

NELIO SONEGO



NELIO SONEGO

ESTRATTO DEL CATALOGO

NELIO SONEGO

SPOGLIARE LA TELA E RIVESTIRE LA STORIA

Indice

Questo catalogo è stato pubblicato in occasione della mostra
Nelio Sonogo. Spogliare la tela e rivestire la storia
Sala delle Pietre, Todi 25 febbraio - 25 marzo 2007

Redazione: Epicarmo Invernizzi, Milano
Progetto grafico: Tiziana Invernizzi, Milano
Traduzione: Michael Haggerty, Verona; David Stanton, Milano
Fotografie: Marcello Fedeli, Spoleto; Paolo Vandrash, Milano
Elaborazione immagini: Sergio Tomezzoli, Milano
Stampa: Bianca & Volta s.r.l., Truccazzano

Con il patrocinio della Regione Umbria e della Provincia di Perugia

Organizzazione:



ACAS Services Eventi

In collaborazione con A arte Studio Invernizzi, Milano

Si ringrazia:

Mauro Casotto, Duilio Dal Fabbro, Fernando Garbellotto
Luciano, Valentino e Virgilio Ortolan

Con il supporto di

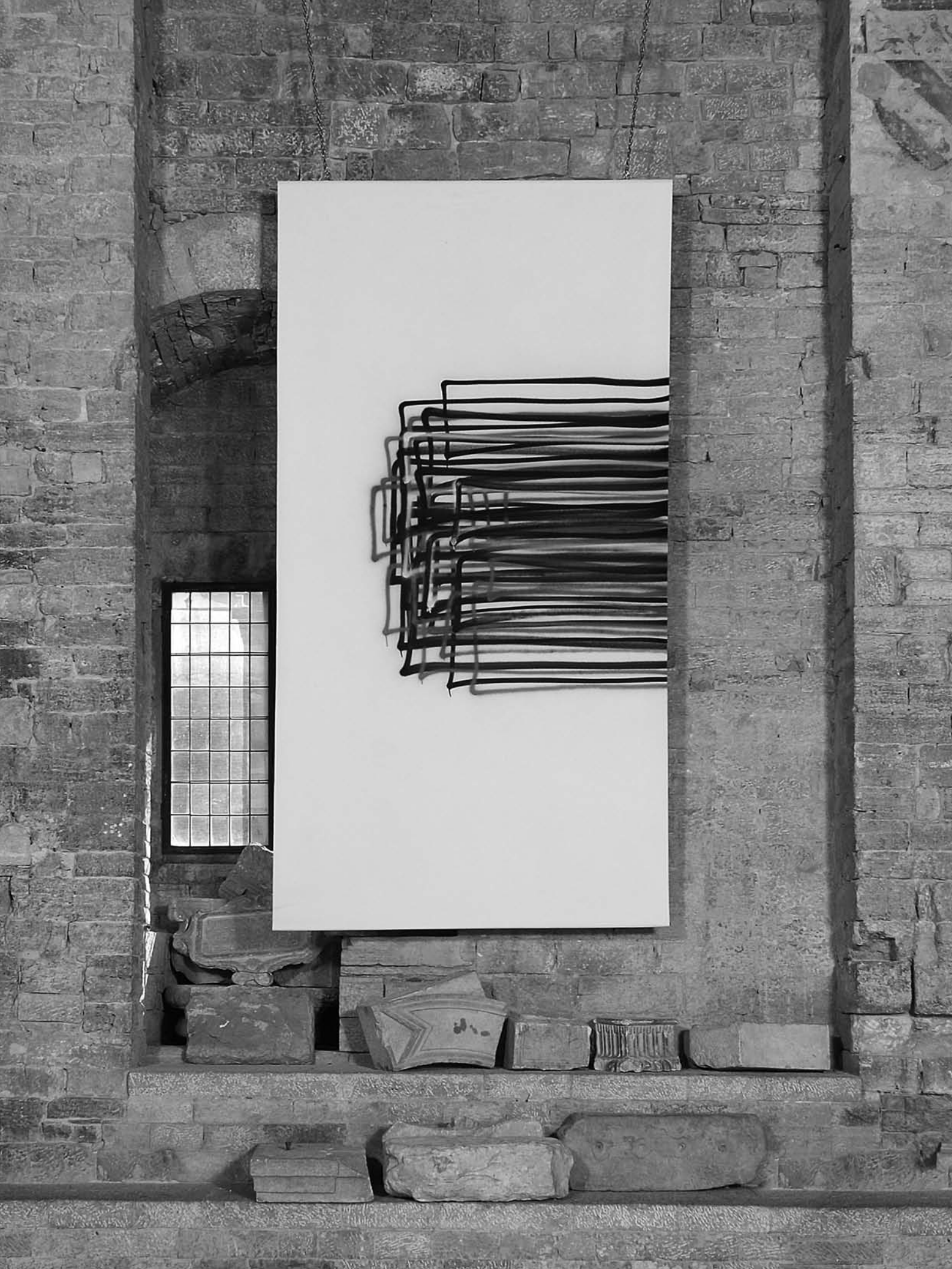


Omnia sas, Padova



RCR srl, Trecate

- 7 Spogliare la tela e rivestire la storia
Enrico Mascelloni
- 13 Scritture del medesimo. L'ossessione crittografica di Nelio Sonogo
Massimo Donà
- 21 Il creare pittura di Nelio Sonogo e l'accadere in concrete immagini
del suo mentale spaziotempo
Carlo Invernizzi
- 25 Segni senza direzione: la pittura totale di Nelio Sonogo
Francesca Pola
- 29 Unclothe the canvas and reclothe history
Enrico Mascelloni
- 35 Writing the same. Nelio Sonogo's Cryptographic Obsession
Massimo Donà
- 43 Nelio Sonogo's Creation of Painting and the Occurrence in Concrete Images of his
Mental Spacetime
Carlo Invernizzi
- 49 Directionless Signs: Nelio Sonogo's Total Painting
Francesca Pola
- 53 Note biografiche



Enrico Mascelloni
Spogliare la tela e rivestire la storia

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 Sonego 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 Sonego, 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 Sonego 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 medioevali. 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 Sonego, 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 Sonego 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 Sonego 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 "enfattizza 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 '900 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 *Tromboloide 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 medioevale 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.



Massimo Donà

Scritture del medesimo. L'ossessione crittografica di Nelio Sonogo

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 fabbrile. Autentico sciamano della 'scrittura' è il nostro. Sì, perché una vera e propria scrittura è la sua, da sempre. Una vera e propria in-scrizione nello spazio della datità; cui l'artista può solo sperare di corrispondere.

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 *idiolemmi 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 se 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 *lambi 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 *lambi segreti* della *possibilità* l'ossessione grafológica 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 incircoscribibile 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 se 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, imm modificabili, 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.

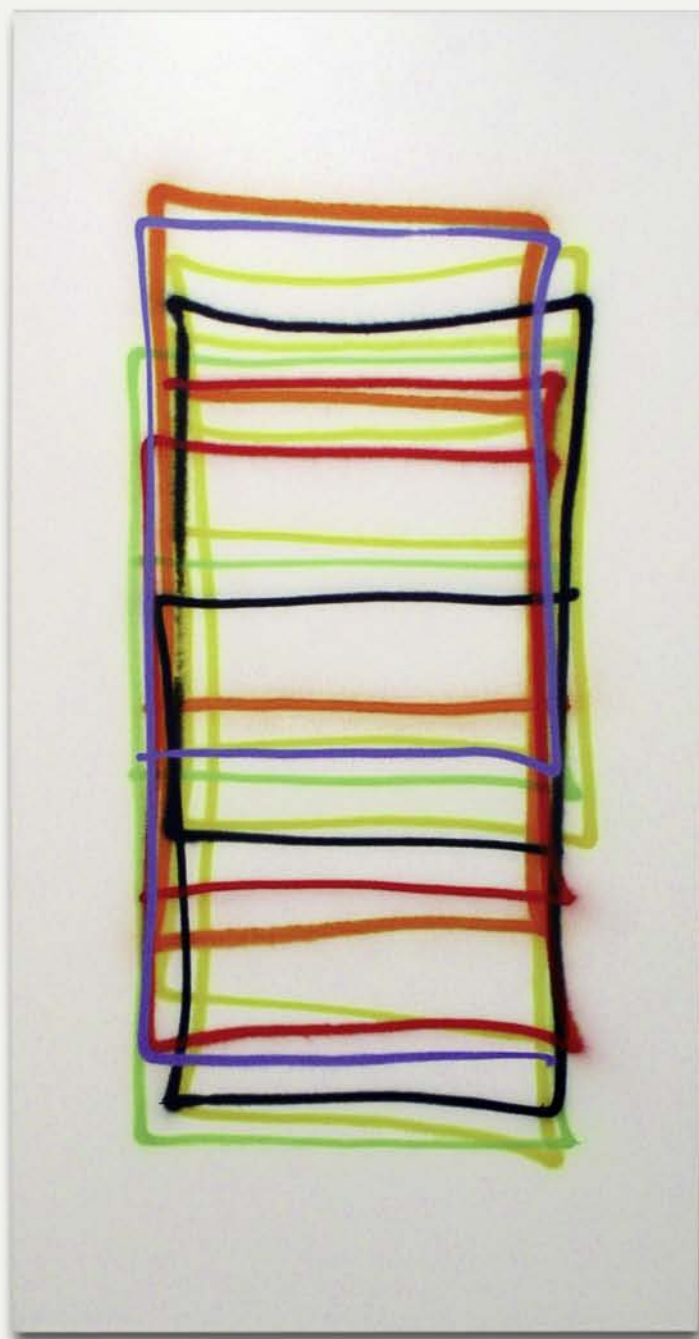
Segni gocciolanti, gabbie di colore, finestre sovrapposte e prive di profondità, le sue opere sono ogni volta inquietanti. Certo, anche gioiose, rituali, insistenti e libere... ma sempre anche immobili, sicure di sé, quiete e necessarie. Esse disegnano la doppiezza di un esserci mai solamente capace 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'iniziante. 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.



Carlo Invernizzi

Il creare pittura di Nelio Sonogo e l'accadere in concrete immagini del suo mentale spaziotempo

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 einsteniana/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 appercezione 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'infinita danza degli elementi costitutivi del vuoto addenso inattingibile del tuttoniente esistente/vivente della *Natura Naturans* che diviene secondo caso e necessità.

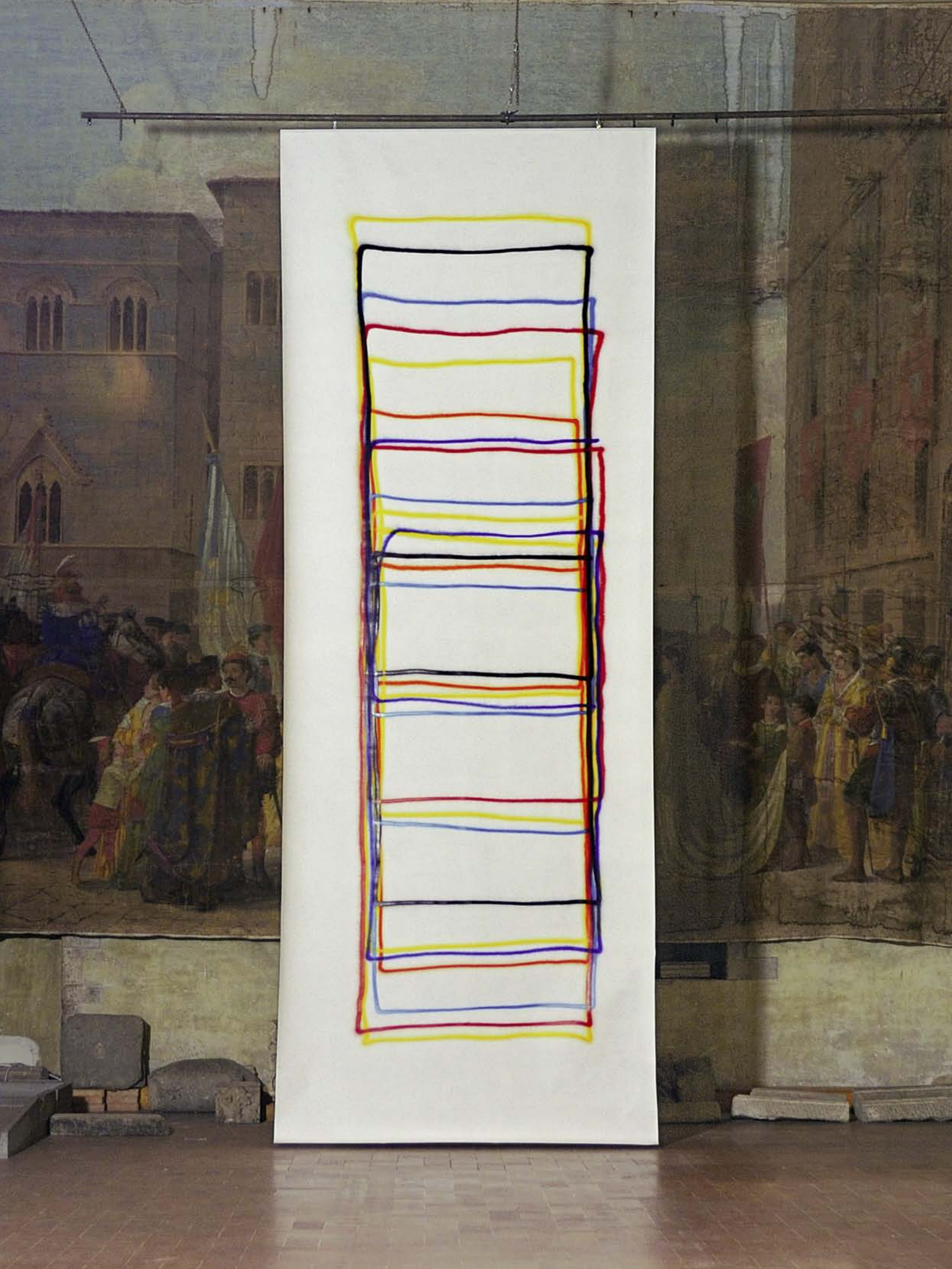
Nel massificato devasto del senso del sacro –da intendersi come il venir meno della tensione cognitiva per l'incommensurabile realtà–, che caratterizza la banalità del corrente accadere dell'umano spaziotempo, il farsi veggente "per arrivare all'ignoto" e diventare "fra tutti, il grande ammalato, il 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 ingenerativo 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 vuototuttoniente provando meraviglia nel sentirsene intuitivamente intrinseca parte in perceimento 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.*





Francesca Pola

Segni senza direzione: la pittura totale di Nelio Sonogo

L'opera di Nelio Sonogo 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 eracleo 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, Sonogo 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 Sonogo, 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 Sonogo 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, Sonogo 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 Sonogo 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. *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 antieucclidei 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 se 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.



Enrico Mascelloni
Unclothe the canvas and reclothe history

For some time I have held that there are two possibilities for writing meaningfully about contemporary visual art: to narrate a tale of any kind whatsoever, perhaps even written decently, or else never to lose sight, even for a moment, of the image you are dealing with (if possible without overwhelming the reader with a torrent of footnotes). If we want to say all we can about a work, the more we are impressed by an image the more it needs close attention in order to place it firmly at the centre of our discourse without references to Tom, Dick and Harry or to Picasso. So let's look at these new works by Sonogo in the necessary way for strong and surprising works. Non-figurative works need special attention, at least in order to avoid giving them a meaning which ends up as no meaning at all.

These are large-scale canvases with multicoloured quadrangular grids. In some of the works this grid is at the centre of the work; in the most recent ones, and above all in the works on show here, it is decentred and placed at the edge of the picture, almost as though to indicate its continuation in space. The canvas's white field, then, tends to go beyond its own limits and invades the space in which the work is placed. So the chromatic grid is not a field enclosed by its own perimeter and that of the white canvas from which it stands out. Instead it is a mobile totality that can, at any time, escape from the canvas or, rather, enormously enlarge the conceptual space of the canvas. For this reason, which is a central and constant one in Sonogo's art, his paintings are the exact contrary of what might be a superficial judgement: they are not ornamental but aggressive; they do not adorn but disrobe, in the sense that with regard to dimensions and image it is extremely difficult to match them against the colour of a divan or the size of a desk. It is best to measure them against a powerful series of arches, with their rough and irregular stones, and against an ancient endless public space.

The idea of installing a show by Sonogo in the Sala delle Pietre in Todi was evolved while he, with that manner he has of being permanently surprised, tried to understand, from the expression of Epicarmo Invernizzi which he well knows, as well as mine, which he knows less, if we were all considering the same question. In other words, how plausible it might be to envision his works there, in that strange space where we were admiring the great ancient Central Asian felted works hung against the Romanesque arcades of the Sala delle Pietre as though they were medieval banners. Despite the enormous difference in space and time, it was not difficult to match the energy of these great felt works –recounting the steppes and their “ripe” colour which compensates for their emptiness– with the power of the latest works by Sonogo which react constantly against the empty white space of the canvas. The idea of creating a new series of works, severely corresponding to the severe architecture of the Sala delle Pietre, came about almost spontaneously and Sonogo had no difficulty in recognising from our expressions that there was no need for further comment. The artist decided to leave the canvases hanging loose (without stretchers) in the centre of the arcade, while a canvas of some eight metres closed off the short space of the room like a curtain.

So there are nine works by Sonogo hoisted up like banners in this thirteenth century room built to host the public meetings of Italy in the period of the republics. A further contrast will be found in the forthcoming show of Jacopone da Todi and his times. And I have already mentioned the violently optical electric fields of the works by this artist from the Venetia region, all shifted to the edges of the canvas. They proliferate in space, a proliferation emphasised by the absence of stretchers and by their free drift that would be helped by the wind, if only the wind could blow through the stones.

The strength of non-representational painting –at least for critics if not for the artists themselves– lies in the fact that they can be examined and written about from any art historical point of view, from that of history in itself or even of the history of the erotic soul or of chocolate. Since Sol LeWitt reminded us that the more minimal art is, the more is “emphasised the multiplicity of content”, artists have been allowed not to think, given that there are others to think in their place. Sonogo is fairly thrifty in his comments on the works he creates. He would seem to be part of that category of artists who delegate to others (critics above all) the intellectual side of things. However, one of his rare comments on his own work is quite precise: “my painting is the action of obsession, the bodily and mental energy that breaks out and is impressed on the canvas. It doesn’t result from my own will. My consciousness only organises its organisation into images. An explosion-implosion of irrepressible energy, my *Triangoarcoli* are its invented form, its opening out into sense. The movement that agitates the image is the blocked emotional tension that still lives inside it”.

Obsession, energy, explosion/implosion are the categories that Sonogo uses in this quotation. We clearly see that these are not historical or artistic categories, even though twentieth century art and its exegesis have made use of them on various occasions. Their derivation from historical avant-garde vocabulary is incontestable. Futurism made use of this vocabulary before anyone else, taking it from military or clinical idioms, and it is easy enough to appreciate its value both for the best products of the Italian Informale movement or of Visual poetry or of Arte Povera. There is no doubt that it is just right for the work of Sonogo and defines it with great precision. The painting of this artist from Treviso, if we take note of the artist and the language he uses, owes little to traditional abstraction, understood in a limited sense, i.e. as one language in opposition to another (figurative) one. That this term has been deflated is evident and Sonogo is as aware of this as much as he is of freeing himself from the terminology used when we speak of “abstract art”.

This show/installation in the Sala delle Pietre demonstrates, I believe, that the best contemporary experiences need, not just a new and curious scrutiny, but also a new vocabulary for reformulating terms without fear of pushing them to the limits of paradox. The works of his preceding series were called *Triangoarcoli*, and a programmatic manifesto by the poet Carlo Invernizzi and the painters Asdrubali, Querci, and Sonogo was titled *Tromboloide e disquarciata*.

While they measure out the space of the Sala delle Pietre, while they transmit a kind of electromagnetic storm, these works search for a name that will not label them but which might give them an extra energetic charge; at the same time they are in search of many other things:

to unleash a bold, free, and explosive energy able to deal with the least classifiable moments of the avant-garde;
to make intelligible its own simplicity through a rigorous language and an uncompromising sensibility;
to propose a wide and articulated project without, however, compromising the centrality of the work, as often happens in today’s art in which we do not really understand how ambitious projects can cohabit with dumb works, i.e. without any kind of talent;
to transmit the monumental scale (both as a series as well as for the dimensions of the work) that is part of the sacred and profane Italian pictorial culture, where a by now bare medieval room, perhaps frescoed at some time, allows itself to be re clothed, but only on condition that the clothing be sumptuous and is fearless of the slashes of history that is sedimented in them. After having almost unclothed the Canvas it might even be exciting to re clothe History.



Massimo Donà

Writing the same. Nelio Sonego's Cryptographic Obsession

For years Sonego's painting has been an absolute gesture that has no fear of repetition. Because he knows very well that it will never be "the same" once it has been brought to light by the very obsession of this "furious" and feverish gesture. Our artist is a genuine shaman of "writing". Yes, because his is and has always been genuine writing. Genuine in-scribing in the space of fact which the artist can only hope to correspond to.

And Sonego carries on: he returns to a continually new beginning, and starts again – without ever concerning himself with making variations, almost as though he knows that "something else" can happen just because, as he is always at the same point, he can turn round and look back. His marks write and rewrite the world aware as they are that one is the "uni-verse", just one, quite beyond perspective and vanishing points that, each time, we can *work out* from the original together with the whole with which it coexist.

His are rapid, explosive, and violent gestures but, at the same time, sweet and balanced; above all they are matched against a destiny that will in no way wait for our conclusions or follow our rhythms. These are knowing marks, always commensurate with the moment in which they are created, almost as though they want to overcome the exhaustion of being "generated". They are genuine icons of the divine act from which every situation derives its own being. Faces of creation, in other words, which are never ever my face rather yours and neither is it that of the artist – who acts in a flash which is hardly detonated before it dissolves. Almost as though to remove itself, the result a sense of discretion indicating a perfect awareness of the fact that we are always dealing with and going along with the flash of the moment – because no one is permitted to feel himself the "author" of what will occur, of the world which will come into being each time.

Here the artist wants neither to impose himself or become the substitute for the power of the marks which, each time, design what Carlo Invernizzi would call *elusive private-words*. Elusive like the work which will be created and which seems, once again, to want to make us believe it depends on the will of the person who, in fact, is simply its first, most ingenuous, and absolutely defenceless "witness": the artist himself.

Sonego shows a rare humility; the power with which he breaks into the space of what is occurring does not lead to improbable hierarchies, it does not make an appeal to the slavery of the spectator. It does, though, border on the groundlessness of real freedom, that of "nothing which frees us from nothing" and that always and only is about the gratuitousness of being – even though making us believe we have understood it once more. Have understood what is essential, understood the formal, final, and efficient causes.

Every time it is a *series* that begins; of course, Sonogo is not interested in the slow procedure of what might be a coherent and progressive development. He does not construct an ordered hierarchic system. But it echoes itself; it competes with inconsistent and *imperceptible nothingness*, to use words of Invernizzi, someone who knows very well how to answer the artist's fury and his alienating unpredictability in words.

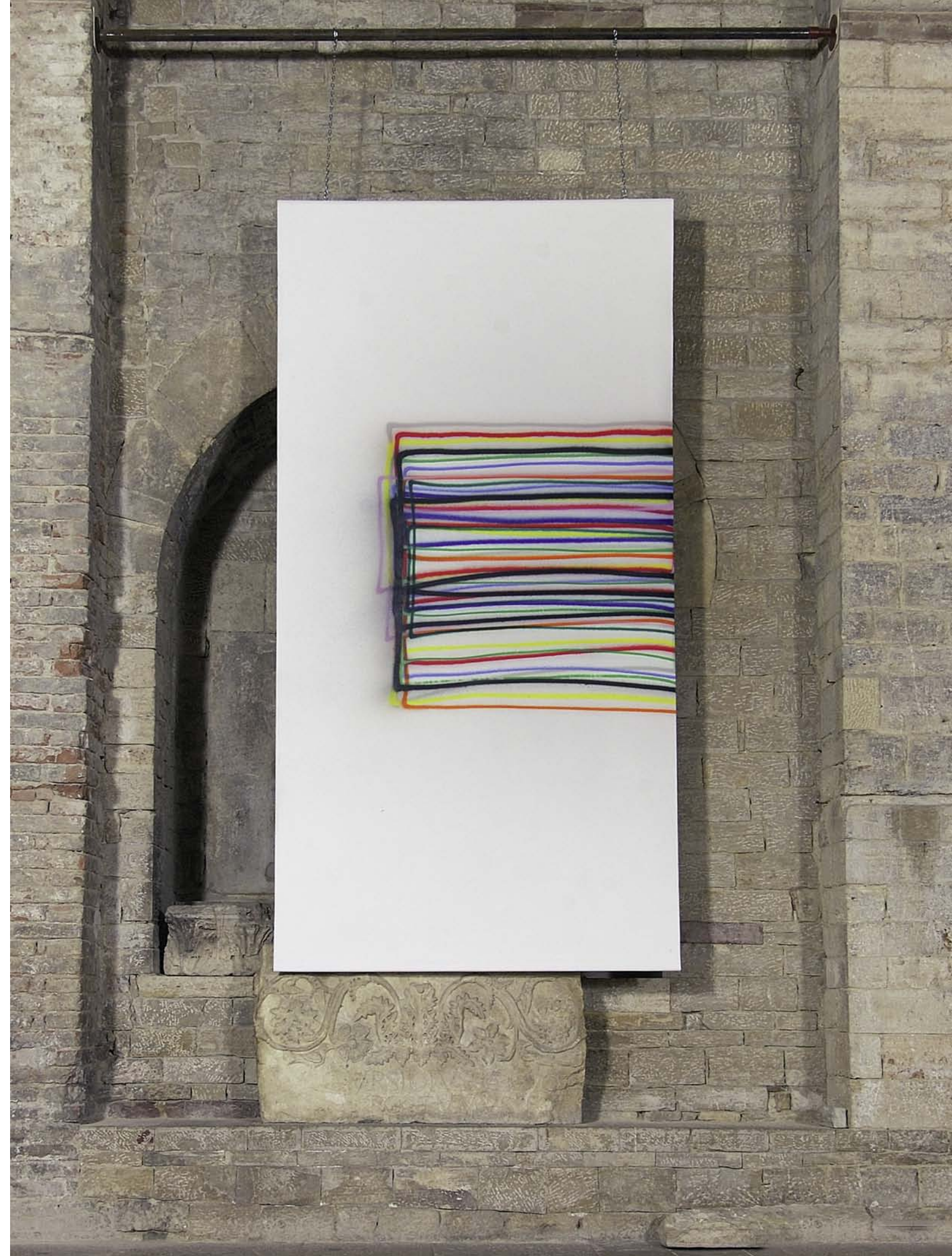
Sonogo knows how to pulsate the silence of a perfectly "illegible" writing which, suspended in the void of a white sheet of paper, hovers peremptorily yet, at the same time, is rigorously baseless. To look at the base, in fact, means relinquishing any idea of putting a base down; one can no longer give an account (*logon didonai*) in the presence of the Beginning. There is no philosophy able to demonstrate the correctness of these gestures which, in fact, insinuate themselves in the *secret shreds/of stricken clearings* (once again it is Invernizzi who acts as Virgil in giving an account of this courageous pilgrimage) and which precisely for this reason do not lead desperately to meaning having, rather, renounced it right from the start. Having annulled, questioned, and unmasked it in the delirium of an action involved with genuinely "slithery ungraspable lizards".

Once again it is Invernizzi who finds the right words, the only possible ones *in the midsummer heat*. And there, where being is revealed and to which everything leads back, whether willingly or not, to everything that seems to create a foundation for it, then that same totality is dissolved by the summer heat and, therefore, is rigorously undetermined.

So Sonogo is not in search of some system, but has a sincere "respect" for something that is already and always will be nothing, a being that no construction is permitted to be made from. But *it only has a latent existence*; one which no world could ever reduce to the rigid discipline of action. In other words, in that *secret shred of possibility*, the graphological obsession of Sonogo finds both shade and a silent welcome, as docile as can be wished for by any guest, which is what he feels he is.

So this is clear: it is precisely artists like Sonogo who shame us, who make us miss the infantile beginning of every discourse, who force us to remember that heartlessness which, alone, makes us love knowledge (and, therefore, become philosophers). Even if, just by knowing, we can recognise the inconsistent truth of our human, all too human existence. If art –above all that art which knows how to place itself at the edge of existence (and Sonogo's is a perfect example)– is not useful for anything it is precisely because it is useful for everything. It can only call itself the "servant" of *everything*, the faithful custodian enslaved by its unjustifiable impressiveness, its unmistakable non-being.

Because what is actually there is either this or that; and yet in every "there" there is always *everything* which imposes its own unwarrantable *negativum* – always the same, each and every time it occurs. In this sense Sonogo really does overturn the usual way of looking at the world – always essentially inductive. For which reason it





seems to us that what is captured is, each and every time, *the detail*; and only at a second glance is it possible to look at the intangible and indescribable total condition. Almost as though the *primum* were always the “there” of the presence of everything that there is. No, and Sonogo seems to know this. It is, rather, evident that the fact that, each time, the “there” is understood and conceived of as an element of a totality and, finally, “of the totality”.

Sonogo is, then, a disturbing element who does not indulge in the pleasures of particularity but instead, always and only, favours the free and felicitous severity of the totality, of a beginning that each time seems the starting point (of this, that or the other itinerary) but which, in truth, is always simply itself – in each specific case. In each of his infinite faces, in each of his truthful masks, because nothing can hide it or even falsify it, nothing can be missed out of its original *negativum*.

From this derives the possibility of a gesture that does not seduce the abstract taste of sense, though without relinquishing the overwhelming sensation of what is visible or its resounding dynamism. This is why Sonogo’s marks are unstable, fugacious, incapable of behaving and yet are, at the same time, perfect, unchangeable, eternalised.

Because its graphic and chromatic alterations, the disturbance of its detail and the arrogance of the impossibility of repeating it in no way contradict the immobility of its own nature. This is Kant’s *noumena* then, which challenges the forms of disconcerted sensibility “with its ruins/of effulgent suddenness/latently existing” as Invernizzi says with words vibrating with impotent truth. But then, on the other hand, what else can the truth be? What can it do? What “truth” could ever lay down the law without being for this very reason forced to renounce its own absoluteness?

If art has something to do with truth, then, it does not relate history nor narrate the stages of advancing by eliminations, sudden jumps, continuity, consecutiveness; it does not testify to the joys of accumulative and determinant knowledge. And Sonogo’s is the welltested proof. It is the indisputable testimony. Complacent about nothing, his canvases and drawings do not just tantalise our feelings but bind the freedom of reason and put offside the complex and refined strategies of a continually demanding *logos* – above all in comparison with that *truth* which we are too often convinced we can justify. Because, if everything can be justified because of *truth*, it is in the heart of this same truth that each act it necessitates becomes improbable.

With their dripping marks, blocks of colour, superimposed windows without depth, his works are always disturbing. Of course, they are also joyous, ritual, insistent and free... but also always immobile, sure of themselves, calm and necessary. They design the duplicity of a being-there which is never limited only to knowledge. A being-there that needs truth and, as a result, wishes to have for itself the Beginning that knows nothing – that needs perfect infancy because it is completely ignorant of the idiotic silence of those who do not even know they do not know. But just for this it is fulfilled, happy simply to be. Not to be this or that, not for this or that result. Happy without

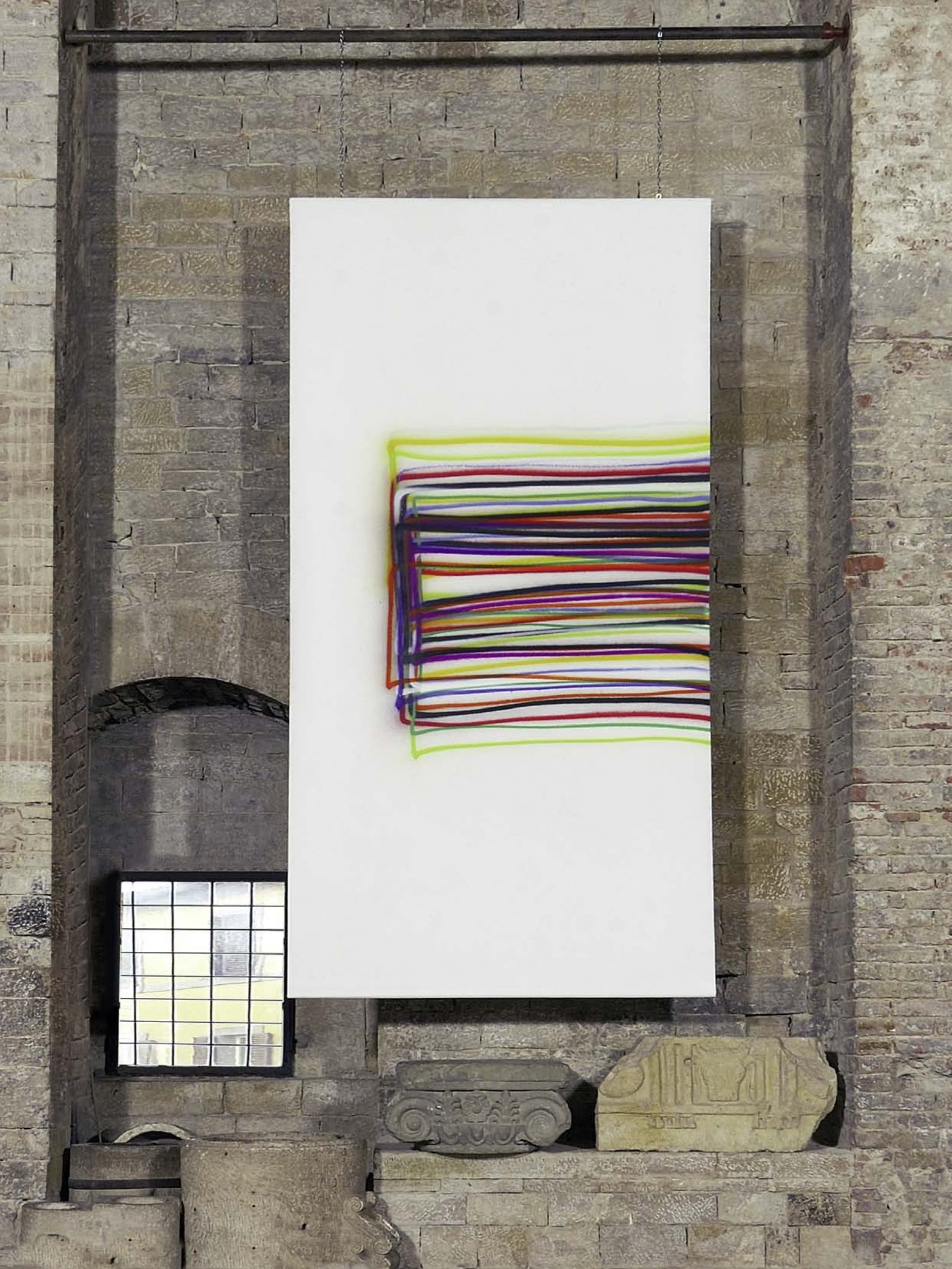
a motive, then, for a being-there without any kind of "because", the very one which makes everything, yes, uneasy, but without the yearning for possession; an uneasiness that can only be tested by those who, *drunk by the ups and downs*, limit themselves to enjoy pure movement – and its song. That which can *only resonate its own nothingness in the wind*: once again the words of Carlo Invernizzi. Only these can, in fact, give us the tension of the kind of listening that knows how to fade away, that knows how to be seduced by the silent lines drawn by Sonogo's *poietic mania*.

On the other hand the artist is always "alone" – face to face with the abyss of a beginning that has never been. Due to this, listening to it means to become the echo of its perfect insignificance, the echo of a moment that we can never undertake unless in the distension of inconsistent memory which, alone, can bear its irrepressible nostalgia. *Alone*, like the fluorescent lines that cut off the white from any over-receptive possibility, because it does not indicate or call for possible travelling companions or company. Like the graphemes and the sinuous writing of the East, ever more remote, in the past, removed, and excluded and yet inviting, seductive and irreplaceable all the same. *Alone*, like the feline gestures of an animal that can never be tamed – such as is Sonogo, in the same way as all other genuine creators. He leaps about, cuts, dances with his brushes, with the material he paints with, sprays, guides, surrounded by a "void" that is never exclusive. On the other hand no zero-point in painting has ever implied rejection or a genuine return to origins, but only and always the need to underline the fact of a beginning. Its being "for nothing" and, above all, "like nothing". Sonogo's action is the same; it too, indifferent to problems of style or appearance, once more launches unavoidable imperfection and its semantic abyss.

So there obsessively lives and re-emerges in this process "the problem" of "from" or, in other words, of an origin that is in any case unknown and indecipherable – about which we only know from others (like our birth recounted to us by our mother). An origin that is always such in every identical totality, in every specific re-proposal of itself there where diversity is in some way constituted.

So thanks, then, to Sonogo for having managed once again to apply force on us; allowing us to look with different eyes the proliferating heaviness of daily life – in other words, anxieties and pain, but also joy and satisfaction, and all those large and small conquests of a life understood as an incessant and never definitively resolved possibility for realization. Thanks for having always helped us and for still helping us today to give "freedom" to our unsatisfiable intellectual procedure and its, in any case, potent expressiveness.





Carlo Invernizzi

Nelio Sonogo's Creation of Painting and the Occurrence in Concrete Images of his Mental Spacetime

Nelio Sonogo's creation of painting materializes by physical occurrence in concrete images of portions of his mental spacetime. The images, in fact, which form quantic tension in his bodybrainmind, physically occur as a fusion into one entity of the spacetime of his emotions/tensions/visions and of the canvasigncolours.

As such they are bodies of energy in which the interaction of forces vibrates; these forces originate from his astonishment when he perceives that he is in the elusive bottomlessness of his vital experience, feeling himself part of the entropic becoming of the emptyallnothing universe.

In his painting with obsessive noetic anxiety in the rending of immeasurable reality –containing the acme/vertigo of creative physical spirituality of the human *Natura Naturans*–, Sonogo first represented his apperceptions in *Strutturale*, images of lines that “live in space” and “suggest other space, other borders” (Luigi Meneghelli), then in *Rettangolare Verticale* and *Trisangoli*, images of coloured geometric routes that “fluctuate in the void of the canvas”, and then in *Triangoarcoli* and *Angoarcoli*, energetic forms/images that concretely occur in a sudden impulse of bodyhandarmbrainmind, incorporating the spatiotemporal physicalness of its own constituent elements into a *unicum*.

Sonogo's work is based on an awareness that, due to their physico/chemical constitution, human beings form an intrinsic part of *Natura Naturans*, that their body (brain) and their thought (mind) are biologically linked to form a single entity, and that their single entity of mindbody is the spacetime of their becoming between birth and death.

It was from this intuitive and cognitive awareness of their own condition, which human beings have reached after millions of years of evolutionary biological transformations right up to Einstein's and Heisenberg's concept of unitarity and reification of spacetime –in the sense that there is no possible separation between the existence of spacetime and “what fills spacetime”, or to put it another way, “an empty space cannot exist” independently from the things filling it (Enrico Bellone)– that the *Manifesto Trombolioide e disquarciata*, signed at Morterone on 2 November 1996 by myself and the artists Gianni Asdrubali, Bruno Querci and Nelio Sonogo, had its origins. Going beyond the Cartesian schematism of the separation or distinction between *res cogitans* and *res extensa*, body and mind, and spirit and matter, the Manifesto was based on the proposition that art and poetry are the noetic anxiety of the *Natura Naturans* man. This occurs because of necessity and freedom, rending the voideverythingnothing into images of signs and words, and combining the spatiotemporal physicalness of the constituent elements into one entity. This is the perceptual and cognitive substratum from which Sonogo's creativity derives in his output of painting at the beginning of originary spaces of sense above and beyond any descriptive or compositional intent. It simply is and, in its existence, it is physical apperception of his mental spacetime that cannot be recounted.

Sonogo, an introvert by nature who is rigorously austere and of a strongly reflective temperament, marks his work by *clairvoyance* in the sense that it is possible to be *clairvoyants* today, with an acquired awareness of the crumbling of every centre in the infiniteness of the

dance of the constituent elements of the empty unattainable accumulation of the existing/
living allnothing of the *Natura Naturans* that comes into being according to chance and
need.

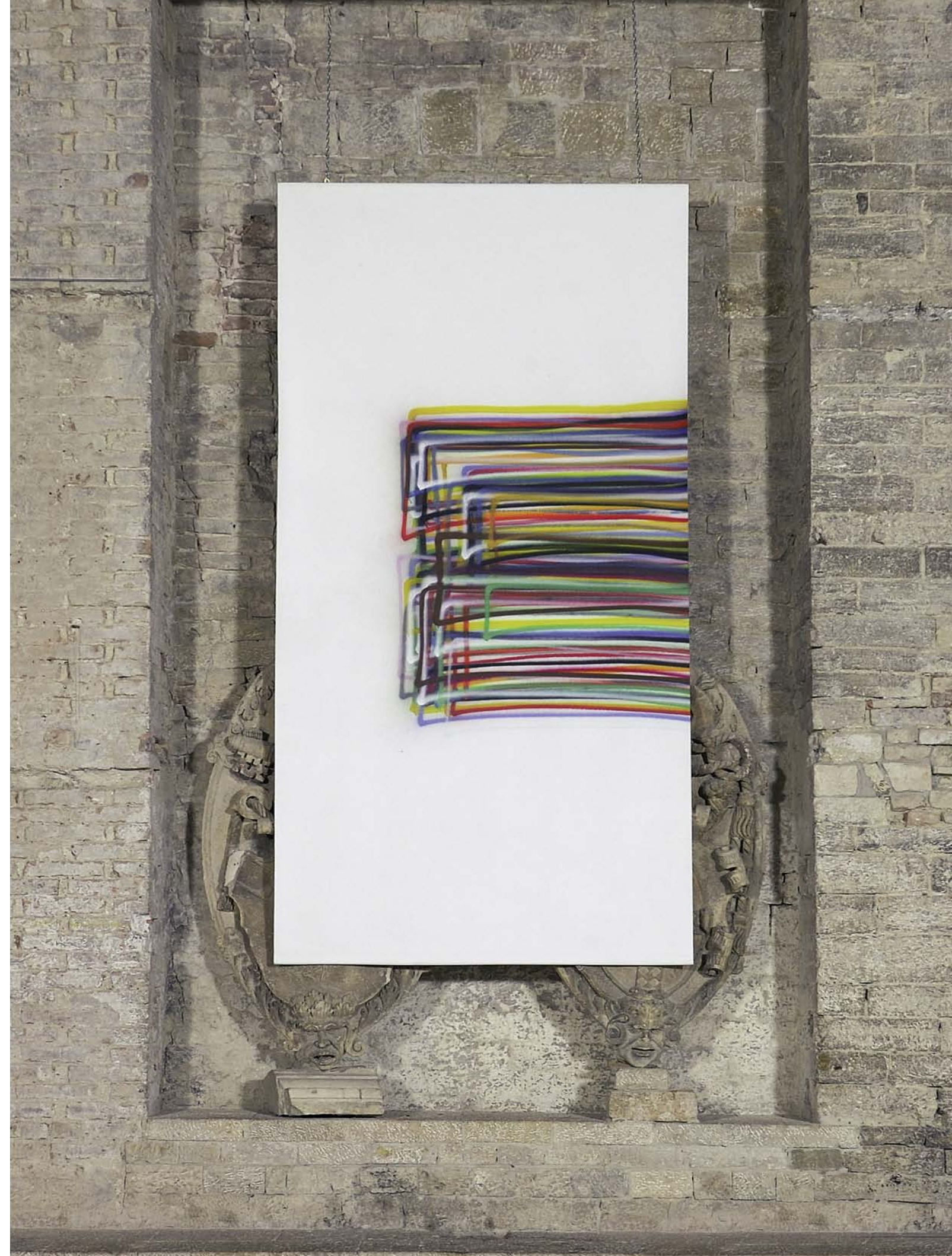
In the devastating massification of the sense of the sacred –which should be interpreted
as the lack of the cognitive tension in the immeasurable reality– characterizing the banality
of the normal occurrence of human spacetime, turning into a *clairvoyant*, “in order to
reach the unknown”, becoming “out of everyone, the great sick person, the great criminal,
the great *maudit* –and the supreme Sage!” (Arthur Rimbaud), rather than in the “disorderliness
of all the senses” until “all the poisons have been exhausted in oneself”, losing the very
comprehension of the *logos* of one’s own visions (in any case, with its unfathomableness,
this can never be seized), consists in reaching out with cognitive emotivity over the abysses
of one’s vital experience of spacetimebodybrainmind in order to obtain “stimuli to detect
the undetectable, according to the proposition of contemporary science. This forms the
basis of the poetics of *Natura Naturans*, from Maurice Merleau-Ponty’s *new ontology* to
the *optical fascination* of the biologists of the ‘new frontier’” (Maria Vailati) and makes
them, in their visionariness, the generative DNA of originary forms/images of art and
poetry having substantial physical beauty that is not dulcified in the expectation that other
parameters will turn up: “horrible workers that begin from the horizons where the other has
collapsed” (Arthur Rimbaud).

It is the bottomless infinity from which, with their obsessiveness, also Sonogo’s irrepressible
emotions/tensions/visions emerge. These occur creatively in the concrete forms/images
of his painting, pursuing each other on “a road different from most others, which is not
‘in’, but rather diverges from them, as happens to those who do not spend their time
picking up things, and who do not inquire about things, but already have a clear, independent
route”, as Mario Nigro wrote with great perspicacity in the catalogue accompanying
Sonogo’s now distant exhibition, although he explicitly excluded himself from the critics’
task.

This is a road that Sonogo has followed steadfastly for over twenty years, his gaze always
directed towards the abysses of the universe emptyallnothing, experiencing wonder as he
intuitively feels himself to be an intrinsic participant in the perception of the interactions of
forces that, in their visionariness, occur in the poetic luminosity of the images of his paintings,
segments of mental spacetime that are, as such, the beginnings of paintings.

*On the turning horizons
of swarming plains
unextended invisible
cities of light whirl
untransparent walls and scintillations
iridescent crumbling
shattering
resplendent logoishreds of spacetime
that imperceptible
are dispersed.*

Orizzontaleverticale, 2007, acrilico su tela, 348x168 cm
Sala delle Pietre, Todi, 2007 >





Francesca Pola

Directionless Signs: Nelio Sonego's Total Painting

From the outset, Nelio Sonego's work has been described as a conscious and coherent meditation through images on painting. 'Meditation through images' – this means open exploration of the potential of the 'sign', not so much in an analytical vein as in a poetic one, involving the investigation of its inevitable relations with the space and time of existence.

This is meditation that on each occasion reveals its philosophical matrix: this is an aspect for which I think in particular of its constant Heraclitean attempt to combine the opposites as elements in metamorphosis, but also the orientalizing echoes of the ideograms that speak to us of another image, neither linear nor cyclical, that is a total instant of time and space. But it is a mediation that is, above all, concretely articulated in the ceaseless tension of leading the gesture towards the corporeity of the image in the experimentation with new expressive possibilities: and, in this action, it is in continuous movement towards the edge of existence, regarded as knowledge.

Thus it happens that, in his solitary and varied career, Sonego has sown the seeds of developments that have only become actual images years later, when they have been enriched by the subsequent evolution of his work. This is the case with the series of his latest works, *Orizzontaleverticale*: generated by the need to revive an artistic praxis started at the beginning of the 1980s, they appear, in a historico-motivational analysis, to be a possible complement to the dramatic reflection based on the series of the *Angoarcoli*, not in contradiction or contrast with this period of his activity, but as their potential *alter ego* and thus their natural continuation.

Of the *Angoarcoli*, the new works also revive the large scale, in a dialogue with the exhibition space, thus stressing the environmental significance of this new period, which is intended to recover the suspended, intense lyricism that has always been associated with Sonego's painting, expanding it to a total experience and a desire for involvement not limited to a discourse of a proportional nature, but orienting it towards the creation of a spatiality of the work, which offers itself without interruption with regard to the spatiality of existence as a possibility of a concrete, physical approach to the extreme limit of knowledge.

Nelio Sonego's artistic career started in the second half of the 1970s with works that were immediately composed explicitly of compact, suspended 'signs' in an evident dialectic between the reasons of the structure and those of nature, which were not interpreted exteriorly, but rather strongly introjected as essential components of existence and action, and, for this reason, not opposed to each other, but having a complementary relationship.

At the end of the same decade, Sonego produced such works as the *Strutturale* series of 1979, in which the succinctness of the 'sign' and the refinement of the colours are not closed in abstract geometries, but open up to a palpitation of the distance covered, a continuous trimming of the margins, a constant contradiction of the finite.

Thus was born the *Rettangolare Verticale* series, the most easily recognizable germ from which Sonego has obtained his recent *Orizzontaleverticale* series, reviving it through the enrichment and renewal of image and meaning alike. In *Rettangolare Verticale* the geometry

of the structure, in the reassertion of its own inevitability as implied by existence, closes the 'sign', while nature is composed of elegant colour variations, deriving from the age-old Venetian tonal tradition. On the surface the pastel draws hesitant rectangles that are not always complete, vibrant lines of deviations and returns, often opening the sides and, with the passing of time, inserting delicate diagonal curves and simple arabesques, variations that are superimposed and open up the image beyond its borders. Sonogo's creativity coming into being seeks metamorphic formal solutions the common denominator of which is to be found in their verticality, in the ascent and descent of the 'sign', in thin and intense traces of a gestural character that is condensed in a unique and unrepeatable moment of a thought and an incomplete but continuously renewed action, the image of an attraction towards knowledge underpinning our existence.

And here's a new change in Sonogo's painting: from the rectangle to the triangle, from symmetry intended to control a germinating form to the opening up of a 'sign' beyond the pure and simple original dynamic, in the new articulation of diaphanous solids and thickened and dripping perimeters that indicate, in all directions, the progress of our being. Numbered in order, the *Senza titolo*, 1987-88 are the unavoidable successive stages in the process of liberation of the 'sign' from its structure so that it may have more direct communion with its own nature. These then become the increasingly reduced series of works such as *Verticale discesa*, 1989, where the format of the canvas is cut down in size, favouring the concentration of the 'sign'.

This was the period when Sonogo's painting opened up new anti-Euclidean and anti-tonal horizons, with a switch to expressive tension based on a relationship that was no longer mainly interpretative, but directly, physically related to the instant and the coming into being of the contemporary world regarded as creative pulsation, a gesture with a gnosiological basis. The reduction of the artist's palette to the simplicity of black and the dripping that began to appear on his vibrant surfaces are the symptoms of his desire for linguistic zeroing; in order to avoid losing his relationship with his motivations, he intends to retrace his steps to rediscover his relationship with the world, not in an evocative key, but rather in a poetic one that is factual and the creator of a new reality.

It was this tension that, in the first half of the 1990s, gave birth to Sonogo's two subsequent series: first *Triangoarcoli*, then *Angoarcoli*. These were forms of a new spatio-temporal dynamic, as well as links of a formal or emotional nature, in which the return of colour reasserted itself as an independent and germinant self-generating power.

Through the fusion of the straight and curved lines, in figures that generally alternate according to a chiasmic dynamic, the *Angoarcoli* are a representation of the dimensional collapse implied in our biological existence that constantly changes and assimilates new events, the intersection of infinite instants in their unrepeatability and inseparability from the continuity of a time that becomes space and nurtures itself on space. In the dramatic conflict that arises at each encounter between opposite 'signs', the inevitability of this continuous progress towards the limit, the thresholds of the gesture, emerges, and Sonogo's work acquires a cosmic identity. The drama is unique and, at the same time, double: it's the drama of the artist (a man who acts) when faced with the void, which cannot be conceived if not as part of its own being, or of a concrete flux, and which in the struggle with the matter, in

the matter, acts to know itself and its other dimension; and it is the drama, which emerges from this coming into being as the articulation of this solid and void, the union of opposites in reciprocal metamorphoses and the image of this transformation in the action.

Angoarcoli also re-establishes a predominant verticality, which, however, after descending, ascends and then becomes neutral, all-pervasive, directionless and total. This led to the realization of a huge work on an environmental scale, in which Sonogo painted directly on the walls of the exhibition space on the occasion of a solo show held a few years ago.

Thus there has been a further, surprising change in Sonogo's works: the *Orizzontaleverticale* are works in which the absence of directionality coincides with a different vision of the relationship between the work and everything else, in a perspective that is alternative to the dramatic solution he experimented with in the *Angoarcoli*.

In these new works, the 'sign' closes up after the ascending poetic digressions of the previous decade and returns to close-packed vibrant lines that are interwoven and superimposed, giving rise to a different, mutable pulsation of the image. They are rectangles with lines of refined, vivid colours that form varied layers and expand indifferently along horizontal or vertical directrices in search of a strong relationship with coming into being and the cosmos. *Orizzontaleverticale* are directionless 'signs', like originary, total painting in its reference to an inner profundity closely linked to man and the cosmos. The fluctuating metamorphoses resulting from the superimposition and intersection of the lines with their contrasting colours drawn by Sonogo refer to the expansion in all directions of the infinite regarded as coming into being, in the depths of our conscience, of the unknown that is our being. The rectangles of *Orizzontaleverticale* appear almost to be doors, thresholds, or passages opening onto the brink of the abyss of the unknowable whole.

Already with *Angoarcoli* Sonogo had abandoned pure black: the range of colours was again expanded and, at times, they became intense and varied in an increasingly anti-naturalistic direction. In *Orizzontaleverticale* the colour range changes once more, with a new array of hues in an acid, electrified version of the tonalities of the early 1980s: the colour, too, assumes an absolute, originant identity here.

The large dimensions –conceived in a relationship with the space that isn't superficial, but part of a dialogue– continues this expansion of the 'sign' beyond the limits of a painting that, in its strong identity as an image, allows the space to become an open place, the metaphorical epiphany of the 'sign'. Sonogo's work, based on this suspension and vibration of the 'sign' as an assertion of cognitive tension on the edge of the event of its becoming, once again captures –through the freshness of its colours and articulation– a new development of existence.

It seems that this is one of the most original messages of Sonogo's painting, which, at the moment the gestural character is perceived as it becomes an image, takes possession of the 'signs' of the space and time of existence, turning them into subtle and coherent variations, and speaking to us of our uncertain, yet poetic, destiny.

