

Agostino Ferrari e il Gruppo del Cenobio

Agostino Ferrari
Ugo La Pietra
Ettore Sordini
Angelo Verga
Arturo Vermi

Agostino Ferrari è teso verso una ricerca di carattere fondamentalmente plastico. Egli infatti propone quale ipotesi plastica di stabilire il rapporto pittorico che esiste tra un "frammento", inteso come idea o sensazione iniziale, e la "forma totale" in cui si completa l'evoluzione dell'idea originaria. Quando cioè egli riesce a fissare il contenuto pittorico dell'opera mediante un'idea embrionale, inizia il lavoro di evoluzione della forma attraverso continue variazioni che sono interdipendenti. L'opera si completa quando soggettivamente si equilibrano i valori pittorici del "frammento" e quelli plastici della "forma totale".

Lucio Fontana

Galleria Cadario, Milano, 1966

Agostino Ferrari e il Gruppo del Cenobio

Agostino Ferrari
Ugo La Pietra
Ettore Sordini
Angelo Verga
Arturo Vermi

testo critico di
Marcello Palminteri

con un'intervista di
Giancarlo Politi

Agostino Ferrari e il Gruppo del Cenobio

Marcello Palminteri

Milano, dicembre 1962. Nel quartiere di Brera si definisce, grazie all'incontro di un manipolo di giovani artisti, la traiettoria di uno dei gruppi più interessanti del secondo Novecento. Con il supporto teorico di Alberto Lùcia¹, cinque pittori esporranno i loro lavori recenti: Agostino Ferrari, Ugo La Pietra, Ettore Sordini, Angelo Verga, Arturo Vermi. Siamo al battesimo del "Gruppo del Cenobio", nome assunto dalla galleria che li ospita, "Il Cenobio" di Cesare Nova e Rina Majoli, sita in Via San Carpofo.

¹ Critico, poeta, intellettuale, suo è il primo *contratto d'acquisto* di un barattolo di "Merda d'artista" di Piero Manzoni; Emilio Isgrò gli dedicherà, nel 1984, una cartella con 11 litografie.

La Milano di quegli anni è una città in pieno fermento, epicentro del dibattito e del rinnovamento dei linguaggi artistici. La stagione dell'Informale aveva esaurito la sua forza; si fanno avanti le correnti inglesi e americane e sono all'orizzonte i fermenti concettuali che prenderanno il sopravvento appena qualche anno dopo. Personaggi di assoluto rilievo, fondamentali nel ruolo di collegamento tra artisti tanto diversi, sono certamente Bruno Munari e Lucio Fontana, ed è con quest'ultimo, in particolare, che il confronto degli artisti del Cenobio sarà più diretto: il grande artista li seguirà con sincero interesse, come dimostrano le presentazioni in catalogo di alcune mostre dei singoli componenti. Non solo: il confronto è *orizzontale* e *verticale*, allargato ed intergenerazionale. Il Bar Giamaica, dove gli artisti si incontrano, predispone i suoi tavoli ad idee trasversali. Vi siedono intellettuali e artisti come lo stesso Fontana, Cesare Peverelli, Gianni Dova, Enrico Baj, Sergio Dangelo, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Piero Manzoni (il quale con Sordini e Verga avrà un rapporto privilegiato: lo testimoniano alcune mostre che vedono le opere del "trio" sulle stesse pareti).

Volendo trascurare - per brevità di spazio - il numero dei gruppi, dei movimenti e dei manifesti redatti da nord a sud (è incredibilmente fitta, in quegli anni, la relazione tra città come Milano, Torino, Venezia, Bologna, Roma, Napoli) e i legami col resto d'Europa, appare chiaro come i percorsi dei cinque artisti del Cenobio non possano che essere differenti. Sono tuttavia uniti dall'atteggiamento sulle medesime questioni: sul senso del fare arte, sulla pittura e sulle potenzialità ancora inesprese, con ciò manifestando la propria appartenenza alla storia dell'evoluzione del fenomeno linguistico, con la volontà di far confluire nel *segno* il carattere millenario di una *scrittura* fatta di simboli, di tracce, di segnali, così insistendo nell'attuare una riforma della pittura italiana (ma non solo) restituendole nuova sovranità. Di fatto il Gruppo del Cenobio mette in discussione l'atteggiamento nichilistico e ipercritico nei confronti della pittura e del *fare*: in tal modo opponendosi tanto all'invasione della cultura visiva pop quanto alle esperienze cinetiche od oggettuali. Ciò quantunque - non potrebbe essere altrimenti - vi fossero tra alcuni artisti condizionamenti e tangenzialità che un'analisi più approfondita può rilevare.

Il movimento avrà vita breve, eppure rimarrà caratterizzante per ognuno dei componenti, mossi in direzione semantica, cioè verso un contesto di ricerca legato al segno e alla conquista dello spazio, cercando un possibile infinito all'interno del perimetro dell'opera. Incanalando, quindi, ogni strategia compositiva verso un'azione di disciplina formale, capace di regolare situazioni tanto diverse, pur in una singolare continuità. Tale fluidità consente l'osmosi di entrambe le situazioni. Un procedimento, giocato sul valore timbrico, sulla fluttuazione del ritmo e sulla trama delle sequenze, accrescendo il valore del gesto, attivando affinità che sembrerebbero più proprie della musica, laddove l'atto del comporre combina la libertà espressiva con la necessità del ritmo, del tempo: il segno presta la sua immagine alla vicenda delle trasformazioni, disponendosi in successione di intervalli, in ripetizioni verticali (come avviene nelle opere di Arturo Vermi), orizzontalmente o diagonalmente (in Angelo Verga), attestandosi in zone fisse o fluttuanti (in Ettore Sordini), generando ipotesi di mappe ed anticipando la sua vocazione architettonica (in Ugo La Pietra), disponendosi in forma di scrittura (in Agostino Ferrari).

L'esperienza del Gruppo del Cenobio fu l'unico esempio milanese della cosiddetta "corrente segnica" ed è parallela all'orientamento dei compagni romani, ovvero a quel gruppo in cui emergevano Capogrossi, Sanfilippo, Accardi, Novelli, Perilli, Tancredi Parmeggiani, Twombly. Con colpevole ritardo l'attenzione critica sta spostandosi verso i cinque artisti del Cenobio, correggendo le lacune storiche e riaccendendo un vivo dibattito, come segnalano le mostre "Il Gruppo del Cenobio, Arte Italiana. Segno e scrittura" (a cura di Vincenzo Accame, Angela Vettese), Banca Commerciale Italiana, Milano (1996); "1963. Nuovi segni, nuove forme e nuove immagini" (a cura di Francesco Tedeschi), Gallerie d'Italia, Milano, 2013; "Nel segno del segno. Dopo l'Informale" (a cura di Luciano Caramel), Palazzo delle Stelline, Milano (2013); "Nati nei '30. Milano e la generazione di Piero Manzoni" (a cura di Elena Pontiggia e Cristina Casero), Palazzo della Permanente, Milano (2014) "Italia Moderna 1945-1975" (a cura di Marco Meneguzzo), Palazzo Buontalenti, Pistoia Musei, Pistoia (2019); "Gruppo del Cenobio. Fontana, Manzoni and the Avant-Garde", Brun Fine Art, Londra (2019), solo per segnalare le più importanti e ai cui cataloghi rimandiamo per gli approfondimenti.

In questo contesto il lavoro di Agostino Ferrari (Milano, 1938) è tra i più coerenti, non solo all'interno del Gruppo, ma in tutto il panorama dell'astrazione segnica italiana. Accanto alla parabola artistica di Carla Accardi - che dedica al segno circa sessanta anni di ricerca (le prime opere astratte orientate alla sua particolare "scrittura" sono del 1953-54) - quella di Agostino Ferrari è certamente la più longeva analisi creativa condotta sulla pittura e sulla forma attraverso un itinerario segnico (cominciato dalla fine degli anni Cinquanta) tracciato con una capacità di rinnovamento incredibile.

Il tributo ad Agostino Ferrari e al Gruppo del Cenobio, ospitato nelle sale dello JUS Museum (grazie all'impegno dell'Avv. Olindo Preziosi), assume maggiore importanza poiché proviene da una città del sud, dove ancora - escludendo la recente mostra dedicata dal Centro Ricerca Arte Contemporanea di Taranto ad Ettore Sordini (a cura di Roberto Lacarbonara e Alberto Mazzacchera) - le occasioni di approfondimento delle specifiche ricerche degli artisti presi in esame sono del tutto assenti.

Le germinazioni della prassi creativa di Agostino Ferrari si fondano sul riconoscimento della genesi di una pittura proposta come traccia: traccia offerta in forma allargata da una gestualità impressa con regolare sicurezza. Già verso le fine degli anni '50 la dilatazione della macchia cede alla ripetizione, appearing sulla superficie due, tre, quattro, cinque volte... Allontanandosi dalla figurazione praticata negli anni di apprendistato e presto abbandonata, Ferrari caratterizza il suo linguaggio con grandi pennellate, spesso dai colori cupi, disposte verticalmente. È un gesto trattenuto, non ha nulla a che vedere con la pittura d'azione ma è facile leggervi la dinamica di un racconto, un susseguirsi di *fatti* che nel tempo saranno sempre più articolati. Da questi bozzoli, anzi da queste larve, si svilupperà la poetica del maestro milanese, quella fusione di spazio e di segno la cui libera divergenza sul supporto ha come conclusione quella dell'insieme. Proprio per questo - si vedano i "Brevi racconti" dei primi anni '60 - c'è, da parte dell'artista, la necessità di *raccogliere* le sue scritture all'interno di un perimetro nettamente tracciato, da cui il segno trabocca, dilatandosi in discontinua continuità, così sfuggendo all'ingabbiamento intenzionale del gesto pittorico. Inizia a formarsi, in tal modo, quella struttura polimorfica di parallelismi e simmetrie, di situazioni

segniche espresse in forma aperta, ma cariche di una tensione che sommuove la superficie rendendola inquieta. Lo spazio è un luogo indeterminato, e qui ricompare l'inevitabile lezione di Lucio Fontana. Siamo di fronte ad un atto di riduzione connotativa che tende a concentrarsi sui valori del segno: sono gli anni della sperimentazione, della scoperta e della liberazione dagli intrichi della serializzazione. Alla tematica del segno, del resto, si riallaccia tutta la sua produzione - tranne rarissime parentesi - affidando ad essa il senso di ogni sviluppo della forma visiva: una forma, questa, che prende corpo dall'immaterialità del fenomeno e dalla consistenza del filamento pittorico.

Per pochi artisti possiamo parlare in maniera così chiara ed efficace di cifra stilistica: quella di Ferrari, sempre riconoscibilissima, contrappone alla forma dello sviluppo procedimenti presi in prestito dalla scrittura e dalla musica, conciliando frasi e cellule tematiche disposte ora in sequenze lineari, ora in *disordine* aleatorio, ora compendosi in *territori* distinti orientati in profondità spaziali. Il suo processo compositivo, infatti, è caratterizzato da una particolare modulazione di motivi e ritmi in cui le transazioni possono avvenire secondo modalità di precisione architettonica o secondo impulsi improvvisativi, a volte concludendosi sulla tela, altre volte *saltando* in pannelli e polittici. Non è infrequente che il segno si perda in quanto, a livello percettivo, prevalgono alcuni elementi materici. A volte, invece, tale segno si perde a causa dell'utilizzo di tono su tono: in queste opere la fitta ragnatela segnica genera uno speciale sommovimento, lasciando intravedere talvolta una scrittura segreta, un ricamo fittissimo, invisibile appena ci si scosti di qualche centimetro. Gli scarti e le convergenze tra segno e pittura, tra colore e fondo nero, tra nero e nero, blu e blu, rosso e rosso, tra sabbie e smalti, tra ori e tavole sagomate, oscillano tra i due poli dell'unitarietà e del continuo roteare dell'effetto visivo. La contaminazione e il rincorrersi di proposizioni espressive differenti sembrano alludere a spazi infiniti dilatati in ogni dove (vedi la serie N.E.S.O. – Nord, Est, Sud, Ovest). Ed ogni cosa fagocita e reinventa, su un piano unitario, strutture combinatorie corrispondenti a processi discorsivi o deduttivi razionalmente incontrollati ed incontrollabili, essendo esse del tutto libere. Il che non vuol dire perdersi nell'arbitrio, ma scoperta, di volta in volta, di nuovi parametri compositivi a partire, magari, da un semplice gesto: come da un suono si sviluppa un'intera partitura, da un motivo infinite variazioni.

L'osservatore che necessita di punti fermi potrebbe trovarsi, di fronte a queste opere, in uno stato di smarrimento, di effettiva difficoltà. Ma chi riesce a perdersi nei meandri di questa libera gesticolazione può godere e riflettere sull'inganno dei confini, sulla prepotenza degli sbarramenti, sull'inevitabilità delle migrazioni: ecco allora che la pittura, che a molti appare anacronistica, dimostra di essere ancora in grado di schiudere nuovi modelli di visione, fornendo un contributo attualissimo. La pittura astrae l'individuale e filtra l'universale, rappresentando l'archetipo dell'esistenza. Per questo motivo Agostino Ferrari, pur rimanendo pittore-pittore, lavorando con tecnica affilatissima, talvolta con una cura del dettaglio persino certosina, riesce ad essere sempre artista del proprio tempo. E, anche quando potremmo scorgere atteggiamenti contraddittori (tipici del ventesimo secolo) è il linguaggio a venirci in soccorso, sigillando nel segno la straordinaria unità strutturale ed espressiva della sua arte.

Questo brevissimo ritratto di Agostino Ferrari non rispecchia certamente la complessità e la storia dell'artista, testimone di oltre settant'anni di incontri, ricerche e conquiste, nel "segno del Cenobio".

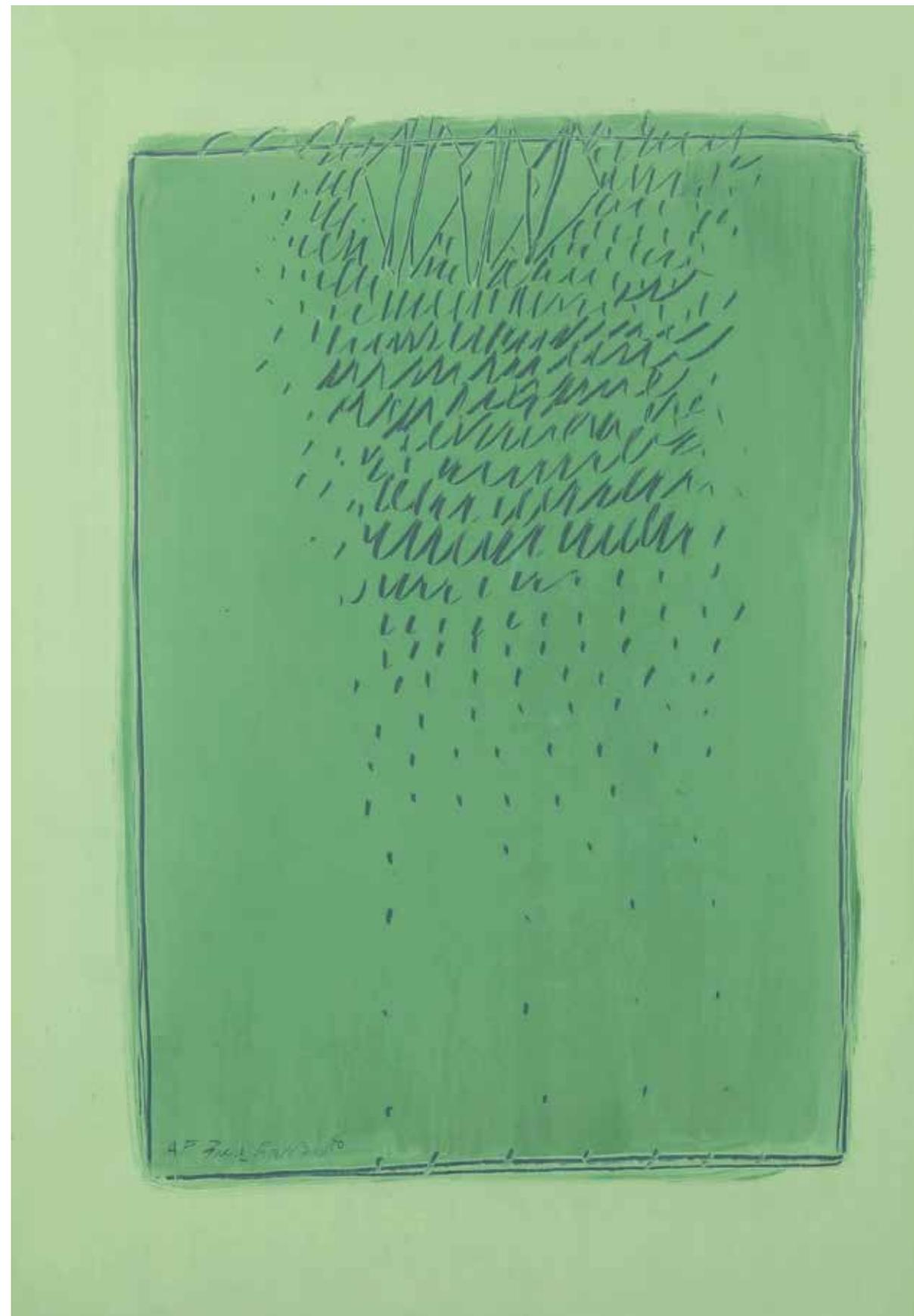
Oggi, osservando il *corpus* delle sue opere (dalla fine degli anni '50 ad oggi), possiamo affermare, senza tema di smentite, che è il momento di dare a Ferrari ciò che gli appartiene, senza ingiustificate sovrapposizioni, ma riconoscendogli più di un primato di invenzione e di coerenza. Ed è questo, un attestato che va esteso a tutti i componenti del Gruppo del Cenobio, che ci piace rinominare a perenne memoria: Agostino Ferrari, Ugo La Pietra, Ettore Sordini, Angelo Verga, Arturo Vermi. Artisti, questi, fondamentali per aver dato inizio a una condizione stilistica imitatissima e con carattere anticipatore. Invitiamo i detrattori a fornire smentite. È lo stesso Arturo Vermi a ricordare come il "lavoro e la ricerca svolta dal Gruppo del Cenobio risultò essere importante e lo testimonia il fatto che altri operatori, anche illustri, dieci anni dopo fecero ricerche ed esperienze simili, riscuotendo notevole attenzione da parte della critica" - aggiungiamo noi - non sempre accorta e non sempre virtuosa.

Per questo ed altri motivi la ricerca, ancora oggi appassionatamente portata avanti da Agostino Ferrari, merita la più alta considerazione e attenzione massima.

Opere

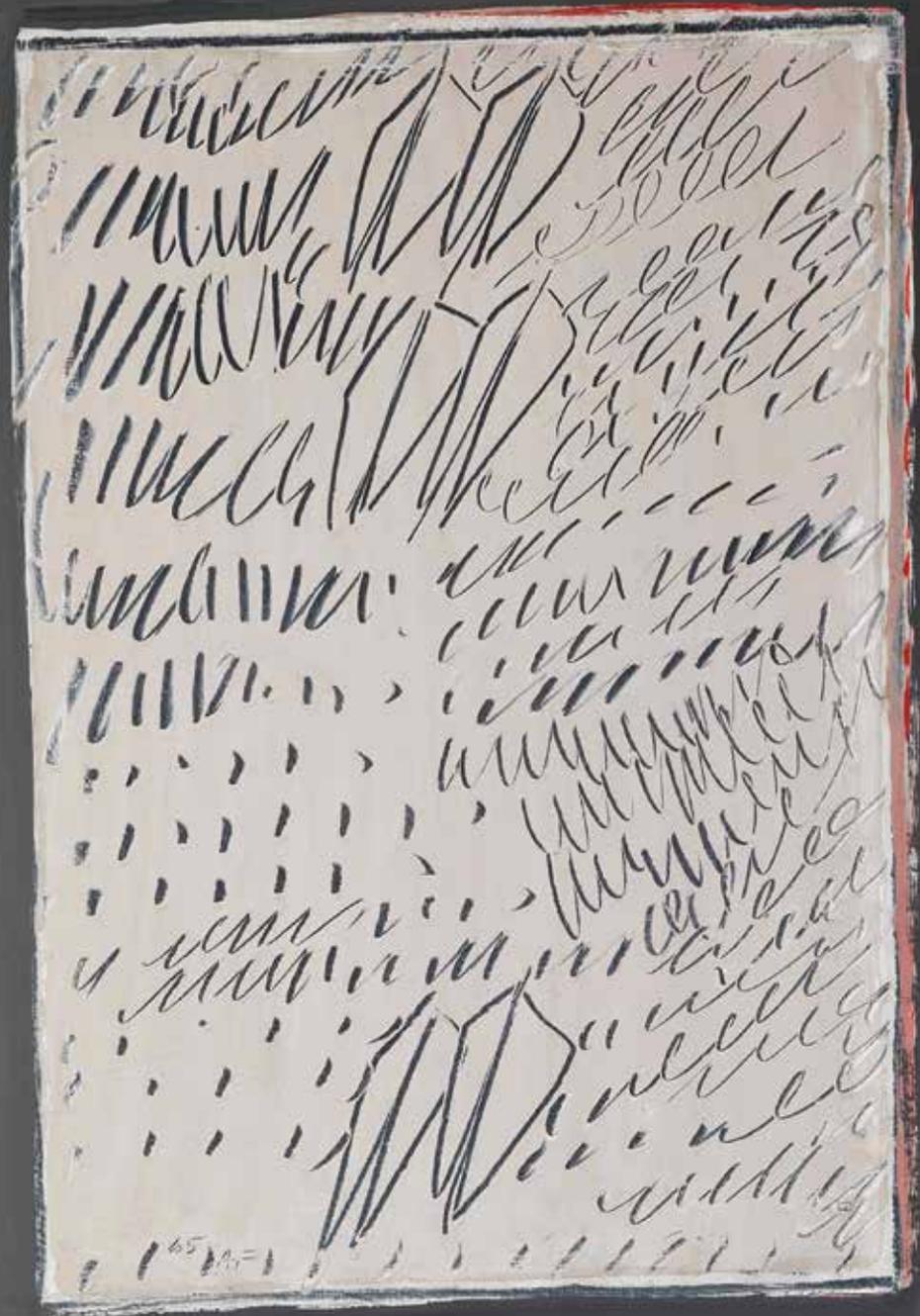
Agostino Ferrari Breve racconto, 1964

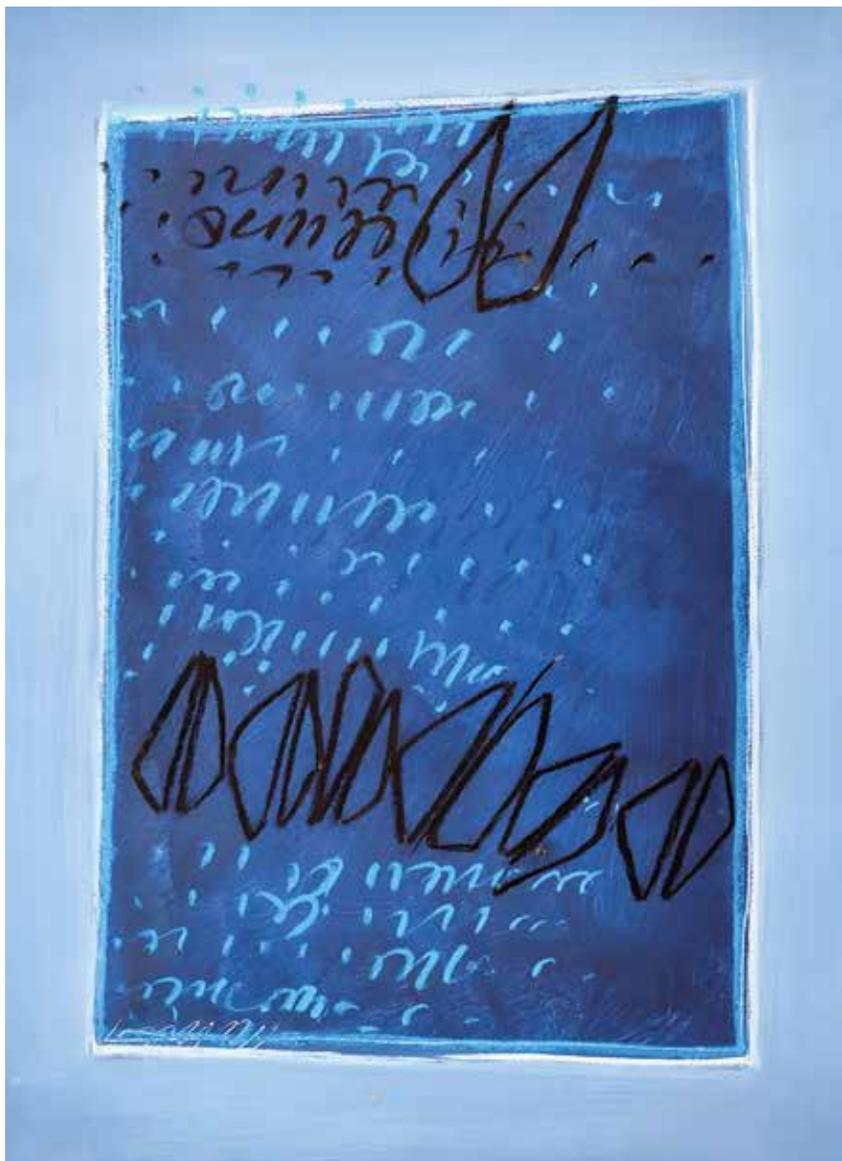
tecnica mista su carta intelata
cm 75,5x56



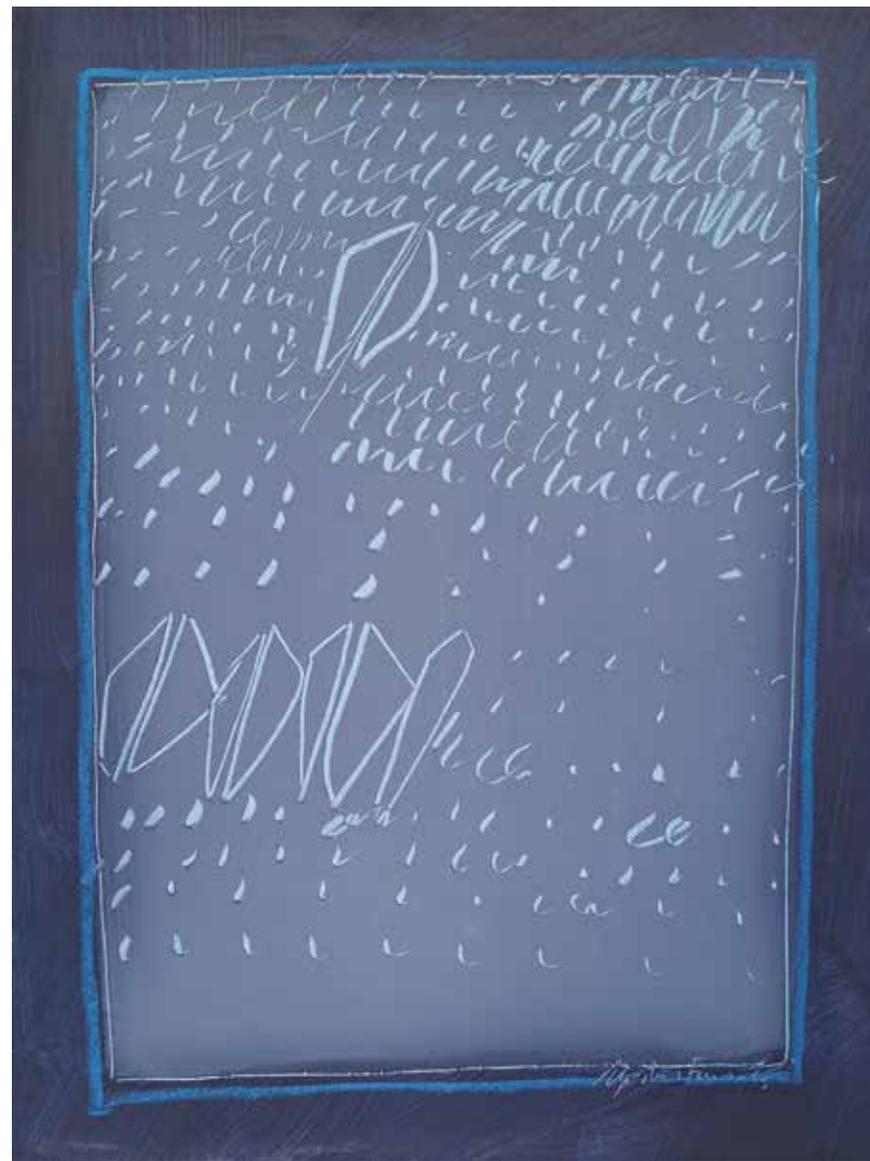
Agostino Ferrari Senza titolo, 1965

tecnica mista su carta intelata
cm 66x49,5

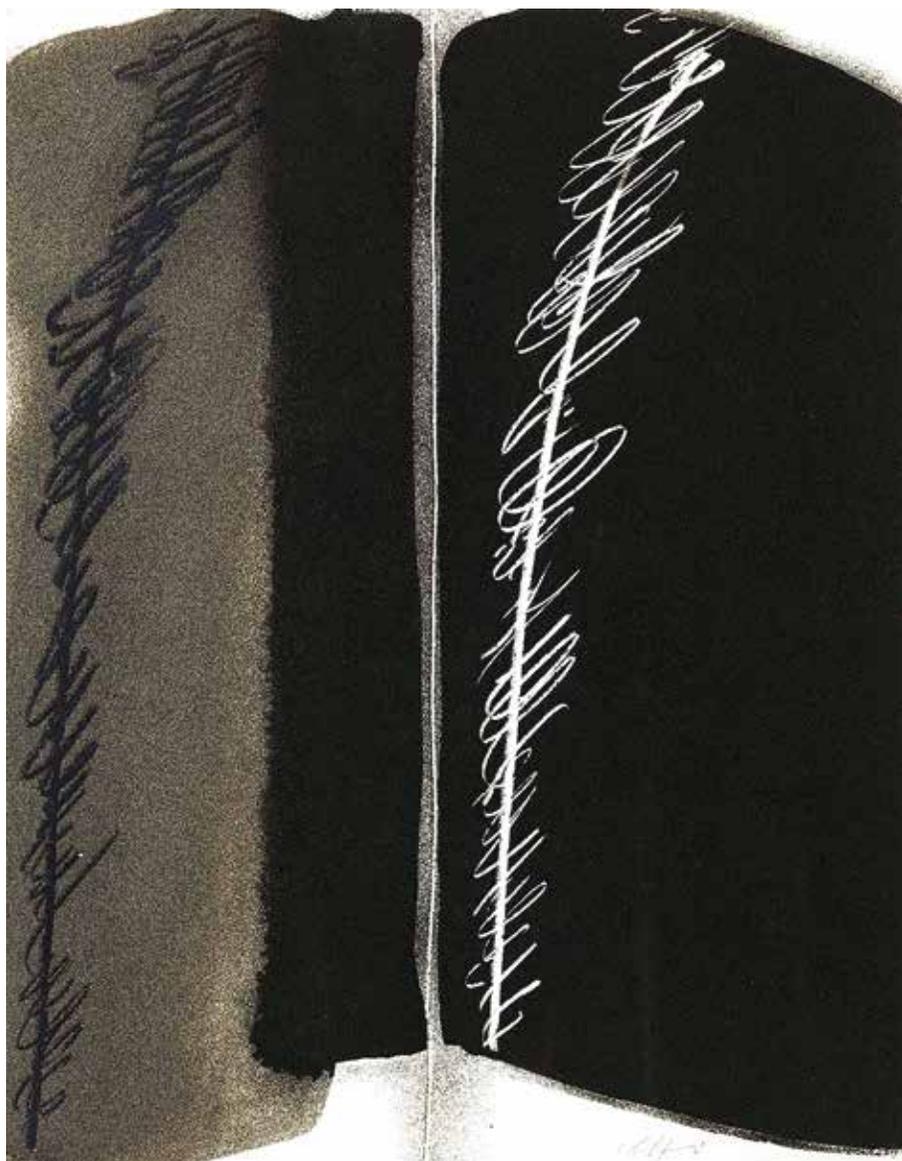




Agostino Ferrari Senza titolo, primi anni '60
tecnica mista su carta intelata
cm 68x50



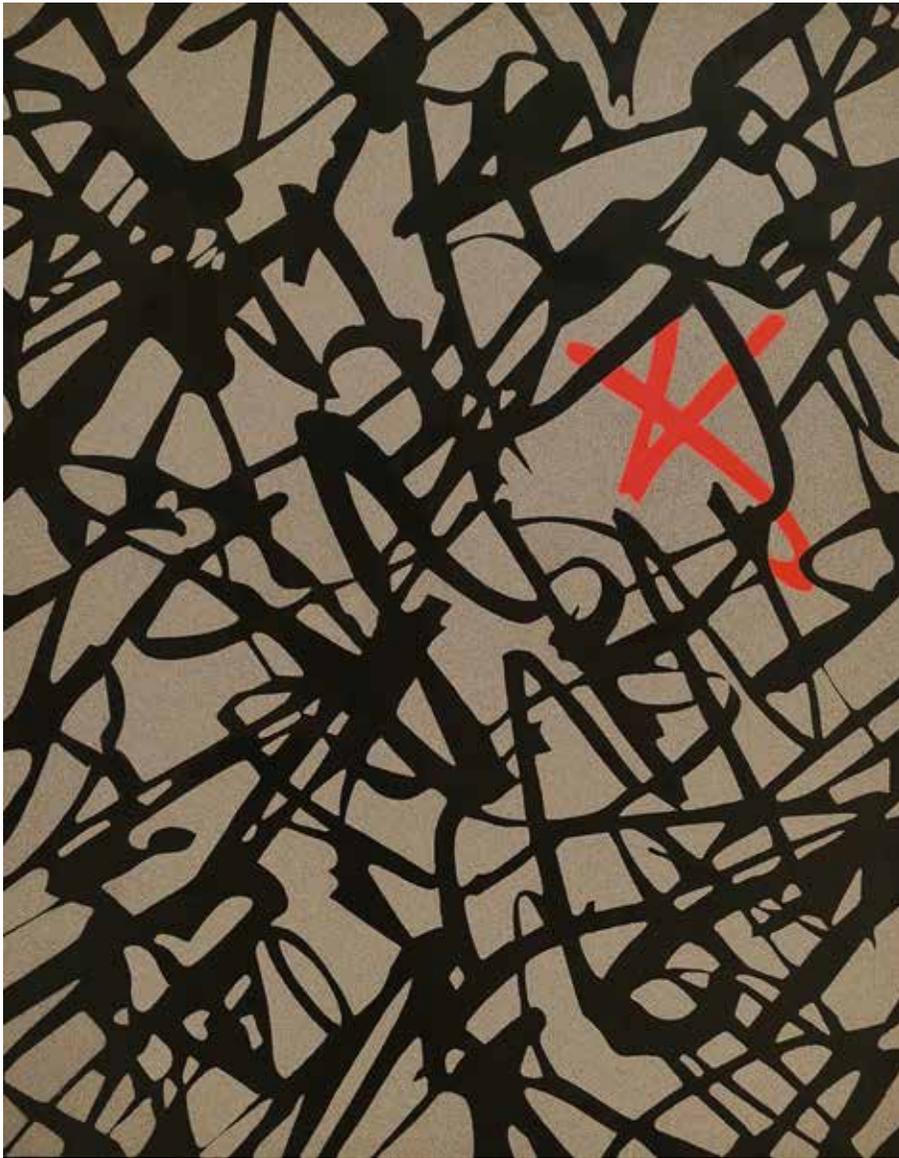
Agostino Ferrari Breve racconto, 1963
tecnica mista su carta intelata
cm 63x48



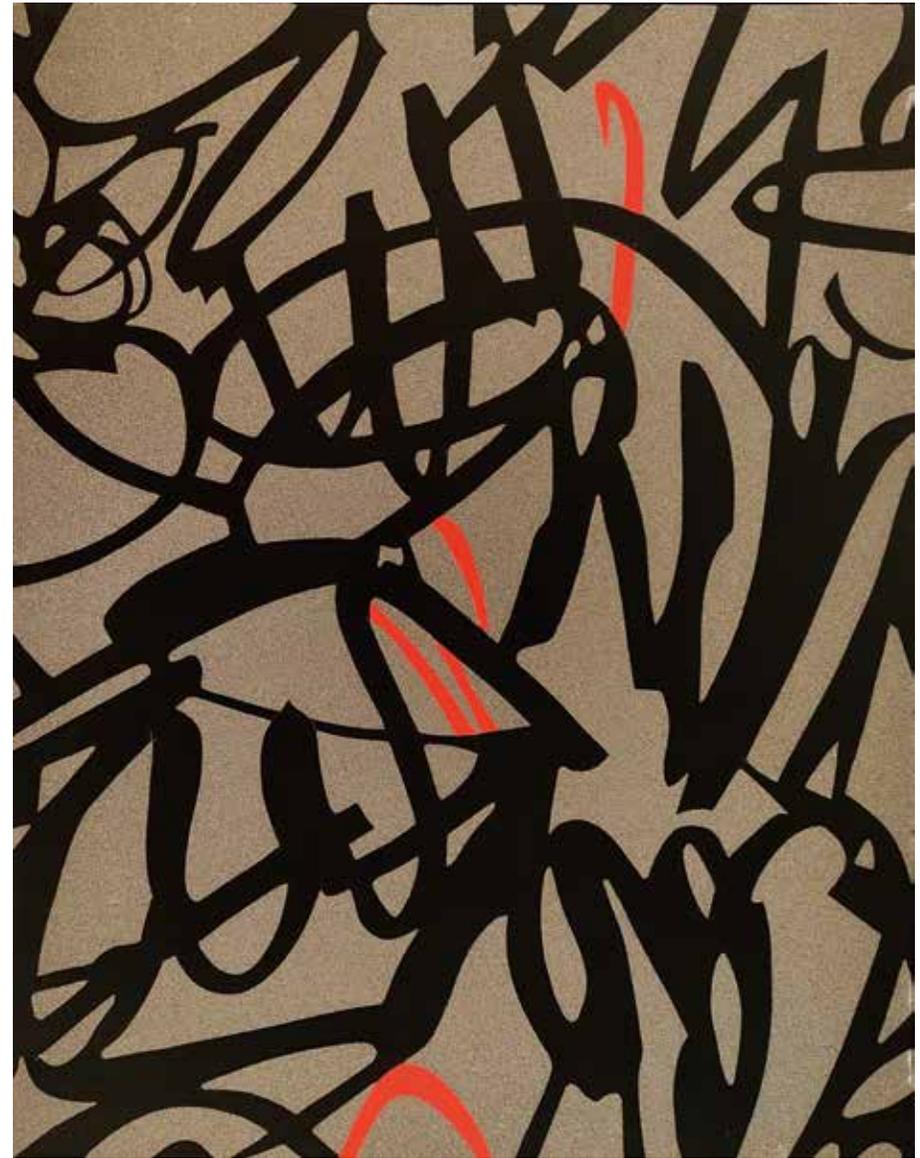
Agostino Ferrari Senza titolo, 1989
tecnica mista e sabbia su cartone
cm 65x50



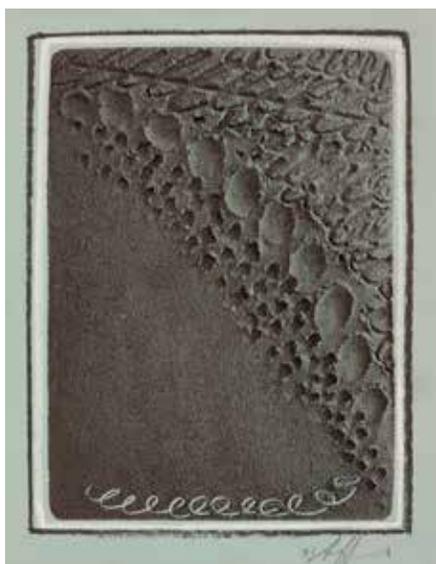
Agostino Ferrari N.E.S.O., 1999
acrilico e sabbia su tela
cm 100x80



Agostino Ferrari N.E.S.O., 1994
acrilico e sabbia su tela
cm 100x80



Agostino Ferrari N.E.S.O., 1993
acrilico e sabbia su tela
cm 100x80



Agostino Ferrari

Senza titolo (Segno-Impronta), 1995

acrilico e sabbia su cartone
cm 32,5x25



Agostino Ferrari

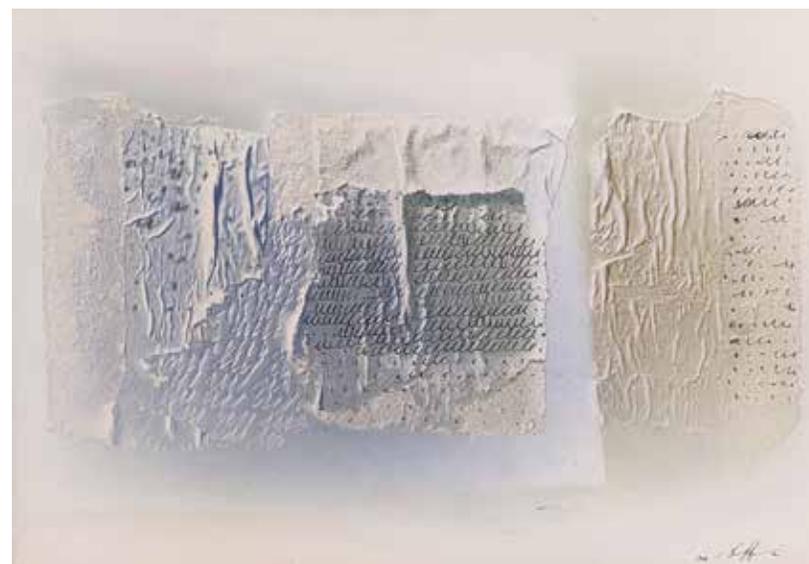
Senza titolo (Segno-Impronta), 1993

acrilico e sabbia su cartone
cm 32,5x25



Agostino Ferrari Memorie, 2000

collage e tecnica mista su forex
cm 35x50



Agostino Ferrari Memorie, 2000

collage e tecnica mista su forex
cm 35x50

Agostino Ferrari Frammenti, 1997

acrilico e sabbia su tela
cm 100x80



Intervista*

Intervista comparsa sul n.295
di Flash Art, luglio 2011

Giancarlo Politi
Agostino Ferrari

Giancarlo Politi | La tua prima mostra risale al 1961, in piena atmosfera informale, alla galleria Pater di Milano. Cinquant'anni di lavoro, ricerca, di successi e delusioni. Riguardando una tua opera di allora e una di oggi, come descriveresti e interpreteresti la trasformazione avvenuta? Che tipo di lettura daresti?

Agostino Ferrari | Sì, nel 1961 Giorgio Kaiserlian presentò la mia prima mostra personale da Pater, dove con grande piacere conobbi Lucio Fontana, che appunto da Pater aveva da poco esposto alcune sue ceramiche. È difficile confrontare una mia opera di quegli anni con il lavoro attuale perché in mezzo secolo di ricerca sono passato da un orizzonte carico di emozioni intimiste ad un panorama esplicito e conoscitivo che dagli anni '70 ad oggi ha cambiato completamente il mio approccio. La svolta fondamentale è giunta, però, nell'84 ed è rappresentata dagli *Eventi*. Con gli *Eventi*, mi è stato tutto improvvisamente molto chiaro: non c'era più dualismo tra il fare e l'essere. È stato un momento di coesione, di sintesi. Prima pensavo all'opera a qualcosa di distaccato, diverso da me, il mio atteggiamento era quello di operare sulla tela; dopo è stata la tela stessa che mi ha suggerito che cosa fare. Lì ho trovato un punto di equilibrio, e in un certo senso un traguardo, un punto d'arrivo. Nel decennio precedente avevo fatto esperienze d'arte concettuale, dopo l'84 ho per certi versi ritrovato il modo in cui lavoravo negli anni '60, ma privo di quell'intimismo che caratterizzava la ricerca di allora.

G.P. | Tu hai avuto una partenza artistica legata all'eredità di Piero Manzoni e al mitico mondo milanese del "Cenobio" con Angelo Verga, Ettore Sordini, Ugo La

Pietra, Arturo Vermi e il poeta Alberto Lùcia. Mi pare però che il sodalizio con i tuoi compagni di viaggio durò poco. Come mai si sciolse un gruppo formatosi con le migliori intenzioni?

A.F. | Per quel che concerne i miei inizi, il riferimento a Piero Manzoni è fuorviante e quasi privo di senso. Io sono, infatti, partito scommettendo sulle potenzialità ancora inesprese dell'immagine, mentre l'opera e ancor più le teorizzazioni di Manzoni tendevano ad azzerarla. Eravamo amici, apprezzavo l'opera sua, ma per me rappresentava piuttosto un limite e al contempo uno stimolo per una costruzione nuova e diversa dell'immagine. In questo senso, la mia posizione era agli antipodi rispetto alla sua e la mia ricerca andava in una direzione opposta perché credevo nella possibilità di comunicazione attraverso l'immagine. Quanto al Cenobio e alla sua durata, il problema è che tutti i gruppi che si formarono allora ebbero vita brevissima: un sodalizio significativo come Azimut, ad esempio, durò all'incirca sei mesi. Il Cenobio non fece eccezione, ma la durata ufficiale non deve essere confusa con l'influenza profonda di quelle esperienze e sulla coerenza di quelle proposte. Quando, nel 1962, fondammo il Gruppo del Cenobio, ciò che ci proponevamo era realizzare un'immagine minimale che potesse ancora difendere i valori pittorici, contrariamente a quanto una parte consistente del mondo artistico di allora sosteneva. E, sotto questo profilo, è evidente il legame con Fontana, assai più che con Manzoni. In otto mesi il nostro gruppo realizzò cinque mostre al Cenobio ed espose a Firenze e a Brescia. Poi decidemmo di scioglierlo, ma non a causa di divergenze di natura artistica. Anzi, le intenzioni e le finalità che ci avevano spinto a unirli hanno, infatti, continuato a guidare negli anni i nostri rispettivi lavori. Ci siamo sempre confrontati uno con l'altro, e anche dal punto di vista operativo ci siamo trovati spesso a esporre assieme, dagli anni '70 ad oggi. Ricordo in proposito: nel 1975 la mostra alla Rotonda della Besana; nel 1987 l'iniziativa del Centro Culturale Bellora con la presentazione di Angela Vettese del libro "Milano et mitologia"; l'esposizione "Percorso-Ricerca-Ipotesi" nel 1995 a Palazzo Martinengo (BS), che è poi proseguita a Milano alla Galleria Artestudio e a Livorno alla Galleria Peccolo; nel 1997 la mostra "Cenobio e Nuova Scrittura" alla Städtische Galerie di Wolfsburg con il patrocinio dell'Istituto Italiano di Cultura; nel 2010 la retrospettiva "Il segno del Cenobio" organizzata dalla milanese Galleria Artestudio. E, nella primavera del 2013, in occasione del 50° anniversario, la Fondazione Stelline ha proposto, curata da Luciano Caramel, un'esposizione molto significativa e completa sul Gruppo del Cenobio.

G.P. | Quale era il panorama dell'arte milanese di allora? Chi c'era? Quali erano gli artisti più in vista e propositivi, i critici, le gallerie?

A.F. | In Italia, allora, le correnti artistiche principali erano il realismo sociale e l'Informale. Nei confronti del primo non sviluppai mai alcun vero interesse. Mentre nei miei primi lavori si poteva notare un'influenza "Informale-Naturalistica", frutto degli incontri con Guenzi, Bionda, Chighine e Vermi. Tutto, però, cambiò quando nel 1961 iniziai a frequentare lo studio di Lucio Fontana. Ma era l'intera scena artistica milanese a vivere un'atmosfera di cambiamento e un'apertura molto marcata alla sperimentazione. Tra il '50 e il '59, il Movimento Nucleare, che aveva avuto come promotori D'Angelo e Baj e attorno al quale si era agglutinato un folto gruppo di pittori, rappresentò una svolta importante per Milano e un forte stimolo per i giovani più curiosi. I nuovi gruppi si moltiplicarono, inserendosi tra i due poli di attrazione costituiti da Fontana e Munari. All'interno si distinguevano artisti che avevano spiccate personalità e attitudini alla ricerca e alla sperimentazione: c'erano Balocco, Manzoni, Castellani, Dadamaino, Alviani, Mari, Scheggi, il Gruppo T e il Gruppo del Cenobio. Ora, tutti questi artisti erano anche gli elementi maggiormente propositivi anche sul piano concettuale. Non può, comunque, essere sottovalutata l'influenza e la funzione di critici come Guido Ballo, Russoli, Kaiserlian, Valsecchi, Caramel. Tra le gallerie, le più aperte alla sperimentazione e alle nuove leve erano senza dubbio la Galleria Pater, il Naviglio, la galleria Ariete e quella di Guido Le Noci: facevamo tutti le mostre lì.

G.P. | Tempi duri, durissimi allora, dal punto di vista economico. Eppure non mancava l'entusiasmo e l'ottimismo. A causa dell'età oppure le prospettive vi apparivano promettenti? In cosa speravate o cercavate voi?

A.F. | L'orizzonte, veramente entusiasmante, che ci accomunava pur nella diversità delle sensibilità e ricerche è che tutti noi pensavamo di partecipare a una sorta di grande progetto di alfabetizzazione riguardante l'arte contemporanea. Questo entusiasmo toglieva un po' i pensieri riguardo ai problemi materiali. Erano, poi, anni di grandi fermenti e giungevano novità e stimoli da tutte le parti del mondo. L'arte e le discussioni intorno ad essa costituivano un canale privilegiato del bisogno di esprimersi e comunicare delle giovani generazioni, un argomento e al contempo un veicolo della socialità. È persino ovvio constatare come attualmente le tecnologie digitali e i social network, rendendo più facile e immediata la comunicazione tra milioni di giovani, abbiano molto ridimensionato l'importanza e la funzione dell'arte sotto questo profilo. Ma in quegli anni la ricerca artistica svolse un ruolo essenziale e chiaramente percepito.

G.P. | Quali sono stati i compagni di viaggio più vicini e più fedeli per te o tu per loro? E quelli che ti hanno maggiormente influenzato o interessato?

A.F. | A parte il gruppo da cui prende origine il mio lavoro, Arturo Vermi è stato un pittore che ho frequentato per più di vent'anni e con cui ho realizzato numerosi progetti di lavoro comune. Dopodiché, per la durata e fondamentale influenza che ha esercitato sulle mie opere, Fontana, nei cui confronti ho avuto sempre grande stima e che considero il mio maestro elettivo reale. Con Turcato, poi, ho avuto una lunga e forte amicizia, che è durata fino a che lui è rimasto in vita. Era una persona molto divertente e culturalmente molto vivace, un critico acuto. Ma, sul piano della ricerca artistica, avevo già in testa molte idee nuove, per lo sviluppo delle quali era decisiva l'uscita dall'informale. Altro artista per il cui lavoro ho sempre nutrito grande interesse, è Enrico Castellani. A Bonn nell'84 abbiamo fatto anche una mostra assieme: sei opere ciascuno intorno all'intrigante tematica "con la tela e sulla tela".

G.P. | Sei stato amico e frequentatore di Piero Manzoni. Com'erano i rapporti con lui? E chi c'era vicino a lui, oltre te?

A.F. | Piero Manzoni aveva una grande capacità comunicativa ed era amico di moltissimi artisti. Quelli più vicini a lui erano Nanda Vigo, Castellani, Bonalumi, Dadamaino, Fontana. Tra gli artisti milanesi, pur essendo molto giovane, era il più internazionale e, oltre ad avere posto con piglio provocatorio numerose problematiche intellettuali intorno al fare artistico, è stato spesso il tramite con cui sono giunti sulla scena milanese i primi dettagli su molte esperienze europee di quegli anni. Ma, per quanto riguarda il lavoro, la mia ricerca si è svolta piuttosto in un confronto serrato con le sue teorizzazioni, in direzione – come ho accennato – di una possibilità dell'immagine, che lui invece concettualmente e fattualmente negava.

G.P. | Un tuo compagno di viaggio "speciale" è stato Enrico Castellani. Analogie e differenze tra Castellani e Manzoni.

A.F. | Castellani è senza dubbio un artista che ha fatto scelte molto innovative e radicali nel suo lavoro, ma non si è mai posto il problema della "fine della pittura". Quel suo intenso intervento sulla tela lo rende in modo tutt'affatto originale un "pittore", un artista nell'accezione classica della parola. Ho, invece, sempre considerato Manzoni più un filosofo prestato all'arte, che un pittore in senso proprio; stimolante per i dubbi e gli spunti che seminava sul percorso di noi artisti.

G.P. | Chi erano i collezionisti importanti di allora? Chi comperavano e come si comportavano con voi?

A.F. | In quel contesto di "alfabetizzazione" nei confronti dell'arte contemporanea, ognuno doveva inventarsi i propri collezionisti, si partiva dagli amici per poi coinvolgere gli amici degli amici... Era un aspetto altrettanto fondamentale della ricerca artistica vera e propria. Un lavoro pionieristico che ha sedimentato in città un pubblico curioso, attento e ricettivo nei confronti delle novità dell'arte. Accanto a questo gruppo di giovani neofiti, c'erano alcuni collezionisti molto sensibili e aperti ai lavori di noi giovani artisti: ricordo Baciocchi, Panza di Biumo, Moglia, Laurini, Lorenzin. Il loro contributo è stato essenziale per dare un minimo di base materiale a quanto si andava sperimentando in città.

G.P. | Il tuo lavoro si è sviluppato nella direzione che tu hai sperato, oppure ti saresti aspettato di più? Hai qualche rimpianto?

A.F. | Nessun rimpianto, quello che mi ero riproposto accostandomi al lavoro artistico è quello che ho realizzato.

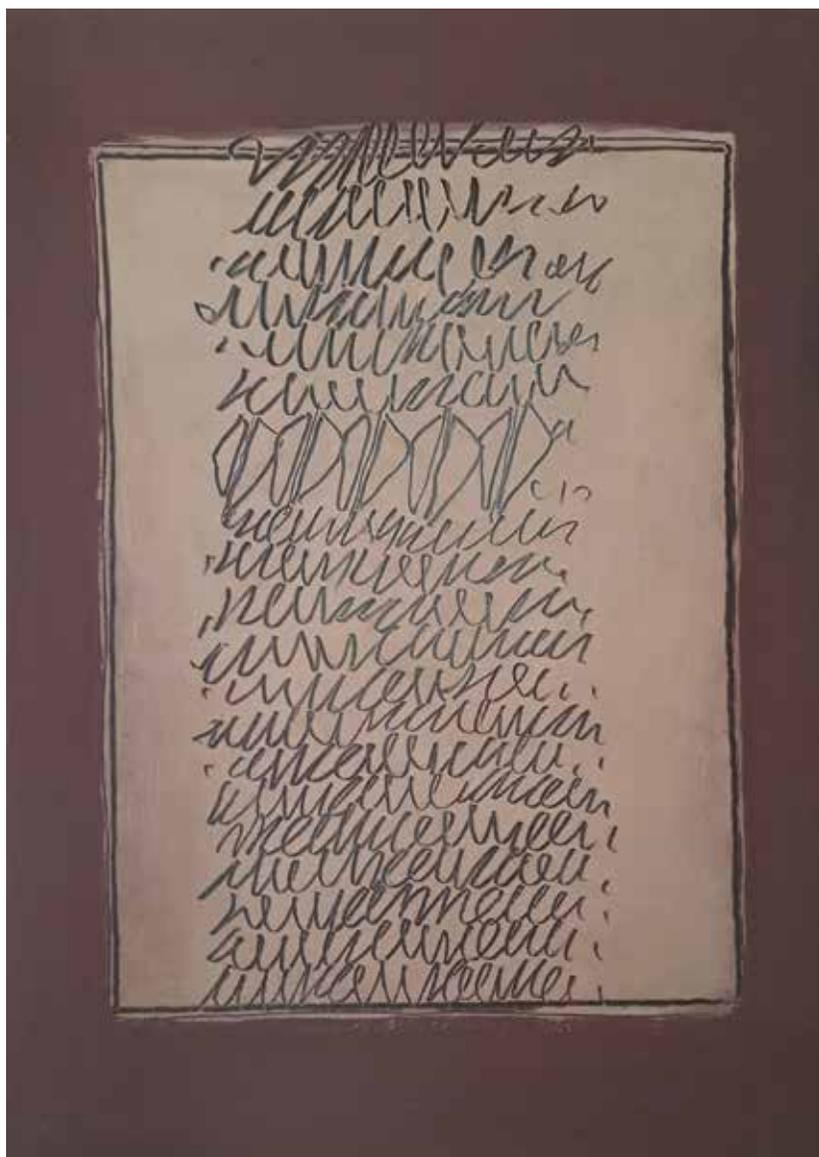
G.P. | Più difficoltà oggi a proporre e imporre il lavoro dell'arte o agli esordi? Meno concorrenza e più solidarietà allora?

A.F. | Intanto in quegli anni c'era una maggiore solidarietà tra gli artisti, perché ci si frequentava tutti e si facevano anche tavolate di dieci /quindici pittori tutti assieme, cosa rarissima oggi. E poi c'erano dei luoghi di riferimento (il Giamaica, Titta) dove, passando intere giornate a parlare con altri artisti, architetti, o poeti, ci si poteva confrontare anche con persone che arrivavano dall'estero, perché in quel momento Milano era un centro d'attrazione. Ed era nettamente più facile trovare affinità tra le singole esperienze, organizzarsi in gruppi artisticamente omogenei, dar vita a "manifesti". Oggi, la moltiplicazione delle tendenze, l'inserimento delle nuove tecnologie e dei nuovi media nel mondo dell'arte, hanno fortemente frantumato un panorama italiano e internazionale che, ancora alla fine degli anni '70, appariva riconducibile a poche fondamentali correnti. Tutto ciò non giova sul piano della solidarietà umana e soprattutto intellettuale: scorgo tra i giovani artisti grandi difficoltà a ritrovarsi sulla base di linguaggi comuni e condivisi. Questo pregiudica anche la loro capacità di imporsi collettivamente sulla scena in modo significativo.



Agostino Ferrari

Agostino Ferrari nasce a Milano il 9 novembre 1938. Espone per la prima volta nel 1961 alla galleria Pater, presentato da Giorgio Kaiserlian. Imprime un salto evolutivo, nella pittura di Ferrari, la lunga frequentazione di Lucio Fontana che non si traduce in intima adesione ai principi dello "Spazialismo" ma piuttosto in un più generico spessore riflessivo, altamente filosofico, del suo fare artistico che si è mantenuto intatto, pur tra ripensamenti e sperimentazioni, attraverso i decenni. Incontra gli artisti con cui fonderà (nel 1962, grazie all'intuito critico di Alberto Lùcia) il "Gruppo del Cenobio": Arturo Vermi, Angelo Verga, Ettore Sordini, Ugo La Pietra. I cinque artisti reinterpreta la pittura rendendola gesto puro, primitivo ma al contempo proteso verso il futuro: la via da seguire è quella che porta alla nascita di una vera e propria "poetica del segno" dove la tecnica pittorica si riduce a grafia e la composizione a un sovrapporsi di tratti archetipici cifrati. Il gruppo, che ha vita breve, lascia una testimonianza importante nella poliedrica situazione milanese di quel periodo, ed è fondamentale per Ferrari, in quanto coincide con l'inizio della sua ricerca sul segno, che sarà il filo conduttore di tutta la sua opera. Infatti, dopo lo scioglimento del gruppo, Ferrari continua a coltivare il segno come scrittura non significante. Tra il 1964 e il 1965 si trova a New York, dove conosce e frequenta diversi artisti americani, fra i quali Lichtenstein, Rauschenberg, Jasper Johns, Billy Apple. L'esperienza americana, pur lontana dalla visione artistica di Ferrari, influisce quindi sul segno, che assume progressivamente un valore più plastico, in parallelo alle coeve esperienze degli amici Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e soprattutto Dadamaino. Nel 1966 espone a New York, alla Eve Gallery. Successivamente, tornato in Italia, elabora cicli oggettuali e processuali dedicati agli ingredienti della pittura, segno, forma e colore, vere e proprie "messe in scena" dal carattere "fondamentalmente plastico", come scrive Lucio Fontana nel 1967, presentando una sua mostra personale. Successivamente, una fase di ripensamento e di bilanci definita "rifondazione" porta Ferrari a recuperare un segno più gestuale che da quel momento non lascerà più: moduli e grafie illeggibili, di consistenza diversa, talvolta impreziosite da uno spessore di sabbia, si moltiplicano attraverso nuovi cicli che impegnano l'artista per alcuni decenni, dagli "Eventi" ai "Palinsesti" alle "Maternità", dove uno schema centrale (matrice) è ripetuto nella fascia più esterna del quadro, dando luogo a una ripresa con valori tonali invertiti; fino ai recenti "Oltre la soglia" e "Interno-esterno", caratterizzati dalla presenza di uno squarcio colmo di impenetrabile nero in cui il segno si immerge o da cui fuoriesce, come per connettersi all'esperienza positiva della luce. Nel 1978, dopo un soggiorno a Dallas, esporrà le sue ricerche presso la Contemporary Art Gallery. È in questi anni che incomincia l'uso della sabbia vulcanica, che resterà caratteristica costante del suo lavoro fino ad oggi. Oltre alle storiche mostre con il "Gruppo del Cenobio" e alle presenze nelle più importanti rassegne sulle ricerche astratte del Novecento, si segnala la partecipazione, nel 2005, alla XIV Quadriennale di Roma. Agostino Ferrari ha esposto in centinaia di mostre personali e collettive in Italia e all'estero. Fra le più importanti retrospettive ed antologiche si ricordano quelle al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (1976), al Palazzo Braschi di Roma (1992), alla Casa del Mantegna di Mantova (2010), alla Fondacion



Agostino Ferrari Breve racconto, 1964

tecnica mista su carta intelata
cm 70x50

Frax di Alfas del Pi ad Alicante, Spagna (2011), al Palazzo Lombardia (2013). Nel 2007 ha realizzato alcune opere pubbliche permanenti nella piazza Borgoverde di Vimodrone, su incarico del gruppo Land (Landscape Architecture) di Milano. Del 2014 è l'importante mostra collettiva "Nati nel '30. Milano e la generazione di Piero Manzoni", Palazzo della Permanente, Milano. Ha lavorato con gallerie d'arte di primo piano come Franz Paludetto (Torino), Lorenzelli (Milano), Ca' di Fra' (Milano), Centro Steccata (Parma), Thomas Levy (Amburgo). Sue opere sono presenti in musei e in importanti collezioni pubbliche e private italiane e straniere. Nel 2018 il Museo del Novecento di Milano celebra Agostino Ferrari con una grande mostra antologica: "Segno. Espressione. Linguaggio" a cura di Martina Corgnati. Agostino Ferrari vive ed opera a Milano.

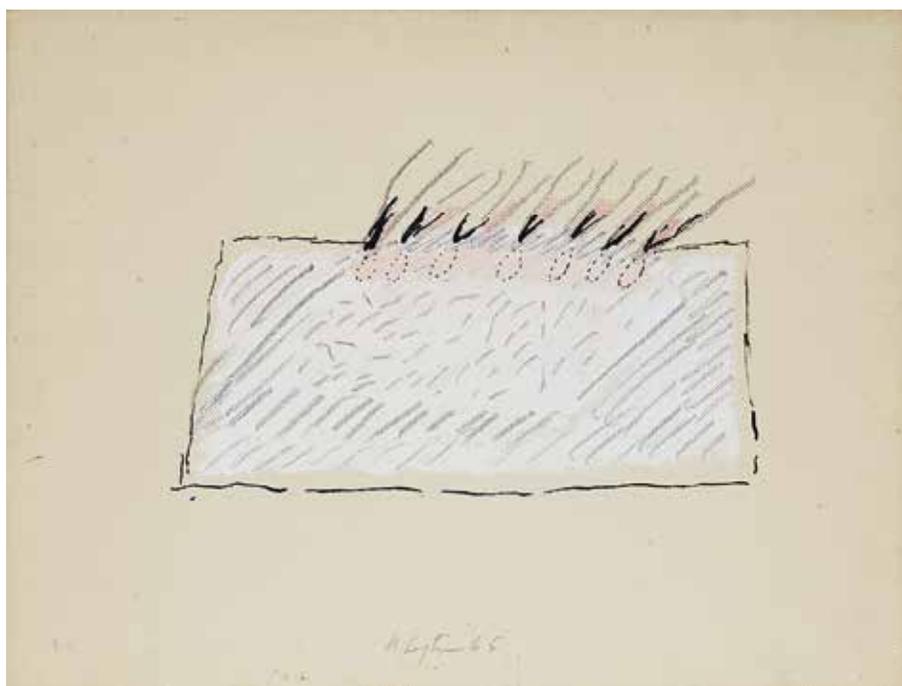
Il catalogo generale dell'opera di Agostino Ferrari, curato da Martina Corgnati, è pubblicato da Electa. Circa 2500 le opere documentate, esclusi i multipli e i progetti, oltre ai testi critici e gli apparati bio-bibliografici.

Agostino Ferrari
Ugo La Pietra
Ettore Sordini
Angelo Verga
Arturo Vermi

Il Gruppo del Cenobio

La ricerca di un "minimo sperimentale simbolico" trova l'occasione di verifica e confronto nel gruppo formato da Ettore Sordini, Angelo Verga, Arturo Vermi, Ugo La Pietra e Agostino Ferrari. Un'esperienza breve ma intensa e che rappresenterà storicamente l'unico gruppo che sviluppò la cosiddetta "corrente segnica". Fondato a Milano nel 1962, insieme al poeta Alberto Lùcia, prenderà il nome dalla Galleria Cenobio di Milano, luogo dove tennero una serie di mostre nel 1962. A questa seguirono altre mostre presso La Saletta del Premio del Fiorino a Firenze, all'Indice di Milano e alla Galleria Cavallino di Venezia. I membri del gruppo, rifiutavano l'atteggiamento nichilistico e ipercritico nei confronti della pittura dell'epoca e si opponevano all'invasione della cultura americana, contrapponendosi così all'arte oggettuale, alla Pop art e all'arte cinetica. Il segno è l'assoluto protagonista delle loro ricerche, accomunate proprio dall'esigenza di proporre una nuova interpretazione dell'atto pittorico in un'epoca in cui le tendenze d'avanguardia - dagli artisti di Azimut al Gruppo T - stavano rivolgendosi ad altre forme espressive. Nelle loro opere il segno, tracciato con caratteristiche differenti a seconda della personalità di ciascuno, si fa portatore di una narrazione poetica ed emotiva, libera ed autonoma. Al segno, i cinque artisti, arrivano da territori diversi: Vermi e Ferrari provengono da esperienze informali e giungono quasi contemporaneamente alla definizione di un nuovo linguaggio potentemente poetico, affinando una libera scrittura; La Pietra ci arriva inseguendo l'ambizione di superare i confini e spezzare il sistema precostituito, anticipando, in tal senso, la sua vocazione "architettonica"; Sordini e Verga, invece, provenienti dalle esperienze del Gruppo Nucleare, virano verso ipotesi di derivazione concettuale, in cui la traccia vive e sommuove lo spazio della superficie pittorica. Il gruppo si scioglie dopo meno di due anni di attività ma l'impronta lasciata dall'esperienza comune resterà forte nella ricerca dei singoli artisti. Ciascun esponente proseguirà poi il proprio cammino, accentuando, con attitudini e modalità diverse, aspetti differenti delle ipotesi espressive esplorate dal movimento.

Nel marzo del 2013 si è tenuta una grande mostra retrospettiva dal titolo "Nel segno del segno" (a cura di Luciano Caramel) presso Palazzo delle Stelline (Milano) per celebrare il cinquantenario anniversario della prima mostra del gruppo. Tra le mostre dedicate al Gruppo del Cenobio e/o ai singoli artisti che ne hanno fatto parte, a testimonianza dell'interesse per uno tra i momenti di ricerca più importanti nell'ambito dell'astrazione italiana, ricordiamo: "Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980", Palazzo delle Esposizioni, Roma (1981); "Il segno della pittura e della scultura", Palazzo della Permanente, Milano (1983); "Pittura-Scrittura-Pittura" (a cura di Filiberto Menna), Erice, Roma, Suzzara (1987); "Il Gruppo del Cenobio, Arte Italiana. Segno e scrittura" (a cura di Vincenzo Accame, Angela Vettese), Banca Commerciale Italiana, Milano (1996); "Nel segno del segno. Dopo L'Informale" (a cura di Luciano Caramel), Palazzo delle Stelline, Milano (2013); "1963. Nuovi segni, nuove forme e nuove immagini" (a cura di Francesco Tedeschi), Gallerie d'Italia, Milano (2013); "Nati nei '30. Milano e la generazione di Piero Manzoni" (a cura di Elena Pontiggia e Cristina Casero), Palazzo della Permanente, Milano (2014); "Italia Moderna 1945-1975" (a cura di Marco Meneguzzo), Palazzo Buontalenti, Pistoia Musei, Pistoia (2019); "Gruppo del Cenobio. Fontana, Manzoni and the Avant-Garde", Brun Fine Art, Londra (2019).



Ugo La Pietra Lepre lunare, 1965

olio, matita grafite e inchiostro su cartone telato
cm 18x24

Ugo La Pietra

Nato nel 1938 a Bussi sul Tirino (PE), originario di Arpino (FR), vive e lavora a Milano. Architetto, artista, designer e teorico italiano, Ugo La Pietra ha sviluppato dal 1962 un'attività tendente alla chiarificazione e definizione del rapporto "individuo-ambiente". All'inizio di questo processo di lavoro ha realizzato strumenti di conoscenza (modelli di comprensione) tendenti a trasformare il tradizionale rapporto "opera-spettatore". Ha operato dentro e fuori le discipline dichiarandosi sempre "ricercatore nelle arti visive"; artista anomalo e scomodo e quindi difficilmente classificabile. Con le sue ricerche dal 1960 ha attraversato diverse correnti artistiche: arte segnica, arte concettuale, arte ambientale, arte nel sociale, narrative art, cinema d'artista, nuova scrittura, extra media, neo-eclettismo, architettura e design radicale. Ha comunicato e divulgato il suo pensiero e le sue esperienze attraverso un'intensa attività didattica ed editoriale. Si è fatto promotore di gruppi di ricerca (Gruppo La Lepre Lunare, Global Tools, Cooperativa Maroncelli, Fabbrica di Comunicazione, Libero Laboratorio) e di attività espositive coinvolgendo un grandissimo numero di operatori (artisti, architetti, designer). Nel 1962 fonda con Agostino Ferrari, Ettore Sordini, Angelo Verga e Arturo Vermi il "Gruppo del Cenobio" sviluppando un'attività con mostre orientate nell'area della pittura segnica. Ha realizzato più di 900 mostre personali e collettive partecipando alla Biennale di Venezia nel 1970, 1978, 1980, alla Triennale di Milano nel 1968, 1972, 1979-80-81, 1993, 1996, 2007; ha esposto inoltre al Museum of Modern Art di New York, al Centro Pompidou di Parigi, al Museum of Contemporary Craft di New York, alla Galleria Palazzo Galvani di Bologna, alla Neue Galerie di Graz, a Palazzo dei Diamanti di Ferrara, alla Fortezza da Basso a Firenze, alla Fondazione Ragghianti di Lucca, al Musée Departemental di Gap, al Museum Für Angewandte Kunst Colonia, al Museo Nordio Linz, al Museo della Permanente di Milano, al Royal College of Art di Londra, alla Biennale di Chateauroux, alla Biennale di Albisola, alla mostra "Masterpieces" - Palazzo Bricherasio, Torino, alla Fondazione Umberto Mastroianni di Arpino (FR), allo Spazio Oberdan (Cineteca Italiana), al Museo di Villa Croce a Genova, alla Fortezza da Basso a Firenze, alla Fondazione Orestadi di Gibellina, alla Fondazione Mudima di Milano, al FRAC Centre di Orléans, al MIC di Faenza, Musée D'Art Modern di Saint-Etienne, al MIC di Faenza, al Museo MA*GA di Gallarate, al CCA Canadian Centre for Architecture di Montreal. Oltre a svolgere una intensa attività didattica presso università e istituti superiori italiani e stranieri, ha diretto le riviste "In" (1971-74), "Progettare in più" (1973-74), "Brera flash" e "Fascicolo" (1976-79) e, dal 2000, "Artigianato tra arte e design", mentre nel 1980 è stato redattore della rivista "Domus". Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti tra i quali il Compasso d'oro nel 1979. Come designer, numerose le sue collaborazioni con aziende italiane (Arosio Viscardi, Gruppo industriale Busnelli, Poggi, Sellaro e Zanotta fra le principali).

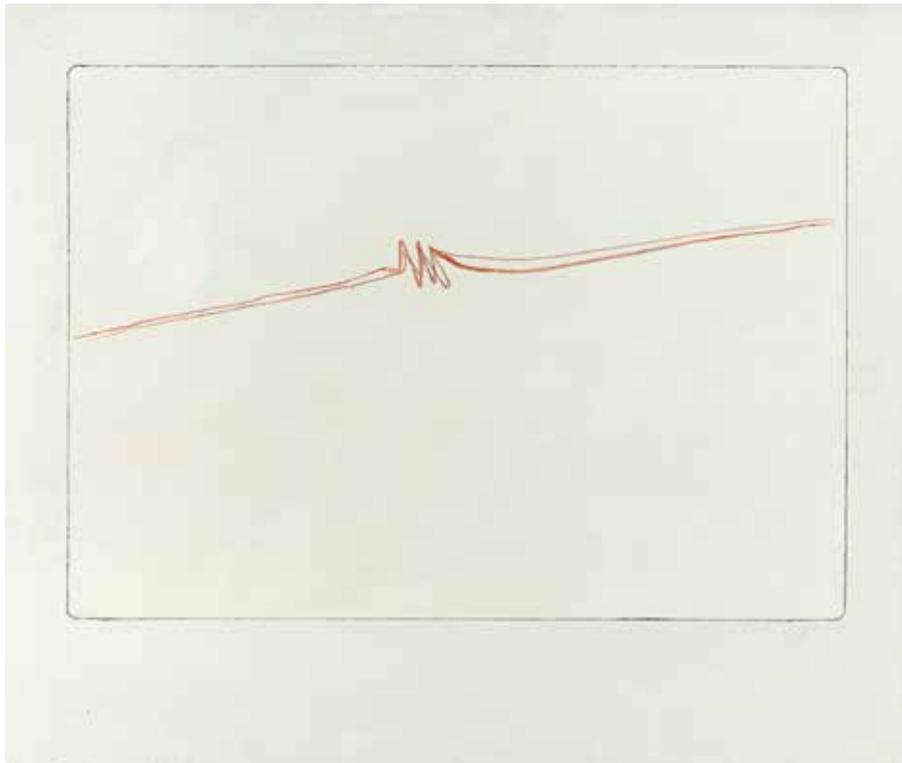


Ettore Sordini Senza titolo, 1961

olio e grafite su tela
cm 40x30

Ettore Sordini

Ettore Sordini nasce a Milano nel 1934. Sono proprio gli anni milanesi che segnano in maniera indelebile la sua formazione, a partire dall'Accademia di Belle Arti di Brera. Conosce Roberto Crippa, Cesare Peverelli, Lucio Fontana e ne diviene amico, collaboratore e discepolo. Frequentando l'atelier di Peverelli, "quei brividi del pennello rimarranno per sempre nel bagaglio della sua arte", come scrive, dalle colonne del Corriere della Sera, Giorgio Cortenova, con l'articolo intitolato "Un milanese fra i miti del '900" (28 febbraio 2010). Artista precoce, esordisce in una Milano scossa da fremiti di grande vitalità creativa: dopo l'esperienza futurista, era nato un coacervo di artisti le cui idee originali risentivano favorevolmente dell'insegnamento e del fascino di Lucio Fontana, tornato nel 1947 dall'Argentina. In questo periodo Sordini sviluppa una pittura parasurreale vicina a quella coeva di Piero Manzoni, del quale è profondo conoscitore e sicuro esperto grazie anche agli anni di amicizia vissuti con Manzoni a Milano. Sempre con Manzoni e con Giuseppe Zecca e Camillo Corvi Mora nel dicembre del 1956 stila il manifesto "Per la scoperta di una zona di immagini", che auspica il raggiungimento di una pittura che attui la totale coincidenza fra mitologia personale e mitologia universale. È solo il primo di una significativa serie di manifesti, tra cui ricordiamo: "L'arte non è vera creazione" e "Oggi il concetto di quadro" (con Piero Manzoni e Angelo Verga); "Per una pittura organica" (firmato anche da Guido Biasi e Mario Colucci); il "Manifesto dell'arte interplanetaria" (con Enrico Baj, Lucio Del Pezzo, Farfa ed altri), che risente tanto dello spazialismo di Fontana quanto dell'utopia positivista. La pittura di Sordini decanta progressivamente il valore materico e si rarefa sempre di più in un segno esile e scarno, primario ma sinuoso; è per una cromia tenue e delicata, quasi impalpabile. Sordini si avvale di una tecnica tutta grafica per costituire sulla tela, campita di un solo tono, tracce rade e sottili di colore che rimandano a memorie di immagini antropoidi filamentose, così da arrivare al segno attraverso un processo di azzeramento di una matericità di origine esistenziale, come conquista di libertà lirica. Nel 1962, gli ex Nuclearisti Sordini e Verga con gli ex Naturalisti Agostino Ferrari e Arturo Vermi, ma anche con Ugo La Pietra e il poeta Alberto Lùcia come teorico, danno vita al Gruppo del Cenobio: tentativo estremo di opporsi sia alle tendenze nichilistiche e ipercritiche nei confronti della pittura e sia all'incipiente invasione della cultura artistica americana che con il successo della Pop Art segna la fine del microclima milanese legato alle avanguardie europee. L'orientamento verso il segno contraddistingueva negli stessi anni, anche gli esperimenti di quel gruppo romano in cui emergevano Capogrossi, Sanfilippo, Accardi, Novelli, Perilli, Tancredi Parmeggiani, Twombly. È Sordini a fare da ponte tra le due situazioni, quella milanese e quella romana: è a Roma, infatti, che Sordini si trasferisce dopo lo scioglimento del Cenobio. Nel 1966 partecipa alla Biennale di Venezia dove espone una serie di opere di preminente carattere grafico e monocromo. Per Sordini la geometria diviene sempre più perno di un'emozionalità tanto intensa quanto trattenuta, fino a farsi realmente tridimensionale gioco di spazi. A Roma accanto alle numerose mostre personali (in particolare alla Galleria l'Oca, alla Galleria Romero e alla Galleria La Salita) partecipa anche alle grandi rassegne nazionali quali "Linee della ricerca artistica italiana", allestita nel Palazzo delle Esposizioni del 1981 e la Quadriennale di Roma del 1986. Muore a Fossombrone nel 2012. Tra le più recenti mostre ricordiamo "Fontana, Manzoni and the Avant-garde" presso la Brun Fine Art di Londra. Recenti le retrospettive, "Ettore Sordini. Opere anni '60-'70" presso il Centro per l'Arte Contemporanea di Taranto (a cura di R. Lacarbonara e A. Mazzacchera) e "Gli anni della vita agra, presso Le Clarisse di Grosseto (a cura di A. Mazzacchera).



Angelo Verga Senza titolo, 1967

tecnica mista su tela
cm 85x100

Angelo Verga

Angelo Verga (Milano 1933-1999), da giovanissimo frequenta gli studi degli artisti milanesi, per poi frequentare i corsi serali dell'Accademia di Brera, sotto la guida di Aldo Salvadori e Marino Marini. Lavora per qualche tempo nello studio di Roberto Crippa. I viaggi a Parigi gli permettono di incontrare e confrontarsi con Breton, Tzara, Farfa. Aderisce al Gruppo Nucleare, fondato da Enrico Baj e Sergio Dangelo, consolidando la sua amicizia con Ettore Sordini, con il quale, tra l'altro, firmerà alcuni "Manifesti" insieme a Piero Manzoni. Nel maggio del 1957 è presentato da Lucio Fontana in una mostra alla Galleria Pater (con Manzoni e Sordini), dove sarà notato da Giorgio Kaiserlian che lo indicherà come "il più maturo dei tre": le sue opere possiedono un "impianto compositivo che rivela una sicurezza espressiva frutto di un lavoro ostinato". Nel 1962 con Agostino Ferrari, Ugo La Pietra, Ettore Sordini e Arturo Vermi aderisce al gruppo del Cenobio. Nelle opere di questo periodo il segno si tramuta in fitte presenze pulsanti di una grafia leggera, dinamica, perennemente in mutazione; sono tratti, piccole forme sottili, "composizioni che fanno, vivere il segno come fermento in uno spazio e fanno sentire la presenza di questo spazio con un cromatismo incombente". A poco a poco la fitta gestualità segnica si placa, il suo linguaggio si imposta su un'estrema essenzialità. A questa "austerità" si oppone, ha osservato Nello Ponente, "una vivacità ed una ricchezza di rapporti tra segno e segno, tra segno e zona di colore, tra forma e colore. [...] La composizione acquista maggior respiro; le superfici sono pulite, bianche, o di poche larghe stesure, rotte da un segno, emotivo", il quale a metà del suo percorso si annoda "come per una repentina ed impreveduta scarica nervosa, per poi scorrere via per un tratto pari al primo segmento". In questo caso "la traccia o le tracce correnti da sinistra verso destra, e quasi sempre in senso leggermente ascendente, possono considerarsi la traduzione diretta di un evento di durata attimale, ma di intensa carica emotiva". Dal 1967 Verga rivolge la sua attenzione su figure geometriche quali il quadrato, il triangolo, il cerchio. La sua ricerca sul ritmo e sullo spazio giunge ora ad estreme semplificazioni. Si assiste al predominio del bianco: una ricerca di assoluto, senza annullare il relativo dell'imprevisto offrendo alle composizioni chiari accenti di nuova poesia. "Il bianco fa parte dell'esaltazione di Verga; che è lucida e contemplativa insieme, che tende a smorzare i sensi. Grandi figure geometriche che si sovrappongono e determinano una stasi, un silenzio. La vibrazione è tutta nella luce che a misure minime trapassa da un limite all'altro. L'attenzione per le ricerche segniche degli anni Sessanta e Settanta, pone Angelo Verga tra i protagonisti di numerose mostre, tra cui si ricordano: "Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980", Palazzo delle Esposizioni, Roma (1981); "Il segno della pittura e della scultura", Palazzo della Permanente, Milano (1983); "Pittura-Scrittura-Pittura" (a cura di Filiberto Menna), Erice, Roma, Suzzara (1987); "Nel segno del segno, Dopo L'Informale" (a cura di Luciano Caramel), Palazzo delle Stelline, Milano (2013); "Nati nei '30. Milano e la generazione di Piero Manzoni" (a cura di Elena Pontiggia e Cristina Casero), Palazzo della Permanente, Milano (2014); "Angelo Verga. Occhi chiusi mente aperta", Galleria Ca' di Fra', Milano (2017); "Italia Moderna 1945-1975" (a cura di Marco Meneguzzo), Palazzo Buontalenti, Pistoia Musei, Pistoia (2019); "Fontana, Manzoni and the Avant-garde", Brun Fine Art, Londra (2019).



Arturo Vermi Diario, 1964

china e olio su carta intelata
cm 28,4x24,4

Arturo Vermi

Arturo Vermi nasce nel 1928 a Bergamo. Di formazione autodidatta, rivela nelle prime esperienze pittoriche, datate 1950, un afflato con l'Espressionismo tedesco. Nel 1956, entrando in contatto con le istanze innovatrici che gravitano intorno al quartiere di Brera a Milano, il suo lavoro muove verso un ambito informale: in questo periodo conosce Costantino Guenzi. Dal 1959 soggiorna per un biennio a Parigi dove frequenta diversi ateliers, in particolare quelli di Luigi Guadagnucci, André Blok, Szabo e Ossip Zadkine. Nella capitale francese si lega con affettuosa amicizia a Beniamino Joppolo. Nel 1961 torna a Milano dove con Ettore Sordini, Angelo Verga fonda il Gruppo del Cenobio, integrato poi da Agostino Ferrari, Ugo La Pietra e Alberto Lùcia che ne diverrà il teorico. Nel 1964 risiede al Quartiere delle Botteghe di Sesto San Giovanni dove con altri pittori, fra cui Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Carnà, Lino Marzulli e Lino Tiné, cerca di riportare nella vita quotidiana le esperienze artistiche. Risalgono a questo periodo le Lavagne, le Lapidì e i primi Diari, primi passi nella ricerca sul segno che caratterizzerà buona parte della sua produzione. Nello stesso periodo si lega professionalmente all'architetto Arturo Cadario. Comincia a esporre in alcune delle più importanti gallerie italiane e in prestigiosi spazi espositivi, come la Rotonda della Besana a Milano e il Palazzo delle Prigioni Vecchie a Venezia. Nel 1967 frequentando Lucio Fontana approfondisce quel concetto di spazio che successivamente rifluirà nella propria opera. Il 1975, definito da Vermi anno "Lilit", è pietra miliare sia nella sua vita che nel suo lavoro: ha infatti inizio quella proposta di felicità che lo porterà alla redazione del primo numero di "Azzurro" e del "Manifesto del Disimpegno". Trasferitosi a Verderio, in Brianza, nel medesimo anno il Ministero della Pubblica Istruzione commissiona un documentario sulla sua opera da utilizzarsi quale supporto didattico per le scuole superiori. Nel 1978 riprende e amplia tematiche e concetti espressi nel "Manifesto sul Disimpegno": un secondo numero di "Azzurro" viene distribuito nel corso della Biennale di Venezia. Lo stesso anno imposta quel lavoro di ornamento e rifruizione che poi confluirà nel ciclo di grandi tele "Com'era bella la Terra". Nel 1980 progetta e incide "La Sequoia", una sorta di tavola dei comandamenti che l'anno successivo, nel corso di un viaggio in Egitto con Antonio Paradiso e Nanda Vigo, restituirà a Mosé sul monte Sinai. Nello stesso anno il suo lavoro s'incentra sulla suite "I Colloqui" che presagirà l'avvento di un'opera di felicità: "L'Annologio". Arturo Vermi muore a Paderno d'Adda (Lecco) il 10 ottobre 1988. L'attenzione per le ricerche segniche degli anni Sessanta e Settanta, pone Arturo Vermi tra i protagonisti di numerose mostre, tra le quali si ricordano: "Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980", Palazzo delle Esposizioni, Roma (1981); "Il segno della pittura e della scultura", Palazzo della Permanente, Milano (1983); "Pittura-Scrittura-Pittura" (a cura di Filiberto Menna), Erice, Roma, Suzzara (1987); "Nel segno del segno. Dopo L'Informale" (a cura di Luciano Caramel), Palazzo delle Stelline, Milano (2013); "Nati nel '30. Milano e la generazione di Piero Manzoni" (a cura di Elena Pontiggia e Cristina Casero), Palazzo della Permanente, Milano (2014); "Italia Moderna 1945-1975" (a cura di Marco Meneguzzo), Palazzo Buontalenti, Pistoia Musei, Pistoia (2019); "Gruppo del Cenobio. Fontana, Manzoni and the Avant-Garde", Brun Fine Art, Londra (2019); "Arturo Vermi in the Space-Time Continuum", Brun Fine Art, Londra (2020). Sue opere sono in importanti collezioni pubbliche e private. Tra queste si segnalano la collezione della Fondazione VAF Stiftung (Frankfurt am Main) e quella delle Gallerie d'Italia di Banca Intesa (Milano). Il Catalogo Ragionato dell'artista edito da Electa è curato da Luciano Caramel.

Quaderno realizzato in occasione della mostra

Agostino Ferrari
e il Gruppo del Cenobio

Agostino Ferrari
Ugo La Pietra
Ettore Sordini
Angelo Verga
Arturo Vermi

a cura di **Marcello Palminteri**

JUS Museum | Palazzo Calabritto
NAPOLI

30 maggio-30 giugno
12 settembre-21 ottobre 2023

stampato in 250 copie

ISBN 978-88-9445879-4

© 2023. JUS Museum, Napoli



STUDIO LEGALE
AVV. OLINDO PREZIOSI & PARTNERS

ARTI CONTEMPORANEE
GALLERIA D'ARTE | SPAZIO POLIVALENTE
ANNYDI SRL
CINEMA EDITORIA GRAFICA

VIA CALABRITTO 20 NAPOLI 80121
PALAZZO CALABRITTO PIANO NOBILE SCALA B

+39 081.18191018 - 351.1137721
INFO@JUSMUSEUM.COM
WWW.JUSMUSEUM.COM

JUS Museum

Studio Legale
Avv. Olindo Preziosi & Partners

Galleria d'Arte
Marcello Palminteri | Curatore

Coordinamento ed eventi collaterali
Pierpaolo Russo

Immagine coordinata
Annydi srl, Napoli

Stampa
Giannini Press Service, Nola

Ufficio stampa
US Annydi, Napoli

Assicurazione
Fingea 1973

Si ringraziano

Francesco Azzariti Fumaroli
Annalaura di Luggo
Teresa Ferrari
Olindo Preziosi
Pierpaolo Russo
Rino Tornambè

Seguo da tempo l'attività, le ricerche, l'inquietudine di questi tre giovani artisti (Piero Manzoni, Ettore Sordini, Angelo Verga, ndr.) ed anzi alcuni loro lavori fanno parte della mia collezione d'arte moderna.

Sono convinto che le loro recenti opere abbiano una parte importante nel campo della giovane pittura, perciò è con tutta stima ed entusiasmo che mi sento di appadrinare questa loro mostra.

Lucio Fontana

Galleria Pater, Milano, 1957

ISBN 978-88-944587-9-4

euro 10,00



9

788894

458794