

ARTURO VERMI

OPERE 1960-1975

[...] "Dopo", appunto "l'informale" e il suo costitutivo libero soggettivismo, allora radicalmente messo in discussione con propositiva energia innovativa, in particolare nei grandi centri, tra i quali spiccava

Milano, dove Vermi viveva, in fertile contatto con il magistero di Lucio Fontana e con altri, più giovani protagonisti quali da un canto Piero Manzoni ed Enrico Castellani, postulanti di una del tutto "nuova concenzione artistica" e dall'altro i componenti del Gruppo T [...], rivolti a un'arte cinetica e programmata. Innovazioni che Vermi, pur sensibile al congenito svolgersi del mutare della cultura, e quindi dell'arte, non accetta, per proporre piuttosto, e praticare, una via si pur essa inedita, però non tale da sradicare i fondamenti statuari della pittura e della scultura, in una pittura e una scultura nuove, ma sempre pittura e scultura, come parallelamente, nella medesima congiuntura, postulavano e proponevano a Roma gli artisti di Gruppo Uno [...], fiancheggiati dallo storico e critico dell'arte Giulio Carlo Argan. [...]

Luciano Caramel

Arturo Vermi. Catalogo Ragionato, Skira, 2018

ARTURO VERMI

OPERE 1960-1975

a cura di
Marcello Palminteri

con un saggio di
Gabriele Perretta

JVS MVSEVM
PALAZZO CALABRITTO

Arturo Vermi
Tra ingenuità ed elevatezza

Marcello Palminteri

1. MILANO

È intorno alla fine degli anni Cinquanta che si fa più distinta la volontà di un superamento della stagione informale. Si sviluppano ora fermenti contrastanti che rendono impossibile, ancora oggi, una lettura lineare imponendo, piuttosto, una valutazione circolare degli eventi, in cui scorgere divergenze, convergenze e ancora divergenze che, proprio perché inserite in un circuito, rimangono dibattito aperto.

Milano è una città in pieno fermento, epicentro delle contestazioni e del rinnovamento dei linguaggi artistici: all'orizzonte sono le correnti pop mentre si agitano le esperienze concettuali indirizzate ad una dimensione più apertamente mentale. Si compilano manifesti teorici e programmatici, si prendono posizioni.

Nel 1957 il "Manifesto contro lo stile" recita: "[...] Ogni invenzione rischia ora di divenire oggetto di ripetizioni stereotipe a puro carattere mercantile: è quindi urgente intraprendere una vigorosa azione anti-stilistica per un'arte che sia sempre «autre» [...]". Il manifesto è firmato, tra gli altri, da Arman, Enrico Baj, Franco Bemporad, Gianni Bertini, Sergio Dangelo, Piero Manzoni, Arnaldo e Giò Pomodoro e da Ettore Sordini e Angelo Verga. Questi ultimi due, qualche anno dopo - insieme ad Agostino Ferrari, Ugo La Pietra e Arturo Vermi - fonderanno il "Gruppo del Cenobio". I nomi dei firmatari ci parlano di provenienze diverse, di viaggi diversi, di approdi diversi: tutti testimoni di una *temperatura*, di istanze e di posizioni ruotanti intorno alla Galleria del Naviglio, alla Galleria Apollinaire, alla Galleria Pater, allungandosi nel vivo del groviglio cittadino, sino al Bar Giamaica. Qui siederanno, agli stessi tavoli, scrittori, poeti, musicisti, intellettuali e artisti, quali, a tacer d'altri, Fontana e Dova, Peverelli e Baj, Crippa e Adami, Manzoni e Zilocchi.

Nascono in questo clima, nel 1957, gli *Achromes* di Piero Manzoni: tele bianche senza segni né forme, movimentate unicamente da una leggera increspatura del tessuto, irrigidito da gesso e caolino. I primi *tagli* di Lucio Fontana - preceduti da manifesti teorici redatti sin dalla fine degli anni Quaranta - sono del 1958. Non è possibile, in queste pagine, soffermarsi sul numero di gruppi, di movimenti e di manifesti apparsi in quegli anni da nord a sud, in Italia e nel resto del mondo: meglio rimandare il lettore alla vastissima bibliografia sull'argomento. Siamo dell'avviso, comunque, che questi pochissimi accenni siano sufficienti ad offrire il senso e la dimensione delle circostanze con le quali troverà a confrontarsi il giovane Arturo Vermi (Bergamo, 26 marzo 1928 - Paderno d'Adda, 10 ottobre 1988), artista autodidatta, all'epoca operaio alla Pirelli. Proveniente dall'area espressionista e poi informale, osservatore acuto di quanto succede attorno a lui (le belle fotografie di Uliano Lucas ci mostrano foto personali e di gruppo con un Vermi sempre *spiritatamente* attento), frequenta gli ambienti di Brera e gli artisti che circolano nella metropoli milanese. Dopo un soggiorno di due anni a Parigi, egli torna a Milano con un bagaglio culturale decisamente allargato. È qui che la sua ricerca si orienta verso forme più oggettive, in sintonia con il contesto internazionale, contesto ben conosciuto in Italia e soprattutto

nell'area meneghina, grazie soprattutto a Lucio Fontana, punto di riferimento fondamentale per tutti gli artisti e che Arturo Vermi frequentava e da cui era stimato.

2. DA LUCIO FONTANA AL "GRUPPO DEL CENOBIO"

Lucio Fontana prima di tutto: il suo gesto rivoluzionario è stato - utilizzando un vocabolo attualissimo - pandemico. Il segno diventa azione, l'azione diventa spazio e, come tale, definisce prospettive e concetti, riassume intervalli e distanze. È un taglio profondo che ferisce e lascia l'impronta. Arturo Vermi è tra i *feriti*: siamo nel 1962, a Milano. Il giovane artista già dalla fine degli anni Cinquanta vira verso una riduzione dell'immagine, fornendo elementi essenziali, limitati a pochi colori, spesso cupi ma ancora grassi, di densità magmatica. Ma è nel dicembre di quell'anno che, nel quartiere di Brera, si definisce, con assoluta chiarezza, la traiettoria dell'artista. Con il supporto critico di Alberto Lùcia, un manipolo di pittori espone i propri lavori recenti: Agostino Ferrari, Ugo La Pietra, Ettore Sordini, Angelo Verga, Arturo Vermi. Siamo al battesimo del "Gruppo del Cenobio" che prende nome dalla Galleria che li ospita: "Il Cenobio" di via San Carpofo. Il movimento avrà vita breve, eppure rimarrà caratterizzante per ognuno dei componenti, fermamente convinti del valore intrinseco della pittura, opponendosi tanto alle tendenze nichilistiche e agli eccessi concettuali quanto all'invasione pop, muovendosi in una 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.

3. ARTURO VERMI E IL SEGNO

Arturo Vermi definisce la sua poetica, la sua singolarissima cifra stilistica: nella semplificazione estrema emergono forme sempre più snelle. Nascono le *Lavagne*, le *Lapidi* e, soprattutto, i *Diari*. Qui il segno, sempre più sottile, più o meno fitto o regolare, diventa ipotesi di scrittura, grammatica del sentimento. Sono pagine ora di dimensione palmare, ora di imponenza egizia: ama sperimentare, e per questo i supporti saranno carte, tele, legni su cui egli

interviene con oli, acrilici, smalti o, più semplicemente, con chine, penne biro o pennarelli. Non è facile sfuggire alla tentazione di pensare, osservando i "Diari" di Arturo Vermi, come ad una espressione di una singolare visione del mondo, di un personalissimo atteggiamento sull'esistenza e sul destino dell'uomo. Nel 1964 Guido Ballo sottolineava come il ripetersi dei tratti possa sembrare una formula, ma, *guardando più attentamente, ci si accorge che in sostanza il segno è sempre emotivo, è sempre legato, quasi, al variare degli stati d'animo: che è, insomma, un segno di valore poetico.*

Gli esiti più autentici, sul piano estetico ed espressivo, sono riscontrabili in quelle opere dove le tracce - il suo segno - si articola in strutture attraversate da leggere fratture, da evidenziate o parziali sbavature: oppure in quelle opere, di più estremo minimalismo, dove sembra guardare da lontano, volgendo le spalle sia alla speranza che allo sconforto, nella ricerca, in realtà, della felicità, tema centrale della sua ricerca matura. Una risposta, in definitiva, all'angoscia e alle sorti dell'uomo, sull'esistere e sul morire. Cosa sono, allora, i *Diari* di Arturo Vermi? Sono diari in *pubblico* in cui è essenziale il coinvolgimento del *lettore*, il quale *aggiunge* la propria storia, storie a storie, attivando la funzione della memoria - il patrimonio che ognuno porta con sé - permettendo così l'estensione di ciò che all'apparenza sembrano solo tracce e che, invece, sono la somma delle esperienze cui non è possibile sottrarsi.

4. OLTRE I "DIARI"

Dal punto di vista formale le allusioni agli elementi rappresentativi più semplici (come avviene, per esempio, nei "Paesaggi", o nelle "Marine") diventano quasi una forma di teatralizzazione del linguaggio, allentando però ogni evocazione figurativa, ogni rimando palese. Siamo sempre di fronte ad un flusso narrativo totalmente affidato alla primordietà del segno, di una linea che si ripete, di un ghirigoro, al massimo di una vaga forma geometrica la cui presenza si traduce in un colpo di scena, così disciplinando lo spazio o rallentando l'incedere del colore ovvero l'ossessione di una scrittura che si fa racconto, declamazione.

Il problema critico è, nell'opera di Vermi, il cogliere come ogni "programma" sia del tutto assimilabile alla sua struttura formale - soltanto apparentemente rigida - e quanto in questa struttura risiedono e siano profusi significati filosofici e spirituali, anche quando in bilico tra *ingenuità* ed *elevatezza*. Non è sempre il caso di prendere alla lettera gli assunti teorici di alcuni scritti dell'artista che accompagnano cicli, periodi o specifiche opere. Rimangono importanti la consistenza e l'integrità dei risultati e del valore di ciò che appare ai nostri occhi.

In questo suo procedere possiamo scorgere come Arturo Vermi sia stato capace di anteporre la pittura allo schermo delle intenzioni, investendo di una valenza simbolica ogni sua scelta. Sulla nuda oggettività dei supporti l'artista interviene disponendo il cumulo di reminescenze personali, incanalando tutto verso un'azione di disciplina formale dove il segno, grazie alla sua alla *superiore* polivalenza, asseconda situazioni tanto diverse inventando una singolare continuità, una fluidità che consente l'osmosi di una situazione nell'altra. Un procedimento giocato sulla qualità timbrica, sulla fluttuazione del ritmo e la trama delle sequenze, accrescendo il merito semantico del gesto, di una ripetizione mai fine a se stessa. Attivare queste molteplici affinità sembrerebbe più affare della musica, laddove l'atto del comporre combina la libertà espressiva con la necessità del ritmo, del tempo. Proprio il senso del tempo caratterizza il lavoro di Vermi, costituendo una specificità, cioè il legame tra l'artista e la fisicità creativa: il segno (segno-parola, segno-suono) presta la sua immagine alla vicenda delle trasformazioni, disponendosi in successione di intervalli, stendendosi verticalmente, attestandosi in zone fisse o fluttuanti, generando addensamenti, soste, prolungamenti estatici.

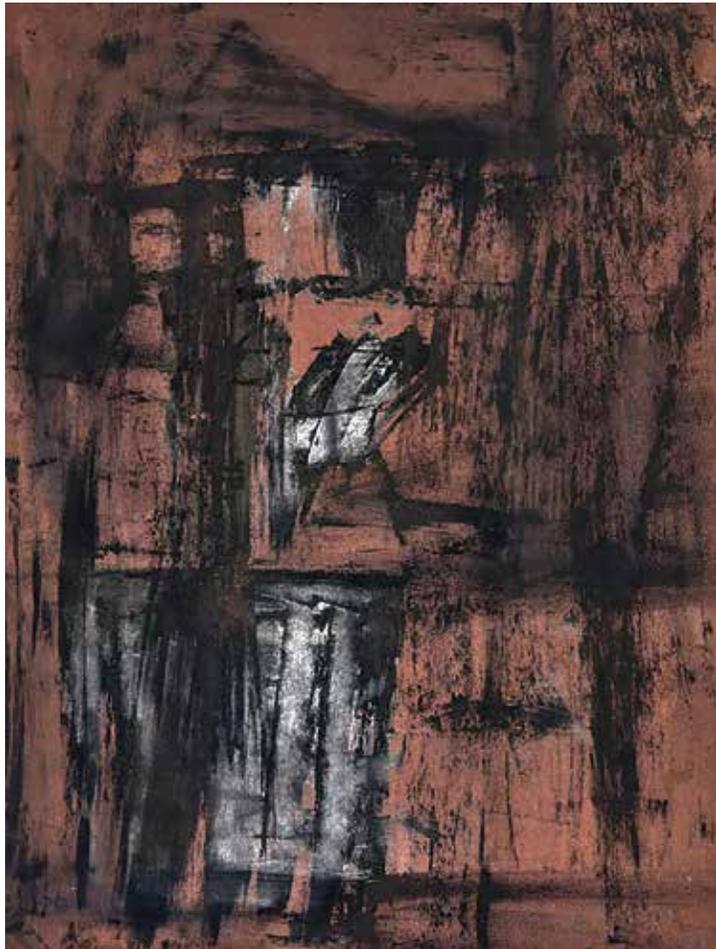
La ricerca di Vermi - in questa mostra presentata attraverso un significativo nucleo di opere degli anni Sessanta e Settanta - proseguirà, con incredibile rigore e coerenza, nelle *Sequoie*, nelle *Cattedrali*, nei *Frammenti*, negli *Spazi*, negli *Approdi*, nelle stupefacenti *Piattaforme* dorate ridotte a curvature minimali: ciò solo per citare alcuni dei cicli caratterizzanti del suo lavoro, artefice di una specifica forma di spazialismo, che si contraddistingue da quello di Lucio Fontana per l'interesse rivolto al tempo, alla sua scansione, alla sua inesorabilità.

Scriveva l'artista in un appunto dell'83: "Noi siamo abituati a credere che i cambiamenti avvengano di colpo per essere certi che siano tali. Non è vero. Il cambiamento non avviene di colpo, perché il cambiamento non avviene. È un continuo andare avanti. *Non v'accorgete voi che noi siamo vermi / Nati a formar l'angelica farfalla / Che vola alla giustizia senza schermi* (Dante Alighieri, Purgatorio, X, 124-126). Cito da Dante la mirabile parabola della vita dell'uomo. L'uomo - prigioniero della forza di gravità, dell'ignoranza - con la scienza e la cultura mette le ali per proiettarsi nel futuro cosmico, verso un tempo di anni luce, verso la felicità."

Quello di Arturo Vermi è un *diario* tutto da sfogliare, che ci permette di leggere e scoprire uno fra gli artisti più interessanti del secondo Novecento italiano il cui lavoro, insieme a quello del Gruppo del Cenobio, rimane - citando lo stesso Vermi - "di fondamentale importanza e lo testimonia il fatto che altri operatori, anche illustri, dieci anni dopo fecero esperienze simili, riscuotendo notevole attenzione da parte della critica".

Questa mostra (allestita allo JUS Museum | Palazzo Calabritto, grazie all'impegno e alla lungimiranza dell'Avv. Olindo Preziosi e con il fondamentale contributo critico di Gabriele Perretta) seguendo quella dedicata ad Agostino Ferrari e precedendo quella di Ettore Sordini (in programma per il prossimo novembre), aggiunge - scusate l'immodestia - un tassello fondamentale per la riscoperta e la riscrittura di un importante momento dell'arte italiana.

Opere



Senza titolo, 1960

tecnica mista su cartoncino
cm 29,4x22,2



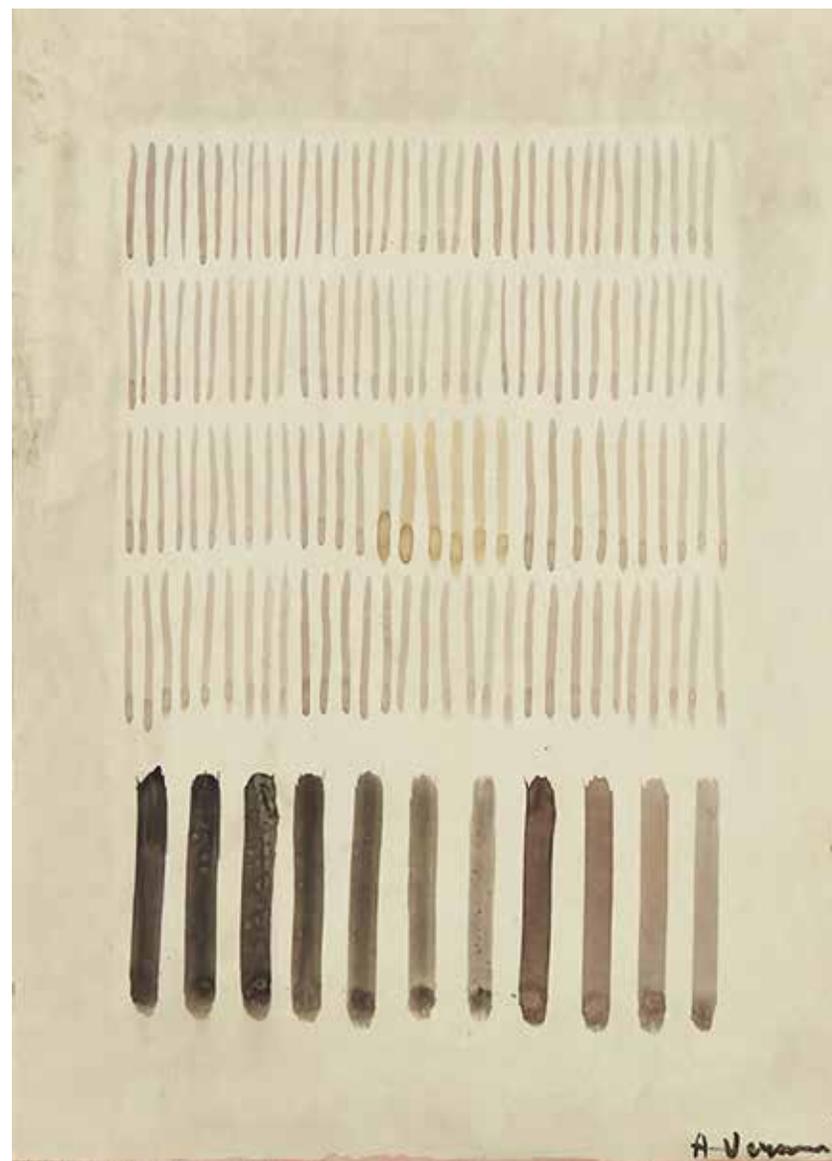
Senza titolo, 1960

tempera ad olio su cartoncino intelato
cm 52,3x67,7



Senza titolo (Diario), 1961

tempera, gouache e matita grafite su cartoncino intelato
cm 50,1x35,6



Senza titolo (Diario), 1961

aniline su carta intelata
cm 49,2x35,7



Diario, 1961

olio magro su cartoncino intelato
cm 32,5x22,5

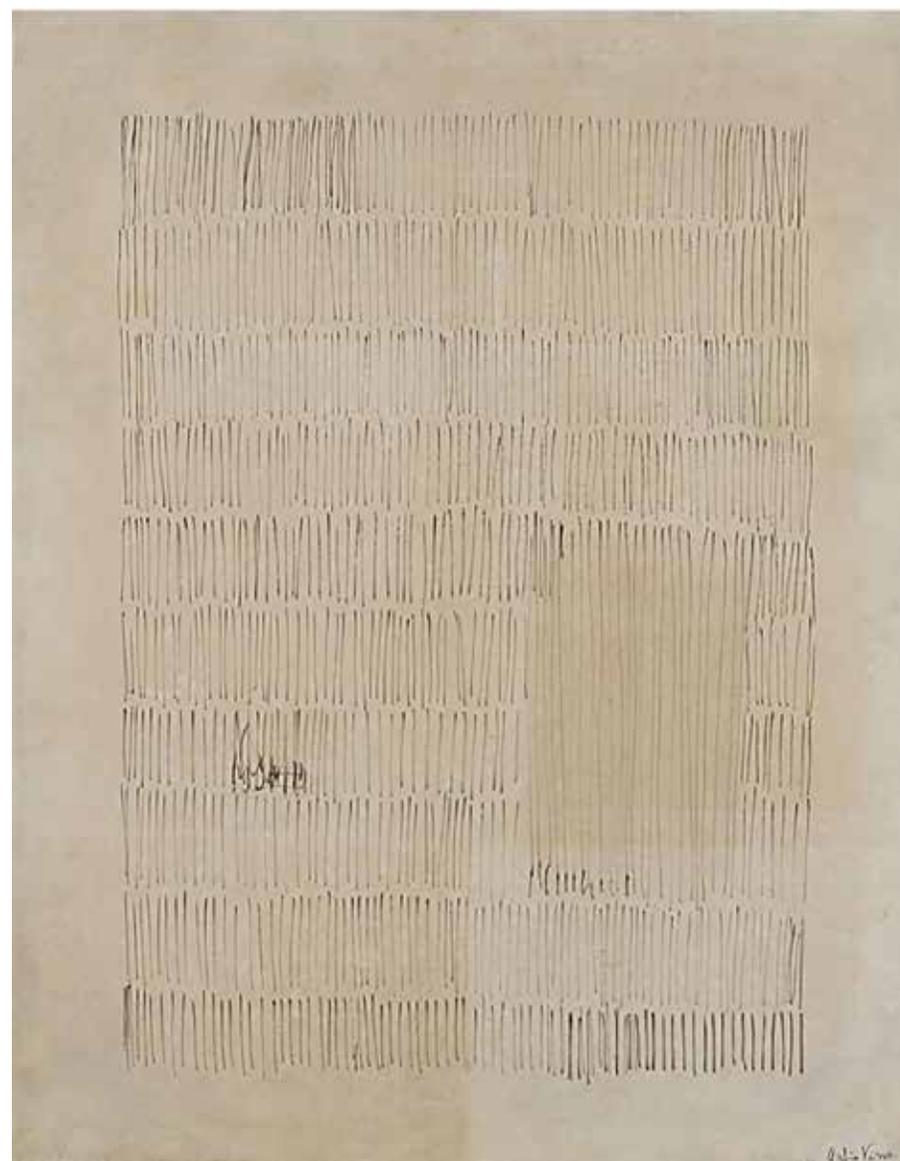


Senza titolo (Diario), 1961/62

acrilico su cartoncino intelato
cm 49,5x34,5



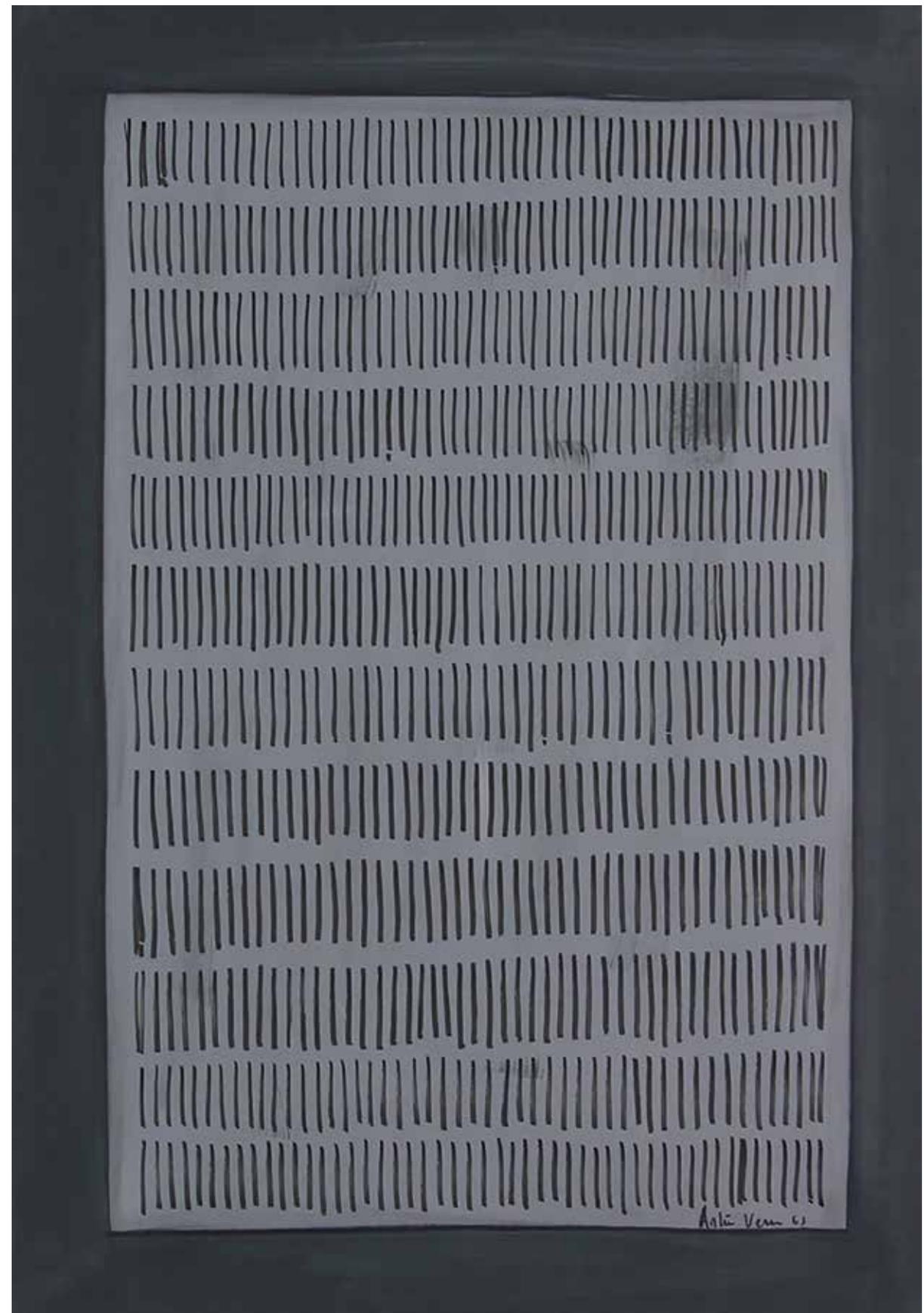
Senza titolo, 1962
tecnica mista su tela
cm 100x80



Senza titolo, 1964
tecnica mista su tela
cm 100x80

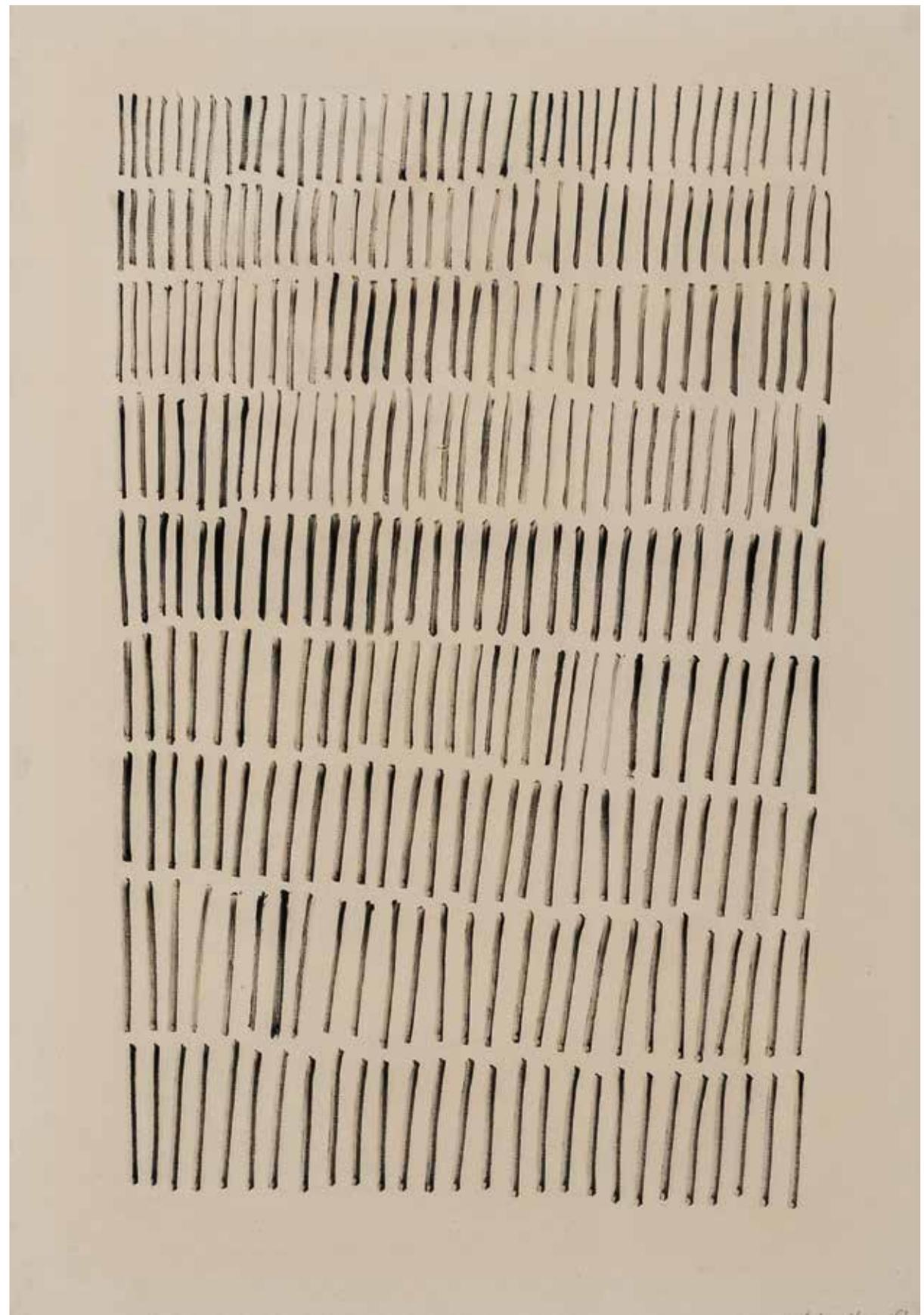
Diario, 1963

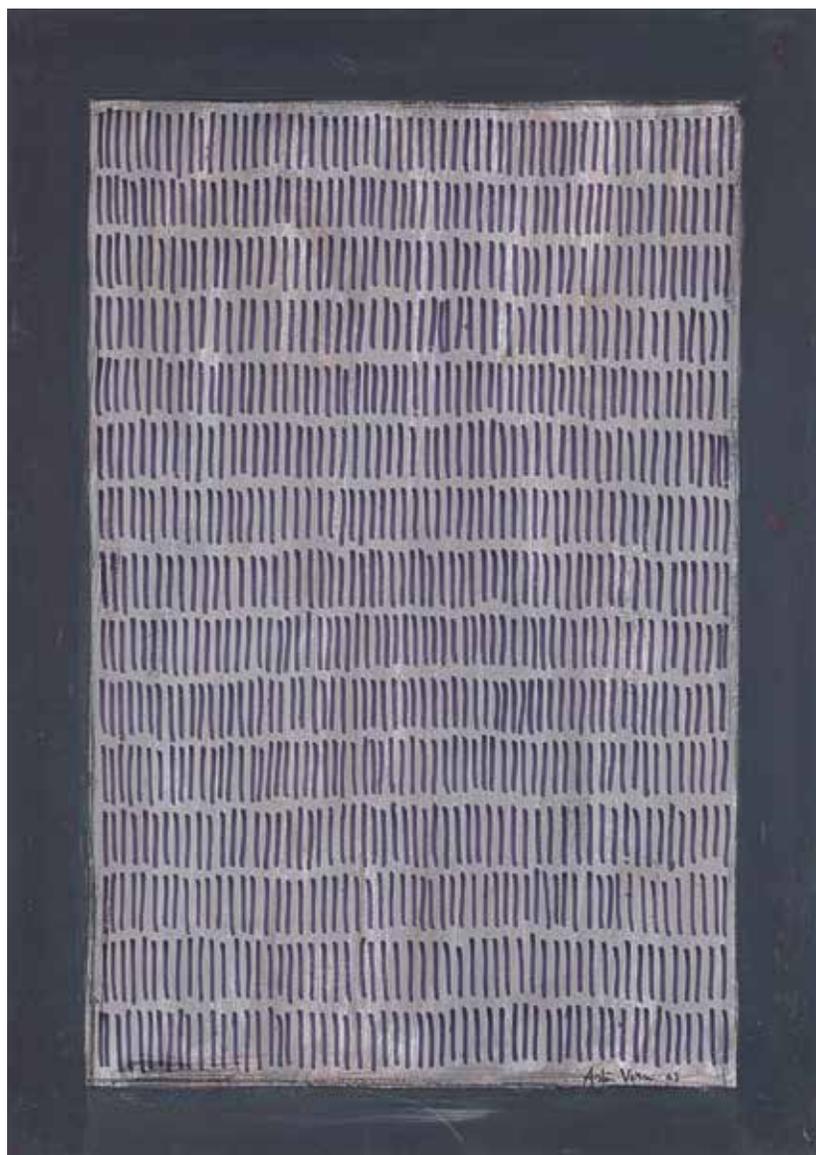
tecnica mista su cartoncino intelato
cm 70x49,5



Diario, 1964

tecnica mista su tela
cm 100x70





Diario, 1963

tecnica mista su cartoncino intelato
cm 70x49,5



Diario, 1965

olio e pennarello su cartoncino intelato
cm 43,5x35



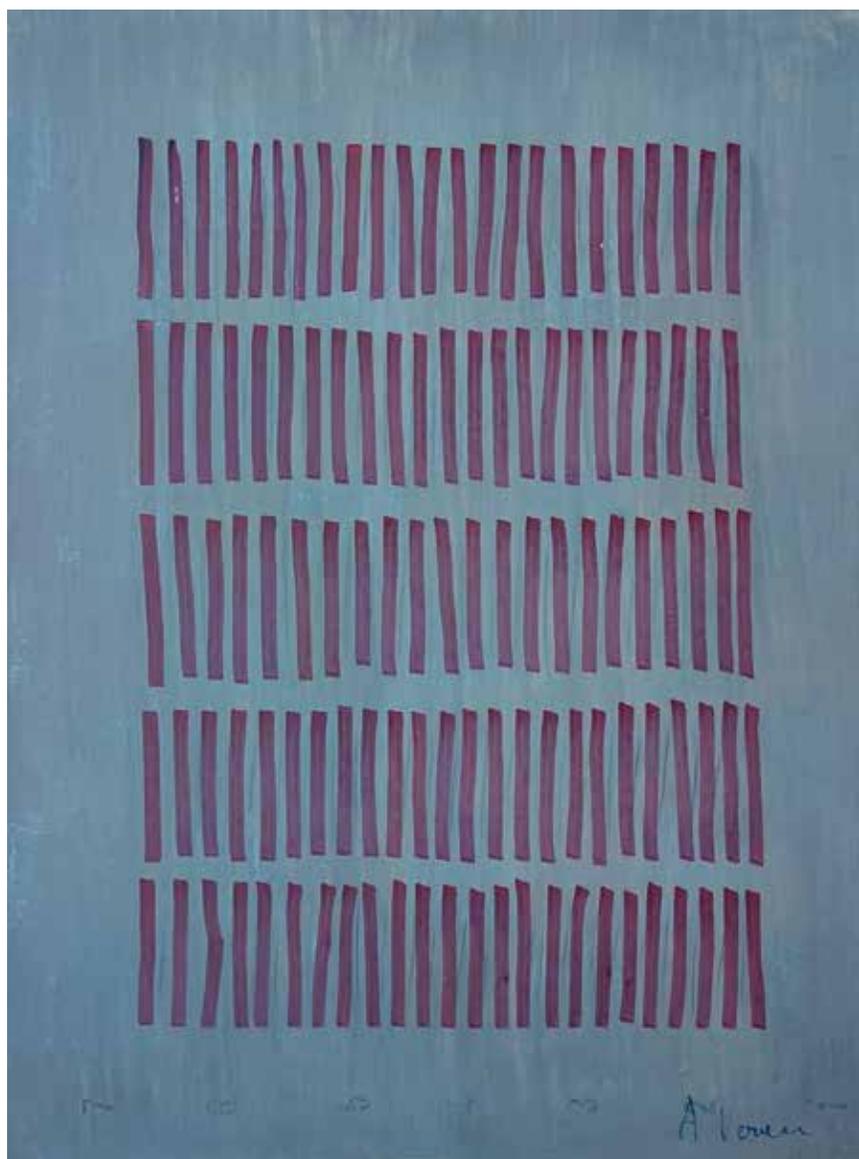
Diario, 1963

olio, tempera e matita su cartoncino intelato
cm 69,8x49,2



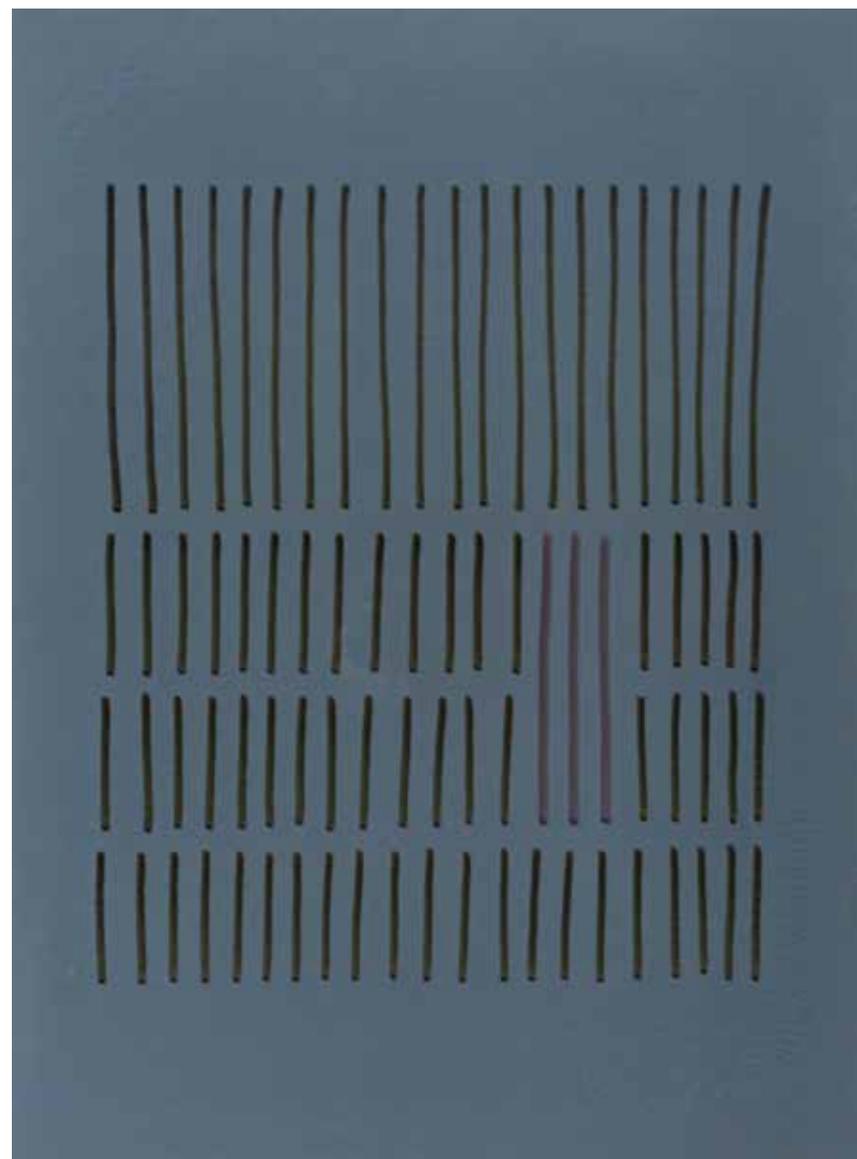
Diario, 1964

china e olio su cartoncino intelato
cm 28,4x24,4



Diario, 1964

tempera e pennarello su cartoncino intelato
cm 49,7x37,2



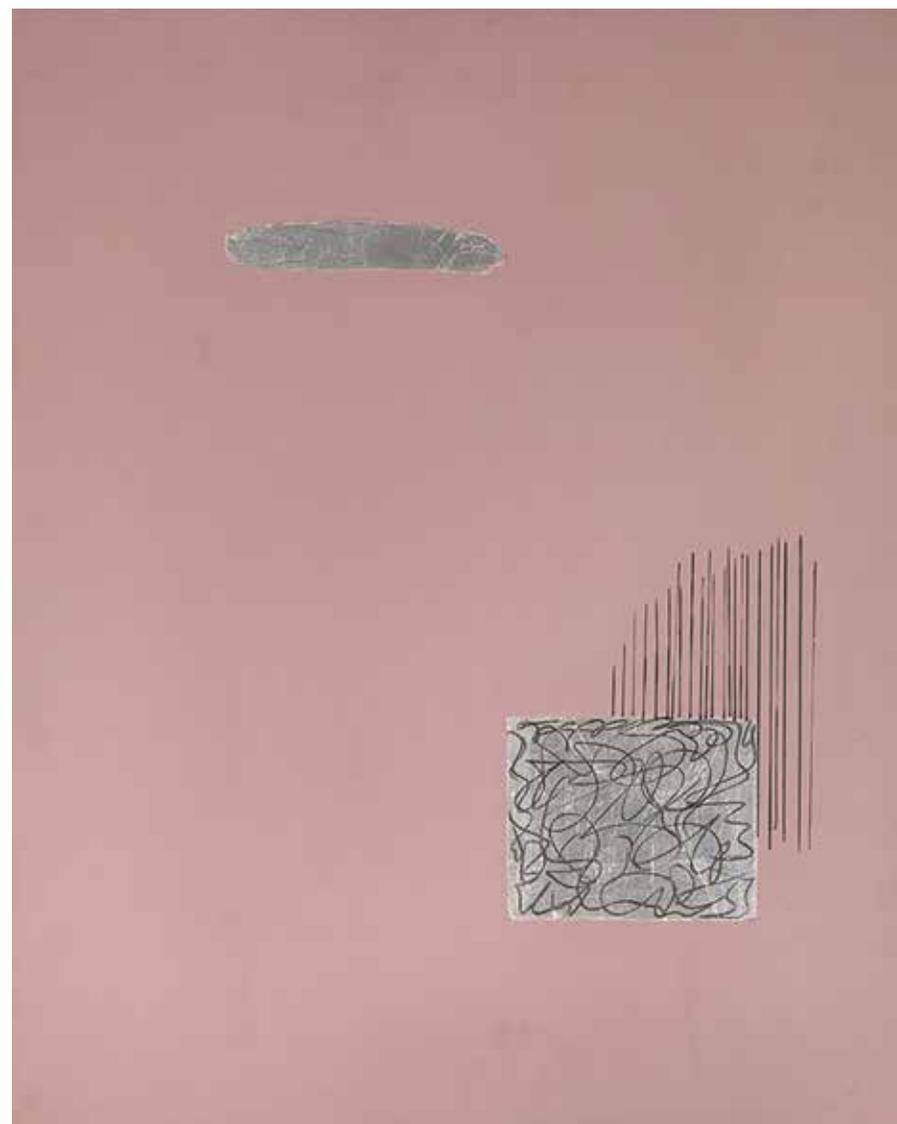
Diario, 1964

tecnica mista su tela
cm 80x60



Paesaggio, 1968

tempera su cartoncino intelato
cm 40x29,6



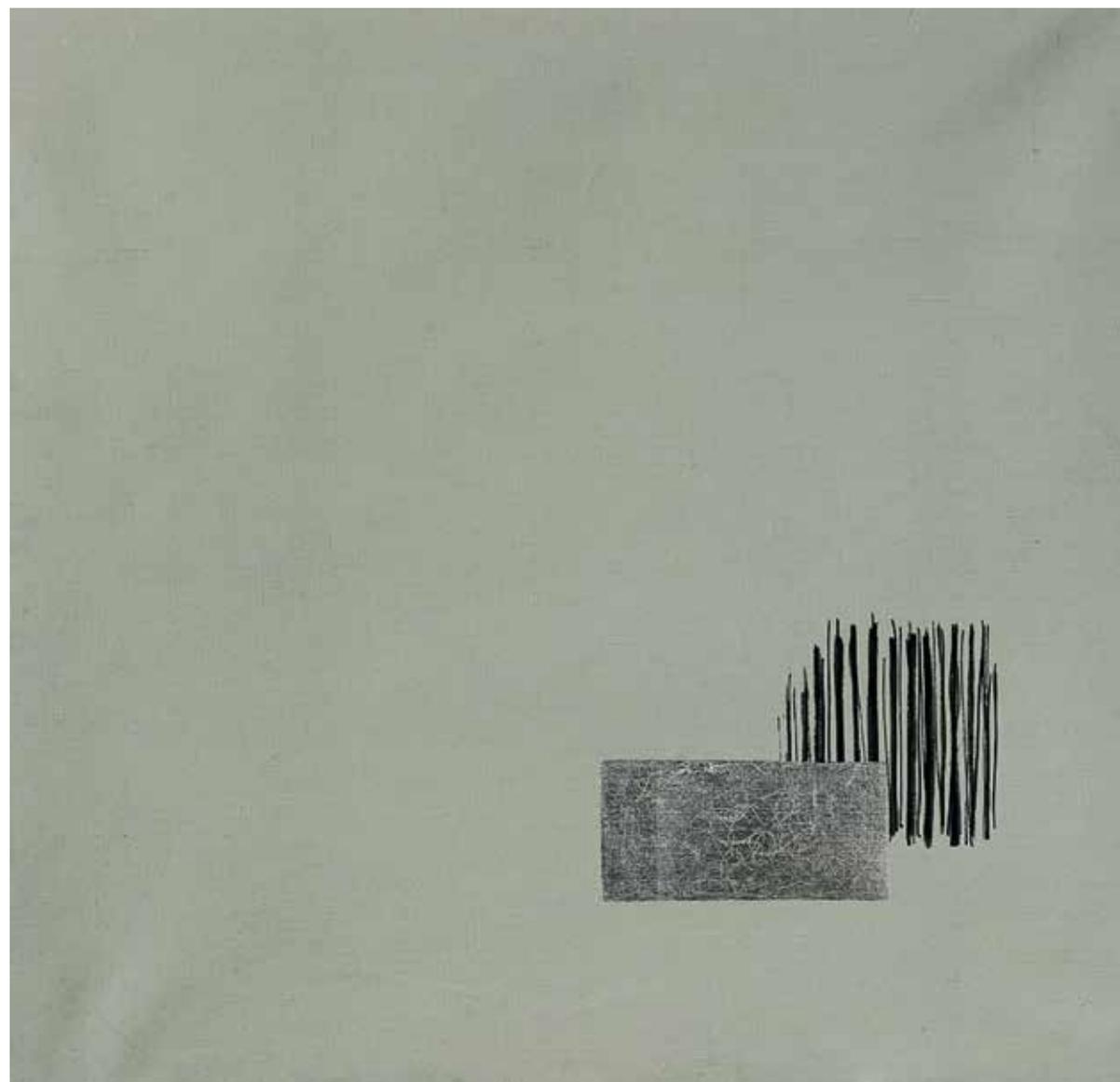
Ed è subito sera, 1965

tecnica mista e foglia d'argento su tela
cm 60x50



Paesaggio, 1968

tecnica mista e foglia d'argento su tela
cm 70x50



Senza titolo (Paesaggio), s.d. (anni '70)

tecnica mista e foglia d'argento su tela
cm 80x80

Storia della chiesa, 1974

foglia oro e tecnica mista su tela
cm 100x80



Arturo Vermi Tracce e «zeitfiguren»

Gabriele Perretta

1. Forma nel vuoto pittorico: se lo consideriamo come entità realizzata, cioè come sostanza, troviamo che il segno pittorico si manifesta in una gamma illimitata di modalità non pienamente identiche, tanto nella procedura di traccia muta - che sotto questo nuovo profilo sarà meglio chiamare scritto-pittura -, quanto nel costituente concettuale - che ora si chiamerà traccia di significazione o senso. La dissociazione tra significati letterari e significanti puramente plastici spinse gli artisti, che avevano scelto di non riprodurre più il visibile secondo la formula di P. Klee, a elaborare un "linguaggio impossibile delle forme e dei colori". Formula quest'ultima appartenente a V. Kandinskij, ideatore di una vera e propria semantica istintiva degli effetti cromatici. L'atto creativo spesso diffida delle teorie applicate: la tradizione fondata da Kandinskij, d'altro canto, fa appello più alle folgorazioni dell'intuizione che alle razionalizzazioni, per accompagnare lo sviluppo della propria arte.

Il rifiuto di forme chiaramente delimitate, dai colori netti, levigati ed omogenei, accomuna un'intera generazione di artisti, per i quali la creazione non è tanto un problema di concezione intellettuale, quanto di contatto fisico con i materiali: la stesura dei segni, il pattern chiuso o aperto, atto in cui è coinvolto un corpo disposto a lasciar traccia di un sé posto agli antipodi di qualunque sogno di purezza. La parentela tra questo laboratorio di segni e lo spazio-tempo della tela-ambiente e della tela-paesaggio fu evidenziato dalla mostra "Véhémences confrontées", dove erano esposte opere di Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Riopelle, Wols. Nel novembre del 1951, Michel Tapié organizzava una mostra-faro intitolata "Significants de l'Informel" (Parigi, Galerie Paul Facchetti). L'aggettivo informale diventa il cloud di una galassia complessa di artisti - che da Wols, ma anche Fautrier o Dubuffet - non è per nulla solo astratta. La pertinenza del termine suscitò opinioni contrastanti, ma con il senno di poi, con il "Gruppo del Cenobio" e con le *Lavagne*, le *Lapidi* e i primi *Diari* realizzati da Arturo Vermi a seguito del suo breve soggiorno a Parigi, si rende giustizia di una singolare personalizzazione. Lo stimolo di un tale salto paradigmatico e di un confronto con l'avanguardia nord-europea ci viene data nel 1991 da una riflessione di H. Damisch, che travalica il comportamento segnico del dopoguerra del secondo '900 e che interviene a definire meglio anche la nozione di "storia segnica" della neo-avanguardia discussa da Jurgen Claus e tanti altri. Il suggerimento ci viene da una mostra del 1977 al Centre Pompidou denominata "Strategies 1950-1960 in Paris/New York": "Informale: formula felice - al di là degli equivoci a cui ha dato luogo, a cominciare dal suo inventore, al di là di quanto possono avere detto o pensato coloro i quali, confondendo significante con segno, vi videro solo un non senso - che anziché categorizzare l'informale gli restituisce, al di qua di ogni articolazione simbolica e al di là di ogni informazione, la sua funzione di area semiotica primaria" (n. ed. Centre G. Pompidou, Gallimard, Paris, 1991, p. 222). Novalis una volta parlò di figure temporali (zeitfiguren); sì, di una figuristica del tempo (zeitfiguristik): il tempo secondo Arturo Vermi - che risente di questo insegnamento - è spazio interiore e lo spazio è tempo esteriore. Il segno, come elemento del quadrato del quadro e viceversa, c'è anche in Klee. Fu per Vermi una necessità scrivere un quadro sia in colori sia in tonalità neutre. Egli ha pensato spesso a questo procedimento come ad un preliminare. La linea o,

più esattamente, quella scrittura minuta, guidata da impulsi motori, prende il posto che nella pittura avevano prima occupato masse, volumi e materia.

2. Il segno, il confine in sé concluso di una quadratura, ha per la schiettezza e la semplicità della pittura un'importanza molto simile a quella che ha per un'opera d'arte. In questo caso, essa esercita le due funzioni di delimitare la traccia cromatica rispetto al mondo circostante e di racchiuderla in se stessa; il colore informale espanso proclama che al suo interno si trova un mondo soggetto soltanto a norme proprie, simboleggiando l'unità autosufficiente della traccia di segno, dell'astrazione stessa, del diario Interiore, della sottigliezza del suo essere, del ripetersi dei tratti tremolanti, dell'emotivo allusivamente poetico. La traccia racchiude un mondo. Dunque, dà vita a un altro mondo, soggetto soltanto a norme proprie. La contiguità cromatica e la sovrapposizione dei temi dell'essere-per-sé dell'opera d'arte da un lato e, dall'altro, della delimitazione di spazi e forme di relazione nella vita del segno, dunque della loro autonomia, non costituiscono una semplice divagazione.

Lungi dal ridursi ad un episodio isolato, quest'enfasi sul carattere esclusivo-inclusivo della atemporalità è precisamente il tratto distintivo di una specie di tradizione di "pensiero visivo" nascosto, che, direbbe Arturo Vermi, oggi crea i suoi precursori. Non si tratta semplicemente di mantenere l'analogia fra il mondo dell'opera d'arte e i diversi universi di significato dell'esperienza "vermiana". In fondo, abbiamo a che fare non soltanto con un segno, ma forse con un significante che genera nodi di texture: "Tavola imperiodica dei Segni"(1963); "Tavola espressionista del segno-traccia"(Cornice nella cornice, 1963); "Apparire di paesaggio: segni verticali rivolti al territorio e piano vuoto orizzontale". In uno dei suoi scritti sulla meditazione della traccia pittorica o sull'isolamento dello "spazio", del "vuoto", Arturo Vermi ammonisce che il segno non può mai presentare nella sua configurazione una breccia o un ponte, attraverso i quali il mondo possa, per così dire, penetrare nel quadro, il quadrato del quadro e poi possa uscire nel mondo.

Eppure, è proprio quest'ultimo aspetto più problematico, se vogliamo, il più dirompente e paradossale. Entrare e uscire dal quadro, rimanendovi dentro, è un motivo semiotico, un gioco della "dispositio" piuttosto noto, una variante

artistica che in pittura, dopo la storia di Arturo Vermi, si è quasi trasformata in un ordinario esercizio di spaesamento, in una forma reiterata e ritualizzata dalla parola di Emilio Villa. Arturo Vermi sollecita questo paradosso e lo sposta su un altro sfondo: "l'uomo infatti, per la prima volta nella sua esistenza, vince la forza della gravità, conquista che avrebbe cambiato le sorti dell'intera umanità, anche se non se ne rende conto, occupato com'è a vivere il proprio 'quotidiano'. Ma si hanno indicazioni di cosa sarà l'uomo futuro se saprà superare quei problemi contingenti che gli impediscono di essere felice e di vivere in termini di anni luce" (A. Vermi, maggio 1983). Arturo Vermi ritiene che ciò che accade durante una sequenza segnica si possa riassumere con questa affermazione: "Invasione per un approdo"; "Figure in un tempo-spazio"; "20 milioni di anni luce"; "Piattaforma"; "Esodo" (datato 1974).

Questa esperienza lascia supporre a Vermi: "Dichiaro iniziata l'era del disimpegno poiché oggi sono diverso da ieri, devo modificare o negare ciò che ho affermato ieri. Senza questa libertà, non c'è evoluzione, progresso, scienza, felicità: quindi basta impegni con: il padre, la madre, i figli, la patria, il dogma, gli ideali, la parola data, ecc ... Facciamo soltanto ciò che fa felici ..." (Arturo Vermi, *Lettera aperta*, maggio 1983). La traccia della libera felicità, la traccia del disimpegno ha un suo spessore, un suo peso, una sua materialità. Qualsiasi cosa essa tracci o "avverta", o segni o sogni, è iscritta in un ordine purgatorio (infatti Vermi cita Dante) che persiste al fare dell'orologio, al suo fare impositivo, al suo essere disatteso e omesso alla condizione dell'*Annologia*, ovvero rifarsi ad una temporalità che abolisce la cronologia quotidiana e consideri una ciclicità prolungata. Non solo, ma l'oggetto del tracciare, del dipingere, del sentire è determinato, individuato e costruito segnicamente secondo scarnie cromie di significazione, come lo è anche l'atmosfera dell'«in-paesaggio», il suo stesso essere soggetto situato. Arturo Vermi, accettando l'ordine pittorico del disimpegno, in questo ruolo ci fa percepire un'altra scansione del tempo, ma nel tracciare i segni che ne sono significati, anche il comportamento non verbale si rivela significativo. Anche il non essere legati a *kronos* e il non fare nulla per *kronos* sono degli elementi significati, sono leggibili come segni e come tali indicano una posizione, traducono uno stato d'animo segnicamente previsto, denunciano un tempo straordinario.

Di fronte a questi produttori di codici muti, Vermi si pone un duplice obiettivo: organizzare (come già aveva fatto nel "Ciclo dei lavori semplici e primordiali", nei "Colloqui", nell' "Azzurro", organizzando il codice del segno-traccia) e, talvolta, rispondere a un bisogno invisibile. Tale organizzazione è lampante; con l'*Annologia*, nel codice della quale essa sola, come una doppia articolazione e una grammatura liscia, levigata, priva di sporgenze diviene, si trasforma in proto-pitto-grammatica. Da una parte, Vermi non si interessa mai all'accento del figurale-astratto, studia la sua "esternità" e dall'altro, dietro la metafora muta della "Terra intorno al Sole", enuncia la stagione della grafo-pittura, il piacere dell'*Annologico*. Sarà necessario ritornare su questo secondo punto, perché è costitutivo dell'approccio vermiano. Per definirlo bastano tre termini chiave: la posa del segno, l'operazione di isolamento nello spazio della cornice-astratta, la *Storia senza Storia del Mago Sabino*, ovvero ciò che li rende coscienziosamente espliciti! L'unità minimale e la posa: è la più piccola combinazione segnica che si possa immaginare; giacché non unisce che un gesto e il suo punto di applicazione tracciabile, fornendoci nel contempo, implicitamente, il tratto pertinente del segno pittorico: la copulazione (o polisemia che fa di quel segno insieme un elemento del codice erotico e del codice primario).

Una volta poste così le unità (l'aspetto dispositivo dei segni), rimane da individuare le loro procedure di combinazione o di scombinazione che si fanno infinitesimali. In realtà, alla concatenazione delle operazioni presiedono due regole: una regola di poeticità e una regola di vibratilità e di smarcatura dal "dogma" del tempo. Nel paesaggio tutte le funzioni possono essere scambiate, tutti possono e devono essere volta a volta agente e paziente, scopritore e scoperchiato. È ben evidente quindi come in tutto questo procedimento l'autore è nel corpo del segno, nello spazio del quadro, e si pensa allora alla seguente definizione di Vermi: "È solo l'impotenza o la pigrizia d'indagare o la semplice mancanza di microscopio che ci fa accontentare di quello che vediamo: una superficie compatta e liscia. [...] Sono invece felice di aver scoperto che cerco la realtà dell'uomo: dell'uomo in rapporto al tutto che lo circonda. [...] Mi sento attratto dall'immaginare la futura vita dell'uomo in orizzonti da lui solamente immaginati e sognati. Abbiamo, oggi, qualcosa di più che i sogni per viaggiare nello spazio e oltre, dove la terra non esercita più il suo potere, dove non esiste

forza di gravità. per questo i miei quadri sono dei paesaggi. Paesaggi del cosmo per l'uomo della terra che conquista uno spazio-tempo universale" (A. Vermi, *Riflessioni*, gennaio 1972). Una tale maniera di istituire (o di restituire) i codici emessi mediante i segni non è nuova in Vermi. Col *Disimpegno* del 1976 e *Perché l'Azzurro* del 1978, lo studio del segno rispondeva alla medesima intenzione: non vi si studia la traccia in quanto tale (né nella sua opera si cercherà la sua ombra: non si tratta di psicanalizzare il segno); ancora una volta l'autore è là come emittente di se stesso, del suo paesaggio interiore e si interessa solo a ciò che egli ha emesso: al centro dell'indagine sta il mondo dell'*Azzurro* vermiano, il quale mondo verrà ritagliato secondo la stessa metafora metalinguistica. È evidente come il codice, in "Perché l'Azzurro", sia completamente diverso da ciò che generalmente s'intenda con questo termine: non struttura o paradigma, i cui elementi si conferirebbero a vicenda il loro valore differenziale, ma direzione potenziale di lettura, forza di "tele punteggiate" o, per conservare l'espressione dello stesso Vermi, 'MUTITÀ': "stampare l'azzurro è un inizio, un allenamento ... Chissà mai, che raccontando solo cose belle, non si cominci a farle" (A.V., 1978).

Rimane, dunque, una specificità vermiana, un progetto vermiano, che travalica il problema del segno rivolto al fuori ma che, applicato ai materiali visivi, gira attorno allo statuto di ricevitore di codici, e del piacere di tale ricezione. Da un certo punto di vista allora, il circolo è completo, dall'emissione e al godimento che vi si trova. Dal segno scrivibile al segno di piacere compare una nuova definizione della pittura, della vaporosità cromatica di Arturo Vermi, beninteso, quella in cui lui si immerge volentieri. Segno di piacere, piacere del segno. L'ultima opera apparsa fino ad oggi, per diversa che possa apparire, continua in realtà sullo stesso slancio di sempre, ma da un altro punto di vista. Come se Arturo Vermi oscillasse incessantemente tra spirito di "acroma" e spirito ludico, come se girasse attorno ai suoi segni, alle sue tracce aniconiche, afferrandole ogni volta in una focale ottica differente, tentando volta per volta di comprenderle e di goderne. Tuttavia, dal primo segno all'ultimo, dalla pittura alla grafica, passando attraverso "paesaggi analogici" e "astratte-figurazioni", esiste un continuum vermiano, una continuità di sguardo, che nella mostra allo Jus Museum è ben rappresentata!

3. Gilles Deleuze, nel suo saggio *La piega*, consacrato alla filosofia di Leibniz e allo spirito Barocco, nota come per P. Klee il principio organico e vitale della linea e del punto sia la loro "inflessione", la loro natura flessibile, la forza interna che li sposta costruendo dei veri atomi, in contrapposizione a V. Kandinskij (cartesiano) per il quale gli angoli sono robusti, il punto è duro, sempre messo in movimento da un vigore esterno. Questa veloce e sintetica premessa ci dà tuttavia uno dei possibili accessi di lettura per quel senso di oscillazione e di organicità che permea gran parte dell'opera di Arturo Vermi, nella quale linee, segni, assenza di volumi, tracce scrittografiche, finiscono con l'attivarsi, col variare, come i nostri occhi stessero sostenendo un processo fenomenico in continuo mutamento. Vermi si affida alla forza della linea, il più semplice elemento decorativo, che comincia a camminare nel vuoto della superficie, per divenire gradualmente un sistema di simmetrie, di alternanze, di intensificazioni in grado di superare la propria bidimensionalità e di costituirsi come uno spazio profondo, mutevole e al tempo stesso intatto.

Nella sua stesura la nozione di vuoto assume un ruolo decisivo, divenendone il modello ed il vettore direzionale. Il rispetto, o al contrario, l'annullamento del vuoto porta l'artista a lavorare su due ordini di figure. Da un lato Vermi si affida a forme semplici, immuni alla geometria euclidea e refrattaria ad ogni ordine prospettico: forme che si aggregano e si disgregano come sospese sulla superficie della tela, creando una volumetria non misurabile, ma avvertibile e pulsante. Dall'altro lato lascia che il solco si dispieghi in continue soste e in uno spazio che si distende lungo una progressione infinita di raccordi, scarti, inflessioni.

In altri lavori l'artista inverte il processo pittorico, saturando con tracce segniche spezzettate lo spazio della visualità, lascia che la linea vi affiori in negativo, come si trattasse di un'immagine che ritorna lentamente alla nitidezza di una messa a fuoco. In sintonia con quella necessità di uscita radicale dal piano pittorico e dalle sue stesse nozioni, messa in atto da gran parte della ricerca artistica moderna, il segno di Vermi non è una "presenza formale", ma piuttosto un semplice e prezioso strumento ecologico al quale affidare la propria espansione estetica e sensoriale nei confronti dell'irreale circostante, ovunque il discreto sappia farsi contenitore fluido e viceversa.



© Ph Uliano Lucas

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 Agostino Ferrari, Ugo La Pietra, Ettore Sordini e Angelo Verga fonda il Gruppo del Cenobio 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 *Lapidi* 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 riavrà 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" (a cura di Nello Ponente), 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); "Milano et Mitologia. I poli della ricerca visiva 1958-1964" (a cura di Angela Vettese), Centro Culturale Bellora, Milano (1989); "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", (a cura di Alberto Mazzacchera), Brun Fine Art, Londra (2019); "Arturo Vermi in the Space-Time Continuum" (a cura di Alberto Mazzacchera), 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), la collezione Bisozzi-Rimbaud (Lecce) e quella delle Gallerie d'Italia di Banca Intesa. Il Catalogo Ragionato dell'artista, edito da Skira, è curato da Luciano Caramel.

Quaderno realizzato in occasione della mostra

ARTURO VERMI

OPERE 1960-1975

a cura di **Marcello Palminteri**
con un saggio di **Gabriele Perretta**

in collaborazione con
Associazione-Archivio Arturo Vermi

JUS Museum | Palazzo Calabritto
NAPOLI

21 marzo-18 maggio 2024

stampato in 250 copie

ISBN 978-88-944587-5-6

© 2024. JUS Museum, Napoli

JVS **MUSEUM**
PALAZZO CALABRITTO

STUDIO LEGALE **ARTI CONTEMPORANEE**
AVV. **OLINDO PREZIOSI** & PARTNERS | **GALLERIA D'ARTE | SPAZIO POLIVALENTE**
ANNYDI SRL
CINEMA EDITORIA GRAFICA

VIA CALABRITTO 20 **NAPOLI** 80121
PALAZZO CALABRITTO PIANO NOBILE SCALA B

+39 081.17552994 - 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

Anna Rizzo Vermi e
l'**Associazione-Archivio Arturo Vermi**

Francesco Azzariti Fumaroli
Irene Galluppo
Annalaura di Luggo
Daniela Porta
Rino Tornambè
Francesco Mario Troiano

LEAD BROKER & CONSULTING
100 lead per sito



[...] Egli è pittore, e pienamente pittore rimarrà, nel senso del "penser la peinture", in una stagione in cui l'orizzonte dei riferimenti è sottoposto a disamine radicali e in cui è all'ordine del giorno, scrive Emilio Villa, il passaggio "di grado in grado, dal colore alla luce, dalla luce allo spazio, e dallo spazio ad un probabile umore dell'idea".

[...] Vermi nasce, come molti, in seno al disagio ultimo dell'*art autre*, all'insofferenza verso le retoriche postromantiche dell'esprimere. Occorre ricostruire a partire da un "saut dans le vide", che è quello che Klein, Azimuth, Zero e compagni vanno variamente delineando. Vermi prende a ragionare del segno e dello spazio. [...]

Flaminio Gualdoni

Arturo Vermi. Figure in un tempo-spazio
Carlo Cambi Editore, 2017

ISBN 978-88-944587-5-6

euro 10,00



9 788894 458756