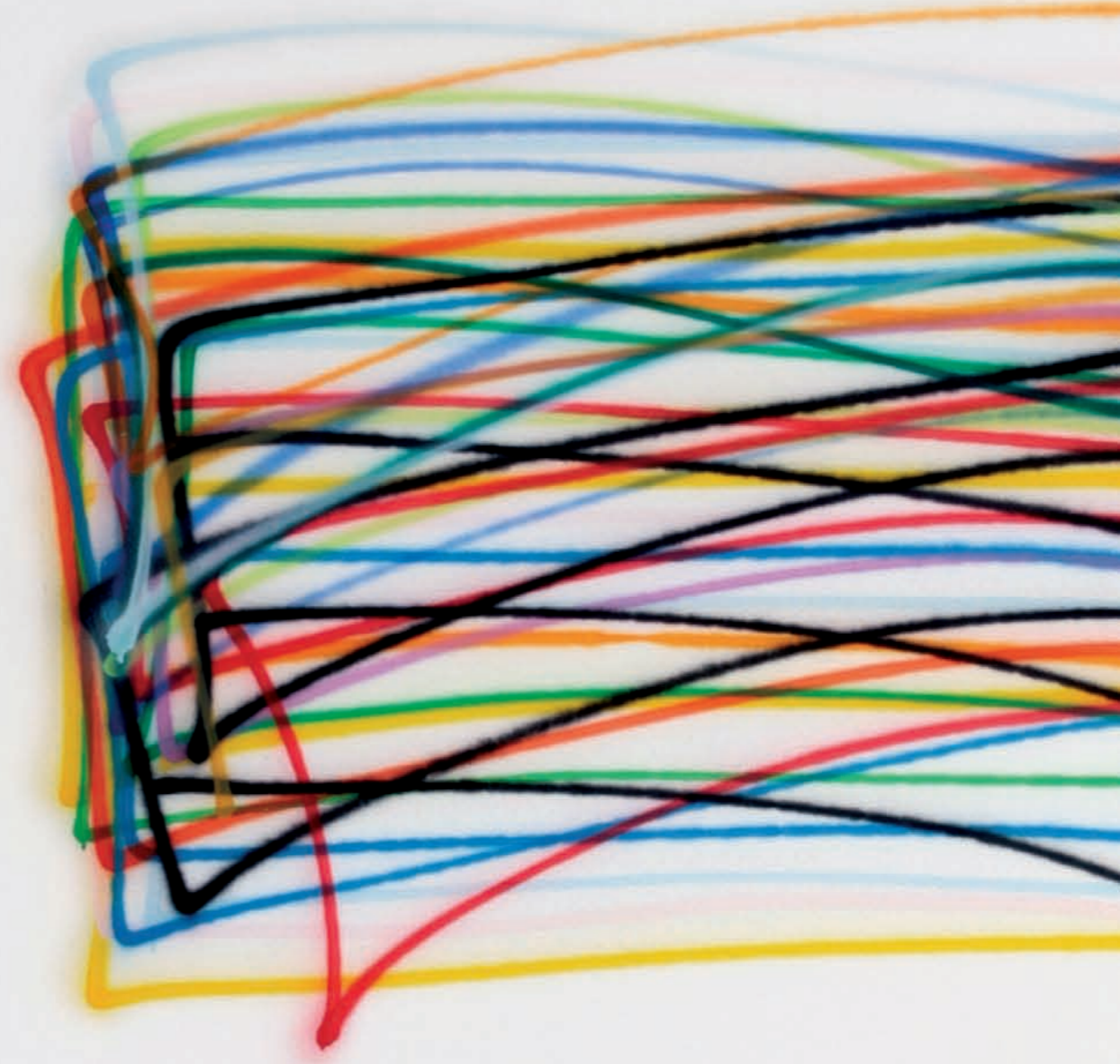


CLAUDIO CERRITELLI

CLAUDIO CERRITELLI



NELIO SONEGO

NELIO SONEGO

ESTRATTO DEL CATALOGO

Claudio Cerritelli

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra
Nelio Sonego. Improvisi segni d'infinito
Banca Prealpi, Cordignano 28 giugno - 20 luglio 2008
Spazio espositivo di Vicolo Giardino, Cappella Maggiore 28 giugno - 2 agosto 2008
Galleria Comunale di Arte Contemporanea 'Ai Molini', Portogruaro 19 ottobre - 16 novembre 2008

NELIO SONEGO

IMPROVISI SEGNI D'INFINITO

Redazione: Tiziana Invernizzi, Milano
Progetto grafico: Tiziana Invernizzi, Milano
Composizione: Paola Fenini, Milano; Irene Stucchi, Milano
Fotografie: Florio Multimedia, Sacile; Pierpaolo Grassetto, Staranzano; Paolo Vandrascch, Milano
Elaborazione immagini: Digital Project s.r.l., Milano
Stampa: Bianca & Volta s.r.l., Truccazzano
© 2008 A arte Studio Invernizzi, Milano
Comune di Cordignano; Comune di Cappella Maggiore; Comune di Portogruaro

Con il patrocinio di:



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

Si ringrazia:

Lino Amistani, Flavio Cillo, Bruno Lenisa, Tania Pessot

Con il supporto di



Comune di Cordignano



Comune di Cappella Maggiore



Comune di Portogruaro

Indice

- 9 Prefazione
- 11 Introduzione
- 13 Improvisi segni d'infinito. Intorno ai tempi di ricerca di Nelio Sonogo
Claudio Cerritelli
- 24 La ricerca di Nelio Sonogo
Luciano Padovese
- 29 Nelio Sonogo
Enzo Di Grazia
- 30 Utopia del moderno
Vincenzo Perna
- 39 La mia non è una presentazione...
Mario Nigro
- 43 Lo spazio aperto
Luigi Meneghelli
- 45 Il segno di Nelio Sonogo
Luciano Perissinotto
- 46 Dai rettangoli tracciati...
Licio Damiani
- 51 Nelio Sonogo. Viaggio lineare
Diego Collovini
- 55 Il segno forma la pittura
Lorenzo Mango
- 59 Suoni del silenzio
Giandomenico Semeraro
- 66 La mia pittura è ossessività che accade...
Nelio Sonogo
- 71 Manifesto. Tromboloide e disquarciata
Carlo Invernizzi Gianni Asdrubali Bruno Querci Nelio Sonogo
- 72 Intervento
Giovanna Bonasegale
- 79 La fisica della pittura
Giorgio Bonomi

- 82 Triangoarcoli
Sabrina Zannier
- 91 Nelio Sonogo. Angoarcoli
Francesco Tedeschi
- 99 Il creare pittura di Nelio Sonogo
e l'accadere in concrete immagini del suo mentale spaziotempo
Carlo Invernizzi
- 109 Segni senza direzione: la pittura totale di Nelio Sonogo
Francesca Pola
- 115 Nelio Sonogo o di una filosofia per immagine
Chiara Tavella
- 119 Orizzontaleverticale
Jerica Zihel
- 123 Spogliare la tela e rivestire la storia
Enrico Mascelloni
- 129 Scritture del medesimo. L'ossessione crittografica di Nelio Sonogo
Massimo Donà
- 137 Lavorando a Villa Pisani
Nelio Sonogo
- 139 Nelio Sonogo. Il libro come opera
Lorena Gava
- 143 Orizzontaleverticale. Intervista a Nelio Sonogo
Carlo Sala
- 147 Note bio-bibliografiche

Prefazione

La mutevolezza degli stili, la molteplicità dei linguaggi dell'arte, le variegate metodologie dei critici caratterizzano la cultura contemporanea, anzi ne sono spesso il motore per nuove ricerche e per nuove espressività artistiche.

Difficile è cogliere la novità e ancora di più è stimolare la curiosità delle persone ad apprendere e approfondire la conoscenza del linguaggio dell'arte contemporanea perché: "(...) se la cultura europea vuol dire rimando continuo a matrici e modelli culturali, cioè sostanzialmente alla storia e alla storia dell'arte, al contrario la cultura lavora sul prolungamento del proprio presente e dunque su una nozione di sperimentazione in cui la tecnologia diventa tecnica del pensiero (...)" (A. Bonito Oliva). E dunque spetta ad ogni politica culturale il sapere unire il passato con il presente e, nello stesso tempo, creare le occasioni affinché tutto questo sia di stimolo per la ricerca futura.

Nelio Sonogo, o meglio il suo lavoro, va dunque inquadrato in questo percorso poiché la sua pittura può essere considerata come la risultante di un percorso pittorico che ha le origini nelle esperienze delle avanguardie storiche di inizio XX secolo. Una pittura, quella di Sonogo, che vuole essere da un lato la sintesi di una personale ricerca e dall'altro la testimonianza di un percorso analitico e dialettico più che decennale del linguaggio della pittura.

Con lo spirito e la consapevolezza che ogni manifestazione d'arte contribuisce a far conoscere la storia dell'arte, si vuol quindi promuovere questa mostra personale di Nelio Sonogo. Un'esposizione che vuol essere non solamente un'opportunità per osservare con una certa attenzione le opere - che hanno la finalità di colloquiare autonomamente e direttamente con il pubblico - ma anche per guardare all'artista, al suo personale percorso, alle sue esperienze, al suo modo di fare arte e un'occasione per rapportarsi con il complesso mondo della creatività e dell'invenzione dei linguaggi artistici.

Roberto Campagna
Sindaco e Assessore alla Cultura del Comune di Cordignano

Mariarosa Barazza
Sindaco del Comune di Cappella Maggiore

Massimo Coan
Assessore alla Cultura del Comune di Cappella Maggiore

Antonio Bertoncetto
Sindaco del Comune di Portogruaro

Diego Collovini
Assessore alla Cultura del Comune di Portogruaro

Introduzione

La passione, la tenacia ed un forte desiderio di riconoscenza hanno permesso di organizzare questa mostra personale del pittore Nelio Sonogo, talento del nostro territorio, ma anche artista di respiro internazionale.

Le comunità di Cappella Maggiore, Cordignano e Portogruaro si sono riunite per realizzare l'importante iniziativa presentando le sue opere negli spazi dei tre rispettivi Comuni così esprimendo quella sensibilità e quel senso di collaborazione che simili eventi richiedono pubblicando anche una monografia che documenta la trentennale attività dell'artista.

L'iniziativa, organizzata in collaborazione con la galleria A arte Studio Invernizzi di Milano, è ad un tempo un ringraziamento per il lavoro creativo di Nelio Sonogo e un momento di cultura che dà prestigio alle comunità che l'hanno fortemente voluta.

Ringrazio tutti quanti hanno collaborato a realizzare una manifestazione di così elevato prestigio culturale che rende onore alle nostre comunità.

Duilio Dal Fabbro
Coordinatore mostra



Senza titolo, 1977, acrilico su tela, 70x50 cm

Claudio Cerritelli
Improvvisi segni d'infinito
Intorno ai tempi di ricerca di Nelio Sonogo

Rivisitare il percorso creativo di Nelio Sonogo significa - dopo le precoci tracce di nero su bianco intorno al 1977 - seguire il modificarsi della struttura del segno alla luce di un progressivo allontanamento dalle premesse geometrico-costruttive che accompagnano le prime congruenti esplorazioni spaziali.

Questo sviluppo comporta slanci e ritrovamenti di energie gestuali che, dopo oltre trent'anni di ricerca, permettono di considerare l'insieme delle opere come un flusso di tensioni cromatiche che sfidano il vuoto, colgono attraverso minimi mezzi la dimensione globale del vissuto.

Il ritmo dell'immagine registra l'amplificarsi dei segni nello spazio totale, attraverso tragitti lineari costruiti per andare oltre i confini percepiti, anche se implicitamente legati al perimetro della superficie.

Tra il 1978 e il 1982 prevale dunque un atteggiamento di tipo razionale che implica una progettualità sistematica, un'idea di ricerca come sistema di variazioni all'interno di una logica compositiva costante. L'artista mette in gioco calibrati equilibri geometrici, ritmi lineari che evocano il rapporto tra pittura e architettura, tra superficie e dilatazione dello spazio in senso ambientale.

Sulla carta o sulla tela Sonogo crea percorsi strutturali di linee disegnate con le matite colorate o con la semplice mina, linee trasversali e parallele che intersecano triangoli che vanno oltre i margini, spazi aperti in comunicazione con la parete, l'ambiente, talvolta anche con l'idea di città, luoghi specifici che convergono verso una utopia spaziale.

Un'installazione del 1982 in una piazza di Pordenone fa comprendere il desiderio di ambientare la pittura con elementi lineari disposti direttamente sulla pavimentazione, come una scrittura urbana che si avvale di nuovi segnali estetici. Viene così a modificarsi la percezione del luogo attivando il rapporto con i passanti attraverso l'articolazione elementare di segmenti colorati che stanno dentro e fuori l'immagine del triangolo, indice di spazio che si espande attraverso molteplici vettori.

Parallelamente, prende avvio una diversa riflessione sul valore del segno come delimitazione di una forma che contiene vuoto ed è - al tempo stesso - contenuta dal vuoto, dimensione dinamica di un'immagine non più geometrica ma legata al movimento inafferrabile della mano che lascia traccia del proprio scorrere sulla superficie.

In questa fase si impone il gesto come protagonista incontrastato, gesto rapido e impulsivo, lieve ed inquieto, fluida presenza che sprigiona morfologie geometriche dove le unità segniche sono in costante tensione, nuclei apparentemente staccati ma collegati dai loro intervalli.

Si tratta di una serie di pastelli su carta definiti Rettangolari Verticali (1982-86), luoghi circoscritti del segno immersi nella luce immateriale del bianco, perimetri lineari policromi, leggermente sovrapposti, sfasati, come se apparizioni diverse di un rettangolo primario agissero entro la medesima soglia provvisoria.

Nella ripetizione differente di questo archetipo mentale emergono non solo stratificazioni di spazi simultanei ma anche successioni temporali secondo una correlazione di modalità segnico-gestuali che fanno capire la natura interminabile della pittura di Sonogo.

Pittura immediata, motivata da flussi interni, spinta dall'interagire delle linee con il piano di

luce rappresentato dal foglio, pittura che - mentre viaggia in avanti - porta con sé la memoria del passato e delle tracce già esplorate. Infatti vent'anni dopo - in opere del più recente periodo creativo - questi lontani concetti spaziali hanno offerto spunto per nuove appropriazioni della superficie con ulteriori implicazioni gestuali e relative estensioni cromatiche. Questa scelta di tornare sui suoi passi non è per Sonogo puro e semplice autocitarsi ma un modo per approfondire spazi rimasti in attesa di più intensi magnetismi tra pieno e vuoto, sostenuti da energie ancor più vitali.

Torniamo a metà degli anni Ottanta, una diversa possibilità è suggerita dall'idea di considerare il rettangolo come una pagina che accoglie segni di una scrittura lirica, evocativa, totalmente interiorizzata attraverso linee curve e ricurve, crocette ed occhielli dove lo sguardo scivola passando da un punto all'altro del foglio. In altri casi, l'immagine è costituita da linee parallele color rosso su fondo nero, elementi di una scrittura indecifrabile, eventi minimi, prime sensazioni di percorsi non ancora vissuti, di connessioni tra passato e futuro.

La medesima visione potrebbe far pensare anche ad un ritmo di linee che sconfinano nell'abisso incommensurabile dell'universo, tra segni segreti, scintille immaginarie, minimi bagliori entro la vastità del buio cosmico.

Questo è il momento in cui il meccanismo costruttivo della pittura sfiora il massimo della risonanza referenziale, non per alludere a qualcosa che va univocamente rappresentato, ma per affermare l'urgenza del colore e del segno di collegarsi ad una pulsione interna, ai sommovimenti dell'occhio interiore. Quasi per stabilire un rapporto possibile con il movente originario di quella "indagine di ricerca" che Mario Nigro ha colto nel 1987 parlando del lavoro di Sonogo come "problema di invenzione, di annotazione, di emozione".

A questo proposito, vale la pena di sottolineare soprattutto l'idea di annotazione spaziale, di scrittura visiva che impone la sua naturalezza con minime unità linguistiche, elementi essenziali disseminati nello spazio oltre ogni progetto razionale. Del resto, questa opposizione dialettica comincia a vacillare nell'atto stesso del dipingere che traduce impulsi emozionali e percorsi della mente in un unico processo di sensibilità pittorica, sviluppando l'idea di un corpo-mente dove il pensare e il fare non sono separabili, sono processi della stessa azione.

Tra il 1987 e il 1991 i triangoli spaziali di Sonogo mettono le ali, volteggiano nel vuoto con movimenti imprevedibili, accostamenti insoliti, giochi istintivi di pieni e di vuoti, sovrapposizioni e slittamenti iscrivibili entro una circolarità fatta di lievi urti, pulsioni istantanee, con qualche cenno di insofferenza verso i confini prestabiliti.

Accanto al desiderio di vorticare, decentrare e ricondurre gli elementi verso il centro di gravitazione della superficie, ecco tornare in scena la vertigine verticale, il soffio vitale del segno che anima una serie di immagini improntate sull'opposizione dinamica tra ascesa e discesa. La visione è basata su elementi sovrapposti, come una colonna di triangoli fugaci che si sprigionano dall'energia del segno con tale rapidità da deformare e stravolgere ogni geometria, senza comunque mai tradire la capacità di stabilire equilibri tra movimenti instabili.

Sono situazioni spaziali che Sonogo sogna anche quando non lavora, i tempi di esecuzione sono preparati da stati prolungati di concentrazione e di attesa, la meditazione prima dell'azione, l'assorbimento del vuoto come premessa per rivelare le sue energie nascoste. Ciò che viene generato in ogni opera sono i mutamenti della vita, visioni sospinte da una forza a cui l'artista non può sottrarsi. Impossibile pensare di poter fare a meno di ciò che avviene tra il gesto e il colore, i tratti irripetibili che nascono dalla molteplicità di un unico

pensiero, attimi di un evento che si sviluppa in profondo accordo tra una semplice linea e la complessità del movimento che essa suscita.

Si tratta infatti di cogliere l'istante in cui il gesto assume quel peso essenziale e quella tensione necessaria per farsi spazio nella superficie vuota, condizione primaria di ciò che deve venire ancora alla luce. Inoltre: necessaria a sostenere il suo scorrere intuendo movimenti che non possono essere prestabiliti ma solo affrontati nel processo specifico che - dalla traccia sgranata del pastello alle sciolte stesure acriliche - stabilisce differenti risultati. Altrettanto diverse sono le soluzioni tra segni e ritmi calligrafici che fanno scattare il pigmento con tutto ciò che ne consegue: gocciolature, macchie, disgregazioni, ripetizioni anomale dello stesso impulso, con una serie di ambivalenze percettive che evocano la dimensione stessa del vissuto.

Durante gli anni Novanta (1991-1998) Sonogo radicalizza la purezza del segno attraverso una serie congiunta di opere affidate ad una doppia titolazione (Triangoarcoli e Angoarcoli), termini evocativi che hanno la funzione di nominare non solo il carattere formale dell'immagine ma soprattutto la radice interna delle unità geometriche sospese nel vuoto.

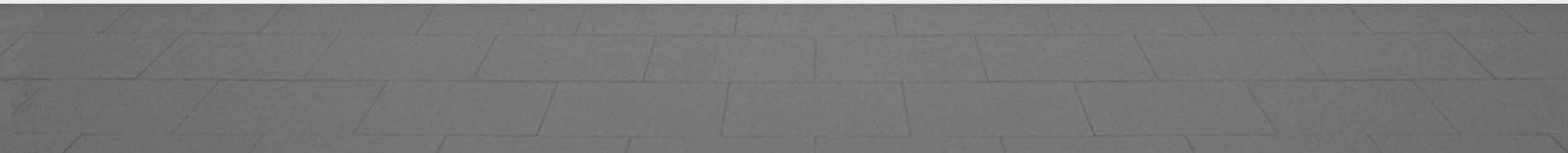
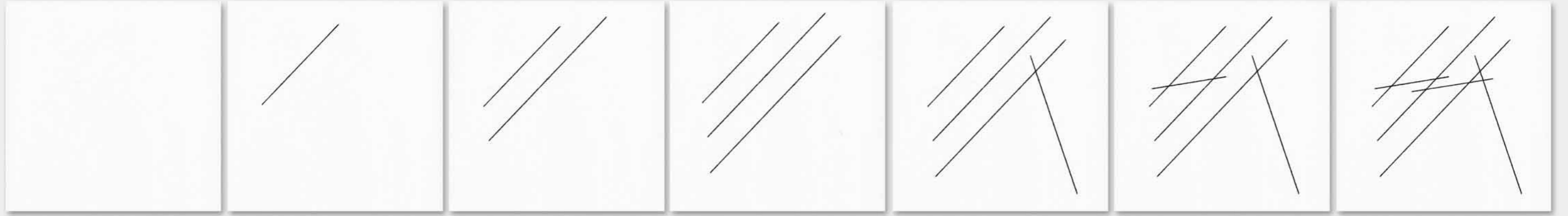
Ciò che unisce la scelta dell'angolo o del triangolo è il termine "arco", neologismo inventato dall'artista sulla scia di un movimento che si impone per via di curvature acute, di tensioni interne che raccordano le estremità del segno al loro punto di incontro, dall'alto verso il basso e viceversa. "Arco" indica dunque un procedimento esecutivo che modifica le unità linguistiche in una sequenza di contatti e contrasti tra il segno e la superficie, incontri basati sull'impulso angolare del gesto che dal braccio si sviluppa attraverso il polso, con la stessa velocità d'azione tra corpo-mente e piano virtuale dell'opera.

Senza cadere in un ingenuo meccanismo di rispecchiamento, non si può non ribadire il peso di questa implicazione gestuale nel valutare le molteplici variazioni che Sonogo elabora nel suo ossessivo processo di invenzione, sempre a partire dal carattere individuale del gesto che da soggetto diventa oggetto. In tal senso, l'identità specifica di questo modo di dipingere va intesa in relazione alle modalità storiche con cui la pittura d'azione si è sviluppata nel corso del secondo Novecento, tra Europa e Stati Uniti. Soprattutto come dialogo tra il pittore e il suo *medium*, tra il gesto-colore e l'estensione della superficie, tra il progetto di dipingere e l'esito imprevedibile che lascia traccia inequivocabile di sé come esito provvisorio di una interrogazione costante intorno alla qualità teorica del pensare e la durata emozionale del fare. Del resto, l'idea di ripetizione di uno stesso segno nel corso del tempo non è mai vissuta dall'artista come limite, semmai come sfida a modificare la sua presenza come infinito ricominciamento, impulso che si origina sempre da sé stesso, percorso interno ai silenzi e alle voci del pensiero creativo, alle ragioni interiori rivelatrici di profonde emozioni.

Quando l'immagine è affidata alla totalità del nero si avverte con maggior evidenza l'idea di pittura-scrittura, soprattutto nel caso degli Angoarcoli in cui l'essenzialità del segno è prossima alla grafia veloce delle parole che diffondono nel bianco minime vibrazioni di pigmento.

Una articolazione più complessa sostiene invece i Triangoarcoli giocati su congiunzioni tra le singole unità segniche, su contiguità e distanze che rivelano una costruzione più serrata, una intensificazione della struttura dell'immagine come luogo di energie simultanee, di ritmi sovrapposti che si urtano e si respingono, con punti, gocce e filamenti di pigmento.

Con questi meccanismi compositivi Sonogo affronta anche il versante policromo accostando due o più colori, gialli, rossi, blu, ocre, azzurri, sempre in compagnia del nero. Oppure: rovesciando la luminosità ottica dell'immagine con il bianco su nero, con qualche traccia di



altro colore, emblematica è per esempio la presenza del rosso come minima energia che ottiene il massimo di evidenza nella vastità della superficie.

Questo avviene in modo più radicale in opere giocate su un solo segno in campo aperto, una specie di "angoarcolo" assoluto, simbolo inventato che appartiene al sistema gestuale di Sonogo, lampo di nero che si accampa nella parte centrale della superficie come una scossa nel vuoto.

Anche se il particolare modo di sentire il peso del vuoto può far pensare a qualche analogia con la pittura orientale come relazione con il mistero dell'universo, in Sonogo non v'è alcuna congiunzione intenzionale con questi riferimenti, in quanto l'agire pittorico scarica sulla superficie segni controllabili di un'energia interiore esplodente, come autentica di un senso rispondente alla vita.

La frantumazione della definizione lineare e la velocità esecutiva dell'infinito modificarsi del segno offrono allo spettatore una sismografia di ritmi impulsivi che nascono dal profondo dell'essere, attraverso discontinui livelli di percezione che oscillano tra il conscio e l'inconscio, senza che vi possa essere una spiegazione estranea ai modi inesplicabili del continuo affiorare del segno.

Questo stato d'animo che assimila continuamente le variazioni della fisiologia immaginativa della pittura guida il comportamento dell'artista in ogni fase della sua ricerca, anche per il suo modo appartato e silenzioso di concepire l'arte come sostegno dell'essere, volontà di stare sulla soglia di energie sconosciute, per fissare sulla superficie visibile l'indeterminata presenza dell'invisibile.

La pittura è in tal senso un viaggio nel territorio infinito costellato di segni di radicata potenza, è capacità di sentire le vibrazioni della luce nello scaturire embrionale delle forme, di avvertirne la presenza in modo acuto, come nuclei vorticanti che si contraggono e si espandono nello spazio anche ad insaputa dell'artista.

Per usare i termini poetici di Carlo Invernizzi, si tratta di sussulti, fenditure, frantumi, stati impercipienti, imprevedibili, lembi segreti, schegge che si involano quasi prese di soprassalto. Guardando le sponde dello stesso fiume, pittore e poeta si riconoscono in uno spazio-tempo che non ha confini se non quelli proiettati verso orizzonti invisibili, abissi che s'addentrano nel proprio magma in un processo senza limiti.

Negli ultimi anni di lavoro, come s'è detto in precedenza, Sonogo ha recuperato lo spazio "rettangolare verticale" dei primi anni Ottanta intensificando il cromatismo originario con sovrapposizioni espansive di linee che si infittiscono, fin quasi a riempire l'interno dei perimetri. L'opposizione ora avviene tra l'orizzontale e il verticale, considerati come categorie spaziali atemporali dove la pittura non ha punti di riferimento riconoscibili ma solo permutazioni instabili, spostamenti continui dallo schema mentale della geometria, che si anima, respira, ha sollecitazioni che non si possono calcolare solo con le regole percettive.

Il fatto che la scelta di questo nuovo ciclo prenda origine da uno schema grafico del passato conferma che la ricerca di Sonogo non teme di radicarsi in sé stessa, di considerare il prima e il dopo come luoghi comunicanti dello stesso flusso immaginativo.

La pittura esiste al di là di ogni singola avventura della forma, il cammino del segno incontra apparizioni istantanee come sintesi del tempo anteriore e di quello presente, essendo l'uno l'evocazione dell'altro, entrambi partecipi del medesimo impulso a modificare misure, proporzioni, rapporti tra topologie differenti.

L'artista lavora su grandi formati, si confronta con ampie stesure che entrano in rapporto con l'architettura dei luoghi espositivi di cui controlla e prevede l'effetto ambientale totale. Le forme

primarie legate alla memoria del rettangolo hanno una icasticità emblematica che deriva dal modo frontale in cui si dichiara la loro tipologia costruttiva, il modo di inquadrare lo spazio, giocando sul meccanismo di minimi ed efficaci spostamenti. Infatti, lo spazio di queste recenti opere sembra decisamente legato alla strutturazione di soglie cromatiche che determinano passaggi di luce legati alla trasmutazione delle linee, non senza imprevedibili bagliori creati dalle interferenze cromatiche.

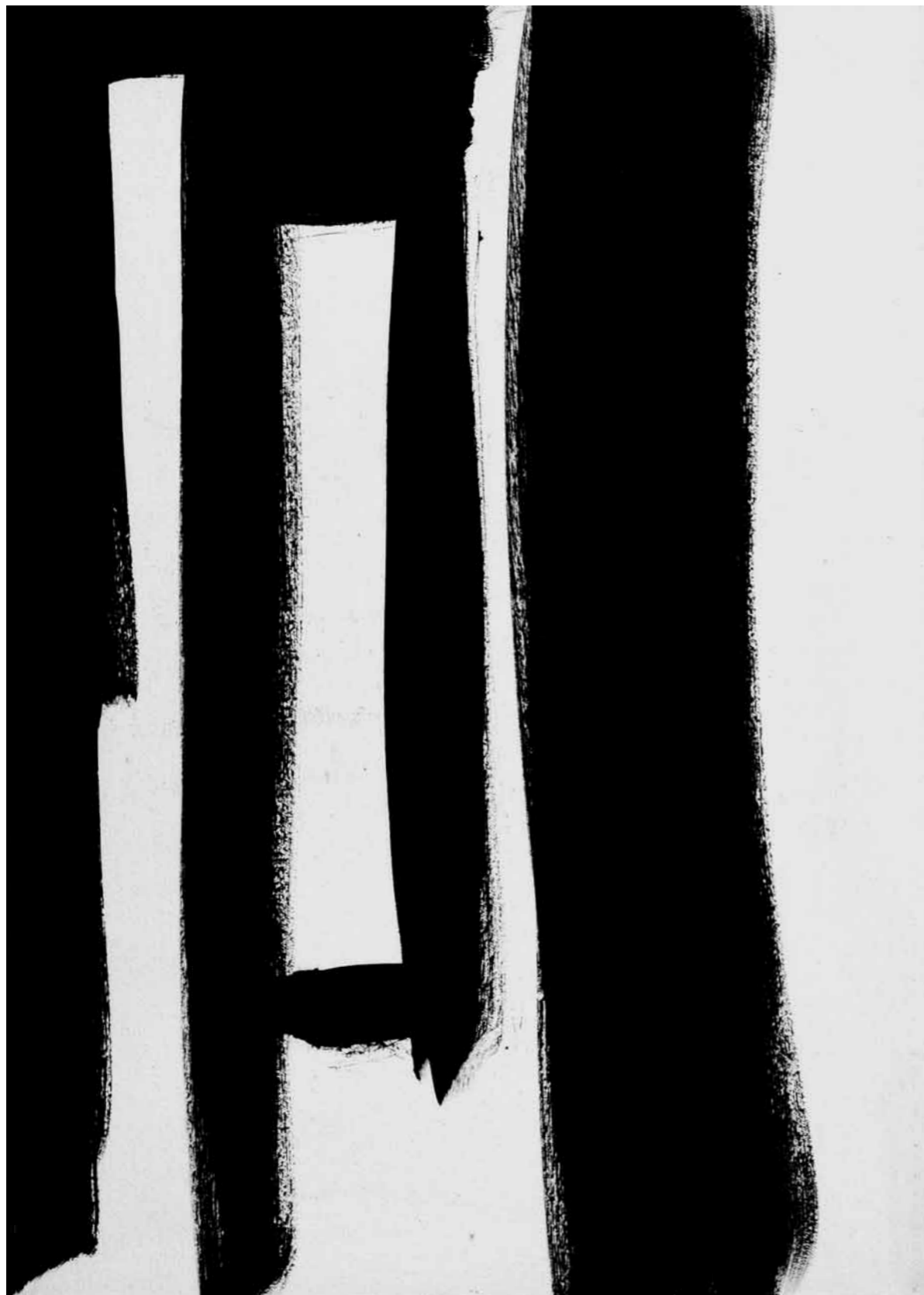
Il movimento virtuale dell'immagine crea effetti tridimensionali che scaturiscono dalla fluttuazione delle relazioni interno-esterne al campo verticale-orizzontale. Non v'è nulla di puramente ottico in questa instabilità elementare delle strutture cromatiche, piuttosto si accentua l'emozione totale delle linee lievemente difformi, mosse dai respiri mutevoli dei rettangoli che giocano sulla tensione ambivalente delle energie accumulate tra un intervallo e l'altro del loro sovrapporsi. Essi non stanno solo al centro della superficie, si spostano anche ai bordi mettendosi in relazione con la parete, interrotte dalla forza del bianco che si dilata nel vuoto spezzando le trame lineari del colore con tagli netti ai margini dell'immagine.

Questa spazializzazione è un'ulteriore conferma della volontà di propagare lo spazio convenzionale dell'opera nell'ambiente, eliminando tutto quanto è superfluo alla percezione delle sue relazioni dinamiche.

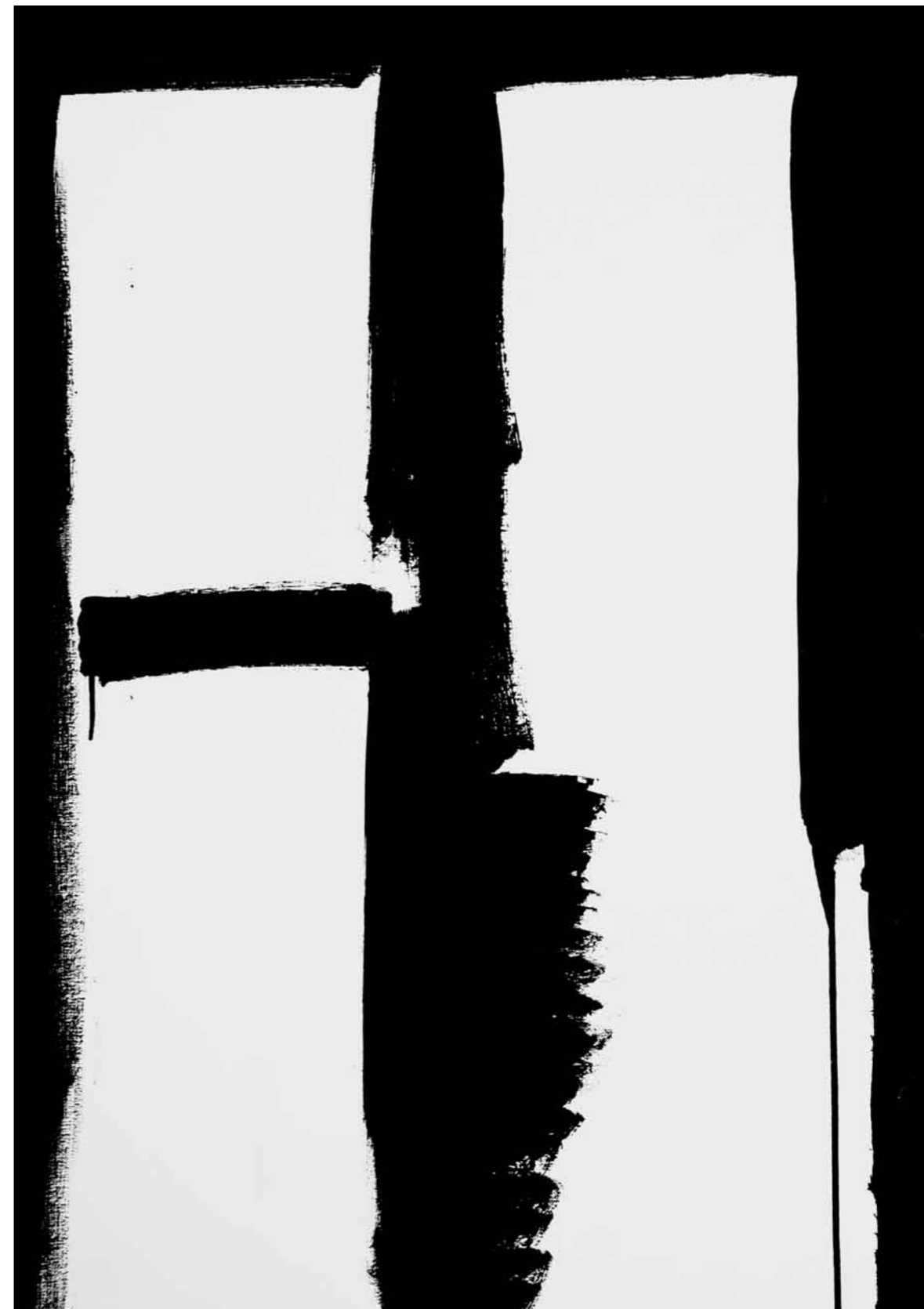
Anche se la sensorialità degli elementi cromatici fa pensare ad una maggior evidenza della vibrazione atmosferica, va riconosciuto - in ultima analisi - che l'atteggiamento di Sonogo non ha cedimenti di tipo rappresentativo. Le inquadrature dei rettangoli non evocano porte o finestre spalancate sul mondo, non sono metafore di tipo architettonico o naturalistico, piuttosto soglie per misurare l'altrove, sguardi della pittura protesi verso le mutevoli profondità del proprio trasmutare, trasmutando.

Si tratta di luminose strutture cangianti, improvvisi segni d'infinito, luoghi dipinti d'un fiato con una tensione mentale che irradia fisicità, orizzonti ambivalenti di linee commisurate ai percorsi plurimi che Sonogo sogna attraverso grovigli policromi, energie trasmesse a dismisura, ossessione di linee sempre in fuga nello spazio.

Milano, 26 maggio 2008



Senza titolo, 1977, acrilico su tela, 70x50 cm



Senza titolo, 1977, acrilico su tela, 100x70 cm

Luciano Padovese

Esiste ancora la soffitta del pittore, ancora oggi. Esiste ancora per il giovane artista che seriamente, caparbiamente insegue il sogno di una ricerca impegnata, al di là di facili esiti mercantili. L'abbiamo visitata, questa volta, nell'incantevole architettura d'una Sacile sconosciuta, centrale e nascosta, immersa eppure calda nonostante le prime brume d'autunno. Una sorta di officina d'arte, spartita in fraterna condivisione, ospitale e intima insieme, zeppa di lavoro quasi fosse tutta una vita, ma lunga, alla base di tanta produzione.

Nelio Sonego è poco più che ventenne, diplomato all'Accademia di Venezia. Le sue tele bianche, linde, con lo sfondo tirato a tempera, segnate a mina colorata, nella sequenza di pareti espositive ora testimoniano la trafila di una ricerca meticolosa, seria, intelligente, sistematica. Che ci sembra premiata da risultati significativi e ricchi di prospettiva.

Ripercorriamo la sua strada. Un cammino di rivisitazione. Prima l'Impressionismo e l'Espressionismo. Poi l'Astrattismo degli anni Venti e quindi degli anni Cinquanta, con tele che sentono la spazialità di Fontana, il segno gestuale di Vedova (maestro all'Accademia) e le macchie di Pollock. Una sintesi che per essere di un giovane d'Accademia aveva l'originalità d'una pulizia, d'una ispirazione interpretativa insolita. Poi l'azzerarsi della pittura e la ripresa autonoma con questi lavori che costituiscono la prima vera personale di Sonego.

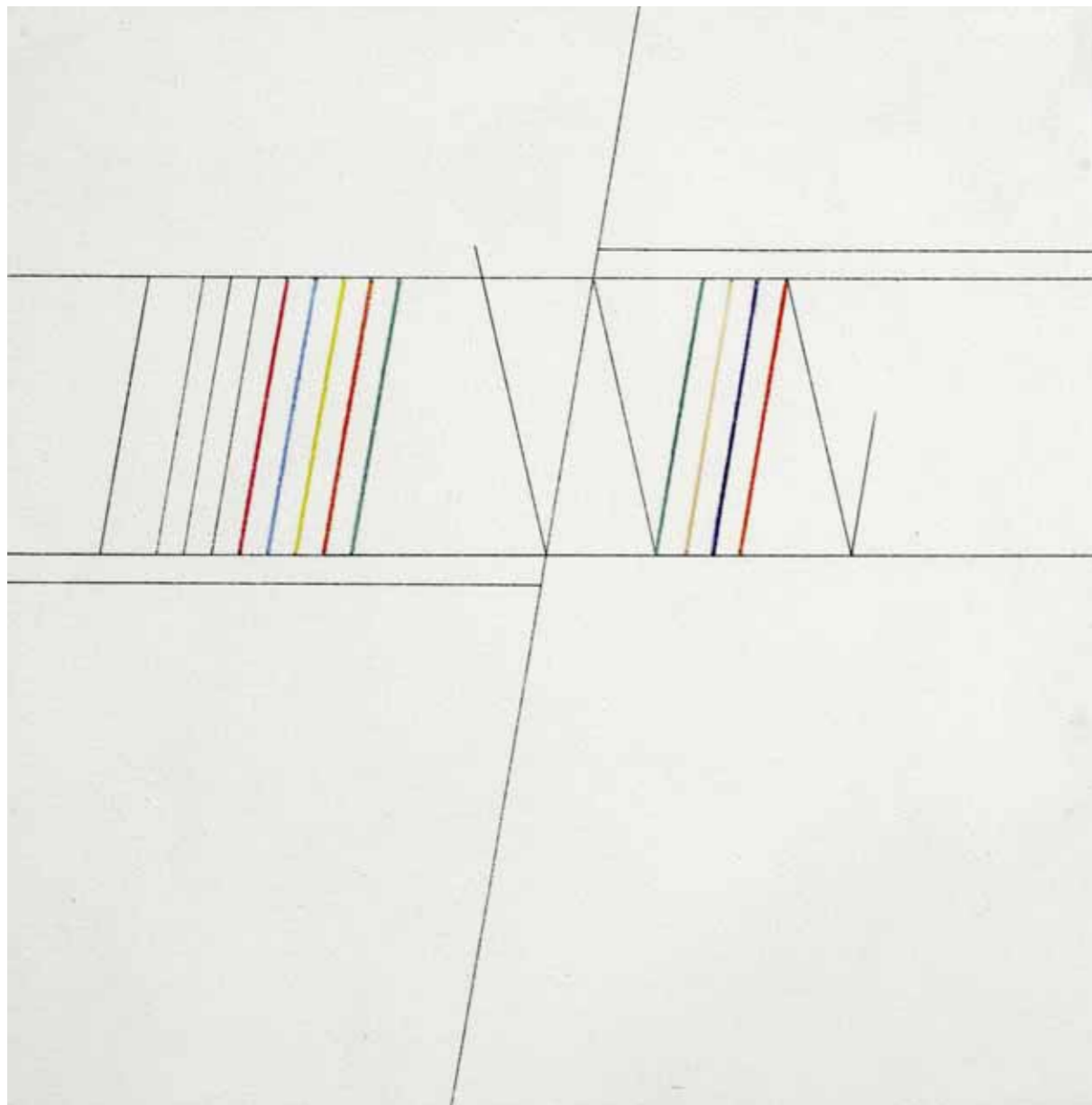
Dalla scomposizione totale del quadro, alla ripresa delle componenti strutturali del linguaggio, con l'analisi della linea e di tutte le sue segmentazioni e della sua capacità di determinare una zona di spazio. Quasi una declinazione grammaticale e graduale di tutti gli effetti di costruttività e insieme di situazioni visive, che richiamano, ma solo richiamano, momenti dell'Astrattismo degli anni Sessanta.

L'esigenza di razionalizzare, di dare ordine. Anche il concetto di rivisitazione, in definitiva, risponde a tale esigenza, segno di chiarezza. Ma non per una voglia di intervenire dall'esterno a mettere a posto. Bensì per bisogno di penetrare in profondità al fine di arrivare alla riscoperta delle radici. E da lì ripartire in un discorso di rapporto nuovo con lo spazio. Che poi è la sorta di emblema d'un atteggiamento di rapporto con la vita. Non assecondare le trame stagionali, benché suggestive. Leggerle tutte in profondità, coglierne gli elementi ritornanti, le componenti basilari stabili, quelle su cui deve poggiare l'originalità perché anch'essa sia consistente.

La ricerca di Nelio Sonego, catalogo della mostra, a cura di Luciano Padovese, Pordenone, Galleria Grigoletti, 1979.



Senza titolo, 1978, acrilico su tela, 70x50 cm



Strutturale, 1981, acrilico su tela, 40x40 cm

Enzo Di Grazia

Si prenda una qualsivoglia superficie, e, in seconda istanza, lo spazio infinito; si definiscano a piacere: e ciò dà la prima idea della tensione all'infinito - le dimensioni di un rettangolo e di questa figura geometrica si realizzino tutte le possibili modificazioni (rotazioni sui lati e sugli spigoli, creazione di parallelismi e di convergenze, di divaricazioni e di aggregazioni).

Successivamente, si ripeta l'operazione utilizzando uno spettro cromatico progressivo, dai colori primari via via fino alla più complessa policromia possibile.

Quanti saranno gli spazi individuati, le forme realizzate, le linee tracciate, i volumi definiti? Infiniti è l'unica risposta.

E non si è scoperto niente: se qualcuno l'ha fatto, è stato Galilei, un bel po' di secoli fa. Eppure, su questo principio è possibile ancora lavorare - e a lungo - per chi si riferisca all'astrazione geometrica in genere, al Minimalismo come tendenza, alla "pittura che riflette su sé stessa e le sue componenti strutturali" come ipotesi di lavoro.

In questa direzione, analizzare una figura geometrica significa inevitabilmente proporsi la pittura come campo d'azione della pittura, la mente umana come campo di riferimento per la ricerca formale, l'arte come la creazione di pure forme, slegate da qualunque rapporto con l'esterno.

Si può, allora, con cura certosina andare a ricercare tutte le possibili combinazioni; oppure soffermarsi a quelle che più immediatamente affiorano spontanee; riflettere matematicamente o abbandonarsi al gusto in sé. La conseguenza non può essere che la nascita inarrestabile, progressiva, di forme, composizioni, spazi reali e cromatici che riportano la pittura ad un rigore - astratto rispetto al reale ma compiutamente realizzato in sé - che è, alla fine dei conti, un nuovo umanesimo.

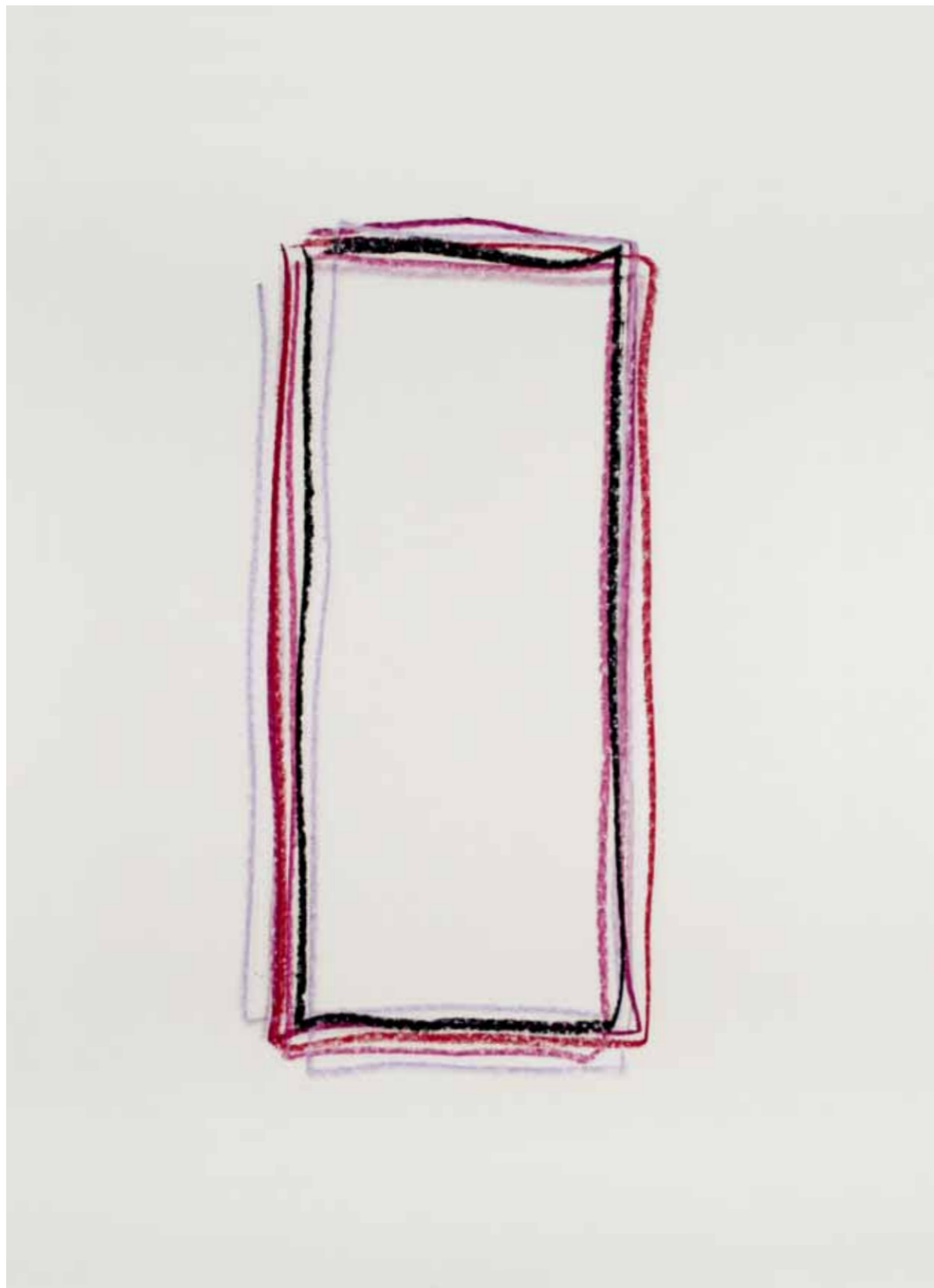
Nelio Sonogo, catalogo della mostra, a cura di Enzo Di Grazia, Napoli, Galleria San Carlo, 1982.

Vincenzo Perna

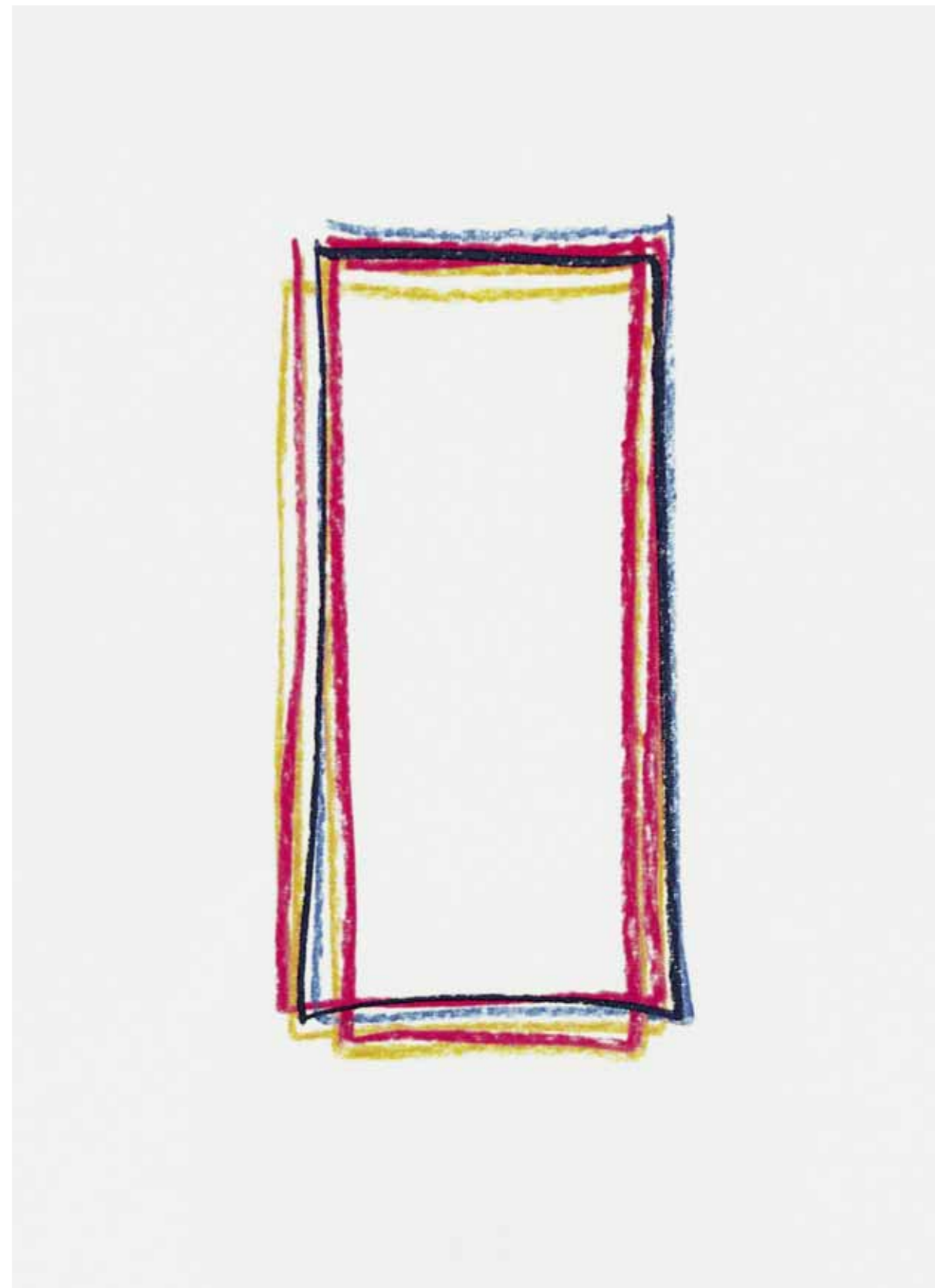
Di rettangoli - generalmente chiusi, ma da ultimo anche aperti ai lati - Nelio Sonogo ne ha disegnati tanti, ma - se non ci sono lacune nella nostra memoria - tutti verticali. Il perimetro è tracciato a mano libera con matite grasse, non interessando all'artista la precisione assoluta: a Sonogo basta delineare un campo quale territorio nel quale porre in essere le sue azioni. Disegnato ed individuato in maniera elementare lo spazio, egli vi colloca e dispone segni elementari: punti, trattini, linee, crocette. Il lavoro di Sonogo si sviluppa nell'ambito di una continua evoluzione (messa a confronto) di rapporti - interni ed esterni - con lo spazio semplificato, appunto il rettangolo. Ma non si tratta di interventi volti a definire una scansione o articolazione o suddivisione del rettangolo, né c'è alcuna preoccupazione, per così dire, geometrica, bensì un riguardarsi e controllarsi reciproco fra gli elementi, che quasi sempre nel contesto sono della stessa specie: ora quattro punti rossi, ora quattro trattini gialli, ora quattro crocette blu; ed ognuno, dalla propria posizione, sembra guardare gli altri tre e vi si relaziona. Più che il simbolico (che pure da qualcuno è stato colto) è il metodo che interessa Sonogo, un metodo investigativo che va all'origine della *inventio* e della *dispositio* del "segnare". Perciò Sonogo persegue la riduzione elementare, i segni fondamentali, e quindi la loro moltiplicazione, la dislocazione degli stessi e con essi, per il loro tramite, la riflessione continua ed insistita sugli elementi primari dell'operare. Nelle carte di Sonogo la libertà dell'artista si vincola al rigore del metodo che procede mediante sottili modificazioni. Ancora una volta dalla collaborazione tra libertà e metodo si riforma il magico gioco dell'arte moderna.

Utopia del moderno, catalogo della mostra, a cura di Vincenzo Perna, Udine, Galleria Plurima, 1985.

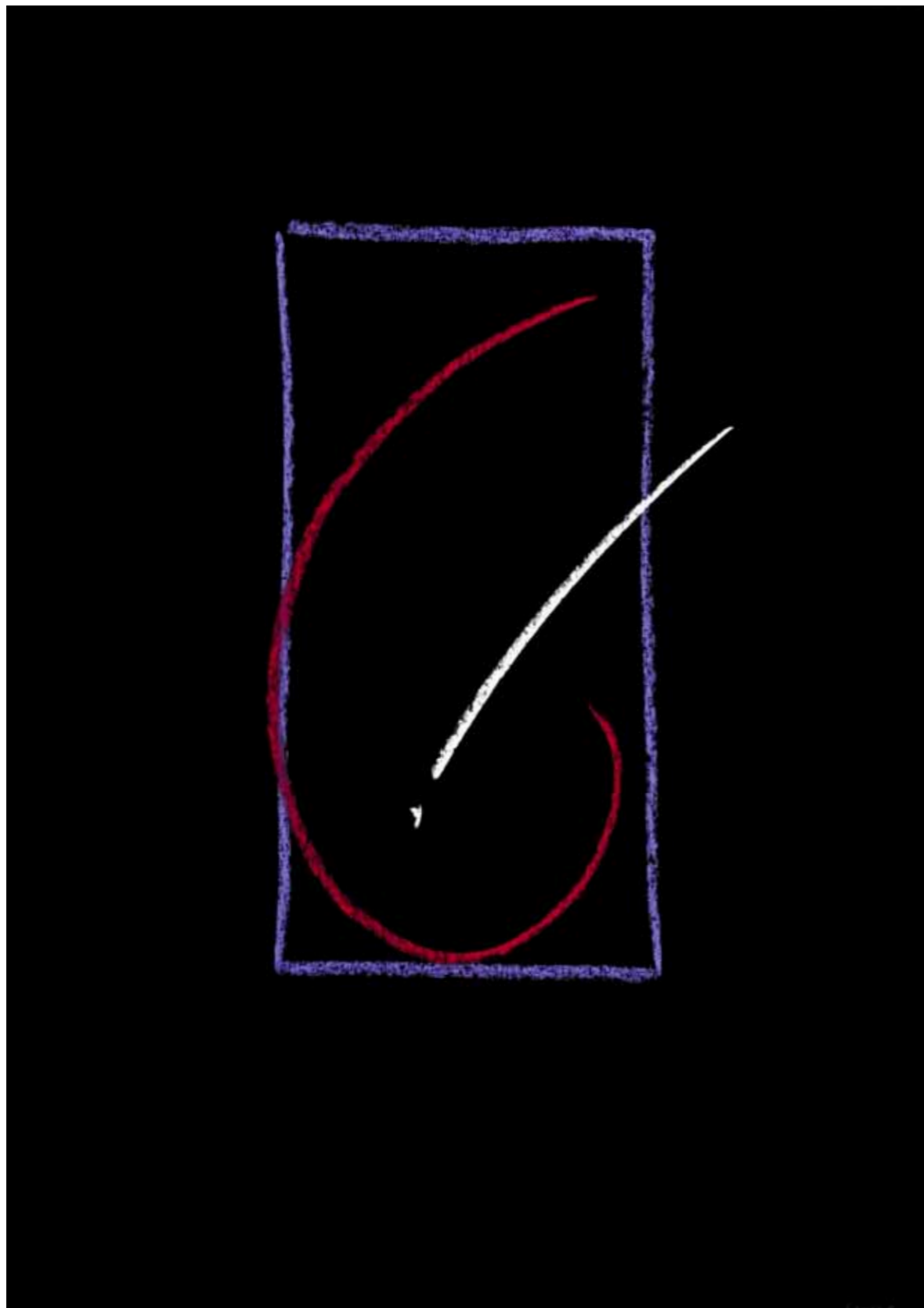




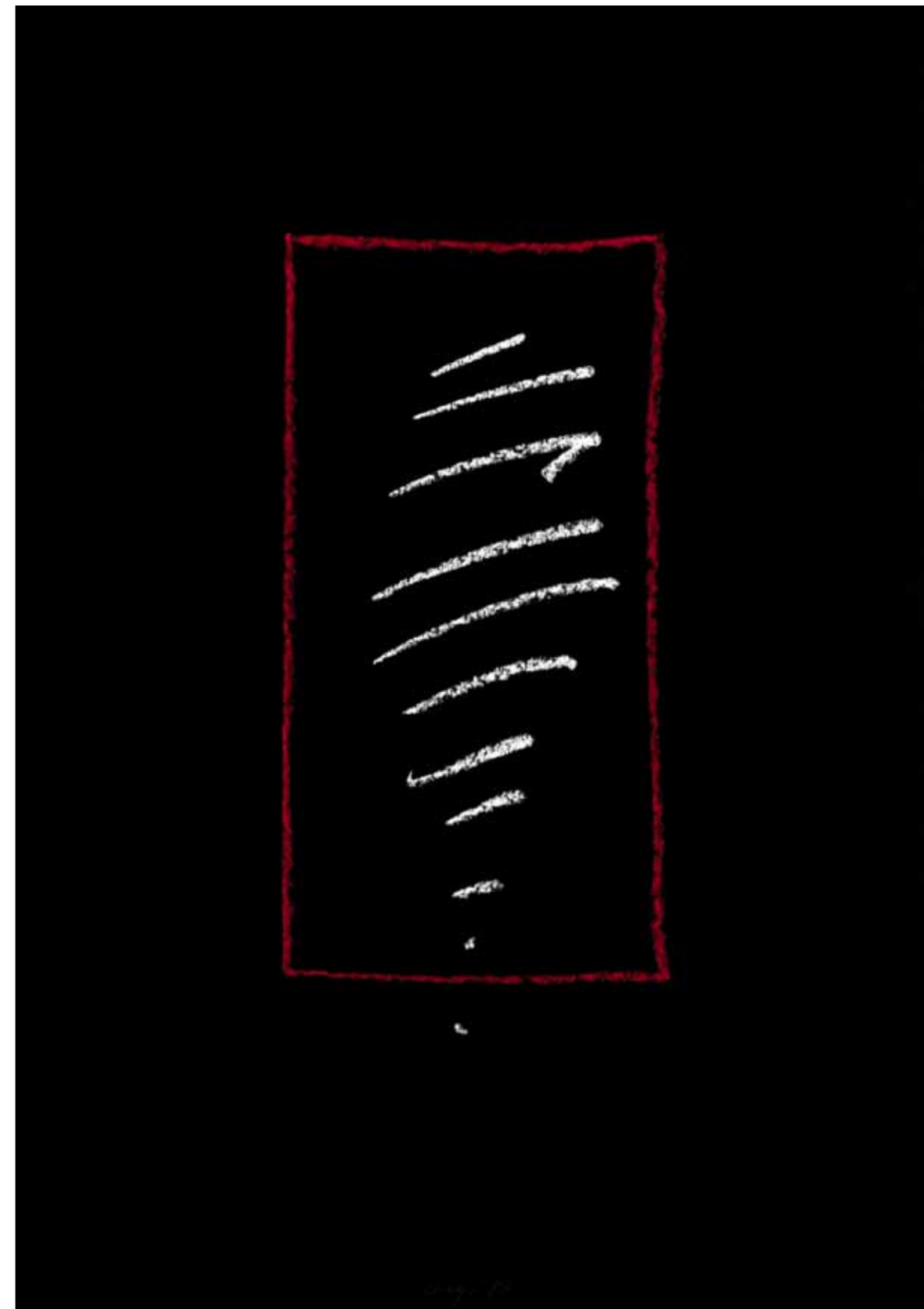
Rettangolare Verticale, 1981, pastelli su carta, 70x50 cm



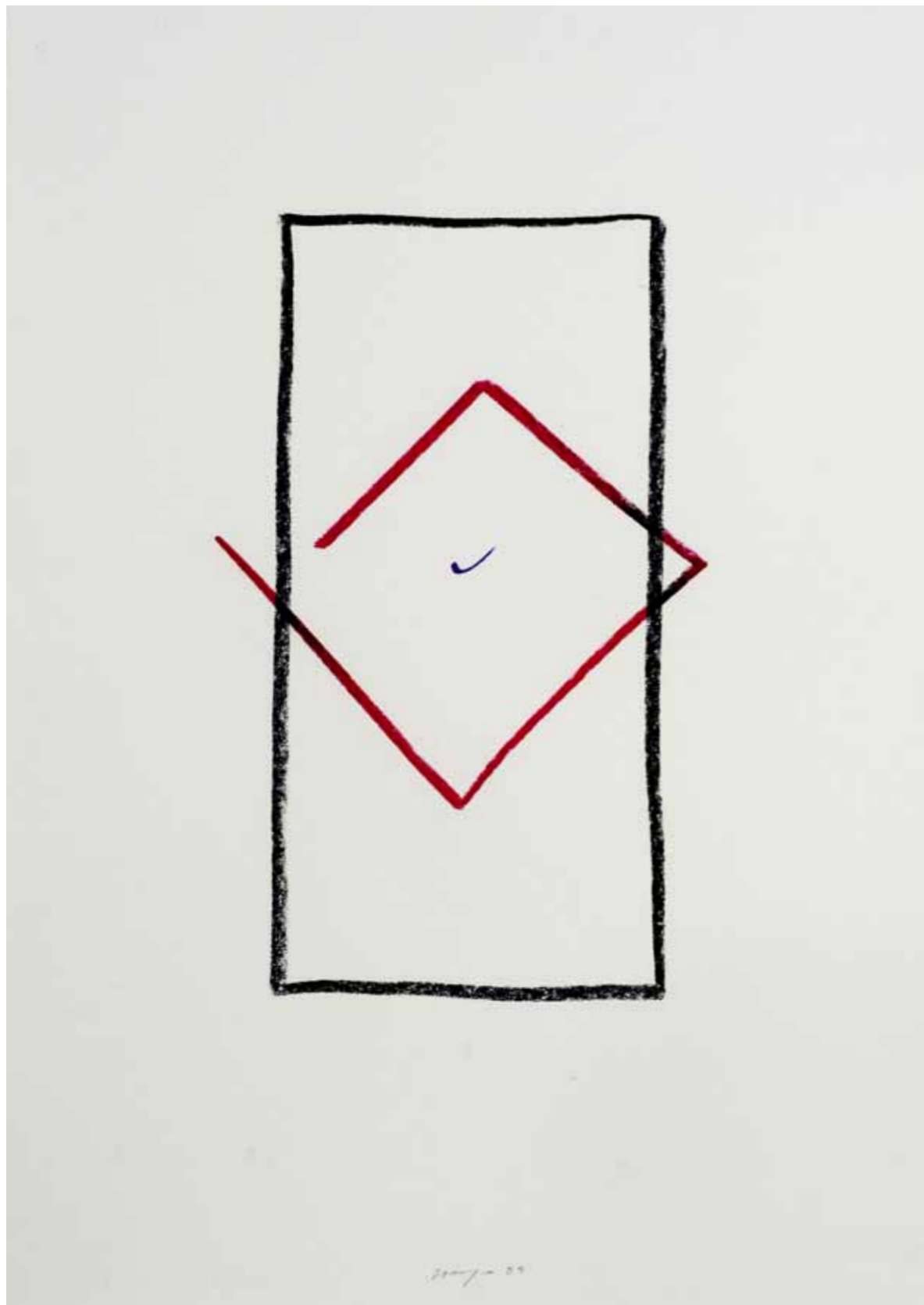
Rettangolare Verticale, 1981, pastelli su carta, 70x50 cm



Rettangolare Verticale, 1982, pastelli su carta, 50x35 cm



Rettangolare Verticale, 1986, pastelli su carta, 50x35 cm



Rettangolare Verticale, 1984, pastelli su carta, 70x50 cm

Mario Nigro

La mia non è una presentazione in quanto la presentazione vera e propria è materia dei critici. Quindi vorrei solo dire la posizione di Sonego nell'attuale panorama del mondo artistico, che è poi una posizione chiara e molto caratterizzata, da quando mi ha fatto vedere i suoi primi disegni a colori. Appunto credo proprio di definirli disegni a colori dove non si può vedere se è il disegno che suggerisce il suo colore oppure se è il bisogno di un colore del suo apporto disegnativo. Da allora, pochi anni fa, il lavoro si è molto sviluppato, senza uscire dalla problematica principale.

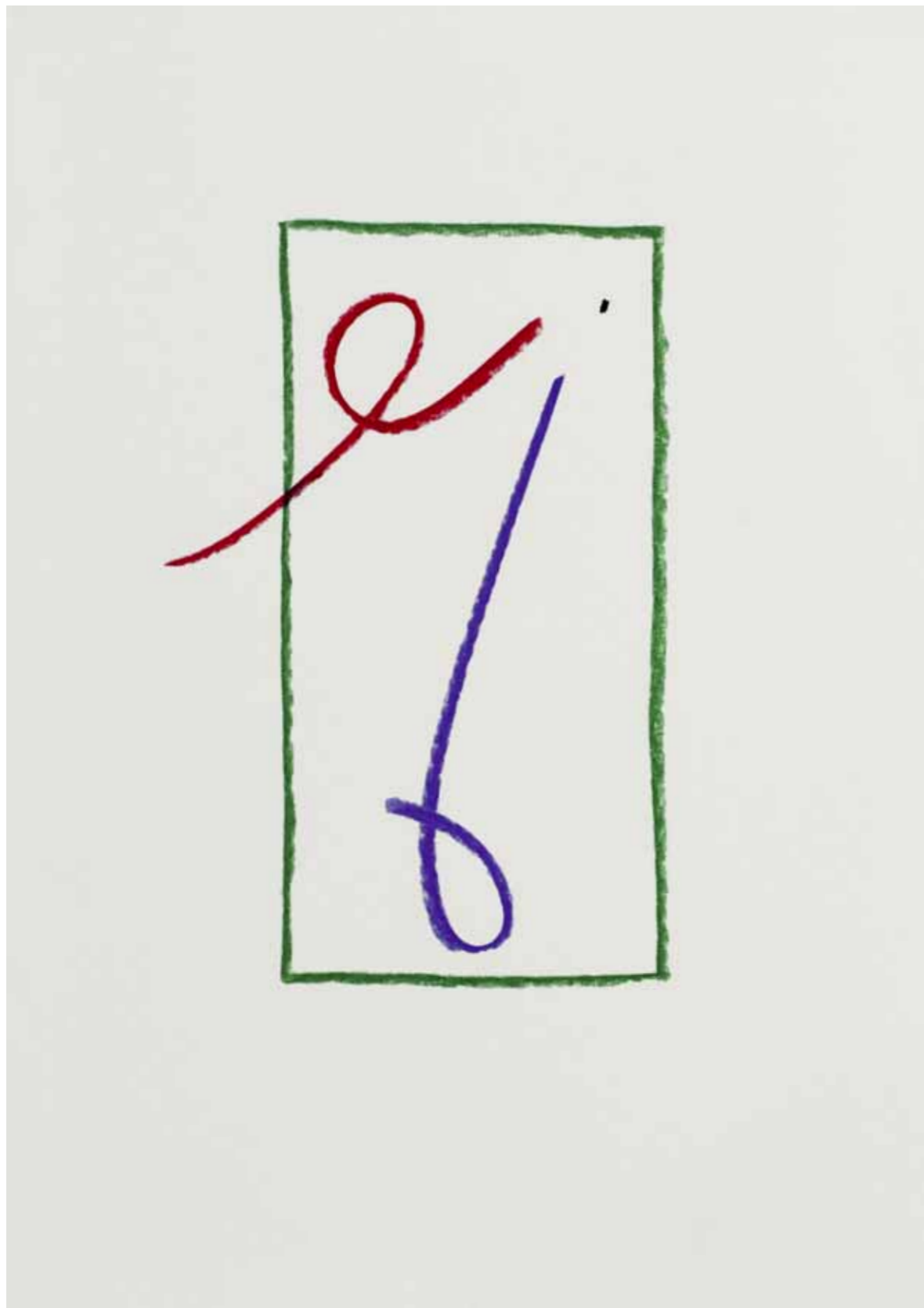
Quale collocazione? Se se ne vuole dare una: ho detto assai personale in quanto non rientra nelle ricerche di altri artisti di oggi in una esigenza di ricordo figurativo, non ricalca però un certo geometrismo, che poi, oggi, diventa fine a se stesso, non più come mezzo di indagine, ma ormai senza quell'apporto che ne giustifica il mezzo.

Quindi l'immagine di Sonego diviene un'indagine di ricerca di qualche suo problema, ma anche di un problema di altri problemi, di invenzione, di annotazione, di emozione.

Una strada diversa da molti, diversa dai più, che non è "in", ma anzi se ne discosta, come succede per chi non sta ad orecchiare, che non sta a informarsi, ma che ha già un percorso chiaro ed autonomo.

ottobre 1987

Nelio Sonego, catalogo della mostra, a cura di Mario Nigro, Udine, Galleria Plurima, 1987.



Luigi Meneghelli

La strumentazione è povera, quasi ridotta agli elementi essenziali del fare: alla superficie e al pastello, o meglio al gioco tra spazio e segno. Nelio Sonego pare non voler superare lo stadio della traccia dell'esercitazione, della lenta messa in visione dell'idea. Il foglio si dà come la soglia del linguaggio, che sfugge ad ogni tentazione materica, ad ogni ricatto di tangibilità: esso è puro luogo bidimensionale che accoglie il tocco della mano, il contatto severo e rarefatto del desiderio.

È chiaro: qui il segno non si pone come lavoro progettuale, come anticipazione di un corpo pittorico o plastico, ma suggerisce piuttosto un'idea di genesi, di creazione autonoma, di balzo dalla materia al volo, dalla gravità alla grazia.

Ed è forse per questo che l'occhio si trova privato di ogni minimo sospetto di forma durevole, di ogni immagine accampata in uno stato di certezza. Non c'è quiete nelle "linee d'orizzonte", nei "punti" che tastano (vivono) nello spazio, perché essi non chiudono, non perimetrano, ma in un certo senso suggeriscono altro spazio, ulteriori confini. I tratti grafici modificano la superficie, la alterano, instaurando relazioni che determinano, di volta in volta, immagini di fusione, di incastro, di frattura, di ripresa. E anche quando pare che Sonego ricorra alla geometria per creare almeno una allusione alla regola, un segno minimo di disciplina, ancora ci si trova di fronte ad una figura che nega lacci costruttivi, centrature, simmetrie, stabilità. Così i rettangoli finiscono per fluttuare nell'atmosfera che li circonda, interrompendo il loro tragitto razionale o moltiplicando, quasi a dichiarare l'impossibilità di ogni schema di ogni limite. Non si mira insomma a dare una forma, una misura finita, ma a dare una forma possibile, non si tende alla costruzione di un spazio ma alla sua costruibilità. Quando poi, nella recente ricerca, si fa prospettiva soprattutto sul triangolo, ci si allontana ancora di più dall'imposizione di un luogo, dall'affermazione di una cifra. Il segno scudiscia la superficie, dando la sensazione di una accelerazione del gesto, di un'urgenza fattuale, che travolge ogni controllo esecutivo. La forma pura lascia il posto ad una sorta di linea interstiziale appesa nel vuoto di una continua interrogazione su sé stessa: e non a caso la figura ripercorre più volte la propria corsa. Non più un dentro e non più un fuori, ma un limite in movimento, un bordo sconfinato.

(...) Indubbiamente per Sonego si può parlare di investigazioni dello spazio, di processo analitico, ma in lui si tratta di una analiticità fuori regola, in quanto la regola è sempre creata nel farsi stesso dell'opera. È un guardare mentre si segna, è un far trasparire il proprio gesto. In questo modo il segno non diventa mai un punto morto, l'indicazione di un oggetto o di un luogo fisso, ma sempre un "verbo", nel senso che accenna all'emergere, al venire a galla dell'oggetto stesso: simbolo di transizione, di provvisorietà, di scivolamento, "di un luogo del non arrivo", "di un'ala battuta all'infinito". (O. Licini)

Lo spazio aperto (Galleria Plurima, Udine; Studio Delise, Portogruaro), catalogo della mostra, a cura di Luigi Meneghelli, Udine, Galleria Plurima, 1989.



Trisangoli, 1989, acrilico su tela, 200x200 cm

Luciano Perissinotto

Nelio Sonego: opportuna riproposizione in quanto la fase più recente dell'artista sacilese indica una significativa evoluzione. In galleria sono esposte anche opere datate '84-'85, a puro tratto e a colore: preamboli giustificanti il suo andar per segno.

Sonego è schivo e genuino nel comportamento come nell'arte: la sua motivazione artistica è pregnante di vita, ma cauta a manifestarsi. Da ciò un'elaborazione asciutta ed essenziale. La traccia del pastello, disciplinata nei primi lavori da cadenze geometriche, ora si fa portavoce di una identità, che si riconosce nell'esclusività del tratto a mano libera. Il segno di Sonego, infatti, ha una valenza proprio in quanto è confessione di moti interiori, leggibili nella deformità della pressione e della compattezza o nella sgranatura del tratto, assai variato a seconda della direzione, discendente o ascendente, scorrevole verso destra o rallentato nel rientrare verso sinistra, rapido nell'andamento curvato, costretto a una sosta quando giunge in un punto limite dal quale riparte costruendo un angolo. L'artista ha abbandonato la pittura a pennello, stesa a piano sulla tela o limitata a caratterizzare i suoi triangoli: la componente cromatica è ora assorbita dal segno, che può essere nero o di colore, ma mai produzione grafica diversa da quella pittorica, in quanto espressione unica, globale del suo linguaggio. È per questo che seguire gli svolgimenti elaborativi di Sonego è un *andar per segno*, un sentire scorrere della vita, fatto di costanti e di inversioni, di appagamenti e di contraddizioni. Sonego opera con francescana povertà di mezzi, con la sola, semplicissima linea. Povertà di mezzi che non significa elementarità di pensiero in quanto il *segno* rimanda proprio a un pensiero sfrondata da ogni oggettivazione, per proporsi nella sua limpida essenzialità. L'artista corre sul filo di questa traccia come un virtuoso dell'acrobazia: un'incertezza o una perdita di concentrazione può vanificare in un istante la significanza del *segno*, che, non ammettendo rielaborazioni, perpetua in modo esemplare la fragranza della prima intuizione.

Il segno di Nelio Sonego, da "Messaggero Veneto", (Udine), 29 settembre 1989.

Licio Damiani

Dai rettangoli tracciati sul foglio bianco con linee scarse e disadorne alle teorie verticali di annodature, catene esili di germi, di idee fissate nell'atto della genesi: il percorso del veneto Nelio Sonogo si svolge tutto in una dimensione di "casta povertà", di rarefatto lindore.

I rettangoli innanzitutto, campiti al centro di una spazio assoluto, asettico, tracciati con carboncino: un ritorno alle forme elementari, un suggerimento alla forma di figura, come nelle ceramiche megalitiche mediterranee; il segno geometrico, la crocetta, il cerchio-svirgolata, il segmento, rappresentano una presa di coscienza d'identità, sono la prima espressione di un razionalismo che tende a dare immagine alla tensione verso un ordine esistenziale. Nelle successive sequenze di triangoli fortemente colorati, sui quali si sovrappongono sfalsati altri triangoli delineati soltanto nel contorno, Sonogo inserisce un'intuizione di movimento, di riproducibilità all'infinito di elementi intrisi di materialità.

Infine i pittogrammi, che affermano unicamente la loro ragione di esistere, come lo scrosciare d'una fontana o un trascorrere di vento sul fogliame di boschi; un essere che è totalità proprio per la sua rinuncia a storicizzarsi, a calarsi nel particolare descrittivo.

Ricompare il triangolo, ma smussato, arrotondato, trasformato in esile ricamo. "Sulle soglie del bosco non odo parole che dici umane", si potrebbe dire citando D'Annunzio, ma alla panica materialità del poeta decadente si sostituisce in Sonogo un sillabare disarticolato, una musicalità misteriosa svolta come un rotolo di carta di riso giapponese.



Sonogo alla Plurima, da "Il Gazzettino", (Udine), 4 ottobre 1989.



Angarcoli, 1991, acrilico su tela, 90x60 cm

Diego Collovini

*La gente alle volte pensa che io prenda una tela bianca
e che vi dipinga sopra un segno nero, ma non è vero.
Dipingo il bianco così come dipingo il nero,
e il bianco è altrettanto importante.*
Franz Kline

Sonego utilizza, in modo del tutto personale, gli elementi propri dell'arte astratta, e fra tutti viene privilegiando il segno ed il colore. I suoi materiali, certamente poveri, in un primo momento non sembrano proporre una ricerca orientata specificatamente sull'interpretazione e analisi del sostrato pittorico, né paiono essere uno studio sulla simbologia del colore, né tantomeno l'autore lascia al solo gesto il grande peso di esprimere uno stato d'animo particolare, o una determinata sensazione. Nelle opere di Sonego si viene evidenziando distintamente un procedimento creativo che tende all'organizzazione di questi elementi di base, secondo un contesto strutturato in modo sintattico.

Le forme, proposte nelle opere di Sonego, diventano più leggere, più eteree, ma anche più adatte a dare un contributo alla complessa eversione della pittura. Ne viene perciò sottolineato, in questo procedere per astrazione attraverso strumenti difficilmente riferibili ad altro se non a sé stessi, la perenne e latente tensione soggettiva e personale presente in ogni artista astratto. È un fare ricerca dall'interno di una pittura che tende all'universale, evitando così di proporre riferimenti diversi da quel lirismo di atmosfera proprio degli strumenti linguistico-espressivi che vanno a definire il processo del fare materialmente pittura.

Sonego, pure non in modo così evidente come per altri artisti - i quali demandano a forme linguistiche fortemente espressive il compito di esternare, o tutt'al più interpretare uno stato emotivo - si affida ad una pittura fortemente legata a momenti razionali, a momenti cioè che inducono ad una riflessione su tutto il campo della pittura. Questo perché sia la composizione formale, sia l'atto del deporre il colore su di un insolito ed indifferente piano, (perché l'assenza di colore o di materia non ci permette di parlare di superficie) sono l'oggetto di un ininterrotto dialogo sugli strumenti comunicativi che segnano il complesso divenire della pittura o, più in generale, dell'arte contemporanea.

In quell'incalzante ed inquietante dinamica di un segno quasi nervoso, anche se interprete di una pittura consumata nel più breve e possibile rapporto spazio-tempo, trova origine un'insolita dialettica fra il gesto, il piano pittorico ed il colore. Questo complesso utilizzo della pittura e la sua conseguente lettura o interpretazione, non può limitarsi ad essere considerato come un semplice assemblaggio di questi elementi, anzi la componente dialettica in questo caso tende ad evidenziare l'opera di ricerca e di analisi resa necessaria proprio dalla coesistenza di questi elementi espressivi in un processo di accoglimento di un fatto gestuale fortemente limitato prima dall'ambiguità spaziale del quadro, poi dall'apparente profondità della superficie provvisoria. Un disequilibrio formale dunque, all'interno del quale la componente della luce - o della non luce se si tratta di un piano nero - gioca in un appariscente spazio dove le forme sovrapponendosi e modulandosi, prendono posizione a volte allargandosi in un preciso dinamismo ancora costretto da un ritmo a sequenza fatto di frammenti fluttuanti nello spazio, ma comunque al di fuori della pura ornamentazione.

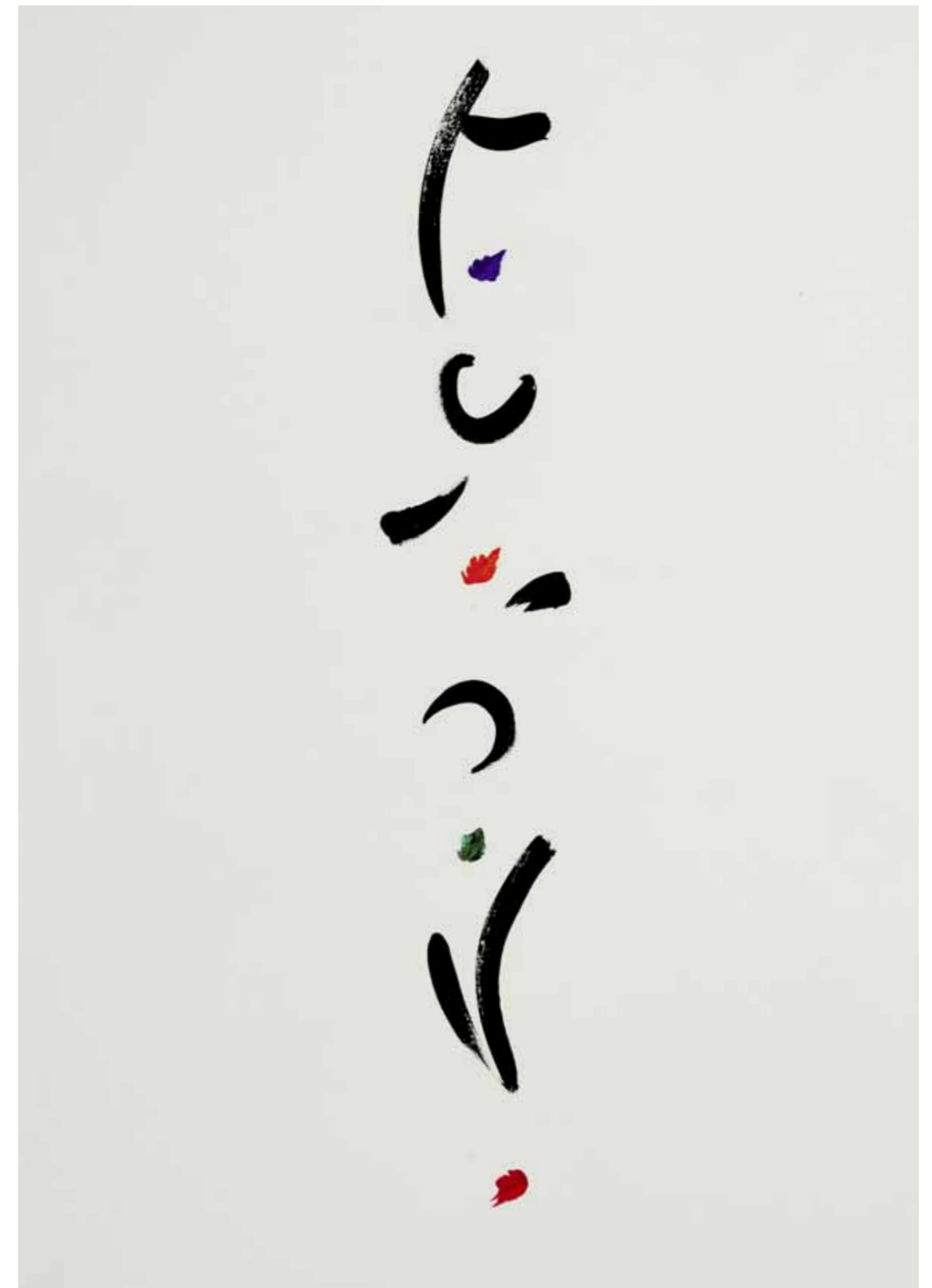
L'evolutive cambiamento presente nel percorso artistico di Sonogo si mostra come una reinterpretazione degli stessi motivi compositivi che avevano caratterizzato i lavori precedenti. Il supporto cartaceo, nella già nota povertà materiale, accoglie infatti un movimento libero anche se ridotto nella dimensione - contrario all'insegnamento di Vedova, suo maestro all'Accademia di Venezia - ma per questo non certamente costretto all'interno delle minime dimensioni del quadro, dove ancora la progettazione spazio-ambientale, a suo tempo fondamento della ricerca compositiva, riesce a coinvolgere direttamente ed immediatamente lo spettatore. E in quel vuoto e bianco piano di estensione limitata, (ma nello stesso tempo capace di offrirsi come dimensione di indefinita possibilità), la linea, se un tempo interveniva per delimitare il campo per formare altri spazi o per costruire attraverso contrapposizioni la figura geometrica del rettangolo, ora, fattasi segno distinto da una qualità di forza più che di forma, rientra nel processo di reinterpretazione dello spazio pittorico, dividendolo in settori a volte quadrati, altre volte rettangolari, altri ancora triangolari.

Vengono qui in pratica impostate le regole sintattiche per essere spesso analizzate ed interpretate su basi combinatorie, seguendo quindi le regole dell'organizzazione dei segni. Sonogo realizza in un modo, certamente non tanto celato, un movimento verso l'alto, o, indifferentemente, verso il basso, reinventando così quel concetto di verticalità - caro alle esperienze di Mondrian o di Van Doesburg - che porta la composizione artistica ad uscire idealmente dal limitato spazio bidimensionale del quadro stesso, per scendere su uno più ampio dominato dalla pacata e riflessiva suggestione, o dalla viva e imprevedibile fantasia. O ancora quella parte lasciata a sé con l'onere di problematizzare la composizione attraverso la presenza di uno spazio, quasi inebriante respiro del movimento segnico - apparentemente immediato e diverso - in continuo spostamento e in cerca di collocazione, l'artista ridefinisce lo spazio attraverso un lento e graduale momento ripetitivo, per poi immergere quei segni nel flusso di una improbabile serialità. Si innesca così nuovamente un processo di rielaborazione attraverso leggeri e progressivi spostamenti all'interno del linguaggio segnico dell'arte astratta, come un nascosto desiderio di un abbraccio sensuale, sperduto tra le trame di un labirinto di suggestive emozioni conservate nella memoria.

Il procedere artistico di Sonogo, che come si è già sostenuto, non muove certo da un originario e ben definito punto di partenza, piuttosto tende alla ricerca di una possibile e problematica origine, dalla quale poi muovere, attraverso i linguaggi propri della pittura, fino al tentativo di sfiorare i molteplici percorsi della pittura stessa, per poi riallacciarli, riannodarli, reinterpretarli, all'interno però della dimensione di una più nuova e più fresca esperienza d'artista.

marzo 1991

Nelio Sonogo. Viaggio lineare 1978-1991 (Ex Chiesa di San Gregorio, Sacile), catalogo della mostra, a cura di Claudio Cerritelli, Diego Collovini, Padova, Biblioteca Cominiana, 1991.



Angoarcoli, 1991, acrilico su tela, 100x70 cm



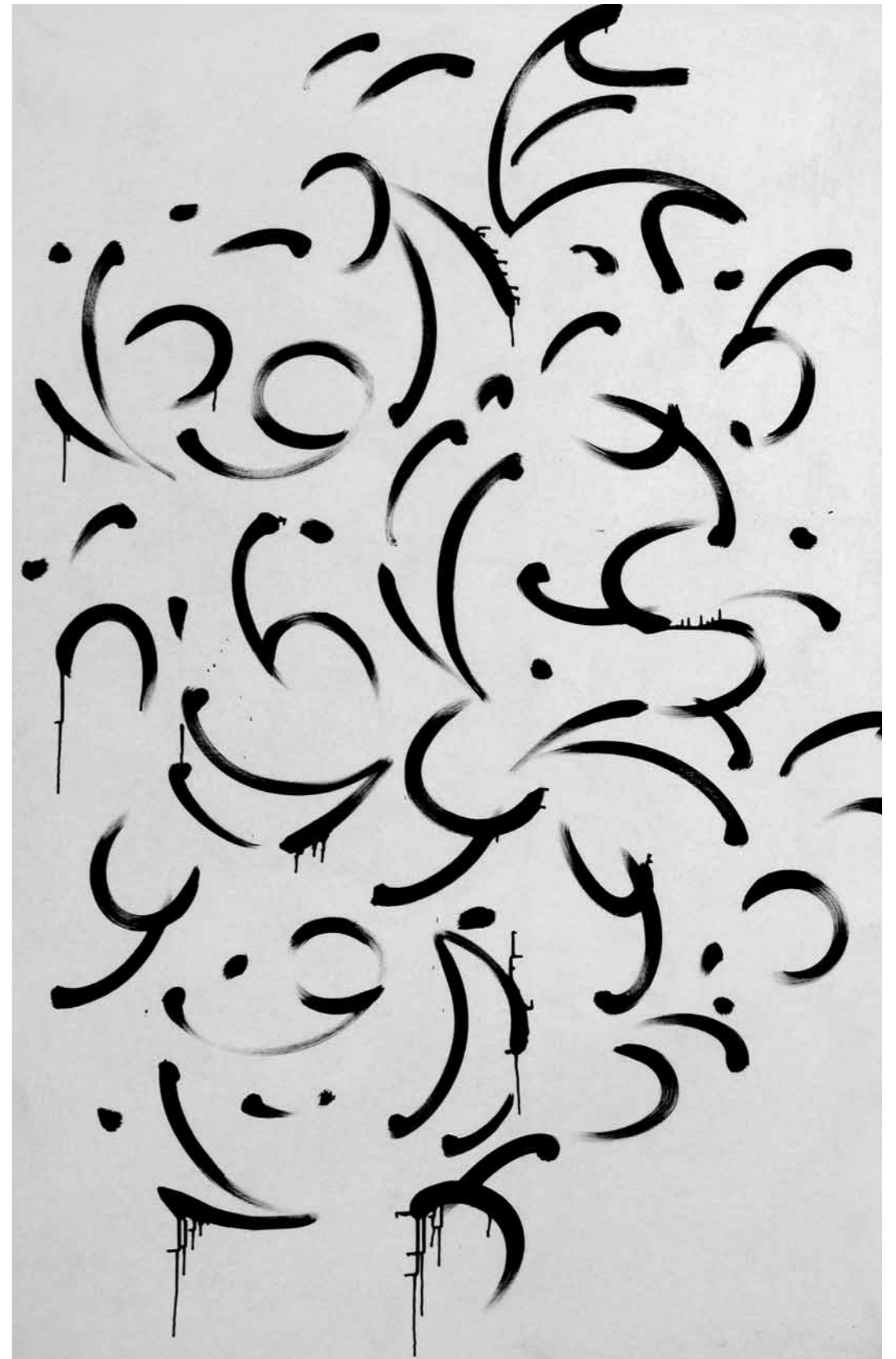
Angarcoli, 1992, acrilico su tela, 200x130 cm

Lorenzo Mango

Superfici bianche, fogli di carta, schegge di muro, specchi calcinati. La pittura di Nelio Sonego nasce di lì, dall'ombra originaria del supporto, dalla memoria del quadro rinsecchito fino ad annullarsi, cancellato fino al grado zero. Nel luogo che precede l'immagine, nello spazio franco dell'indistinzione assoluta ove tutto è possibile, Sonego mette mano (è il caso di dirlo, alla lettera) all'atto di dipingere. Atto primario che risale all'infanzia dell'uomo, alle fonti della scrittura, della iscrizione e del geroglifico. La mano è lo "strumento" grazie a cui questo gesto primario diventa possibile. Sulla superficie bianca, sul foglio di tutte le possibilità, la mano iscrive la presenza del corpo che fronteggia la tela, lascia la traccia materiale di una intenzione di scrittura che non ardisce ancora accedere al calligramma, all'alfabeto, alla parola e neanche al simbolo. Prealfabetica la pittura-scrittura di Sonego è anche presimbolica. Non perché neghi all'arte la via del simbolo, ma perché si attesta in una condizione precedente, preliminare. Risalito ai luoghi del silenzio, alla notte della grande luce dell'origine, il pittore cerca di fermare l'attimo primo, il segno che consente di operare le prime distinzioni, che consente di vedere, cioè di discernere. Quel luogo lo chiamiamo la fonte del linguaggio, perché è nel linguaggio che noi siamo, esso ci nutre, ci "fonda", ma al tempo stesso esso distingue la notte dal giorno e ci impedisce così di continuare a vivere la luminosità notturna cui solo la indistinzione originaria può dar luogo. La ricerca di Nelio Sonego sembra rivolta verso questo limite estremo, verso il confine d'ombra da cui emerge il linguaggio; ma tenta di fermarsi un attimo prima di questo limite - perciò ne parliamo come di una condizione pre-liminare del linguaggio - prima cioè dell'articolazione, della traduzione del linguaggio in *logos*, in fatto della mente. Qui siamo in presenza, invece, di un incontro fra corpo e linguaggio. Vorrei dire che la mente non c'entra, anche se sono consapevole che Sonego può compiere il suo risalimento all'originario soprattutto grazie ad uno sforzo di comprensione della natura più intima della pittura. Lo stesso fatto che lo giochi come scrittura, in un confine ambiguo dove il segno non è più il semplice "tracciare" e non è ancora l'articolazione alfabetica dimostra di uno sforzo concettuale intenso. Ma la pittura, anche di questo Sonego pare consapevole, è sempre un fatto fisico, ha una carnalità, per sobria che sia, che non va tradita, pena lo scotto di dover rinunciare alla pittura in quanto tale, in quanto creazione vitale e finire per trincerarsi dentro una tutta intellettuale "idea" dell'arte. La linea d'ombra, il confine che fonda la pittura, staccandola dalla pagina, dalla superficie, dallo schermo specchiante dell'indistinzione assoluta è il segno. È il segno che forma la pittura, nel senso che è il segno tramite elettivo in grado di dare corpo al ritmo invisibile del respiro, a tracciare i percorsi dell'energia. Il segno, tramite fra visibile e invisibile, è il fondamento del quadro in quanto scrittura, in quanto cioè elemento che attraverso la iscrizione opera la prima distinzione, quella fra noi e il Tutto, aprendo lo spazio tragico della conoscenza. Tragico, perché ogni distinzione è lacerazione ed ogni inizio un addio. Rispetto alla tradizione della grande pittura gestuale moderna, Hans Hartung in testa, questo atto originario del dipingere assume, nel caso di Sonego, un respiro diverso. La iscrizione di sé sulla tela non è un gesto di protesta, non un urlo del male di vivere, non la negazione, la cancellazione. Se una gestualità alla Hartung sfregia il quadro per cancellare il mondo, la gestualità di Sonego è più prossima a quella di Fontana, parte dal Nulla per cogliervi l'Uno, l'inizio. Non si esprime con forza, dunque, od aggressività, ma per ritmo e musicalità. Appare, da questo punto di

vista, assai vicina alla calligrafia zen, a quel porre l'attenzione non tanto al risultato della scrittura quanto ai suoi presupposti. Il polso "sa", dicono i maestri zen. Quel sapere del polso si estende in Sonogo al braccio, fino all'articolazione della scapola. Di lì si origina questo "inizio del dipingere" che ci appaiono i suoi quadri. Un confine del corpo che si riversa direttamente sulla tela. Lo specchio originario, splendente ma invisibile, viene calcinato da Sonogo, spalmato di colore per divenire il luogo dove il corpo tenta la sua prima scrittura.

Il segno forma la pittura, da "Titolo", (Perugia), a. IV, n. 14, inverno 1993-1994, pp. 82-83.



Angoarcoli, 1992, acrilico su tela, 200x140 cm



Triangorcoli, 1993, acrilico su tela, 140x90 cm

Giandomenico Semeraro

(...) È quella di Sonogo una scrittura del vuoto - come giustamente ha sottolineato Claudio Cerritelli - che procede per spostamenti e per rotazioni: in questo modo la pagina respira nella sua totalità, nella sua interezza, individuando spessori impossibili - dati appunto dalla suggerita rotazione delle forme - ed uguali tensioni fra pieni e vuoti (termini di rado così calzanti). Sonogo persegue l'idea di un progetto visivo a tutto campo, dall'analisi dello spazio all'emozione di uno spazio fondato analiticamente, individuando nella intuizione e nella presenza di più tensioni che agiscono nel medesimo istante quella parte di forza immaginifica, ovvero di pensiero libero, che a tutti gli effetti diviene visibile, palpabile, vera. Bianco su nero, nero su bianco: la concentrazione linguistica che dal minimo della concentrazione cromatica sposta l'accento sul massimo della forza espressiva (ritorna l'idea di scrittura) lascia aperta al lettore la possibilità di indovinare, di proseguire lungo i volumi della superficie trovando quelli che Sonogo ammette quali eventuali fra le diverse possibilità compositive, spostandosi lateralmente, in basso, in alto nella pagina, sviluppandone le architetture fra presenza e assenza. La stesura uniforme, imponderabile, dei bianchi o dei neri stabilisce la lontananza, il vuoto appunto, dal quale prendono corpo le movenze interiori, sospese ed affascinate dai propri movimenti. Allo stesso tempo, però, stabilisce chiaramente quali sono le potenzialità della pittura: non rappresentazione o esposizione dei propri strumenti, bensì realizzazione di un pensiero forte, autonomo, non imitativo, in condizione quindi di essere parte integrante del reale. Il racconto procede per piccoli scarti, variazioni imprevedibili eppure conseguenti che si svolgono lungo le matrici primarie del punto, della linea curva, della linea retta, e che diventano di volta in volta, traccia, memoria, apparizione. Proprio queste raccontano il movimento su e dentro il vuoto, per cui il segno diviene realmente spazio vibrante, vivo, denso di significato. Ed il colore che a volte penetra la superficie percorrendola liberamente, preservando intatta la propria capacità vitalistica porta tale spazio a recuperare sostanza materiale, definendosi lucidamente quale pittura. *"Beata solitudo, sola beatitudo"*, dicevano nell'antichità. Ebbene, di tale solitudine (conducendola dalla meditazione lirica al terreno ben più scottante di coinvolgimento e dibattito) Sonogo si fa relatore, facendo dell'attenzione al mondo interiore il sensore sensibilissimo della lettura e dell'irruzione in un'attualità inquieta, agitata nel profondo, fatta di illuminazioni metropolitane e drammi antichi dei quali le arti visive non possono non avvertire il peso, avanzando dubbi sul pieno svolgimento delle cose.

Nelio Sonogo. Suoni del silenzio, catalogo della mostra, a cura di Giandomenico Semeraro, Milano, Artopia Urso, 1994.



Angoarcoli, 2000, acrilico su tela, 100x70 cm



Angoarcoli, 1998, acrilico su tela, 100x70 cm



Angarcoli, 1996, acrilico su tela, 170x50 cm

Nelio Sonogo

La mia pittura è ossessività che accade, energia di mentecorpo che prorompe e si imprime sulla tela. Essa non nasce per mia volontà. La mia coscienza organizza solo il suo farsi immagine. Esplosione-implosione di energia incompressibile, i Triangoarcoli ne sono la forma invenzione, il dischiudersi in senso. Il movimento che agita l'immagine è la tensione emozione bloccata che in essi ancora vive.

Ponte della Muda, 17 novembre 1996

Tromboloide e disquarciata. Poesie di Carlo Invernizzi. Opere di Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonogo (Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia; Museum Rabalderhaus, Schwaz; Galerie Nothburga, Innsbruck), catalogo della mostra, testi di Giovanna Bonasegale, Giorgio Bonomi, Maria Vailati, Elmar Zorn, Perugia, Centro Espositivo della Rocca Paolina; Perugia, Provincia di Perugia, 1997.





Carlo Invernizzi Gianni Asdrubali Bruno Querci Nelio Sonogo

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

Morterone, 2 novembre 1996

Manifesto. Tromboloide e disquarciata, in Tromboloide e disquarciata. Poesie di Carlo Invernizzi. Opere di Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonogo (Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia; Museum Rabalderhaus, Schwaz; Galerie Nothburga, Innsbruck), catalogo della mostra, testi di Giovanna Bonasegale, Giorgio Bonomi, Maria Vailati, Elmar Zorn, Perugia, Centro Espositivo della Rocca Paolina; Perugia, Provincia di Perugia, 1997.

Giovanna Bonasegale

(...) Nelio Sonogo esordisce, tra Venezia, Pordenone e Roma, alla fine degli anni Settanta, in un clima artistico proiettato sull'autoriflessione, sul ripensamento critico rispetto agli sconfinamenti degli anni immediatamente precedenti, sulla ricerca di un linguaggio "altro", dove la componente mentale e minimale tende ad assumere una valenza portante. La sua è una sorta di meditazione, sulla superficie prima e sul segno poi, che prosegue con tenacia. Nonostante le numerose mostre personali e collettive in gallerie e sedi prestigiose viene notato soltanto da alcuni critici, tra i quali Giorgio Cortenova e, più recentemente, Claudio Cerritelli e Lorenzo Mango. Un percorso solitario, quasi isolato.

La ricerca sui Rettangolari Verticali lo accompagna per tutti gli anni Ottanta fino all'elaborazione di un'architettura "piana" della quale i componenti essenziali sono il pastello e l'acrilico sui supporti di carta e tela. La superficie tende ad aprirsi, a non essere più chiusa nello spazio comunque preconstituito del rettangolo o del triangolo, verso la fine degli anni Ottanta, dopo anni di progettualità. Si apre alla libertà di un segno non minimale, sempre più forte.

Dopo una serie di acrilici Senza titolo, attraverso i quali sembra quasi voler sondare i limiti e le risorse del proprio lavoro, arriva alla esecuzione degli Angoarcoli e ai dipinti più recenti. È ancora un progetto sulla superficie piana, ma si fa più marcato il contrappunto tra il pieno e il vuoto, tra il bianco e il nero, tra il chiaro e lo scuro, un desiderio di volume, raggiungibile attraverso la forza del solo segno.

Di formazione veneta, Sonogo sembra recuperare, nelle opere più recenti, una matrice tonale, mentre il gioco dei vuoti e dei pieni rimanda alla cultura orientale, anch'essa non estranea alla sua terra di educazione. Ma sopra tutto il segno. La grande vitalità espressiva e l'autonomia di immagine, che viene assumendo, svelano il raggiungimento di una nuova fase di progettualità, dove comunque ciò che sembrava fin qui acquisito lascia ampi margini a ulteriori indagini, a nuove proposte. (...)

Intervento, in Tromboloidi e disquarciata. Poesie di Carlo Invernizzi. Opere di Gianni Asdrubali, Bruno Querci, Nelio Sonogo (Centro Espositivo della Rocca Paolina, Perugia; Museum Rabalderhaus, Schwaz; Galerie Nothburga, Innsbruck), catalogo della mostra, testi di Giovanna Bonasegale, Giorgio Bonomi, Maria Vailati, Elmar Zorn, Perugia, Centro Espositivo della Rocca Paolina; Perugia, Provincia di Perugia, 1997.



Musei Civici Villa Manzoni, Lecco, 1999
Angoarcoli, 1999, acrilico su tela, 220x80 cm; *Angoarcoli*, 1999, acrilico su tela, 220x80 cm
Angoarcoli, 1998, acrilico su tela, 220x120 cm; *Angoarcoli*, 1998, acrilico su tela, 220x120 cm >





Angoarcoli, 1998, acrilico su tela, 220x120 cm

Giorgio Bonomi

È indubbio che l'arte di Nelio Sonogo possa ricollegarsi sia alla pittura alfabetica, di segno, sia alla pittura analitica, alla Pittura-Pittura. I suoi segni ripetuti certamente sono lettere di alfabeto - come i "pettini" di Capogrossi -, ed è evidente che la sua ricerca si concentra sugli elementi minimi della pittura (segno, colore, superficie).

Tuttavia Sonogo supera - nel senso hegeliano di *aufheben* (togliere e conservare) - queste ascendenze nobili, non tanto sul piano formale, fenomeno della sua pittura, quanto nel fondamento dello stesso essere e fare pittura.

Pieno e vuoto, silenzio e grigio, moto e quiete, non sono semplici elementi della composizione, ma concetti della scienza contemporanea che l'artista assume, non potendosi dare arte che non trovi il senso, e la sua possibilità di essere, nell'epistemologia.

Alla base di tutto c'è il concetto contemporaneo di *Natura Naturans* dalla cui energia - mentale e fisica - esce, per così dire, l'opera compiuta. Un'energia che prende le due vie dell'esplorazione e dell'implosione. La dualità segnica si esprime in un triangolo privo di un lato (segno aperto) e in una sorta di altro triangolo con i lati che si servono della linea curva e non retta (segno chiuso): sulla superficie della tela l'energia creativa prorompe come un caotico big-bang.

Ma, se osserviamo bene, vediamo come poi questa energia "esplosa" ritrovi un suo ordine, una sua normatività intrinseca. I segni, infatti, non fuoriescono dal quadro: come per una forza magnetica centripeta si organizzano per simmetrie parallele o per chiasmi, caricando il centro di una totalità d'energia quasi fosse un "buco nero".

Come la materia più dura appare compatta e immobile, ma la fisica ci insegna quanto movimento ci sia al suo interno, così l'opera di Sonogo ci mostra il movimento caotico, esplosivo nei segni ma, al contempo, l'insieme è come chiuso, bloccato dal bianco, o dal nero, all'intorno dei segni, cioè dallo spazio infinito.

La stessa pulsione spinge Sonogo ad una terminologia che superi quella usuale della geometria: prima Angoarcoli e, più recentemente, Triangoarcoli, sintesi di angolo e di arco, di retta e di curva, di geometria euclidea, dove le rette parallele non si incontrano mai, e di geometria contemporanea, ove quelle stesse rette all'infinito si curvano e, quindi, si incontrano.

Se l'ossessività della ripetizione differente trova fondamento proprio nella scienza - e nella filosofia - più avanzata, l'opera di Sonogo è pur sempre opera d'arte e non trattato scientifico, anche se in una visione unitaria di spirito e materia, di mente e corpo, la differenza non è strutturale bensì fenomenica. Allora l'opera può leggersi in tutta la sua carica emozionale che manifesta: i colori che passano dal bianco sul nero, al nero su bianco, dal giallo all'azzurro, sono posizionamenti di tensione; il muoversi vorticoso dei segni porta ad interrogarsi sulle passioni, sui sentimenti, sull'emotività e, contemporaneamente, il loro disciplinarsi ed ordinarsi indica la possibilità. In questo l'arte che è coscienza e sensazione, acquista valore etico: per l'artefice che non può non rispondere alle urgenze che lo spingono all'opera, e per lo spettatore che può rivivere, nell'intelligenza e nell'emozione, tutto il processo, l'accadimento.

Nelio Sonogo. La fisica della pittura, catalogo della mostra, a cura di Giorgio Bonomi, Portogruaro, Studio Delise, 1997.

Sabrina Zannier

Triangoarcoli: neologismo che già di per sé cattura la nostra attenzione, conducendoci sul fronte della geometria alludendo a una lieve virata delle sue terminologie. Così intitola le ultime opere il sacilese Nelio Sonego. Nel catalogo della personale allo Studio Delise di Portogruaro, il curatore, Giorgio Bonomi, ne propone un'attenta lettura filosofica, innanzi tutto sottolineando la presenza di una sottesa "energia che prende le due vie dell'esplorazione". Triangoarcoli indica la sintesi di angolo e di arco, di retta e di curva in riferimento all'identità dei segni reiterati, sempre diversi nel rispetto della gestualità pittorica, ma rapportabili a due tipologie (un triangolo mancante di un lato e un altro, formato da un'unica linea curva ripiegata su sé stessa) che sintetizzano il concetto di apertura e di chiusura, di esplosione e implosione. Il movimento centrifugo e quello centripeto, sotteso ai segni pittorici ormai divenuti veri e propri stilemi personali, "lettere di un alfabeto particolare, come i pettini di Capogrossi", si ritrovano anche in una lettura più generale della superficie: le tracce sembrano sospese nell'infinito dello spazio, che solo il limite fisico della tela determina in una porzione; ma poi i segni vengono compressi al suo interno, in qualche modo fermati e compattati. Da qui nasce l'attrito fra le due direttrici energetiche, che Bonomi identifica bene nel parallelo con la scienza: "La matematica più dura appare compatta e immobile, ma la fisica ci insegna quanto movimento ci sia al suo interno".



La fisica della pittura. Ci pensa Nelio Sonego, da "Messaggero Veneto", (Udine), 25 febbraio 1997.



Angoarcoli, 1998, acrilico su tela, 200x110 cm

Francesco Tedeschi

Iconografie geometriche

Osservando il percorso compiuto da Nello Sonego in vent'anni e più di attività nel campo del segno e della pittura si può individuare una costante all'interno del naturale mutamento, costituita dall'attenzione per il valore iconografico che le forme geometriche possono assumere. Si può riconoscere cioè che la geometria non è solo rappresentazione astratta di spazi, forme e volumi, ma motivo significante, come tante ricerche avviate nell'ambito dell'arte del Novecento hanno proposto e dimostrato. Ogni forma geometrica può essere principio di una propria simbologia, in relazione con altre, con il valore del colore, con il luogo in cui viene tracciata e si manifesta. Ce lo ha insegnato, in particolare, Kandinskij, insistendo sul rapporto tra forme e colori nella definizione del linguaggio "interiore" delle loro combinazioni, e l'argomento è stato sviluppato dalle teorie sulla *Gestalt*, soprattutto in rapporto alle diverse possibilità di astrazione concretista, geometrica, o fondata su ricerche cromatiche.

Di quale geometria tratta però la pittura di Sonego?

Non certo e non solo della geometria di forme minimali o rigorosamente compiute, in termini di progetto costruttivo, dalle quali pure il suo linguaggio ha tratto una possibile origine. Di una geometria, piuttosto, che si è andata liberando dall'esercizio della linea retta, delle composizioni strutturate secondo disegni di carattere rigido o definito in termini di durata, per acquisire progressivamente la libertà di una disposizione ambigua, sia per quanto riguarda la struttura in sé, sia per quanto concerne la profondità spaziale del segno. Soprattutto, a partire dalle opere realizzate dalla fine degli anni Ottanta, le sue pitture hanno maturato una forte tensione dinamica che riconduce a motivi di attualità e immediatezza l'origine gestuale della forma e offre una diversa comprensione delle relazioni di spazio che si instaurano, giocando dapprima sulle verticali e quindi sullo slittamento laterale, la dislocazione e la decentralizzazione.

Che la geometria non sia però un gergo di forme compiute, corrispondenti a quelle sagome e volumi essenziali o primari, è fatto riconosciuto anche nell'indagine attorno alle diverse vie dell'arte astratta, che possono individuare il portato implicitamente geometrico-matematico di ogni soluzione, se, come ha detto qualcuno, anche un *dripping* di Pollock potrebbe essere tradotto in una, per quanto complicata, funzione matematica. Quello di Sonego non è inoltre un rifiuto delle implicazioni geometriche, ma l'individuazione di una geometria personale, differente, alla quale ha dato vita attraverso quei segni ogni volta diversi, ma di radice comune, che ha definito Triangoarcoli e poi Angoarcoli. Sono questi i protagonisti delle sue opere da circa dieci anni: segni improvvisi, in moto continuo, eccedenti la loro origine, privi di confine, seppure strettamente corrispondenti a una concezione determinata, a una vera e propria "iconografia".

I Triangoarcoli e gli Angoarcoli hanno l'ambizione di unire le due possibilità lineari essenziali, quella rettilinea e quella curvilinea, in una fusione degli opposti, di maschile e femminile, di stasi e movimento, attraverso la definizione di forme aperte, secondo una disposizione spesso binaria, che mette in relazione la direzione ascendente e quella discendente, fondandosi comunque sulle varianti possibili dell'iniziale suggestione del triangolo, struttura che non è più tale perché Sonego rompe il terzo lato e giunge a concepire l'apparente paradosso di un triangolo a due lati o fondato su due segni che si incontrano al vertice o si intrecciano,

assumendo contemporaneamente curvatura e angolatura. Li ripete, poi, come fossero materie provenienti dalla sua interiorità o, come già riconosceva Claudio Cerritelli nel 1989, frutto di una personale memoria, gestuale e istintuale, ai limiti della definizione di un codice, di un linguaggio che è espressione, prima di riconoscersi come tale.

“Esplosione-implosione di energia incompressibile”

L'esigenza che muove all'azione, a dare forma a una pulsione interiore, oltre a riconoscersi in quel “principio di necessità interiore” indicato da Kandiskij e che oggi può apparire inattuale o di lontana concezione, si identifica con un processo che si situa oltre l'ambito meramente artistico.

In questo senso quella “espressione” non è solo un fatto individuale, ma vuole essere la personale adesione a un ciclo cosmico, a un divenire intuito in termini estetici e creativi, di cui il segno-gesto è momento in uno spazio-tempo che appare determinato, dai limiti fisici del foglio e dell'ambiente, ma è in realtà indeterminato, come lo stesso fondo bianco o nero senza confini o la sagomatura della tela che molte opere suggeriscono. Le analogie che i Triangoarcoli e gli Angoarcoli di Sonogo incontrano sono allora con le forme animate del divenire naturale e con l'indagine che la fisica moderna ha compiuto nei confronti della realtà, vista sempre più come unione del visibile con l'invisibile, di energie all'opera in ogni frammento dell'universo.

La riflessione in termini artistici attorno alle concezioni introdotte dalla fisica dinamica nelle sue evoluzioni novecentesche si riscontrano in primo luogo, per richiamare un precedente illustre, nel *Manifesto Blanco* del 1946, dove l'insistenza sul movimento come forma dell'essere sembra accennare alla seconda legge della termodinamica, quella dell'entropia, nel passo in cui si dice: “La materia in movimento manifesta la sua esistenza totale ed eterna, svolgendosi nel tempo e nello spazio, adottando nel suo mutarsi i diversi stati dell'esistenza...”, per riconoscere come strumento del nuovo agire artistico la materia-energia in sé stessa e nelle sue diverse applicazioni: “Noi ci dirigiamo verso la materia e la sua evoluzione, fonti generatrici dell'esistenza. Prendiamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di svilupparsi. Postuliamo un'arte libera da qualunque artificio estetico. Approfittiamo di ciò che l'uomo ha di naturale, di reale. Rinneghiamo le falsità estetiche inventate dall'arte speculativa. Ci troviamo così vicini alla natura come mai l'arte lo è stata nel corso della storia...”. A distanza di alcuni decenni quelle idee e quella lezione, che forse non hanno mai smesso di essere attive nell'ambito artistico, trovano oggi nuova attualità presso alcune esperienze orientate non solo verso l'adozione di strumenti tecnologici sofisticati. Se ne possono riscontrare tracce, non inconsapevoli, nelle considerazioni svolte dagli autori del *Manifesto Trombolioide e disquarciata*, tra i quali appunto Nelio Sonogo. Non si intende dire che vi sia nelle loro posizioni, esposte in un manifesto del novembre 1996, una diretta filiazione dalle speculazioni teorico-sperimentali di Lucio Fontana e dello Spazialismo, ma che l'accostarsi alla creazione artistica muovendo dalle acquisizioni delle conoscenze scientifiche contemporanee trova naturali affinità con chi ha compiuto un simile percorso nell'immediato dopoguerra.

Indicativo, nel caso specifico di Sonogo, il bisogno di riconoscere l'affinità con altri autori, i pittori Gianni Asdrubali e Bruno Querci e il poeta Carlo Invernizzi, per uno scambio su posizioni che, rispettando le differenti soluzioni formali e compositive di ciascuno di loro, identifica un comune desiderio di aderire a un principio creativo interno all'agire come momento del vivere, per cui l'esito artistico, segnico e formale, vuole essere definizione nello

spazio e nel tempo - o nello spaziotempo - di un legame insopprimibile con la natura e con la realtà che supera l'opera. Per Sonogo, credo, questo significa aderire a una poetica del frammento, del segno inteso come parte di un tutto che è raccolto in quell'attimo gestuale e sentito come nocciolo e immagine del divenire, o, come dice lui stesso, “esplosione-implosione di energia incompressibile”.

Il coinvolgimento dello spazio

Era inevitabile, inerente il DNA del lavoro di Sonogo, a questo punto, che vi fosse una conseguenza di natura ambientale. In realtà la sua pittura ha sempre manifestato e raggiunto una combinazione con lo spazio circostante, nel momento in cui i segni su carta o su tela vengono alla luce e quando vengono collocati in un luogo, producendo un'attivazione in senso dinamico del vuoto apparente che può circondarli. In qualche caso, poi, Sonogo ha propriamente agito sul luogo specifico, sulle pareti o in altro modo. In questo caso, però, il risultato deriva da un progetto pensato per la galleria come spazio che entra a far parte dell'opera.

La tradizione di ogni intervento ambientale ci rimanda, necessariamente, al precedente fontaniano, a quegli “ambienti” realizzati dalla fine degli anni Quaranta, con l'uso della luce, prima e oltre che della pittura. Analogamente, come si diceva, Sonogo prova il desiderio di dare un valore di analisi di carattere quasi scientifico al gesto da lui tracciato. Quelle iconografie astratte e geometriche che anche Fontana praticava, realizzando un arabesco che poteva far pensare a una traduzione in termini di linea di rappresentazione del movimento atomico come poteva immaginarlo un artista che voleva mostrare lo spazio come materiale del fare artistico e parte del tutto universale, ritornano ad essere parte dello spazio per Sonogo, semplicemente con l'accorgimento di essere tracciate sulla parete, seppur indirettamente per la presenza di un sottile diaframma, voluto proprio per dare al segno la parvenza di un volume e trasformarlo in presenza che non vuole essere integrata alla parete come una veduta o un quadro, ma divenire parte della parete intesa come momento bidimensionale di uno spazio globale. L'intenzione di Sonogo è quindi di fare che il luogo sia l'opera, e per questo l'ambiente è pensato secondo una successione che alterna i suoi Angoarcoli secondo la costante variabile dei quattro elementi disposti a due a due come segni aperti, con l'ulteriore presenza, talvolta, delle tracce di colore - quel rosso, quel giallo, quel blu, quel verde - che sono inserzione minima ed essenziale di un'altra dimensione di senso, allusione a una realtà che esiste al di fuori di quell'attimo, di quel frammento di spaziotempo, per affermare la quale basta inserire un punto, una macchia, perché sia già presente come totalità.

È ancora, soprattutto, energia visiva, ipotesi di vitalità dello spazio intero.

Nelio Sonogo. Angoarcoli, in *Nelio Sonogo*, catalogo della mostra, a cura di Francesco Tedeschi, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2001.



Carlo Invernizzi

Il creare pittura di Nelio Sonogo si attua per fisico accadimento in concrete immagini di segmenti del suo mentale spaziotempo.

Infatti le immagini che si costituiscono nel suo corpocervellamente in tensione quantica fisicamente accadono come fusione in tuttuno dello spaziotempo delle sue emozioni/tensioni/visioni e delle telesegnicolori.

Come tali esse sono corpi di energia in cui vibrano le interazioni di forze che si ingenerano dal suo stupore nel percepirsi cognitivamente nell'imprendibile infondo del suo vitale vissuto sentendosi in unitarietà con l'entropico divenire dell'universo vuototuttoniente.

Nelio Sonogo nel suo fare pittura in ossessiva ansia noetica in disquarcio dell'incommensurabile realtà - nel che sta l'acme/vertigine della fisica spiritualità creativa dell'umana *Natura Naturans* -, dapprima ha visualizzato le sue appercezioni in Strutturale, immagini di linee che "vivono nello spazio" e "suggeriscono altro spazio, ulteriori confini" (Luigi Meneghelli), quindi in Rettangolare Verticale e Trisangoli, immagini di rotte geometrie colorate che "fluttuano nel vuoto della tela", e poi in Triangoarcoli e Angoarcoli, energetiche forme/immagini che in repente slancio di corpomanobracciocervellamente concretamente accadono incorporando in *unicum* la fisicità spaziotemporale dei propri elementi costitutivi.

Alla base dell'operare di Nelio Sonogo sta la consapevolezza che gli umani per la loro costituzione fisico/chimica sono parte intrinseca della *Natura Naturans*, che il loro corpo (cervello) e il loro pensiero (mente) sono biologicamente connessi in tuttuno, e che il loro tuttuno di mentecorpo è lo spaziotempo del loro divenire tra il nascere e il morire.

Da tale consapevolezza intuitiva/conoscitiva del proprio consistere cui gli umani sono pervenuti dopo milioni di anni di biologiche trasformazioni evolutive fino alla concezione einsteiniana/heisenberghiana dell'unitarietà e reificazione dello spaziotempo - nel senso che non esiste alcuna separazione possibile tra l'esistenza dello spaziotempo e "ciò che riempie lo spaziotempo", cioè che "non esiste un qualcosa come uno spazio vuoto" indipendente dalle cose che lo riempiono (Enrico Bellone) - si è originato, travalicando lo schematismo cartesiano della separazione/distinzione tra *res cogitans* e *res extensa*, mente e corpo, spirito e materia, il Manifesto *Tromboloide e disquarciata* steso il 2 novembre 1996, a Morterone, dal sottoscritto e dagli artisti Gianni Asdrubali, Bruno Querci e appunto Nelio Sonogo. L'enunciato fondamentale del Manifesto è che l'arte e la poesia sono ansia noetica dell'uomo *Natura Naturans* che per necessità/libertà accade in disquarcio del vuototuttoniente in immagini di segni e parole fondendo in tuttuno la fisicità spaziotemporale degli elementi costitutivi.

È il substrato percettivo/conoscitivo da cui s'ingenera la creatività di Nelio Sonogo nel suo fare pittura in apertura di originari spazi di senso al di là di ogni intento descrittivo/compositivo. Essa semplicemente è, e nel suo essere, è fisica apperceptività non raccontabile del suo spaziotempo mentale.

Nelio Sonogo, introverso per indole, rigorosamente austero e di tempra meditativa fortemente riflessiva, impronta di *veggenza* il suo operare, però nel senso in cui oggi è ancora possibile essere *veggenti* nella acquisita consapevolezza dello sgretolo di ogni centro nell'infinitezza della danza degli elementi costitutivi del vuoto addenso inattingibile del tuttoniente esistente/vivente della *Natura Naturans* che diviene secondo caso e necessità.

Nel massificato devasto del senso del sacro - da intendersi come il venir meno della tensione cognitiva per l'incommensurabile realtà -, che caratterizza la banalità del corrente accadere dell'umano spaziotempo, il farsi *veggente* "per arrivare all'ignoto" e diventare "fra tutti, il grande ammalato, il grande criminale, il grande maledetto e il supremo Sapiente!" (Arthur Rimbaud), più che nel cercarsi nello "sregolamento di tutti i sensi" fino ad "esaurire in sé tutti i veleni" e perdere la stessa comprensione del *logos* delle proprie visioni - del resto mai prendibile nella sua voraginosità - sta nel protendersi con emotività conoscitiva/creativa sugli abissi del proprio vitale vissuto di spaziotempocorpocervellamente per trarne "stimolo a cogliere il non coglibile, secondo la proposta della scienza contemporanea, che sta alla base della poetica della *Natura Naturans*, dalla *nuova ontologia* di Merleau-Ponty alla *suggestione ottica* dei biologi di 'nuova frontiera'" (Maria Vailati) e farne, nella visionarietà, il DNA ingerminalivo di originarie forme/immagini di arte e poesia di sostanziale fisica bellezza non edulcorativa nell'attesa che sopravvengano altri parimenti "orribili lavoratori che cominceranno dagli orizzonti dove l'altro si è accasciato" (Arthur Rimbaud).

È l'infondo senza fondo da cui emergono in ossessività anche le incomprimibili emozioni/tensioni/visioni di Nelio Sonogo che creativamente accadono nelle concrete forme/immagini delle sue pitture inseguendosi su "una strada diversa dai più, che non è 'in', ma anzi se ne discosta, come succede per chi non sta a orecchiare, che non sta a informarsi, ma ha già un percorso chiaro e autonomo", come con impavida acutezza ha scritto di lui Mario Nigro nel catalogo che accompagnava una sua ormai lontana mostra, però esplicitamente escludendosi dal compito dei critici.

Una strada che Nelio Sonogo inflessibilmente percorre da oltre vent'anni, lo sguardo sempre più proteso sugli abissi dell'universo vuototutto provando meraviglia nel sentirsene intuitivamente intrinseca parte in percepimento di quelle interazioni di forze che nella visionarietà accadono nella poetica luminosità delle immagini delle sue pitture, segmenti di mentale spaziotempo che sono, come tali, pitture in radice.

*Sui voltuli orizzonti
di pullule pianure
inestense invisibili
vorticano cittàluce
muri scintillamenti intrasparibili
sgretoli iridescenti
che si frantumano
fulgidi logoisbrendoli di spaziotempo
che s'infugano
impercepibili.*

Il creare pittura di Nelio Sonogo e l'accadere in concrete immagini del suo mentale spaziotempo, in Booklet 6 (Artefiera Bologna, Bologna), Milano, A arte Studio Invernizzi, 2002.

*Angoarcoli, 2003, acrilico su tela, 100x70 cm
A arte Studio Invernizzi, Milano, 2001 >*



< A arte Studio Invernizzi, Arte Fiera Bologna, Bologna, 2002
< *Angoarcoli*, 2001, acrilico su tela, 240x100 cm; *Angoarcoli*, 2001, acrilico su tela, 240x100 cm
< *Angoarcoli*, 2001, acrilico su tela, 240x100 cm; *Angoarcoli*, 2001, acrilico su tela, 240x100 cm
Angoarcoli, 2003, acrilico su tela, 100x70 cm





Francesca Pola

L'opera di Nelio Sonego si è definita, sin dai suoi esordi, come una consapevole e coerente meditazione in immagine sul dipingere. Meditazione in immagine, vale a dire esplorazione aperta delle potenzialità del segno, non tanto in chiave analitica, quanto poetica, tesa alla indagine delle sue inevitabili relazioni con lo spazio ed il tempo dell'esistenza.

Una meditazione che ad ogni passaggio denuncia certo la propria matrice filosofica: aspetto per il quale penso in particolare al suo costante tentativo eracliteo di coniugare gli opposti come unità in metamorfosi, ma anche agli echi orientaleggianti dei suoi ideogrammi, che ci parlano di un'immagine altra, né lineare né ciclica, ma come di un istante totale, del tempo e dello spazio. Ma una meditazione, soprattutto, concretamente articolata nella incessante tensione a portare il gesto ad una corporeità di immagine, nella sperimentazione di sempre nuovi orizzonti espressivi: in uno spostamento continuo, verso il margine dell'esistere, come conoscere, in questo agire.

Accade così che, nel suo solitario e articolato percorso, Sonego abbia lanciato semi di sviluppi solo a distanza di anni portati a concretezza di immagine, arricchiti dei trascorsi attraversati nel frattempo dal suo lavoro.

È questo il caso della sequenza delle sue ultime opere, Orizzontaleverticale, generate da una esigenza di recupero di un fare artistico avviato agli inizi degli anni Ottanta e che si pongono ad una analisi storico-motivazionale come possibile linea complementare a quella della riflessione drammatica fondata sulla serie degli Angoarcoli, non in contraddizione o contrasto con tale momento della sua attività, ma come *alter ego* potenziale di esso e per ciò stesso sua naturale prosecuzione.

Degli Angoarcoli i nuovi lavori ripropongono inoltre un operare su grande dimensione, in dialogo con lo spazio espositivo, che sottolinea il significato ambientale della nuova stagione, tesa al recupero di quella liricità sospesa ed intensa da sempre connaturata alla pittura di Sonego, dilatandola ad una esperienza totale, ad una volontà di coinvolgimento non limitata ad un discorso di natura proporzionale ma finalizzata alla creazione di una spazialità dell'opera che si ponga senza alcuna soluzione di continuità rispetto alla spazialità dell'esistere, come possibilità di avvicinamento concreto, fisico, al limite estremo del conoscere.

Il percorso creativo di Nelio Sonego si apre nella seconda metà degli anni Settanta, con opere che, da subito quanto esplicitamente, si articolano in segni serrati e sospesi, in una dialettica evidente tra le ragioni della struttura e quelle della natura, non esteriormente intese quanto fortemente introiettate come componenti essenziali dell'esistere e dell'agire, e per questo sentite tra loro non in opposizione ma in una relazione di complementarità.

Sul finire dello stesso decennio, Sonego arriva a opere quali la serie Strutturale, 1979, nelle quali l'essenzialità del segno e la raffinatezza calibrata delle cromie non rimangono chiuse in geometrismi astratti, ma si aprono ad una palpazione di percorrenza, ad uno smarginamento continuo, ad una costante contraddizione del finito. Nasce così la sequenza Rettangolare Verticale, germe più direttamente riconoscibile da cui Sonego ha maturato la recente serie Orizzontaleverticale, riproponendola secondo un arricchimento e rinnovamento di immagine e significato. In Rettangolare Verticale la geometria della struttura, nel riaffermare la propria

inevitabilità come sotteso dell'esistere, richiude il segno, mentre la natura si articola in eleganti variazioni cromatiche, figlie della secolare tradizione tonale veneta. Il pastello traccia sulla superficie incerti rettangoli non sempre conclusi, linee vibranti di scarti e ritorni, spesso aprendo i lati e, con il passare del tempo, inserendo delicate curve diagonali ed essenziali arabeschi, deroghe che si sovrappongono e aprono l'immagine oltre i suoi confini. La creatività in divenire di Sonogo coglie soluzioni formali metamorfiche, il cui comune denominatore si ritrova in una vettorialità verticale, nell'ascendere e discendere del segno, in sottili e intense tracce di una gestualità che si condensa in un attimo, unico e irripetibile, di un pensiero e di un agire mai concluso, continuamente rinnovato, quale immagine di una tensione al conoscere sottesa al nostro vivere.

Ed ecco nella pittura di Sonogo il nuovo passaggio, dal rettangolo al triangolo, dalla simmetria tesa al controllo di una forma germinante all'apertura del segno oltre la pura ed essenziale dinamica dell'origine, nell'articolazione nuova di solidi diafani e perimetri ispessiti e gocciolanti, che indicano, in ogni direzione, il procedere del nostro essere. I Senza titolo, 1987-88, numerati progressivamente, come tappe successive e inevitabili verso la liberazione del segno dalla propria struttura, per una comunione più diretta e immediata con la propria natura. Risolvendosi nelle progressioni sempre più assottigliate di opere come *Verticale discesa*, 1989, dove il formato stesso della tela si restringe, assecondando la concentrazione del segno.

È questo il momento dell'apertura dei nuovi orizzonti antieuclidei e anti-tonali della pittura di Sonogo, il passaggio ad una tensione espressiva fondata su una relazione non più prevalentemente interpretativa ma direttamente, fisicamente riferita all'istante e al divenire della contemporaneità intesa come pulsare creativo, gesto dal fondamento gnoseologico. La riduzione della tavolozza alla essenzialità del nero e le colature che iniziano ad apparire sulle sue superfici vibranti sono i sintomi di una volontà di azzeramento linguistico che per evitare la perdita di relazione con le proprie motivazioni intende ripercorrere a ritroso i propri passi, per ritrovare il rapporto con il mondo, non in chiave evocativa quanto poetica, etimologicamente, appunto, fattuale, creatrice di una nuova realtà.

Proprio da questa tensione nascono tra l'inizio e la metà degli anni Novanta le due successive serie di lavori di Sonogo, Triangoarcoli prima e Angoarcoli poi: declinazioni di una nuova dinamica spaziotemporale, oltre connessioni di natura formale o emotiva, nelle quali anche il ritorno del colore si riafferma come potenzialità autogenerativa autonoma e germinante dell'immagine.

Attraverso la fusione della linea retta e di quella curva, in figure che generalmente si articolano in alternanza secondo una dinamica chiasmica, gli Angoarcoli sono immagine del collasso dimensionale sotteso al nostro essere biologico che costantemente muta e assimila nuovi trascorsi, intersecazione di istanti infiniti nella loro irripetibilità e inscindibilità dalla continuità di un tempo che si costituisce in spazio, e di spazio si nutre. Nel conflitto drammatico che vediamo riproporsi ad ogni scontro tra segni opposti, emerge la inevitabilità di questo continuo portarsi sul limite, alle soglie del gesto, e l'opera di Sonogo acquista una identità cosmica. Il dramma è unico, ed al contempo duplice: è il dramma dell'artista (uomo che agisce) di fronte al vuoto, che non può essere più concepito se non come parte del proprio essere, fluire concreto, e che proprio nella lotta con la materia, nella materia, agisce per

conoscere sé stesso e il suo altro; ed è il dramma dell'opera, che emerge da questo divenire come articolazione di tale vuoto-pieno, coniugarsi di opposti in reciproca metamorfosi, immagine di questo mutare nell'azione.

Angoarcoli riprendono anche una prevalente vettorialità verticale, ma questa, da discendente, si fa prima ascendente e poi neutra, onnipervasiva, adirezionale, totale: sino alla realizzazione di un grande intervento a scala ambientale, dipinto da Sonogo direttamente sulle pareti dello spazio espositivo, in occasione di una sua mostra personale di alcuni anni fa.

Matura così nell'opera di Sonogo una ulteriore, sorprendente svolta: Orizzontaleverticale, opere nelle quali l'assenza di direzionalità coincide proprio con una mutata visione della relazione opera-tutto, in una prospettiva alternativa rispetto alla soluzione drammatica sperimentata negli Angoarcoli.

In questi nuovi lavori, il segno si richiude dopo le poetiche digressioni ascendenti del decennio precedente, tornando a un serrarsi di linearità vibranti che si intrecciano e sovrappongono, dando vita a un diverso e mutevole pulsare dell'immagine. Sono rettangoli dai tratti accesi di cromie raffinate e palpitanti, che si stratificano in variazione e si articolano indifferentemente secondo direttrici di espansione orizzontali o verticali, alla ricerca di una relazione forte, cercata, con il divenire dell'esistere e del cosmo. Orizzontaleverticale si pongono come segni senza direzione, come una pittura originaria, totale, nel suo riferirsi a una profondità non esteriore, ma connaturata all'uomo e al cosmo. Le metamorfosi fluttuanti cui danno luogo il sovrapporsi e l'intersecarsi dei dissonanti percorsi cromatici tracciati da Sonogo intendono riferirsi all'espandersi in tutte le direzioni dell'infinito come divenire, nelle profondità della coscienza, di quell'ignoto che è il nostro essere. I rettangoli di Orizzontaleverticale paiono quasi porte, soglie, passaggi aperti sul margine di questo abisso dell'inconoscibile tutto.

Già con gli Angoarcoli Sonogo aveva abbandonato il nero assoluto: le cromie iniziavano ad espandere nuovamente il proprio spettro, si facevano a tratti intense e variate, in una direzione sempre più antinaturalistica. In Orizzontaleverticale la gamma cromatica muta ancora, accendendosi di nuove e moltiplicate tinte, facendosi come una versione acida, elettrizzata dei tonalismi dei primi anni Ottanta: anche il colore assume qui una identità assoluta, originante, totale.

La grande dimensione, pensata anche in una relazione non superficiale ma dialogante con lo spazio espositivo, idealmente prosegue questo espandersi del segno oltre i confini di una pittura che, nella propria forte identità di immagine, diviene luogo aperto di una metamorfica epifania del segno. L'opera di Sonogo, fondata proprio su questa sospensione e vibrazione del segno quale affermazione di tensione conoscitiva sul margine dell'evento del suo divenire, ancora una volta cattura, attraverso la sua freschezza di cromie e articolazioni, un inedito passaggio dell'esistenza.

Pare proprio questo uno dei messaggi più autentici della pittura di Sonogo, che nell'istante di una gestualità colta nel suo stesso generarsi in immagine afferra i segni dello spazio e del tempo dell'esistenza e ne fa sottili e coerenti variazioni, parlandoci del nostro incerto, eppure poetico, destino.

Segni senza direzione: la pittura totale di Nelio Sonogo, in Nelio Sonogo. Orizzontaleverticale, catalogo della mostra, a cura di Francesca Pola, Milano, A arte Studio Invernizzi, 2004.

A arte Studio Invernizzi, Milano, 2004 >
Orizzontaleverticale, 2004, acrilico su tela, 250x160 cm >
Orizzontaleverticale, 2004, acrilico su tela, 180x400 cm >



Chiara Tavella

E quando l'Artefice di qualsivoglia cosa, guardando sempre a ciò che è allo stesso modo e servendosi come di esemplare ne porta in atto l'Idea e la potenza, è necessario che, in questo modo, riesca tutta quanta bella; quella cosa, invece, che l'Artefice porta in atto servendosi di un esemplare generato, non sarà bella.
Platone, *Timeo*, tr. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000

Se traduciamo ἀλήθεια, invece che con 'verità', con 'svelatezza', allora questa traduzione (...) contiene anche l'indicazione che induce a pensare e ripensare il concetto abituale di verità, come conformità dell'asserzione, in quell'orizzonte non ancora capito della svelatezza e dello svelamento. (...) Vista alla luce dell'essenza della verità, l'essenza della libertà si rivela come l'es-porsi nella svelatezza dell'ente.
Martin Heidegger, "Dell'essenza della verità", in *Segnavia*, tr. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1987.

Può essere "filosofia" l'arte?

Può un lavoro così lontano da ogni intenzionalità narrativa, descrittiva, o anche lirica, così ossessivamente concentrato in sé stesso, in un infinito di variazioni minime che si spalanca entro il limite brevissimo di uno spettro linguistico programmaticamente ristretto, ridotto a un segno contro il bianco, "dire" una qualche cosa?

Conosco pochi artisti così restii a parlare della propria opera come Nelio Sonogo. Restii, meglio impossibilitati, non per incapacità ma perché, nella gamma infinita di modalità in cui l'atto creativo si dispiega, quella di Sonogo è tra le più "pure" e scevre da ogni compromissione contenutistica, per non dire letteraria.

Non si tratta però neanche di arte "pura", nel significato almeno che il termine ha assunto nel quadro storico artistico novecentesco. Non si tratta in altri termini di un'arte che, abbandonata l'esigenza rappresentativa, rifletta sui propri elementi linguistici costitutivi. Questo c'era, forse, all'inizio del percorso di Sonogo, sul finire degli anni '70, quando l'artista si accostava all'esperienza della Pittura Pittura, riflettendo sull'essenza del rapporto forma-colore-superficie attraverso la geometria e il rigore razionale di forme semplici e seriali.

Ma è solo un punto di partenza. Poi la ricerca di Sonogo vira inaspettatamente verso un affondo nel Mondo, che è tanto più "fondo" quanto più è lontano dalla figurazione tradizionalmente intesa, ormai oltre la distinzione stessa tra astrazione e figurazione.

Dall'azzeramento linguistico delle prime esperienze riaffiora un segno che è traccia di un gesto, sia che si tratti degli Angoarcoli, i segni arcuati, neri su fondo bianco, che hanno rappresentato la produzione di Sonogo fino ai primi anni Duemila, sia che si tratti dei rettangoli realizzati a spruzzo, in colore, degli ultimi tre anni - gli Orizzontaleverticale. Questo segno porta in sé - nelle velature, nelle frazioni di vuoto via via più ampie man mano che il pennello, dopo aver toccato la tela, se ne distacca o che il tratto, nei lavori a spruzzo, perde d'intensità dal centro al margine; nella casualità che, nonostante la ripetizione, sempre

lo connota e lo fa diverso - porta in sé l'atto e la durata dell'atto che lo hanno generato: l'Esistenza e il Tempo.

Più propriamente l'"Esser-ci" in quanto necessariamente determinato dal Tempo, "condannato" ad esistere in una dimensione che, proprio perché temporale, ne porta in sé l'origine e la fine. Questo segno insomma non "rappresenta", non rimanda ad altro, né si pone come morfema esemplare di una lingua astratta di colori e forme; questo segno "è" Esistenza: ingaggia un corpo a corpo con il Mondo per svelarne la tragicità.

E questo avviene in un tempo rapidissimo, in un momento in cui il controllo razionale della individualità dell'artista si allenta, la mano è quasi il trascrittore automatico di un impulso superiore, il segno la trascrizione di un'energia che si accumula e infine esplose potente e irrefrenata.

"Io non guardo la tela per metterci sopra i segni. I segni nascono nella mia testa, nella tensione si forma nella mia testa l'immagine che vedo definirsi con lo spazio della tela e nella concentrazione tutto il mio corpo scatta a fare i segni che determinano l'immagine. Praticamente nella visione il mio corpo e la tela sono uniti e se tutto funziona l'opera riesce. È questione di sufficiente energia" afferma Nelio Sonogo nell'unico testo (inedito) che, a quanto mi risulta, abbia mai scritto.

Un attimo dunque. Ed ecco nella folgorante verità dell'Attimo dispiegarsi la consapevolezza della necessità tragica dell'esistere, attraverso un segno che si fa esperienza estatica/estetica del disvelamento, dello svelarsi della verità - l'*aletheia* heideggeriana - altrimenti perennemente velata.

Nelio Sonogo o di una filosofia per immagine, in *Orizzontaleverticale*, brochure, testo di Chiara Tavella, Pordenone, Fondazione Ado Furlan, 2005.



Orizzontaleverticale, 2004, acrilico su tela, 140x70 cm



Jerica Zihel

Va detto, innanzitutto, che Nelio Sonogo è un pittore. Un pittore che padroneggia con pari maestria due, per certi aspetti piuttosto simili, *media*: il *medium* pittorico e quello del libro d'artista. Nella sua ultraventennale carriera Sonogo ha prodotto, anche in collaborazione con altri artisti, quaranta opere d'arte nel *medium* del libro. Ci siamo conosciuti proprio grazie a questo segmento, oggi un po' trascurato, della sua produzione artistica. L'anno scorso, infatti, la Galleria Rigo ha pubblicato il libro *3+3*, opera degli artisti Nelio Sonogo e Danino Bozic, ispirato alla loro pluriennale collaborazione di mostre collettive e libri. Ad ogni modo, sia che Sonogo lavori nel *medium* del quadro o del libro, la sua arte è coerente e riconoscibile. In altri termini, Sonogo non si è mai adeguato alle repentine trasformazioni delle tendenze artistiche, tipiche degli ultimi decenni del secolo scorso. Le molteplici innovazioni, caratteristiche delle prassi artistiche contemporanee, non hanno lasciato traccia alcuna nella sua arte. La pittura di Sonogo è una sorta di raro sostrato spirituale venuto alla luce in un'era in cui predomina la produzione tecnologica ed elettronica di immagini (pittura), perché possano essere intensi, durare poco, trasmettersi velocemente, lasciare spazio quanto prima a nuovi e diverse immagini (pittura) dello stesso tipo. È questo il motivo per cui in questo tipo di arte vengono a mancare le pitture (immagini): tale arte tende all'esistenza, piuttosto che alla rappresentazione, essa orienta sia l'autore sia l'osservatore a prestare attenzione e, perché no, a contemplare. Non è facile, pertanto, coltivare ininterrottamente una delle più antiche discipline artistiche, di cui già da decenni si preannuncia se non la fine, perlomeno la reclusione nel ripostiglio della storia dell'arte. Tanto più se l'artista in questione possiede grandi qualità - figurative, istituzionali o commerciali che siano. La pittura, oggi, semplicemente esiste e non ha bisogno di essere difesa, scrive Jesa Denegri. E, proprio per questo, dire che un artista è pittore e basta, è del tutto giustificato.

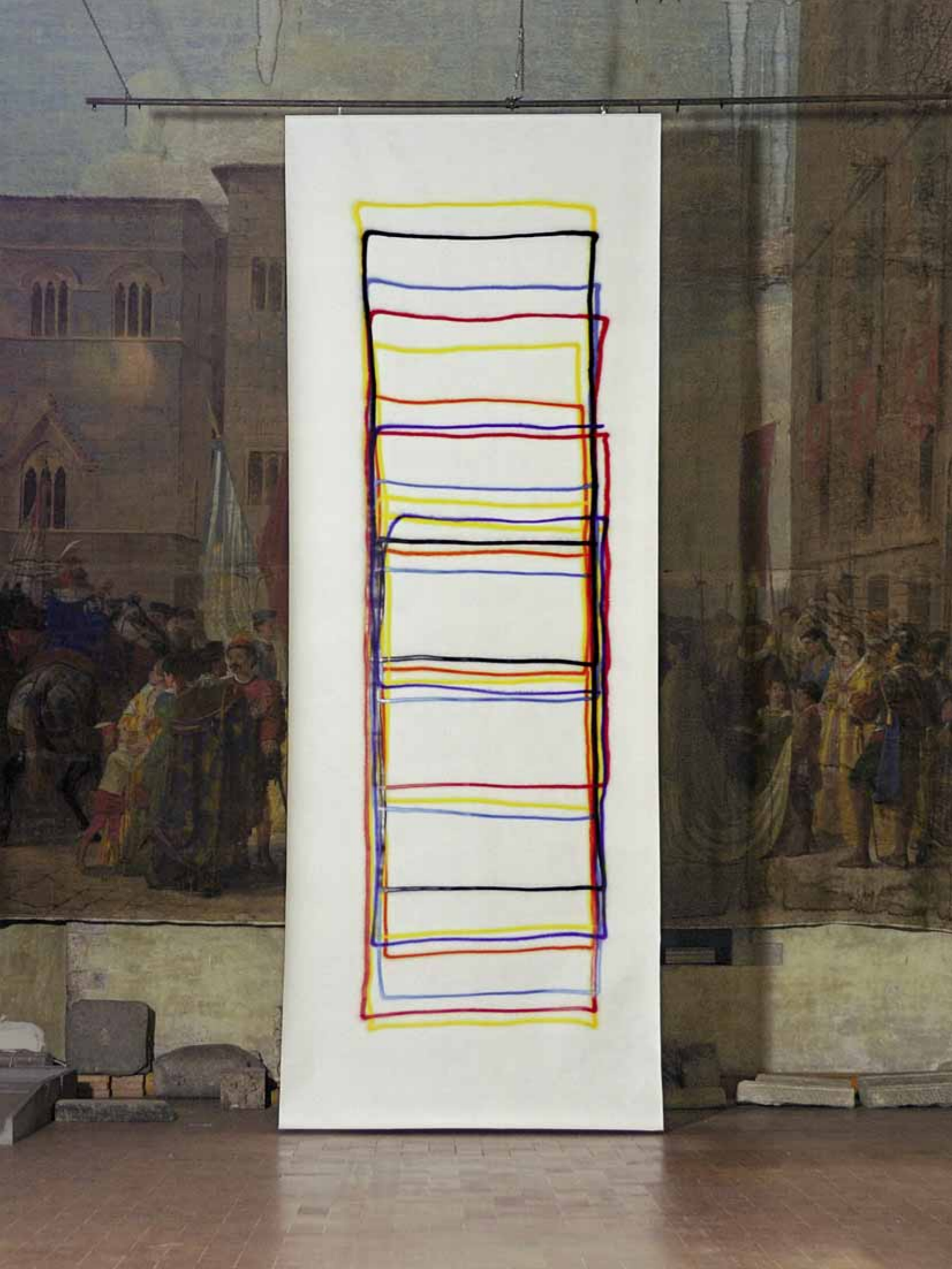
Della pittura di Sonogo, o meglio della sua idea di pittura, ci pare importante sottolineare il procedimento di scomposizione dello spazio figurativo. Il suo approccio al quadro, anzi al supporto bidimensionale di formato piccolo o grande, non è tale da fargli acquisire - nel processo creativo e a lavoro ultimato - l'aspetto di un corpo pieno, compiuto, interamente plastico. Al contrario, per Sonogo il quadro è appena una traccia, un residuo, la conseguenza di uno specifico processo creativo che è, allo stesso tempo, foriero di significato. ... Sulla tela bianca sono tracciate con spray acrilico - sia nero che a colori, in direzione sia verticale che orizzontale - irregolari forme geometriche giustapposte. Tali forme tracciate irregolarmente - nate, almeno così sembra, da rapide, ritmiche stesure di colore (spray) - vibrano e pulsano, veicolando in tal modo i disparati stati d'animo, spesso interamente contraddittori, del pittore. Va sottolineato, a questo proposito, che i quadri in questione non sono che "variazioni sul tema" nella produzione pluriennale del pittore, ovvero essi sono il prodotto di un problema pittorico ricorrente, che Sonogo ogni volta abilmente risolve: è necessario rinvenire il giusto rapporto fra struttura, colore e forma perché il gesto acquisti la pienezza del suo valore. E si tratta di un gesto che è il risultato di un momento decisivo. Proprio la ricerca, ed il rinvenimento, "del segno adeguato, nato da una lunga e consecutiva serie di mancati tentativi" è la peculiarità di quest'arte che, a prima vista, appare rapida ed eseguita di getto. In realtà si tratta di una pittura che attraversa lunghe pause di esitazione,

che non nasconde l'insicurezza. Il tutto, tuttavia, nella consapevolezza che nel processo creativo deve esistere, e farsi strada, il momento in cui uno dei segni, tracciati dalla mano sulla superficie della tela, risveglia il quadro. O come direbbero i poeti: lo rende vivo nel silenzio dello spazio. Pertanto, il quadro di Sonogo - più che esistere come oggetto estetico indipendente, autosufficiente e chiuso in sé, o come narratore di una delle storie - va letto come il risultato di un processo pittorico, come il risultato dell'azione di dipingere. Nelio Sonogo, insomma, concepisce il quadro come processo. Un processo che è concettuale piuttosto che espressivo, contemplativo piuttosto che esistenziale.

Le radici di Sonogo possono essere rintracciate nella problematica della pittura monocroma europea come possibile strada e maniera dei movimenti artistici dopo o oltre l'Informale (cioè dopo il 1963). Una delle correnti procede verso la completa purificazione della superficie, verso il grado zero del quadro (Yves Klein, Lucio Fontana), come supporto sul quale non c'è nulla tranne un non-colore, un unico tono o taglio. Le radici dell'artista possono, inoltre, essere rinvenute nel Neoastrattismo americano (Morris Louis, Kenneth Noland), ma anche in uno degli scenari della subcultura: l'arte del graffito. Eppure, sembra non esserci una corrente artistica più vicina a Sonogo della pittura sublime americana, in cui l'esempio di Barnett Newman offre un appiglio alla presa di coscienza dei valori spirituali della pittura. Comunque sia, la pittura di Sonogo continua sulla scia dell'eredità estetica ed etica del modernismo, un'eredità che in molti dei processi artistici degli ultimi anni appare ormai consumata o superata. Tutti questi richiami, o altri ancora, sono tipici della pittura odierna. Essa è il linguaggio sofisticato della comunicazione artistica, spesso denso di velate allusioni alla storia del *medium* pittorico, alle opere principali degli altri artisti e delle altre scene. Essa è, tuttavia, prima di ogni altra cosa, la risposta individuale e pratica dell'artista alla domanda fondamentale dello *status* ontologico del quadro come oggetto artistico legittimo. Pertanto, i lavori di Sonogo sono l'oggettivazione sedimentata della conoscenza e delle intuizioni dell'artista su ciò che il quadro è o può diventare.

Orizzontaleverticale (Galerija Rigo, Novigrad-Cittanova), catalogo della mostra, testo di Jerica Zihel, Novigrad-Cittanova, Università popolare aperta, 2005.





Enrico Mascelloni

Non da ora ritengo che uno scritto di un qualche senso su un'opera visuale contemporanea abbia due possibilità: raccontare una storiella qualsiasi, magari scrivendola decentemente, oppure non perdere mai di vista, nemmeno per un attimo, l'immagine con cui si ha a che fare (se possibile senza tramortire il lettore con una cascata di riferimenti). Volendola dir tutta, quanto più l'opera ci piace tanto più l'immagine esige attenzione e riguadagna il centro del discorso, potendo fare a meno di ricordarci Pinco, Pallino o Picasso. Guardiamoli quindi questi nuovi lavori di Sonogo come è necessario che si guardino quadri forti e sorprendenti. Trattandosi di opere aniconiche esigono un'attenzione speciale, quanto meno per evitare che possano significare qualsiasi cosa e quindi niente.

Si tratta di tele di grandi dimensioni che ospitano una griglia quadrangolare costruita da molteplici colori. In alcune opere la griglia in questione occupava il centro della tela; in quelle più recenti e soprattutto nei lavori in esame si decentra e si colloca ai bordi del quadro, quasi ad indicarne il proseguimento nello spazio. Il campo bianco della tela tende dunque a sfondare i propri limiti e ad invadere lo spazio in cui è collocata l'opera. La griglia cromatica non è quindi un campo chiuso nel proprio perimetro e in quello della tela bianca su cui si staglia. È invece un insieme mobile che può in ogni momento evadere dalla tela o per meglio dire allargare a dismisura lo spazio concettuale della tela. Per tale motivo, che è un motivo centralissimo e da sempre fondante dell'arte di Sonogo, i suoi quadri sono l'esatto contrario di come potrebbero venire superficialmente interpretati: non sono decorativi ma aggressivi; non arredano ma disarredano, nel senso che per dimensioni e immagine è ben difficile misurarli con il colore di un divano o con la dimensione di una scrivania. Meglio misurarli con una potente innervatura di arcate, con pietre scandite e dure e con uno spazio pubblico antico e smisurato.

L'idea di realizzare una mostra di Sonogo nella Sala delle Pietre di Todi è nata mentre egli, con quella sua aria perennemente meravigliata, cercava di capire, nello sguardo a lui ben noto di Epicarmo Invernizzi e in quello assai meno frequentato del sottoscritto, se stavamo riflettendo sulla medesima questione. E cioè sulla plausibilità di vederci le sue opere, in quello strano spazio dove stavamo ammirando la mostra di grandi e antichi feltri centroasiatici attaccati sulle arcate romaniche della Sala delle Pietre come fossero stati stendardi medievali. Oltre l'enorme distanza spaziale e temporale non è stato difficile misurare l'energia dei grandi feltri, che raccontano della steppa e del loro "pieno" cromatico che ne risarcisce il vuoto, con la potenza dei lavori ultimi di Sonogo, che reagiscono costantemente al vuoto spaziale della tela bianca. L'idea di realizzare un ciclo di lavori nuovi, severamente misurati sulla severa architettura della Sala delle Pietre è lievitata quasi spontaneamente e Sonogo non ha avuto difficoltà a cercare nei nostri sguardi un consenso che non aveva bisogno di ulteriori commenti. L'artista ha deciso di lasciare le tele pendere libere (senza telaio) al centro delle arcate, mentre una tela di otto metri chiude come un sipario lo spazio corto della sala.

Nove grandi lavori di Sonogo issati come gonfaloni in una sala del Duecento costruita per ospitare i consessi pubblici dell'Italia Comunale. La prossimità di una mostra su Jacopone da Todi e la pittura del suo tempo come ulteriore polarità. I campi elettrici, violentemente retinici

dei lavori realizzati dall'artista veneto tutti decentrati sul bordo della tela, al modo che si è già detto. La loro proliferazione nello spazio enfatizzata dall'assenza del telaio e da un vagare liberi che accetterebbe finanche il vento, se il vento sapesse soffiare attraverso le pietre.

La forza della pittura aniconica - per i critici almeno, se non proprio per gli artisti - sta nel fatto che la si può prendere in esame, scrivendoci sopra, da qualsiasi punto della storia dell'arte, della Storia *tout court*, e persino della storia dell'anima dell'erotismo o della cioccolata. Da quando Sol Lewitt ci ha ricordato che più l'arte è minimale tanto più "enfaticizza una molteplicità di contenuti", gli artisti sono anche dispensati dal pensare, tanto ci pensano tutti gli altri. Sonogo è assai parco di commenti sui quadri che realizza. Sembrerebbe far parte di quella categoria di artisti che delega agli altri (in specie ai critici) il nodo intellettuale. Tuttavia uno dei rari commenti sul proprio lavoro non manca di precisione: "la mia pittura è ossessività che accade, energia di mentecorpo che prorompe e si imprime sulla tela. Essa non nasce per mia volontà. La mia coscienza organizza solo il suo farsi immagine. Esplosione-implosione di energia incompressibile, i Triangoarcoli ne sono la forma invenzione, il dischiuderne in senso. Il movimento che agita l'immagine è la tensione emozione bloccata che in essa ancora vive".

Ossessione, energia, esplosione/implosione sono le categorie utilizzate da Sonogo nella citazione di cui sopra. Si vede bene che non si tratta di categorie storico-artistiche, sebbene l'arte del Novecento e la sua esegesi se ne siano servite in più occasioni. La loro provenienza dal vocabolario delle avanguardie storiche è infatti inoppugnabile. Il Futurismo se ne è appropriato prima di chiunque altro prelevandole dal gergo militare o da quello clinico, e non è difficile verificarne l'efficacia sin dentro gli esiti più forti dell'Informale italiano o dell'Arte Povera o della Poesia Visiva. È indubbio che calzino alla perfezione sul lavoro di Sonogo e se ne è infatti sottolineata la precisione. La pittura dell'artista trevigiano, a sentire il suo stesso autore e il linguaggio che usa, deve quindi ben poco alla tradizione astratta intesa in senso limitativo, cioè come linguaggio che si oppone ad un altro (figurativo). Che il termine sia non poco spompato va ben da sé e Sonogo ne è tanto più consapevole quanto meglio si libera anche dei perimetri terminologici in uso quando si parla di "arte astratta". Questa mostra/installazione nella Sala delle Pietre dimostra, credo, che le migliori esperienze contemporanee hanno bisogno non soltanto di occhi nuovi e curiosi, ma anche di un vocabolario nuovo che riformuli i termini senza paura d'inventarseli ai limiti del paradosso. Le opere del ciclo precedente si chiamavano Triangoarcoli e un manifesto programmatico del poeta Carlo Invernizzi e dei pittori Asdrubali, Querci e Sonogo si titolava *Tromboloidi e disquarciata*.

Mentre misurano lo spazio della Sala delle Pietre, mentre vi trasmettono una sorta di tempesta elettrocromatica queste opere cercano un nome che non le incaselli ma le carichi ancor più di tensione; e insieme ad esso cercano molte altre cose:
scatenare un'energia baldanzosa e libera e esplosiva che sappia fare i conti con i momenti meno codificabili dell'avanguardia;
rendere intelligibile la propria semplicità come risultato di un linguaggio rigoroso e di una sensibilità senza compromessi;
porsi come progetto ampio e articolato senza però compromettere la centralità dell'opera,

come accade spesso nell'arte d'oggi, in cui non si capisce bene come progetti ambiziosissimi possano convivere con opere mute, cioè con l'assenza di un qualsiasi talento; trasmettere una dimensione monumentale (sia come idea di ciclo che per le stesse misure delle opere) che appartiene ai muri profani e sacri della cultura pittorica italiana, laddove una sala medievale ormai nuda, forse un tempo affrescata, si lascia rivestire alla sola condizione che l'abito sia sontuoso e non tema gli strappi della Storia che vi si è sedimentata. Dopo aver quasi spogliato la Tela può essere persino più eccitante rivestire la Storia.

Spogliare la tela e rivestire la storia, in *Nelio Sonogo. Spogliare la tela e rivestire la storia* (Sala delle Pietre, Todi), catalogo della mostra, a cura di Enrico Mascelloni, testi di Massimo Donà, Carlo Invernizzi, Francesca Pola, Todi, Comune di Todi, 2007.



Massimo Donà

Da anni la pittura di Sonogo è gesto assoluto; che non teme la ripetizione. Perché sa bene che non sarà mai "lo stesso" ad essere riportato alla luce dalle ossessioni del proprio 'furibondo' gesto febbrile. Autentico sciamano della 'scrittura' è il nostro. Sì, perché una vera e propria scrittura è la sua, da sempre. Una vera e propria in-scrittura nello spazio della datità; cui l'artista può solo sperare di cor-rispondere.

E Sonogo insiste; torna ad un sempre nuovo inizio, e ricomincia - senza mai porsi il problema della variazione. Quasi sapesse che 'altro' può accadere proprio in quanto sempre al medesimo si sappia tornare a guardare. I suoi segni scrivono e riscrivono il mondo, consapevoli che uno è l'uni-verso, uno solo, appunto, di là dalla moltitudine delle prospettive e dai punti di fuga che ogni volta potremmo *decidere* dall'origine e dal tutto in cui quest'ultima sempre si fa ek-sistente.

Gesti veloci, irruenti e violenti sono i suoi, ma insieme dolci e misurati - soprattutto com-misurati ad un destino che non attende certo i nostri risultati, che non insegue il nostro ritmo. Segni sapienti, sempre com-misurati all'istante del loro immediato evenire; quasi volessero surclassare la fatica della 'generazione'. Vere e proprie icone dell'atto divino da cui ogni realtà ha avuto l'essere suo proprio. Volti della creazione, insomma; che non è mai mia piuttosto che tua, che non è mai neppure dell'artista - il quale agisce in un baleno che, non appena irrompe, già s'è dissolto. Quasi volesse togliersi subito di mezzo; per un pudore che indica perfetta consapevolezza del fatto che si tratta sempre e comunque di assecondare innanzitutto il lampo dell'istante - a nessuno essendo davvero concesso sentirsi 'autore' di quanto accadrà, del mondo che verrà ogni volta ad essere.

L'artista qui non vuole sovrapporsi o sostituirsi alla potenza della segnatura; che ogni volta disegna quelli che giustamente Carlo Invernizzi chiamerebbe *idioletmi sempre elusivi*. Elusivi come l'opera che verrà comunque alla luce; e che sembra ancora una volta volerci far credere di dipendere dall'intenzionalità di quello che è invero un suo semplice 'testimone'. Il primo, il più ingenuo, assolutamente inerme: l'artista, per l'appunto.

Sonogo rivela un raro pudore; la potenza con cui fende lo spazio dell'accadere non genera infatti improbabili gerarchie, non chiama alla schiavitù del contemplante. Ma rasenta l'infondatezza della vera libertà; quella di nulla, che da nulla ha da liberarci, e che riguarda sempre e solamente la gratuità dell'essere. Quello di ognuno e di ogni cosa; che mai risponde da sé alle nostre domande di senso - pur facendoci credere d'averla ancora una volta indovinata. D'aver capito l'essenziale, di aver compreso le cause formali, finali o efficienti. Ogni volta è una *serie* ad avere inizio; certo, Sonogo non è interessato al lento procedere di quello che potrebbe essere uno sviluppo coerente e progressivo. Non costruisce un sistema gerarchicamente ordinato. Ma fa eco a sé stesso; gareggia con in-consistenti e *impercettibili nientità*, per dirla con Invernizzi, che bene ha saputo rispondere con la parola al furore dell'artista; alla sua spaesante imprevedibilità.

Sonogo fa palpitare il silenzio di una scrittura perfettamente 'illeggibile'; che, sospesa sul vuoto del foglio bianco, ondeggia perentoria eppur nello stesso tempo sempre rigorosamente infondata. Guardare al fondamento implica infatti rinuncia ad ogni volontà fondatrice; al cospetto dell'Inizio non si può più rendere ragione (*logon didonai*). Non v'è filosofia che possa dimostrare la correttezza di quei gesti; che si insinuano appunto nei *lembi segreti/di*

straziate radure (è ancora Invernizzi a farci da Virgilio al cospetto di tale coraggioso peregrinare) e che proprio per questo non vanno, disperati, al significato; avendovi piuttosto *ab origine* rinunciato. Avendolo azzerato, interrogato e smascherato nel delirio di un agire abbandonato a veri e propri *guizzanti lucertoli imprendibili*.

Ancora una volta, è Invernizzi a trovare le giuste parole; uniche possibili *nel devasto della canicola*. Ché, là dove l'essere è messo a nudo e ogni cosa è ricondotta, volente e nolente, al tutto che sembra ogni volta fondarla, quel medesimo tutto viene sciolto nel devasto della canicola, e quindi rigorosamente *s-determinato*.

Ecco, in Sonogo non v'è ricerca di un qualche sistema, ma sincero "rispetto" per un essere che sempre è già nulla, un essere da cui non è concessa alcuna costruzione. Ma sempre e *solamente un latente esistere*; quello che nessun mondo potrebbe mai condurre alla rigida determinatezza dell'atto. Insomma, nei *lembi secreti della possibilità* l'ossessione grafologica di Sonogo trova riparo e silente accoglienza; pudica come l'ospite che egli ogni volta sa anche di essere.

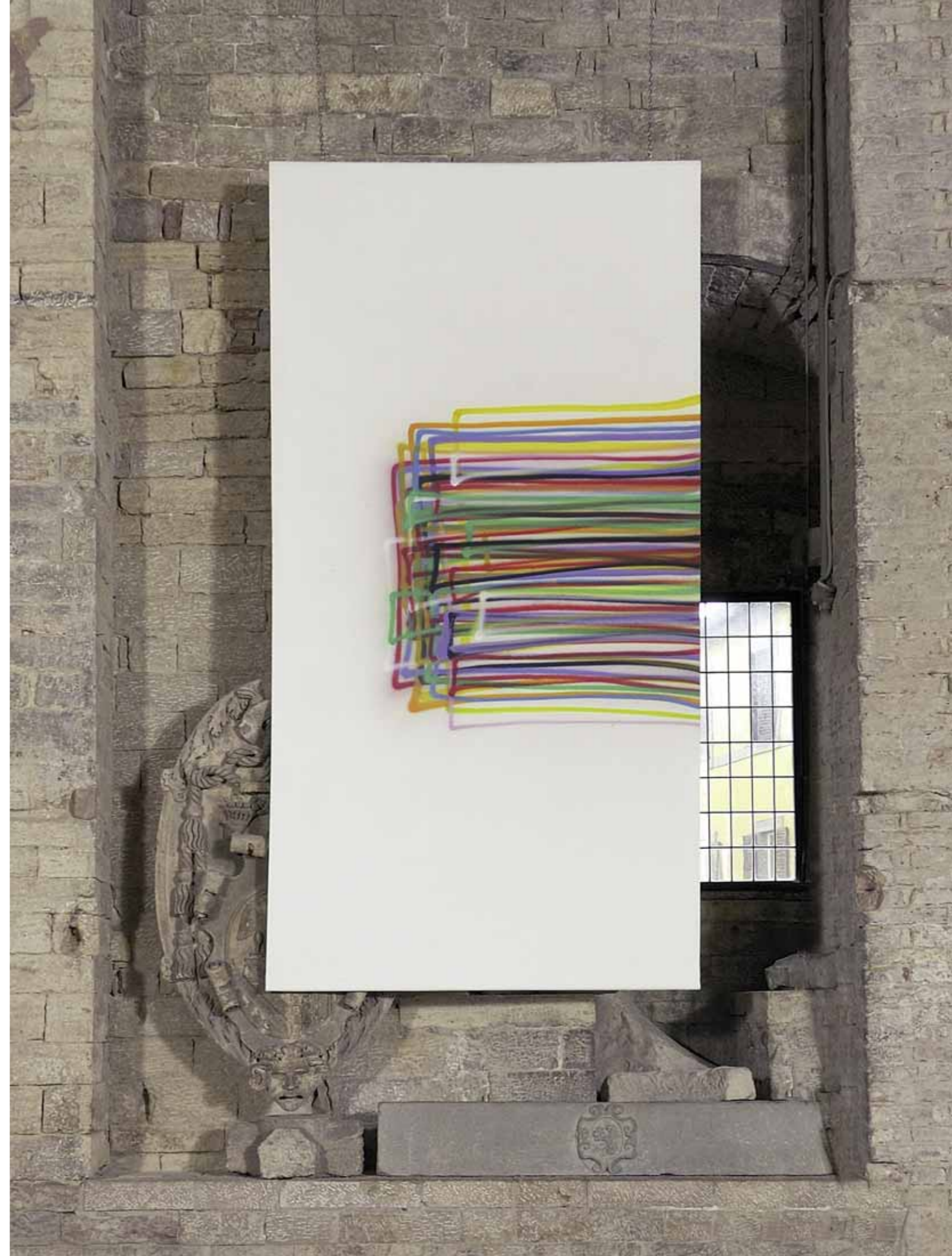
È chiaro, dunque; sono proprio gli artisti come Sonogo a farci vergognare; a farci rimpiangere l'inizio in-fante d'ogni discorso. A farci ricordare la mancanza di cuore che, sola, ci fa amanti della sapienza (e quindi filo-sofi); anche se, solo sapendo, possiamo riconoscere l'inconsistente verità della nostra stessa umana, troppo umana esistenza. Se l'arte - e soprattutto quella che sa porsi al limite dell'esistente (e quella di Sonogo ne è un *exemplum* perfetto) - non serve a nulla, proprio per questo essa stessa serve a tutto; anzi, serve al tutto. Solo del *tutto* potendo essa dirsi 'serva', custode fedele, asservita alla sua ingiustificabile imponenza, al suo inconfutabile non-esserci.

Perché, ad esserci è sempre e solamente un questo o un quello; eppure in ogni 'ci' è sempre *il tutto* ad imporre il proprio inqualificabile *negativum* - sempre lo stesso. In ogni diversificato ed imprevedibile accadimento. In questo senso, davvero, Sonogo rovescia il modo abituale di guardare al mondo - sempre essenzialmente induttivo. Quello per cui ci sembra che, ad esser colto, sia ogni volta ed innanzitutto *il particolare*; e che solo in seconda istanza sia possibile volger lo sguardo all'inafferrabile ed incircoscivibile totalità delle sue condizioni. Quasi che il *primum* fosse sempre il 'ci' dell'esserci di tutto ciò che è. No, e Sonogo sembra saperlo; evidente è piuttosto il fatto che, ogni volta, il 'ci' viene compreso e concepito come elemento di una totalità, e, in ultima istanza, 'della totalità'.

Sonogo è dunque elemento di disturbo; non assecondando il piacere della particolarità, ma sempre e solamente la severità libera e felice della totalità; di un inizio che ogni volta sembra dare-inizio (a questo o quello, a questo o quel percorso), ma che in verità è sempre e solamente sé stesso - in ogni sua specifica determinatezza. In ognuno dei suoi infiniti volti, in ognuna delle sue veraci maschere. Nulla potendo davvero nascondere, o magari falsificarlo, e neppure tradirlo. In ogni esistenza, infatti, nulla può mancare del *negativum* originario.

Da ciò la possibilità di un gesto che non seduce il gusto astratto del senso, senza per ciò stesso rinunciare al deliquio del visibile e alla sua roboante dinamicità. Ecco perché i suoi segni - quelli di Sonogo, è evidente -, sanno essere insieme instabili, fugaci, incapaci di stare, e nello stesso tempo perfetti, immodificabili, eternizzanti.

Ché, nei suoi volteggiamenti grafico-cromatici, l'irrequietezza del particolare e la tracotanza della sua irripetibilità non contraddicono affatto la staticità dell'identico, dell'imperfettibile natura sua propria. È il *noumeno* di kantiana memoria, dunque, a sfidare qui le forme di una sensibilità oltremodo sconcertata; con i suoi *diruti/di soprassalto risplendente/in latente esistere*. Invernizzi lo dice con parole vibranti di verità impotente - e d'altro canto cosa può



mai la verità? Cosa potrebbe mai voler potere? Quale 'vero' potrebbe mai dettar legge, senza essere per ciò stesso costretto a rinunciare alla propria assolutezza?

Se l'arte ha a che fare con la verità, insomma, essa non dice la storia, non narra le vicende di un procedere per scarti, salti, continuità, consecutività; non testimonia la gioia del conoscere accumulativo e determinante. E l'arte di Sonogo ne è prova provata. Ne è testimonianza inconfutabile. A nulla compiacendo, le sue tele, i suoi disegni non stuzzicano il solo sentimento; ma costringono la libertà della ragione; mettono fuori gioco le complesse e raffinate strategie di un *logos* sempre troppo esigente - soprattutto nei confronti di quel vero cui troppo spesso ci siamo convinti di poter dare una qualche giustificazione. Ché, se proprio in forza del vero tutto sembra giustificabile, è pur sempre nel cuore della medesima verità che diventa improbabile ogni atto da essa medesima reso necessario.

Segni gocciolanti, gabbie di colore, finestre sovrapposte e prive di profondità, le sue opere sono ogni volta inquietanti. Certo, anche gioiose, rituali, insistenti e libere... ma sempre anche immobili, sicure di sé, quiete e necessarie. Esse disegnano la doppiezza di un esserci mai solamente capace di conoscenza. Un esserci che vuole verità, volendo per ciò stesso l'inizio che nulla sa - che vuole l'infanzia perfetta in quanto del tutto ignara del silenzio idiota di chi neppure sa di non sapere. Ma proprio per ciò è appagato; contento d'essere, semplicemente. Non d'essere questo o quello, non di questo o quel risultato conseguito. Felice senza motivo, dunque - per un esserci libero da qualsivoglia 'perché'.

Quello stesso da cui tutto è reso sì inquieto, ma senza bramosia di possesso; di una inquietudine che può sperimentare solo chi, *ebbro per picchi e dirupi*, si limita ad assaporare il movimento puro - e il suo canto. Quello che, *solo nel vento*, può risuonare le proprie impercettibili nientità. Ancora una volta le parole di Carlo Invernizzi; solo esse sanno infatti restituire la tensione di un ascolto che sa perdersi, che sa lasciarsi sedurre dalle linee silenziose disegnate dalla *mania poetica* di Sonogo.

D'altro canto, l'artista è sempre 'solo' - a tu per tu con l'abisso di un inizio mai stato. Per questo, ascoltarlo significa farsi eco della sua perfetta insignificanza, eco di un *instans* che mai potremmo esperire se non nella distensione di una inconsistente memoria; quella che, sola, può averne insopprimibile nostalgia. *Solo*, come le linee fluorescenti che tagliano il bianco di una possibilità anche troppo accogliente, perché non indica compagni d'avventura o di viaggio, e non li chiama a raccolta. Come i grafemi e le sinuose scritture di un Oriente da sempre passato, rimosso, escluso e tuttavia invitante, seducente, insostituibile, comunque. *Solo*, come i gesti felini di un animale totalmente inaddomesticabile - quale è Sonogo, allo stesso modo di ogni vero *artifex*. Che scatta, ritaglia, danza con il pennello, con le materie che stende, spruzza, guida circonfuso da un 'vuoto' mai escludente. D'altro canto, nessuno zero della pittura aveva mai implicato rinuncia o effettivo ritorno all'origine; ma sempre e solamente necessità di ribadire l'iniziale. Il suo essere 'per niente'; e soprattutto 'come niente'. Allo stesso modo il fare di Sonogo; anch'esso, indifferente a tutti i problemi di stile e di mera appartenenza, rilancia tale ineludibile imperfettibilità e il suo abisso semantico.

Anche in questo fare, dunque, vive e riemerge con ossessione 'il problema' del 'da'; ovvero, di una provenienza comunque ignota e indecifrabile - di cui sappiamo sempre e solamente dagli altri (come nascita reale secondo una naturale maternità). Di un'origine che è sempre tale in ogni sempre identica totalità, in ogni suo specifico riproporsi là dove un'alterità si sia in qualche modo costituita.

Grazie a Sonogo, dunque, per essere riuscito ancora una volta a costringerci; consentendoci

di guardare con occhi diversi le pur proliferanti pesantezze della quotidianità - ossia, ansie e dolori, ma anche gioie e soddisfazioni, nonché tutte le grandi o piccole conquiste di una vita intesa come incessante e mai definitivamente risolta possibilità realizzativa. Grazie per averci da sempre aiutato e per aiutarci ancor oggi a rendere 'libero' il nostro inappagabile procedere intellettuale e la sua comunque potente espressività.

Scritture del medesimo. L'ossessione crittografica di Nelio Sonogo, da "Segno", (Pescara), a. XXIX, n. 197, luglio-agosto 2004, pp. 52-55.



Nelio Sonogo

Questa occasione mi ha dato la possibilità di raffrontare il mio lavoro, fondato sulla velocità esplosiva del segno, con la potenza architettonica della cinquecentesca villa creata dal Palladio.

I miei lavori, autonomi nel concepimento, sono però stati pensati anche in relazione alle proporzioni strutturali della villa.

Come il ritmo della villa palladiana è nato in base a un progetto poi successivamente realizzato, così quello del mio lavoro è basato su una concezione antecedente il suo farsi, nel senso che il mio lavoro nasce nella mia mente e prorompe in repentina scarica di energia in concreti segni però controllati.

L'intervento che ho realizzato nella sala centrale l'ho pensato in relazione alle proporzioni dello spazio e il veloce ritmo dei miei segni si contrappone e si integra con quelle della villa dialogando con i colori degli affreschi e il tempo meditativo della loro realizzazione.

Nella sala di destra a quella centrale ho pensato invece di realizzare un intervento verticale che richiama la costruzione anche di quella centrale e che si ricollega direttamente ai titoli delle mie opere Orizzontaleverticale così riproducendo anche visivamente il senso del mio lavoro in questa villa.

Gli interventi negli spazi sottostanti il corpo centrale della villa li ho concepiti in modo inconsueto per creare una armoniosa unicità fra le mie opere e l'ambiente.

Nello spazio con i mattoni a vista ho realizzato una serie di lavori in bianco e nero, in quello con l'intonaco a nuovo, opere colorate: ho ritenuto che la percezione di queste opere fosse più intrigante srotolando a terra le opere di grande dimensione ed esponendo a muro i lavori più piccoli.

Come già ho scritto in altre occasioni, la mia pittura è ossessività che accade, energia che prorompe e si imprime sulla tela e la mia coscienza ne organizza il suo farsi immagine.

Lavorando a Villa Pisani, in Arte Contemporanea a Villa Pisani 1. Nelio Sonogo Michel Verjux (Villa Pisani Bonetti, Bagnolo di Lonigo), catalogo della mostra, a cura di Francesca Pola, testi di Luca Massimo Barbero, Nelio Sonogo, Michel Verjux, Bagnolo di Lonigo, Associazione Culturale Villa Pisani Contemporary Art, 2007.



Lorena Gava
Nelio Sonogo. Il libro come opera

Nell'universo creativo di Nelio Sonogo, la produzione di libri d'artista occupa una posizione di assoluta rilevanza.

C'è una singolare corrispondenza tra lo spazio della tela e la superficie del foglio, un'identica volontà di far affiorare segni e gesti incontaminati, che si lasciano leggere secondo una prospettiva universale e perennemente aperta.

Il libro, a differenza della tela, si tocca, si manipola, si sfoglia: la percezione tattile consente un rapporto privilegiato, una comunicazione intima, un contatto diretto fatto di materia e di segni.

Nel libro d'artista la carta utilizzata riveste un ruolo fondamentale, è il terreno su cui germinano grafie e alfabeti che annunciano trame individuali atipiche e sempre al di fuori dei perimetri della serialità acquisita e pacifica.

Un attributo forte e ricorrente del libro d'artista è di essere fatto a mano e questo determina il fascino dell'imperfezione, dell'irregolarità, della superficie non omogenea che diventa per eccellenza il luogo di un'epifania di tracce assolutamente autentiche. Il numero ridotto di esemplari aumenta il carattere di unicità dell'opera nella consapevolezza di un rapporto diretto e condivisibile con la mano creatrice.

Nelio Sonogo, fin dai primi anni Ottanta, ha aperto un confronto con la pagina del libro, ha traslato la forza della sua *imago* creativa nella spazialità ridotta del foglio. Ha scelto il testo poetico non per scolpire attraverso il segno probabili significati ma per ampliare gli orizzonti della parola, per materializzare in coefficienti visivi la dilatazione del senso che la parola produce.

Nella poesia *Distanze* di Carlo Marcello Conti (artein, Roma, 1979) o in *Verticale rosso* di Giò Ferri (artein, Roma, 1985), la geometria delle linee include ed esclude lo spazio, lambisce la superficie del testo e propaga l'urto verbale in una eco visiva che trascende il pensiero.

Ne *Il magocostruttordispazi* di Alfonso Filieri (artein, Roma, 1984), la linea traccia confini, costruisce e delimita uno spazio, segna i basamenti delle colonne di improbabili templi frontali innalzati al silenzio e al pensiero: il vuoto di luce è pausa di riflessione e di senso dentro una sintesi grafica forte e incisiva.

Le geometrie essenziali di Nelio Sonogo attestano l'universalità del tratto in un lessico visivo primordiale, flusso rizomatico di forma, pensiero e parola che il gesto innerva di sostanza e corpo.

La singolare corrispondenza tra pittura e libro, sfocia negli anni Novanta nella fenomenologia di un gesto che invece abdica i tracciati regolari, i perimetri chiusi e dischiusi, le solennità degli argini.

Il tratto che si materializza sulla tela o sulla pagina si raccoglie in un punto, in una forma flessa, una triade grafica a volte debordante dove la maggiore o minore concentrazione del pigmento nero conserva la traccia della pennellata veloce, impronta fisica di un'energia interna dirompente che squarcia il vertice e si fa portavoce di una condizione totalizzante di mente-corpo.

Gli Angoarcoli accompagnano i testi poetici *Scricciluce* (artein orolontano, Roma, 1997) di

Carlo Invernizzi: la parola si fa segno intermittente, cattura bagliori di luce che si addensano negli anfratti della memoria, la percezione della natura è coscienza sensoriale di un profondo indistinto che rompe la superficie, è consapevolezza di un'energia cosmica insopprimibile che il verbo traduce in immagine.

Il segno grafico veloce e contratto insegue un movimento di buio e luce, è un gesto di massima concentrazione dove il silenzio e l'assenza raccolgono un potenziale immaginifico straordinario.

La scelta del supporto, cartapaglia lavorata a mano cerata e riciclata, rafforza il terreno della creazione, solidifica l'istinto costruttivo e conferma l'energia propulsiva di mente e corpo dentro lo spazio infinito di *Natura Naturans*.

Nella poesia *I Colchici* (artein orolontano, Roma, 1997) sempre di Carlo Invernizzi, la cartapaglia cerata e pigmentata di un viola disomogeneo, esalta la rapidità e insieme la scioltezza degli Angoarcoli che appaiono e scompaiono seguendo un andamento naturale, lungo una traiettoria di vita e morte che si celebra all'infinito. Il colore nero si addensa in certi tratti, si scioglie in anse parziali, segue un vortice inesistente dentro quel "vortice senza fine" della chiusa poetica.

Di impatto diverso l'ultimissima produzione di libri d'artista.

Nel ventosole (artein orolontano, Roma, 2008) il testo poetico di Carlo Invernizzi rinnova la dialettica di luce e buio, ribadisce un chiasmo di sistole e diastole che in Nelio Sonogo sfocia in una sintassi cromatica complessa: i pastelli a cera e olio mappano una griglia iridescente di linee che intersecandosi e sovrapponendosi non smarriscono la loro identità e indicano un andar oltre, una sorta di fuga, un varco.

Addensata nella parte esterna del foglio, la trama di linee segue un andamento orizzontale, forse un rimando al movimento orizzontale della scrittura, per sua natura ondulato e legato alla dimensione del divenire e del cambiamento come avviene nella tessitura dove la trama mossa dalla navetta unisce i fili dell'ordito immobile, simile all'asse polare di fronte allo scorrere del tempo.

Un ritorno, dunque, da parte dell'artista, alla geometria, alla composizione fatta di superfici segmentate, alla spazialità ritagliata dentro un campo d'azione vasto: il ritorno è solo apparente, in realtà continua quel "viaggio lineare" che Nelio Sonogo ha intrapreso fin dall'inizio dentro le potenzialità espressive della superficie e del segno, nell'esaltazione di un gesto che sancisce l'istante ultimo di un processo creativo lontano e a lungo meditato. Un gesto sempre controllato, equilibrato che fa assumere una forma al vuoto: il vuoto sulla superficie del quadro diventa spazio al suo interno dove il pensiero, parafrasando Adolf Loos, può generare parole nuove allo stesso modo in cui l'agire poetico fa scaturire improvvisi e continui vortici di senso.

L'"operatibro", come del resto la tela, traducono e sintetizzano in un impulso immediato di mente-corpo quell'energia creativa che, se nell'icona bizantina si chiama fede, nell'universo dell'artista diventa urgenza interiore di una incoercibile volontà superiore.

Vittorio Veneto, 2 maggio 2008



Carlo Invernizzi, Nelio Sonogo, *Logoisbrendoli*, libro d'artista, Roma, artein orolontano, 1997



Carlo Invernizzi, Nelio Sonogo, *In annichilo*, libro d'artista, Roma, artein orolontano, 2003

Carlo Sala

Nelio Sonogo ha affrontato un percorso sempre fedele ai suoi cardini, ma che si è mutato nel tempo. Dalle opere create con dei lievi segni geometrici chiamate Strutturale nel finire degli anni Settanta, agli Angoarcoli, in cui il tratto ha assunto un sapore vagamente gestuale. I libri d'artista in cui ha collaborato con importanti poeti del calibro di Edoardo Sanguineti e Paolo Ruffilli, passando per i pastelli intitolati Rettangolare Verticale degli anni Ottanta. Questo vero punto di partenza per arrivare a Orizzontaleverticale. Da uno spunto di allora sono nate le opere recenti, che hanno dominato lo scenario artistico degli ultimi anni. In queste tele, grande rilievo ha il segno, inteso come elemento centrale per la costruzione di un linguaggio visivo. Realizzato mediante lo spray attraverso un tratto, che sembra essere creato in un'unica soluzione realizzativa. Il risultato sono degli elementi geometrici formati da queste linee continue, tracciate orizzontalmente e verticalmente. I lavori - anche quelli dei periodi precedenti - sono caratterizzati da una grande energia sottesa. Ogni volta che l'artista realizza un'opera è quasi un "rito" per sprigionare questa forza creatrice che ha dentro. Giungono al fruitore dipinti in cui l'autore propone delle personali visioni interiori. Un andare avanti per esprimere opere che come dice l'artista stesso, vanno di pari passo con il suo vissuto, e le istanze che l'esistenza gli pone dinanzi.

Che ruolo e quale importanza ha il segno nella tua arte?

Per me il segno è solo il mezzo necessario per poter realizzare le opere in funzione delle mie visioni che esprimono il mio sentire che varia con il mio vissuto. Pertanto il segno si è mutato nel tempo in relazione delle diverse visioni e stimoli con cui si è concretato il mio lavoro.

Leggendo alcuni testi critici, la tua pittura è stata definita gestuale e talvolta razionale. Quale di questi aspetti contrastanti fotografa il tuo lavoro?

Al di là delle definizioni dei critici che parlano del mio lavoro, ritengo che la mia pittura sia razionale nel senso che si realizza delimitando e delimitandosi in uno spazio, mentre il segno-colore ne consente il suo manifestarsi. Comunque il dire della mia pittura sta nella concretizzazione di immagini come confermano le titolazioni, Angoarcoli, Trisangoli, Orizzontaleverticale e viceversa. Sta in ciò anche l'evolversi e il differenziarsi del mio lavoro nel tempo in relazione ad una sempre maggiore consapevolezza dell'intenzione del mio vissuto.

Come sei arrivato all'uso dello spray?

Il mio essere artista mi ha portato a creare opere anche servendomi dello spray, ma il risultato è sempre dato solo dalla creazione di immagini che aprano a nuova conoscenza.

Dalle tue opere traspare una forte energia...

Il mio lavoro è da sempre accumulo di energia che ad un certo punto esplose in immagini. Da qui i vari momenti che contraddistinguono il mio lavoro. Il momento più intenso in cui ho percepito in tutta chiarezza il mio lavoro e il concretarsi di esplosione energetica fino alla spossatezza è stato in occasione della realizzazione della mostra *Angoarcoli* sui muri della galleria A arte Studio Invernizzi di Milano nel 2001.



Avevo deciso con il gallerista di fare la mostra realizzando direttamente sui muri le opere, intrigato soprattutto dalla possibilità di affrontare uno spazio diverso, invece di esporre le solite opere su tela. Ma quando si è trattato di realizzare le opere ero preoccupato dall'esito tanto che ho anticipato i tempi di due settimane per sopperire agli imprevisti. Senonché la sera stessa del giorno in cui sono arrivato a Milano ho realizzato sui muri le otto opere in appena due ore.

La tensione nell'inglobare nella mente gli spazi della parete con l'individuazione delle immagini da realizzare in essi e la realizzazione in concreto delle stesse, che non consentiva né errori né aggiunte, con slancio repentino dalla predisposta impalcatura verso il muro protendendomi con il corpo e il braccio teso con il pennello in mano mi ha totalmente spossato fino a farmi sorridere pensando alla fatica di quando due, tre, quattro volte la settimana terminavo la corsa di circa quindici chilometri per Ponte della Muda, Cordignano e Sarmede. Fino a tale momento non avevo mai avuto tanta consapevolezza del senso anche fortemente energetico con cui realizzo le mie opere.

Una soddisfazione?

Una soddisfazione, essere riuscito a realizzare un lavoro che apre a nuova conoscenza, ciò che da sempre per me è stato il massimo fondamento del mio vivere.

Un desiderio?

Il mio più profondo desiderio non può che essere quello di poter continuare a creare immagini produttive di conoscenza come è stato fino ad oggi.

Orizzontaleverticale. Intervista a Nelio Sonogo, da "Treviso c'è", (Treviso), a. IV, n. 4, aprile 2006.