

ADA PATRIZIA FIORILLO

UNA GENERAZIONE NOMADE TRA GLI ANNI OTTANTA E NOVANTA: DENTRO E FUORI FERRARA

A delineare il clima delle vicende artistiche ferraresi relativo ai decenni Ottanta e Novanta concorrono più esperienze; percorsi diversificati per interessi di ricerca che deteranno ad alcuni dei protagonisti la necessità di uno sconfinamento, fisico oltre che ‘figurato’, tale da proiettarli, al di là della città, verso nuovi orizzonti e nuovi dialoghi. Sono gli anni Ottanta pertanto a richiamare, rispetto a quanto precedentemente avvenuto, uno spazio particolare di attenzione da leggersi, qui come diffusamente nel panorama nazionale e oltre, sotto un duplice aspetto: della discontinuità o, marcatamente se si vuole, della rottura, per motivazioni storicamente fondate come si dirà, ma altrettanto della continuità senza la quale non si riuscirebbe a penetrare compiutamente le ragioni di nuove scelte di linguaggio. Di quest’ultima si avvertiva l’esigenza ancora a caldo, ovvero al sorgere di questa stagione: è quanto documenta quella mostra di ‘verifica’ racchiusa sotto il titolo “Linea della ricerca artistica in Italia 1960/1980”, tenutasi presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1981 su un progetto della Cattedra di Storia dell’arte contemporanea dell’Università di Roma.¹

1 La mostra nasceva a seguito del convegno “Comunicazioni di giovani artisti” svoltosi presso la Facoltà di Lettere dell’Università di Roma nel maggio del 1979 e promosso ed organizzato dalla Cattedra di Storia dell’Arte contemporanea, tenuta da Nello Ponente, scomparso improvvisamente tra il 29 ed il 30 gennaio 1981, ovvero nell’imminenza del suo inaugurarsi. È la sua stessa introduzione, riportata in catalogo (vol. I) nella forma della prima stesura, a rendere ragione del suo progetto e della metodologia che la sorreggeva. Un’esposizione che, come ricorda Giulio Carlo Argan, nella prefazione «era la prima, in Italia, nata dalla ricerca scientifica, invece che dal compromesso tra gli esponenti delle tendenze» (p. 8 vol. I). L’iniziativa era stata richiesta dal Comune di Roma ad un gruppo di professori e ricercatori universitari, facendo riferimento al qualificato ruolo della cattedra di Ponente, la prima di Storia dell’arte contemporanea in Italia, convinto sostentore del principio per il quale l’insegnamento della disciplina non potesse essere scisso dal sistema delle mostre. A corredo di questa furono pubblicati due volumi, il primo quale vero e proprio catalogo, il secondo come volume documenta-

Una mostra che difatti puntava più sulla continuità che sulla frattura tra situazioni, sebbene il suo sporgersi tempestivo sul decennio Ottanta, appunto come osservatorio di prima mano, risulta inevitabilmente legato alla data del suo proporsi. Non da meno appare utile riportare, dal catalogo che l'accompagnava, alcune riflessioni poste da Filiberto Menna, lucidamente consapevole di trovarsi di fronte ad una prospettiva in fieri.

È sembrato, inoltre, opportuno – egli scriveva – sottolineare gli elementi di continuità presenti nelle nuove esperienze artistiche anche per evitare l'enfasi che è stata posta sul momento della discontinuità, investito di un significato forse eccessivo, quasi si fosse verificata, in questi ultimi anni, una rottura radicale con il passato recente, una sorta di «catastrofe» che avrebbe aperto un modo assolutamente nuovo di fare arte o, quanto meno, tale da mettere tra parentesi tutto ciò che è avvenuto nel decennio (s'intende il Settanta *n.d.a.*) e da ricollegarsi direttamente alla fase espansiva degli anni intorno al '68. Insistere sulla continuità vuol dire sottolineare, certamente, l'esigenza di una più franca apertura nei confronti delle ragioni del soggetto e del recupero di una più articolata stratificazione del senso dopo il momento più specificatamente e puramente investigativo e analitico; ma vuol dire anche riconoscere che quella giusta esigenza trova una risposta tanto più incidente quanto più consapevole della inevitabile presenza di una memoria analitica o, almeno della discontinuità e delle fratture che si frappongono tra la pura soggettività e l'istituzione linguistica.²

Come a dire che gli edonistici anni Ottanta, come si sarebbero poi rivelati, sviluppatisi all'insegna di una postmodernità che ha interessato l'intero sistema delle arti visive, pittura, scultura, architettura, design, fotografia, fino a comprendervi la letteratura e il pensiero scientifico³ non nascevano

tivo delle fonti teoriche e critiche propostesi nel ventennio di interesse della mostra. Cfr. N. Ponente (a cura di), *Linea della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, vol. I, catalogo della mostra, Roma Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981, De Luca Editori, Roma 1981; S. Lux, M. G. Messina, J. Nigro Covre (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, vol. II; *Fonti: Dichiarazioni, Scritti, Manifesti*, De Luca Editori, Roma 1981.

- 2 F. Menna, *Gli anni Settanta*, in N. Ponente (a cura di), *op. cit.*, pp. 19-20.
- 3 Le riflessioni sul cambiamento da una società moderna ad un'era postmoderna hanno interessato moltissimi studi in ambito estetico, filosofico, artistico, scientifico. Si ritiene di far riferimento ad almeno tre apporti fondamentali. In tal senso si vedano: J. L. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 1981; G. Vattimo-P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983; J. Rifkin, *L'era dell'accesso. La rivoluzione della new economy*, trad. it. di P. Canton, Mondadori, Milano 2000.

da una tabula rasa, ma dalla opportunità di una risposta che in sé trascinava la memoria, quella che Menna, riferendosi ai linguaggi artistici del decennio Settanta, chiama «analitica». Una dimensione segnata, come egli avvertiva, da una «componente mentale»⁴ determinante anche per proposte diversificate, ma tutte in qualche modo interrogative. Al centro di tali riflessioni (in realtà autoriflessioni) egli vi riconosceva, giustamente, il problema del linguaggio dell'arte. Un'investigazione che in pittura darà i maggiori esiti agendo attraverso i propri strumenti (colore, segni, superficie/supporto), ridotti al minimo e ricondotti ad una dose di autonomia sovente in «convergenza – come ancora emerge dalla sua analisi – con le indagini più specificatamente semiotiche»,⁵ ovvero indirizzate ad evidenziare «lo scollamento tra segni e referenti».⁶ Tale soluzione di evidente autoriflessione, non è certo l'unica ad attraversare il decennio, lungo il quale la stessa pittura, ovvero quella di carattere analitico, saprà trovare varchi di comunicazione con la dimensione esterna, anche sociale, mentre ulteriori declinazioni percorrono la scena puntando ad una pratica alla «seconda mano», vale a dire ad una pittura nella quale il recupero iconico-oggettuale, maturato nel precedente decennio ed, altrettanto, il prelievo dalla tradizione storico-artistica della modernità sono riproposti con ulteriore spirito analitico, insomma considerando ancora come nodale il problema linguistico dell'arte.⁷

Ciò, al di là di tutte le altre forme di disseminazione artistica di cui sono ricchi gli anni Settanta (la fuoriuscita dal quadro – anche dal museo-galleria – in favore della performance, come avviene nelle propaggini della Body e della Land Art, ma soprattutto il senso della partecipazione sociale dell'artista in veste di operatore estetico) varrà anche per quelle pratiche dell'arte che si servono della *scrittura*, distanziandosi in qualche modo da

4 F. Menna, *op. cit.*, p. 18.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Va detto che alla data di tali riflessioni da parte di Menna, il problema del linguaggio dell'arte e delle sue espressioni veniva affrontato in più occasioni, soprattutto in sede di convegni e da punti di vista diversi. Un valido osservatorio, connesso in particolare al ruolo della critica, va considerato il convegno internazionale “Critica 0” svoltosi a Montecatini Terme dal 25 al 29 maggio 1978 per il quale si rimanda agli atti: E. Mucci-P. L. Tazzi (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini maggio 1978*, Feltrinelli, Milano 1979. Solo due anni dopo del resto Menna è tra i presenti alla seconda edizione “Critica 1” (dal 27 al 30 marzo 1980) così come lo sarà nella terza “Critica 2” (dal 27 al 30 maggio 1982) sempre a Montecatini Terme.

quelle in uso nella poesia visiva e nella poesia concreta del precedente decennio alle quali pure fanno riferimento.⁸

La spazializzazione dei segni tipografici – scrive Menna – propria della poesia concreta, non rappresenta più un riferimento centrale nelle nuove esperienze scritturali e non lo è neppure la contaminazione intermedia perseguita dai poeti visivi al fine di pervenire ad una maggiore complessità del messaggio: il dato emergente posto dalla nuova scrittura sembra essere piuttosto la messa in atto di un processo di desemantizzazione, nel senso che i significanti grafici perdono la trasparenza voluta dalla comunicazione per acquistare una sorta di opacità che ostruisce il passaggio veloce, funzionale, economico, dal significante al significato e impegna il lettore a soffermarsi sulla consistenza materiale delle tracce, sulla loro frattura, la loro risonanza corporea.⁹

Un valido esempio di questo pensiero costruttivo, come lo si potrebbe definire, è rappresentato a Ferrara dall'*incipit* dal quale muove la vicenda di Inter/Media, innanzi attentamente ricostruita, e per la prima volta, dal saggio di Massimo Marchetti. Una pagina che si inserisce a pieno titolo nel clima di ricerche che attraversano il decennio affiancando con spirito di autonomia e, si è rilevato, anche di contestazione, il coacervo di attività legate alla programmazione istituzionale della città. Oltre però le intrinseche motivazioni che dettano ad una giovane generazione punti di vista diversi, il «Museo ferrarese – come nota Cerritelli – è del resto una presenza fondamentale nella cultura visiva della regione e attira per lunghi anni un vasto pubblico non solo italiano».¹⁰

Il progetto culturale del Palazzo dei Diamanti, incrementatosi, come si è avuto più volte modo di evidenziare, in un sistema di gallerie e sedi esppositive, proporrà nell'arco dei Settanta (così nel successivo) una corposa attività espositiva. Tutto senza soluzione di continuità, con manifestazioni annuali in continua accelerazione che ne fa dunque un osservatorio privilegiato, anche lì dove poteva sembrare che le iniziative non si inserissero organicamente in quel dibattito sulle emergenze dell'attualità attivo in diversi centri della penisola, in primis nella vicina Bologna.

8 Una mostra di poesia visiva con il titolo *In foresta con Giorgio Cegna, Silvio Craia, Emilio Villa: Dentro la poesia visiva*, era stata ospitata presso il Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti dall'11 al 27 ottobre 1970.

9 *Ivi*, p. 19.

10 C. Cerritelli, *Bologna e dintorni*, in C. Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, Electa, Milano 1993, p. 479.

Qui il decennio si apre con la mostra “Gennaio 70”¹¹ curata da Renato Barilli. Una rassegna che, nel dare conto del nuovo vitalismo dell’«informe» proprio dell’Arte povera, volge a considerare, con tempestività, la «disponibilità – sostiene Barilli – più aperta e integrale»¹² di ulteriori esperienze verso gli strumenti introdotti dalla civiltà elettronica. Si trattava dunque di una registrazione di quanto stava accadendo, vale a dire di un momento particolare di pluralità che rimescolava le carte annettendo ai mezzi consueti, nuove spinte e nuovi processi come il *videorecording*, ovvero la «registrazione di immagini e di azioni su nastro elettromagnetico».¹³

Processi questi che solo due anni dopo trovano ampia contestualizzazione e produzione nel Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti la cui lunga vicenda è innanzi affrontata. Nel suo affermarsi come esperienza di grande slancio e di partecipazione al dibattito attivo nella regione quanto su più ampia scala, testimone la sua proiezione nazionale ed internazionale, essa andrà senz’altro a costituire un momento di favorevole convergenza con le ricerche più avanzate, dunque una pagina propulsiva di sinergie, nella certo singolare politica del Palazzo, votata alla registrazione, alla documentazione, alla trasmissione della cultura artistica moderna e contemporanea. Un compito che, pur con una minore permeabilità per linguaggi come il concettuale, il minimalismo e l’arte povera (esperienze che, in parte, transiteranno nello spazio privato della galleria Torelli),¹⁴ non mancherà di accogliere sollecitazioni dell’arte e della critica in atto, compensando attraverso una rete di relazioni l’aspetto, non esclusivamente programmatico, di una costruzione teorica degli eventi.

Tra le iniziative che attraversano il decennio oltre alle ricordate mostre di carattere storico emerge l’interesse per le neo-avanguardie e per alcuni dei suoi protagonisti, privilegiatamente dalla sfera statunitense.

11 R. Barilli (a cura di), *Gennaio 70. III Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Comportamenti, progetti, mediazioni*, catalogo della mostra, con testi di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, Bologna, Museo Civico, 31 gennaio-29 febbraio 1970, Edizioni Alfa, Bologna 1970. Il saggio di Barilli sarà poi in Id., *Informale. Oggetto Comportamento*, volume secondo, *La ricerca artistica negli anni ‘70*, Feltrinelli, Milano 1979.

12 R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, cit., p. 70.

13 *Ivi*, p. 71.

14 Li elenca innanzi Emiliano Rinaldi. Si tratta di mostre che danno conto di un’attività intensa, anche se breve, della galleria, progettata a cogliere le ricerche in campo. Esposizioni sfuggite al pur dettagliato regesto che chiude il secondo volume *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980* innanzi citato, dove sono richiamate le attività espositive di alcune delle figure coinvolte nel programma della galleria come Agnetti, Penone, Gastini.

In tal senso una mostra di sicuro richiamo sarà quella dedicata, nel 1975, ad Andy Warhol, presentata da Janus. Circa un decennio dopo l'affermazione della Pop in seno alla Biennale del 1964, la sua ondata con il conseguente processo destabilizzante, costituivano ancora motivo di riflessione per gli effetti diversificati che aveva prodotto. Di proliferazione, ovvero di mera acquisizione iconico-mimetica della realtà oggettuale desunta prevalentemente dai mass-media o di riconsiderazione consapevole e critica della realtà contemporanea, assunta oltre la pura forma o la sola tautologia.¹⁵

Qui a Ferrara la mostra di Warhol, il tema del travestitismo nel mondo dei ‘neri’ sotto l’ironico titolo “Ladies and gentlemen”,¹⁶ ma soprattutto la presenza dell’autore, la sua celebrità, assumono certamente un effetto di vasta portata sul pubblico. Ciò peculiарmente in città piuttosto che nella eco della stampa, anche se da parte della direzione si era trattato di una scelta non priva di strategia comunicativa. La mostra cade nello stesso anno che aveva visto inaugurarsi la Galleria Comunale d’Arte Moderna di Bologna con la sistemazione di parte del ricco patrimonio di collezione, la cui catalogazione era stata avviata da Arcangeli. Nelle finalità dello statuto museale, oltre quelle della produzione e dell’informazione, vi erano la conservazione e l’accrescimento della collezione, da valorizzare attraverso esposizioni temporanee di valenza anche didattica. Funzione quest’ultima alle quali aveva dato il proprio contributo professionale Leone Pancaldi, ideando «una struttura architettonica in grado – rileva Cerritelli – di consentire una lettura appropriata sia dei materiali d’arte antica sia di quelli legati alla sperimentazione contemporanea».¹⁷ Proprio a Pancaldi, è il caso di ricordarlo, è dedicata una

-
- 15 Nella seconda ipotesi agiscono ancora nella seconda metà degli anni Sessanta diverse traduzioni della Pop italiana il cui prelievo dell’oggetto va oltre una dimensione puramente contemplativa. Motivo di attenzione saranno i segnali iconici della realtà urbana, per esempio in artisti come Franco Angeli, Tano Festa, Titina Maselli, Emilio Tadini o, in dimensione più narrativa, di Piero Gilardi.
- 16 Il catalogo della mostra a corredo dell’iniziativa era nato a Milano e pubblicato dall’editore Mazzotta. Un’acuta lettura si deve invece per l’occasione ad uno scritto di Pier Paolo Pasolini con il medesimo titolo *Ladies and Gentleman*. Se ne conserva copia dattiloscritta con firma autografa in: Ferrara, Archivio delle Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea, Busta 88, fascicolo 2: Warhol 1975. L’anno dopo, per la mostra di Warhol a Milano presso la Galleria Anselmino, viene pubblicato in: *Warhol: ladies and gentleman*, testo di presentazione di P. P. Pasolini, L. Anselmino, Milano 1976; sarà ripubblicato nella collana I Meridiani, P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte* (a cura di W. Siti e S. De Laude) con un saggio di C. Segre, cronologia di N. Naldini, Tomo secondo, Mondadori, Milano 1999, pp. 2710-2714.
- 17 C. Cerritelli, *op. cit.*, p. 475.

personale presso la Galleria d'Arte Moderna di Ferrara inauguratasi nel mese di maggio, in concomitanza con l'apertura della civico museo bolognese.

In sostanza i rapporti con Bologna, pur nell'evidenza di diversificate progettualità, saranno parte della politica di relazioni di Farina come si evince dagli stabili rapporti che egli avrà con Franco Solmi, Renato Barilli, Paola Sega Serra Zanetti, più tardi con Marilena Pasquali, con Claudio Cerritelli, in veste di curatori o di autori di testi critici per rassegne o per mostre personali che investiranno anche artisti bolognesi, presenti del resto nel programma di Palazzo dei Diamanti pure al di là di tali riferimenti.¹⁸ Una lungimirante politica di relazioni che metterà in moto nel 1977, l'idea, di fatto poi non realizzata, di una «programmazione regionale»¹⁹ che avrebbe dovuto interessare le Gallerie d'Arte Moderna di Ferrara e di Bologna e che aveva già registrato un interesse partecipativo da parte del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.²⁰

-
- 18 L'elenco è davvero lungo ed esuberante anche in sede di nota. Si rimanda in tal senso al più volte citato volume documentario E. Lopresti, L. Magri (a cura di) *Palazzo dei Diamanti 1963-1993. Artisti, mostre cataloghi*, Corbo Editore, Ferrara 1993.
- 19 Si legge ciò in una lettera inviata da Franco Solmi, direttore della Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, all'assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna, Emilio Sivieri, in data 30 novembre 1977, nella quale si evidenziava la mancanza di una programmazione regionale tale da creare una rete di collegamenti tra i diversi centri comunali attivi nella produzione della cultura artistica. «Si ritiene quindi – è quanto sottolineava – necessario creare una interrelazione (dal centro alla periferia e viceversa) di proposte e realizzazioni che pur ordinandosi a diversi livelli rispondano a criteri scientifico-didattici atti a coinvolgere il maggior numero possibile di enti pubblici, di organizzazioni, di cittadini della regione, privilegiando naturalmente il rapporto con la scuola. [...] In particolare, le Gallerie comunali d'arte moderna di Ferrara e Bologna, portatrici di un'esperienza qualificata a livello nazionale ed anche internazionale, possono ritenersi in grado fin d'ora di costituire il centro di promozione di rapporti organici e articolati con i centri minori della regione e con gli organismi culturali in essa operanti. [...] Rispondendo a questa esigenza, verificata nelle riunioni tenute nella sede regionale dalla tarda primavera del 1977, le direzioni dei musei d'arte moderna di Ferrara e Bologna ritengono che [...] si debbano programmare rassegne itineranti che contribuiscano ad allargare il concetto di arte figurativa a quello più ampio e comprensivo di comunicazione dell'immagine (pittura, scultura, architettura, tecniche estetiche, problemi della percezione, fotografia, design, teatro, musica, cinema e mass media in genere). [...] Cfr. Ferrara, Archivio delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Carteggio mostre, Busta 45, fascicolo 2: "Pittori ferraresi contemporanei" (1979-81).
- 20 È Arturo Carlo Quintavalle, ordinario di Storia dell'Arte e fondatore del Centro Studi ed Archivio della Comunicazione presso l'Università di Parma, a delineare una precisa linea di programmazione metodologica della quale scrive a Farina in

Tornando pertanto al tessuto di iniziative che fa da substrato agli esiti dei successivi decenni, vale maggiormente ricordare mostre come “Participio presente” ordinata da Farina nel 1973 e, l’anno seguente, la discussa, innanzi ricordata “Mostra d’arte sacra”. La prima con l’evidente intento di sondare, nella poco usata declinazione verbale assunta per il titolo, ciò che era in corso, a partire dal post-informale, proponeva una campionatura con oltre settanta artisti assunti dal panorama nazionale ed internazionale, documentativa di un clima neovanguardistico che vi comprendeva, fuori evidentemente da demarcazioni nette per la presenza, per esempio di Burri, con un ‘sacco’ del 1954, di Francis e Gottlieb rispettivamente con un’opera del 1958 e del 1959, una pluralità di espressioni: dal new-dada e nouveau-réalisme alla pop fino all’arte programmata e quella concettuale; la seconda una mostra di riflessione estetica su un tema universale, frutto di un progetto itinerante che, proprio a Ferrara, incontrerà i maggiori ostacoli nella ricezione del pubblico.²¹ Sempre nel 1973 una mostra come “Un futuro possibile: Nuova pittura” curata da Giorgio Cortenova tentava una lettura del fenomeno della “nuova pittura” richiamandovi, tra gli italiani, artisti come Rodolfo Aricò, Maurizio Bottarelli, Vincenzo Cecchini, Marco Gastini, Elio Marchegiani, Vittorio Mascalchi, anche se di maggiore profilo ai fini di una prospettiva teorica risulta qualche tempo dopo la mostra “Marta e Maria”. Ideata e curata sempre da Giorgio Cortenova, in prima istanza per la galleria Spagnoli di Firenze nel 1977, essa passa a Ferrara presso la Sala Benvenu-

una missiva del 23 agosto 1977 che lascia presupporre precedenti intenti. «Per questo – si legge – l’Istituto Regionale ha ritenuto opportuno far capo ad alcuni centri, e precisamente la Galleria Comunale d’Arte Moderna di Bologna, diretta da Franco Solmi, i Musei Civici di Ferrara, diretti da Franco Farina, il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell’Università di Parma, diretto da Arturo Carlo Quintavalle, senza dubbio i più attivi e i più dotati di strutture organizzative per la produzione e la realizzazione delle manifestazioni stesse; il fine era di ottenere un progetto comune per iniziative che rispondessero ad una serie di caratteristiche che di seguito si elencano in breve. Prima di tutto organicità di programmazione, iniziative cioè collegate fra loro in maniera unitaria. In seconda istanza iniziative non costruite secondo una sola prospettiva ma tali da coprire diversi aspetti, diverse ottiche del dibattito critico. In terza istanza iniziative nate per allargare il campo della pittura, dall’“arte” come comunemente intesa, alla questione fondamentale (e che proprio in questi ultimi mesi emerge dal vivo del dibattito anche politico) dei mass media in genere, non dimenticando dunque fotografi né design, né manifesto, né fumetto, né giocattolo né tutto quanto possa direttamente contribuire alla formazione scolare e al dibattito dei e sui giovani. [...]】

Cfr. Ferrara, Archivio delle Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea, Carteggio mostre, Busta 45, fascicolo 2, cit.

21 Si rimanda a quanto rileva Roberto Roda nel saggio in questo volume.

to Tisi dall'8 maggio al 19 giugno dello stesso anno, accompagnata dallo stesso catalogo prodotto per quella fiorentina. Vi si presentavano una trentina di artisti proposti per coppie (Baruchello/Fahlström; Vautier/Alfano; Baldura/Pozzati; Paolini/Collins; Guerzoni/Della Casa; Chiari/Lombardo; Tuttle/Gastini per citarne alcune), legate dal filo di un ipotetico incarnare i ruoli di Marta e Maria, ovvero l'azione contro la contemplazione, l'orizzontale verso il verticale, chiamati in causa in un confronto tra poetiche. A sostenerla ulteriormente un interessante dialogo tra Farina e Cortenova, parte di un dattiloscritto conservato tra i documenti dell'Archivio della Civica Galleria d'Arte Moderna. Le osservazioni di Farina sull'impianto critico assunto da Cortenova possono essere esemplificate in questo passaggio.

Farina: Perché hai rinunciato, in apertura del tuo scritto, ad una premessa così aperta? [...] in testa agli appaiamenti delle Marte e delle Marie, non andava ben evidenziato il "Giorgio Cortenova"? Tu sei, infatti, l'unico fra gli autori presenti a non avere un compagno di viaggio. È un dettaglio, ma indicativo, in quanto più che proporti come operatore critico, sei risultato un operatore letterario-filosofico.

Cortenova: Una premessa mi sembrava, ancora una volta, un expediente di tipo mediatorio: avrei cioè tentato in preambolo quella diversità esistente tra i linguaggi in atto, il linguaggio delle arti visive e quello della critica, necessariamente letterario. Ma questa ricomposizione avrebbe in realtà divaricato i fenomeni: solo apparentemente li avrebbe "spiegati" e accomunati. In sintesi: un filo d'ipocrisia critica, una dichiarazione di "non ruolo" allo scopo di occupare il "vecchio ruolo". Lo scopo, invece, è stato quello di privilegiare la produttività teorica delle forze in campo, dei due territori disciplinari, attuando un incontro nella sfera metodologica. Ho cercato di praticare una teoria non diversamente da quanto compiono gli artisti presenti. È ora evidente che qualsiasi teoria, in quanto tale, deve prendere in considerazione l'autonomia del linguaggio utilizzato. [...] La reale specificità di una disciplina teorica è definita sia da ciò che la differenzia dalle altre discipline, sia dal tessuto di rapporti che essa intreccia con questa stessa differenza. Sia il pittore che il critico si trovano in tal modo a poter praticare la propria disciplina come "specificità differenziale". In caso contrario si finisce sempre con l'umiliare la produttività teorica dell'"opera d'arte" e della sua lettura, ma in un panorama più generale, si cade nella mistificazione del sociale, dell'interdisciplinarità, ecc....

In quanto al secondo argomento, la mia non è una solitudine maggiore di quella degli altri autori (gli artisti partecipanti), infatti, anch'io, come loro, mi muovo in quella griglia orizzontale-verticale che mi attraversa, ma non mi appartiene una volta per tutte.²²

22 Ferrara, Archivio delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Carteggio mostre, Busta 6, fasc. 7: "Marta e Maria".

Il dialogo è lungo e mette in campo i problemi dell'arte quanto della critica, in questa occasione vista da Cortenova in una prospettiva, la si potrebbe dire, di arretramento dal ruolo consueto, tale da lasciare ampio margine alle riflessioni linguistiche che l'esperienza creativa pone dall'interno del proprio statuto.

È da credere in ogni caso che mostre come questa passino al grande pubblico con minore eco di quanto, invece, apportino alla sollecitazione del dibattito negli ambienti artistici cittadini nei quali trova piena affermazione quella nuova generazione innanzitutto richiamata.

A nomi, per l'appunto introdotti, come Bonora, Goberti, Granini, Fabbriano, Baratella, ai componenti del gruppo Inter/Media (Camerani, Cosua, Colombani e Sitti) e al contributo di Michele Perfetti bisogna affiancare quelli di Guidi, Zanni, Biavati, Amadori, Maria Paola Forlani, Patruno, Balboni, Paola Bonora fino a Cattani e Nani per avere contezza di ciò che si muove in città. Un tessuto segnato dalla pluralità di scelte e di posizioni che, tenendo conto anche del parallelo operato della precedente generazione,²³ bisognerà leggere nell'alveo delle linee di ricerca che, non solo a Ferrara, animano lo scorso di questo decennio, avanporta degli Ottanta, tempo foriero di ulteriori esperienze.

Un tempo al quale è necessario innanzitutto dare una connotazione per riconoscere la partecipazione, dunque le scelte, i contributi, insomma la cornice entro la quale gli artisti ferraresi, si collocano, da leggere nell'altro di vicende che coinvolge la fitta articolazione di attività del Palazzo dei Diamanti. Qui del resto molti avevano già esposto il proprio lavoro. A fianco di Vallieri che vi espone più volte dal 1969, di Bonora e Guidi che ritroviamo nel 1970 e di Goberti nel 1971, vanno considerate, oltre la presenza di Amadori e Baratella nella collettiva del 1972,²⁴ le personali di Zanni nel 1973, di Cosua e Forlani nel 1974, di Amadori nel 1975, di Granini nel

-
- 23 Con Gianni Vallieri, il cui solido e costante esercizio continua a tutt'oggi, è necessario ricordare l'esperienza di Tito Salomoni (1928-1980), trasferitosi dal 1953 a Torino, ma con legami mai sopiti con la città natale Pontelagoscuro, e con Ferrara che nel 1972 ospita una sua personale presso il Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti. La cifra della sua pittura, maturata presto anche grazie a numerosi viaggi all'estero, lo vede pittore di un realismo trasceso in una vena surrealista, delineata secondo una grammatica di forte virtuosismo. Dal 1993 il Centro di Promozione Sociale Il Quadrifoglio di Pontelagoscuro ha intitolato a suo nome un premio annuale.
- 24 Ci si riferisce alla mostra: "Gabriele Amadori-Paolo Baratella-Narciso Bonomi-Mario Schifano-Gerard Schlosser-Renato Volpini", realizzata in collaborazione con lo Studio Soldano di Milano, presso il Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti di Ferrara dall'11 novembre all'8 dicembre 1972.

1976, di Fabbriano nel 1977, anno questo dell'esposizione collettiva di Forlani, Patruno, Roda con il faentino Lenzini, nonché della personale di Perfetti fino a quelle di Biavati e di Balboni del 1978, di Bruno Vidoni e di Paola Bonora, singolarmente nel 1980, di Rita Zabini nel 1981, di Mastellari tra il 1981 e l'82, di Cattani nel 1982 quando vi tornano ad esporre Maurizio Bonora, Vallieri e Forlani mentre l'anno successivo sarà la volta di Giorgio Colombani. Una soglia questa sulla quale ci si può fermare per aprire, opportunamente, un varco alla caratterizzazione degli anni Ottanta segnati, nota Paola Segù Serra Zanetti, da una «precipua "inversione di tendenza"».²⁵ Un'asserzione questa motivatamente articolata dalla studiosa a partire dalle situazioni registratesi nel precedente decennio rispetto alle quali richiama quella 'reiterata' "perdita del centro",²⁶ i cui effetti denotano la «mancanza di unitarietà» e per conseguenza la «necessità vitale primordiale del "qui e ora"».²⁷ In sostanza intrecciando in non molte pagine, ma rigorosamente, riflessioni di tipo estetico-filosofico (è richiamato il rapporto tra la nascita della post-modernità e l'incontro, senza più grandi divaricazioni, tra il 'pensiero debole' delle scienze umane e quello 'forte' del linguaggio tecnico-scientifico), con analisi rivolte alle poetiche dell'artista ed ai relativi insorgenti linguaggi dell'arte e al ruolo della critica, l'autrice può dire:

In effetti si riscontra, in tutta l'arte degli anni ottanta, una mancanza di uno stile unitario (similmente a quanto accade in tutte le fasi della storia dell'arte caratterizzate dall'eclettismo libero). [...] la retorica del "nuovo" è qualcosa legata ad un idealistico e mitico passaggio successivo nel cammino ascendente della società. La varietà del "nuovo" risiede in un'originalità inedita e sciocca poggiante sulla retorica del "mai visto" e sulla poetica dello choc. Al pari delle poetiche delle arti visive, anche il linguaggio della critica assume una vena-tura "catastrofica", nel senso non certo letterale e scientifico del termine, che significa unità e risoluzione, ma nell'accezione attuale di dramma, di disseminazione, di separatezza; questo enfatismo fittizio ha portato all'artificialità e

25 P. Segù Serra Zanetti, *AnniOttanta. Estetica e arte del Postmoderno*, Longo Editore, Ravenna 1984, p. 13.

26 Si consideri quanto scrive innanzi Massimo Marchetti rispetto all'utilizzazione di questa espressione da parte di Camerani, già verso la fine del 1977, ancora all'interno dell'esperienza di Inter/Media.

Di 'perdita del centro' parlerà anche Gianni Guidi nel manifesto *Dall'uno al molteplice*, redatto a Venezia l'11 gennaio 1981 e da lui firmato unitamente a Giovanni Scardovi, Sergio Monari, Sergio Zanni, Graziano Pompili, Alessandra Bonoli, ora in: G. R. Manzoni, *I manifesti, ovvero Gli scritti di un Sicario*, Walberti, Lugo di Romagna, 1989.

27 P. Segù Serra Zanetti, *op. cit.*, p. 14.

pleonasticità del linguaggio della critica soprattutto per quanto riguarda alcuni critici più giovani e meno esperti.[...].²⁸

Il linguaggio della critica che non è esattamente ciò che in queste pagine ci preme analizzare è pertanto una parte importante se, minimamente, si sposta l'attenzione sulle posizioni della critica che, si sa, si legano doppio filo alle nuove esperienze artistiche amplificate da una parte della  critica, quella più aderente al sistema dell'arte e dei magazine, dalla fine degli anni Settanta agli insorti Ottanta, ossia dalla nascita della Transavanguardia, dell'Anacronismo, dei Nuovi/Nuovi, dei Nuovi selvaggi o della tendenza del Magico Primario, per richiamarne solo alcune tra quelle ascrivibili all'ondivago ambito del postmoderno.

All'indomani della pubblicazione della Serra Zanetti, una mostra apre un focus sulla situazione del decennio. Con una risolutezza che tralascia la sedimentazione della distanza “Anniottanta”²⁹ nell'estate del 1985 propone una sorta di mappatura delle vicende in corso, non solo italiane, che giustifica per l'ampiezza della portata, la necessità di diverse sedi di allestimento, vale a dire Bologna, Imola, Ravenna e Rimini, collegatesi sul filo di una progettualità che mette in campo una promozione regionale.

È Renato Barilli ad aprire il tracciato di tale cordata con un saggio che esemplifica non solo le ragioni dell'iniziativa, ma ne commenta le sezioni e la distribuzione, motivate dal riconoscimento di un «magico momento di inversione (dall'es-plosione all'im-plosione)» che, condivisamene, fa da sfondo alle proposte in atto; un momento che, per il critico, trova le sue ragioni nel clima precedente, quello dominato, tra la fine degli anni Sessanta

28 *Ivi*, p. 16. Ciò di cui parla Segù Zanetti potrebbe essere considerato una distorsione del pensiero di Lyotard anticipato nelle tesi espresse al convegno “Critica 0” in seno alla relazione *L'opera come propria prammatica*. L'affermazione del filosofo «si può leggere tutto, si può leggere in qualsiasi modo» indicativa di una critica come interpretazione plurilineare, lo aveva portato a riconoscere nel «duplice tratto della modernità: che la critica sia considerata come un'opera e che l'opera contenga la sua critica in qualità di un aspetto della sua situazione pragmatica. [...] Essa è presente come l'assente alla quale si riferisce. Ma il fatto è che ciò che si presenta è soltanto la critica[...]. Si veda: E. Mucci-P. L. Tazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 89 e 93.

29 C. Gentili (a cura di), *AnniOttanta*, catalogo della mostra, con testi di R. Barilli, F. Caroli, C. Pozzati, D. Abadie, L. Cooke, Z. Felix, T. Sokłowski, R. Pasini, G. Di Pietrantonio, S. Zangheri, S. Zanuso, R. Daolio, F. Irace, F. Meschini, F. Raggi, D. Santachiara, Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, Imola, Chiostri di San Domenico, Ravenna, Chiostri della Soggetta Lombardesca e Biblioteca Classense, Rimini, Castello Sismondo, Palazzina Mostre, Chiesa di Santa Maria ad Nives, 4 luglio-30 settembre 1985, Mazzotta, Milano 1985.

ed i primi Settanta, dalle esperienze del concettuale. Esperienze dettate da «indici mentali» posti sull’«universo del “già fatto”» come una sorta di «dadaismo normalizzato» per il quale l’accento era ricaduto sovente sul ready-made, salvo a registrare un cambiamento di direzione tale «che i ready-made fossero cercati anche nelle stanze più o meno polverose del museo [...].»³⁰ Da qui, è detto sinteticamente, il cambio di attenzione da Duchamp a de Chirico che vede nella “citazione” una delle prime categorie di espressione che annunciano gli anni Ottanta.

A metà di essi, in una panoramica che vi comprende, si è detto, scenari ampi, dall’oltralpe all’oltreoceano, i mutamenti sembrano pertanto essere più che annunciati; si va dai ‘nuovi-nuovi’ agli anacronisti con tutte le declinazioni delle etichette derivate, dalla postastrazione alla transavanguardia, dalle varie forme di neoespressionismo al neoclassicismo fino alla figuren libre ai nuovi futuristi ed ai ‘territori’ del magico, per non allungare oltremodo. La disamina di Barilli, la sua particolareggiata analisi nel restituire una genesi ai linguaggi secondo una nota metodologia di pensiero ricondotta alla dicotomia “presenza/assenza”³¹ affianca diverse posizioni di lettura relative al decennio in questione,³² tante quanti effettivamente sono i saggi in catalogo, anche se in una restituzione tutto sommato monocorde, almeno su alcuni nodi offerti come spunti di analisi, non come termini di giudizio (la fine delle avanguardie e della continuità storica, il sorgere di un individualismo e di un molteplice citazionismo delle fonti privo di rigore formale, il pluralismo come riflesso di un’ideologia dei tempi, l’insorgenza di un eclettismo come assenza di stile, la contrapposizione netta tra modernismo e post-modernismo). Esemplificativo, tra esse, può essere un passaggio sul contributo di Flavio Caroli, sostenitore ancora con una buona dose di ottimismo delle tesi espresse nella formula

30 Ivi, pp. 13-14.

31 Si veda: R. Barilli, *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Bompiani, Milano 1974. La posizione dell’estetica di Barilli è enucleata da Paola Sega Serra Zanetti quando scrive che «egli riconosce statuto culturale ai due modelli contrapposti: quello dell’originarietà, del “mondano”, del meraviglioso, del fantasioso legato al pensiero della “presenza” contrapposto a quello asettico freddo, anaforico e autoriflettente legato a quello dell’“assenza”», in P. Sega Serra Zanetti., *op. cit.*, pp. 16-17.

32 Una delle preoccupazioni di Barilli era stata, come annotato in apertura del suo saggio, restituire un quadro complessivo di scuole e tendenze rispetto alle mostre fino a quella data organizzate, risultate sempre «parziali, unilaterali, a senso unico». Il che avrebbe comportato l’inclusione di posizioni alternative tra le esperienze artistiche e la critica che di fatto non si ravvede.

del “magico-primario” introdotta al sorgere del 1980. Con una piccola riserva, egli può affermare:

Parafrasando i filosofi del “pensiero debole”, non è inesatto dire che l’arte degli anni Ottanta è un’“arte debole”. Cioè forte e vitale. Un’arte che ha rinunciato ai carri armati della sistematicità e dell’universalità, ma è stata quasi insauribile nella produzione dei microsistemi creativi. Un’arte “del naufragio e del relitto” (se posso citare una mia frase del *Magico-primario*), che nel Mediterraneo di un nuovo incanto espressivo ha ritrovato anfore e mosaici di trapassata bellezza. Pensavo allora che questa rinnovata, ipotetica classicità avesse i crismi di una bellezza – paradossalmente – non apollinea ma diniosiaca. Sbagliavo. In realtà la bellezza dell’immaginario contemporaneo è apollinea-diniosiaca, perché *spettacolare*. È nell’infernale paradiso dello spettacolo, nel classico romanticismo delle immagini, che nasce, si esalta e muore la gioia di noi prossimi abitanti del Due mila.³³

Alla luce di un Duemila più che superato, forse questo preconizzato scenario ha le sue conferme, pur con le dovute variabili. Rimanendo però nel crocchia di quel tempo, è bene ascoltare la voce dell’unico artista chiamato ad intervenire: Concetto Pozzati; una voce in qualche modo fuori dal coro, anche perché l’unica interrogativa, dubbiosa, sebbene alla luce di una fattiva, intelligente collaborazione all’evento.

Un pittore – egli scrive – pur nel suo linguaggio critico, rischia la schizofrenia – se non il cattivo gusto – quando avverte di sentirsi fuori, “dandisticamente” vecchio, escluso da un’idea globale di mostra che comprende gli anni in cui ancora opera con militanza anche se con meno voluto presenzialismo che in passato. Siamo stati, come molti altri, forse protagonisti del Sessanta ed è la “rivisitazione”, la riscoperta, il ritorno su quegli anni che in mostra non trova agganci e rivitalizzazione; [...] Ma forse gli artisti di “ieri” danno poco energia, oggi, alla politica dell’arte. I critici poi sono “terrorizzati” nell’invitare un artista già esposto da un altro critico. Il critico e, di conseguenza, il giovane artista non vogliono pagare “dogana” perché la pur giusta uccisione del padre è avvenuta nella verticalità e nella “chiusura del cerchio”. Ma quando si tenta e si crede di uscire “nomadi” (è l’arte che è eventualmente nomade non gli artisti) per attraversare tendenze e segni, è doveroso per i curatori tentare di fornire “un quadro delle linee di ricerca dei nostri anni il più possibile oggettivo [...]”. L’idea “portante” della mostra è l’idea teorica della fine (presunta o “finta”) dell’avanguardia. Viviamo una scollatura, una frattura dove non si rincorre spasmodicamente il nuovo, né si progetta candidamente il futuro, dove l’arte non è più terapeutica, trasgressiva, eversiva o ferita, ma ritorna normativa: utile [...] alla sua oggettiva attualità. [...] Ecco perché gli “anni Ottanta” si po-

33 F. Caroli, *Anni Ottanta: l’“Arte debole”* in C. Gentili (a cura di), *op. cit.*, p. 29.

trebbero caratterizzare con un sottotitolo: “Il pensiero e la mano”, cioè la fine del pensiero e perché della fine. [...] La chiave della mostra è (doveva essere?) il perché della fine del progresso. [...] L’interrogativo rimane per tutti: dopo la presunta fine dell’arte (che può essere, come detto, però raccontata), dopo l’avanguardia, dopo l’impero industriale si può dare forma al “dopo”, un dopo di forte giudizio e di pensiero?³⁴

Come risponde Ferrara a questo clima, ma soprattutto come vi si rapportano gli artisti? Più appropriatamente però la domanda va posta così: qual è la situazione artistica che interessa Ferrara? È un correttivo non privo di senso per fugare l’equivoco che una mostra, pur di grande portata per estensione e coinvolgimenti, ma allo stesso tempo fortemente orientata, possa costituire da sola un parametro cui commisurare ‘altre’ esperienze.

Il Palazzo dei Diamanti come si sa persegue la sua politica fatta anche di ospitalità ad eventi organizzati altrove in prima istanza. È il caso della mostra “Le alternative del nuovo: otto giovani artisti presentati da otto critici” tenutasi presso il Padiglione d’Arte Contemporanea dal 23 febbraio al 23 marzo 1980. Un progetto che teneva insieme più anime sia dal versante degli artisti, sia della critica, nato come volume nel 1979, in occasione del secondo Congresso indetto dal 207° distretto del Rotary International a Punta Ala, poi trasformato in mostra, con il sostegno del medesimo club,³⁵ ed allestita da Costantino Dardi presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma nello stesso anno. Presentati da Gillo Dorfles, Lara Vinca-Masini, Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Giovanni Maria Accame, Alberto Boatto, Paolo Fossati, Renato Barilli, vi esponevano Pietro Coletta, Fabrizio Corneli, Enzo Cucchi, Tommaso Durante, Omar Galliani, Roberto Pace, Michele Parisi, Roberto Rizzoli con esperienze ondivaghe tra un post-concettuale ed il filone narrativo-citazionista. La critica li avalla, ma, curiosamente, si può ricordare il dattiloscritto di un giovanissimo Tommaso Durante inviato a Farina con la preghiera di farne copie ciclostilate da diffondere all’inaugurazione e nei giorni seguenti per la durata della mostra.³⁶ A farvi da sponda si inaugura, a fine anno, la richiamata rassegna

34 C. Pozzati, *La mano e il pensiero*, in *Ivi*, pp. 33-37.

35 L’occasione era quella del “70th International Rotary Convention” ed a presiedere il Comitato Iniziative Artistiche del 207° distretto era Giuliano Gori.

36 Tommaso Durante è un artista salernitano nato nel 1956 a Baronissi, trasferitosi dal 2001 in Australia, a Melbourne, dove lavora come ricercatore presso il Globalization and Cultur Program della RMIT University. Il testo, poco meno di due cartelle, intitolato *Déjouer. L’opera o il desiderio di essere l’altro*, con in epigrafe pochi versi tratti da Feuerbach, lo si può interpretare come una sorta di rivendicazione all’autonomia dell’arte, alla sua «[...] capacità – vi si legge – di “ca-

“Magico Primario” (ill. n. 36) e appena al sorgere del nuovo la mostra “Genius Loci” curata da Achille Bonito Oliva. In essa sono presenti solo tre degli artisti della Transavanguardia, Chia, Clemente e Cucchi, con un manipolo di artisti non solo italiani, le cui espressioni cifrano le insorgenze di un’attualità portata alla ribalta in tutte le sue declinazioni.

Con disinvolta il Palazzo dà continuativamente voce ad una pluralità di esperienze non perdendo mai di vista la sua missione; sul presupposto dell’informazione mescola infatti realtà in qualche modo acquisite alla storia con un presente che si dipana in molte direzioni fin nelle pieghe più recenti. Non manca infatti di presentare una mostra come “La Qualità (Sviluppo dei nuovi-nuovi)” realizzata per la cura di Francesca Alinovi, Renato Barilli e Roberto Daolio ed allestita al Padiglione d’Arte Contemporanea tra maggio e giugno sempre del 1981. Sviluppo da intendersi, come un «work in progress – scrive Roberto Pasini – qual è sempre l’iter di una generazione, di codificarsi e giungere al punto di rottura, per consentire al nuovo *Zeitgeist* di accamparsi sulla scena».³⁷ Ne erano coinvolti artisti come Salvo, Ontani, Mainolfi, Spoldi, Jori, Levini, Maraniello per citarne alcuni, interpreti dell’alternarsi di una «stagione “povera” a una stagione “ricca”», disposti a «ricadere dentro la storia, a ripercorrere à rebours il cammino dell’arte»,³⁸ artisti che ritroviamo (con piccole variazioni di presenze) a Ferrara sotto l’egida della qualità.

Qualità vs. quantità, ovvero ancora – continua Pasini – l’Eden, la Terra Promessa, finalmente raggiunta dopo le fatiche di un viaggio periglioso e ingrato. “Ingredienti di base” della svolta qualitativa sono “la grazia e la leggerezza”, l’acquisizione e introiezione di una cultura soft, in cui l’immagine, il segno hanno il tratto di un dolce stile, di una libertà immaginativa che si concede la possibilità di spaziare lungo i sentieri della storia senza caricarsi di passato fu-

povolgere continuamente le prospettive”, di muovere sull’«arbitrarietà e sull’autodeterminazione», di farsi «sfida» sapendo che «[...] il suo contenuto di verità non si esaurisce nella soggettività [...] Il critico getterà la propria “rete” nel “mare” dell’opera. Come il pescatore egli non riuscirà a trattenervi il mare. L’occhio rivoltato (interno) dell’artista è lo scacco dato al critico – a colui che esercita l’arte della vista – sul “tavolo da gioco” dell’opera. [...]». Cfr. Ferrara, Archivio delle Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea, Carteggio mostre: “Le alternative del nuovo”, Busta 81, fascicolo 13.

37 R. Pasini, *Il falso viaggiatore*, in C. Gentili, *op. cit.*, p. 69. La mostra nasceva, per intendere il senso del work in progress, a seguito di “Gennaio 70” ed era stata inaugurata ancora a Bologna il 15 marzo 1980 con il titolo “Dieci anni dopo: i nuovi-nuovi”.

38 *Ibid.*

moso, senza scialacquare il proprio tesoro di gentilezza espressiva, anzi dimostrando di saper ben dosare la miscela sapere/sapore.³⁹

La libertà immaginativa degli artisti ferraresi, almeno per diversi di essi, pone evidentemente un’alternanza a questo miraggio. È una scena che accampa figure maturette per gran parte, come si è anticipato, proprio negli anni Settanta, tempo dal quale muovono verso questi Ottanta, trascinando con sé ciascuno la propria identità e con essa dubbi, certezze, segni, ma anche, è da credere, molti sogni. Per Maurizio Bonora, Gian Franco Goberti, Gianni Guidi e Sergio Zanni, costituitisi a metà degli anni Sessanta, per un tempo molto breve, come “Gruppo 4”,⁴⁰ si tratta di verificare proposte che parlano di precise individualità, disegnatesi quali interlocutori autonomi, ma partecipi, della scena presente.

L’esperienza di Maurizio Bonora (1940) muove nel corso dell’Ottanta lungo due direttive: da un lato assecondare, almeno fino alla prima metà di esso, la sperimentazione del linguaggio video avviata nei Settanta, dall’altro spingersi verso la pittura lasciando emergere un evidente richiamo per la dimensione del mito come profondo legame antropologico alle proprie origini, al tessuto di una cultura che tocca la sua *auge* nel Rinascimento, legata ai fasti della grande corte estense. Sembrebbero in tal senso due anime separate, ma di fatto così non è. Bonora è artista di grande coerenza che si può riconoscere proprio riportandosi alla sua formazione e agli esiti che precedono questo momento, segnati dalle pratiche del disegnare e del formare. È il registro che connota l’avvio delle sue sculture negli anni Sessanta, per lo più di piccole dimensioni, dettate dalla necessità di comprendere la relazione tra la forma e lo spazio. Si tratta di prove attraversate da più risvolti narrativi sui quali incidono figure come Virgili e Mastroianni, suoi maestri, l’uno al “Dosso Dossi” l’altro all’Accademia di Belle Arti di Bologna. Non gli unici, dal momento che oltre l’influenza del Virgili più tardo, il suo sguardo si sposta verso l’organicismo di Moore, la citazione da Picasso o ancora la sintassi di Arnaldo Pomodoro, assunti come momenti

39 *Ivi*, p. 70.

40 Come “Gruppo 4” si proporranno in alcuni appuntamenti espositivi per non più di un anno. Un ritrovarsi non dettato da una comune poetica, quanto dalla necessità di confronto, dall’esigenza di «lavoro, di ricerca, di polemica anche – scriverà Emilio Contini nel presentarli alla mostra presso la Sala della Cultura di Finale Emilia nel 1965 – che sono importanti in questo momento di trapasso, specialmente in un centro minore qual è Ferrara, dove non esiste un mercato artistico [...]». La mostra, allestita dal 13 al 20 giugno, era realizzata in collaborazione con la galleria d’arte Bigoni di Ferrara.

di interlocuzione, fasi di ricerca per arrivare a delineare un proprio percorso di identità. Cifra che difatti non tarda a pronunciarsi, nella seconda metà decennio, con la serie dei “condomini” e, più decisamente, al sorgere del nuovo con quella degli “ermafrodit” esposta a Roma, in occasione della personale del 1970 presso la galleria Due Mondi, per la quale presentandolo, Enrico Crispolti parla di una «organicità che si solleva, appena costituitasi dalla terra, e che è ancora quasi terra (così il ricorso alla creta è una materiologia in funzione iconologica) [...]».⁴¹ In sostanza la presenza dell’immagine, dell’uomo nell’accezione più ampia, è per l’artista necessità di farla coincidere con le origini, in un processo di relazioni nel quale si fondono la forma quanto la materia. Connubio sul quale incide la scelta di un *medium* primario ma, soprattutto, duttile che permette alla mano di trasformarne il tessuto in magma pulsante di una vita generatrice di corpi in metamorfosi. Sono forme che Bonora dosa tra luci e ombre, chiari e scuri, complice la sua disposizione a disegnare.

Lo si può dire dunque questo il cerchio entro il quale si inscrive la sua opera, anche quando l’attenzione si sposta sulla pratica del video. L’artista vi si dedica per circa un decennio dalla metà dei Settanta, seguendo le potenzialità di un linguaggio che gli permette di rinforzare il suo vincolo con la materia, resa dal mezzo ancor più fluida, in movimento, in costante trasformazione come è per *Il risveglio del fossile* del 1982 o per *Sisma* del 1984. Una seduzione cui si abbandona per la possibilità che vi intravede di accorciare le distanze tra la ‘realità’ immaginativa e quella fenomenica, sintetizzate in un racconto che è stupore costante di fronte al cosmo e ai miti che lo abitano. Interessi che lo riportano nei ‘luoghi’ della pittura e del disegno, segnalatisi già con la mostra “Genesi e Apocalisse” del 1981 che raccoglieva cicli diversi di opere dettate, tra il 1979 e 1980, da un taglio surreale che indagava nelle simbologie di forme mentali o nei percorsi di mappe cosmogoniche, lasciando alla componente del colore una discriminante percettiva non secondaria. Lo sarà ancor di più, dal 1984, con il grande ciclo “Dialoghi pittorici con Cosmè Tura” presentato l’anno dopo nella personale presso il Castello Estense; un ciclo complesso e articolato che lo conduce d’ora innanzi nelle stanze del museo. Non è però per Bonora un “ritorno all’ordine”, ma la tensione a comisurare il proprio segno tra i segni della storia. Lo fa con l’aderenza ad una dichiarata matrice figurale, ma anche recuperando il valore plastico di forme arcaiche nella serie dei “Tetrarchi” del 1990, fino all’esercizio di un disegno, dosato per minimi scarti di valori tonali nel ciclo “Tarocchi del Boiardo” av-

41 E. Crispolti, testo di presentazione, in *Maurizio Bonora*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Due Mondi, aprile 1970.

viato nel 1995. Questo porsi nei solchi del passato è, come egli stesso dirà, «trovare frammenti di un lungo percorso culturale». Segni che Bonora traduce con la ricchezza del proprio immaginario, con la necessità di sentirsi nelle metamorfosi della vita.

Su altro versante, l'esperienza di Gian Franco Goberti (1939) apre, col sorgere degli anni Ottanta, nuovi risvolti al suo ininterrotto esercizio della pittura, spostando l'attenzione su una trama narrativa, il soggetto è una corda, assunta a “nodo” di un’attenzione dialettica. Nello slittamento metonimico che la stessa iconografia permette, l’artista riposiziona in sostanza il problema della pittura, il suo proporsi cioè tra percezione e visione, recuperato nell’inganno di una referenzialità che lascia pochi dubbi all’equivoco. Questo oggetto quotidiano, del quale è resa evidente la consistenza materica, teso, nella sua linearità, fino, nota Sgarbi, alla «deflagrazione»⁴² lega null’altro che una lunga riflessione emersa nel suo lavoro sin dalla prima ora. Lo avevano già reso palese le incerte prove degli esordi nei primi anni Sessanta, quelle di un giovane diviso tra la figura e la sua dissoluzione, lo evidenziano, con maggiore consapevolezza, quelle pagine che col sorgere del nuovo decennio, Goberti pone nell’abbrivio di una matrice optical, ma subito «oltre il puro fatto percettivo, rileva Giorgio Cortenova in occasione della personale alla Galleria Carbonesi di Bologna del 1971, ovvero con «una diversa capacità di intervento». Quelle superfici perfettamente campite nell’alternanza di strisce chiare e scure, non costituivano più solo uno spazio otticamente strutturato da proporre alla percezione, allorché l’artista vi pone in aggetto la presenza, pur essa ingannevole, di oggetti, comuni o sollecitati da personali filtri. Insomma un dirottamento inusitato del fine ultimo dell’optical, rispetto al quale, è ancora Cortenova, ad interpretare tali campiture tessulari come «materia spaziale» dalla quale «sembra iniziare il suo reale contributo a un discorso sulle “cose”». Naturalmente non un discorso sulle cose *tout court*, ma la proposizione di una relazione tra le cose, tese tra la realtà e l’illusione, dunque tra la percezione e la visione. Non sarà allora il caso di non scorgere in questa bella pagina di esperienza che copre quasi l’intero decennio Settanta, arricchita⁴³ man mano da modificazioni prospettiche che ne acuiscono il senso, come è per l’inserimento degli spec-

42 Vittorio Sgarbi lo presentava, unitamente a Franco Farina ed Adriano Baccilieri, in l’occasione della personale “Gianfranco Goberti. Opere 1973-1986” tenutasi presso il Palazzo Ducale di Urbino dal 10 al 31 maggio 1986.

43 In effetti l’artista la tende in una molteplicità di variazioni che deborderanno dall’iniziale progettualità lineare. «In certi casi – scriverà Di Genova presentandolo nella personale presso la galleria L’Approdo di Iseo nel 1975 – sembrerebbe che Goberti non riesca più a mantenere la necessaria distanza dalle sue strisce e che si

chi (motivo che si riaggancia peraltro a precedenti esperienze), il filo di un cammino che porta all'invenzione delle corde, anche queste passibili di essere lette alla luce di soluzioni che le annunciano. Il riferimento è a quel momento, sul finire dei Settanta, di chiara suggestione concettuale, un cedimento o, se si vuole, un'interlocuzione legittimata dal momento storico (così il breve attraversamento pop della seconda metà dei Sessanta), nel quale la corda aveva fatto il suo ingresso, nella sua entità di oggetto fisico, in composizioni che ne proponevano contestualmente la sua riproduzione fotografica. Accertamento o azzeramento d'identità dell'oggetto che, prima di venire assorbito nelle trame della pittura e nei suoi esiti formali, merita un richiamo ad un ulteriore passaggio della sua attitudine a sperimentare. Come tanti Goberti non era passato indenne dalla seduzione del video legato alle iniziative del Centro ferrarese. Eccolo esporre nel 1977 presso la galleria 2000 di Bologna un intervento video unitamente ad alcune opere di taglio concettuale, presentato in catalogo da Gillo Dorfles il quale soffermandosi sui punti chiave offerti dalla mostra, si chiede:

Che significato possiamo dare a queste operazioni? o a quella ripresa nel video-tape (realizzato da Lola Bonora e qui proiettato) dove vengono ritratte le successive fasi attraverso le quali l'autore "negativizza" un'architrave mediante un'operazione manuale del disegno; o "cancella" la fotografia del suo volto, fissato sulla parete come immagine speculare del "se stesso" che vediamo agire nel nastro?

Sembra persino superfluo indicare nell'assillante motivo della divaricazione tra sostanza ed apparenza il filo di una continuità del suo lavoro, ricordato, dal decennio Ottanta, attraverso l'efficace soggetto della corda, negli strali di una pittura recuperata fino ad una 'manierata' metafisica (quella dei cieli magrittiani) che esaspera la frattura sulla quale da anni pone l'accento.

Per Gianni Guidi (1942), bolognese di nascita, ma ferrarese di adozione, l'esperienza degli Ottanta, si delinea all'insegna della pratica scultorea alla quale giunge dopo aver 'sperimentato' l'esercizio della pittura. È un passaggio che per l'artista si compie al sorgere del decennio, segnalandosi, sembrerebbe, come un cambiamento radicale che al piacere della forma aggiunge la scoperta della narrazione, ovvero la necessità di un racconto mitologico svelato attraverso brani minimi, frammenti sottratti dal passato, quasi di memoria archetipica, ma non solo, perché nel mentre essi interpre-

faccia prendere da una vertigine labirintica che coinvolge completamente la sua ottica, annullandone ogni possibilità di distacco fisico e metafisico».

tavano altri miti, assunti dal presente, dal tempo della quotidianità. Così si presentavano nel 1983 presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara quelle forme che ancora necessitavano di una parete, elementi plastici fatti di cera su un'anima di cartapesta. Nella loro dimensione contenuta, essi si proponevano anche con il sapore dell'oggetto, di 'cosa' materializzata da un piano tale da potersi dire nati da un processo evolutivo. È necessario in tal senso fare un passo indietro verso le prove cui dà corso sul finire degli anni Sessanta presentate nelle personali del 1970 al Circolo Artistico di Arezzo e del 1971 alla Galleria Due Mondi di Roma; in quest'ultima va peraltro detto solo quattro anni prima vi aveva esposto dipinti che, sul punto di lasciare l'organicismo surreale della prima ora, facevano posto ad immagini prelevate dalla realtà del consumo corrente, per l'appunto oggetti raffigurati con ironia quali segnali, in dismisura, di una nuova estetica. Di qui l'aggancio alla nuova esperienza, le cui opere Cortenova leggeva come «“mappe” ottiche» frutto di un risultato («significato» per il critico) di «“progetto” e “azione”».⁴⁴

Si trattava in effetti di sagome, figure ritagliate secondo un linearismo organico, che si combinavano tra loro, a volte smarginando dal supporto per darsi come elementi oggettuali nei quali una certa memoria pop vi era compresa, ma anche incanalata verso una personale direzione. Era per Guidi un progetto mentale che richiedeva ora un confronto con lo spazio, nell'accezione di ambiente, concettualmente richiamato da scritte, *Quasi un giardino*, *Giardino in gabbia*, titoli stessi delle opere, entrambe del 1970, inserite dinamicamente nella topografia di queste “mappe” nelle quali un peso non secondario era affidato al colore, uniforme nella stesura tranne che negli aloni dettati, sembra, dall'uso di mascherine. Una fase dunque di ricerca che, a parte la breve parentesi di cedimento a richiami poveristi sul finire del decennio, trattiene, credo, due nodi importanti, per comprendere le successive scelte: ossia l'urgenza dell'immagine non condizionata necessariamente dalla realtà esterna, insomma passata al vaglio di una misura personale e la necessità di allargare l'opera nello spazio, come ambiente di volta in volta riattraversato, dunque non con vocazione ambientale. Gli esiti più belli di Guidi in tale direzione che lo consacrano scultore a tutti gli effetti, in un momento per giunta di grandi interrogativi riguardo lo statuto stesso della scultura,⁴⁵ lo si riscontra nella seconda metà

44 Era detto nel testo di presentazione alla citata personale presso la Galleria Due Mondi di Roma, tenutasi dal 16 gennaio al 4 febbraio 1971.

45 Una su tutte, per circoscrivere un dibattito ben ampio sul tema della scultura, la mostra dal titolo emblematico *qu'est-ce que la sculpture moderne?* realizzata, per

degli Ottanta. Si colloca qui l'affermarsi di un tutto tondo proposto nel binomio di materia e forma. Per la prima privilegia la creta, combinata sovente con ferro o legno, per la seconda l'emergenza di valori ora più costruttivi, fuori insomma dalla dimensione fabulatoria. Ne è un esempio *Il Grande Tenditempo* del 1989 un'opera dalla struttura aperta che ricorda Smith anche per la soluzione dell'incrocio di assi verticali ed orizzontali, scheletro di modulate geometrie. Un'opera installata nell'ambiente e poi ridimensionata per lo spazio chiuso con il titolo di *Cactus urbano*. È il suo modo di interpretare d'ora innanzi i valori della tridimensionalità laddove «scultura e ambiente, – nota prontamente Cristina Marabini – instaurano un rapporto così serrato da provocare la metamorfosi dell'oggetto stesso».⁴⁶ Lo sarà infatti anche quando con i Novanta, la sua scultura scopre andamenti più lirici, frutto di uno sguardo riposizionato sulla realtà del mondo, ad accogliere nuovi slanci, nuove possibilità di racconto fatte anche di incontri fortuiti. Emblematica è in tal senso l'elica, soggetto di corpi dinamicamente posti nello spazio, testimoni di un'esistenza consapevolmente acquisita come tempo interiore.

Si propone con una cifra di riconoscibilità immediata l'esperienza di Sergio Zanni (1942) dettata dalla linearità con la quale da più decenni si dedica alla scultura, i cui tratti salienti, registrano proprio nei centrali Ottanta il momento della sua maggiore definizione. La si può dire del resto la sua una vera vocazione plastica, esemplificatasi per tappe che funzionano come un *work in progress*, nel quale resta salda la fedeltà a due principi, ovvero la scelta della materia, stabilmente la creta per lunghissimi anni, e l'adesione alla figura declinata sotto le spoglie più varie. Se ciò lascia pensare di primo acchito alla vicenda di uno scultore classico, bisogna subito fugare questo fraintendimento perché Zanni è tutt'altro che un interprete tradizionale nel territorio che presiede alla vita delle forme. Ciò, fin da quando ancora in anni di formazione, avverte la necessità di sondarne le potenzialità espressive, da lui stesso portate in evidenza quando ricorda che «verso i ventitré anni, dopo aver dipinto anche quadri discreti, decisi di smettere: mi accorsi di usare il colore come supporto, come materia per rifinire le forme. Era giunto il momento di passare alla scultura».⁴⁷

la cura di Dominique Bozo e Margit Rowell, presso il Centre Georges Pompidou-Musée national d'arte moderne di Parigi dal 3 luglio al 13 ottobre 1986.

46 C. Marabini, testo di presentazione, in *Gianni Guidi. Cactus urbano*, catalogo della mostra, Bologna, Centro Mascarella, novembre-dicembre 1989, p. 7.

47 La testimonianza è riportata tra le note biografiche del volume: G. Campanili, G. Govoni (a cura di), *Sergio Zanni. Di Ulisse e d'altri viandanti*, con testi di B. Buscaroli, G. Campanili, M. Sargiani, Skira, Milano 2006, p. 100.

Di questo esordio pittorico non resta traccia, diversamente dalla documentata attività del disegnare: un esercizio condotto sovente in stretta relazione con la scultura, come pratica prefigurativa, di natura progettuale, ovvero di traduzione determinante, plasticamente, la scultura.

È una tipologia di disegni della quale è ricca la produzione dell'artista, soprattutto da quando la sua esperienza si è connotata nei tratti di un particolare dettato immaginativo, più o meno cioè dal finire degli anni Settanta. Prima è la fase della sperimentazione, della comprensione, della scoperta così come è negli annunci di tale esercizio a metà del precedente decennio. Un avvio che, ancora all'interno del Gruppo 4, lo vede intento a sondare l'evento plastico come complesso intrigo di forme emergenti da un piano, il cui riferimento all'uomo non trova rimandi di analogie visive, se non nei titoli. Più esplicito il dato raffigurativo di lì a poco, sul finire del decennio, quando la figura umana, l'effigie della testa, è quasi altorilievo, bozzolo che si svela per metamorfosi, per passaggi che la sottraggono dalla realtà, per affidarla «al senso – scrive Solmi in occasione della collettiva presso la galleria Due Mondi di Roma del 1967⁴⁸ – di un più insicuro e più umano vedere». Ciò che a Zanni preme è parlare dell'uomo, concentrando in quelle trasfigurazioni un segnale di allarme, di preoccupante incertezza rispetto al suo destino, ai vincoli che lo trattengono, privo di arbitrio, nei lacci di una società tecnologica. È una riflessione di natura esistenziale, specchio di una condizione che si fa presto autoriflessione: lo denunciano le prove degli anni Settanta, dense di un'ironia drammatica, quando non proprio di *kafkiana* caduta nei fantasmi della mente. Sono omini, meglio ominidi, goffi e divisi nelle loro fattezze di corpi, maschili o femminili, catturati dall'immaginario dei fumetti e moltiplicati come eserciti di figure nella formulazione di monumenti alla memoria, ma anche raffigurazioni di un complesso sdoppiamento tra l'immagine e la sua proiezione onirica, a costituire questa interessante fase di lavoro. Zanni vi deposita le sue fragilità, mentre, al contrario, vi decanta una maggiore consapevolezza del suo fare scultoreo, che è incontro con la materia, prevalentemente la creta, modellazione di spazio, narrazione introspettiva. Alla luce di ciò non può dirsi inaspettato il suo raffinare lo sguardo sulla realtà, capovolgere il vuoto delle incertezze per riempirlo di nuove storie, cercate nei miti che abitano da sempre il tempo dell'uomo. Non è difficile per chi, fin da fanciullo come racconta, cercava tracce e testimonianze di un tempo andato nelle sabbie fini della sua costa adriatica, non è difficile per chi ha scelto la terra come proprio interlocutore. Nascono con gli anni Ottanta nuove presenze sottratte

48 Vi espone con Bonora, Goberti e Guidi dal 18 febbraio all'8 marzo.

te di volta in volta alla natura o alla cultura. Hanno corpi morbidi e ondulati ed una pelle cedevole all'impronta della mano: sono serpenti e pesci, divinità e poeti. Saranno viandanti e fumatori, pattinatori e custodi, lisciati nelle superfici e irrobustiti nelle loro masse che, dirà bene Beatrice Buscaroli, rasentano la memoria di Rambelli. È il suo popolo infinito di creature malinconiche e solitarie, personaggi della fantasia e della ragione, in bilico da anni sul crinale teso tra realtà e surrealtà.

L'incontro con una materia come la creta non lo si può definire del tutto casuale in terra ferrarese. Lo si è visto pure con Bonora e Guidi e bisogna, ancor di più, sottolinearlo per un artista come Riccardo Biavati (1950) il cui lavoro con l'argilla è misura essenziale di una pratica, mai abbandonata, qual è quella della ceramica. In veste di ceramista lo ritroviamo nel 1975, tra gli invitati della X Quadriennale di Roma⁴⁹ ove espone *Trentacinque spazi occupati e Nove forme*, due opere in argilla patinata, costituite da singoli pezzi. Forme per l'appunto dove si delinea in *nuce* la poetica che lo avrebbe poi meglio inquadrato dal sorgere degli anni Ottanta per il tempo a venire. Alla data del 1975 Biavati sembra però rispondere all'evidenza di un dettato narrativo che, prima ancora di darsi per una vena fabulistica come sarà, pone in evidenza i segni di una matrice surreale, attraversata, nel darsi organico delle forme, da rimandi di giochi analogici. Sono opere che si propongono con una dose di essenzialità primaria che, nell'iconografia, ricordano il repertorio plastico di Miró, ricondotto nella sfera della manualità e dunque della modellazione, per Biavati essenziale. È questa del resto una componente sulla quale l'artista fonda tutta la sua sapienza figu-

49 Con il titolo *La Nuova Generazione*, è la quarta mostra della X Quadriennale romana, nella quale, oltre a Biavati, espongono altri tre ferraresi: Gabriele Amadori, Maurizio Cosua ed Antonello Stegani.

È un appuntamento significativo questo del 1975, perché si avvale di un nuovo ordinamento. Tra le novità: non più una mostra, ma un programma di cinque esposizioni, dal 1972 al 1977, di cui la quarta è appunto questa dedicata alle "nuove generazioni"; non più il sistema di accettazione, ma la partecipazione ad invito; non più i premi né l'estensione della vendita; più spazio agli apparati didattici. Solo per questo appuntamento è introdotta la possibilità anche dell'autocandidatura, tale da contemperare anche artisti emergenti. Nonostante questo intrapreso progetto di ammodernamento, non mancheranno polemiche nei confronti del suo istituto, con la paventata possibilità di organizzare un'antiquadriennale. L'ordinamento di questa edizione riuniva i tre tremi che erano stati oggetto delle precedenti mostre, la prima dedicata all'"arte figurativa" e alle "nuove ricerche d'immagine", la seconda all'"arte non figurativa", la terza alla "ricerca estetica": In merito si veda: *X Quadriennale. La nuova Generazione*, catalogo della mostra, De Luca, Roma 1975, in particolare le pp. 22, 47, 109, 358.

lina, raggiunta e rinnovata dall'incontro continuo con una pratica antica e con le alchimie ad essa sottese. Quando nel 1981 partecipa alla mostra "Aletheia/Lethe"⁵⁰ presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara, lo scivolamento verso una dimensione mitologica assunta in chiave favolistica è ormai palese. Prendono avvio infatti da questo momento le sue "storie" affidate a forme che attingono al tradizionale repertorio della ceramica, per inventarne di continuo uno nuovo. È il principio della metamorfosi, dell'esito imprevisto, della trasformazione continua ad indirizzare difatti la sua esperienza che, dietro la narrazione ingenua e surreale, dice ben altro. Biavati ha scelto infatti di posare gli occhi sul mondo per non perdere mai di vista la scoperta, la meraviglia, l'incanto, ma soprattutto ha deciso di investire su quel mondo delle forme, estrapolando dalla relazione che esse stabiliscono con la nostra immaginazione, quel tempo narrativo che chiamiamo vita. Un ascolto che parte dalle radici, da un elemento primario, ossia dalla terra e dai gesti che hanno portato l'uomo a 'formare', così come nei risultati plastici dell'artista, offerti come recupero delle origini, dalle espressività più popolari a quelle più colte. È un connubio inscindibile il suo di natura e cultura, unitamente alla consapevolezza del linguaggio ceramico che è sperimentazione e rischio, dalle cotture più semplici ai grès

50 La mostra, dedicata alla scultura è curata da Adriano Baccilieri con l'intervento in catalogo di Giulio Guberti ed allestita presso il PAC dall'8 febbraio all'8 marzo del 1981, sarà poi ospitata con il titolo "Alétheia/Lethe, l'immaginale pagano" nel mese di luglio presso la Loggetta Lombardesca di Ravenna. In entrambe le occasioni vi partecipano oltre a Biavati, Alessandra Bonoli, Giorgio Colombani, Gianni Guidi, Sergio Monari, Bruna Musso, Giovanni Scardovi, Sergio Zanni e Giorgio Zucchini. In essa, come sostenevano tanto Baccilieri quanto Guberti, erano presentati artisti indirizzati a rivedere le proprie scelte in ragione dell'evidente crisi del pensiero razionale ed in tal senso disposti a riconoscere nel mito, con tutte le sue declinazioni, dal richiamo degli archetipi al fantastico all'onirico alla memoria, la strada per disegnare una nuovo corso alla scultura, certamente più sensibile ad una dimensione antropologica.

A rafforzare questa posizione, vale ricordare quanto, qualche tempo dopo, scrive Cristina Marabini nel catalogo della personale di Guidi, recuperando il filo di posizioni annunciate nella mostra curata da Baccilieri. «D'altra parte – si legge – erano gli anni in cui Gilbert Durand e il suo *Le strutture antropologiche* dell'immaginario la facevano da padroni, Guidi non era il solo dunque ad avvertire il disagio del vuoto "dogmatico", così come, di conseguenza, non era il solo ad aver preso la decisione di recuperare immagini archetipiche che potessero ricostruire una condizione antropologica accettabile. Esisteva anzi una precisa esigenza, derivante dalla fine di quelle ideologie che avevano informato il decennio precedente [...]». C. Marabini, *op. cit.*, p. 1.

agli ingobbi fino ai semirefrattari. Un contributo rivolto a rendere fertile la tradizione, spostandola nei confini dell'attualità e del tempo presente.

Appare fin qui piuttosto evidente che il panorama ferrarese si delinei per precise individualità, sovente cifrate da un forte senso di appartenenza al territorio, ossia un legame profondo che smuove segni, tracce, ricordi, sollecitando, in più di un caso, una sorta di lingua originaria, anche lì dove la città non rappresenti più fisicamente il luogo del vissuto. Lo si può dire in sostanza un sentimento che si rinnova di continuo, che tende corde e le lascia andare come presso una riva di ormeggio dove approdare e dalla quale partire in un ondivago muovere tra dentro e fuori.

Paolo Baratella (1935), si sa, dalla fine degli anni Cinquanta è a Milano riconosciuto interprete della scena nazionale ed internazionale cui partecipa, a partire dall'esperienza della Nuova figurazione, come vigile interlocutore della realtà sociale. I legami con Ferrara rivelano la frammentarietà di margini occasionali, per quanto non privi di motivazioni. Dopo la citata personale del 1971, lo ritroviamo l'anno seguente nella collettiva presso il Centro Attività Visive proposta, come già detto, dallo Studio Soldano di Milano. Un'esposizione le cui opere, con quelle di Gabriele Amadori, Narciso Bonomi, Gérard Schlosser, Mario Schifano e Renato Volpini, denunciano, condivisamente, lo spirito di partecipazione attiva, per quanto da angolazioni diverse, al clima politico di quegli anni ed alle sue contraddizioni sociali. Ancora del 1974 è una presenza in città nella mostra organizzata in occasione del V Centenario della nascita dell'Ariosto⁵¹ così come nel 1978 in una singolare mostra con Jim Dine⁵² fino alla partecipazione all'evento espositivo "Un'idea meccanica" che nel 1984, sempre presso il Centro Attività Visive, radunava oltre centosessanta artisti del panorama italiano.⁵³ Anno questo peraltro della personale dal titolo, non casuale, "Il 1984 &

51 Organizzata presso il Centro Attività Visive, la mostra accompagnata da un testo di Franco Farina, si tiene dal 18 maggio al 23 giugno 1974. Vi espongono oltre Baratella, Gabriele Amadori, Maurizio Bonora, Paola Bonora, Nino Crociani, Fabbriano, Raffaele Forno, Franco Goberti, Vittorio Guarneri, Gianni Guidi, Sergio Zanni.

52 La mostra si intitolava "Paolo Baratella Pittore/Jim Dine Coadiutore: J. S. Bach toccata e fuga dal/per il potere". Introdotta da un testo di Gian Pietro Testa, si tiene presso il Padiglione d'Arte Contemporanea, Parco Massari dal 7 gennaio al 19 febbraio 1978. Si trattava di una di quelle occasioni nelle quali pittura, musica, a volte il canto, erano messe in dialogo per la creazione performativa di un'arte totale.

53 Diversi gli artisti ferraresi presenti. Tra essi: Maurizio Bonora, Giorgio Cattani, Fabbriano, Franco Goberti, Gianni Guidi, Franco Patruno, Sergio Zanni, nonché i centesi Bruno Vidoni e Marco Pellizzola.

l’Officina ferrarese” che egli allestisce presso la Sala Giochi del Castello Estense.⁵⁴ Un tempo questo a partire dal quale, superata la fase pittorica di dichiarato impegno ideologico, Baratella porterà avanti un esercizio spinto nel carattere della trasfigurazione. Dalle composizioni dure, di taglio fortemente oggettivo, il passo è verso una pittura colta, quasi manierata, giocata sul registro dell’immagine, sulla sua centralità a farsi veicolo di comunicazione oltre che soglia di rivelazione, per lui fondamentalmente tesa tra le sponde di emozione e ragione. In questi margini, calati su un dettato denso di simboli e allegorie, l’artista mescola miti antichi e nuovi, il passato ed il presente, la storia e l’attualità, tradotti per visioni che corrono sull’ambivalente binario della ridondanza e del rigore, dell’ordine e della distruzione. L’esito è quello di opere nelle quali Baratella pone più dubbi che certezze: dipinti, sovente di grande formato, nei quali riassume la sua collaudata esperienza di pittore, indirizzato costantemente al dialogo con il senso profondo della vita e all’affermazione di una partecipazione morale ad essa.

Anche Gabriele Amadori (1945-2015) si sposta a Milano, giungendovi più o meno dal finire degli anni Sessanta. Qui oltre alla relazione stabilita con lo Studio Soldano,⁵⁵ entrerà a far parte dal 1974 del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese.⁵⁶ Come Collettivo del resto, con Narciso Bo-

-
- 54 Va ricordata inoltre, a titolo di cronaca, una mostra allestita alcuni anni dopo, in un tempo che sigla anche la sua nuova residenza a Lucca. Per essa si veda: G. Cerioli (a cura di), *Baratella prima di Baratella. Opere 1943-1959*, Ferrara, catalogo della mostra, con testi di M. Maisto, P. Baratella, C. Bassi, G. P. Testa, postfazione di G. Cerioli e appendice di V. Fagone, Ferrara, Casa dell’Ariosto, 18 dicembre 2010-27 febbraio 2011. Il testo di Baratella è una memoria degli anni della fanciullezza e della gioventù prima del trasferimento a Milano; un racconto giocato sull’onda di ricordi che, a volte anche un po’ sbiaditi, restituiscono però il clima della città nell’immediato dopoguerra, con i fatti, i luoghi, le persone che hanno certamente contribuito alla Ferrara che era, ma anche a quella che è.
- 55 Nel piccolo catalogo pubblicato in occasione della mostra del 1972 al Centro Attività Visive, in merito agli artisti presentati, Nino Soldano scrive: «Non sono i “MIEI PITTORI”, non presento quella cosa che orribilmente viene chiamata la “MIA SCUDERIA”, né i “MIEI CAVALLI”, neppure una “OPERAZIONE BLA BLA BLA BLA...”. Ecco: io non possiedo niente, né tanto meno le capacità creative o le vite di questi uomini. Sono cresciuto con loro e cresco ogni giorno con loro; sono i miei amici, proprio i miei amici a “PORTA TICINESE” dove ho il mio studio e dove quotidianamente mi incontro e mi scontro [...]. Si veda: *Gabriele Amadori – Paolo Baratella – Narciso Bonomi – Mario Schifano – Gérard Schlosser – Renato Volpini*, op. cit., p. 1.
- 56 Il Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese si costituisce nel 1974 e rimarrà attivo fino circa al 1976 riunendosi intorno alla Galleria di Porta Ticinese. A farne parte in un primo momento Gabriele Amadori, Narciso Bonomi, Giovanni Rubino, Mario Borgese, Corrado Costa, Nino Crociani, Cosimo Ricatto. Più tardi vi entre-

nomi, lo ritroviamo alla Quadriennale di Roma del 1975 dove verranno presentate due opere, di grandi dimensioni, *Visita alla famiglia del metalmeccanico* e *Partenza* su temi legati alla condizione del proletariato. È questo anche l'anno de "La minoranza silenziosa: (Microcronaca della falsa coscienza)", la personale allestita presso il Centro Attività Visive nella quale è documentata ancora la collaborazione del Collettivo. Con gli anni Ottanta il lavoro di Amadori si indirizza però maggiormente verso la scenografia, interesse centrale della sua formazione. Presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia aveva frequentato il corso di Scenografia realizzando, fin dallo scadere degli anni Sessanta, in collaborazione con l'A.T.E.R. (Associazione Teatrale Emilia Romagna), gli allestimenti di importanti spettacoli teatrali. Riannoda quindi i fili con il teatro, sua grande passione, con la musica, altro sconfinato amore, ma soprattutto recupera un ulteriore momento formativo che lo aveva visto dal 1963 al 1968 frequentare il Centro Sperimentale di Arti Applicate "Lanterna Magika" di Praga diretto da Joseph Svoboda. Le luci sia come esperto di illuminotecnica, sia come light-designer, diventano d'ora in poi una parte centrale del suo lavoro, per il teatro, il cinema, per allestimenti museografici, unitamente all'impegno della docenza di Scenografia, Light Design e Multimedialità svolta a Milano presso il Politecnico e la Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi". La pittura vive in questi 'spazi', 'attraversata' fisicamente in una forma di sinestesia con la musica. Saranno numerose le performances, nelle quali, ri-

ranno a far parte anche Roberto Lenassini e Roberto Sommaria. Si trattava di una fronda fortemente ideologizzata che guiderà alcune azioni nelle fabbriche, adottando la tecnica dei murales o comunque di linguaggi extramediali, per caratterizzare operazioni di taglio politico e di contestazione. Oltre alla contrapposizione con il sistema elitario dell'arte e della società, per il collettivo era assolutamente importante stabilire nessi con il pubblico e con gli spettatori, tale da mettere in moto dinamiche collettive e partecipate. Non è un caso, per fare solo un esempio, che nell'azione condotta presso il Petrochimico di Marghera del 1973, Giovanni Rubino e Corrado Costa, dopo aver prodotto il progetto costituito, nel primo momento, di manifesti, collages, fotomontaggi, si tirino in disparte, lasciando agire la seconda parte dell'intervento, una vera e propria performance, agli operai della fabbrica. L'aggregazione di partenza evolverà in ulteriori situazioni, producendo un ricambio ed un incremento dei partecipanti. Per un inquadramento di queste operazioni di valenza politica e sociale si veda: *Biennale di Venezia 1976: Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, catalogo della mostra, Venezia 1976; E. Crispolti, *Arte visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977; E. Crispolti, *Extra Media: esperienze attuali di comunicazione estetica*, Forma, Torino 1978. È stato già ricordato innanzi che a seguito di quest'ultimo volume Crispolti cura, con omonimo titolo, la mostra ospitata presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara dal 14 ottobre al 30 novembre 1979.

aggiornando le sollecitazioni dell’ ‘action painting’, essa viene esercitata sull’onda di suggestioni musicali, in particolare dall’incontro in scena con grandi interpreti del jazz internazionale come Paolo Fresu, Roberto Fabbriciani, Enrico Intra, Chano Domìnguez. Si ricordano qui solo pochi nomi di un’esperienza intensa e di un percorso di scambi che lo ha affiancato ad innumerevoli figure. Un tracciato di vita avviato nei primi anni Settanta dall’amicizia con Demetrio Stratos che lo porterà, con gli altri interessi ed impegni, ad essere riconosciuto come il pittore della musica, ma soprattutto a farsi convinto interprete dell’arte come linguaggio espressivo totale.

Ugualmente Fabbriano (al secolo Ivano Fabbri, 1936) va annoverato tra le figure che stabiliscono con Ferrara un rapporto di non deliberata stanzialità. Fin dagli anni Sessanta sono frequenti i suoi contatti con ambienti europei: si è detto del suo avvicinarsi agli ‘azionisti’ viennesi, al quale seguirà, sul finire del decennio, una frequentazione assidua con alcuni interpreti della pittura spagnola come Rafael Canogar o Carlos Mensa, inclini, tra fine anni Cinquanta e primi Sessanta, a riconsiderare la pittura d’azione che Mensa modificherà, a metà di essi, in un linguaggio realistico ma denso di allegorie e simboli.

La Spagna sarà da quella data una delle aeree culturali preferite dei suoi numerosi viaggi e soggiorni, una terra d’elezione dove realizzare e confrontare lo spirito delle sue ricerche. Difficile ricondurre la sua esperienza ad una unica linea di interesse grammaticale e ciò vale anche per i temi che l’artista ha negli anni sviluppato: centralmente l’attenzione per l’uomo, colto sovente nella difficoltà del suo esistere. Aspetto che peraltro in Fabbriano si lega ad una qualità del colore acceso e denso, veicolo cioè di una matrice espressionista, presente anche in momenti nei quali devia, per esempio nei primi Settanta, con un certo ritardo, verso i dettami della Nuova figurazione. In sostanza v’è nella sua pittura una centralità dell’immagine che non si disperde e che può vivere sopra o sotto, in superficie o in profondità, soggetta ad innumerevoli metamorfosi, combinazioni, accostamenti che chiamano in causa citazioni, brani colti dalla storia dell’arte, dalla letteratura, dalla cronaca. Si tratta di una tensione esistenziale che lo porta nel 1977, quando espone al Centro Attività Visive, a riproporsi con una «nuova aggressività», nota Paolo Micalizzi, su un tema delicato come quello della salvaguardia del patrimonio artistico, verso il quale «opera con dissacrazione»⁵⁷ per “erosioni”, come dettava il titolo di

57 P. Micalizzi, *Impegno di recupero dei valori artistici*, in “Il Resto del Carlino”, N° 291, 16 dicembre 1977, p. II.

quei dipinti, motivate dalla necessità di richiamarvi attenzione. Tale stimolo a lavorare su testimonianze del passato, più o meno recente, con la forza di una deflagrazione dai toni cupi e deformanti è in qualche modo il precedente di un'esperienza che, con taglio diverso, lo assorbe negli anni Ottanta. Fabbriano torna a lavorare su reperti del passato, su brani assunti dall'arte di grandi interpreti del Cinquecento e del Seicento. Lo fa però distanziandosi dal citazionismo imperante, attento a mettere in scena il senso di una libertà immaginativa che lo porta a manipolare di volta in volta la fonte originaria, fino a stravolgerne i tratti, condotti verso una mutazione o una frantumazione. È il suo modo di affondare nel tessuto vivo della pittura, di confrontarsi con un linguaggio attraverso il quale attestare la perenne caducità della condizione umana.

Altre figure accampano la scena di questi anni Ottanta. Si è detto innanzi di Adriana Mastellari, di Angles Granini quest'ultimo proiettato verso altre mete. Le sue relazioni saranno in particolare con l'America del Sud e con la Germania dove la sua ricerca trova un favorevole riscontro di critica e di mercato; si tratta in particolare di opere ascrivibili in un filone di astrattismo lirico che segue l'interessante fase materico-oggettuale.

Un vincolo di indiscusso radicamento con la città, nel senso effettivo del termine, lo registriamo nelle esperienze di Maria Paola Forlani, Franco Patruno, Paola Bonora.

È una singolare figura quella di Maria Paola Forlani (1944) la cui precoce vocazione artistica segue un tradizionale iter formativo dapprima con la frequentazione dell'Istituto d'Arte "Dosso Dossi", poi dell'Accademia di Belle Arti di Bologna dove consegue il diploma in Pittura. Un percorso cui segue subito, con il 1971, l'iscrizione fino al diploma presso la Scuola Speciale di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa diretta da Carlo Ludovico Ragghianti. Si tratta di un ulteriore momento di studio non poco significativo nel prosieguo del suo lavoro, diviso tra l'insegnamento, l'esercizio della pittura, ma anche quello della scrittura negli anni fatti sempre più assiduo. L'approfondimento di studi storico-artistici, l'interesse particolare per i linguaggi espressi da culture come quelle del Gotico Internazionale ed altrettanto dell'Art Noveau, unitamente al precoce amore per i viaggi, dal continente latino-americano alle terre dell'Oriente, incidono infatti non poco sulla sua personalità già incline al piacere della narrazione. Aspetto questo che può dirsi pienamente espresso nel corso degli anni Ottanta, nei tratti cioè di una pittura che, a fianco del collaudato esercizio grafico, disegno ma anche tanta incisione, conferma una vena fabulistica fervida, per quanto mai scontata. Nei tanti cicli che dalla metà degli anni Settanta la vedranno dedita ad illustrare o ad ispirarsi a grandi temi letterari, religiosi o

di cultura artistica, prevalentemente ferrarese, Maria Paola Forlani ha dato vita ad una sintassi immaginifica, in sostanza ad un dettato personale posto all'incrocio tra realtà e visione. L'inizio, pensando alle illustrazioni per l'*Orlando Furioso*, presentate al Centro attività visive nel 1974, anno anche del ciclo di "storie cavalleresche" esposto alla galleria L'Incontro di Vicenza e, ancora, alle tavole per il *Cantico* ed i *Fioretti di San Francesco* o a quelle per l'*Apocalisse* entrambe del 1977, è proprio grafico; un avvio contenuto cioè nello stretto registro del bianco e del nero, di un dialogo serrato che lascia pochi margini di varco all'occhio, trattenuto da una trama fitta di linee che catturano figure scivolando in tratteggi di greche e arabeschi fin dentro al tessuto decorativo che, sottratto al colto repertorio della cultura bizantina, smuove sulla superficie illusive spazialità. Non era facile ri-formulare tali esiti all'insegna del colore, elemento che aveva segnato in modi anche fortemente espressivi i suoi esordi. Avviene dunque nei primi anni Ottanta con il ciclo dedicato ad "Artù e ai cavalieri della tavola rotonda" le cui opere veicolano un significativo, quanto duraturo, cambiamento. In esse il colore assorbe il disegno nella pienezza della forma, congiungendo le parti del racconto che non perde di minuziosità. Entra difatti in scena con esso una nuova carica immaginativa che punta sull'emergenza dei contrasti, sul ritmo di scale cromatiche, sui salti tra buio e luce adottati per vivificare un racconto che concede sempre più ad una dimensione fabolistica. Una sintassi che si fa d'ora innanzi cifra del suo rivisitare stili e generi, mescolare il mito con la storia, il racconto con la favola, il tutto trasposto in superficie, come un grande affresco da leggere ed interpretare andando «oltre – nota Franco Cardini – l'apparenza dell'immagine».⁵⁸ Molti ancora i cicli che popoleranno la sua esperienza nello scorso tra gli Ottanta ed i Novanta accolti e rivisitati sempre con il medesimo spirito di dare spazio ad una fantasia inesauribile decantata dal registro della conoscenza. Quando nel 1988 espone, in occasione della III Biennale Donna "Figure dallo

58 La grande amicizia che lega Maria Paola Forlani allo storico medievista, vede Franco Cardini affiancarla con testi di presentazione per numerosissime mostre. Vale ricordare quelle che raccoglieranno il ciclo "Cerca del Graal" sul finire degli anni Novanta, quella intitolata "Domine Nostra Lucretia" esposta a Pienza ed a Ferrara nei primi del 2000 o ancora sempre in questo avvio del decennio "Ikona Occidentale". Altrettanto importante sarà il sodalizio stabilito con Franco Patruno, con il quale condividerà molti progetti espositivi e che sarà numerose volte esegeta della sua opera. Una condivisione del resto stabilita da subito anche in forma di collaborazione da parte di Maria Paola Forlani per le attività della sezione artistica dell'Istituto di Cultura "G.Cini".

sfondo”, presso la Galleria Massari II di Palazzo dei Diamanti, con Laura Gavioli e Adriana Mastellari, presentandovi opere dedicate al tema di “Tristano e Isotta”, Chiara Toschi Cavalieri scrive che in esse «ritrovi l’incanto del segno su corteccia di Bilibin, le suggestioni klimtiane rubate agli antichi cicli musivi. C’è la violenza variopinta del teatro dei pupi, il sofisticato segreto dei codici miniati, la nostalgia delle care tappezzerie di casa ed il ricordo dei colori fuggiti dai fiori di un erbario».⁵⁹ È una sintesi che ne suggella il percorso riannodando i fili di un racconto cercato senza sosta nello spettacolo del mondo.

L’occasione di questa mostra era stata quella di registrare insieme tre sguardi femminili, tre punti di vista dell’esperienza creativa offerti anche per divergenze. Adriana Mastellari (1933) persegue in questi anni il suo lavoro di scultrice, orientata a dialogare soprattutto con la creta, materia con la quale modella forme sia a tutto tondo sia in bassorilievo, sovente frammento o lacerto riportato in vita come da una memoria del passato; Laura Gavioli (1945) è pittrice di liriche visioni paesaggistiche condotte per un segno aereo, ritmicamente trasposto sulla superficie come ascolto di un dettato interiore. Un’esperienza la sua che segue le sfaccettature di una personalità dedita a più attività: pittrice, stampatrice, organizzatrice e curatrice di eventi legati soprattutto all’area del Delta del Po dove ha il suo studio e dove vive.

Su un piano diverso opera Paola Bonora (1945) la cui esperienza dalla metà degli anni Ottanta lascia registrare un sottile, ma non insignificante, cambiamento rispetto ai modi che l’avevano precedentemente connotata. Per capirne la portata bisogna fare un passo indietro, soffermandosi all’incirca su un decennio, dai primi Settanta, il suo esordio, ai primi Ottanta. Un arco di tempo nel quale l’artista si presenta al pubblico con un dettato che la inscrive, senza mediazioni, all’ambito dell’iperrealismo. La sua attenzione è infatti per ‘figure’, un mondo animato ed inanimato, proposte nello spazio illusivo della pittura, secondo i canoni di un algido quanto fedele, prelievo dalla realtà. Si trattava di icone tra le più varie, stralci di paesaggi, sagome dal mondo umano o animale, ma soprattutto di oggetti della stringente quotidianità, raffigurate su fondi neutri, quindi decontextualizzate, secondo un taglio fotografico che, nel codice di un’oggettività priva di qualsiasi sbavatura, ne raggelava maggiormente la resa. A tale ricerca va ascritta una fitta attività espositiva che annovera, tra le altre, le

59 *Paola Forlani, Laura Gavioli, Adriana Mastellari*, Figure dallo sfondo III edizione 1988, catalogo della mostra, con testo di C. Toschi Cavaliere, Ferrara, Galleria Massari II, Palazzo dei Diamanti, 25 febbraio-5 aprile 1988, p. 1.

personalì presso il Club della Grafica Artistica di Ferrara nel 1976, il Centro Attività Visive nel 1980 e la galleria Tommaseo di Trieste nel 1981, anno questo anche delle collettive alla Galleria Nazionale di Grafica di Bucarest e al Collegium Artistico di Sarajevo fino ad altre personali presso la galleria Il Quadrato di Torino e la galleria degli Asinelli di Bologna entrambe del 1982 o alla galleria L'Officina di Trieste nel 1984. È una selezione sufficiente a dar conto anche di una vasta produzione di opere i cui soggetti, tra scarpe, gomitoli di lana, ferri da calza, forbici ed aghi, si fanno più intriganti quando l'accento cade, ed è in particolare nelle mostre del 1982 o in quella del 1984, sugli strumenti stessi del 'fare', ossia tubetti di colore, mine, puntine fino alla macchina fotografica. Un'immissione che sembra dar conto di una riflessione dell'artista, man mano maturata fino ad un punto, si potrebbe dire, di non ritorno. Come se portando l'attenzione su tali oggetti, l'artista venisse «a suggerire – nota Massimo Cavallina – la difficoltà, se non l'impossibilità, della pittura di uscire da se stessa e da una perpetua riflessione analitica sul proprio fare».⁶⁰ Si situa dunque da qui l'avvio di un nuovo corso nel quale Paola Bonora prende a considerare le valenze del segno e del colore, seguendo nei principi della tecnica, in particolare l'amato acquerello, la possibilità di superare lo scarto dell'oggettività a vantaggio di visioni più intime. Il controllo, pur su una pratica di così grande immediatezza, è ancora una sua prerogativa, lo resterà fino a raggiungere estreme raffinatezze, ma ciò che vi compare di nuovo è la scelta verso la dimensione di un racconto soggettivo, sognante e favolistico. Per esso l'artista spinge sui dati della pittura, sulla capacità del segno di farsi epifania e della luce di svelare le cose. Ed è un segno che si allarga, si stringe, si fa vortice che avvolge le forme e che le aggrega, complice un colore dosato su minimi scarti di toni. Un mondo tutto suo si affaccia su queste superfici che, nella consapevole pratica dell'artificio, dall'acquerello all'olio alle tecniche miste, si offrono ancora nei Novanta ed oltre, come esercizio paziente dello sguardo a farsi filtro delle emozioni. Al centro dei suoi interessi rimane l'immagine, riformulata nel richiamo di personali atmosfere che presiedono d'ora innanzi le sue composizioni; atmosfere che bilanciano anche il sottile limite, in qualche caso, a sconfinare in un realismo di

60 M. Cavallina, *Paola Bonora, Giorgio Colombani, Maurizio Cosua, Rita Zabini*, in F. Gozzi, L. Scardino (a cura di), *OfficinaOttanta una situazione ferrarese*, catalogo della mostra, con interventi di A. Andreotti, M. Cavallina, G. Pellizzola, V. Sgarbi, Ferrara, Castello Estense, 28 giugno-31agosto 1986, Liberty house, Ferrara 1986, p. 65.

marca fotografica. Un cedimento cui l'artista oppone il tocco di una magia che come un alone cifra il suo linguaggio.

Gli anni Ottanta sono anche per Franco Patruno (1938) un tempo di grande impegno creativo. Un impegno che si concretizza come esercizio quotidiano a fianco delle numerose attività che contraddistinguono la sua poliedrica figura. Per Patruno è un ulteriore modo di esprimersi, di testimoniare cioè la sua presenza nella vita ferrarese che è di profondo radicamento etico, al pari, si sa, religioso e civile. Sono in particolare questi gli anni nei quali la sua attenzione è rivolta ad un segno-scrittura proposto per composizioni incisivamente ritmate. Si tratta di appunti rapidi, dal flusso continuo, equilibrati secondo armonie dettate dall'uso, mai improprio, del colore. In esse, vere e proprie "scritture cromatiche", emerge la seduzione all'uso della scrittura come partecipazione mentale e libertà espressiva prelevata da memorie informali. Punti questi che in fondo avevano fatto parte delle sue meditazioni e delle sue pagine di esperienza nell'arte, riconoscibili in un marcato impiego del segno che lo aveva connotato fin dalla prima ora. I suoi esordi, sul principio degli anni Sessanta, peraltro rintracciati recentemente attraverso un corpus di opere in collezione privata ferrarese, lo vedono pittore figurativo, ma già attento a determinare attraverso marcate linearità, il carattere espressionista delle immagini. Sarà poi la pagina degli anni Settanta a registrare l'evoluzione di Patruno nel servirsi del segno, della sua capacità di modularsi sulla superficie come mezzo di modellazione di uno spazio veicolatore di pensieri. È questo il momento infatti nel quale la sua 'scrittura' immaginativa dà prova della migliore energia, indirizzata sia a farsi trascrizione semantica, sia esercizio calligrafico affidato allo spazio bianco del foglio verso il raggiungimento di soluzioni, mai prestabilite. Un segno che l'artista utilizza nel suo valore comunicativo, trasferito in tal senso nella sostanza del disegno o, al pari, assorbito cromaticamente al registro della pittura. Pratiche che convivono nel suo lavoro, allo stesso modo di come, con altrettanta disinvolta, egli non pone stecche al suo guardare le cose del mondo secondo modelli di referenzialità che possono dilatarsi fino all'astrazione trattenendo però l'aspetto, per lui essenziale, della componente iconica. Cifra questa che rende riconoscibile il suo lavoro, sia quando, nel pieno dei Settanta avverte l'esigenza di privilegiare un ordine mentale dell'espressione dando vita a quella serie di collages divisi tra immagine e parola o tra immagine data ed immagine creata, sia quando, superando questo momento di azzeramento estetico, il passo è, tra gli Ottanta e i Novanta, verso quella scrittura liberata in gesti rapidissimi, secondo un dettato fluido e corsivo che giunge fino alla convulsione ed al groviglio, senza mai perdere la lucidità di ciò che la motiva. Per Pa-

truno è rispondere alle sollecitazioni di un sentimento, appagare la necessità del gesto che è sempre testimonianza di impegno morale, alla luce del quale riesce più facile comprendere il suo discorso che è narrazione e figurazione della narrazione insieme.

Al rapporto tra parola e immagine si dedica, dagli anni Settanta, nella piena adesione ad una pratica come la poesia visiva, Michele Perfetti (1931-2013).⁶¹ Il suo impegno in questo versante creativo sarà totale e condotto in piena coerenza con la sua formazione di filosofo se non ad essa anche debitrice, nel momento in cui, anche da storico della disciplina, riflette, in qualche modo in anticipo su posizioni che la filosofia meditarà più tardi, riconoscendo l'importanza delle immagini nella componente testuale.⁶² Il punto di partenza di Perfetti è pertanto più radicale, in sostanza più attinente ai dettami della poesia visiva allorquando nelle sperimentazioni degli anni Settanta «la topologia visiva – notava Vladan Radovanović – rappresentava il primo criterio che governava l'associazione delle parole nelle poesie visive [...].»⁶³ Con gli anni Ottanta il suo modo di procedere nel rapporto interlinguistico si modifica senza che ciò venga ad intaccare il registro della sua poetica. Perfetti si indirizzerà infatti verso la composizione di nuove pagine nelle quali i livelli verbali e quelli iconici tendono a confondersi in un rapporto di sottrazione che riduce la scrittura a portatrice di immagini per parvenza. È una scrittura manuale a farsi pensiero conduttore di un'assenza che, per paradosso, diventa presenza. Su questo duplice binario l'artista modellerà le creazioni del suo fecondo universo poetico ancora nel decennio a venire coltivando il senso di un'estetica comunicativa che, mai fine a se stessa, si «riversa – dirà Walter Mauro – nella mediata riflessione sui destini individuali e collettivi».⁶⁴

61 Per i tratti che ne delineano la figura dal suo arrivo a Ferrara si rimanda in queste pagine al saggio di Massimo Marchetti.

62 Sull'argomento una buona disamina è offerta da: J. J. Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 1999.

63 V. Radovanović, *Dopo la parola, oltre l'immagine*, in Michele Perfetti. *L'eccezione ineffabile (al di qua della parola al di là dell'immagine)*, catalogo della mostra, con testi di E. Migliorini, V. Accame, U. Piersanti, P. Sega Serra Zanetti, Ferrara, Comune di Ferrara, Istituto d'Arte "Dosso Dossi", 4-17 giugno 1985, s.p.

64 W. Mauro, *Sulle tracce della realtà*, in Michele Perfetti. *Inoltre Dolcissimo*, catalogo della mostra, con testi di F. Patruno e M. Cavallina, Ferrara, Istituto Casa G. Cini, 12 marzo-10 aprile 1988, s.p.

Sulla 'nuova scrittura' attuata da Perfetti possono risultare calzanti le osservazioni di Menna poste in apertura per le quali rimando alla nota 9.

Alla parola, vicina per certi versi alle suggestioni della poesia visiva guarda anche il lavoro di Romolina Trentini (1950). Sintomatico il suo dividarsi tra poesia e pittura, ambiti di espressione che svilupperanno varie esperienze. Dal 1979 è la collaborazione a riviste di poesia fino alla fondazione, con il sorgere del Novanta, dell'Associazione teatrale Eutopia (con Renato Carpentieri e Enzo Toto) e della "Rivista ferrarese di poesia". In seguito il suo elaborare una pittura che, partendo dalle riflessioni sulla parola prodotte su pagine di piccolo formato, giungerà negli anni Novanta e oltre, a tele di ampie dimensioni, tratteggiate da colori terrosi nelle quali l'artista opera attraverso un lento e metodico processo di stratificazione e sottrazione. Un campo visivo affidato ad una componente gestuale dalla quale affiorano tracce di un vissuto segnato da arcaiche memorie.

Prima di dar conto di ulteriori artefici che compongono il mosaico di una scena finora apparsa già molto articolata, è bene considerare significativi eventi espositivi posti a cavallo della metà degli anni Ottanta.

Il primo in ordine di tempo è la rassegna "De Via Aemilia. Percorsi critici per tre generazioni di artisti", apertasi dapprima a Venezia e poi a Ferrara nel 1984.⁶⁵ La mostra seguiva dopo due anni "Registrazione di frequenza", esposizione allestita presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, ed insieme possono essere lette, nota Claudio Cerritelli, come «due indicazioni di "genius loci"». È un'osservazione dettata al critico dall'analisi del clima che attraversava quegli anni, dalla propensione forzata ad un internazionalismo che egli leggeva come «il rovescio dell'atteggiamento provinciale dei critici italiani» tanto da potervi opporre con questi esempi «il filo di una ricerca che punta sui propri valori culturali ed emotivi, senza evitare per questo il confronto con l'esterno [...].»⁶⁶ Nella mostra "De Via Aemilia" vi ritroviamo tra i ferraresi Maurizio Bonora, nonché i centesi Bruno Vidoni e Marco Pellizzola. Il primo, presentato da Giuseppe Bovini, vi esponeva due opere tratte dal ciclo "Dialoghi con il Tura", sintomatiche di quel ritorno alla pittura calata sulle tracce del mito

65 La mostra era stata organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Ferrara, Assessorato alla Cultura del Comune di Venezia, con il contributo dell'O.V.A. di Giulio Bargellini e C. s.p.a. viene ospitata dapprima a Venezia nell'ambito del progetto "Venezia-Cultura" e poi rientra a Ferrara. Vi erano accolte cinque sezioni, ciascuna con sei artisti, curate da altrettanti critici. Cfr. G. Bonini, C. Cerritelli, F. Gozzi, R. Pasini, C. Spadoni (a cura di), *De Via Aemilia Percorsi critici per tre generazioni di artisti negli anni '80*, catalogo della mostra, con prefazione di D. Crivellari e un testo di F. Farina, Venezia, Ca' Vendramin-Calergi, 2 giugno-1 luglio 1984, Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea, 20 settembre-21 ottobre 1984.

66 C. Cerritelli, *op. cit.*, p. 480.

di cui si è detto innanzi. Bruno Vidoni (1930-2001) e Marco Pellizzola (1953) presentati da Fausto Gozzi, proponevano due visioni un po' agli antipodi: l'uno, diviso tra la fotografia e la pittura, prevalente la prima per un certo tempo sulla seconda, presentava dipinti del 1984, posti all'insegna di una figurazione visionaria nella quale il recupero citazionista assumeva il senso di una trasposizione personale tratteggiata alla luce di un espressionismo narrativo; l'altro esponeva una fase della sua ricerca interessata ad un uso emergente del segno, ripiegato verso una grammatica divisionista. Si trattava per Pellizzola di esiti che, dopo l'iniziale momento di adesione ad una rivisitazione postmodernista della storia, denunciavano una pittura di forte impatto emotivo, dai cui vortici di segni luminosi si sprigionava un'energia visiva propria ad evocazioni cosmiche.

A rileggere tra le righe di questa iniziativa si era trattato, certamente, di una mostra disegnata all'insegna della pluralità. In essa si riflettevano più sguardi di lettura critica indirizzati verso più posizioni del linguaggio artistico, la cui selezione, priva di steccati generazionali veniva ricondotta tutta al presente sotto l'egida di un comune denominatore geografico che rappresentava solo un pretesto per spingersi nelle ‘insidie’ dell’arte, nei tracciati delle sue sorprendenti e ricorrenti ragioni expressive. Era una impostazione dunque che costituiva un motivo di distinzione, ponendola oltre le convenzioni o «il senso – annotava Farina nella breve prefazione – dell’unicità consacrata».⁶⁷

Più intrigante, soprattutto per la *location* individuata, ovvero l'ex Calzaturificio Zenith di Ferrara, appare due anni dopo la mostra “Rapido Fine”. (ill. n. 37) Curata da Aldo Grazzi su progetto di Stefano Arienti, Franco Busatta, Maurizio Camerani e lo stesso Grazzi, raccoglieva cinquantaquattro artisti, tra i quali i ferraresi Paola Bonora, Camerani, Cattani, Cosua,

67 F. Farina in G. Bovini, C. Cerritelli, F. Gozzi, R. Pasini, C. Spadoni (a cura di), *op. cit.*, p. 7

Due mostre itineranti, avevano già presentato Vidoni e Pellizzola. Entrambe curate da Fausto Gozzi e Claudio Cerritelli, la prima è di “Stigma” tenutasi (con la presenza anche di Degli Angeli e Mazzali) a Cento presso l’Auditorium di San Lorenzo dal 15 al 22 settembre 1982, poi a Bondeno presso la Rocca Possente di Stellata dal 24 ottobre al 7 novembre 1982, infine a Codigoro presso il Palazzo del Vescovo dal 27 gennaio al 20 febbraio 1983; la seconda con i medesimi artisti più Raspanti, è “Passaggi d’Arte” allestita, dalla primavera dello stesso anno, a Rovigo presso il Salone del Grano dal 20 al 29 maggio, a Fratta Polesine presso la Villa Badoera dal 4 al 12 giugno, a Badia Polesine presso il Chiostro Abbazia della Vigandazza dal 18 al 26 giugno e ad Adria presso la Sala Cordella nel mese di settembre.

Goberti, Guidi, Marco Pellizzola.⁶⁸ Si trattava di una mostra estesa, comisurata allo spazio che, per giunta, la connotava non tanto per il taglio di un'occupazione impropria che di fatto non rappresentava una novità, quanto per la sottile vena di contestazione contro le istituzioni pubbliche e private poco inclini verso i giovani ed altrettanto contro un sistema, omologato e richiuso su stesso. L'occasione di questi grandi spazi dismessi offriva frattanto agli artisti rinnovate opportunità di esperienza. Enrico Crispolti vi legge subito la possibilità di un recupero dell'arte in chiave ambientale ed immaginativa annotando:

Era certamente necessario che i più giovani a metà degli anni Ottanta riscoprissero la dimensione libera della spazialità ambientale e il fascino della riletura immaginativa di spazi sociali.

Dopo un'ubriacatura inconsulta di pittura (di pessima qualità, in genere quella conclamata), ridotta nuovamente entro gli angusti limiti del riquadro (quando non del quadretto) tradizionale, si torna a percepire il respiro di un rapporto ambientale e di proiezione collettiva che furono invece i maggiori tra-guardi operativi che si sono dati, sia pure in modi e tempi diversi, gli artisti europei e nordamericani lungo gli anni Sessanta e Settanta [...].

Le novità più specifiche di queste nuove giovanili proposte, sul piano del linguaggio, non meno che su quello delle motivazioni che quel linguaggio determinano, credo che saranno più chiare soltanto ad un maggiormente puntuale e disteso esame. Ma vorrei dire intanto che forse, come certe soluzioni pittoriche neoinformali attuali ci restituiscono, per esempio, modalità di lirismo astratto gestuale sotto una sorta di nuovo profilo al di là di ogni riferimento storico-artistico agli anni Cinquanta (informali appunto), altrettanto direi che un ritorno alla creatività in dimensione ambientale e collettiva, più che appunto essere un semplice “revival” (magari un po’ intellettualistico e magari un po’ estetizzante) di esperienze degli anni Sessanta-Settanta, in realtà mi sembra enunci in un certo modo l’effettivo recupero, non tanto di determinanti esperienze da “ri-

68 Vi esposero oltre agli artisti citati, Maurizio Arcangeli, Stefano Arienti, Guglielmo Aschieri, Roberto Bengio, Mario Benini, Augusto Brunetti, Franco Busatta, Alessandro Cadamauro, Tiziano Campi, Sauro Cardinali, Mirco Andrea Carlesso, Alan Castelli De Capua, Umberto Cavenago, Vittoria Chierici, Luigi Corte Rappis, Marinella Galletti, Jean Gaudaire Thor, Maurizio Goldoni, Marco Gradi, Aldo Grazzi, Freddy Grunert, Giorgio Guarnieri, Roberto Guglielmino, Karl Huber, Maurizio Lanzillotta, Corrado Levi, Ghislain Mayaud, Amedeo Martegani, Pasquale Martini, Luigi Mastrangelo, Mauro Mazzali, Marco Mazzucconi, Giovanni Menada, Rinaldo Novali, Gianni Pedullà, Massimo Pisani, Graziano Pompili, Piervincenzo Rinaldi, Antonio Romanelli, Gaetano Russo, Elena Sabbadini, Giovanni Scardovi, Guido Somenzi, Enzo Tinarelli, Vito Trombetta, Tsunshan, Chiara Zarabini. A sostenerne l'iniziativa la C.N.A. come proposta di recupero dell'ex Calzaturificio Zenith su progetto di Giancarlo Martinoni e Flavia Faccioli.

fare”, ma una sorta di modalità antropologicamente connessa al fare stesso arte, insomma si potrebbe dire, di una sua possibile fenomenologicamente quasi eterna modalità. [...]⁶⁹

Oltre il taglio storicistico che ne articola il contributo, l’analisi avanzata da Crispolti, è cauta, per quanto ben disposta a cogliere nel linguaggio proposto segnali persistenti di pratiche e di espressioni dell’arte.

Più coinvolta la voce del giovane Gilberto Pellizzola, addentro alla realtà cittadina e compagno di strada di diversi degli artisti in mostra. Il critico pone in evidenza il senso vitalistico dell’operazione che è quello di:

[...] intervenire nel flusso della città e dell’arte con opere a perdere in luoghi a perdere, improvvisando una relazione creativa con climi e materiali inusuali, accettandone la sfida e la suggestione. [...] Non un recupero esemplare della rovina industriale, non un gesto d’occupazione simbolica, quasi ad invocare un’Alternativa. In giuoco sono le identità delle poetiche, la capacità di risposta individuale e collettiva all’uscita dallo studio dalla galleria dal museo. Che è anche uscire da se stessi, un mettersi alla prova che è nuovo e vitale. [...] Artisti non necessariamente, ma soprattutto giovani, che si trovano a proprio agio naturalmente nel clima antidogmatico e aperto degli anni Ottanta. La rivoluzione pittorica che aveva segnato lo scarto fra gli ultimi due decenni ha perso il valore rivendicativo ed il primato egemonico che fondavano il progetto transavanguardista. Rimane l’eredità di una disposizione mentale onnivora e scanzonata, un’intensa e fiduciosa concentrazione fabbrile, artigianale come tecnologica.⁷⁰

Va detto frattanto che già l’anno prima l’idea di misurarsi con spazi alternativi, anche se poi di fatto si era trattato di veri e propri atelier abitati all’incirca da un anno e mezzo e poi aperti, aveva contrassegnato la mostra “Villa del Seminario. Atelier e opere”⁷¹ allestita, nell'estate del 1985, presso quello che era stato nel primo decennio l’Ospedale Militare Neurologico nei pressi di Ferrara (oggi sede della Città del Ragazzo), dove vi avevano abitato de Chirico e Carrà dando vita ad uno dei momenti più intensi della pagina metafisica. Un luogo quindi connotato da un forte senso della

69 E. Crispolti in A. Grazzi (a cura di), *Rapido fine*, catalogo della mostra, con contributi critici di L. M. Barbero, E. Crispolti, P. Di Viesti, F. Farina, E. Gandini, G. Guberti, G. Pellizzola, Ferrara, ex Calzaturificio Zenith, 18 maggio-30 giugno 1986, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno (BO) 1986, pp. 10-11.

70 G. Pellizzola, *Marginalia*, in *Ivi*, p. 20.

71 Si veda: *La Villa del Seminario. Atelier e opere*, catalogo della mostra, con testi di M. Cavallina, F. Farina, P. Segà Serra Zanetti, s.d.

memoria,⁷² tornato ad essere di proprietà privata, era stato preso in affitto, nei suoi diversi ambienti, da gruppi musicali, teatrali e da otto artisti, ovvero Augusto Brunetti, Maurizio Camerani, Giorgio Cattani, Maurizio Cosua, Gianni Guidi, Barbara Jori Carrà, Federica Mongardi, Rita Zabini. La mostra rappresentava dunque un momento di verifica dell’operato di ciascuno, facendosi anche evidenza di una possibile proposta culturale, rilancio, potremmo dire, di una memoria collettiva nel recupero e riuso di un contenitore carico di storia.

Alcuni di essi li troviamo presenti nella rassegna “OfficinOttanta una situazione ferrarese”⁷³ allestita presso il Castello Estense di Ferrara, tenutasi anch’essa, come “Rapido Fine”, nell’estate 1986. A differenza di quest’ultima si presentava però come un osservatorio legato al territorio, disegnato quale mappatura di verifica alla scoperta di una ‘ferraresità’ nella tradizione da ‘officina’, appunto di memoria longhiana. Era un taglio che dettava letture per raggruppamenti, indagando tra affinità e riconoscibili radici espressive che, di fatto, sembrano anche subito sconfessate dalle singole esegezi, più propense ad evidenziare la loro collocazione nel contesto di quegli anni. Era ciò che di questa rassegna, al di là delle motivazioni curatoriali,⁷⁴ poteva cogliersi con maggior interesse. Un buon trampolino per affrontare alcune personalità delle quali non si è ancora detto.

Tra esse senz’altro Giorgio Balboni (1943-2016). Figura riservata, dopo una formazione compiuta in parte a Ferrara, in parte a Modena dove termina i suoi studi presso l’Istituto d’Arte “Adolfo Venturi” nel 1966, Balboni aveva disegnato il suo percorso artistico all’insegna di un dettato figurativo che difficilmente può essere definito realista, per il suo andare oltre questa stessa soglia. Ciò che lo aveva interessato infatti fin dalla prima ora, parlando di un’esperienza che si precisa su tale linea espressiva nel pieno dei Settanta, era restituire alla pittura il valore di artificio. Prendono vita in-

72 Sulle vicende di Villa del Seminario legate alla nascita e ai primi sviluppi della pittura metafisica, si sofferma in catalogo Massimo Cavallina. *Ivi*, pp. 7-27.

73 La rassegna proponeva le opere di Giorgio Balboni, Maurizio Bonora, Paola Bonora, Augusto Brunetti, Maurizio Camerani, Giorgio Cattani, Giorgio Colombani, Maurizio Cosua, Fabbriano, Gianfranco Goberti, Gianni Guidi, Adriana Mastellari, Emilio Mattioli, Paolo Nani, Marco Pellizzola, James Rosen, Gabriele Turola, Bruno Vidoni, Rita Zabini, Sergio Zanni. Si veda: F. Gozzi, L. Scardino (a cura di), *op. cit.*

74 Restano, a rileggere l’intervento di Fausto Gozzi, un po’ oscure le ragioni di quella ferraresità o come, nella sua traduzione, di un «immaginario estetico della città», allorché egli la riconduce a tre elementi: il concetto, il segno, la memoria, non sempre avallati da una lettura di taglio antropologico, necessaria a sostenerne le ragioni.

fatti da questo decennio le sue icastiche immagini trasferite sulla tela con la precisione di uno sguardo fotografico, raggelato e distanziato. Un mondo nel quale la fissità dello sguardo risponde all'essenziale esigenza di registrare, con perizia, il senso apparente che patina figure, ritratti per lo più, e cose che appaiono come congelate sotto una maschera o dentro una cornice decorativa. Con un virtuosismo condotto fino agli eccessi, il suo è stato un cammino rivolto a superare la soglia rappresentativa della realtà, forzandola poi fino all'effimero del simulacro. Entrano infatti in scena con i primi anni Ottanta le 'vetrine' e tutto quanto le abita: i manichini, gli arredi, le luci, i colori, restituiti nella sovrabbondanza di un *kitsch* sul quale l'artista ha spinto l'occhio per catturare l'intrigo di quello 'specchio' dell'estetismo. Un gioco non rassicurante, bensì drammaticizzato dalla trasposizione in un esasperato spazio di finzione, complice la pittura come teatro dell'illusione. È una scelta che lo vedrà negli anni, pur con nuove ambientazioni, coerentemente fedele a tale dettato oggettivo. Una posizione che non trova molti altri riscontri sul territorio ferrarese,⁷⁵ testimone il selettivo, ma già ampio tracciato di "OfficinOttanta"

È un *focus* che spinge a considerare, relativamente a quel decennio, figure come Rita Zabini, Paolo Nani, Gabriele Turola, Augusto Brunetti e James Rosen, questi ultimi non ferraresi ma calati, pur da tempi diversi, pienamente nel suo tessuto.

Rita Zabini (1956) è l'interprete che registra un maggiore distacco da un'immagine di immanenza referenziale. Nelle opere esposte a Villa del Seminario, dà corso ad un più stretto dialogo tra materia e segno; la prima recuperata da precedenti esperienze ma sottoposta ad opportune riconSIDERAZIONI, il secondo riconquistato alla superficie come parte essenziale di un racconto determinato anche in relazione al colore. In sostanza, dopo aver sperimentato, negli anni Settanta, materiali di riuso combinati per via di collage e assemblage, l'artista mette in atto una sorta di riduzione materiologica; ricorre cioè ad una sottrazione per preferirvi stesure più piane di tessuti vari, combinati in un gioco di incastri, tra tagli e cuciture sottili, che alludono ad immagini di un racconto intimo. Ne derivano superfici di chiara assunzione pittorica, pensate per un ordine dinamico che punta sullo slittamento tra piani, sulla disposizione interna delle forme, assunte nella

75 Una pittura realistica coadiuvata dall'uso dell'obiettivo fotografico ha trovato declinazioni nel lavoro di Franco Tartari (1934) in particolare in un ciclo di opere dello scadere degli anni Ottanta dedicate alla figura femminile. Si veda: V. Lazzari (a cura di) *Franco Tartari. Obiettivo donna*, catalogo della mostra, con testi di A. Caggiano e L. Scardino, Ferrara, Quacchio-Pontegradella, Centro Culturale "L. Einaudi", 24 settembre-30 ottobre 1988, Interbooks, Padova 1988.

gamma di semplificate geometrie che non dettano però oggettive astrazioni. V'è il colore, nelle sue vibranti tonalità, ad equilibrare il rapporto con le forme ed un segno, come cucitura, quasi una scrittura della mente, a rendere visibile le tracce di un evocativo viaggio interiore.

Anche Paolo Nani (1956) insiste nel suo lavoro sul rapporto tra materia e segno, seguendo un iter creativo che fa leva sulla tecnica, sugli effetti che essa è in grado di apportare alla composizione, determinati dal controllo dell'artista. Per intenderci Nani lavora sulla stratificazione di materie, carta stampata prevalentemente, sottoposta a processi di metamorfosi. Partendo dallo sverniciamento chimico, essa viene rilavorata per via di strappi, di collate di colore, di nuovi interventi di sverniciatura, tale da restituire superfici materiche dense di umori, di sollecitazioni per lo sguardo, intrigato tra affioramenti e sottili depressioni, tra segni e frammenti di immagini. È prevalentemente un'operazione di rinvenimento dell'immagine, raggiunta per via di costruzione o, meglio di connessioni tra pieni e vuoti, gesti e segni. Un processo che a metà del decennio, quando datano lavori come *L'uomo ama fissare gli oceani* del 1984, *Metafisica da spiaggia* o *Fuochi vari* entrambi del 1986, trova molte connessioni con il suo impegno teatrale che cifrano la metodologia del suo rapporto, da attore, con il Teatro Nucleo.⁷⁶ Un impegno cui si dedicherà sempre di più trasferendosi dal 1990 in Danimarca.

Una relazione con l'immagine segna le esperienze di quegli anni di Marco Pellizzola. L'artista accentua il carattere di una pittura, come si è visto innanzi, dettata da filamenti di colori divisi che sembrano però dare sempre più spazio all'emergenza di figure svelatesi all'interno dello stesso tessuto cromatico. Sagome o parvenze di corpi se si vuole, esse interrompono il flusso lineare per lasciare emergere un racconto ricondotto, in alcuni casi, a tratti autobiografici come avviene con *L'incendio della casa di mio nonno, Ti invischia e ti fa sua* entrambi del 1985.

Augusto Brunetti (1958), trasferitosi a Ferrara nel 1963 dalla natia Prato, appare invece interessato ad una sperimentazione continua di tecniche e stili che rendono di non facile lettura le sue opere all'interno di un tempo omogeneo, ove un possibile filo comune è rintracciabile in una matrice ludica. Avviene, a metà degli Ottanta, di ritrovarsi di fronte ad immagini che sembrano richiamare l'immaginario dei graffitisti, per una sorta di spontaneismo espressivo che attinge ad un repertorio di immagini infantili. Questo riempire lo spazio in una maniera apparentemente casuale è, in realtà,

76 L'artista espone nella personale "Zone" curata da Claudio Cerritelli ed allestita, quale produzione del Teatro Nuovo, presso il Centro Attività Visive dal 5 maggio al 23 giugno 1985.

più organizzato di quanto non possa apparire. Da esso infatti l'artista può, contestualmente, retrocedere, entro la griglia di strutture formalizzate geometricamente, all'interno della quale accumula il suo ricco repertorio iconografico come in *Ostrica che ingoia la luna limpida*, un olio e collage del 1985, fino ad arrivare ad una sorta di aniconismo che rinnova la struttura del riquadro privandolo di referenzialità. In sostanza è quello di Brunetti un atteggiamento disinvolto che mette in gioco una dose di ironia spiazzante, dove accumulazione, contaminazione, casualità si fanno veicolo di un immaginari fluido ed incontenibile.

Una forte carica immaginativa è anche quella di Gabriele Turola (1945) le cui pagine narrative gremite di un repertorio fittamente favolistico, giocano sul senso dell'occlusione in una cifra di primo acchito illustrativa nella quale il rapporto tra simboli, pause cromatiche e parole sembra essere piuttosto organizzazione visiva di un ritmo meditato e serrato del proprio disporsi alla realtà, guardandola dal filtro di un *humour* che, per dirla con Calvino, ha perso la pesantezza corporea, per farsi esperienza della molteplicità delle cose.

Dal caleidoscopico mondo di Turola, il passo è, con James Rosen (1933), verso la riassunzione centrale dell'immagine. Nativo di Detroit, per lunghi anni attivo in California, si ferma, dopo diverse tappe italiane, a Ferrara dal 1984, dove « trova – nota Vittorio Sgarbi – gli stimoli e le ragioni della sua pittura. Qui nessuna concorrenza con l'antico, ma soltanto la devozione per reliquie di tempo che, come fantasmi, sopravvivono nel presente».⁷⁷ Ad ispirarlo saranno santi e madonne tratte dalle pale d'altare studiate nelle chiese della città, altrettanto che i suoi monumenti topici o il ciclo degli affreschi di Schifanoia. Icône con le quali si confronta restituendone figure filtrate come da una nebbia, velate, nel pulviscolo di luci soffuse, da un alone di mistero che ne cattura i contorni, dunque una parvenza che è presenza riportata all'attualità del proprio sguardo.

Non va tralasciata, anche se non lo ritroviamo in questa rassegna, la figura di Gianni Cestari (1946). L'artista nativo di Bondeno, territorio al quale rimarrà sempre molto legato, conduce in questo decennio una ricerca pittorica interessata soprattutto alla valenza del colore ed alle sue possibili varianti tonali. È un'esplorazione che lo porterà nel tempo ad esiti prossimi ad un'astrazione di matrice emotiva, ancora assente in questo tempo nel quale l'artista cerca un equilibrio tra la marcata invadenza del colore e la seduzione che promana dall'immagine. È quanto avviene in alcune ope-

77 V. Sgarbi, *Gianfranco Goberti, Gianni Guidi, James Rosen, Sergio Zanni*, in F. Gozzi, L. Scardino, *op. cit.*, p. 77.

re dedicate in questi anni al tema dell'acqua; tema che, sensibilmente motivato dal territorio in cui vive, Cestari traduce con intelligenza su un doppio registro di narratività del quale sono parte tanto la seduzione da un 'archetipo' quanto la consapevolezza dei guasti ambientali. Vi alludono le opere esposte nella mostra allestita nel 1987 presso la Casa Società Operaia di Bondeno,⁷⁸ attente a calibrare i valori cromatici con l'urgenza dell'immagine, richiamata nei dati di una figuratività che si fa anche denuncia. In esse l'intensità dell'azzurro assunto per notevoli sfumature ottenute per via di densità e rarefazioni, per salti e increspature alludono alla mobile superficie, al variare della sua incorporea sostanza, sulla quale, quasi per contrappunto, si materializzano oggetti e figure: sono rubinetti chiusi o aperti, anguille d'acciaio o un improbabile Nettuno risalente da acque sporche. Accentuati questi di una figurazione che, annotavo innanzi, avrebbero con gli anni Novanta lasciato posto ad una pittura di taglio più intimista.

Altrettanto va considerata la figura di Paolo Pallara (1956). La sua esperienza è segnata da un filo conduttore pressoché costante per il quale la dimensione più intima e spirituale dell'uomo, è indagata attraverso un linguaggio segnato da minime, ma pur percepibili variazioni. Dall'impaginato più austero nutrita da metafisiche memorie, proprio delle opere realizzate sul finire degli anni Novanta alle vibratili sequenze di aeree funamboliche presenze, alla dimensione più materica che esalta negli strati, negli accostamenti, nelle abrasioni il valore del reperto, sia esso segno, macchia o figura, custode di emotive sensazioni giocate sullo scarto di intime pulsioni che il colore trattiene e cede nell'artificio della pittura.

L'ossatura di questo decennio va però senz'altro ascritta al contributo che ne danno Maurizio Camerani, Maurizio Cosua, Giorgio Colombani e Giorgio Cattani. Si tratta di esperienze che mettono in campo un confronto costante segnato da ricerca, sperimentazione, partecipazione; percorsi condotti dentro i propri confini ed altrettanto proiettati ad infrangerli per ricucire, in uno sguardo ampio, nessi e ragioni al proprio fare.

Quello di Maurizio Camerani (1951) è un tracciato connotato da una poetica di grande coerenza, pur lì dove affidata, come nel tempo è avvenuto, a diverse modalità espressive. Il suo rivolgersi negli anni Ottanta alle pratiche video non lo distrae infatti dall'interesse a percepire la realtà come affioramento parcellizzato di un tutto. Attenzione questa che, nella sfera del nuovo linguaggio, trova un ulteriore adattamento, riorganizzando di volta in volta la sua propensione ad un visibile, assunto per frammenti. Non si tratta di una prassi calata sull'idea tecnica del montaggio così come avan-

78 La mostra, a cura di Lucio Scardino, sarà allestita dal 16 maggio al 7 giugno 1987.

zata dalle esperienze del cinema e della fotografia degli anni Venti e Trenta del Novecento,⁷⁹ sebbene qualcosa di simile vi si possa scorgere. Voglio dire che non è esattamente nelle intenzioni dell'artista, lavorare in direzione di una decostruzione della realtà tale da sparigliare la sua apparente coerenza visiva a mo' dei fotomontaggi dadaisti, delle sovrappressioni di Man Ray o del cinema di Vertov, per fare qualche esempio. V'è però in questo concentrarsi sul particolare, sottratto *in primis* da una quotidianità domestica, l'approdo ad esiti vicini a ciò che Bloch chiamava «montaggio culturale e tecnico».⁸⁰ In sostanza Camerani risponde all'esigenza di un nuovo ordine 'narrativo' per il quale slittamenti, appropriazioni, indici, si dispongono, per via di un'interruzione della consueta progressione dialettica della storia, ad una lettura della contemporaneità consegnata al flusso di una aggiornata presa di posizione visiva. È una riflessione la sua che registra, coerentemente si è detto, una continuità con le esperienze degli anni Settanta. In primo luogo con quel ciclo di opere intitolato "Furto di paesaggio" che, a metà di esso, lo vede impegnato ad operare nell'urbano, sul prelievo performativo di porzioni di muri cittadini, presentati, nella loro densità stratificata, in un registro finale costituito dal sottile slittamento tra fotografia (il tempo) e pittura (riproduzione). Si trattava di un'operazione sostanzialmente concettuale rivolta alla riappropriazione e presa di coscienza di un patrimonio collettivo o, se vi vuole, antropologico posto oltre la cortina di un'inerzia percettiva. Sarà poi la presenza all'interno del gruppo Ricerche Inter/Media a tracciare, con evidenti connotazioni sociali, il filo del suo perseverare sulla poetica dell'isolamento, operato in molti casi attraverso il ricorso alla scrittura. Dopo questa esperienza l'approdo al video, nei primi dell'Ottanta, è un ritrarsi, in qualche modo in una sfera più personale che non modifica però il suo atteggiamento nei confronti della realtà. In tal senso vanno letti i primi video che, posti da subito sotto l'egida produttiva del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, lo vedono attento alle ragioni del mezzo, alle sue fluide possibilità narrative proposte, volontariamente, attraverso immagini dissociate. *Passioni fredde o Pensieri domestici* del 1983 ne rappresentano un chiaro esempio giocati come sono su spezzoni di immagini, enigmatiche, interrogative anche lì dove

79 Sull'argomento e relativa fondamentale bibliografia di riferimento ad interpreti come Kracauer, Bloch, Benjamin, Vertov, si veda: A. Somaini, *Le teorie della fotografia e del cinema degli anni Venti e Trenta*, in A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, in particolare alle pp. 94-106.

80 E. Bloch, *Prefazione all'edizione del 1935*, in Id., *Eredità del nostro tempo*, a cura di L. Boella, Il Saggiatore, Milano 1992, p. 184.

estrapolate da un perimetro rassicurante. Il passo verso la maturità del Camerani video-artista è già a metà del decennio con la soluzione delle video-installazioni che lo portano a recuperare i suoi esordi di scultore. Superata in sostanza la prima fase dei *frames* sequenziali, il suo linguaggio si fa più complesso, versato cioè ad accordare due entità mediali in un *unicum* espressivo. È l'approdo alla video-scultura, una forma aperta costituita da *corpi* in relazione imbastiti sulla durata e sullo slittamento, tra fissità dell'oggetto-scultura e divenire della materia video; *corpi* che, a loro volta, pongono una relazione con lo spazio. Nascono su questa disseminazione spazio-temporale alcune delle installazioni di questa nuova ricerca: *Giardino italiano* del 1984, *Con gli occhi chiusi* del 1985, *Corpi freddi* del 1986. Tale cronologia corrisponde anche ad un sottile scarto comunicativo. Con la tridimensionalità come dato acquisito, Camerani gioca ora sul richiamo tautologico tra immagini e forme, ora sulla forza empatica che l'energia luminosa proveniente dalle due entità convoglia, ora anche sul contrasto tra fluido e solido, tra leggerezza e pesantezza. È quest'ultimo il caso di *Corpi freddi*, l'opera che sembra porsi a monte di ulteriori soluzioni appartenenti in gran parte agli anni Novanta. Nel momento in cui arrivano i maggiori riconoscimenti, il Festival Internazionale di Locarno del 1990, la fiera ARCO di Madrid del 1991, la rassegna Taormina Arte sempre del 1991, l'artista dà avvio a soluzioni installative sempre più raffinate benché inquietanti, divenute cifra del suo proposito.

L'ibridazione tra l'immaterialità del video e il materiale della struttura scultorea è compiuto ora in termini di coesione inscindibile, l'uno e l'altra portatori di significati che si rafforzano e si motivano a vicenda. L'artista sceglie strutture solide, minimali per rigore, architettoniche per imponenza, in sintesi archetipi. Sono corpi aggressivi a partire dai titoli come *Bersaglio*, *Addestramento*, *Difesa personale* tutte del 1990, metafora di un tempo straniante, minaccioso. Un tempo che lo coinvolge in un racconto che è tensione, avvertimento e, quasi per contrappunto, ricerca di equilibrio tra immagini, suoni e soluzioni plastiche la cui migliore resa è nel ricorso, dal 1991, a pannelli fotovoltaici. «L'atto plastico – nota in proposito Gilberto Pellizzola – viene generato dalla luce, da un fattore che nel dispositivo ha già plasmato il tecnologico in funzione di un dialogo con il naturale e che ora dà vita ad una cosa che respira e pulsia, che assorbe e irradia, ma con un'anima ferrea e catodica: *sculptura naturans*».⁸¹ (ill. n. 38)

81 G. Pellizzola, *Maurizio Camerani: Corpo Cosa Materia Natura*, testo in catalogo realizzato nel 1994, in occasione delle mostre presso le gallerie Alberto Weber di Torino, Piero Cavellini di Brescia, Ponte Pietra di Verona.

L'esperienza di Maurizio Cosua (1943-2009) dopo essere uscito dal gruppo Ricerche Inter/Media si indirizza, con il decennio Ottanta, ad un netto recupero del fare pittorico. Una scelta che, del tutto legittima in questo decennio di reflusso, lo porta a distanziarsi non tanto da ciò che aveva costituito il suo apporto all'interno del collettivo, ma più in generale dalle pratiche con le quali aveva operato individualmente nei Settanta, vale a dire un approccio al linguaggio video e, subitaneamente, il ricorso alla fotografia. Ricorda Paola Segà Serra Zanetti, in occasione della mostra "La Villa del Seminario", che mediante «la macchina fotografica Cosua dilatava oppure rimpiccioliva lo spazio del tempo psicologico».⁸² Si era trattato di un modo dunque di affrontare il dettato creativo che ella riconosceva ancora attuale nella trasposizione pittorica, propria di quella prima metà dell'Ottanta. Un'affermazione con la quale si può in effetti concordare, giacché ciò che in Cosua poteva sembrare un richiamo citazionista, riferendosi ad opere come *Le Tentazioni di Hieronymus* del 1980, *La fontana indecente* del 1982, *Il giovane che guarda verso la pittura* del 1984, era in realtà il frutto di un approdo concettuale all'artificio della pittura, sul modo di costruire il rapporto con l'immagine che, nell'ottica di un personale registro narrativo,⁸³ sarebbe risultato essenziale per leggere il prosieguo del suo cammino di pittore. Denunciando in questo decennio il suo interesse per l'icona, prelevata e trasferita da contesti altri, ma soprattutto di cultura "alta", si pensi su tutti alla fascinazione subita dalle alchimie sottese alla Porta Magica di Roma,⁸⁴ l'artista andava infatti ben oltre la mera iconografia, l'elemento, almeno in parte, apparentemente riconoscibile. Riconte-

82 P. Segà Serra Zanetti, *Meditazioni e riflessioni sulle sorti delle Arti Visive da Villa del Seminario*, in *La Villa del seminario. Ateliers e Opere*, cit., p. 35.

83 Cosua aveva iniziato nei primi anni Settanta ad operare con il video: dapprima indagando nei propri spazi di esistenza, ossia l'ambiente urbano del vissuto quotidiano, strada, casa, studio, poi attento a testimoniare un urbano tecnologico ed industriale, l'intasata Marghera, colta dall'obiettivo fotografico e trasposta in pittura in una sequenza 'attimale', scansita da una struttura cubica prima interna, poi anche esterna all'obiettivo. Una macchina scenica, speculare che gli permetteva di porsi al limite, in una zona di passaggio come attraversamento tra realtà e inconscio; soluzione che troverà poi nell'immagine della *porta* una simbolica assunzione.

Tre delle opere del ciclo dedicato a Marghera, esattamente *Marghera 71 n. 1*, *Marghera 71 n. 2*, *Marghera 71 n. 3*, realizzate ad acrilico su tela emulsionata, saranno esposte alla Quadriennale di Roma del 1975. Si veda: *X Quadriennale. La nuova Generazione*, op. cit., p. 109.

84 Alla Porta Magica ha dedicato lunghi ed approfonditi studi Mino Gabriele, di recente condensati nel suo *La Porta Magica di Roma Simbolo dell'alchimia occidentale*, Olschki, Firenze 2015.

stualizzando l'immagine, sottratta ad un colto repertorio di fonti iconologiche, negli spazi pianamente campiti, isolandola anche nella sua scala di grandezza ridotta rispetto al resto della superficie, Cosua mette in atto una relazione con lo sguardo che gioca sull'ironia ma, soprattutto, sull'inganno che è proprio della pittura nella sua componente fortemente immaginativa. Che ad interessarlo sia proprio spingersi in tale esercizio, lo si avverte con il sorgere del decennio successivo, quando l'artista volta pagina a queste superfici abitate da impianti figurativi per rivolgersi a dipinti che, orientati dapprima a richiamare, metaforicamente, i quattro elementi posti alle origini del mondo, scivoleranno presto verso un taglio decisamente materico. Una svolta per le sue composizioni che, per quanto affidate a nuove soluzioni visive, rivelano, sotto la densità pittorica, i tratti del suo costante porsi in dialogo con la natura e per essa con leggi dell'universo che la governano, quale serbatoio infinito di possibilità narrative. Sarà dapprima un conglomerato di sabbie, polveri, resine, ceneri a costituirne il substrato, il campo d'azione dove si consumano alchimie e trasformazioni passate al vaglio del suo sguardo. Superfici ancora poste all'incrocio tra la fisicità della materia, il suo darsi in metamorfosi, e la eco di un richiamo mentale che suggerisce la giustapposizione su una coltre di scarpe, libri, elementi naturalistici o, anche metafisici, come è per l'invaso di una porta, simbolica soglia posta quale transito di personali memorie. Di questi esiti rende testimonianza la personale "Bivio" allestita nel 1990 presso la Sala Benvenuto Tisi di Palazzo dei Diamanti e corredata da un catalogo in edizione limitata presentato da Dino Marangon. Una tappa nella sua ricerca che lo porta di lì a poco all'uso, quasi assoluto, della terra (materia mista a collanti e poche altre impurità), azzerata da rimandi iconici per meglio affermare la sua valenza di medium pittorico. Una terra dunque che per Cosua è materia nella possibilità di fonderla ad altre materie, di indirizzarla con i gesti, di avvertirla come campo di energie, magma che trascina con sé i segnali dell'esistenza. Sono impasti nei quali l'artista orienta lo sguardo, pronto a vivere la pittura come *luogo* di epifanie.

Anche Giorgio Colombani (1947-1993) si propone negli anni Ottanta con un mutamento di indirizzo della propria ricerca rispetto alle esperienze del precedente decennio. È un cambiamento che lo inscrive entro i confini della pittura, degli strumenti ad essa pertinenti, riconquistati in relazione ad un nuovo rapporto con l'immagine. C'erano state prima di questo momento la fase, non lunga, di partecipazione alla pagina di Inter/Media e, soprattutto, sullo scadere dei Settanta, l'esperienza del ciclo "Banderuole", installazione costituita da alti totem in legno in cima ai quali flettevano tondini di rame a sostegno di sagome colorate. Corpi che trovavano una loro ideale

collocazione all’aperto al fine di registrare il movimento indotto alle parti più esili dall’energia dinamica propria del vento. Insomma l’artista si era posto sulla strada di un rinnovata idea di scultura in abbrivio di una matrice concettuale imposta dall’allusività dei contenuti, in parte riassunti dal titolo.

La distanza da questa fase avviene, neanche così rimarcata, con il sorgere del nuovo decennio quando si dedica alla creazione di opere in ardesia. Una materia che, scelta non casualmente, gli permette di riattivare il senso proprio del fare, indirizzando la mano verso nuove ipotesi narrative ma, allo stesso tempo di stazionare su una soglia che in sé trattiene ancora valori plastici, di materialità effettiva dettata dal supporto. Si tratta di soluzioni ascrivibili ad una sorta di scultopittura, interessanti per il loro abbreviare distanze categoriali. Alcune di queste ardesie, sovente con il titolo *Daper*, sono esposte nella mostra “Alétheia/Lethe” del 1981 presso il Padiglione d’Arte Contemporanea di Ferrara, convogliate in tal senso a corroborare quella riscoperta idea del mito sulla quale l’iniziativa poneva l’accento. Colombani gioca del resto con esse tra corpo e narratività, in un rapporto contenuto tra l’essenza della forma, il frammento sfrangiato di ardesia, e la superficie portatrice di segni che riesumono memorie, brani di esistenza. Segni che, leggermente scavati o dipinti, svelavano un racconto minimale, appena pronunciato o sollecitato da tracce di materia sovrapposta. Non è questa una pagina lunga, ma certamente significativa per la svolta successiva che appena qualche anno dopo lo porta ad uscire dalla sintesi di queste lastre per indirizzarsi verso esiti forse non del tutto inattesi. È la mostra “Gerundio” del 1983 presso il Centro Attività Visive introdotta da Massimo Cavallina a registrarne l’approdo.

Lasciato il tono tellurico dell’ardesia, il contraccolpo è la scelta di superfici chiare, gessificate, una sorta di intonaco, quasi arriccia, che in sé trattiene, in valenza pittorica, un’organizzazione di segni libera e fluente che detta immagini poste al limite tra realtà e memoria, passato e presente, consci ed inconscio. Una «figuratività» che – dice bene Cavallina – «appare come **affioramento** alla coscienza».⁸⁵ Ed in effetti di apparizioni si tratta, ricche di portati mnestici e simbolici, la tenda, il pesce, la palma, la traiettoria in corsa di una tigre, per i quali l’artista opera secondo una modalità particolare tendente al «dissolvimento dell’icona – nota ancora Cavallina – in una fluida corrente nella quale si amalgamano, in stato di instabilità plasmale (sic), e quasi in ebollizione e fuga dalla superficie del supporto».⁸⁶

85 M. Cavallina, *Giorgio Colombani. Gerundio*, catalogo della mostra, Ferrara, Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, 6 marzo-3 aprile 1983, s.p.

86 *Ibid.*

Particolare è difatti l'idea di relazionare un supporto assorbente e opaco, fissativo di segni e di colori, per lo più carboncini e tempere, ad un'evidenza visiva posta sul crinale dello *stare per*, insomma dell'«azione nell'atto stesso del suo accadere»,⁸⁷ per la quale «gerundio» è coniugazione felice. Su questo bilico che è condizione dell'essere dentro la vita delle cose, Colombani vi sosta per un po' di tempo, allargando il suo registro d'azione anche a superfici di rilevante formato come possono dirsi *Anche il toro ha perso l'anima*, *Senza titolo*, *Salto con l'asta*, tutte opere del 1986 presenti nella mostra «OfficinOttanta». Un tempo che arriva fino ai primi del Novanta, alla sua prematura scomparsa, testimoniando di una poetica posta sul limite attivo dell'esistenza, nell'energia delle cose.

In questa compagine figura Mara Sitti (1949-1992), il cui lavoro trova momenti di condivisione con gli artefici poc'anzi delineati, in particolare con Maurizio Camerani con il quale animerà fino al suo prologo la vicenda di Inter/Media. Momento questo che si situa, come per gli altri, tra un prima e un dopo. Formatasi al «Dosso Dossi» e poi presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, il suo avvio si era espresso in particolare attraverso il disegno ed il collage. Si collocano infatti nella prima metà dei Settanta piccoli fogli realizzati a china alternati a collages, nei quali l'artista porta alla luce un microcosmo, partecipe di una sensibilità femminile, ma non preclusivo. Dal disegno minuzioso e paziente, condotto ad inchiostro di China come se fosse un ricamo, simulando il merletto depositato a mo' di impronta, contemporaneamente matura l'acquisizione reale di pezzi di tessuto, tendaggi, passamanerie, damaschi, merletti, affiancati ad elementi provenienti dal mondo naturale o dall'artificio fotografico, appuntato come *memento mori*.

A costituire l'essenza di questa ricerca sono dunque elementi organizzati in guisa di collages su supporti meno cedevoli come cartoncini, trucioliati, tele. Depositi che, nel rigore di tale recupero, costituiscono il modo di esprimere il suo dialogo con la realtà, ma soprattutto con il tempo rimarcato come passaggio, attraversamento, memoria e presenza.

Riemergerà con la metà degli anni Ottanta la necessità di confrontarsi con un progetto di organizzazione spaziale ora trasferito nell'esperienza della pittura. Per essa sperimenta dapprima con alcune prove, la forza del colore, poi nuovamente la potenzialità delle materie. Di ciò è testimone, dal 1987, il ricorso alla cartapesta che l'artista crea da sé e manipola, trattandola alla maniera di una matrice sulla quale incidere segni, impressi a mo' di orme: sono mani, corpi, volti, insomma forme organiche iterate e strappate, parafrasando il titolo di una sua opera del 1987-89 (*Strappi di*

87 Ivi.

oscurità: ossessioni notturne nei colori della notte) all'oscurità, al sedimento di un tempo lontano. Forme che Mara Sitti riporta alla luce, servendosi, simbolicamente, anche degli effetti di rifrazione determinati dal fisiaggio di lacche colorate nei toni del blu, del viola, del verde cupo. È questa scoperta del profondo a giustificare l'adozione di archetipi che divengono d'ora innanzi cifra delle sue opere. È un passo che la porta ad usare acquerelli e oro su carta, concepiti come moduli montati poi su tela nell'effetto finale di grandi pannelli. Anche in questo caso è il senso iterato di piccole figure schematizzate, donne, uomini, animali, guerrieri, a determinare l'organizzazione di questo nuovo ordine, pensato per schemi per nulla banali o ripetitivi. Un ordine visivo che la porta a meditare sul rapporto tra segno e simbolo, nella misura in cui riesce ad intervallare e a comporre attraverso il colore e, soprattutto, l'uso dell'oro, una forma dominante che sovrasta molte composizioni, ovvero il segno della croce. Sono opere, purtroppo le ultime, nelle quali Mara Sitti attiva il senso di un'interrogazione; una riflessione che la spinge a confrontarsi con i segni più antica della civiltà, alla ricerca dei valori spirituali.

Giorgio Cattani (1948) è tra le figure delle quali si è finora detto, senz'altro la più irrequieta, non solo in termini immaginativi, ma per continua necessità di sporgersi "altrove", avverbio da lui amato, che è difatti anche geografico. Tutt'altro che stanziale, benché Cattani non abbia mai 'abbandonato' la sua Ferrara, lo ritroviamo sovente dalla metà degli anni Ottanta fuori dalla città: Roma dove vi si trasferisce almeno fino alla fine del decennio, nel mentre ripetuti soggiorni di lavoro lo vedono anche a Palma di Maiorca cui seguono, nei primi Novanta, le frequentazioni con l'Austria come documentano le mostre di Graz.⁸⁸ Tappe, tra altre, che dicono di una curiosità intellettuale che modella senz'altro la sua ricerca in questi due decenni, da ritenersi centrali e costruttivi per la sua esperienza. Il suo sporgersi negli Ottanta nelle trame della pittura, dopo esordi performativi e videoartistici, non traduce per l'artista una distanza immediata da tali pratiche soprattutto dall'utilizzo del video. Entrambe le istanze convivono infatti fin quasi la fine del decennio, testimoni di una sua dimensione poetica che si esprime al meglio nel piacere della contaminazione, del gesto audace, della scoperta contro l'ovvietà, dell'armonia contro l'inciampo. Poste così, tali indicazioni danno già l'idea di una personalità complessa qual è quella di Cattani le cui opere ne restituiscono meglio i tratti. L'esercizio della pittura, così come si profila a metà del decennio, pensando a lavori esposti in occasione delle mostre "La Villa del Seminario" e "OfficinOttanta", ovvero tele come *Di nascosto da te o Pen-*

88 Vi aveva già esposto in realtà nel 1985 con una personale presso l'Atelier Lang.

sando al Mago Merlino entrambe del 1984, *Voglia di te o Sala d'attesa* del 1985, lasciano trapelare un impianto narrativo che «più che una “pagina” di Libro – nota Paola Serra Zanetti in occasione della prima – [è] una videopagina».⁸⁹ L’annotazione è relativa all’uso di colori forti, passati al vaglio di una “luce elettronica”, aspetto che in alcune di esse è ravvisabile ma meno di quanto dice proprio la strutturazione della composizione che allarga in una dimensione spaziale secondo una costruzione scenografica che, del resto, era stata alla base della sua formazione presso l’Accademia di Belle Arti di Venezia. In sostanza dopo i primi esiti pittorici documentati dalla mostra presentata presso il Centro Attività Visive nel 1982 nella quale erano comparse piccole tele rese per campiture piane, a mo’ di scuro fondale che tratteneva al centro figure essenziali, riconducibili ad un universo familiare o di personale evasione,⁹⁰ l’artista aveva spostato l’attenzione sugli strumenti del fare, inevitabilmente sul colore, intuendone l’importanza anche relativamente al momento storico. Momento che si sa, si era spostato dalla “presentazione” alla “rappresentazione”,⁹¹ dall’azzeramento analitico e concettuale alla nuova dimensione del dipingere. Cattani ne coglie subito l’onda facendone motivo di riflessione, passato però al vaglio di una personale dimensione, di un bagaglio radicato in una storia vissuta anche quale esperienza interiore. Questa fase di lavoro è già preannuncio di ciò che verrà dopo: nei tratti di un colore invadente, per alcuni versi infuocato, nel rincorrersi di segni convulsi appaiono tracce di immagini, di una narratività che è frammento, attimo di sosta, pausa dai quali ripartire ogni volta. A fianco di ciò si colloca, come si è detto, la pratica videoinstallativa, una parte significativa del suo agire che gli procura importanti riconoscimenti. Basti pensare alle numerose partecipazioni internazionali poste sotto l’egida del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti tra le quali la presenza nell’ambito di “Documenta 8” a Kassel

-
- 89 P. Sega Serra Zanetti, *Meditazioni e riflessioni sulle sorti delle Arti Visive da Villa del Seminario*, cit., p. 35.
- 90 Prima di questa mostra, va segnalata la partecipazione alla collettiva di pittori ferraresi presso la Glynn Vivian Art Gallery a Swansea nel Regno Unito tenutasi nel 1980, dove Cattani aveva esposto *Le monsavon* una tecnica mista su carta dello stesso anno, nella quale la presenza di carta da scenografia tracciata linearmente attraverso piccole scritte, si legava all’uso di materiali extrapittorici di memoria poverista, ma anche ad iterazioni popartistiche nella fascia in alto tratteggiata da una serie di stelle. Il titolo ritornerà per un video del 1981.
- 91 Difendendo le posizioni della Transavanguardia si esprime così Bonito Oliva in replica alle posizioni di Benjamin Buchloh apparse sulla rivista “October” n.16 del 1981, nella quale lanciava accuse di “autoritarismo reazionario” agli interpreti della nuova pittura europea che si stava affermando anche sulla scena americana.

nel 1987 con il video *Metropolitan traces* del 1983⁹² selezionato, da Vittorio Fagone, per la sezione "Videothek". Non meno importante la partecipazione alla mostra "Spazi '88" curata da Amnon Barzel per il Centro "Luigi Pecci" di Prato nel 1988 o nello stesso anno la scenografia (una videoinstallazione) realizzata per lo spettacolo *Tecnicamente dolce* con coreografia e regia di Enzo Cosimi, tenutosi a Cagliari nell'ambito del festival "Nuova Danza". Dopo i primi video, spostarsi verso la videoinstallazione è un passo quasi naturale posto, per Cattani, nel registro linguistico della contaminazione: materiali primari, legno ferro, e altri oggetti, come sarà per il ricorrente pianoforte o per l'anfora in ceramica, sono messi in relazione con la luce del video, punto di attenzione, di drammatizzazione, ma anche di cattura, come una finestra aperta sulla quotidianità, riassunta nell'icona. Dice bene Marco Meneguzzo quando scrive che oltre il «sapiente missaggio di elementi antinomici [...] l'opera di Cattani non deve essere vista per la sua eleganza formale [...]», ma per il suo darsi come necessità, quasi «catarsi nella rappresentazione del mondo».⁹³ Achille Bonito Oliva annoterà per *Costellazioni*, il parallelepido di monitor pulsanti di energia collegata all'azione scenica di *Tecnicamente dolce*, che è essa stessa «una macchina scenica [...] i cui singoli elementi entrano in una posizione di intreccio tra di loro e dimostrano come l'evento visivo è prodotto dalla moltiplicazione dello spazio per il tempo, della staticità con il movimento, della natura con la tecnologia secondo le cadenze di un'arte totale che accoglie, assiste e misura i gesti dell'uomo».⁹⁴ Come a dire che Cattani costruisce una prospettiva di visibilità che cavalca le ragioni della realtà anche lì dove questa viene sostituita con il suo *alter ego* rappresentativo. Non sarà così diverso quando dai Novanta in poi si compie più nettamente un distacco dal virtuale tecnologico per l'inganno della pittura. Una dimensione spaziale, quasi a tendere un *fil rouge* nel suo lavoro, torna a farsi avanti nelle sue composizioni bidimensionali. Cattani sfalsa i piani, crea superfici della 'realità', fa uso di segni energici e, a volte, di contorni

92 Si era già imposto al Festival di Locarno del 1983.

93 M. Meneguzzo, *Giorgio Cattani*, in A. Barzel (a cura di), *Spazi '88*, catalogo della mostra, con testi di A. Barzel, S. Lubowsky, D. Cameron, L. Parmesani, C. David, B. Bloom, P. Day, D. Niepel, J. Sans, C. Guaita, K. Jones, A. Ginzel, L. Stoisa, J. Foncé, Prato, Museo d'Arte Contemporanea "Luigi Pecci", 19 novembre 1988-5 febbraio 1989, Centro Di, Firenze, Electa, Milano 1988, p. 60.

94 A. Bonito Oliva, *Costellazione*, in *Tecnicamente dolce*, catalogo con testi di A. Bonito Oliva e M. Nadotti, Ferrara s.d., s.p. Con testo di presentazione di Bonito Oliva sarà anche la mostra *Cattani. Divieto d'Affissione*, tenuta presso la galleria Ennio Borzi di Roma nel 1992, dove l'artista esporrà sia installazioni a pavimento (orizzontali), sia videoinstallazioni a parete (verticali), sia opere su carta.

netti che racchiudono immagini come frammenti di memoria, brani di un visuto sostenuto costantemente da una grande forza immaginativa.

Ulteriori figure alimentano la scena di questi decenni. Appartengono ad una generazione relativamente successiva, quel tanto cioè che porta a registrare le singole esperienze maggiormente nel cono del decennio Novanta. Si tratta di Ketty Tagliatti, Gabriella Soavi, Nedda Bonini, Giuseppe Cestari, Giuliana Grande, Nadia Fanzaga, il duo AMAE, Flavia Franceschini Marco Tessaro, Marcello Darbo, Isabella Guidi.

Si collocano sul finire del decennio Ottanta gli esordi di Ketty Tagliatti (1955). Dopo aver frequentato l'Istituto d'Arte a Ferrara e l'Accademia di Belle Arti di Bologna, la ritroviamo, nel 1989, ad esporre presso il Centro Mascarella di Bologna e la galleria Mazzocchi di Palermo.

Comincia da questo momento a delinearsi un universo di singolare munalità che si preciserà nell'artista maggiormente con gli anni Novanta. Datano infatti tra la prima e la seconda metà di esso una serie di lavori nei quali Tagliatti disciplina, con abilità, più materie e più tecniche che, mai incoerenti, sono avvertite come necessità per raggiungere esiti formali che annunciano una personale poetica. Al supporto pittorico solido e compatto, un fondo neutro, l'artista sovrappone carte veline e colori terrosi, anche nel ricorso all'acquerello, ed altrettanto il disegno, nel mentre vi imprime solchi e partiture che generano livelli percettivi. Se questa stratificazione che mette in gioco il durevole con il transeunte, il solido con il fragile, può dare adito a pensare che nulla sia al suo posto, così come sembra suggerire *Atotos*, una tecnica mista del 1994 o *Senza titolo* del 1996, in realtà l'effetto è tutt'altro che straniante. Operando sui contrasti, su segni lievi ed emergenze cromatiche, su materie solide e larvali velature, l'artista giunge a pagine di notevole armonia. Sono composizioni di un gestualismo libero, evocazioni di un mondo interiore, dalle quali risalgono immagini cercate ancor più che dichiarate, come invece avverrà più avanti quando l'attenzione si sposterà verso il soggetto della poltrona, poi della rosa.

Più appartata l'esperienza di Flavia Franceschini (1955) muove fin dal sorgere degli Ottanta nel territorio privilegiato della scultura cui giunge dopo aver frequentato il DAMS di Bologna ed un corso biennale in ebanisteria ed intaglio organizzato dalla Regione Emilia-Romagna. Si spiega in tal senso la prima e duratura scelta di adoperare il legno, un medium che, la porta per via del levare e levigare, alla creazione di un ricco repertorio di figure, soprattutto femminili. Sono corpi con i quali raggiunge risultati di una particolare grazia formale, frutto di una grande abilità manuale, del confronto diretto ed energico con una materia resistente, pazientemente lavorata fino alla nascita di silhouette sinuose, di figure volteggianti o volanti. Un mondo che sembra

avere molti tratti dell'autobiografia: sognante, docile, evocativo di una bellezza che per l'artista non è però stasi, ma continua possibilità di mettersi in gioco sperimentando materie e tecniche sul filo di un fare che lega consapevolmente qualità artistiche e rigoroso controllo del mestiere.

La figura è centrale anche nell'opera di Marco Tessaro (1951), la cui esperienza, fin dai primi anni Ottanta, oscilla tra la poesia e la pittura che trovano al centro l'uomo e i suoi sentimenti. Di scrittura parlano del resto i suoi disegni, formulati nei valori del bianco e del nero, nello scavo o nella pressione che la matita o la biro sa imprimere al foglio per raggiungere la compiutezza di forme che tratteggiano i contorni dell'esistenza. Aspetto questo che appartiene anche a Isabella Guidi (1960) la cui pittura è risolta, al contrario, nell'uso di colori di matrice fauve.

Alla figura umana, meglio ancora all'anatomia, porge attenzione, inoltre, l'esperienza di Marcello Darbo (1957), nativo di Codigoro, ma da anni attivo in città. Su tale interesse si colloca il suo quotidiano esercizio dettato da una carica di forte valenza espressiva che tiene insieme il colore quanto la possibilità di interazione di svariati materiali.

Con Gabriella Soavi (1959), Nedda Bonini (1960), Giuseppe Cestari (1967), Giuliana Grande (1968), Nadia Fanzaga (1966), AMAE (Paolo Mascolini, 1967-Ivan Lupi, 1972) ci si trova di fronte ad artisti il cui lavoro, in crescita negli anni Novanta quando non oltre, registra percorsi molto personali legati a pratiche che annoverano pittura, scultura, fotografia, incisione, digitale. Esperienze che in qualche modo possono anche dirsi figlie di un nuovo momento storico che, realizzando ormai la crisi del postmoderno, mette in campo una libertà espressiva scevra da condizionamenti linguistici. Si può scegliere come fa Soavi di lavorare con la matrice piegandola, nei suoi svariati recuperi, ad una formalizzazione che svela le personali prospettive sul mondo o innestare processi di ibridazione tra fotografia e disegno come è per Bonini interessata a ricalcare un tema difficile e affascinante quale il ritratto. Ancora la fotografia è nelle corde di Cestari che partendo da singoli fotogrammi gioca sugli effetti della moltiplicazione visiva e del possibile straniamento o ritrovarsi a tu per tu con lo spazio ristretto di una lastra come nel caso di Grande che decanta luci dal buio dell'inchiostro facendovi affiorare un mondo di archetipi personali. Non manca la pittura, la sua forza evocatrice di inconsce pulsioni. È così per Fanzaga che si confronta con una figurazione di matrice organica, mentre con gli AMAE l'esperienza si sposta sul binario della virtualità,

più spiccatamente nell’ossimoro della realtà virtuale che sfalsa il tempo e la sua percezione.⁹⁵

In conclusione di queste pagine che ricostruiscono vicende e personalità che hanno segnato trent’anni della storia contemporanea dell’arte a Ferrara, è utile ricordare due iniziative che, sul finire del decennio Novanta, hanno interessato l’affacciarsi di una nuova generazione di artisti.

Da un lato il corso di formazione professionale in “Tecnico progettista nel campo delle arti visive” organizzato, nel 1996, dall’Istituto d’Arte ”Dosso Dossi” di concerto con l’Assessorato comunale alle Politiche giovanili ed in collaborazione con il Centro Professionale Regionale nell’ambito delle politiche adottate dalla Comunità europea POR-F.S.E. Si trattava di un corso post-diploma per giovani artisti, esperienza a quella data ancora unica nel suo genere sul territorio italiano, progettato da Maurizio Camerani e Gilberto Pellizzola con il coordinamento di Ornella Gandini e Gianni Guidi. Un corso articolato della durata di un intero anno per novecento ore di lezione durante le quali gli studenti (diciassette gli iscritti)⁹⁶ si erano trovati ad affrontare rilevanti esperienze sia sul piano teorico sia su quello pratico, dettate dal confronto con significative figure dell’arte e della critica.⁹⁷ Era stato un percorso formativo conclusosi peraltro per quattro dei partecipanti con un momento di relazione internazionale grazie ad uno stage svolto nelle città di Amsterdam, Berlino e Colonia a contatto con artisti lì residenti coinvolti in qualità di tutor.

-
- 95 Un’analisi sull’attualità di una giovane generazione che vi comprendeva anche alcuni dei nomi citati è rappresentata dalla mostra “Le mani della mente. Una generazione di artisti” curata da Massimo Cavallina ed allestita presso le Grotte del Teatro Boldini di Ferrara dal 3 al 30 dicembre 1988. Vi esponevano: Eleonora Belli, Nedda Bonini, Cinzia Calzolari, Antonio Caselli, Anna Ferraresi, Antonella Guirini, Barbara Jori-Carrà, Federica Mongardi, Angela Pasini, Nicola Quirico, Gabriella Soavi, Chiara Spadoni.
- 96 Parteciparono al corso: Lucia Bruni, Riccardo Catozzi, Andrea Forlani, Marco Gallini, Irene Grazi, Lucia Guandaluzzi, Lucia Guazzaloca, Elena Micheli, Costanza Minelli, Lorenzo Moretti, Michelangelo Neri, Tommaso Occari, Beatrice Piazzesi, Janet Rosignoli, Matteo Sacchi, Davide Travagli ed Alessandra Vecchietti. Cfr. M. Goberti, *Giovani artisti al corso professionale*, in “La Nuova Ferrara”, martedì 23 gennaio 1996.
- 97 Tra le sezioni del corso quella intitolata *Autoritratti* prevedeva incontri svoltisi a Ferrara con riconosciuti artisti del panorama nazionale. Furono invitati Giosetta Fioroni, Diego Esposito, Emilio Tadini, Pier Paolo Calzolari, Piero Gilardi, Silvio Wolf, Pino Pinelli, Alberto Biasi, Chiara Dinys e Vittorio Messina. Saranno altresì coinvolti per insegnamenti teorici nomi, per farne solo alcuni tra molti, come Dario Trento, Gian Ruggero Manzoni, Giorgio Celli, Roberto Pazzi, Daniele Seragnoli, Dede Auregli, Angela Vettese, Piero Cavellini, Giorgio Bonomi.

Cogliere quale sia stata la ricaduta di un'iniziativa come questa, quali i risultati di tale opportunità richiederebbe un'analisi che ci porterebbe lontano dai limiti cronologici previsti da questo progetto.

È importante però segnalare un'ulteriore iniziativa che, nata autonomamente a distanza di un anno, vede alcuni dei partecipanti al corso presenti nella mostra "Distillerie" evento organizzato presso l'ex fabbrica Distillerie Mara nella frazione Viconovo di Ferrara per la cura di Federica Mongardi. Vi esposero Andrea Forlani, Enrico Salvadori, Costanza Minelli, Michele Rio, Beppe Cestari, Riccardo Catozzi, Sebastiano Zuccatelli, Michelangelo Neri, Alessandra Vecchietti. La documentazione fotografica ci parla di una mostra di sicuro interesse che rimetteva in moto il confronto con spazi dismessi riportando in qualche modo alla memoria la eco di "Rapido fine". (ill. n. 39)

In un clima certo diverso, questi nuovi protagonisti dichiaravano la volontà di mettersi in gioco, di aprirsi varchi di esperienza verso la soglia del terzo millennio.

Un tempo nel quale si avvia anche l'attività di "Zuni", il circolo Arci di via Ragno, dove in un missaggio di arte, musica, teatro-danza, video-cinema, poesia-letteratura e cucina vengono realizzati molti eventi espositivi che contribuiranno ad animare di uno spirito propulsivo luci e nebbie della "città pentagona". Sono programmi nati fuori dall'attività istituzionale della pubblica amministrazione che, da qualche anno, aveva imboccato il registro di una nuova politica culturale:¹ un tempo che crediamo, però, non ancora sufficientemente sedimentato per poterlo riatraversare con la giusta distanza.

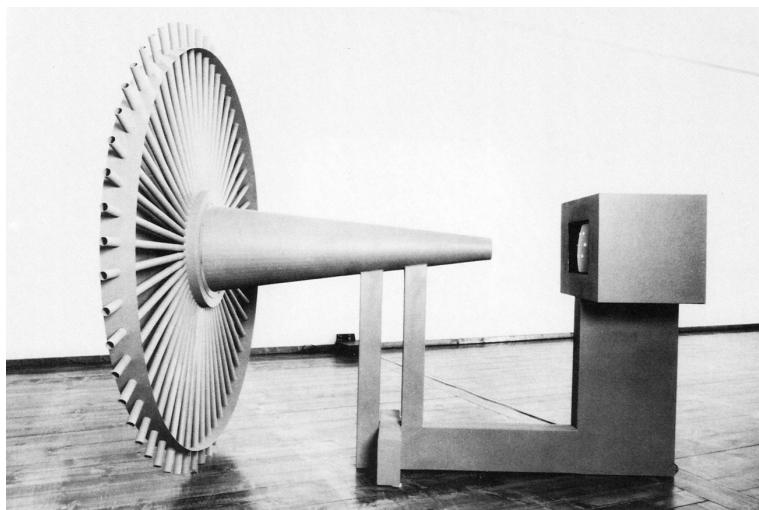
1 Sotto la direzione di Andrea Buzzoni dal 1994, si consoliderà la politica dei "grandi eventi" già introdotta dalla mostra "Claude Monet e i suoi amici" tenutasi nel 1992, nonché strettamente connessa con la creazione di Ferrara Arte. Tra quelli ancora compresi negli anni Novanta vale ricordare: "Spina. Storia di una città tra greci e etruschi" (1994), "Paul Gauguin e l'avanguardia russa" (1995), "Pompei. Abitare sotto il Vesuvio" (1996-97), "Camille Pissarro" (1998), "Rubens e il suo secolo" (1999).



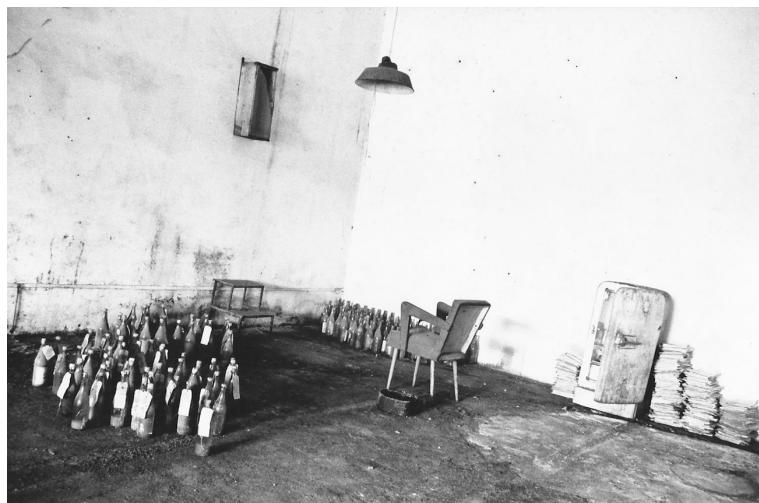
36. Flavio Caroli all'inaugurazione della mostra "Magico Primario", Sala d'Arte Benvenuto Tisi, Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1980 © foto Marco Caselli Nirmal



37. Karl Huber,
Valzertraum,
installazione,
interno della mostra
"Rapido Fine", ex
calzaturificio
Zenith, Ferrara,
1986 © foto Luca
Gemma



38. Maurizio Camerani, *Bersaglio*, 1981, video-installazione, Sala Polivalente, Ferrara 1981 © foto Marco Caselli Nirmal



39. Costanza Minelli, interno della mostra "Distillerie", ex fabbrica Distillerie Mara, Viconovo (FE), 1997