maritain, egli aveva sviluppato un'attitudine a cogliere le tracce di un rivelato spirituale nel travaglio dell'arte moderna. E da arcivescovo di Milano, negli anni Cinquanta, Montini aveva voluto che anche la Chiesa si sforzasse di trovare e riconoscere tali fermenti, per riportare negli spazi liturgici le opere dei contemporanei – pitture, sculture – come stimolo di preghiera e raccoglimento, e per la loro capacità di testimoniare la condizione umana, di assecondare l'"accesso al mistero". Giovanni Paolo II riprenderà con forza la prospettiva di Paolo VI nella *Lettera agli artisti* del 4 aprile 1979, affermando che

"[...] la Chiesa ha continuato a nutrire un grande apprezzamento per il valore dell'arte come tale. Questa infatti, anche al di là delle sue espressioni più tipicamente religiose, quando è autentica, ha un'intima affinità con il mondo della fede, sicché, persino nelle condizioni di maggior distacco della cultura dalla Chiesa, proprio l'arte continua a costituire una sorta di ponte gettato verso l'esperienza religiosa. In quanto ricerca del bello, frutto di un'immaginazione che va al di là del quotidiano, essa è, per sua natura, una sorta di appello di Mistero".

Papa Benedetto XVI ha proseguito in questo solco tracciato dai suoi predecessori con alcuni interventi significativi, e in particolare con l'importante incontro con gli artisti tenutosi il 21 novembre 2009 nella Cappella Sistina, a quarantacinque anni di distanza dal primo, storico, voluto da Paolo VI. Anche la teologia, del resto, ha recuperato negli ultimi decenni il percorso di quella *via pulchritudinis* che in altri secoli aveva illuminato la riflessione e la spiritualità cristiana. Su tutti emerge la figura dello svizzero Hans Urs von Balthasar (1905-1988) con la sua monumentale opera *Gloria*, ma numerosi sono i contributi recenti sull'argomento, da Pier Giuseppe Bernardi a Pierluigi Lia, fino al compianto e prematuramente scomparso Carlo Chenis, per limitarci a qualche nome italiano.

Il mondo dell'arte, dal canto suo, è venuto interrogandosi sull'argomento del rapporto con la spiritualità, il sacro e la religione in alcune grandi mostre internazionali che costituiscono ormai un punto di riferimento imprescindibile anche dal punto di vista metodologico, da *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, svoltasi nel 1980 a Berlino nell'Orangerie del castello di Charlottenburg, a *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, allestita al Los Angeles Country Museum nel 1986, a *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, tenutasi nel 1990, a cura di Wieland Schmied, nel Martin-Gropius-Bau di Berlino; fino alle più recenti *Traces du Sacré*, al Centre Pompidou di Parigi nel 2008 (poi alla Haus der Kunst di Monaco di Baviera), e *Holy Inspiration. Religion and spirituality in modern art*, organizzata dallo Stedelijk Museum nella Nieuwe Kerk

di Amsterdam nel 2008-2009. Lo sguardo, in simili rassegne, non è confessionale, ma indaga il religioso con sguardo fenomenologico, interrogandosi sulla presenza del sacro nei prodotti artistici di una società in gran parte secolarizzata, se non agnostica. Quel che emerge è comunque un'esigenza insopprimibile dell'altro, anzi del *ganz Andere*, per dirla col teologo tedesco Rudolf Otto [1869-1937]. Le direzioni di ricerca testimoniate sono molteplici, ma difficilmente si potrà ignorare o minimizzare il senso ascetico della *color field painting* di Rothko e dei monocromi di Barnett Newman, l'ansia d'infinito delle stesure oro o blu di Yves Klein, lo spirito metafisico di alcune sperimentazioni di Bruce Nauman, secondo cui "il vero artista aiuta il mondo a rivelare le verità mistiche".

Riflettere, oggi, sull'ipotesi di una nuova estetica della luce, passibile di approdi simbolici alla dimensione della trascendenza, è una sfida entusiasmante. Difficile, certo; ma occorre essere consapevoli, come ammonisce giustamente Luciano Caramel, di non potersi limitare a un fare "riduttivamente apologetico, o solo ancorato all'illustrazione didascalica del tema religioso", perché "la tradizione non è ripetizione sclerotica del passato, è qualcosa da concretare nel presente",<sup>10</sup> con le occasioni e i rischi che ciò comporta. Ma l'arte è più che mai necessaria in un mondo che ingrignisce e si scolora nella superficialità, poiché è un'epitafia di senso, portatrice di illuminazione e forse di grazia; è, come cantava Dante, "a Dio quasi [...] nepote" (*Inferno*, XI, 105). Lo disse anche Paolo VI, nel messaggio proclamato la mattina dell'8 dicembre 1965 in piazza San Pietro, alla conclusione del Concilio Vaticano II:

"Questo mondo nel quale viviamo ha bisogno di bellezza per non sprofondare nella disperazione. La bellezza, come la verità, è ciò che infonde gioia al cuore degli uomini, è quel frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che unisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione".

Il museo di Villa Clerici, nato nel lontano 1955, fu all'epoca uno dei primi paradigmi di come si potesse concretamente edificare, passo dopo passo, con perseverante umiltà e amore – gli stessi che contraddistinguevano l'azione del suo fondatore Dandolo Bellini – un nuovo dialogo tra gli artisti e la Chiesa, fra le istanze dell'estetica e quelle della teologia. La Galleria nasce infatti non soltanto come spazio espositivo, ma con l'ambizione di essere luogo di incontro, dibattito, confronto, scambio d'idee e visioni. E non è un caso che molti degli autori rappresentati nella collezione permanente del museo – allestita al pian terreno della Villa – abbiano collaborato a vario titolo con Mantini, da Scorzelli a Manzù, da Fazzini a Bodini e Carpi. Anche per loro il "problema" della Luce (con la "L" maiuscola) era presente: sentito, meditato ed espresso nei linguaggi tipici del loro tempo. Oggi, in continuità con quell'esperienza, gli spazi del piano nobile di Villa Clerici ospitano le opere di ventimé artisti – alcune realizzate appositamente per l'occasione – che riprendono questo tema e lo sviluppano secondo sensibilità estetiche diverse, ma accomunate dall'ansia della ricerca dell'altro, del misterioso, dell'assoluto. Il nostro tentativo, forse ardito, comunque sincero, è di valorizzare la forza e la pregnanza di questa ricerca, perché l'obiettivo è sempre lo stesso: prendere la pietra e trasformarla in parola viva, raccogliere la materia e trasfigurarla in canto di luce.

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche* (1960), a cura di Roberto Mastero, Aesthetica, Palermo 1994.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>3</sup> Cfr. Graziella Federici Veccovini, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Marsilio, Venezia 2006.

<sup>4</sup> Sedlmayr, *cit.*, p. 69.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> Giulio Madurini, *Arte e Sacro*, Galleria d'Arte Sacra del Contemporaneo, Milano 1994, pp. 19-20.

<sup>7</sup> Arturo Bodini, *L'Arte Sacra contemporanea nella visione Conciliare*, Casa di Redenzione Sociale Onlus - Villa Clerici Galleria d'Arte Sacra del Contemporaneo, Milano s.d. [2008], p. 18.

<sup>8</sup> Tutti i documenti papali citati in questo saggio sono disponibili sul sito web [www.vatican.va](http://www.vatican.va).

<sup>9</sup> Paolo VI, *Su l'arte e gli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978)*, a cura di Pier Virgilio Bagni Redona, Istituto Paolo VI - Edizioni Studium, Brescia-Roma 2000. Si segnala anche il volume, curato da Fabio Trudu, *Celebrare la bellezza. Testi ufficiali del dialogo tra Chiesa e arte*, Messaggero, Padova, 2007.

<sup>10</sup> Luciano Caramel, *Vivere nell'arte il messaggio cristiano*, in Luciano Caramel - Giuseppe Billi - Carlo Chentis (a cura di), *Dedica Biennale d'Arte Sacra. Nel segno della luce* (cat. della mostra), Fondazione Sauris Italiana Onlus, San Gabriele (Teramo) 2002, ripubblicato in Luciano Caramel (a cura di), *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 191.











Paolo Bolpagni  
Light, Art, Transcendence

Whether seen in its physical, optical, phenomenal or psychological sense, from a symbolic perspective or as an emblem of the divine, in every age and civilisation light has always been one of the fundamental elements of the visual language of art. The ways in which it is portrayed constitute the milestones in a history that has roots in the most distant past: according to a legend told by Pliny the Elder in his *Naturalis Historia*, painting came from shadow, the counterpart of light: a dark area projected by an opaque body (in this case the face of a person) placed between it and a source of light.

If we then venture into the world of religious symbolism, we can easily see that this electromagnetic radiation of photons is the attribute of countless divinities, from Mithras, the generator of dawn, to Zeus, armed with lightning. In the three great monotheistic religions it is the quintessential epiphanic sign: at the start of the Creation, in the book of *Genesis*, the words "Let there be Light" usher in the first day of the world. And the revelation of the birth of the Messiah in the *New Testament* is brought about by a star. Light is thus an emblem of the manifestation of the divine on earth and, as such, the object of attempts by painters to represent it, or rather to denote it.

The Austrian academic Hans Sedlmayr (1896-1984), a leading exponent of the Viennese school, which included such scholars as Wickhoff, Riegl and Schlosser, devoted a number of writings of extraordinary profundity to the theme of light in artistic expression. These include a brief but extraordinarily pithy essay he wrote in 1960,<sup>1</sup> in which light is investigated from a metaphysical and mystical perspective, but also as a phenomenon of nature and science. Sedlmayr interprets architecture too from an angle that reveals relationships that are at times quite unexpected: from Stonehenge, with its circular layout and orientation revealing a clear reference to the cult of the Sun, to the Egyptian pyramid, viewed in terms of the light "poured" down by the god Atum-Re. In Gothic cathedrals, the Christian understanding of the symbolism derived from the *sol invictus* of the Romans is expressed to its highest degree in the enormous rose windows and in its concept of space. In the choir at the Basilica of Saint-Denis, the chapels are in an unbroken succession, one against each other, almost without any partition between them, in order to produce the effect of *lux continua*. In the age of the Baroque, we can see the triumph of monumental monstrances encircled by rays. At the heart of all this there is the theology of *claritas* which goes back all the way to the metaphysics of light, extending from Neo-Platonists like Plotinus to Augustine and on to Pseudo-Dionysius the Areopagite, Johannes Scotus Eriugena, Hugh of Saint Victor, the School of Chartres and the Franciscans Grossatesta and Bonaventura.

As Sedlmayr wrote, it is clear that "from the metaphysics of light, which is accompanied by a mysticism of light, comes an aesthetics of light" and "an art of light", which "makes the splendour of the City of God instantly perceptible".<sup>2</sup> The inscription that Abbot Suger had carved on the central portal of Saint-Denis perfectly sums up this ideal universe, and could be applied to countless other artistic manifestations, also from later ages: "*Nobile claret opus / Sed opus quod nobile claret / clarificet mentes / ut eant per lumina vera / ad verum lumen, ubi Christus janua vera [...]*".

In the field of aesthetics, the identification of God with light and of the Word with "*lumen de lumine*" (Grossatesta states that "*Deus lux dicitur proprie et non translative*"), leads us to consider the degree of luminosity as the predominant element in an evaluative judgement.<sup>3</sup> The choice of materials used in paintings from the thirteenth to the fifteenth century adopt this criterion, with a great profusion of gold backgrounds, for example. Sedlmayr therefore points out that "the full significance of the phenomena of light in paintings can be recognised only by taking into consideration their symbolic horizon and spiritual foundation".<sup>4</sup> And this is not true of the Middle Ages alone, for also in Leonardo da Vinci's luminism we find a solid metaphysical substrate, which is however used in a hermetic and Neo-Platonic-humanistic manner, while in the case of Vermeer's painting Sedlmayr talks of a "mysticism of secularised light".<sup>5</sup>

The gradual shift away from transcendence, which was to become typical of the modern and contemporary age, necessarily affects the experience of light and its artistic transfiguration. The effects of this are various and composite: from the phenomenal luminism of the Impressionists, who were interested in ephemeral perception and in the ever-changing, volatile appearance of things, through to the transparencies we find

in Klee and in a number of abstractionists, and later to Rothko and many others, if we look solely at painting. New media, on the other hand, make a key issue of the question of light, and indeed for some time now there has been talk of a form of expression that can be referred to as "Light Art".

The fact is that the area of investigation is expanding enormously, but our exhibition essentially examines the possibility of retracing a dialogue between some achievements of contemporary experiments concerning the theme of light – in the sphere of painting and, in an apparently paradoxical manner, of sculpture, which might appear to be excluded from this dimension – and its relationship with transcendence and spirituality. And our aim has been to hold it in Villa Clerici, which since 1955 has been home to the Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei, as a dynamic, living space of work and thought for a potentially new form of cooperation between the Church and the world of visual creativity.

It might appear hard to reconcile positions that seem to have drifted so far apart, for how can an art that, in all its many manifestations, has resolutely abandoned representation and thus iconography, ever hope to talk of religion and transcendence? First of all, the words of Giulio Madurini, a sensitive priest who was for years the director of the museum of Villa Clerici, come to our assistance:

"The sacred appears to us as unattainable, and to express it without harming it, we make use of symbols. It could thus be said that so-called abstract art is more suited to the work of giving manifest form to the divine, through the theories which reached their highest point in Klee. But there is more, for the symbolism of the divine reaches precisely to those limits of pure geometry to which abstraction strives.

The circle, the triangle and the cross (two straight, intersecting lines) are both symbols of divinity and ultimate ends of abstraction in art, representing fundamental archetypes inscribed within our psyche with regard to perfection".<sup>6</sup>

According to this interpretation, art is an "ineffable language that somehow makes perceptible those things that are spiritual, and somehow spiritual those that are perceptible",<sup>7</sup> so the abstract image may quite properly be called upon to express the unrepresentable nature of the divine. "*L'Art c'est l'Inconnu*", exclaimed Jules Laforgue. In the *Last Futurist Exhibition O. 10*, which was held in St Petersburg in 1915, Kazimir Malevich installed his *Suprematism of Painting* in the manner of the "good corner" of orthodox homes in Russia, placing at the centre the famous *Black Square on a White Ground*, which he referred to as an "icon of our time". This certainly did not mean attributing a cult function to the canvas, made using the new language of abstractionism, but rather offering an essential image, stripped of any superfluity, which would oppose the *effigy*, but that was in any case related to the divine, or that possibly even took its place. Maybe unconsciously, this was the start of an entire current of painting that, during the course of the twentieth century, used pure, simplified or geometrical forms to refer to the "other" view of the transcendent and of the ultramundane, by means of a visual language that refuses the imitation of the visible in favour of symbolic or abstract allusion.

The credit line opened by the Church with regard to this type of research was endorsed at the highest level, thus remedying many aversions and misunderstandings, by a great pope, Paul VI, who on 23 June 1973, during the opening of the contemporary arts section of the Vatican Museums, which he himself had vigorously promoted, said:

"[...] yes, the modern artist is subjective and searches more within himself than outside for the motives for his art. And for that he is very human and highly appreciated. Many artists have replaced aesthetics with psychology, but while this is certainly an often dangerous and disconcerting development, more often than not it is ideal for entering the sanctuary of the spirit and thus being more appreciated by us, who are the pupils and masters of the Spirit. In any case, this Art, which comes more from within them than from without, is a document that not only interests us but that also obliges us to know it and to read the artist's soul within it, or rather the contemporary soul of which, whether consciously or not, the artist is an interpreter and sentient reflection. And we can say more: even in this soul, that of the spontaneously religious man (for to some extent we are all metaphysically religious), some highly original voices at times appear, in some cases with virginal candour, in others with astounding vigour."<sup>8</sup>

In actual fact, in his *Mediator Dei* encyclical, which was promulgated on 20 November 1947, Pius XII had already emphasised how we should not "disdain and reject recent images of art out of hand or out of

prejudice" and how it was expedient to "give free rein also to the art of our own day", but the far more decisive affirmation of the need for rapprochement came with Paul VI. In his view, the relationship between the Church and the world of aesthetic expression was a particularly important issue, and the subject of many works and speeches which he gave throughout his papacy, formulating a profound and heartfelt teaching: seventy of them are listed and reproduced in the book edited in 2000 by Pier Virgilio Begni Redona for Edizioni Studium.<sup>9</sup> The most famous is the one addressed directly to artists, with sorrowful but prophetic words, on 7 May 1964, the day of the Ascension. This is a significant excerpt:

"We do acknowledge that we also have caused you difficulties. We have imposed imitation upon you as a primary canon, upon you who are creators, always alert, vibrant with a thousand ideas, with a thousand things that are new. You were told: we have this style and you must adapt to it; we have this tradition to which you must be faithful; we have these masters whom you must follow; we have these canons from which you must not deviate. We have oppressed you at times, as though with a leaden hood. Forgive us! [...] [...] we have had recourse to substitutes, 'oleographs', works of little cost or value because, unfortunately for us, we lacked the means of acquiring great things, new and beautiful things worthy of admiration [...]. Shall we make peace anew? Today? Here? Do we wish to be friends again? The Pope once more the friend of the artist?"

This generous vision of reconciliation put forward by Paul VI was not some sudden inspiration, but rather the outcome of a process that had been slowly taking shape. Paul VI's interest in promoting the contribution offered to an inner enrichment of the life of contemporary people by the most diverse expressions of individual creativity stretched back a very long way. Having been influenced by Catholic personalism, already in the 1920s and '30s, through the study and translation of works by the French philosopher Jacques Maritain, he had developed an ability to grasp traces of a spiritual anxiety in the tribulations of modern art. And as the Archbishop of Milan in the 1950s, the future Paul VI had also wanted the Church to strive to find and acknowledge these efforts. He wished to bring the paintings and sculptures of contemporary artists back into the sphere of liturgy, as inspiration for prayer and meditation, and for their ability to attest to the human condition and to contribute to our "access to the mystery".

John Paul II vigorously continued Paul VI's view in his *Letter to Artists* of 4 April 1999, stating that:

"[...] the Church has not ceased to nurture great appreciation for the value of art as such. Even beyond its typically religious expressions, true art has a close affinity with the world of faith, so that, even in situations where culture and the Church are far apart, art remains a kind of bridge to religious experience. In so far as it seeks the beautiful and the fruit of an imagination which rises above the everyday, art is by its nature a kind of appeal to the Mystery."

Pope Benedict XVI has continued along the lines traced out by his predecessors with significant statements and, in particular, in his important meeting with artists on 21 November 2009 in the Sistine Chapel, forty-five years after the first, historic encounter summoned by Pope Paul VI. In recent decades, theology too has thus once again taken up the *via pulchritudinis* that in other centuries had enlightened Christian thought and spirituality. The most prominent figure was that of Hans Urs von Balthasar (1905-1988) of Switzerland, with his monumental work entitled *Gloria*, but there have been many recent contributions to the subject, from Pier Giuseppe Bernardi to Pierluigi Lia, through to the late lamented Carlo Chenis, to name but a few Italians. For its part, the art world has come with queries about its own relationship with spirituality, the sacred and religion, in some great international exhibitions that have since become essential landmarks also from a methodological point of view. They range from *Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, held in 1980 in the Orangerie of Charlottenburg Castle in Berlin, to *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985* at the Los Angeles County Museum in 1986, and *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit* in 1990, curated by Wieland Schmied, at the Martin-Gropius-Bau in Berlin, through to the more recent *Traces du Sacré* at the Centre Pompidou in Paris, 2008 (later at the Haus der Kunst in Munich), and *Holy Inspiration. Religion and Spirituality in Modern Art*, organised by the Stedelijk Museum in the Nieuwe Kerk of Amsterdam in 2008-2009. In such

exhibitions, the view is not confessional, but it does enquire into religion with a phenomenological vision, questioning itself about the presence of the sacred in the artistic works of a society that is to a large degree secularised, if not agnostic. What emerges is an irrepressible need for *aliveness*, or rather for the *ganz Andere* ("wholly other"), as the German theologian Rudolf Otto [1869-1937] referred to it. Countless areas of research have emerged, but it is hard to ignore or minimise the ascetic sense of Rothko's "colour field painting" and Barnett Newman's monochromes, the yearning for infinity in Yves Klein's fields of gold or blue, and the metaphysical spirit of some of the experiments carried out by Bruce Nauman, who stated that "a true artist helps the world by revealing mystic truths".

Reflecting on the possibility of a new aesthetics of light, leading to a symbolic entry into the dimension of transcendence, is an exciting challenge. Difficult, without doubt, but we need to be aware, as Luciano Caravello rightly cautions, that we cannot simply become "belittlingly apologetic or just cling to a didactic illustration of the religious theme" because "tradition is not a sclerotic repetition of the past, but rather something to which concrete form should be given in the present",<sup>10</sup> with all the opportunities and risks that this involves. But art is more necessary than ever in a world that is turning grey and losing its colour in superficiality, for it is an epiphany of sense, bearing with it enlightenment and possibly also grace. In the words of Dante, it is "almost God's grandchild" (*Inferno*, XI, 105). Paul VI too said this when he proclaimed on the morning of 8 December 1965 in St Peter's Square, at the end of the Second Vatican Council:

"This world in which we live needs beauty in order not to sink into despair. It is beauty, like truth, which brings joy to the heart of man and is that precious fruit which resists the wear and tear of time, which unites generations and makes them share things in admiration."

The museum of Villa Clerici, which came into being back in 1955, was one of the first examples of how it is possible to bring about a new dialogue between artists and the Church, and between the needs of aesthetics and of theology, through a process, one step at a time, of humility and love – which were inherent in the work of its founder Dandolo Bellini. The Gallery was indeed created not just as an exhibition space, but rather with the ambition of being a place of encounter, debate, interaction, and for the exchange of ideas and visions. It is no coincidence that, from Scorzelli to Manzù, to Fazzini, Bodini and Carpi, many of the artists who appear in the museum's permanent collection – which can be seen on the ground floor of the Villa – worked in their various ways with the future pope, Montini. For them too the "problem" of *Light* (with a capital "L") was real, and it was felt, meditated upon and expressed in the visual languages of their day. Continuing on from that experience, the galleries on the *piano nobile* of Villa Clerici contain the works of twenty-three artists – some specially made for the occasion – which take up this theme and develop it in ways that reflect their various aesthetic sensitivities, but all share an aspiration to seek the *other*, the mysterious, the absolute. Our aim, which may be reckless but which is certainly sincere, is to amplify the power and wealth of this research, because the ultimate objective is always the same: to take a stone and turn it into living word, to take up matter and transfigure it into a song of light.

<sup>1</sup> Hans Sedlmayr, *Light in its Artistic Manifestations (La luce nelle sue manifestazioni artistiche)* [1960], ed. Roberto Masiero, *Aesthetics*, Palermo 1994.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>3</sup> Cf. Graziella Federici Vescovalini, *La teoria della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Marlacchi, Perugia 2006.

<sup>4</sup> Sedlmayr, *cit.*, p. 69.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Giulio Madurini, *Arte e Sacro*, Galleria d'Arte Sacra del Contemporaneo, Milan 1994, pp. 19-20.

<sup>7</sup> Arturo Bodini, *L'Arte Sacra contemporanea nella visione Conciliare*, Casa di Redenzione Sociale Onlus - Villa Clerici Galleria d'Arte Sacra del Contemporaneo, Milan s.a. [2008], p. 18.

<sup>8</sup> All the Papal documents quoted in this essay appear (in English or Italian) on [www.vatican.va](http://www.vatican.va).

<sup>9</sup> Paolo VI, *Su l'arte e gli artisti. Discorsi, messaggi e scritti (1963-1978)*, ed. Pier Virgilio Begni Redona, Istituto Paolo VI - Edizioni Studium, Brescia-Roma 2000. See also the book edited by Fabio Trudu, *Celebrare la bellezza. Testi ufficiali del dialogo tra Chiesa e arte*, Messaggero, Padua 2007.

<sup>10</sup> Luciano Caravello, *Vivere nell'arte il messaggio cristiano*, in Luciano Caravello - Giuseppe Billi - Carlo Chenis (eds.), *Decima Biennale d'Arte Sacra. Nel segno della luce* (exhib. cat.), Fondazione Sauris Italiana Onlus, San Gabriele (Teramo) 2002, republished in Luciano Caravello (ed.), *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, FrancoAngeli, Milan 2011, p. 191.

















Francesca Pola  
Le soglie splendenti  
Immagini di luce, per attraversare un luogo

*Immagine della Luce* non è soltanto una mostra, con un proprio tema fondante e un proprio significato, tesa a costituire un nuovo orizzonte di conoscenza possibile, nel mettere in relazione in uno stesso luogo ventitré grandi protagonisti della creatività visiva contemporanea, con le loro diramate individualità. È certamente tutto questo, ma anche qualcosa in più: è infatti pensata come un percorso significativo, che attraversa gli spazi e l'identità – fisica e simbolica – di Villa Clerici, quale interpretazione possibile di questo luogo attraverso la "immaginazione" della dimensione luminosa, concreta e immateriale al contempo. Un luogo che non è uno spazio espositivo come molti altri, quanto il tradursi in azione di una visione straordinaria: quella della riconciliazione possibile tra arte e spiritualità, anzi della inevitabile e mutua condivisione e convergenza di fondamenti tra ricerca artistica ed esigenza spirituale, che ritrova oggi una sua esplicita attualità.

*Immagine della Luce* è dunque l'incontro tra l'identità di questi spazi e la possibile traduzione dei loro stessi fondamenti nella creatività contemporanea, che nelle sue estese e diversificate espressioni si è misurata con la dimensione luminosa secondo coordinate molteplici. Le opere qui presentate, selezionate ove possibile insieme agli artisti stessi e in alcuni casi appositamente realizzate per questa occasione, intendono esplorare questa relazione multiforme tra immagine ed elemento luminoso nella contemporaneità, in un percorso interferente e sorprendente, che mette in dialogo attivo generazioni diverse e linguaggi fortemente caratterizzati, da alcuni protagonisti delle neoavanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta, alle esperienze più recenti. In questo percorso, la luce si ritrova quale *medium* significativo dell'opera artistica, al contempo linguistico e simbolico, ma anche quale elemento dinamico e naturante, identità in divenire che in una esperienza percettiva mutevole si fa tensione di conoscenza e metafora concreta di libertà. L'idea sottesa al percorso della mostra non è quindi quella di uno sviluppo puramente storico e cronologico, ma intende presentare queste straordinarie immagini di luce come indici possibili di un'esperienza di assoluto, costantemente pensata in relazione all'uomo: soglie splendenti di visioni, per rendere questo luogo laboratorio attivo di sollecitazioni e attraversamenti di pensiero.

La metafora della soglia, quale immagine privilegiata di tensione alla trascendenza, passaggio, ricongiungimento, condivisione, si concreta a Villa Clerici a partire dall'intervento concepito per la loggia: *Ricostruttivo* di Nicola Carrino, scultura praticabile in tre grandi elementi modulari, disposti secondo un progetto ideato specificamente per questo spazio. I *Ricostruttivi* sono definiti da Carrino "sistemi plastici aperti, componibili e trasformabili nel tempo e nello spazio", in una relazione attiva con il luogo, secondo la quale "il campo considerato della galleria e del museo o della porzione di campo assegnato o prescelto è inteso come possibile territorio sul quale intervenire e organizzare masse plastiche, in accordo tra loro ed il territorio stesso per sua natura e cultura o in apparente conflittualità elettiva".<sup>1</sup> L'opera è realizzata in acciaio corten, che con la sua caratteristica superficie ossidata e vibrante materializza la dimensione della soglia luminosa come passaggio e ingresso in una dimensione di condivisione e incontro, sottolineata dalla disposizione dei tre moduli secondo diverse direttrici diagonali, tracciate in relazione alle dimensioni della loggia, ma che anche la fanno diventare intenzionalmente attraversabile: una scultura pensata come esperienza, che rende tangibile la dimensione di accoglienza del luogo.<sup>2</sup>

A seguire, due grandi opere verticali sono esposte nel monumentale scalone di ingresso, *Dinamicoluce* di Bruno Querci e *Orizzontaleverticale* di Nelio Sonogo: collocate su pareti opposte, a creare un dialogo spaziale che traduce la dimensione luminosa in due polarità possibili e complementari del dipingere. Da un lato, lo scavo e l'incidere fisico nell'alternanza del bianco e del nero come energia pulsante; dall'altro, l'interferenza e la vibrazione dei rettangoli di colori squillanti a creare una spazialità dell'atto pittorico nel segno istantaneo.<sup>3</sup> Sottolineando entrambe una dimensione – anche metaforica – di ascesa in rapporto all'ambiente, e secondo una dinamica di sfasamento, che si approfondisce con l'articolazione in profondità interna all'immagine.

L'*éclairage* (letteralmente, "illuminazione") che Michel Verjux ha concepito per la prima sala della mostra, *Poursuite au plafond (hommage à mon père)*, prosegue questa concentrazione sulla verticalità dello sguardo, come rivelazione del luogo: è un fascio di luce orientato e circolarmente dimensionato a rivelare una zona del soffitto splendidamente decorato, che nell'ampiezza della stanza rischierebbe di passare inosservato al visitatore. Il lavoro di Verjux, avviato nel corso dei primi anni Ottanta, si colloca intenzionalmente in una semantica di grado zero che non costruisce né aggiunge segni, ma si concentra sulla luce come possibilità stessa, pre-narrativa e pre-rappresentativa, di conoscenza e rivelazione (letteralmente, appunto, "illuminazione") estetica del reale.<sup>4</sup> L'idea stessa di coinvolgimento e la volontà di consapevolizzare lo spettatore/visitatore non agisce nell'opera di Verjux attraverso la contraddizione delle aspettative o la creazione di situazioni di disagio, sensoriale o emotivo, ma nella semplice presentazione intenzionata dell'esistente: facendosi soglia luminosa sulla realtà. In questo legame immediato con la situazione sta il fondamento antropologico dell'opera di Verjux, il suo riferirsi diretto e costante alle ragioni culturali, oltre che fisiologiche, sottese alla comunicazione visiva. In questo senso, egli intende la propria azione "illuminante" come una riflessione concreta sui fondamenti gnoseologici dell'arte stessa: non come realtà aggiunta, riproduzione e/o prelievo di oggetti, materiali, emozioni, pensieri, quanto agire consapevolmente teso alla sottolineatura di una determinata contestualità situazionale che diviene luogo autentico di esistenza. Rivelare significa per Verjux portare il visitatore, che interagisce con le sue installazioni, a una accresciuta consapevolezza dell'esistente: egli lo fa attraverso volumetrie di luce segnatamente orientate e caratterizzate, proprio in quanto è questo annullamento controllato di qualsiasi espressione lirica, soggettiva, in favore invece di una riduzione significante, a risultare funzionale al disvelarsi dell'identità nascosta del reale.

Al lato opposto della sala, *Lamentable n° 2* di François Morellet è una grande scultura luminosa, in cui il neon bianco traccia nello spazio i contorni allusi di una figura latamente ispirata alla lunga tradizione iconografica dei "dolenti". Il lavoro di Morellet, uno dei massimi protagonisti viventi dell'arte della seconda metà del XX secolo, sceglie già dagli anni Cinquanta un'ipotesi di strutturazione della superficie in *all over* generati dall'applicazione di un sistema, il cui risultato è l'annullamento stesso dell'immagine come area o campo visivo chiuso in se stesso e la sua sollecitazione di una spazialità più estesa, come diviene poi evidente anche nelle sue "disintegrazioni architettoniche"<sup>5</sup> e nelle opere e negli ambienti luminosi.<sup>6</sup> La luce quale portato paratecnologico elementare è da lui impiegata come elemento non accessorio ma fondante del suo linguaggio, perché specificamente connota il significato dell'opera secondo una dimensione simbolica concreta: è possibilità stessa della vita della forma geometrica, attivandone come in questo caso la struttura nell'esplosione del perimetro, subito controllata, ricomposta e riportata a una dimensione di soglia significante. In *Lamentable n° 2*, Morellet si appella a uno dei modelli presenti nella nostra dimensione cognitiva, lo fa riscoprire e lo dimostra veicolo di proiezioni ulteriori: la "classicità" della sua opera è da identificare con quella che egli stesso ha definito la "ricerca della perfezione", intesa, etimologicamente, come completamento, intervento attivo, dell'opera e della fruizione, attraverso una geometria applicata alle categorie dell'esistenza. Il neon esprime la propria funzione costruttiva, ma provoca anche una situazione d'instabilità e un risveglio dell'attenzione: lo sguardo si sposta continuamente dalla percezione dell'insieme alla presenza inaspettata del singolo elemento, dalla geometria regolare e cadenzata della costruzione generale alla imprevedibilità e alla precarietà della esperienza che comporta il viverla dall'interno, l'entrare nell'immagine attraverso i suoi punti di sensibilità. Il risultato è quello di una spazialità estesa a proiezioni diramate, a una percezione frantumata e costantemente in espansione. Una esperienza che si rivela continuamente problematica, mai conclusa, in quanto assume le caratteristiche proprie di una scoperta, di un percorso per gradi successivi di progressiva acquisizione. Una conquista di libertà, attraverso l'interazione attiva della propria coscienza con immagini che si aprono all'incommensurabile della propria contraddizione.

La seconda sala della mostra propone un dialogo di equilibri contrappuntistici tra due protagonisti di una linea creativa che, a partire dagli anni Sessanta, si fonda sull'essenzialità significante del linguaggio visivo. Alan Charlton presenta due opere del ciclo *Vertical parts*, costituite da elementi verticali identici e successivi dipinti di grigio; Niele Toroni due lavori con le sue caratteristiche *Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm.*<sup>7</sup> Il loro lavoro si fonda sulla dialettica di pluralità e unità, secondo una metodologia operativa minima ed essenziale che dischiude soglie luminose, nelle distanze modulari tra i singoli elementi delle opere di Charlton, così come nella rarefazione cadenzata tra le impronte di pennello di Toroni. "I am an

artist who makes a grey painting" dichiara dal 1969 Alan Charlton, definendo il proprio lavoro: "fare un quadro grigio", al di là delle categorie del monocromo e della pittura stessa. Contro l'illusorietà e la tensione separante del fare arte, per un diretto coinvolgimento anche in chiave esistenziale nel proprio lavoro creativo, e per un'espressività reale, diretta dell'opera, senza mediazioni intellettualistiche: un'attenzione caratteristica per la corrispondenza della propria opera, del grigio e del suo farsi, con il trascorrere luminoso del tempo, che lo induce, ad esempio, ad annotare per ogni dipinto le condizioni meteorologiche presenti al momento della sua esecuzione. Dal 1967 Niele Toroni lavora dando corpo a un analogo procedere minimo: il suo metodo prevede la successione di impronte di pennello n. 50, a 30 cm di distanza l'una dall'altra, che percorrono superfici diverse, ciascuna delle quali diventa luogo di epifania di un divenire del suo fare nel tempo. L'impronta è per lui anche concentrato di colore e luminosità, secondo una particolare "genealogia della luce" che dichiaratamente va dalle esatte nitidezze di Piero della Francesca alle vibrazioni analitiche delle *Ninfee* di Claude Monet. Dipingere è così affermazione di un passaggio, sanzione di un transito di concretezza spaziotemporale che si fissa nel mondo attraverso quell'unico, ripetuto gesto: imprimere il pennello su una superficie.

Quella di Charlton e Toroni è un'opera che si offre come possibilità di relazione fra singolo e cosmo, in quell'unico, minimo gesto – dipingere il grigio, lasciare un'impronta di pennello – potenzialmente ripetibile nella sua dimensione progettuale, ma in realtà irripetibile nella sua fattualità e relazionalità reale. Come in un'unica opera assoluta che interroga la pittura stessa e le sue infinite relazioni possibili, e nel medesimo tempo ogni volta specifiche, con l'esistenza. È un pensiero inscindibile dalla propria traduzione in opera, secondo una differenza sostanziale rispetto alle ipotesi seriali della Minimal Art e delle sue "primary structures" (strutture primarie), pensate come progettualità pura: le loro opere sono invece ipotesi di percorso e attraversamento, soglie e confini che si dischiudono nel parcellizzarsi, moltiplicarsi e distendersi dell'immagine.

La terza sala si apre con un colloquio temporale tra due momenti cruciali dell'opera di Dadamaino, artista fondamentale nel contesto internazionale delle neoavanguardie già dalla fine degli anni Cinquanta. Da un lato, un suo raro e straordinario *Volume* del 1958, ciclo e anno che costituiscono l'avvio caratterizzato della sua ricerca radicale, con la partecipazione all'estesa e multiforme avventura creativa di Azimut.<sup>8</sup> I *Volumi*, costituiti da grandi aperture praticate in tele monocrome, sono figli della lezione di Lucio Fontana nel loro andare oltre la bidimensionalità della superficie pittorica: di questa però superano l'idea di spazio cosmico, infinito e siderale. I loro squarci sono gesti liberatori della superficie, soglie che attraverso la fisicità anche dell'ombra danno vita a una diversa concretezza dimensionale, e individuano il vuoto quale sorgente di energia plastica luminosa: volume, appunto. La luce come attraversamento della trasparenza si ritrova, sulla parete opposta, nei due straordinari rotoli distesi de *Il movimento delle cose*, monumentale ciclo degli anni Novanta presentato per la prima volta nella sala personale dell'artista alla Biennale di Venezia del 1990. In essi, Dadamaino porta a maturazione la sua poetica del segno come sismografia dell'universo divenire, che "consiste proprio nella rappresentazione, metaforica naturalmente, di un destino o di un insieme di destini, biologici ed esistenziali. Sono i ritmi delle persone che si incontrano, si amano, pulsano e si muovono, cambiano".<sup>9</sup> È un percorso avviato alla metà degli anni Settanta con il ciclo dell'*Inconscio razionale*, proseguito con la codificazione del suo *Alfabeto della mente*, e tradotto nella registrazione per segni mobili de *I fatti della vita*, degli *Interludi* e delle *Costellazioni*, diretti antecedenti del ciclo in mostra. È l'idea positiva dell'arte come conoscenza e "misurazione" dell'universo attraverso il segno come istante assoluto e irripetibile, che costituisce il fondamentale valore extrasoggettivo dell'opera di Dadamaino, il suo essere intima e non intimista. In un senso addirittura politico, come politico intendeva lei stessa, nella volontà di un intervento attivo attraverso il fare creativo, quale traduzione in immagine di un mondo possibile: "Perché sì, l'ordine è diviso grosso modo in due categorie: quello repressivo, ottuso e prevaricatore e quello armonioso della libertà, dove le limitazioni non sono tali, ma si chiamano rispetto dell'altrui libertà e tolleranza".<sup>10</sup>

Alla trasparenza e rarefazione luminosa dell'opera di Dadamaino è accostata la densità e concentrazione dei *Senza titolo* di Günter Umberg, realizzati quasi alchemicamente con mescolanze di pigmenti e resina su legno. Come buchi neri, sono concentrati di energia luminosa che assorbono lo sguardo dell'osservatore. La sua scelta di una monocromia tattile, vibrante, corporea, dai colori intenzionalmente innaturali, profonda nel suo voler quasi fisicamente penetrare la parete su cui è collocata, non va intesa come pura riduzione

al grado zero dell'espressività, quanto come apertura massima e totale alla ricezione luminosa delle condizioni di esperienza concreta rese possibili da una identificazione (dell'artista, ma anche dello spettatore) con il corpo stesso della pittura.<sup>11</sup> Attraverso la sua caratteristica stratificazione degli spazi e dei livelli corporali, dei piani che fisicamente costituiscono la sua pittura (ad esempio negli impasti di pigmenti e resine sovrapposti gli uni agli altri, o nelle sagomature volumetriche ed aggettanti dei supporti), l'artista dà vita a situazioni nelle quali le sue monadi monocrome non solo invitano ad essere percorse ed esplorate nella loro profondità concretamente allusiva, ma anche attivano la nostra esperienza dello spazio, che diviene catalizzatore e generatore di vettorialità positive e possibili attorno ai densi nuclei di energia luminosa delle singole opere. Nel suo lavoro percepiamo costantemente il limite della pittura, così come il limite dello spazio, e la loro reciproca sensibilizzazione. In questo si svolge l'esperienza, che quindi è un'esperienza del limite: nostro e dell'opera. Caratteristica del lavoro di Umberg è proprio questa dimensione quasi di monade in fuga, che pare sottrarsi a una conoscenza e appropriazione definitiva per rimandare costantemente ad un altrove.

Nella sala successiva, è accostato il lavoro di David Tremlett a quello di Lesley Foxcroft. Del primo sono presentati alcuni grandi pastelli su carta che materializzano le luminosità di luoghi diversi, cui sono destinati analoghi *Wall Drawings* (disegni parietali) da lui realizzati in varie parti del mondo: *5 Forms Naples 98*, *Pile Up #2* e *Construction and Space #3*. All'origine del lavoro maturo di Tremlett vi è la dimensione del viaggio, da quando nel 1971 lascia Londra per raggiungere a piedi e in autostop, in assoluta solitudine, la sua famiglia in Australia, tornando l'anno successivo, e da allora nomadicamente trascorrendo a intermittenza periodi di tempo in vari luoghi del mondo. Il viaggio è per Tremlett al contempo coordinata esistenziale e traduzione di un'esigenza creativa che è continua scoperta e appropriazione di culture, attitudini antropologiche, caratterizzazioni luminose, cromatiche, spaziali differenti: luoghi che il suo linguaggio pittorico ha rilevato e tradotto in decine di interventi parietali, realizzati direttamente con le mani e disseminati su cruciali o remote architetture dei paesi che ha attraversato. Le opere qui esposte sono pensate come architetture cromatiche luminose *in nuce*, materializzate ed essenzializzate nella polvere impalpabile e aerea del pastello: "Quando preparo un progetto nel mio studio, il fattore cruciale è sempre la ricerca di un modo per ridurre le cose al minimo, una ricerca delle qualità essenziali. [...] Nel sottofondo ci sono le mie esperienze, un po' come lo scheletro del mio lavoro. Possono essere paesi stranieri, la purezza delle forme africane, la bellezza delle città italiane, persone che ho conosciuto e chissà cos'altro...". Sono anche coordinate di spazi e culture, in grado di restituire la diversità di queste sollecitazioni così distanti, e soprattutto la possibilità di un loro incontro e dialogo.<sup>12</sup>

Lesley Foxcroft lavora sulla ostensione luminosa il più elementare possibile rispetto alla semplicità e quotidianità dei materiali che ha individuato come fondanti il suo linguaggio: cartone e M.D.F., che le interessano proprio per la loro natura basilare. Il senso di questa scelta minima si traduce in una scultura che si integra e osmoticamente si modifica in relazione al proprio spazio di destinazione, secondo coordinate di assoluta essenzialità operativa: "Mi piace lavorare con materiali flessibili come cartoncino, carta o cartone, materiali che posso maneggiare e affrontare da sola. Il colore è determinato dal colore naturale del materiale e il lavoro può diventare bidimensionale o tridimensionale".<sup>13</sup> *Ariel 1* e *Ariel 2*, il cui titolo stesso è rimando tra il linguistico e il letterario alla leggerezza "aerea" del cartone che le costituisce, sono un esempio modulare del suo procedimento: costituite dalla sovrapposizione e variazione posizionale dei medesimi elementi, diversamente e regolarmente orientati, scandiscono l'ambiente in una progressione verticale, volendo quasi mimetizzarsi nella luce del luogo. In una parziale identificazione con esso, secondo un legame che ne percorre la materialità stessa, attraverso i canali longitudinali vuoti sotto la superficie, si ergono come personaggi muti, attraversati dall'aria e dalla luce. *Just Resting* è invece realizzata in M.D.F., un materiale che all'artista interessa per la sua flessibilità combinata alla solidità, e che in questo caso diventa quasi un'onda intensamente evocativa di tensioni spaziali e concentrazioni emotive. Quello di Foxcroft non è infatti un lavoro soltanto sui materiali, ma su un'idea di *antiform* aerea e luminosa, che nel ricercato anonimato della propria identità intende affermare proprio il potere stesso della creatività, la forza di una processualità che si fa immagine concreta.<sup>14</sup> La dimensione del quotidiano afferma qui la propria attinenza alla nostra espressività più intima: nella sottolineatura della sua presenza minima e perciò irrinunciabile, annulla il suo potenziale di banalità e diviene evocazione.

Personaggi luminosi possono essere definite anche le presenze cromatiche cui dà vita Elisabeth Vary nella stanza successiva, lavorando sulla dimensione minima. I suoi *Senza titolo* sono realizzati attraverso stratificazioni cromatiche di olio su cartone, che trasformano il supporto flessibile in plastiche schegge lucenti. I colori formati e frammentati di Vary, espansivi come galassie, si sviluppano in fiamme tattili, articolando la particolare occupazione di uno spazio che, attraverso il colore, diviene tangibile e misurabile. Sono superfici inclinate e sature, in cui l'idea della luce come corporeità originante traduce una relazione fisicamente partecipata e profonda con il farsi stesso dell'opera: le sovrapposizioni e stratificazioni dei riflessi creano una profondità, una pulsazione dell'immagine che pare modificare con la propria energia la configurazione stessa dello spazio. L'idea di questa energia latente, in potenza, che sforza le forme e pervade le superfici, cattura una specie di dinamica della germinazione luminosa, nella quale non vi è nulla di soggettivo, ma nemmeno vi è neutralità seriale e oggettiva: è come un dipanarsi davanti ai nostri occhi di uno sviluppo fisiologico della materia pittorica, al confine tra assoluto e relativo.

Alternate su pareti opposte, sono due opere di Grazia Varisco, che in altro modo traducono questa stessa frammentazione luminosa. *Schema luminoso variabile* del 1964 è immagine costituita da tratti luminosi che appaiono e scompaiono alternativamente sulla superficie, generati dall'interferenza tra dischi rotanti, nei quali sono intagliate trame che lasciano filtrare la luce. Appartiene a una serie fondamentale di opere dell'artista, esposta per la prima volta alla storica mostra *Arte programmata* al Negozio Olivetti di Milano nel maggio del 1962 (con testo in catalogo di Umberto Eco), e successivamente ripresa in più versioni: "Mi interessa della luce come fenomeno in continua variazione in tempi lenti e contratti. Fenomeno dinamico nella sua essenza, in quanto energia emessa che invade lo spazio. L'uso della luce artificiale consente, in una rapida alternanza fra luce e oscurità, di relazionare contemporaneamente i due poli. Muovendo da questo interesse, avevo precedentemente realizzato per la prima mostra dell'arte programmata *9 x 9 x X Spazi in variazione*, 1961. L'uso del motore è un mezzo per ottenere la variazione degli spazi nell'immagine prodotta dalla luce in rapporto all'oscurità. La scelta di elementi, in tempi e schemi esaminati e programmati, è al fine di dilatare lo spettro della variazione e di dilazionare il ripetersi dell'immagine. Nell'oggetto in funzione verifico il modificarsi della sensibilità percettiva mia, come autore, e dello spettatore. *After image* - effetto *moiré* - compensazione cromatica - ecc."<sup>15</sup> Analoghe coordinate di mutazione e interferenza sono riprese nell'opera recente *Quadri comunicanti*, una sorta di orizzonte luminoso molteplice, dato dalla configurazione reciproca di ferro e alluminio: un interesse per la scansione temporale, per l'evento momentaneo che configura inedite possibilità di immagine all'interno di un percorso solo in potenza predeterminato, in una dialettica tra programmazione e variabilità che costituisce uno dei tratti salienti del suo lavoro, nell'attenzione per la deroga al sistema, per la contraddizione e lo scarto rispetto alle aspettative.<sup>16</sup>

Nella sesta sala, le pulsazioni cromatiche luminose di *Orizzontaleverticale* di Nelio Sonogo si alternano all'essenzialità plastica dell'anticorodal nelle sculture primarie di Igino Legnaghi, *Angelo* e *Imagine light* (letteralmente, "immaginare la luce"). Le opere di Sonogo esposte in questa sala appartengono a un'evoluzione del medesimo ciclo del grande lavoro verticale esposto nello scalone di accesso: il titolo *Orizzontaleverticale* allude sia al loro procedimento realizzativo (i rettangoli interferenti di colore sono infatti tracciati secondo un unico gesto che segue le due direttrici tra loro intuitivamente ortogonali) sia alla indifferenza direzionale dell'immagine compiuta, che è concepita dall'artista come un luogo luminoso nel quale l'energia stessa del gesto pittorico, istantaneo e non frammentato, si materializza come affermazione di assoluto. Per Sonogo, già dai suoi esordi alla fine degli anni Settanta, lo spazio bianco della tela non è infatti mai stato uno sfondo su cui comporre una forma, quanto un campo aperto da attraversare per originare una nuova unità di energia psicofisica, il cui risultato è il costante rilancio dell'esperienza estetica oltre la dimensione contingente.<sup>17</sup> Ecco allora che i rettangoli di *Orizzontaleverticale*, con le loro cromie acide ed elettrizzate, originanti e totali, possono anche arrivare a smarginare lungo uno dei lati della tela, in una espansione voluta dell'immagine come sostanza che nella sua luminosità cromatica idealmente avvolge lo spazio, facendosi al contempo soglia e scrigno, sul margine dell'inconoscibile tutto.

Un'analogia tensione dialettica tra tensione e compiutezza, scarto dell'istante e perfezione dell'assoluto, è espressa dal linguaggio plastico di Legnaghi, che sin dai propri esordi negli anni Sessanta tende a porsi come immagine di una contemporaneità in grado di esprimere, eticamente, le contraddizioni dell'oggi e

proporre, utopicamente, una ipotesi possibile di loro composizione.<sup>18</sup> Il suo lavoro vive di una elementarità comunicativa (forme e proporzioni matematiche, materiali e procedimenti mutuati dalla produttività industriale) che intende materializzare il confluire di una dimensione sacrale inerente l'operare umano nel momento in cui supera la propria finitezza, nel raggiungimento di un equilibrio e di una armonia che può essere generato solo dalla corrispondenza di individuo e tutto, e di una operatività perfetta che nella misura (anzi, nella commisura) ritrova la propria unica modalità di espressione possibile. In questa ambiguità significativa, la sua scultura vive di una propria voluta ed esplicita contraddizione tra apparenza visiva ed esperienza tattile: l'anticorodal, lega ultraleggera industriale, viene non soltanto sagomata al laser e saldata senza che ne siano percepibili i punti di giuntura, ma anche trattata in modo da rendere la forma (perfettamente tagliata) calda e accogliente al tocco. Scultura viva, quella di Legnaghi, che nei precedenti decenni si affidava al "nero specchiante" e oggi richiama l'esperienza tattile del nero come generatore di luminosità ed energia: presenza di libertà, dove il sottile disequilibrio e la levità della forma parlano di una fragilità dell'essere che può ritrovare la propria armonia nell'utopia di un'immagine.

Sulla soglia di passaggio tra sesta e settima sala, Mauro Staccioli ha realizzato per questa mostra il suo *Omaggio a Leon Battista Alberti. Milano 2012. Villa Clerici a Milano Niguarda*. L'opera indica già dal titolo il proprio intento di interpretare il luogo, identificandosi con esso, ma anche un esplicito legame originante con la dimensione architettonica degli equilibri rinascimentali albertiani. Staccioli è stato dagli anni Settanta uno dei primi e più significativi interpreti, con opere anche permanenti realizzate in tutto il mondo, di una modalità creativa che ha ricercato una intenzionale e forte relazione con gli spazi condivisi, anticipando soluzioni di scultura *site specific* e *public* nella sua straordinaria intuizione di quella che ha precocemente definito "scultura intervento": presenza plastica concepita a partire dal luogo di destinazione, e in funzione di esso, il cui significato è formalmente e poeticamente da esso inscindibile, e si pone come modificazione della sua identità stessa.<sup>19</sup> L'artista ha qui individuato quale elemento spaziale caratterizzante del piano nobile la lunga infilata di aperture tra le sale del lato nord, che su entrambe le estremità si dilata ulteriormente all'infinito nel riflesso di due superfici specchianti. Quale soglia immateriale e luminosa che intende sensibilizzare questa proiezione illimitata, Staccioli ha ideato una struttura in ferro che risulta dalla partizione triadica della larghezza del passaggio stesso: sottolineando al contempo la dimensione di transito e riflessione, insieme a quella di massima concentrazione di tensione ed energia. Il risultato è una struttura potenzialmente attraversabile, che invita a una direttrice privilegiata di esperienza del luogo.

Nella sala successiva, due opere di Gianni Colombo danno vita a differenti spazi di energia luminosa, impiegando in modi diversi l'animazione elettromeccanica. *After points* è un'importante opera cinetico-percettiva del 1965: lavora sulla intermittenza della percezione retinica e sulla tensione della visione, generata dallo spostamento veloce della sorgente luminosa, che produce uno stato di allerta, di attenzione costante. *Spazio curvo*, eccezionale realizzazione del 1992, è costituito da un doppio grande nastro metallico, deformato in perimetri irregolari, la cui lenta rotazione crea uno spostamento continuo della visione, che produce effetti di sospensione e alterazione: intende sottolineare come, nel percorrere un qualsiasi luogo (fisico o mentale), non possiamo fare a meno di modificare continuamente l'orizzonte della nostra esperienza. Nell'opera di Colombo, la relazione con la dimensione luminosa quale elemento dinamico e destabilizzante rientra nella intenzionalità di incidere sul presente, sempre e comunque nella prospettiva di creare un futuro migliore, quale esempio di un'autentica e attuale possibilità di effettivo intervento dell'arte sulla realtà: "Ciò vuol dire anche, riconoscere l'elasticità degli schemi di pensiero, la mobilità dei punti di vista, vuol dire vedere le cose come processi e non come gerarchie, in definitiva vuol dire approfondire e quindi affermare il concetto di libertà".<sup>20</sup> Quello di Colombo è in sostanza un progetto etico: educare attraverso l'arte, ma non didascalicamente, bensì secondo un procedimento maieutico, portando lo spettatore, per gradi progressivi di acquisizione di coscienza di sé, a una consapevolezza della propria situazione nel mondo, di dove è collocato, di come si pone rispetto alle dinamiche dell'universo.

La grande sala centrale del lato nord è dedicata a tre fondamentali esponenti dell'astrazione italiana della seconda metà del XX secolo: Mario Nigro, Carlo Ciussi e Rodolfo Aricò. Nella loro opera, la dimensione luminosa è uno degli elementi cardine di un linguaggio non figurativo che interpreta, attraverso l'incontro

di pittura, metafisica e scienza la necessità di relazione tra l'interiorità e il tutto. La luce in questo caso è investigata quale elemento di concentrazione psichica, che nella sua configurazione in immagine cromatica riporta a uno scarto costante, a un rimando che sancisce la dialettica tra tensione conoscitiva e perfezione dell'assoluto.

In *Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte* del 1966, Nigro porta ad autonomia plastica il ciclo pittorico dello "spazio totale", avviato nel 1953<sup>21</sup> e già tradotto in opere a scala ambientale: "Il quadro era un particolare, una porzione di un problema che io non potevo svolgere all'infinito, è ovvio, il quadro era il pretesto di una progettazione per realizzare, magari, questa ritmazione in grandi proporzioni, addirittura su dei mondi se fosse stato possibile [...]. La prospettiva si crea in questa fuga di fasce di iterazioni – oggi, si chiamano serialità –, si origina dalla simultaneità di queste serialità progressive, una prospettiva che si potrebbe anche definire in terza dimensione, ma, per lo stesso fatto che queste serialità si prolungano idealmente all'infinito, oltre i limiti del quadro in senso bidimensionale, formando una continuità infinita, la prospettiva che viene originata assume un valore infinito".<sup>22</sup> Nel successivo "tempo totale", l'idea di andare oltre la pittura, per entrare nell'uomo, dall'ambiente torna dentro il quadro, sempre nel segno del colore: con le "strutture fisse con licenza cromatica", si allarga su un piano ideale e immateriale, attraverso il proliferare di un identico ritmato e crescente, che talvolta viene anche organizzato in "narrazioni" sequenziali di più elementi. Appartiene a questo momento *L'incontro 3*, parte di una eccezionale serie di cinque grandi lavori realizzati per la Quadriennale di Roma del 1972, dove nella dimensione del dialogo tra due identità cromatiche in proiezione si compie la coincidenza di dinamica visiva e contenuto psicologico: "non mi interessa più [...] il rapporto coi limiti perimetrali del supporto, ma m'interessa il ritmo iterativo seriale per identificare maggiormente la poetica autonoma di questa struttura visuale [...] infatti passo da un elemento puramente costruttivo a un elemento psicologico. Secondo me, realizzo piano piano una ricerca estetica come struttura intima dell'uomo".<sup>23</sup>

Al centro della sala, le cinque grandi *Colonne* di Ciussi sono installazioni tridimensionali, nelle quali la pittura si fa corpo plastico attraversato e lacerato da drammatici segni cromatici, in una equivalenza luminosa e palpitante di sentire e segnare. Questa complessità di articolazione interna è affidata al moltiplicarsi strutturante, iterante e intermittente di linee e angoli intrecciati e sovrapposti, caricati di una volontà dirompente, di una chiara intenzionalità ad uscire dall'idea di pura variazione tonale, per porsi come immagine di una pittura che è invasione fattiva di spazi e dimensioni altre.<sup>24</sup> Le *Colonne* ci appaiono come grandi fasci luminosi, percorsi da segni che non si esauriscono nella loro dimensione simbolica, ma sono come una scrittura dell'energia universale, una razionalizzazione, mai conclusa, che cerca di tradurre il pulsare della vita, indagando le radici emozionali di una identità e di una proporzionalità continuamente riaffermata tra uomo e universo. L'elemento ritmico è una chiave di lettura essenziale dell'opera di Ciussi: il suo articolarsi in flussi e vettori ne fanno un concentrato di energia che dialoga costantemente e inevitabilmente con la situazione luminosa. La palpitazione del segno e del colore, le geometrie roteanti e vorticosi, danno vita a un'immagine deflagrante, mitigata da un colorismo intenso, tutto veneto, nella quale la scansione della superficie diviene scansione dello spazio. Il risultato è una forma pulsante, il cui respiro crea strutturazioni ed espansioni cromatiche, di un colore al contempo cosmico e mentale: una propagazione, un respiro luminoso.

*Naturans* di Aricò materializza un'analogia germinazione dell'immagine come luminosità, in un'articolazione inedita di fessurazioni e superfici variate, attraverso una costruzione asimmetrica e sospesa che ne contraddice e riformula l'identità, e a una stesura pittorica che ne anima la pelle cromatica di luccicanze e tonalismi vibranti. Il colore-luce vive all'interno di questa pretesa monocromia contraddicendo la dichiarata unità di questo nucleo cromatico in espansione centrifuga e implosione centripeta. La sagomatura del telaio, non estranea alla linea delle *shaped canvases* già da Aricò esperita negli anni Sessanta, si modifica e frammenta in un molteplicità e irregolarità di forme: "Sembra che il farsi dell'opera miri alla sua esistenza e alla sua propria vita".<sup>25</sup> Sono creazioni legate sempre più esplicitamente alle riflessioni poetico-filosofiche di Carlo Invernizzi, alle quali Aricò dedica nel 1988 un visionario, partecipato e lucido testo interpretativo.<sup>26</sup> Una indagine inevitabile, che culmina in una totalizzante drammaticità nelle successive pitture lacerate e frante degli anni Novanta. *Aspro*, come una grande stella all'origine della luce, visione sconfinata e popolata di frange schegge, è emblematica di questa pittura senza direzionalità, lacerata dall'impossibile unità dell'epoca post-storica, che interpreta la condizione postmoderna, ostinatamente e positivamente,

ancora secondo una prospettiva umanistica, che non accetta la distruzione se non in quanto condizione germinante. Una contraddittorietà di cui Aricò insegue la ricomposizione, una ferita di cui egli cerca la redenzione, dentro se stesso, come coagulo e fonte di umanità, singolo motore di quella reazione che attraverso la pittura intende ricreare un tessuto di relazione, un dialogo tra esseri umani: "Una pittura dell'anima è quanto ho voluto perseguire".<sup>27</sup>

La sala successiva si articola secondo altre due polarità opposte della dimensione luminosa: quella della solidità come corpo cromatico, nelle concrezioni materiche di Pino Pinelli, e quella dello svuotamento e dell'attraversamento come foro e riflesso, nelle tracce intermittenti di Riccardo De Marchi.

Nelle sue *Pittura R*, Pinelli materizza in una tecnica mista e stratificata, l'idea del suo costante commisurarsi totalizzante delle ragioni dell'essere e del fare, nella loro reciproca irrinunciabilità: captando i segnali più diramati e incanalandoli, come flusso energetico, in immagini che ampliano questo dialogo assoluto nel quale la più lucida razionalità si fa pura emozione, cristallizzata nella materialità decantata di un colore pensato e vissuto già oltre se stesso.<sup>28</sup> Verticalità e orizzontalità si alternano fronte ed espressive, in una sorta di flusso nel quale i margini si fanno solchi che affondano, non definiscono né chiudono in maniera assoluta. Una geometria aperta e libera, nella quale il petroso dialoga con l'acqueo, in variazioni e permutazioni. Una emozione altra e possibile, "disseminata" in individualità che traducono un assoluto che si mette in gioco, nel corpo a corpo quotidiano con la pittura. È quella forma esplosa sottesa a decenni di lavoro dell'artista, quell'emozione della discontinuità e della frammentazione, figura al contempo dialettica e immaginifica, razionale e visionaria, di una frantumazione della coscienza che si rispecchia nella espansione non compatta dell'immagine: disseminazione come moltiplicazione e temporalità del sentire, duplicazione costante nella spaccatura di una monade che nasce, inevitabile, come dialogo, relazione, pluralità.

Vive di questa frantumazione e discontinuità anche *Spazio bianco* di De Marchi: una sorta di luogo psichico e concreto insieme, concepito al contempo come massima deflagrazione e assoluta neutralità luminosa. La superficie specchiante dell'acciaio inox viene percorsa di buchi e rilievi ("tracce" ama definirle l'artista), con cui De Marchi segna e afferma in immagine la propria esigenza conoscitiva, la propria ricerca di una differenza e alterità.<sup>29</sup> Per lui, lo spazio luminoso è un articolarsi continuo di densità, in cui è soprattutto il segno di profondità – sia esso l'attraversamento del foro o l'affondo del riflesso – a costituire un catalizzatore e moltiplicatore di volumi attivi, nella duplicazione e inversione continua dell'esperienza tattile del fare e del vedere. Il vuoto si fa spazio di densità e la luminosità stessa ne viene assorbita, attivando una soglia di visione che è intenzionale molteplicità di punti di energia. *Testo infinito*, superficie bianca percorsa da fasce verticali di buchi più o meno regolari, arriva persino ad assumere suo malgrado, proprio nell'apparente ritualità del proprio scandirsi, una possibile allusione ai rotoli delle Scritture: ma quella di De Marchi è piuttosto una scrittura laica, una soglia di ossessiva accumulazione e costruzione, che del vuoto luminoso fa il luogo di edificazione paziente e inarrestabile, possibile e a suo modo inevitabile, di una relazione tra esseri umani nel dischiudersi intermittente della storia.

Diaframmi intermittenti e attraversabili sono anche i lavori di Bruno Querci, che da decenni persegue l'indagine della relazione tra bianco e nero come possibile concretarsi nella forma finita di una dimensione infinita. Nel delineare questa nuova dimensione figurale, afferma: "Elemento determinante alla nuova formazione sarà la luce, ma non più la luce astratta, artificiale, esterna, dell'abbellimento, ma la luce formante che sarà 'fisico-concreta'. Questa luce esisterà all'interno del nuovo spazio che permetterà nel suo divenire il comporre e il formare perché tale luce sarà anche luce costruttiva".<sup>30</sup> Nel lavoro di Querci, la polarizzazione del bianco e del nero non si configura come un'illusione percettiva di profondità e superficie, ma come una densità di corpo: come se si trattasse di un monocromo di luce, nel quale l'immagine viene scavata a differenti gradi di intensità. In opere come *Minimo* e *Infinitoraccia*, l'artista rende tangibile nella luce questo luogo dell'elementarità della visione e pura energia della forma, ma anche l'accesso possibile a uno spazio di rottura che dischiude nuovi orizzonti di senso.

Nello stesso spazio, Francesco Candeloro espone per la prima volta alcuni lavori dal suo ultimo ciclo di opere, dedicato alla città di Beirut: *Segni nel tempo* e *Variazioni*, parallelepipedi strutturati anche internamente da lastre di plexiglass di diversi colori, secondo una complessità nuova che costituisce un

passaggio cruciale nel lavoro recente dell'artista.<sup>31</sup> Ciascuno di essi ha al suo interno tre immagini fotografiche diverse della capitale libanese, aerografate sulle superfici di plexiglass; in altre tre lastre per ciascuno, Candeloro incide come spazio vuoto l'immagine di un dettaglio tratto dalle immagini stesse, in particolare elementi delle architetture che vi compaiono (come il particolare di una moschea, una lettera araba, il frammento di un balcone). Nell'interferenza tra colori del materiale, tracce fotografiche, aperture moltiplicanti, le immagini originanti si trasformano e trasfigurano in nuove proiezioni luminose estese: facendosi architetture di architetture, luoghi di altri luoghi. Soglie di civiltà distanti che dialogano nell'estensione spaziale del vuoto cromaticamente dilatato, potenzialmente all'infinito, in una complessità di riverberi ed echi che costantemente dialoga con la fisicità del tempo luminoso del cosmo, attraverso il trascorrere delle ore che ne modifica ed espande i significati. Sono, letteralmente e metaforicamente, finestre: dischiuse in una ritualità astratta, da cui emergono scintillanti e utopicamente futuribili persino le drammatiche lacerazioni di una storia atrocemente remota e dolorosamente recente, divenuta luogo in cui immaginare una luce diversa.

Per l'ultima sala della mostra, Rudi Wach ha realizzato quattro straordinari disegni, in cui la luce emerge esplicitamente come elemento simbolico e archetipo di trascendenza.<sup>32</sup> *La mia ala mi impedisce di vedere la luce* e *Il mio grido investe la luce* sono immagini di giovani falchi richiusi su se stessi: vivono di un dinamismo interiore, che li accende di fremiti e vibrazioni psichiche, ma brancolano ancora nella disperazione del buio, del non darsi all'altro da sé. *Con le mie mani cerco la luce* e *Con la mia mano tengo la luce* appartengono invece alla visionaria epopea wachiana dello *Stiermensch* (*Uomotoro*), essere in trasformazione che raccoglie in sé il divenire del vivente, e pur nella propria disgregazione post-moderna e post-umana, riesce a ritrovare la luce. Wach disegna e cancella questi corpi lacerati, come se l'interiorità venisse in superficie nella lotta: la pelle (superficie) dentro, l'interno (ribollire di vita) fuori, in un flusso di energia continuo che si trasmette nella loro bruciante luminosità e trasformazione di redenzione. Così la figura di questo logorato essere contemporaneo protegge la luce nello scrigno di gigantesche mani, in una posizione orante che è l'estrema difesa dell'azione consapevole contro l'istintualità.

Come le altre opere raccolte in queste sale, quelle di Wach si offrono come soglie splendide attraverso cui è possibile accedere a quell'alterità che ci completa: ciascuna di esse è margine sensibile di conoscenza possibile, spazio di apertura, esperienza dell'assoluto, zona di accoglienza e condivisione. Villa Clerici trova in esse la metafora attiva dei valori su cui si fonda il suo operare, e l'immagine concreta di una sua vitalità possibile e già in atto.

<sup>1</sup> Nicola Carrino, *Ricostruttivi. Progetto Invernizzi 2009.2010, 3 Sculture. 3 Rilievi. Ambiente. Dal vissuto urbano al possibile paesaggio. Trasformazioni*, testo per il catalogo della mostra, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2010.

<sup>2</sup> Per una esperienza recente di relazione tra l'opera di Carrino e la dimensione del sacro, cfr. *Nicola Carrino. Scultura e progetto. Costruttivi/Decostruttivi/Ricostruttivi 1960.2010*, catalogo della mostra, Orvieto, M.O.D.O. Museo dell'Opera del Duomo, Palazzi Papali, Palazzo Solimano / Museo Emilio Greco, Chiesa di Sant'Agostino, 2010-2011 (Silvana Editoriale).

<sup>3</sup> Per una lettura parallela del percorso recente di questi due artisti, nella dialettica tra forma luminosa di energia e attraversamento cromatico del segno, cfr. i miei testi nei due cataloghi delle rispettive mostre, Aschaffenburg, Neue Kunstverein, 2012 (in corso di pubblicazione).

<sup>4</sup> Per il ricco retroterra teorico, fondante per comprendere il percorso di Verjux, si rimanda alla sua recente ed estesa raccolta di scritti: *Marceaux réfléchis. Écrits 1977-2011*, Beaux-arts de Paris les éditions, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011. Tra i vari interventi permanenti da lui realizzati in tutto il mondo, si segnala in questa sede l'opera per la biblioteca di Vignate (cfr. la pubblicazione *Michel Verjux. Deux Incises de Lumière Projetée*, Vignate, Comune di Vignate, Associazione Culturale Amici di Morterone, Associazione Culturale Nuova Vignate, 2008).

<sup>5</sup> François Morellet, *À propos d'oeuvre éphémères et d'intégrations architecturales (extrait d'une lettre adressée à un étudiant en architecture)*, 22 marzo 1977, in *Média/81*, catalogo della mostra, Neuchâtel, Galerie Média, 1982, ora in *Mais comment taire mes commentaires*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi, 1999, pp. 65-66.

<sup>6</sup> Per una ricognizione relativamente recente sull'estesa opera di Morellet, cfr. le due monografie realizzate in occasione delle importanti antologiche parigine a lui dedicate dalla Galerie Nationale du Jeu de Paume (2000-2001) e dal Centre Georges Pompidou (2011). Si segnala inoltre come visitabile in Italia lo straordinario intervento realizzato nel 2008 quale omaggio ad Andrea Palladio a Villa Pisani Bonetti a Bagnolo di Lonigo, *Azzurro pallido Palladio*.

<sup>7</sup> Sul lavoro di Toroni, cfr. il mio testo recente *L'impronta digitale della pittura. Il lavoro "fuori luogo" di Niele Toroni*, catalogo della mostra, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2011. Sulla possibile relazione tra l'opera di Charlton e la dimensione mistica e trascendente, cfr. *La Tourette / Modulazioni. Le Corbusier / Alan Charlton. George Duphin*, catalogo della mostra, Couvent de la Tourette, 2011 (Bernard Chauveau Éditeur).

- <sup>8</sup> Per la partecipazione cruciale di Dadamaino ad Azimut, in particolare in rapporto a Piero Manzoni, ma anche a Enrico Castellani e Agostino Bonalumi cfr. il mio recente *Manzoni. Azimut*, London, Gagosian Gallery in collaborazione con Fondazione Piero Manzoni, 2011. Per uno studio monografico complessivo che a oggi può definirsi il più completo e documentato sull'opera dell'artista, cfr. *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, catalogo della mostra, Bochum, Museum Bochum, 2000, con testi di Hans Günter Goltzky - Sapp, Hielkisch Picard, Vittorio Fagnone, Francesco Tedeschi. Nello specifico, sul ciclo de *Il movimento delle cose*, cfr. il fondamentale contributo di Tommaso Titti, *The rolls of change / I rotoli delle mutazioni*, in *Dadamaino. Werke 1958-1993*, catalogo della mostra, Reutlingen, Stiftung für konkrete Kunst, 1993-94.
- <sup>9</sup> *Dadamaino. Non può mai accadere la stessa cosa due volte*, intervista a cura di Martina Cognati, "Flash Art", Milano, giugno-luglio 1990, p. 143.
- <sup>10</sup> *Dadamaino, L'incrocio razionale*, testo per la mostra personale, Milano, Arte Strutturata, 1976.
- <sup>11</sup> Per un significativo riferimento monografico su questi aspetti dell'opera di Umberg, cfr. *Günter Umberg. Body of Painting*, catalogo della mostra, Köln, Museum Ludwig, 2000 (Hofje Cantz).
- <sup>12</sup> *David Tremlett. A conversation with Doris Van Drahten*, in *David Tremlett. Retrospective 1969-2006*, catalogo della mostra, Grenoble, Musée Grenoble e Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2006 (Actes du Sud). Tra i numerosi interventi permanenti di Tremlett in Italia, si ricorda qui, per la sua attinenza con una contestualità legata alla dimensione trascendente, la straordinaria *Coppola del Barolo* realizzata nel 1999 con Sol LeWitt e La Morra.
- <sup>13</sup> *Lesley Foxcroft*, in *Lesley Foxcroft*, catalogo della mostra, London, Laura Genillard, 1994.
- <sup>14</sup> Per una contestualizzazione storico-critica del lavoro di Foxcroft, cfr. il testo di Antonella Soldani, *Lesley Foxcroft*, catalogo della mostra, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2010.
- <sup>15</sup> *Grazia Varisco, Schema luminoso variabile R. VOD*, 1962, in *Arte programmata e cinetica 1953-1963: l'ultima avanguardia*, catalogo della mostra, a cura di Isa Vergine, Milano, Palazzo Reale, 1983-84 (Mazzotta), p. 142.
- <sup>16</sup> Per un riferimento monografico esteso sull'opera di Grazia Varisco, cfr. Giovanni Maria Accame, *Grazia Varisco 1958-2000*, Bergamo, Mandorla, 2001.
- <sup>17</sup> Per una pubblicazione dedicata a questa dimensione di assolutezza dell'opera di Senega, cfr. *Nella Senega. Spogliare la tela e rivestire la storia*, catalogo della mostra, a cura di Enrico Mascalloni, Todi, Sala delle Pietre, 2007.
- <sup>18</sup> Sul legame dell'opera di Legnaghi con la dimensione trascendente (evidenziabile anche nelle sue committenze legate a spazi sacri, come ad esempio San Domenico a Bolzano), cfr. Klaus Wolbert, *Igino Legnaghi. Disciplina formale e sostanza spirituale*, catalogo della mostra, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2006.
- <sup>19</sup> Per un'ampia documentazione critica e iconografica delle storiche "sculture intervento" di Staccioli, si rimanda al fondamentale libro di Veit Loers, *Maura Staccioli. Works 1969-1999*, Milano, Edizioni L'Agrioglio, 2000, con testi di Giuseppe Parza di Bluma, Francesco Tedeschi, Hugh M. Davies, SaungDuk Kim. Altrettanto importante è la raccolta di saggi teorici dell'artista: *Maura Staccioli. Idea dell'oggetto dell'idea*, a cura di Francesco Tedeschi, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2000.
- <sup>20</sup> *Comunicazione del Gruppo T, del Gruppo N e di Enzo Mari delle nuove tendenze su tema proposto: "Arte e libertà, impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee"*, Convegno Internazionale di Verucchio, 1963, dattiloscritto inedito, Archivio Gianni Colombo, Milano. Per un'estesa ricostruzione critica del lavoro di Colombo, cfr. Gianni Colombo, *Lo spazio come campo attivo*, catalogo della mostra, a cura di Claudio Carrilli, Suzzara, Galleria del Premio Suzzara, 2004 (Associazione Culturale Amici di Marianne Onlus).
- <sup>21</sup> Per una significativa ricognizione complessiva dell'opera dell'artista, si rimanda a Mario Nigro, *Catalogo ragionato*, a cura di Germano Celant, Milano, Skira, 2009. Altro fondamentale approfondimento, in particolare per il ciclo dello "spazio totale", è Mario Nigro, catalogo della mostra, a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 2006.
- <sup>22</sup> *Mario Nigro in conversazione con Carla Lonzi*, in *Autoritratto*, Bari, De Donato, p. 165.
- <sup>23</sup> *Mario Nigro in conversazione con Carla Lonzi*, in *Nigro: strutture fisse con licenze cronache*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Nottate, 1969.
- <sup>24</sup> Per una lettura critica complessiva ampia e recente del lavoro dell'artista, cfr. Luca Massimo Barbero, *Civisi 1964-2011*, catalogo della mostra, Udine, Civici Musei - Casa Cavazzini, 2011.
- <sup>25</sup> *Rodolfo Aricò, Nata, 1983, "Temporale"*, Lugano, a. 1, n. 1, marzo 1983.
- <sup>26</sup> *Rodolfo Aricò, Nel logos di Invernizzi*, in *Leggere posato oggi. Carlo Invernizzi*, Milano, Spazio Editore, 1988, pp. 189-190. Per una ricostruzione estesa della parabola creativa di Aricò, cfr. *Rodolfo Aricò. Annäherungen an das Absolute*, catalogo della mostra, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 2005; sulla visione poetico-filosofica di Invernizzi, cfr. *Carlo Invernizzi. Natura Naturans*, Milano, Libri Scheiwiller, 2002.
- <sup>27</sup> *Rodolfo Aricò, I pensieri morti*, testo inedito, seconda metà degli anni Novanta.
- <sup>28</sup> Per una pregnante lettura dell'opera di Pinelli, cfr. il testo di Bruno Corà, *Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria*, catalogo della mostra, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2007.
- <sup>29</sup> Principale monografia sull'artista è quella di Luca Massimo Barbero, *Riccardo De Marchi. Tutti i buchi del mondo*, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 2008, con un testo di Maurizio Fumaris.
- <sup>30</sup> *Bruno Giarci, Nuova fisicità*, Prato, 8 giugno 1995, in *Trombolide e disquarziata, Trombolide e disquarziata*, libro pubblicato in occasione della mostra omonima, Perugia, Centro Espositivo della Rocca Paolina, 1997; Innsbruck, Galerie Nothburg, 1997; Schwarz, Museum Rabalderhaus, 1997, p. 51. Per un'approfondita ricostruzione del percorso artistico di Giarci, cfr. *Bruno Giarci. Sequenze loco*, catalogo della mostra, a cura di Bruno Corà, La Spezia, CAMeC Centro Arte Moderna e Contemporanea, 2007.
- <sup>31</sup> Un'analisi approfondita e iconograficamente dettagliata del lavoro recente di Candeloro si trova in *Francesco Candeloro*, Milano, Skira, 2010.
- <sup>32</sup> Specificamente dedicata alla relazione dell'opera di Wach con la dimensione trascendente è la pubblicazione *Rudi Wach. Selbstogramme der Körpermale. Skulpturen und Zeichnungen*, catalogo della mostra, Mülk, Stif. Mülk, 2006.







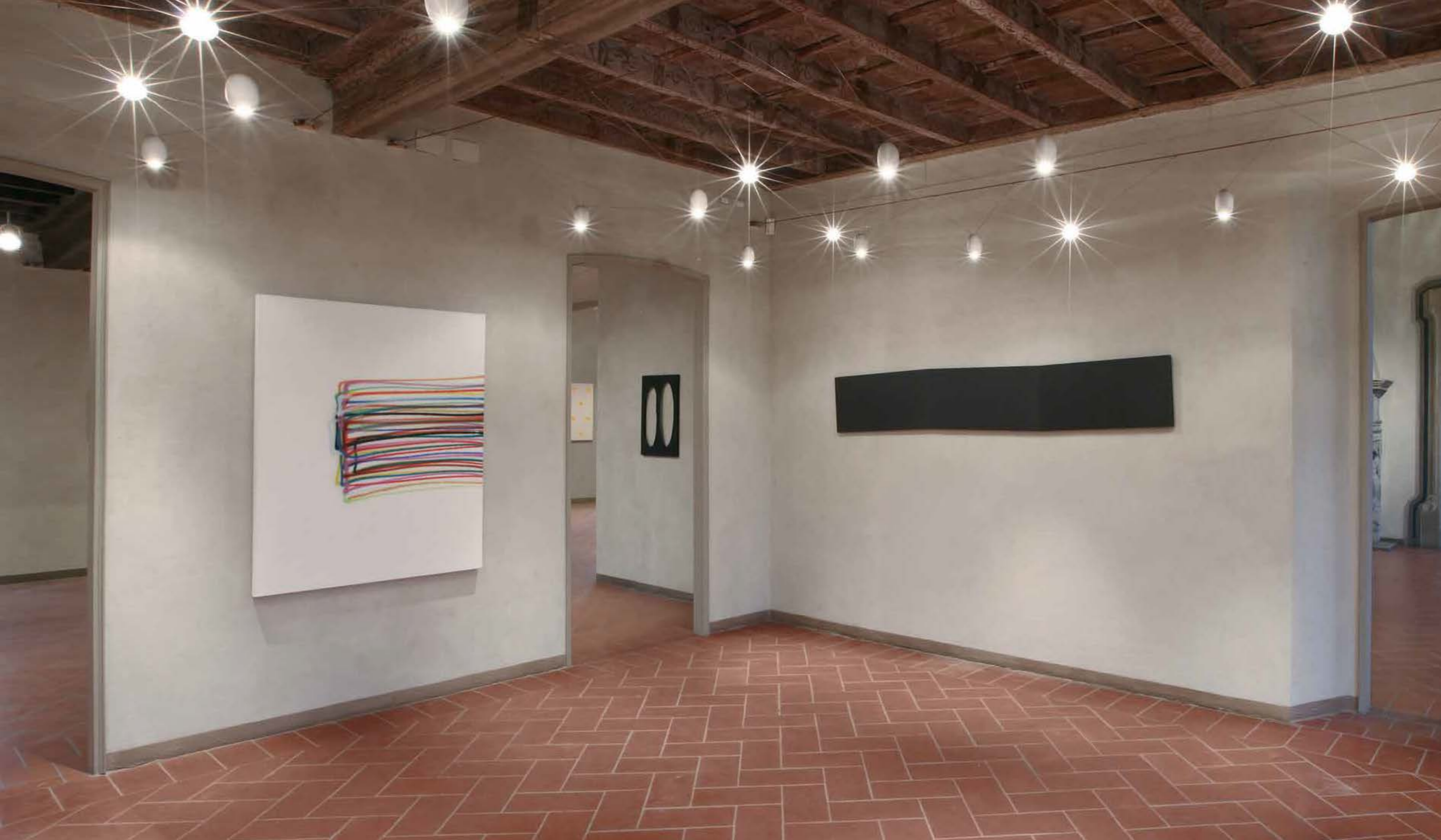




















Francesca Pola  
Radiant Thresholds  
Images of Light in the Traversal of a Place

*Image of Light* is indeed an exhibition, with its own core theme and its own significance, created to open up a new potential horizon of knowledge by bringing twenty-three great names of contemporary visual creativity into a single place and making them interact and allowing their individuality to branch out. It is of course all of this, and yet it is also something more: it has been created as a meaningful journey that ventures through the spaces and identity – both physical and symbolic – of Villa Clerici, bringing with it a potential reinterpretation of the place through the “imagination” of the dimension of light, which is at once concrete and immaterial. A place that is not so much an exhibition space, like so many others, as a translation into action of an extraordinary vision: that of a possible reconciliation between art and spirituality, and indeed of an inevitable and mutual sharing and convergence of artistic research and spiritual needs, a highly relevant matter in this age.

*Image of Light* is thus an encounter between the identity of these spaces and the possible translation of their fundamentals into contemporary creativity which, in its extremely wide-ranging and diverse expressions, has been approaching the dimension of light in countless different ways. The works on show, which have been chosen where possible together with the artists themselves, and which in some cases have been made specially for the occasion, aim to explore this polymorphic relationship between image and light in the contemporary world. The process is one of a surprising crossover, for it creates an interaction between different generations and diverse visual languages, from exponents of the neo-avant-gardes of the 1950s and 60s to the most recent research. On this journey, light acts as a signifying medium of the work of art, which is at once linguistic and symbolic, but also a dynamic and nurturing element, and an evolving identity that, in a changing perceptive experience, becomes a striving for knowledge and a concrete metaphor of freedom. The underlying idea of the exhibition is thus not that of a purely historical and chronological development, for it intends to show these extraordinary images of light as possible indicators of an experience of the absolute, which is always conceived of in relation to man. These dazzling thresholds of visions make this place a dynamic laboratory of inspiration and a meeting place of ideas.

The metaphor of the threshold, as a special image of striving towards transcendence, transition, reunion and communion, acquires physical form in Villa Clerici in the work designed for the loggia. *Ricostruttivo* (Reconstructive) by Nicola Carrino is a walkthrough sculpture consisting of three huge modular elements to a design specially created for this space. Carrino refers to his *Ricostruttivi* (Reconstructives) as “open, modular sculptural systems that can be transformed in both space and time”, bringing about an active relationship with the place. This means that “the area taken into consideration in the gallery and museum, or the section of space assigned or chosen, is viewed as a possible territory in which to create and arrange plastic masses which relate to, or are in apparent collective conflict with each other and the nature and culture of their surroundings.”<sup>1</sup> The work is made of weathering steel, the vibrant, oxidised surface of which gives material form to the luminous threshold as a passage and entrance into a dimension of communion and encounter. This is emphasised by three modules arranged in different diagonal directions that relate to those of the loggia but that also, and intentionally, make it possible to walk through it. It is thus a sculpture thought of as an experience, giving tangible form to the welcoming dimension of the place.<sup>2</sup>

Further on, two large vertical works appear in the monumental entrance staircase: *Dinamica luce* (Dynamic light) by Bruno Guerri and *Orizzontale/verticale* (Horizontal/vertical) by Nello Sonigo. On opposite walls, they create a spatial dialogue that transforms the dimension of light into two possible, complementary polarities of painting. On the one hand, there is the excavation and physical incision of the black and of the white as pulsating energy, and on the other the vibration of the rectangles of vivid colours that create a spatial correlation of the act of painting in the instantaneous sign.<sup>3</sup> Both accentuate a dimension, which is also metaphorical, of ascent in relation to their setting, adopting a mechanism of phase displacement, which becomes greater as it goes deeper into the image.

As an *éclairage* (literally “illumination”) that Michel Verjux has created for the first room in the exhibition, *Poursuite au plafond (hommage à mon père)* (*Continued on the ceiling - tribute to my father*), continues this concentration on the verticality of vision as a revelation of place. It is a beam of directed light shaped as a circle that picks out a splendidly decorated area of the ceiling, which in the great expanse of the room would risk not even being noticed by the visitor. Verjux’s work, which he started in the early 1980s, intentionally adopts a zero-degree semantics that neither creates nor adds signs, but that concentrates on light as the pre-narrative, pre-representational potential for knowledge and aesthetic enlightenment (quite literally “illumination”) of reality.<sup>4</sup> In Verjux’s works, the desire to raise awareness and the very idea of involving the viewer/visitor does not come about by contradicting their expectations or making them feel ill at ease emotionally or in terms of their senses, but simply through an intentional presentation of the existent: by becoming a luminous threshold onto reality. The anthropological cornerstone of Verjux’s work lies in this immediate link to the situation and its constant, direct reference to the cultural, as well as physiological, reasons behind visual communication. In this sense he intends his own “illuminating” action to be a concrete reflection on the gnosiological foundations of art itself: not so much as added reality, or the reproduction and/or extraction of objects, materials, emotions and thoughts, but rather as an action that intentionally strives to highlight a particular contemporaneous situation that becomes an authentic place of existence. For Verjux, revealing means taking the visitor who interacts with his installations to a higher level of awareness of the existent, and he does so through the disposition of light. This is characterised and oriented in terms of volume, precisely because it is this controlled abolition of any lyrical, subjective expression in favour of significant reduction that helps reveal the hidden identity of reality.

On the opposite side of the room, François Morellet’s *Lamentable n° 2* is a large, luminous sculpture in which white neon traces out a spatial allusion to the outline of a figure broadly inspired by the long iconographic tradition of “the Mourning”. One of the greatest protagonists of twentieth-century art still alive today, Morellet chose right from the 1950s to work on structuring the surface using an “all-over” technique. He did this by adopting a system which led to the effective annulment of the image as an area or visual field closed in on itself, allowing it to introduce a more extended spatial reference, as later became clear also in his “architectural disintegrations”<sup>5</sup> and in his luminous works and environments.<sup>6</sup> Light as a paratechnological product appears in his work not as an accessory element but as the very foundation of his visual language, for it specifically connotes the significance of the work in a concrete symbolic dimension. It is itself the potential for life in geometrical form, animating its structure, as in this case, in the explosion of its perimeter, which is immediately held in check, recomposed and brought back to the dimension of a meaningful threshold. In *Lamentable n° 2*, Morellet appeals to one of the models in our cognitive dimension, allowing it to be rediscovered and showing that it is a vehicle for further projections. The “classical” quality of his work appears in what he himself has referred to as his “search for perfection”, etymologically intended as an active intervention and completion of the work and of the experience it offers, by means of a geometry applied to the categories of existence. The neon expresses its own constructive function but also causes a state of instability and an awakening of attention: the eye shifts constantly from the perception of the whole to the unexpected presence of the individual element, from the regular, rhythmical geometry of the overall construction to the unpredictability and precariousness of the experience which comes from viewing it from within, entering into the image through its points of sensitivity. The result is that of a dimension of space extended out in ramified projections and in a constantly expanding, fragmented perception. An experience that turns out to be forever problematic and never complete, for it acquires the characteristics of a discovery, of a journey that, one step at a time, leads to gradual acquisition. It is a conquest of freedom through the dynamic interaction of consciousness with images that open up to the infiniteness of contradictions.

The second room in the exhibition offers a dialogue of contrasting equilibriums between two great exponents of a creative current that, since the 1960s, has been based on a significant essentiality of visual language. Alan Charlton is showing two works from his *Vertical Parts* cycle, consisting of a succession of identical vertical elements painted grey, while Niele Toroni is showing two works with his characteristic brushstrokes at precise intervals, *Impronte di pennello no. 50 a intervalli di 30 cm* (*Fingerprint brush no. 50 at intervals of 30 cm*).<sup>7</sup> Their works are based on a dialectic of pluralism and unity, adopting a minimal, essential method of intervention that reveals luminous thresholds in the modular distances between the individual

elements in the works of Charlton, and in the rhythmical rarefaction of Toroni’s brushstrokes. “I am an artist who makes a grey painting” Alan Charlton has said since 1969 in reference to his work. A grey painting that goes beyond any category of monochrome and of the paint itself. He goes against the illusoriness and estranging tension of creating art towards a direct involvement in his own creative process also in existential terms, and towards the real, direct expressiveness of the work, without requiring intellectual mediation. He pays attention to the correspondence of his work, and of the grey and its creation, to the luminous flow of time, which induces him, for example, to note down the weather conditions at the time he makes each painting. Since 1967 Niele Toroni has worked to bring about a similar minimal process, and his method involves a series of strokes of a no. 50 brush, 30 cm apart, which run along different surfaces, each of which becomes the place of epiphany for the evolution of his actions over time. In his approach, the impression is also a concentration of colour and luminosity, with a particular “genealogy of light” that explicitly goes from Piero della Francesca’s precise definitions to the analytical vibrations of Claude Monet’s *Waterlilies*. Painting thus becomes the assertion of a shift, and the endorsement of a transition of space-time concreteness that is thus fixed in the world through the single, repeated gesture of impressing the brush on a surface.

Charlton and Toroni’s works offer a potential relationship between the individual and the cosmos, in a single, minimal gesture – painting grey or leaving the impression of a brush – that could be repeated in its conceptual dimension but that is actually unrepeatable in its factualness and ability to relate. It is as though it were a single, absolute work that questions painting itself and its infinite possible relationships with existence, specific to each individual occasion. It is a thought that is inherently part of its own transformation into a work, substantially different from the serial hypotheses of Minimal Art and of its “primary structures”, which are seen as pure project evolution. Their works, on the contrary, are hypotheses of progress and traversing, thresholds and borders that open up in the segmentation, multiplication and unfolding of the image.

The third room opens with a journey across time between two crucial moments in the work of Dadamaino, a fundamental artist in the international context of the neo-avant-gardes right from the late 1950s. An extraordinary *Volume* (*Volume*) of 1958 introduces a cycle that marked the start of a radical research, when she participated in the disparate, extensive creative adventure of Azimut.<sup>8</sup> Consisting of large openings in monochrome canvases, the *Volumi* (*Volumes*) are the outcome of a lesson learnt from Lucio Fontana, in the way they go beyond the two-dimensionality of the painting surface. They surpass however his idea of a cosmic, infinite and sidereal space. Their slashes are liberating gestures of the surface and, through the also physical nature of the shadow, they are thresholds that give life to a different dimensional concreteness, viewing the void as a source of plastic, luminous energy. In other words, as volume. Light as the traversing of transparency can again be found on the opposite wall, in the two stunning unfurled rolls of *Il movimento delle cose* (*The movement of things*), the monumental cycle of the 1990s which was shown for the first time in the artist’s personal room at the Venice Biennale in 1990. Here Dadamaino brings to a head her poetic vision of the sign as a seismograph of universal evolution, which “consists in the – naturally metaphorical – representation of a destiny or of a set of biological and existential destinies. It is the rhythms of people who meet, love each other, pulsate, and who move and change.”<sup>9</sup> This development started in the mid-1960s with the *Inconscio razionale* cycle, which continued with the codification of her *Alfabeto della mente* (*Alphabet of mind*) and was transformed into her recording for the mobile signs in *I fatti della vita* (*The facts of life*), *Interludi* (*Interludes*) and *Costellazioni* (*Constellations*), the direct antecedents of the cycle in this exhibition. It is this positive idea of art as knowledge and as the “measure” of the universe through the sign, as an absolute, unrepeatable moment, that constitutes the fundamental extra-subjective value of Dadamaino’s work and of the way she is intimate but not intimistic. This appears even in a political sense – as she herself considers politics – in her desire to intervene actively through artistic creation, as the translation of a possible world into image: “Yes indeed, order is divided more or less into two categories: one that is repressive, obtuse and abusive, and one of harmony in freedom, where limits are not limitations but simply tolerance and respect for the freedom of others.”<sup>10</sup>

Dadamaino’s work couples transparency and the rarefaction of light with the density and concentration of Günter Umberg’s *Ohne Title* (*Untitled*) works, which are made almost alchemically with mixtures of pigments and resin on wood. Like black holes, these distillations of luminous energy absorb the viewer’s gaze. His use of a tactile, vibrant, corporeal monochrome of intentionally unnatural colours, with a profound desire to

almost physically penetrate the wall they are on, should not be seen as simply a reduction of expressiveness to zero. On the contrary, it is the greatest possible aperture to a luminous reception of the conditions of concrete experience, which are made possible by the artist's (but also the viewer's) identification with the actual body of painting.<sup>11</sup> Through his characteristic stratification of corporal spaces and levels, of the planes that physically constitutes his painting (in the impastos of pigments and resins superimposed one upon the other, for example, or in the projecting volumetric outlines of the supports), the artist creates situations in which his monochrome metaphysical entities not only ask to be run through and explored in their concretely allusive depth, but that also set in motion our experience of space. This becomes a catalyst and generator of a positive vectoriality around the dense cores of luminous energy in the individual works. In his work we constantly perceive the limits of painting, just as we do the limits of space, and their reciprocal sensitisation. It is in this that the experience unfolds, making it an experience of limits: our own and those of the work. This dimension, almost like that of a metaphysical entity on the run, is typical of Umberg's work, and it appears to elude definitive appropriation and knowledge in order to constantly make reference to an elsewhere.

In the next room, the work of David Tremlett appears with that of Lesley Foxcroft. A number of large pastels on paper by the former give material form to the luminosity of various places, of which he has created similar *Wall Drawings* in various parts of the world: *5 Forms Naples 98*, *Pile Up #2* and *Construction and Space #3*. At the origin of Tremlett's mature work is the dimension of travel, ever since he left London in 1971 to go, entirely on his own, on foot and hitch-hiking, to join his family in Australia. He returned the following year and, since then, he has at various stages spent periods of time in various places around the world. For Tremlett, travel is at once an existential coordinate and the transposition of a creative need in the form of a constant discovery and appropriation of cultures, anthropological attitudes, and different spatial, chromatic and luminous characterisations. It is the places that his pictorial language has registered and translated into dozens of murals, which he makes directly with his hands on central or remote buildings in the countries he goes through. The works on show here are created as condensed luminous, chromatic architectures, which are materialised and essentialised in the impalpable, ethereal powder of pastels: "When I make initial drawings in the studio, the important time is always in the search for a way to reduce things to an essential minimum, a search for the fundamental qualities. [...] In the background are my experiences, a bit like the skeleton of my work. Maybe it's the foreign country, the purity of African forms, the beauty of the churches in Italy, people who I have known or who knows what else?..." They are also coordinates of spaces and cultures, capable of rendering the diversity of these distant sources of inspiration, and especially the possibility of encounter and dialogue between them.<sup>12</sup>

Lesley Foxcroft works on the most elementary form of light through the simplicity and mundane nature of the materials she has chosen as the basis for her artistic language – cardboard and MDF – which appeal to her precisely for their elementary nature. The significance of this minimal choice appears in a sculpture that integrates and osmotically modifies itself in relation to the space it is made for, adopting parameters of absolute essentiality: "I like working with flexible materials such as card, paper or cardboard – materials I can handle and deal with on my own. The colour is created by the natural shade of the material and the work can become two-dimensional or three-dimensional."<sup>13</sup> *Ariel 1* and *Ariel 2* – the title of which is a partly linguistic, partly literary reference to the ethereal lightness of the cardboard they are made of – are modular examples of the process she uses. Consisting of overlappings and variations in the positioning of the same elements, which are differently but regularly arranged, they intersperse the setting in a vertical progression, almost as though attempting to blend into the light of the space. In a partial identification with the space, with a link that runs through its material form in the shape of empty longitudinal channels beneath the surface, they rise up like mute figures shot through by air and light. *Just Resting*, on the other hand, is made of MDF, a material that appeals to the artist for its combination of flexibility and solidity, which in this case becomes almost a wave, intensely allusive of spatial tensions and concentrations of emotion. Foxcroft's work is not just on materials, but rather on an idea of ethereal, luminous *antiform*, which in the sought-after anonymity of its own identity aims to assert the power of creativity and the strength of a methodology that becomes concrete image.<sup>14</sup> Here the dimension of everyday life asserts its own bearing on the most intimate forms of expression: in calling attention to its minimal, and thus fundamental presence, it banishes its potential for the commonplace and becomes an evocation.

In the next room, also the chromatic figures created by Elisabeth Vary, which also work on minimal dimensions, can be referred to as luminous personalities. Her *Untitled* works are created by chromatic stratifications of oil on cardboard, which turn their flexible supports into glowing sculptural splinters. Vary's well-formed, fragmented colours are as expansive as galaxies, spreading out in tactile flames, expressing their occupation of a space that is given tangible, measurable form by colour. The sloping surfaces are saturated, with an idea of light as a causal substance that translates a profound, physically participatory relationship with the actual creation of the work. Indeed, the overlappings and stratifications of the reflections give the image a depth and pulsation that appears to modify the configuration of space with its own energy. The idea of this latent energy as potency, which gives strength to the forms and permeates the surfaces, captures a sort of dynamic germination of light, in which nothing is subjective, and yet nor is there any form of serial, objective neutrality. It is as though a physiological development of the substance of the paint, on the borderline between the absolute and relative, were unfolding before our eyes.

Alternating on opposite walls, there are two works by Grazia Varisco, which bring about this same fragmentation of light, but in a different way. *Schema luminoso variabile* (*Variable bright scheme*) of 1964 is an image made up of luminous traces that appear and disappear on the surface. They are generated by the interference between rotating disks with perforated patterns that allow the light to filter through. This is part of a fundamental series of works by the artist, which were shown for the first time in the historic *Arte programmata* exhibition at the Olivetti store in Milan in May 1962 (with an essay by Umberto Eco in the catalogue) and later taken up in a number of versions: "I am interested in light as a phenomenon that constantly varies in slow, contracted times. It is a dynamic phenomenon in its essence, for it is energy that invades space. The use of artificial light makes it possible for the two poles to interact contemporaneously, in a rapid alternation of light and darkness. Starting out from this interest of mine, I had previously made *9 x 9 x X Spazi in variazione* (*9 x 9 x X Space in variation*), 1961, for the first exhibition of programmed art. The motor is a means for obtaining a variation of spaces in the image produced by light in relation to the darkness. In carefully examined and programmed times and formats, the choice of elements is made to extend the spectrum of variation and to delay the repetition of the image. With the object operating, I check the modification of my own perceptive sensitivity as the creator, as well as that of the viewer. After-image, moiré effect, chromatic compensation, etc."<sup>15</sup> Similar coordinates of mutation and interference are taken up in the recent *Quadri comunicanti* (*Communicating paintings*) a sort of multiple luminous horizon created by a reciprocal configuration of iron and aluminium. In a dialectic between programming and variability that is one of the key aspects of her work, here we see an interest in the rhythm of time and in a momentary event that leads to unprecedented possibilities for the image in a way that is only potentially predetermined. This can be seen in her interest in opting out of the system and in contradiction and deviation from expectations.<sup>16</sup>

In the sixth room, the radiant chromatic pulsations of Nello Sonego's *Orizzontaleverticale* alternate with the sculptural essentiality of the anticorrosive alloy of Igino Legnaghi's primary sculptures, *Angelo* (*Angel*) and *Imagine Light*. Sonego's works in this room are part of an evolution of the same cycle as that of the great vertical work shown on the monumental staircase. The title *Orizzontaleverticale* alludes both to the construction technique (the interfering rectangles of colour are actually traced out in a single action that follows two intuitively perpendicular directions) and to the directional indifference of the finished image. This is viewed by the artist as a light-filled place in which the energy of the painting action, which is instantaneous and not fragmented, acquires material form as an assertion of the absolute. For Sonego, who was already making his debut in the late 1970s, the white space of the canvas has never been so much a background on which to compose a form as an open field to be crossed in order to create a new unit of psychophysical energy. The result is a constant reshaping of the aesthetic experience beyond the contingent dimension.<sup>17</sup> With their acid, electrified colours, both causative and total, the rectangles of *Orizzontaleverticale* can go so far as to come away at the edges along one side of the canvas, in an intentional expansion of the image as a substance that, in its chromatic luminosity, imaginarily envelops the space, becoming both threshold and source, on the fringes of all the unknowable.

A similar dialectic rift between tension and completeness, and between the deviation of the instant and the perfection of the absolute, is expressed by Legnaghi's plastic visual language which, ever since he began in the 1960s, has tended to appear as an image of the contemporary world capable of ethically expressing

today's contradictions and, in a utopian manner, offering a possible means for their resolution.<sup>18</sup> His work exists through a communicative elementariness (with mathematical forms and proportions, and materials and processes adopted from industrial production) that gives concrete form to a convergence of the sacred dimension of human action at the point where it overcomes its own finiteness. It achieves an equilibrium and harmony that can be brought about only when the individual corresponds to the whole, and a perfect level of operation that finds its only possible means of expression in measure, or rather in proportionality. His sculpture finds its own intentional, explicit contradiction between visual appearance and tactile experience in this significant ambiguity, for the anticorodal, an ultralight industrial alloy, is not just shaped by a laser and welded without visible joints, but it is also treated in a way that makes the perfectly cut shape warm and pleasant to the touch. Legnaghi's is a living sculpture that, in previous decades, was given a black mirrorfinish and that now uses the tactile experience of black as a source of light and energy. It is a form of freedom, in which a subtle imbalance and lightness of form convey a fragility of being that finds its own harmony in the utopia of an image.

On the threshold between the sixth and seventh room, Mauro Staccioli has created for this exhibition a work entitled *Omaggio a Leon Battista Alberti. Milano 2012. Villa Clerici a Milano Niguarda (Tribute to Leon Battista Alberti. Milan 2012. Villa Clerici at Milano Niguarda)*. As the title suggests, this "tribute to Leon Battista Alberti. Milan 2012. Villa Clerici in Niguarda, Milan" interprets and identifies with its setting while also constituting an explicit link with the architectural dimension of Alberti's Renaissance harmonies. Staccioli was one of the first and most significant interpreters of the 1970s, and his works – some of which are permanent – can now be found around the world. His creative method sought a powerful, intentional relationship with common spaces, anticipating later site-specific and public sculptures in the extraordinary intuition of what he referred to very early on as his "intervention sculpture". This is sculpture designed for and based on its final destination, making its significance inseparable from it in poetic and formal terms, and acting as a modification of its own identity.<sup>19</sup> Here the artist has identified the long row of openings between the rooms on the northern side as a characteristic spatial element of the *piano nobile*, with both ends opening up further into infinity in the two reflecting surfaces. Staccioli has created an iron structure from a triadic partition of the width of the passage itself as the immaterial, luminous threshold to sensitise this unlimited projection. At the same time, it emphasises the dimension of transition and reflection, together with that of the greatest concentration of tension and energy. The result is a potentially traversable structure which invites the visitor to adopt a preferential direction for their experience of the place.

In the next room, two works by Gianni Colombo create different spaces of luminous energy, using electromechanical animation in different ways. *After points* is an important kinetic-perceptive work of 1965, working on the intermittences of retinal perception and on the tension of vision brought about by the rapid movement of the light source, which produces a state of alertness and constant attention. *Spazio curvo (Curved space)*, the exceptional "curved space" of 1992, consists of a large double metal band deformed into irregular perimeters, the slow rotation of which creates a constant shift of vision that produces effects of suspension and alteration. It is designed to show how, when going through any physical or mental place, we constantly need to modify the horizon of our experience. In Colombo's work, the relationship with the dimension of light as a dynamic, destabilising element is part of his constant intention to work on the present, with a view to creating a better future, and an example of the authentic and current ability of art to intervene in reality. As he says, "This also means recognising the flexibility of thought patterns and the mobility of points of view; it means seeing things as processes and not as hierarchies. Ultimately, it means examining and thus asserting the concept of freedom."<sup>20</sup> Colombo's project is essentially ethical, for he aims to educate through art, not didactically but by adopting a maieutic method, gradually helping the viewer acquire self-awareness and an understanding of their own situation in the world, of where they are placed and how they relate to the mechanisms of the universe.

The large central hall on the northern side is devoted to Mario Nigro, Carlo Ciussi and Rodolfo Aricò, three leading exponents of Italian abstractionism in the second half of the twentieth century. In their works, the dimension of light is one of the key elements in a non-figurative language that, in its convergence of painting,

metaphysics and science, interprets the need for the bond between the inner self and the all. In this case, light is investigated as an element of psychic concentration, which in its configuration as a chromatic image leads to a constant deviation and to a reference that endorses the dialectic between cognitive tension and the perfection of the absolute.

In *Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte (From the total space: rhythmic progressions simultaneous and opposite)* of 1966, Nigro takes the painting cycle of "total space", which he started in 1953, to a plastic autonomy of its own,<sup>21</sup> turning it into works on an environmental scale: "The painting was a detail, a portion of a problem that of course I could not unravel all the way to infinity. The painting was the pretext for a plan, possibly, to bring about this rhythm on a huge scale, even on worlds if it had been possible [...]. Perspective is created in this flight of iteration – 'seriality' as they call it today – starting out from the simultaneity of these progressive serialities, in a perspective that might also be considered as that of the third dimension. However, the perspective that is created acquires infinite value, because these serialities continue conceptually to infinity, forming an infinite continuity that extends beyond the limits of the painting in its two-dimensional sense."<sup>22</sup> In the next "total time", the idea of going beyond painting and entering into the human being returns from the environment back to the painting, always in the form of colour. With "fixed structures with chromatic license", it expands across an ideal, immaterial plane, through a proliferation of a growing, rhythmical duplicate, which is sometimes also arranged in the sequential "narratives" of a number of elements. An example from this period is *L'incontro 3 (The meeting 3)*, which is part of an exceptional series of five large works made for the Quadriennale di Roma in 1972, in which the dimension of dialogue between the projection of two chromatic identities brings about a converging of visual dynamics and psychological content: "I am no longer interested [...] in the relationship with the perimetric limits of the support, but rather in the serial iterative rhythm, to better identify the autonomous poetic vision of this structure [...] and indeed I am moving from a purely constructive element to a psychological one. In my view, I gradually build up an aesthetic research as an intimate structure of man."<sup>23</sup> Ciussi's five large *Colonne (Columns)* at the centre of the room are three-dimensional installations in which painting becomes a plastic body run through and lacerated by dramatic colours, in a palpating, luminous equivalence of feeling and delineation. This complexity of internal structure is entrusted to the organising, reiterating and intermittent multiplication of intersecting and overlapping lines and angles, powered by a disruptive design and a clear desire to break free from the idea of pure tonal variation and to appear as the image of a painting that constitutes an effective invasion of other spaces and dimensions.<sup>24</sup> The *Colonne* appear to us as great beams of light run through by signs that go beyond their symbolic dimension as a script of universal energy and never-ending rationalisation. This attempts to transform the pulsation of life, investigating the emotional roots of an identity and of a proportionality that is constantly reaffirmed between man and the universe. The element of rhythm is a fundamental key to understanding Ciussi's work: its coming together in flows and vectors makes it a distillation of energy that constantly and inevitably interacts with the state of light. A palpitation of sign and colour, and vortical whirling geometries bring to life an explosive image mitigated by its intense, entirely Venetian colouristic effects, in which the rhythms of the surface become the rhythms of space. The result is a pulsating form, the breathing of which creates chromatic expansions and structures of a colour that is at once cosmic and mental: a propagation, radiant breathing.

Aricò's *Naturans* gives material form to a similar germination of the image in the form of light, in an entirely original arrangement of varied surfaces and cracks, through an asymmetrical, suspended construction that contradicts and re-formulates its identity. In doing so, it creates a pictorial rendering that brings to life its chromatic skin with a vibrant tonalism and glittering. This light-colour exists within this alleged monochromy, contradicting the professed unity of the chromatic nucleus in its centrifugal expansion and centripetal implosion. The shaping of the frame, which is not unrelated to the line of the *shaped canvases* that Aricò experimented with in the 1960s, is modified and fragmented into countless irregularities of forms: "It seems that the making of the work strives for its own existence and a life of its own."<sup>25</sup> These creations are increasingly explicitly linked to the poetic-philosophical reflections of Carlo Invernizzi, to whom Aricò dedicated a visionary, participatory, level-headed interpretative text in 1988.<sup>26</sup> An inevitable investigation that culminated in the all-engaging drama of his subsequent lacerated, shattered paintings of the 1990s. Like a great star at the origin of light and a boundless vision inhabited by shattered fragments, *Aspro (Harsh)* is emblematic of this directionless painting, torn apart by the impossible unity of the posthistoric age, which

obstinately and positively interprets the postmodern condition from a humanistic perspective that does not admit to destruction other than as a germinating condition. The contradictoriness that Aricò attempts to recompose is a wound for which he seeks redemption within himself, as a coagulation and source of humanity. It is the sole driving force behind the reaction that, through painting, aims to recreate a web of relationships and a dialogue between human beings: "A painting of the soul is what I have wished to pursue."<sup>27</sup>

The next room is also divided into two opposing poles of the dimension of light: that of solidity as a chromatic body, in Pino Pinelli's material concretions and, in Riccardo De Marchi's intermittent traces, that of a hollowing-out and traversing in the form of void and reflection.

Using a mixed, stratified technique, Pinelli gives material form in his *Pittura R (Painting R)* to the idea of his constant, absorbing commensuration of the reasons for being and doing, in their mutual essentiality. He does this by gathering the most ramified signals and, as in a radiant flux, by channelling them into images that amplify this absolute dialogue in which the most sober rationality becomes pure emotion, crystallised in the purified materiality of a colour that is conceived and experienced far beyond itself.<sup>28</sup> Shattered and expressive, verticality and horizontality alternate in a sort of flow in which the margins become furrows that sink down, neither defining nor closing in an absolute manner. A free, open geometry in which the stony converses with the aqueous, in variations and permutations. An "other", possible emotion disseminated in individualities that express an absolute comes into play in an everyday grappling with painting. It is the exploded form implicit in decades of the artist's work, the emotion of discontinuity and fragmentation, and a figure that is contemporaneously dialectic and imaginative, rational and visionary, of a pulverising of consciousness reflected in an uncompressed expansion of the image. It is dissemination as multiplication and the timeframe of feeling, a constant duplication in the splitting of a metaphysical entity that arises, inevitably, as dialogue, relationship and multiplicity.

De Marchi's *Spazio bianco (White space)* is also animated by this shattering and discontinuity, for it is a sort of psychic and also concrete place, conceived of as both the greatest deflagration and as absolute luminous neutrality. The reflecting surface of the stainless steel is run through by holes and reliefs ("traces", as the artist likes to put it), with which De Marchi marks and asserts his own cognitive need and his own search for difference and otherness.<sup>29</sup> Luminous space is for him a constant arrangement of densities, in which it is especially the mark of depth – whether in the perforation of a hole or in the thrust of a reflection – that constitutes a catalyst and multiplier of active volumes, in a constant duplication and inversion of the tactile experience of doing and seeing. The void becomes the space of density and light itself is absorbed by it, creating a threshold of vision that constitutes an intentional multiplicity of points of energy. *Testo infinito (Infinite text)*, a white surface crossed by vertical bands of more or less regular holes even manages, in spite of itself, to contain a possible allusion to the rolls of the Scriptures in the apparently ritual nature of its own unfolding. And yet De Marchi's script is essentially secular, as the threshold of an obsessive accumulation and construction, which makes the luminous void a place for the patient, inexorable, possible and, in its own way, inevitable edification of a relationship between human beings in the never-ending unravelling of history.

Also the works of Bruno Querci are intermittent, traversable diaphragms, and for decades he has been investigating the relationship between black and white as a possible materialisation of an infinite dimension in finite form. In outlining this new figurative dimension, he states that: "The decisive element of the new formation will be light, but no longer an abstract, artificial, external light of beautification, but a conceptive light that will be 'physical-concrete'. This light will exist in the new space which, in its evolution, will make it possible to compose and form, for this light will also be a light of construction."<sup>30</sup> The polarisation of black and white in Querci's work does not take the form of a perceptive illusion of depth and surface but as a density of body. It is as though it were a monochrome of light, in which the image is carved out in different degrees of intensity. In works like *Minimo (Minimum)* and *Infinitotraccia (Infinite trace)*, the artist uses light to give tangible form to this place of simplicity of vision and pure energy of form, but also possible access to a space of disruption that opens up new horizons of meaning.

In the same space, for the first time Francesco Candeloro exhibits items from his latest cycle of works, dedicated to the city of Beirut: *Segni nel tempo (Signs in Time)* and *Variazioni (Variations)*, polyhedrons structured also internally by sheets of variously coloured plexiglas, reveal a new form of complexity that

constitutes a crucial shift in the artist's recent work.<sup>31</sup> Each of them contains three different photographs of the capital of Lebanon, airbrushed onto the surfaces of the plexiglas. On another three sheets in each one, Candeloro inscribes the image of a detail from these photographs in the form of an empty space and, in particular, elements from the buildings they contain (such as a detail of a mosque, an Arabic letter, or part of a balcony). In the interaction between the colours of the material, photographic traces and multiplying openings, the source images are transformed and transfigured into new, extended projections of light, becoming the architectures of architectures and the places of other places. These are the thresholds of distant civilisations conversing in the spatial extension of a void that is potentially chromatically dilated to infinity. They appear in a complexity of reverberations and echoes that constantly interact with the physical nature of the luminous time of the cosmos, through the passing of the hours that modify and expand its meanings. Both literally and metaphorically, they are windows that give onto an abstract rituality, out of which, as in a glittering potential utopia, emerge the dramatic wounds of an atrociously distant and painfully recent history, of a place in which a different light can be imagined.

For the last room in the exhibition, Rudi Wach has created four outstanding drawings, in which light explicitly emerges as a symbolic and archetypal element of transcendence.<sup>32</sup> *La mia ala mi impedisce di vedere la luce (My Wing Prevents Me from Seeing the Light)* and *Il mio grido investe la luce (My Cry Assails the Light)* are images of young falcons closed in on themselves: they feed on an inner dynamism that inspires them with psychic vibrations and tremors, but they grope around in the desperation of the darkness of not opening themselves to otherness. *Con le mie mani cerco la luce (With My Hands I Seek the Light)* and *Con la mia mano tengo la luce (With My Hand I Hold the Light)* are part of Wach's epic *Stiermensch (Bullman)*, a being undergoing a transformation that gathers within itself the evolution of life and, even in its own post-modern, post-human disintegration, manages to rediscover the light. Wach draws and erases these lacerated bodies as though their inner being were coming to the surface in the struggle: the skin (surface) inside, the inside (bubbling up of life) outside, in a constant flow of energy that comes out in their burning radiance and transformation of redemption. The figure of this worn-out contemporary being protects light in a casket of giant hands, in an adoring pose that is the extreme defence of conscious action against that of instinct. Like the other works in these rooms, Wach's offer themselves up as radiant thresholds across which it is possible to reach the otherness that is our completion. Each of them is the sensitive edge of possible knowledge and the space of aperture and experience of the absolute. A place of acceptance and sharing. In them Villa Clerici finds an active metaphor of the values on which its identity is based, and the concrete image of its own potential vitality, which is already well under way.

<sup>1</sup> Nicola Carrino, *Ricostruttivi. Progetto Invernizzi 2009.2010, 3 Sculture. 3 Rilievi. Ambiente. Dal vissuto urbano al possibile paesaggio. Trasformazioni*, essay for exhibition catalogue, Milan, A arte Studio Invernizzi, 2010.

<sup>2</sup> For a recent experience of the relationship between Carrino's work and the dimension of the sacred, see *Nicola Carrino. Scultura e progetto. Costruttivi / Decostruttivi / Ricostruttivi 1960.2010*, exhibition catalogue, Orvieto, M.O.D.O. Museo dell'Opera del Duomo, Palazzi Papali, Palazzo Solimano / Museo Emilio Greco, Chiesa di Sant'Agostino, 2010-2011 (Silvana Editoriale).

<sup>3</sup> For a parallel interpretation of the recent developments of these two artists, in the dialectic between their luminous forms of energy and the chromatic traversal of the sign, see my essays in the two catalogues of the respective exhibitions, Aschaffenburg, Neue Kunstverein, 2012 (due to be published).

<sup>4</sup> For a wealth of theoretical background information, essential for understanding Verjux's process, see his extensive collection of recent writings: *Morceaux réfléchis. Écrits 1977-2011*, Beaux-arts de Paris les éditions, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011. Of all the various permanent works he has made throughout the world, mention is made here of the one he created for the library in Vignate (see the publication *Michel Verjux. Deux Incises de Lumière Projetée*, Vignate, Comune di Vignate, Associazione Culturale Amici di Morterone, Associazione Culturale Nuova Vignate, 2008).

<sup>5</sup> François Morelet, *À propos d'oeuvre éphémères et d'intégrations architecturales (extrait d'une lettre adressée à un étudiant en architecture)*, 22 March 1977, in *Média/81*, exhibition catalogue, Neuchâtel, Galerie Média, 1982, now in *Mais comment taire mes commentaires*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1999, pp. 65-66.

<sup>6</sup> For a relatively recent overview of Morelet's wide range of work, see the two monographs published for the important anthological exhibitions of his work at the Galerie Nationale du Jeu de Paume (2000-2001) and at the Centre Georges Pompidou (2011). Works in Italy include the extraordinary 2008 tribute to Andrea Palladio at Villa Pisani Bonetti in Bagnolo di Lonigo, *Azzurro pallido Palladio*.

<sup>7</sup> On the work of Toroni, see my recent essay entitled *The Fingerprint of Painting. Niele Toroni's Incongruous Work*, exhibition catalogue, Milan, A arte Studio Invernizzi, 2011. On the possible relationship between Charlton's work and the dimension of the mystical and transcendent, see *La Tourette / Modulations. Le Corbusier / Alan Charlton. George Duphin*, exhibition catalogue, Couvent de La Tourette, 2011 (Bernard Chauveau Éditeur).

- <sup>8</sup> On Dadamaino's crucial participation in *Azimuth*, particularly with reference to Piero Manzoni, but also to Enrico Castellani and Agostino Bonalumi, see my recent *Manzoni. Azimuth*, London, Gagosian Gallery in collaboration with Fondazione Piero Manzoni, 2011. For a global monographic study that is still today the most complete and best-documented on the artist's work, see *Dadamaino. Retrospektive 1958-2000*, exhibition catalogue, Bochum, Museum Bochum, 2000, with essays by Hans Günter Goltzky - Sepp Hiekisch Picard, Vittorio Fagnano, and Francesco Tedeschi. In particular, on the *Il movimento delle cose* cycle, see the fundamental contribution by Tommaso Trini, *The role of change / I ruoli delle mutazioni*, in *Dadamaino. Werke 1958-1993*, exhibition catalogue, Routlingen, Stiftung für konkrete Kunst, 1993-94.
- <sup>9</sup> *Dadamaino. Non può mai accadere la stessa cosa due volte*, interview by Martina Cognati, "Flash Art", Milan, June/July 1990, p. 143.
- <sup>10</sup> *Dadamaino, L'incoscio razionale*, text for her solo exhibition, Milan, Arte Struktura, 1976.
- <sup>11</sup> For a significant monographic reference to these aspects of Umbert's work, see *Günter Umbert. Body of Painting*, exhibition catalogue, Cologne, Museum Ludwig, 2000 [Hajje Cantz].
- <sup>12</sup> David Tremlett, *A conversation with Doris von Drathen*, in *David Tremlett. Retrospective 1969-2006*, exhibition catalogue, Grenoble, Musée Grenoble and Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2006 [Actes du Sud]. Of Tremlett's many permanent works in Italy, it is worth recalling the extraordinary *Borale Chapel* made in 1999 with Sol LeWitt in La Morra since it is most relevant here for its association with the dimension of the transcendent.
- <sup>13</sup> *Lesley Foxcroft*, in *Lesley Foxcroft*, exhibition catalogue, London, Laure Genillard, 1994.
- <sup>14</sup> For the historic-critical context of Foxcroft's work, see the text by Antonella Soldani, *Lesley Foxcroft*, exhibition catalogue, Milan, A arte Studio Invernizzi, 2010.
- <sup>15</sup> Grazia Varisco, *Schema luminoso variabile R. VOD*, 1962, in *Arte programmata e cinetica 1953-1963: l'ultima avanguardia*, exhibition catalogue, ed. Lea Vergine, Milan, Palazzo Reale, 1983-84 [Mazzotta], p. 142.
- <sup>16</sup> For extensive monographic information on the work of Grazia Varisco, see Giovanni Maria Accame, *Grazia Varisco 1958-2000*, Bergamo, Mandorla, 2001.
- <sup>17</sup> On this dimension of absoluteness in Sonogo's work, see Nello Sonogo, *Spogliare la tela e rivestire la storia*, exhibition catalogue, ed. Enrico Mascolloni, Todi, Sala delle Pietre, 2007.
- <sup>18</sup> On the link between Legnaghi's work and the dimension of the transcendent (which can also be seen in his commissions for religious spaces, such as San Domenico in Bolzano), see Klaus Wolbert, *Igino Legnaghi. Disciplina formale e sostanza spirituale*, exhibition catalogue, Milan, A arte Studio Invernizzi, 2006.
- <sup>19</sup> For large critical and iconographic documentation of Staccioli's "intervention sculptures", see the fundamental book by Velt Loers, *Maura Staccioli. Works 1969-1999*, Milan, Edizioni L'Agrioglio, 2000, with essays by Giuseppe Panza di Biumo, Francesco Tedeschi, Hugh M. Davies, Seung-Duk Kim. The collection of the artist's theoretical writings is equally important: *Maura Staccioli. Idea dell'oggetto dell'idea*, ed. Francesco Tedeschi, Milan, A arte Studio Invernizzi, 2000.
- <sup>20</sup> *Comunicazione del Gruppo T, del Gruppo N e di Enzo Mari delle nuove tendenze su tema proposto: "Arte e libertà, impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee"*, Convegno Internazionale di Vernucchio, 1963, unpublished typewritten manuscript, Archivio Gianni Colombo, Milan. For extensive critical investigation of Colombo's work, see *Gianni Colombo. Lo spazio come campo attivo*, exhibition catalogue, ed. Claudio Carrilli, Suzzara, Galleria del Premio Suzzara, 2004 [Associazione Culturale Antici di Montebone Onlus].
- <sup>21</sup> For a significant overall examination of the artist's work, see Mario Nigro, *Catalogo ragionato*, ed. Germano Celant, Milan, Skira, 2009. Another crucial analysis, in particular of the "total space" cycle, is *Mario Nigro*, exhibition catalogue, ed. Luca Massimo Barbero, Venice, Collezione Peggy Guggenheim, 2006.
- <sup>22</sup> Mario Nigro in conversation with Carlo Loszi, in *Autontrato*, Bari, De Donato, p. 165.
- <sup>23</sup> Mario Nigro in conversation with Carla Loszi, in *Nigro: strutture fisse con linearità cronata*, exhibition catalogue, Turin, Galleria Naziale, 1969.
- <sup>24</sup> For a recent comprehensive interpretation of the artist's work, see Luca Massimo Barbero, *Cisari 1964-2011*, exhibition catalogue, Udine, Civic Musei - Casa Cavazzini, 2011.
- <sup>25</sup> Rodolfo Arico, *Nata*, 1983, "Temporale", Lugano, y. 1, no. 1, March 1983.
- <sup>26</sup> Rodolfo Arico, *Nel logos di Invernizzi*, in *Leggere poesia oggi. Carlo Invernizzi*, Milan, Spazio Editore, 1988, pp. 189-190. For an extensive reconstruction of Arico's creative trajectory, see *Rodolfo Arico. Annäherungen an das Absolute*, exhibition catalogue, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 2005; on Invernizzi's poetic-philosophical vision, see *Carlo Invernizzi. Natura Naturans*, Milan, Libet Scheinwiler, 2002.
- <sup>27</sup> Rodolfo Arico, *I pensieri morti*, unpublished text, second half of the 1990s.
- <sup>28</sup> For a clear insight into Pinelli's work, see the text by Bruno Corà, *Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria*, exhibition catalogue, Milan, A arte Studio Invernizzi, 2007.
- <sup>29</sup> The principal monograph on the artist is by Luca Massimo Barbero, *Riccardo De Marchi. Tutti i buchi del mondo*, Parma, Galleria d'Arte Niccoli, 2008, with an essay by Maurizio Fumaris.
- <sup>30</sup> Bruno Guerri, *Nuova fisicità*, Prato, 8 June 1995, in *Trombolide e disquarziata*, *Trombolide e disquarziata*, book published on the occasion of the exhibition of the same name, Perugia, Centro Espositivo della Rocca Paolina, 1997; Innsbruck, Galerie Nollburga, 1997; Schwaz, Museum Rabalderhaus, 1997, p. 51. For an in-depth reconstruction of Guerri's artistic development, see *Bruno Guerri. Sequenze luce*, exhibition catalogue, ed. Bruno Corà, La Spezia, CAMeC Centro Arte Moderna e Contemporanea, 2007.
- <sup>31</sup> An in-depth analysis of Candeloro's recent work, with a wealth of illustrations, appears in *Francesco Candeloro*, Milan, Skira, 2010.
- <sup>32</sup> The relationship of Wach's work with the dimension of the transcendent is examined in *Rudi Wach. Selbstogramme der Körperseele. Skulpturen und Zeichnungen*, exhibition catalogue, Mülk, Stifl Mülk, 2006.









*Focalizzata luce*  
*onda lucendoscopica*  
*di cellule memorie*  
*molecole anniricordi*  
*laser luce*  
*catetere immateriale*

*ricanalizzante*

*connubi d'atomi*  
*luce granuliridescenti*  
*luce pigmentisteli*  
*luce organuli*

*lontananti*

*vibranti*

*scintillamenti*

*per tiche luce*  
*ioni pensiero luce*

DNA → RNA

*ribosomi luce*

*Vita vita*  
*luce origine.*

Carlo Invernizzi  
1985





















#### Elenco delle opere

##### Rodolfo Ariciò

*Naturans*, 1986  
Acrilico su tela, 220x230 cm  
pagina 99

*Aspro*, 1991  
Acrilico su tela, 205x300 cm  
pagina 98

##### Francesco Candeloro

*Segni nel tempo, Beirut*, 2012  
Aerografo industriale e taglio laser su plexiglas, 43x40x100 cm  
pagina 114

*Variazioni, Beirut*, 2012  
Aerografo industriale e taglio laser su plexiglas, 85x75x75 cm  
pagina 115

##### Nicola Carino

*Ricostruttivo C 2010/3 Moduli/Progetto Villa Clerici/Milano*, 2012  
Acciaio corten, 3 elementi 75x75x300 cm ognuno  
pagina 21

##### Alan Charlton

*5 Vertical parts*, 1993  
Acrilico su tela, 220,5x175,5 cm  
pagina 36

*5 Vertical parts*, 2002  
Acrilico su tela, 229,5x153 cm  
pagina 41

##### Carlo Cusani

*Colonna*, 1996  
Olio e tecnica mista su tela, 230x35x35 cm  
*Colonna*, 1996  
Olio e tecnica mista su tela, 230x35x35 cm  
*Colonna*, 1996  
Olio e tecnica mista su tela, 230x35x35 cm  
*Colonna*, 1996  
Olio e tecnica mista su tela, 210x35x35 cm  
*Colonna*, 1996  
Olio e tecnica mista su tela, 165x35x35 cm  
pagina 93

##### Gianni Colombo

*After points*, 1965  
Metallo, plexiglas, lampada e animazione elettromeccanica, 45x45 cm  
pagina 82

*Spazio curvo*, 1992  
Metallo e animazione elettromeccanica, ø 250 cm  
pagina 82

##### Dadamaino

*Volume*, 1958  
Tempera su tela forata, 70x50 cm  
pagina 47

*Il movimento delle cose*, 1996  
Mordente su poliestere, 230x100 cm  
pagina 45

*Il movimento delle cose. Il muro di Delfi*, 1996  
Mordente su poliestere, 226,5x100 cm  
pagina 45

##### Riccardo De Marchi

*Testo infinito*, 2009  
Alluminio e buchi, 200x300 cm  
pagina 105

*Spazio bianco*, 2010  
Acciaio inox a specchio, buchi e rilievo, 210x90 cm  
pagina 107

##### Lesley Foxcroft

*Ariel 2*, 2002  
Cartone, 300x10x10 cm  
pagina 61

*Ariel 1*, 2002  
Cartone, 300x10x10 cm  
pagina 61

*Just Resting*, 2010  
M.D.F., 200x60x35,5 cm  
pagina 60

**Igino Legnaghi**

*Angelo*, 2012  
Anticorodal anodizzato nero, 40x165 cm  
pagina 72

*Imagine light*, 2012  
Anticorodal anodizzato nero, 80x200 cm  
pagina 76

**François Morellet**

*Lamentable n° 2*, 2005  
Neon bianco, 400x300x300 cm  
pagina 35

**Mario Nigro**

*Dallo spazio totale: progressioni ritmiche simultanee opposte*,  
1966  
Tempera su legno, 60x315x4 cm  
pagina 97

*L'incontro 3*, 1972  
Tempera su tela, 200x200 cm  
pagina 96

**Pino Pinelli**

*Pittura R*, 1995  
Tecnica mista, 160x340 cm  
pagina 104

*Pittura R*, 1995  
Tecnica mista, 80x250 cm  
pagina 106

**Bruno Querci**

*Minimo*, 2007  
Acrilico su tela, 200x130 cm  
pagina 110

*Dinamicoluce*, 2010  
Acrilico su tela, 630x135 cm  
pagina 25

*Infinitotraccia*, 2010  
Acrilico su tela, 200x40 cm  
pagina 111

**Nelio Sonego**

*Orizzontaleverticale*, 2004  
Acrilico su tela, 400x160 cm  
pagina 27

*Orizzontaleverticale*, 2007  
Acrilico su tela, 145x115 cm  
pagina 73

*Orizzontaleverticale*, 2010  
Acrilico su tela, 140x100 cm  
pagina 77

**Mauro Staccioli**

*Omaggio a Leon Battista Alberti. Milano 2012. Villa Clerici  
a Milano Niguarda*, 2012  
Ferro, 270x37 cm  
pagina 79

**Niele Toroni**

*Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm*, 2008  
Tela, 200x300 cm  
pagina 37

*Impronte di pennello n. 50 a intervalli di 30 cm*, 2011  
Tela, 100x50 cm  
pagina 40

**David Tremlett**

*5 Forms Naples 98*, 2009  
Pastello su carta, 122x150,5 cm  
pagina 65

*Construction and Space #3*, 2011  
Pastello su carta, 122x150 cm  
pagina 65

*Pile Up #2*, 2011  
Pastello su carta, 122x122 cm  
pagina 64

**Günter Umberg**

*Ohne Titel*, 2004  
Pigmenti e resina su legno, 36x34 cm  
pagina 44

*Ohne Titel*, 2007  
Pigmenti e resina su legno, 44,5x20,5 cm  
pagina 46

**Grazia Varisco**

*Schema luminoso variabile*, 1964  
Legno, perspex, circolina al neon e motorino, 70x70 cm  
pagina 66

*Quadri comunicanti*, 2011  
Ferro e alluminio, 8 elementi 49x64 cm ognuno  
pagina 70-71

**Elisabeth Vary**

*Untitled*, 2003/04  
Olio su cartone, 23x16x13 cm  
pagina 67

*Untitled*, 2010  
Olio su cartone, 17,5x14,5x10,2 cm  
pagina 67

*Untitled*, 2010  
Olio su cartone, 32,2x22,2x11 cm  
pagina 69

*Untitled*, 2010  
Olio su cartone, 20x29,5x15,5 cm  
pagina 69

**Michel Verjux**

*Poursuite au plafond (hommage à mon père)*, 2012  
pagina 33

**Rudi Wach**

*Il mio grido investe la luce*, 2012  
Matita, matite colorate e gomma su tela, 100x70 cm  
pagina 116

*Con la mia mano tengo la luce*, 2012  
Matite e gomma su tela, 197x140 cm  
pagina 117

*La mia ala mi impedisce di vedere la luce*, 2012  
Matita, matite colorate e gomma su tela, 100x70 cm  
pagina 118

*Con le mie mani cerco la luce*, 2012  
Matite e gomma su tela, 197x140 cm  
pagina 119

## Note biografiche

### Esposizioni personali dal 2000

#### Rodolfo Aricò (Milano 1930 - 2002)

- 2000 *Rodolfo Aricò. Opere su carta*, Accademia di Belle Arti, Istituto di Pittura, Bologna.  
*Rodolfo Aricò*, Sante Moretto Arte Contemporanea, Monticello Conte Otto.
- 2001 *Aricò*, Spazio Annunciata, Milano.
- 2003 *Im Element. Die Kraft des Kosmischen und des Irdischen im Werk von Rodolfo Aricò und Rudi Wach*, Kaiserliche Hofburg Innsbruck, Innsbruck; Palazzo Trivulzio, Melzo.
- 2004 *La pittura come procedimento attivo di Rodolfo Aricò*, A arte Studio Invernizzi, Milano.
- 2005 *Rodolfo Aricò*, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.  
*Rodolfo Aricò. Anti-form. Works 1958-1975*, Barbara Behan Contemporary Art, London.  
*Rodolfo Aricò. Annäherungen an das Absolute*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt.
- 2007 *Omaggio a Rodolfo Aricò*, Galleria Plurima, Udine.  
*Rodolfo Aricò*, Eleni Galleria d'Arte, Bergamo.
- 2009 *Rodolfo Aricò. Un erotico germinante. L'opera di Rodolfo Aricò negli anni Ottanta*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Rodolfo Aricò Carlo Ciussi*, A arte Invernizzi Seragiotto, Padova.

#### Francesco Candeloro è nato a Venezia nel 1974.

##### Vive e lavora a Venezia.

- 2000 *Occhi?!*, Galleria Loft, Valdagno.
- 2002 *Arte Fiera Bologna*, Bologna (Galica Arte Contemporanea, Milano).  
*Riflessi*, Galica Arte Contemporanea, Milano.
- 2004 *Incontri*, Galica Arte Contemporanea, Milano.
- 2008 *Edificio N. (linee continue)*, Studio Bruno - Longheu - Toscano, Treviso.
- 2009 *Solitari. Occasioni d'arte nella torre di Orlando*, Torre di Orlando, Castiglione della Valle.  
*Dadamaino Candeloro*, A arte Invernizzi Seragiotto, Padova.  
*Nature Riemerse*, Giorgio Mastinu Fine Arts, Venezia.  
*Frammenti di Luoghi*, Padova, progetto Luoghi e Segni, piazza Petrarca, Padova.

- 2010 *Città delle Città*, Museo Fortuny, Venezia.  
*Intimi Luoghi*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.  
*Contentitore del Tempo*, progetto transizioni/transition, Castelfranco Veneto.  
*Parallele Visioni*, Galica Arte Contemporanea, Milano.
- 2011 *Luoghi del Tempo*, Palazzo Cordusio Unicredit, Milano  
*Obliqui*, Fondazione Ambrosetti, Palazzolo sull'Oglio.
- 2012 100<sup>3</sup>: 100 anni, 100 stanze, 100 artisti, Art Hotel Gran Paradiso, Sorrento.

#### Nicola Carrino è nato a Taranto nel 1932.

##### Vive e lavora a Roma.

- 2000 *Nicola Carrino. Progetto Brufa 2000. Costruttivo Modulo L*, "XIV edizione Scultori a Brufa", Sala espositiva del Castello di Brufa, Brufa.  
*Nicola Carrino. Percorso Roccascalegna 2000. Costruttivo Fara San Martino 2000*, Roccascalegna, Fara San Martino.
- 2001 *On paper, attraverso il disegno. N. Carrino, E. Montessori*, A. A. M. Architettura Arte Moderna, Roma.
- 2003 *Nicola Carrino. Decostruttivi 2000. 2003*, Area Playon - Aeroporto Leonardo da Vinci, Roma.  
*Nicola Carrino. Opere 1962-1964*, Galleria L'Elefante, Treviso.
- 2005 *Carrino-Uncini: costruire dal 1960*, Studio Erica Fiorentini, Roma.
- 2006 *Cose (quasi) mai viste. Idee, Processi e Progetti della ricerca artistica italiana degli anni Sessanta e Settanta*, N. Carrino, U. Bignardi, P. Gioli, Centro Luigi Di Sarro, Roma.
- 2007 *Nicola Carrino. Decostruttivo W. 2005 / Progetto Extra Moenia 2007*, Associazione Culturale Extra Moenia, Todi.  
*Nicola Carrino. De/Constructing since 1960*, The Mayor Gallery, London.
- 2008 *Nicola Carrino. De/Costruttività*, Vetrina, Archivio Crispolti Arte Contemporanea, Roma.  
*Nicola Carrino, Toshikatsu Endo, Karl Prantl*, Neuesmuseum, Nürnberg.
- 2010 *Nicola Carrino. Progetto e Scultura. Dalla città disegnata al disegno della città, 1950-2010*, MUSMA Museo della Scultura Contemporanea, Matera.  
*Nicola Carrino. Ricostruttivi Progetto Invernizzi 2009.2010. 3 Sculture. 3 Rilievi. Ambiente*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

Nicola Carrino, *Scultura e Progetto, Costruttivi/Decostruttivi/Ricostruttivi/1960 - 2010*, M.O.D.O. Museo dell'Opera del Duomo, Museo Emilio Greco, Chiesa di Sant'Agostino, Orvieto.

2011 Nicola Carrino, *Scultura e Città, dai Costruttivi trasformabili al Progetto urbano 1960-2010*, Fondazione Ado Furlan, Spilimbergo.  
Nicola Carrino, *Decostruttivi/Ricostruttivi/2004 - 2011, Progetti/Collage/Rilievi*, Ninni Esposito Arte Contemporanea, Bari.

2012 Nicola Carrino *Nelio Sonogo*, Ars Now Seragiotto, Padova.  
Nicola Carrino, "13 Rilievi per uno spazio", Progettoarte-elm, Milano.  
Nicola Carrino. *Ritratti accademici*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

**Alan Charlton è nato a Sheffield nel 1948.  
Vive e lavora a Londra.**

2000 Alan Charlton *David Tremlett. Fusion*, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.  
Galerij S65, Aalst.  
Galleria Alfonso Artiaco, Napoli.

2001 Annely Juda Fine Art, London.  
Galerie Tschudi, Glarus.  
Stedelijk Museum, Amsterdam.  
Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.  
Stark Gallery, New York.

2002 *Inverleith House*, Royal Botanic Garden, Edinburgh.  
Sleeper Exhibition Space, Edinburgh.  
House of art, Česká Budějovice.  
Château du Fraisse, Fraisse.  
Museum Kurhaus Kleve-Ewald Mataré-Sammlung, Kleve.  
Alan Charlton. *Agire la purezza*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2003 Galería Miguel Marcos, Barcelona.  
Galerie Lydie Rekow, Crest.

2004 I.A.C. Lieu d'Art Contemporain, Hameau du Lac, Sigean (con Lesley Foxcroft).  
Galería Miguel Marcos, Zaragoza.  
Alan Charlton *David Tremlett. Compositions*, Galerie Marcus Richter, Berlin.  
Fundacja Galerii Foksal, Warszawa.  
Galerie Tschudi, Zuoz.  
Galleria Alfonso Artiaco, Napoli.

2005 Alan Charlton *David Tremlett*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
Grey maze, Art Unlimited, Art 36 Basel, Basel (Annely Juda Fine Art, London).

2006 *Outline paintings*, Dörrie \* Priess Galerie, Berlin.  
Annandale Galleries, Sydney.  
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz.  
Galerie Tschudi, Glarus (con Lesley Foxcroft).

2007 Galerie Jean Broly, Paris.  
Alan Charlton, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
Alan Charlton. *Outline*, Annely Juda Fine Art, London.

2008 Alan Charlton. *Neue Arbeiten*, Konrad Fischer Galerie, Berlin.  
Cairn Gallery, Pittenweem.  
Museum Kurhaus Kleve-Ewald Mataré-Sammlung, Kleve.  
Johyun Gallery, Seoul.

2009 Alan Charlton. *Painting Ulrich Rückriem. Sculpture*, Bernier/ Eliades Gallery, Athina.  
Alan Charlton *Riccardo De Marchi*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.  
Galerie Jean Broly, Paris.  
Alan Charlton. *Single vertical and horizontal paintings*, Patrick de Brock Gallery, Knokke-Heist.  
Johyun Gallery, Busan.

2010 Galería Miguel Marcos, Barcelona.  
Studio d'Arte Contemporanea Pino Casagrande, Roma.

2011 Gallery Shilla, Daegu.  
Alan Charlton. *New Works*, Slewte Gallery, Amsterdam.  
Alan Charlton. *Shaped Grid Paintings*, Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf.  
Alan Charlton. *Shaped Grid Paintings*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
Alan Charlton. *Triangle Paintings*, Galerie Tschudi, Zuoz.

**Carlo Ciussi (Udine 1930 - 2012)**

2001 Carlo Ciussi, Galleria Direzionale Vasari, Sesto Fiorentino.  
Carlo Ciussi, Mestna Galerija Ljubljana, Ljubljana; Colussa Galleria d'Arte, Udine.  
Carlo Ciussi. *Oltre il tempo*, Teatro Nuovo Giovanni da Udine, Udine.

2002 Carlo Ciussi, Galleria d'Arte Contemporanea La Torre, Vittorio Veneto.  
Carlo Ciussi *slike in skulpture*, Mestna Galerija Nova Gorica, Nova Gorica.  
Carlo Ciussi. *Opere su carta 1962-2002*, Galleria Sagittaria, Pordenone.

2003 Ciussi. *Opere recenti*, Spazio Cesare da Sesto, Sesto Calende.

2004 Carlo Ciussi, Spazio Prevedello, Udine.

2005 Carlo Ciussi. *Sequenze di instabili equilibri*, A arte Studio Invernizzi, Milano; Lorenzelli Arte, Milano; Palazzo Isimbardi, Milano.

2006 Carlo Ciussi. *Dipinti recenti*, Fondazione Ado Furlan, Spilimbergo.  
Carlo Ciussi. *Opere recenti*, Colussa Galleria d'Arte, Udine.

2007 Carlo Ciussi, ex Ghetto Ebraico, Vittorio Veneto.

2008 Carlo Ciussi. *Opere 1997-2007*, Palazzo dei Sette, Orvieto.  
"Monumento dedicato alle vittime degli incidenti sul lavoro", (installazione permanente), Scuderie Palazzo Rota, San Vito al Tagliamento.  
Carlo Ciussi. *Incisioni*, Stamperia ed Edizioni d'Arte Albicocco, Udine.

2009 Carlo Ciussi. *Geometrie del divenire*, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg; Stadtgalerien der Landeshauptstadt Klagenfurt, Klagenfurt.

2010 Carlo Ciussi, Castel Pergine, Pergine Valsugana.

2011 Carlo Ciussi *1964-2011*, Civici Musei di Udine, Casa Cavazzini, Udine.  
Carlo Ciussi. *Geometrie del divenire*, Abbazia di Rosazzo, Manzano.

**Gianni Colombo (Milano 1937 - Melzo 1993)**

2004 Gianni Colombo. *Lo spazio come campo attivo*, Galleria del Premio Suzzara, Suzzara.

2006 Gianni Colombo, Rotonda di Via Besana, Milano.

2007 Gianni Colombo, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2008 Gianni Colombo. *Ambienti*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz.

2009 Gianni Colombo «Ambienti», Haus Konstruktiv, Zürich.  
Gianni Colombo, Castello di Rivoli, Torino.

2010 Gianni Colombo, *Opere dal 1959 al 1989*, Studio Gariboldi, Milano.  
Gianni Colombo. *Retrospektiva 1959-1990*, Galleria Il Ponte, Firenze.

**Dadamaino (Milano 1930 - 2004)**

2000 Dadamaino. *Retrospektive 1958-2000*, Kunstmuseum Bochum, Bochum.

2005 Dadamaino. *I fatti della vita*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
Dadamaino. *Opere scelte*, Gate24 Contemporary art, Falconara Marittima.  
Dadamaino, Galleria Marchese, Prato.

2006 Dadamaino. *Opere 1958-1999*, Arte Silva, Seregno.

2008 Dadamaino. *L'assoluta leggerezza dell'essere*, Galleria Cortina, Milano.  
Dadamaino, Galleria Carlina, Torino.

2009 Dadamaino, Galleria Spazia, Bologna.

2011 Dadamaino. *Movimento delle cose*, Dep Art, Milano.  
Dadamaino, The Major Gallery, London.

**Riccardo De Marchi è nato a Tomba di Mereto nel 1964.  
Vive e lavora a Flaibano.**

2000 Riccardo De Marchi, Arte Fiera Bologna, Bologna (Galleria d'Arte Niccoli, Parma).  
Riccardo De Marchi, Galleria Plurima, Udine.  
Riccardo De Marchi, Rino Costa Arte Contemporanea, Casale Monferrato.

2002 *Incompleto Capovolto*, Artcore Gallery, Toronto.

2003 *One man Show*, Art Brussels, Bruxelles (Artcore Gallery, Toronto).  
*Testi per Nulla*, Riva Gallery, New York.

2005 *Text*, Artcore Gallery, Toronto.

2008 Riccardo De Marchi. *Tutti i buchi del mondo*, Galleria d'Arte Niccoli, Parma.

2009 Alan Charlton *Riccardo De Marchi*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.

2011 Riccardo De Marchi *Bruno Querci*, Ars Now Seragiotto, Padova.  
*Riccardo De Marchi: Fori Romani*, MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Roma.

2012 Riccardo De Marchi. *Le parti mancanti*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

**Lesley Foxcroft vive e lavora a Londra.**

2001 Galerie Konstruktiv Tendens, Stockholm.  
Galerie de l'Ancien Collège, École d'Arts Plastiques de Châtellerault, Châtellerault.

2002 Sleeper Exhibition Space, Edinburgh.  
Lesley Foxcroft. *Card Paper M.D.F.*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2003 House of art, Česká Budějovice.

2004 Annely Juda Fine Art, London.

L.A.C. Lieu d'Art Contemporain, Hameau du Lac, Sigean (con Alan Charlton).

2005 Cairn Gallery, Pittenweem.

2007 Galerie Tschudi, Glarus.

2008 Galerie Arnaud Lefebvre, Paris.

2010 Annely Juda Fine Art, London.  
M.D.F. works, A arte Studio Invernizzi, Milano.

**Igino Legnaghi è nato nel 1936 a Verona.  
Vive e lavora a Verona.**

2000 *Igino Legnaghi. Scultura nel parco*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea "Palazzina dei Giardini", Modena.

2001 *Igino Legnaghi. Opere inedite e altri lavori*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Castello di Masnago, Varese.  
*Grandi sculture*, Parco E. Fiumi, Volterra (con Riccardo Cordero).

2003 *Igino Legnaghi. Progetti anni Settanta*, Istituto di Storia dell'Arte di Brera, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

2005 *Meccaniche della meraviglia III*, Villa Zanardelli, Toscolano Maderno (con Riccardo Cordero).

2006 *Match point*, Disegno arte contemporanea, Mantova (con Donata Lazzarini).  
*Igino Legnaghi. Disciplina formale e sostanza spirituale*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2008 *Igino Legnaghi François Morellet*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.

2009 *Igino Legnaghi Rolando Tessadri*, Ars Now Seragiotto, Padova.

**François Morellet è nato a Cholet nel 1926.  
Vive e lavora a Cholet.**

2000 *François Morellet. 40.000 carrés et 20 décimales*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg.  
*François Morellet. Arbeiten 1962-98*, Dany Keller Galerie, München.  
*François Morellet*, Galerie Friebe, Lüdenscheid.  
*François Morellet. Mots relais et autres estampes*, Fondation Louis Moret, Martigny.  
*François Morellet. Œuvres graphiques 1948-1998*, Galerie Sollertis, Toulouse.  
*François Morellet. Travaux en courbes*, Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris.  
*François Morellet*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris.

*François Morellet*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2001 *François Morellet*, Galerie Gisèle Linder, Basel.  
*François Morellet*, Le Garage, Espace pour l'Art Actuel, Mechelen.  
*François Morellet. Konstruktionen mit der Zahl π*, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.  
*Morellet discrètement*, Musée Fabre, Montpellier.  
*Morellet carrément*, Carré Sainte-Anne, Montpellier.  
*François Morellet*, Institut Culturel Français, Innsbruck; Tiroler Sparkasse, Innsbruck.

2002 *Morellet*, Museum Würth, Künzelsau.  
*François Morellet, John Nixon*, Galerie Mark Müller, Zürich.  
*François Morellet*, Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni, Lugano.  
*François Morellet*, Espace Fanal, Basel.  
*François Morellet*, Haus Konstruktiv, Zürich.  
*Morellet fr*, Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris.  
*François Morellet. Telle Rome Morellet*, Galleria Francese di Piazza Navona, Roma; Fondazione Volumel, Roma.  
*François Morellet*, Base/Progetti per l'Arte, Firenze.

2003 *François Morellet*, Galerie Marianne Cat, Marseille.  
*François Morellet. Sculptures*, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.  
*François Morellet. Arcs de cercles complémentaires*, Valode & Pistre Architectes, Paris.  
*François Morellet. Zufall und Systematik Lichtobjekte*, Galerie Am Lindenplatz, Vaduz.  
*François Morellet. Quelques courbes en hommage à lamour*, Musée des Beaux-Arts, Nancy.  
*Morellet (encore?)*, Galerie Art Attitude, Nancy.  
*François Morellet. Quelques systèmes en hommage à Herbin*, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis.  
*François Morellet. Œuvres récentes*, Galerie Oniris, Rennes.  
*François Morellet*, La Galleria Venezia, Venezia.  
*Licht und Klang. Rolf Julius, François Morellet*, Neues Museum Weserburg Bremen, Bremen.  
*François Morellet. Sculptures & neons*, Art Affairs, Amsterdam.  
*François Morellet*, Baukunst Galerie, Köln.  
*Morellet (+ ou -) intime*, Stiftung für Konkrete Kunst, Reutlingen.

2004 *François Morellet, Julije Knifer*, Galerie Gisèle Linder, Basel.  
*Paroles d'artistes et mémoires des travailleurs du port*, Mairie de Port-Saint-Louis-du-Rhône, Port-Saint-Louis-du-Rhône.  
*Photographies de réalisations majeures de François Morellet dans l'espace construit de 1971 à 1999*, Mairie de Port-Saint-Louis-du-Rhône, Port-Saint-Louis-du-Rhône; Centre Culturel, Fos sur Mer.  
*François Morellet, Cécile Bart*, Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Marl.  
*François Morellet. Œuvres récentes*, Show-Room Tour Opus 12, La Défense, Paris.  
*François Morellet*, Galerie Pietro Sparta, Chagny.  
*François Morellet. Éditions, sérigraphies, gravures*, Médiathèque de Miramas, Miramas.

*François Morellet*, Centre d'Art Contemporain, Istres.  
*Trois artistes, un été*, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Ornonne; Abbaye de Saint-Jean d'Orbestier, Saint-Jean d'Orbestier.  
*François Morellet*, Centro de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.  
*François Morellet*, Lurixs Arte Contemporanea, Rio de Janeiro.  
*François Morellet. Steel-Life, Répartition, Raté, Climbing beam*, Kunsthandel Wolfgang Werner, Berlin.

2005 *François Morellet. Les Insignifiants*, Le Ring, Espace Jacques Demy, Nantes.  
*François Morellet. Un noendneon traversera les écuries de Cluny*, Écuries de Saint-Hugues, Cluny.  
*François Morellet. Insignifiants, décrochages et hasard*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.  
*Herman de Vries. François Morellet*, Galerie Aline Vidal, Paris.  
*François Morellet. Eau néon sur l'Odéon*, Site Odéon n°5, Paris.  
*Participation sur 5 sites*, Nuit Blanche, Paris.  
*Gare au Système*, Hôtel de la Ville de Chinon, Galerie Contemporaine, Chinon.  
*Strip-Teasing*, Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris.  
*François Morellet*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*François Morellet. Peintures 1949 - Rachel Morellet. Restauration 2005*, Studio Chimera, Vinci.

2006 *François Morellet. Senile Lines and Others*, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.  
*François Morellet - Dix - 10 Werken van François Morellet*, Centrum Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven.  
*Aqua Marine & 80*, Art Affairs, Amsterdam.  
*Morellet 1926-2006 etc., ... Récentes fantaisies*, Musée des Beaux-Arts d'Angers, Angers.  
*François Morellet Emmanuel Saulnier. Musée sans réserves*, Musée Denis Puech, Rodez.  
*François Morellet - 20 ans d'Oniris*, Galerie Oniris, Rennes.  
*Correspondances. Claude Monet - François Morellet*, Musée d'Orsay, Paris.  
*François Morellet*, Galerie Müller-Roth, Stuttgart.

2007 *François Morellet. Morellet - autour de 1970*, S.M.A.K., Gent.  
*François Morellet. Ultimate-Endlich*, Studio F. Wielandgalerie, Ulm.  
*François Morellet. Désintégrations architecturales en Pays de la Loire*, Hôtel de Région, Nantes.  
*Enrico Castellani - François Morellet - Giulio Paolini*, Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni, Lugano.  
*François Morellet*, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Lyon.  
*François Morellet - double trouble*, Galerie Mark Müller, Zürich; Galerie Gisèle Linder, Basel.  
*François Morellet Blow Up 1952-2007 - Quand j'étais petit je ne faisais pas grand*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.  
*François Morellet - Getulio Alviani. L'arte del rigore platonico-pitagorico*, Valmore Studio d'Arte, Vicenza.

*Morellet. More or less*, Galerie Aline Vidal, Paris.  
*François Morellet...*, Baukunst Galerie, Köln.  
*François Morellet. Ma Musée*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.  
*François Morellet*, Galerie von Bartha, Scharf.

2008 *François Morellet. 60 Random Years of Systems*, Annely Juda Fine Art, London.  
*François Morellet. 45 années lumière*, Château de Villeneuve, Vence.  
*François Morellet Igino Legnaghi*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.  
*François Morellet. Signalizations*, Vasarely Múzeum, Budapest (con Vera Molnar).  
*François Morellet - Joël Stein. 82x2=2008*, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.  
*François Morellet. Raison et dérision*, Musée Würth France Erstein, Erstein.  
*Morellet: fit agé, négatif*, Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris.  
*François Morellet: M back to m*, Galerie m Bochum, Bochum.

2009 *François Morellet. Raison et dérision*, Kunstforum Würth Turnhout, Turnhout.  
*François Morellet, Claude Rutault*, Galerie Jean Brolly, «La vitrine», Paris.  
*François Morellet. Deep dark light blue and neons by accident*, Galerie Kamel Mennour, Paris.  
*François Morellet. Morellet - Milan 49 années*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Enrico Castellani - François Morellet*, A arte Invernizzi Seragiotto, Padova.  
*François Morellet, an overview 1960-2008*, Art Affairs, Amsterdam.  
*Die Quadratur des Quadrats*, Museum Ritter, Waldenbuch.  
*François Morellet. Sculptures dans un jardin*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy.  
*François Morellet*, Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg.  
*François Morellet. Recent works: paintings and neon*, Zane Bennet Contemporary Art, Santa Fe.  
*François Morellet, Mathieu Mercier*, Galerie Jean Brolly, «La vitrine», Paris.  
*François Morellet chez Le Corbusier*, Couvent de La Tourette, Éveux-l'Arbresle.  
*François Morellet - Sériel mais pas sérieux*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt.

2010 *François Morellet*, Galerie Müller-Roth, Stuttgart.  
*François Morellet "9+1, installationen"*, Museum Pfalzgalerie, Kaiserslautern.  
*François Morellet. Mes images*, Musée départemental d'art ancien et contemporain, Épinal.  
*"..." François Morellet, Rachel Morellet / Julien Lavigne, Florent Morellet*, Spazio Vault, Prato.  
*Morellet*, Baukunst Galerie, Köln.  
*L'Esprit d'escalier*, Musée du Louvre, Paris.

2011 *François Morellet*, Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg.

*François Morellet, Réinstallations*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
*Kazimir Malévitch & François Morellet: Carrément*, Galerie Kamel Mennour, Paris.  
*Morellet dans ses petits papiers*, Galerie Aline Vidal, Paris.  
*François Morellet*, Milan Dobeš Museum, Bratislava.  
*François Morellet – RECSO-VERTO*, Galerie Jordan/Seydoux, Berlin.  
*François Morellet*, Gallery Hyundai, Seoul.  
*François Morellet*, Collège Angèle Vannier, Saint-Brice-en-Coglès.  
*François Morellet. Nature, Life, Human*, Daegu Art Museum, Daegu.  
*François Morellet - Kasimir Malevich*, Annelly Juda Fine Art, London.  
*François Morellet in Bochum*, Kunstmuseum Bochum, Bochum.

2012 *François Morellet. Cloneries, Mal barrés, Diagonales hors cadre, 2+4 angles droits*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

#### **Mario Nigro (Pistoia 1917 - Livorno 1992)**

2000 *Mario Nigro. Dal MAC agli anni '70*, Galleria Spazio Minerva, Montescudaio.  
*Mario Nigro. Konzentration und Reduktion in der Malerei*, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt.

2002 *Mario Nigro. Anni '50. Tensioni reticolari*, Spirale Arte artecontemporanea, Milano.

2003 *Mario Nigro. La rarefazione del segno*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Mario Nigro. Opere scelte*, Galerie Karsten Greve, Milano.

2004 *Mario Nigro. Orizzonti orme cipressi*, Galleria Artra, Milano; Palazzo Ducale, Genova.

2006 *Mario Nigro. Meditazioni*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Omaggio a Mario Nigro*, Peggy Guggenheim Collection, Venezia.  
*Opere di Mario Nigro*, Dep Art, Milano.

2009 *Mario Nigro. Opere su carta 1950-1991*, Galleria Peccolo, Livorno.

2010 *Mario Nigro Pino Pinelli*, Ars Now Seragiotto, Padova.  
*Mario Nigro. Dallo Spazio totale ai Dipinti satanici*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2011 *Mario Nigro. Opere, Ca' di Fra'*, Milano.

#### **Pino Pinelli è nato a Catania nel 1938. Vive e lavora a Milano.**

2000 *Pino Pinelli*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

*Pino Pinelli*, Villa Michelangelo, Arcugnano.

2001 *Pino Pinelli*, APC Galerie, Köln.  
*Pino Pinelli. "Pittura"*, Schloss Lamberg Kunstverein, Steyr.  
*Pino Pinelli. "Pittura"*, Andrea Pronto Arte Contemporanea, Crespano del Grappa.  
*Pino Pinelli one on one*, Italian Cultural Institute, London.

2002 *Pino Pinelli*, Galleria d'Arte Niccoli, Parma.  
*Pino Pinelli*, Galerie zur Grüner Tur, Uznach (con Jürgen Knubben).

2003 *Pino Pinelli. "Pittura"*, Galleria Melesi, Lecco.  
*Pino Pinelli. L'ombra della percezione*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2004 *Pino Pinelli*, Rino Costa Arte Contemporanea, Valenza Po.

2005 *Pino Pinelli. "Pittura R"*, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.

2006 *Pino Pinelli*, Palazzo Strozzi, Firenze.  
 Arte Fiera Bologna, Bologna (Galleria Melesi, Lecco).

2007 *Pino Pinelli. Anni '80*, Galleria Melesi, Lecco.  
*Pino Pinelli. La pittura tra frammento e tensione unitaria*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2008 *Pino Pinelli. Pittura*, Santo Ficara Arte Moderna e Contemporanea, Firenze.  
*Pino Pinelli. Pittura spaziale*, Rino Costa Arte Contemporanea, Valenza Po.

2009 *Pino Pinelli. Pittura 1974-2008*, Cascina Roma, San Donato Milanese.  
*Pino Pinelli. Pensare la pittura*, Galleria Civica Ezio Mariani, Seregno.

2010 *Mario Nigro Pino Pinelli*, Ars Now Seragiotto, Padova.  
*Pino Pinelli. Pittura*, Villa La Versiliana, Marina di Pietrasanta.  
*Pino Pinelli. Opere: 1980-2010*, Galleria Plurima, Udine.

2011 *Pino Pinelli. A partire dal colore*, Colossi Arte Contemporanea, Brescia.  
*Pino Pinelli. La pittura disseminata*, T.A.C. Arte Contemporanea, Perugia.

2012 BAG, installazione, Università Bocconi, Milano.

#### **Bruno Querci è nato a Prato nel 1956. Vive e lavora a Prato.**

2001 *Bruno Querci*, Arte Fiera Bologna, Bologna (A arte Studio Invernizzi, Milano).

2002 *Formaluca dentroluce*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2003 *Figure luce*, Galleria Open Art, Prato.

2006 *Modi dell'infinito*, Galleria Giraldi, Livorno.

2007 *Bruno Querci. Sequenzeluce*, CAMEC Centro Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia.

2008 *Bruno Querci*, Galleria LIBA, Pontedera.

2009 *Concreto luce*, D'A SPAZIO D'ARTE, Empoli.

2010 *Bruno Querci David Tremlett*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.

2011 *Riccardo De Marchi Bruno Querci*, Ars Now Seragiotto, Padova.  
*Bruno Querci. Infinitotraccia*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Bruno Querci. Germineluce*, Palazzo Municipale, Morterone (con poesie di C. Invernizzi).

2012 *Compresenze. Werke von Bruno Querci und Nelio Sonogo. Gedichte von Carlo Invernizzi*, Neuer Kunstverein Aschaffenburg.

#### **Nelio Sonogo è nato a Sion nel 1955. Vive e lavora a Concordia Sagittaria e Londra.**

2000 Galleria d'Arte Meeting, Mestre.

2001 *Nelio Sonogo. Angoarcoli*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2002 *Arte Fiera Bologna*, Bologna (A arte Studio Invernizzi, Milano).  
 Galleria Palladio, Udine.

2003 Spazio Arte Misuraca, Cefalù.

2004 *Nelio Sonogo. Orizzontaleverticale*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2005 *Orizzontaleverticale*, Galerija Rigo, Novigrad-Cittanova.  
*Orizzontaleverticale*, Fondazione Ado Furlan, Pordenone.

2006 *Orizzontaleverticale*, Galerija Meandarmedia, Zagabria.  
*Danino Bozic/Nelio Sonogo. L'ossessività e il vortico*, Galleria d'Arte Meeting, Mestre.

2007 *Nelio Sonogo. Spogliare la tela e rivestire la storia*, Sala delle Pietre, Todi.  
*Nelio Sonogo Michel Verjux*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.  
*Vis-à-vis*, Palazzo Cecchini, Cordovado (con D. Bozic).

2008 *Nelio Sonogo. Improvisi segni d'infinito*, Spazio espositivo di Vicolo Giardino, Cappella Maggiore; Banca Prealpi, Cordignano; Galleria Comunale di Arte Contemporanea 'Ai Malini', Portogruaro.

*Nelio Sonogo. Orizzontaleverticale*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2009 *A. Filieri - F. Garbellotto - N. Sonogo*, Aula Magna Accademia di Belle Arti di Ripetta, Roma.  
*Nelio Sonogo / Carlo Bernardini*, Arte Faleria Festival, Chiesa della Pietra Fitta, Faleria.  
*Nelio Sonogo. Rettangolareverticale*, Velan Center for Contemporary Art, Torino.

2010 *Alfonso Filieri - Nelio Sonogo. I luoghi del silenzio*, Biblioteca Casanatense, Roma.

2011 *Verticalhorizontal*, Eight Club, London.  
*Le même et l'autre*, Galerie à côté de l'Agence, Paris.

2012 *Nicola Carrino Nelio Sonogo*, Ars Now Seragiotto, Padova.  
*Compresenze. Werke von Bruno Querci und Nelio Sonogo. Gedichte von Carlo Invernizzi*, Neuer Kunstverein Aschaffenburg.

#### **Mauro Staccioli è nato a Volterra nel 1937. Vive e lavora a Milano.**

2000 *Mauro Staccioli: Tondo 1970-2000*, Italian Cultural Institute of Los Angeles, Los Angeles.  
*Mauro Staccioli. Drawing in sculpture*, Italian Cultural Institute, Seoul.  
*Mauro Staccioli*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Omaggio a Mauro Staccioli*, Il Brolo, Mogliano Veneto.  
 Institut Italien de la Culture, Bruxelles.

2001 Artscope, Bruxelles.  
*Premio Ginestra d'oro del Conero*, Hotel Emilia, Portonovo.

2002 *Galerie Conny Van Kasteel*, Egmond Aan Zee.  
 Fundació La Caixa Manresa, Manresa.  
*Mauro Staccioli a Barcelona*, Galeria Greca, Barcellona.

2003 *Galleria Fioretto*, Padova  
*Mauro Staccioli. Le lieu de la sculpture*, Musée Ianchevici, La Louvière.  
*Mauro Staccioli in California*, Italian Cultural Institute of Los Angeles, Los Angeles.

2004 *Galleria Il Ponte*, Firenze.

2006 *Galleria Fumagalli*, Bergamo.  
*Mauro Staccioli. Drawings and small sculptures*, Athenaeum Music & Arts Library, La Jolla, California.

2009 *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009. Luoghi dell'esperienza*, Sala del consiglio del comune di Volterra, Volterra.

2010 *Mauro Staccioli. Lo spazio nudo*, Fioretto Arte Contemporanea, Padova; sedi varie, Padova.

2011 *Intersezioni 6. Mauro Staccioli. Cerchio imperfetto*, Parco Archeologico di Scolacium e Marca, Catanzaro.  
*Staccioli. La tensione costruita. Sculture nel corso del tempo 1972-2009*, Progettoarte-elm, Milano.

2012 *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento*, Galleria Il Ponte, Firenze; Galleria Niccoli, Parma.

**Niele Toroni è nato a Muralto-Locarno nel 1937.**

**Vive e lavora a Parigi.**

2000 *Museum Dhondt-Dhaenens*, Deurle.  
Galerie Yvon Lambert, Paris.

2001 *Histoires de peinture*, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

2002 *Museum Kurhaus Kleve-Ewald Mataré-Sammlung*, Kleve.

2003 *Marian Goodman Gallery*, New York.

2004 *Vedi Napoli e poi...le impronte di pennello n. 50 a intervalli regolari di 30 cm*, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli.  
*En Vitrine, En Réserve*, Galerie Yvon Lambert Paris, Paris.  
*A nous la liberté*, Galerie Pietro Spartà, Chagny.

2005 *Galerie Meert Rihoux*, Bruxelles.  
Galerie Tschudi, Glarus-Zuoz.  
*Arte in Ticino*, Museo Civico di Belle Arti, Lugano.

2006 *Gallery Shilla*, Daegu.  
Galerie Yvon Lambert, Paris.  
Galerie Barbara Weiss, Berlin.

2007 *Galerie Pietro Spartà*, Chagny (con Balthasar Burkhard).  
*Niele Toroni. Pittura in mostra*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2008 *Galleria Alfonso Artiaco*, Napoli.  
*Tritonkabinet*, Gemeentemuseum Den Haag, La Haye.  
*L'ivresse de l'absolu*, Fondation pour l'art contemporain Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex.

2009 *Niele Toroni*, Galerie Greta Meert, Bruxelles.  
*Boden und Wand, Wand und Fenster, Zeit*, Helmhaus, Zurich.

2010 *Niele Toroni. Position Affichée*, Galerie Yvon Lambert, Paris.  
*Niele Toroni. Interventions pour "De 11 Lijnen"*, Foundation De 11 Lijnen, Oudenburg.

2011 *Niele Toroni. Pot-pourri printanier*, Galerie Pietro Spartà, Chagny.  
*Niele Toroni. Impronte di pennello....*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Le Silo. Colletion Françoise et Jean Philippe Billarant, Marines*.

**David Tremlett è nato a Sticker in Cornovaglia nel 1945.**  
**Vive e lavora a Bovingdon.**

2000 *David Tremlett*, Galerie Stepczynski/Blancpain/Bouvier, Genève.  
*Alan Charlton David Tremlett. Fusion*, Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.  
*David Tremlett*, New Art Centre, Roche Court, Salisbury.  
*Passa Dentro*, Tor Bella Monaca, Roma.

2001 *Se i muri potessero parlare. If Walls Could Talk 1995-2000*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Trento.  
*Drawings Concerning the Church in Crosne*, Galerie St. Séverin, Paris.  
*Selection*, Galerij S65, Aalst.  
*David Tremlett*, Galerie Markus Richter, Berlin.  
*Paper and Walls*, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli.  
*Vert comme les épinards sur ton plat*, Château de Fraïssé, Fraïssé des Corbières.

2002 *David Tremlett*, Crawford Art Centre, St. Andrews.  
*A New Wall Drawing*, Galleria Massimo Valsecchi, Milano.  
*New Work for New Spaces*, Galeria Módulo, Lisboa.  
*But Where Is Bari?*, Galleria Bonomo, Bari.

2003 *Drawings in Lugano. David Tremlett*, Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni, Lugano.  
*Paper and Wall Drawings*, CAAC Association Art Contemporain, Issoire.  
*Opere a parete su carta*, Galleria Valentina Bonomo, Roma.

2004 *Alan Charlton David Tremlett. Compositions*, Galerie Markus Richter, Berlin.  
*Drawings*, Sandra Gering Gallery, New York.  
*Show Cases*, Printed Matter, New York.  
*My Books. Your Books*, Cappella di Santa Maria dei Carcerati, Bologna.  
*Drawings*, Galerie Stepczynski/Blancpain, Genève.

2005 *Alan Charlton David Tremlett*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Rooms and their Walls*, House of Art, Česká Budějovice.  
*David Tremlett*, Visconti Fine Art Kolizej, Ljubljana.  
*David Tremlett. Drawing for S*, MAMAC Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice.  
*David Tremlett (Works from The F.R.A.C. Fonds régional d'art contemporain Picardie)*, collezione F.R.A.C. Fonds régional d'art contemporain Picardie, Amiens, lycée Jean Calvin, Noyon.  
*David Tremlett. Passando*, Logge di Piazza del Popolo, Montalcino.

2006 *David Tremlett. Rétrospective 1969-2006*, Musée de Grenoble, Grenoble.  
*David Tremlett. New Wall Drawing New Work on paper*, Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni, Lugano.  
*David Tremlett. Retrospectiva 1969-2006*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.

*David Tremlett*, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli.

2007 *Back to the Drawing Board*, Galerie Jean Brolly, Paris.  
*David Tremlett*, Galleria Alessandra Bonomo, Roma.  
*In Space*, Gering & López Gallery, New York.  
*David Tremlett. Wall drawing*, Galleria Studio G7, Bologna.

2008 *In Space*, Gering & López Gallery, New York.  
*David Tremlett. Wall drawing*, Galleria Studio G7, Bologna.

2009 *David Tremlett*, Galleria Bonomo, Bari.  
*David Tremlett. Works on Paper and the Wall*, Studio d'Arte Contemporanea Dabbeni, Lugano.  
*Across the Walls*, Blancpain Art Contemporain, Genève.  
*Drawn, Rubbed, Smeared. 8 works applied directly to the gallery walls*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2010 *Space change*, Forte di Bard, Bard.  
*Place and Material*, MAMAC Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice.  
*David Tremlett. Drawing rooms*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.  
*Bruno Querci David Tremlett*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.  
*David Tremlett, ideas on paper*, Dörrie \* Priess Galerie, Hamburg.  
*Selected Work John Nixon/David Tremlett*, Goddard de Fiddes Gallery, West Perth.

2011 *David Tremlett. Drawing for Free Thinking 2011*, Tate Britain, London.  
*Place On Paper*, Galerie Jean Brolly, Paris  
*Works on paper and new pastel/graphite to the wall*, Galleria Alfonso Artiaco, Napoli.

**Günter Umberg è nato a Bonn nel 1942.**

**Vive e lavora a Colonia e Corberon.**

2000 *Günter Umberg. Body of Painting*, Museum Ludwig Köln, Köln.  
Galerie allerArt, Remise Bludenz, Bludenz.  
*Günter Umberg, Art 31* Basel, Basel (A arte Studio Invernizzi, Milano).

2001 *Galerie Evelyne Canus*, Paris.  
Galería Elvira González, Madrid.  
*Günter Umberg. Esserci*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
Galerie Nordenhake, Berlin.

2002 *Galerie Rolf Ricke*, Köln.  
*Günter Umberg*, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe.  
*Günter Umberg. Elisabeth Vary*, Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler.

2003 *Jensen Gallery*, Auckland.

2004 *Günter Umberg Fontfroide, ein Bilderhaus*, Art 35 Basel, Basel (Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien).  
*Günter Umberg*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

2005 *Günter Umberg. Fred Thieler Preis für Malerei*, Berlinische Galerie, Berlin.

2006 *Günter Umberg. Malerei*, Städtische Galerie, Karlsruhe.  
*Günter Umberg. Bilderhaus Schattenraum*, Haus Konstruktiv, Zürich.

2007 *Günter Umberg. Bilderhaus 4*, Oslo, Galleri Riis, Oslo.  
*Günter Umberg. Elisabeth Vary. Articontemporanee*, Palazzo Beccaguti Cavriani, Mantova.

2008 *Günter Umberg. Pittura*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Günter Umberg. Passage*, Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien.  
*Günter Umberg*, Galerie Nordenhake, Stockholm.

2009 *Prinzip Monochrom Günter Umberg im Museum für Lackkunst*, Museum für Lackkunst, Münster.  
*Günter Umberg, Elisabeth Vary, Paarweise*, Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf.

2010 *Elisabeth Vary, Günter Umberg*, Jensen Gallery, Auckland.  
*Günter Umberg Elisabeth Vary, Ars Now* Seragiotto, Padova.

2011 *Günter Umberg. Territorium*, Galleri Riis, Oslo.

2012 *Günter Umberg, Territorium 18*, Galerie Jean Brolly, Paris.  
*Günter Umberg, Elisabeth Vary*, Jensen Gallery, Sydney.

**Grazia Varisco è nata a Milano nel 1937.**

**Vive e lavora a Milano.**

2000 *Grazia Varisco e terrecotte africane*, Galleria Melesi, Lecco.

2001 *Double face*, Spaziotemporaneo, Milano.  
*Opere scelte '58/'01*, Galleria Plurima, Udine.

2002 *Antologica di Grazia Varisco*, Fioretto Arte, Padova.

2003 *Zibaldone visivo*, Spazio Olim, Bergamo.

2005 *Silenzi*, Galleria Peccolo, Livorno.

2006 *Maestri a Milano. Gianni Colombo - Grazia Varisco*, Rotonda di via Besana, Milano.  
Cavenaghi Arte, Milano.

2007 *Grazia Varisco. Projekte und werke 1960-2006*, Galerie Hoffmann, Friedberg.  
*Strappo alla regola*, Spazio di via Museo Giovio, Como.  
Galleria Dina Carola, Napoli.

- 2008 Studio Fontaine, Viterbo.  
Galleria Il Bulino, Roma.
- 2009 Fioretto Arte, Padova.  
Gianfranco Pardi Grazia Varisco, Annotazioni d'Arte, Milano.
- 2012 *Grazia Varisco Aurelio Sartorio - d'istanti*, Galleria Fabbri.ca, Milano.

**Elisabeth Vary è nata a Colonia nel 1940.  
Vive e lavora a Colonia e Corberon.**

- 2000 *Elisabeth Vary*, Erfurter Kunstverein - Kunsthalle Erfurt, Erfurt.  
*Elisabeth Vary*, Galerie Nordenhake, Stockholm.  
*Elisabeth Vary*, Galleria Disegno Arte Contemporanea, Mantova.
- 2001 *Elisabeth Vary*, Centro Cultural Cajastur - Palacio Revillagigedo, Gijón.  
*Elisabeth Vary*, Galerie Evelyne Canus, Paris.
- 2002 *Elisabeth Vary*, Galerie am See, Zug.
- 2003 *Elisabeth Vary. Malerei - Objekt - Raum*, Galerie m Bochum, Bochum.
- 2006 *Elisabeth Vary – Bild-Körper*, Evangelische Stadtakademie Bochum, Bochum.  
*Elisabeth Vary - Objekte*, Galerie Carmen Weber, Zug.
- 2008 *Elisabeth Vary. Farbkörper - Körper Farbe*, St. Maternus, Köln.  
*Paar weise*, Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf.
- 2009 *Günter Umberg, Elisabeth Vary. Paarweise*, Museum gegenstandsfreier Kunst, Otterndorf.  
*Elisabeth Vary*, Galerie m Bochum, Bochum.
- 2010 *Elisabeth Vary, Günter Umberg*, Jensen Gallery, Auckland.  
*Günter Umberg Elisabeth Vary, Ars Now* Seragiotto, Padova.
- 2011 Galerie Feurstein, Feldkirch, Österreich.
- 2012 *Elisabeth Vary, Günter Umberg*, Jensen Gallery, Sydney.

**Michel Verjux è nato a Chalon-sur-Saône nel 1956.  
Vive e lavora a Parigi.**

- 2000 *Übersichtliche Darstellung*, Porin Taidemuseum, Pori.  
*Parcours*, Haus Konstruktiv, Zürich.
- 2001 *Découpes*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.  
Kenji Taki Gallery, Nagoya.  
*Kern oder Schale?*, Studio A Otterndorf, Museum gegenstandsfreier Kunst Landkreis Cuxhaven, Otterndorf.

*En bas, en haut: la ville, le château*, Château du Haut Koenigsbourg, Sélestat.  
*Michel Verjux. Il buon uso della luce nella luce*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

- 2002 Galerie Xavier LaBoulbenne, Berlin.  
*Duo de bas en haut et de haut en bas*, Chez Odile et François, Bruxelles.  
*Die Bewegung des Wassers im Flussbett*, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz.
- 2003 *Bon pied, bon œil*, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.  
*Ouvertures, découpes, passages*, Centre d'Art Contemporain Bouvet Ladubay, Saumur.  
*Felice Varini & Michel Verjux*, Agence Valode & Pistre, Paris; Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.
- 2004 *Éclairages*, Galerie Jean Brolly, Paris.  
*Cécile Bart & Michel Verjux. Entre les deux*, Galerie Intérieur, Lille.  
*Intérieur jour/extérieur nuit*, Site Odeon n°5, Paris.
- 2005 *To Light Is Already to Show*, Kenji Taki Gallery, Tokyo.  
*Dalla base al vertice*, Base Progetti per l'Arte, Firenze.  
*Michel Verjux. Rivelare, prelevare, creare*, A arte Studio Invernizzi, Milano.
- 2006 *In vivo*, 13Bis, Clermont-Ferrand.  
*In vitro*, Mark Müller Galerie, Zürich, (con John Nixon).  
*Projections sur seuils, sols, socles et autres supports. La Nuit des Musées*, Musée Rodin, Paris.
- 2007 *En bord de mer*, Château de Théoule-sur-Mer, Théoule-sur-Mer; Château de la Napoule, La Napoule.  
*Synoptique*, Saline royale Institut Claude Nicolas Ledoux, Arc et Senans.  
*Nelio Sonogo Michel Verjux*, Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo.  
*Index*, Galerie Jean Brolly, Paris.
- 2008 *Vor unseren Augen*, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz.  
*Ni une ni deux. Cécile Bart & Michel Verjux*, Galerie Georges Verney-Carron, Lyon.  
*Michel Verjux. "Zip"*, Espace Black Box, Galerie Guy Ledune, Bruxelles.  
*Philippe Daney/Michel Verjux, lumière/art/design*, Granville Gallery; Musée d'art moderne Richard Anacréon, Granville.  
*Michel Verjux. Deux incises de lumière projetée*, Biblioteca comunale La Fonte, Vignate.
- 2009 *FUTURfestARTEdiLUCE. Luci dal Futuro*, Galleria d'Arte Moderna, Villa Reale, Milano.  
*Michel Verjux. Avant toute chose*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul de Vence.  
*Michel Verjux. Prima di tutte le cose*, A arte Studio Invernizzi, Milano.

- 2010 *Cercle et carré*, Galerie Jean Brolly, Paris.  
*Sous le plafond (sur le sol, exactement)*, Villa Arson, Nice.  
*Poursuite à la façade*, Galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence.  
*Le mur, l'espace, l'architecte*, Musée National Fernand Léger, Biot.  
*Tout le reste est dans l'ombre* (con Isabelle Lartault), Nuit Blanche, Paris.  
*xavierlaboulbenne* (con una performance di Dölsie), Berlin.
- 2011 *La partie carrée*, (Philippe Daney), Galerie Édouard Manet, Gennevilliers.  
*Deux fois deux*, (con Cécile Bart), Blancpain Art Contemporain, Genève.  
*Devant nos yeux*, Artcurial, Paris.  
*Breathe, Walk, Look*, Dallas Contemporary Art Center, Dallas.  
*Vanité*, Galerie Jean Brolly, Paris.

**Rudi Wach è nato ad Hall nel 1934.  
Vive e lavora a Milano e Innsbruck.**

- 2000 *Rudi Wach. Sculture e disegni 1956-2000*, Musei Civici Villa Manzoni, Lecco.  
*Rudi Wach*, Tiroler Sparkasse, Hall in Tirol.  
*Rudi Wach. "Wege zum Licht". Skulpturen und Zeichnungen*, Museum Stift Stams, Neuer Kreuzgang, Stams.
- 2001 *Rudi Wach. Lauf der Geschöpfe*, Wiener Linien, Museumsquartier, Wien.
- 2002 *Rudi Wach. La danza della morte dell'Uomoto*, A arte Studio Invernizzi, Milano.  
*Dal profondo. Le creature di Rudi Wach*, Palazzo Isimbardi, Milano.  
*Rudi Wach. All'inizio di una lunga strada. Disegni dal 1955 al 1965*, Forum Austriaco di Cultura, Milano.
- 2003 *Im Element. Die Kraft des Kosmischen und des Iridischen im Werk von Rodolfo Aricò und Rudi Wach*, Kaiserliche Hofburg Innsbruck, Innsbruck.
- 2004 *Rudi Wach*, Artefiera Bologna, Bologna, (A arte Studio Invernizzi, Milano).  
*Rodolfo Aricò Rudi Wach*, Palazzo Trivulzio, Melzo.  
*Rudi Wach. Materialuce*, Forum Austriaco di Cultura, Milano.
- 2005 *Rudi Wach. Inwendig. Seismogramme der Körperseele. Skulpturen und Zeichnungen*, Stift Melk, Melk.
- 2006 *Rudi Wach. La danza del nulla. Grafie dell'essere*, Castel dell'Ovo, Napoli.  
*Rudi Wach. Caduta del niente*, A arte Studio Invernizzi, Milano.
- 2009 *Rudi Wach. Triumph des Sturzes*, Nexus - Kunsthaus Saalfelden, Saalfelden am Steinernen Meer.

- 2010 *Rudi Wach. Einst War Ich Eine Hand. Zeichnungen und Skulpturen*, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.  
*Rudi Wach. Ausstellung - Die Hand von Anfang an Kleinplastiken und Zeichnungen von Rudi Wach*, Innsbrucker Kommunalbetriebe AG, Innsbruck.
- 2011 *Rudi Wach. Immerwährende Wandlung*, Kunsthalle white BOX, München.

