

RIVELAZIONI DELL'IMMAGINE NELL'ARTE BOLOGNESE DEGLI ANNI SETTANTA

Pasquale Fameli

La dialettica tra 'opera' e 'comportamento' posta da Francesco Arcangeli alla Biennale di Venezia del 1972 si è presentata come un'alternativa estetica destinata a protrarsi negli anni «senza alcuna slealtà o pregiudizio»¹. La possibilità di una serena convivenza tra le due linee si era già affacciata due anni prima in una rassegna bolognese, tautologicamente intitolata *Gennaio 70*, che poneva in dialogo le ricerche concettuali con le più aggiornate esperienze pittoriche emerse frattanto in Italia². Gli anni Settanta a Bologna si aprono quindi nel segno di una 'coincidenza degli opposti' che sembra patrocinare ogni pacifica possibilità di relazione tra le forme dell' 'opera' e le idee del 'comportamento', come ha dimostrato anche la fervida attività di gallerie cittadine quali Duemila, De' Foscherari e Studio G7, attente in quegli anni a entrambe le vie pressoché in pari grado³.

Tra i mezzi privilegiati dall'arte contemporanea è soprattutto la fotografia a garantire flessibili oscillazioni tra i due poli, ora incarnando i valori formali e compositivi del quadro ora manifestando un più diretto rapporto con il mondo, rivendicando la priorità del concetto e del processo sull'effetto visivo⁴. Questo secondo approccio, che ha caratterizzato fortemente la ricerca artistica degli anni Settanta⁵, è stato posto da Claudio Marra sotto il segno della 'rivelazione', intendendo con questo

¹ FRANCESCO ARCANGELI, *Opera e comportamento* (1972), in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino, Einaudi, 1977, p. 397. Sulle posizioni di Arcangeli in relazione a questo clima si veda PASQUALE FAMELI, *Francesco Arcangeli tra opera e comportamento*, «Paragone», LXVII, 2016, 129-130, pp. 77-84.

² Si veda *Gennaio 70. Comportamenti progetti mediazioni*, saggi introduttivi di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini Bologna, Alfa, 1970.

³ Per una panoramica sul vivaio artistico bolognese degli anni Settanta si vedano *Regesto 70. Percorsi della ricerca artistica in Emilia-Romagna 1970-1980*, Bologna, Clueb, 1981; *Regesto 70. Percorsi della ricerca artistica in Emilia-Romagna 1970-1980. 3. Saggi critici*, Bologna, Accademia Clementina, 1987; VITTORIA COEN, *Bologna anni settanta. Una città che ha vissuto la convivenza di realtà antitetiche*, «Flash Art», 1991, 154, pp. 78-85; PAOLA SEGA SERRA ZANETTI, *Bologna annisettanta: l'arte della mente, del corpo, delle forme...*, in *Rewind. Arte a Bologna 1997-1950*, Bologna, Il Campo delle Fragole, 1997, pp. 23-31. Sull'attività delle gallerie bolognesi si vedano invece *I 20 anni della Galleria d'arte 2000*, Bologna, Tamari, 1981; *Not so private. Gallerie e storie dell'arte a Bologna*, Ferrara, Edisai, 2009; *My way, A modo mio. Ginevra Grigolo e lo Studio G7, 44 anni tra attualità e ricerca*, Mantova, Corraini, 2017.

⁴ Si veda in proposito CLAUDIO MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia 'senza combattimento'*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 11-17.

⁵ Per una panoramica del rapporto tra arte e fotografia negli anni Settanta si vedano *Gli anni '70, lo sguardo, la foto*, a cura di Adriano Altamira, Bologna, Nuova Alfa, 1993; *La fotografia negli anni Settanta fra concetto e comportamento*, a cura di Liliana Dematteis, Giovanni Battista Martini, Alberto Ronchetti, Torino, Galleria Martano 2002; *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, a cura di Angela Madessani, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006; *L'immagine in/possibile. Attorno alla fotografia negli anni settanta*. Agnetti, Altamira, Di Bello, Garutti, Maraniello, Paladino, Paolini, Pozzi, Zappettini, a cura di Francesco Tedeschi, Milano, Fondazione Zappettini, 2006; *Geografia senza punti cardinali. La fotografia nell'arte degli anni '70 in Italia*, a cura di Elena Re, Torino, Giorgio Persano, 2011; CRISTINA CASERO, *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, a cura di Cristina Casero e Elena Di Raddo, Milano, Postmedia, 2015, pp. 31-51.

termine la pratica di registrazione e riscatto estetico di ciò che si dà 'al presente', che si può cogliere nell'esperienza quotidiana senza filtri illusivi, rivelando appunto l'effettiva natura del mezzo⁶. Nella Bologna degli anni Settanta artisti diversi tra loro come Anna Valeria Borsari (1943), Maurizio Osti (1944), Piero Copertini (1942-2010) e Piero Manai (1951-1988) si sono impegnati in un utilizzo 'rivelativo' dell'immagine fotografica, mostrando alcune sue proficue applicazioni tanto nella più smaterializzata dimensione comportamentista quanto nella più solida pratica della pittura. Si tratta di esperienze diversificate i cui risultati, pur rispondendo in alcuni casi a una convenzionale idea di 'opera', non sono invero privi di un caratterizzante portato concettuale, utile a rimarcare l'attualità estetica della singola proposta e la possibilità di un dialogo con le altre.

Affrontando questioni di carattere esistenziale, le ricerche di Anna Valeria Borsari e di Maurizio Osti si mostrano orientate a più scoperte verifiche del proprio rapporto con il mondo. In forza di questo orientamento, ogni attenzione ai dati formali è trascurata a vantaggio di valori processuali e concettuali che includono il tempo, la memoria e la presenza differita⁷. Il lavoro della Borsari può essere collocato più specificamente nell'orbita di quella tendenza etichettata come Narrative Art che alterna una proustiana destrutturazione della memoria a una joyciana epifanizzazione del banale⁸. È proprio a questa seconda linea che sembra potersi ricondurre la produzione della Borsari, in cui aspetti e oggetti insignificanti o marginali del quotidiano assumono un inedito senso di ambiguità grazie alla frammentarietà della registrazione fotografica. Un precoce esito di questa ricerca si può già scorgere in *Sulla neve* (1967-68, *fig. 1*), una serie di immagini fotografiche che mostrano i resti di una casa e le orme di un animale sulla neve incrociate con i cerchi di una botte distrutta, brani indecifrabili di una realtà 'trovata', «subita fino alle sue ultime conseguenze, ricercata ed accettata in tutte le sue più lontane possibilità»⁹. L'interesse per una rimediazione estetica del vissuto e di una relazione complice con il mondo si annuncia infatti nelle riflessioni dell'artista già alla fine degli anni Sessanta quando, opponendosi al logicismo chiuso e rigoroso del Concettuale analitico, afferma: «non voglio costruire oggetti che siano esclusivamente pensati, che diano cioè incondizionatamente ragione alla nostra logica, assicurandoci [...], perché il caso resterebbe, fuori,

⁶ Cfr. C. MARRA, *La fotografia come rivelazione*, in FRANCESCA ALINOVÌ – CLAUDIO MARRA, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 165-295.

⁷ Su queste problematiche cfr. C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., pp. 168-178.

⁸ *Ivi*, p. 184. Su questo filone di ricerca si vedano *Narrative Art*, a cura di Filiberto Menna, Roma, Cannaviello Studio d'Arte, 1974 e *Narrative Art 1970-1990*, Ravenna, Operat, 1996.

⁹ ANNA VALERIA BORSARI, s.t. (1968), in *Anna Valeria Borsari. Opere*, Milano, Electa, 1996, p. 18.

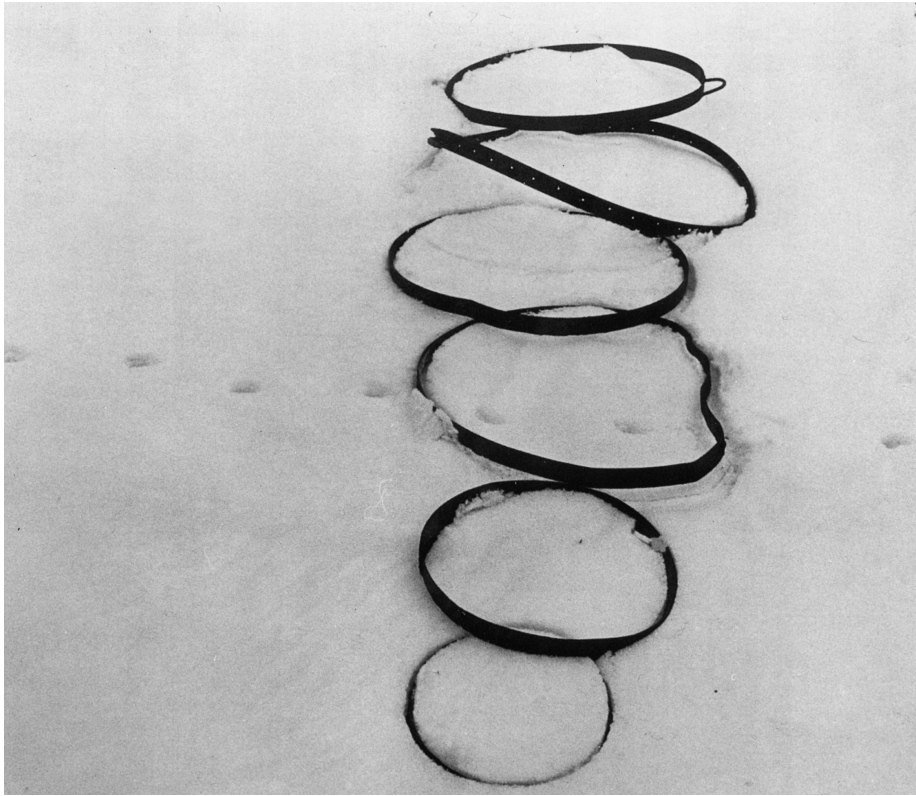


Fig. 1, Anna Valeria Borsari, *Sulla neve*, foto in b/n, 1967-68, Courtesy dell'artista.

illogico; non voglio oggetti ove il caso, dialetticamente, venga vinto dalla nostra logica, poiché sarebbero false e illusorie concessioni, sarebbero sogni di compensazione»¹⁰.

Anziché insistere sul rigore circolare della tautologia, la Borsari preferisce infatti cogliere gli aspetti più intimi e misteriosi della realtà, adoperando la fotografia come sineddoche di una narrazione incompiuta, potenziale, in forza della sua ampia flessibilità semantica, del suo essere «messaggio senza codice»¹¹. L'indeterminatezza di un racconto fotografico sospeso, inspiegato, non risolto, si fa motore 'celibe' del senso, nella poetica dell'artista, determinata a «cercare, come in un film si può cercare, osservandolo foto per foto, in ogni mio incubo, in ogni mio sogno, in ogni mio momento felice, le piccole parti che sommandosi rapidamente lo compongono»¹². Elementi intimi della propria esistenza come una bambola, un selciato, una vecchia fotografia o una palla in *Testimonianze* (1976, fig. 2) e i resti di un vissuto ignoto in un'opera come *Chi ha vissuto qui? / Qui è vissuto* (1977, fig. 3), assumono un carattere enigmatico e perturbante sia in virtù dell'assenza di un soggetto umano sia per la forza straniante del dettaglio fotografico.

¹⁰ A.V. BORSARI, *Da un quaderno di annotazioni* (1967), in *Anna Valeria Borsari*, cit., p. 13. Per una conoscenza globale del percorso dell'artista si vedano A. V. BORSARI, *Gli occhiali a specchio*, in GIANFRANCO BARUCHELLO et al., *Nel segno di Giotto. Cinque percorsi artistici*, Carpi, APM, 2008, pp. 89-125; GIORGIO ZANCHETTI – SILVIA PAOLI, «Ora sono qui». *Conversazione con Anna Valeria Borsari*, «L'Uomo Nero», IX, 2012, 9, pp. 381-403; *Anna Valeria Borsari. Qui e altrove. Alcune opere dal 2012 al 1976*, Milano, Mudima, 2012; EMANUELA DE CECCO, *Anna Valeria Borsari. Due quadri, le cornici, il muro e altre questioni*, Milano, Postmedia, 2012.

¹¹ ROLAND BARTHES, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, trad. it., Torino, Einaudi, 1985, p. 32.

¹² A.V. BORSARI, s.t. (1968), in *Anna Valeria Borsari* cit., p. 18.



Fig. 2, Anna Valeria Borsari, *Testimonianze*, 1976, foto in b/n, cm 24x18, Courtesy dell'artista.

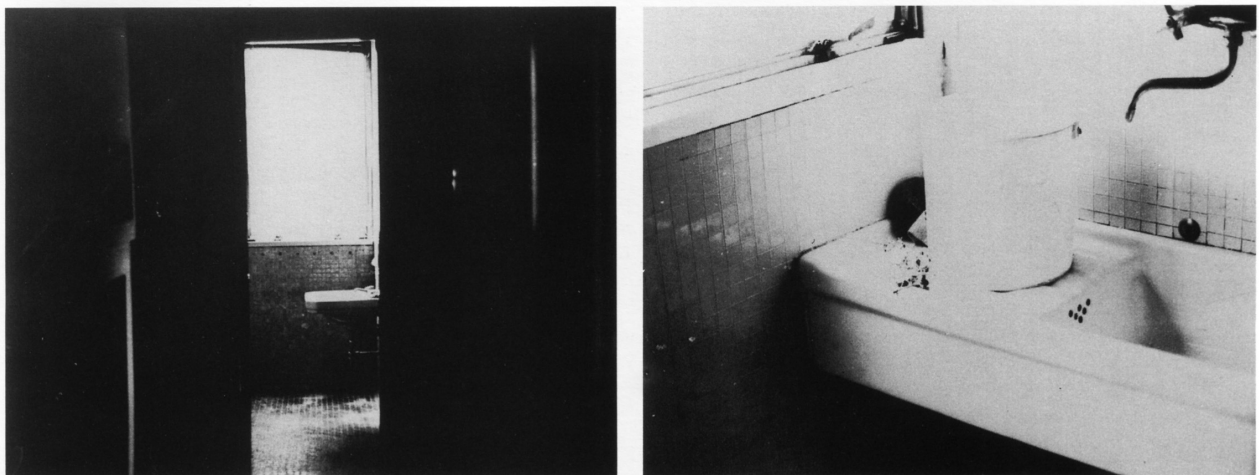


Fig. 3, Anna Valeria Borsari, *Chi ha vissuto qui? / Qui è vissuto (part.)*, 1977, foto in b/n, cm 18x24, Courtesy dell'artista.

Oltre a «decodificare il nostro modo di vedere, riconoscere e sentire», l'artista intraprende, infatti, un riesame del reale per il quale il mezzo fotografico si rivela come «il più semplice per poter oggettivizzare la visione», istituendo al tempo stesso «sempre nuove relazioni di connessione causale»¹³. L'apparente oggettività della visione fotografica contravviene a se stessa nel proporre all'osservatore immagini a un alto grado di ambiguità o di indefinitezza contestuale: la complessità del vissuto viene disintegrata e ridotta a pochi stralci indistinti, circoscrivendo zone di affettività imprecisate che traducono il dubbio e lo smarrimento in effetto estetico.

In molte delle opere realizzate da Maurizio Osti già nei primi anni Settanta la fotografia assolve invece il compito di documentare processi e interventi di un rivivificato rapporto con le materie naturali. Rapporto, questo, finalizzato a stabilire o riscoprire più profonde complicità con le forze del cosmo e degli elementi, mediante la reiterazione di gesti semplici ricondotti a un sapere antico, volti a coniugare la riflessione pitagorica sull'universo al pensiero alchemico e alla filosofia cabalista. Così facendo Osti formula una personale cosmogonia, o una 'mitologia individuale', per dirla con Harald Szeemann¹⁴, in una declinazione letterale di quel 'misticismo' che Sol LeWitt poneva a fondamento dell'Arte Concettuale¹⁵. Tutto ciò viene portato dall'artista al livello di un comportamento estetico temperato, condotto con gesti minimi e volutamente effimeri, come può essere l'atto di bagnare con un fazzoletto intriso d'acqua una superficie opaca, ora per offuscarne ulteriormente la pur debole trasparenza ora per amplificarne i riflessi. È ciò che si mostra per esempio in *...outside* (1975, fig. 4) e *Self Portrait* (1979), dove i piccoli e discreti interventi manuali vengono restituiti in sequenze fotografiche ordinate verticalmente, accompagnando la ripetizione di un lessema con funzione evocativa, a completare così quelli che sembrerebbero darsi come altari di odierni rituali finalizzati a ristabilire un nuovo equilibrio tra *bios* e *logos*, o tra pulsione naturale e

¹³ BRUNO D'AMORE, s.t. (1975), in *Anna Valeria Borsari* cit., p. 110. Per altre voci critiche sull'artista bolognese cfr. LUCIANO ANCESCHI et al., *Identificazioni allo specchio. Scritture per Anna Valeria Borsari*, «Parol. Quaderni d'arte e di epistemologia», 1986, 2, pp. 143-167. Segnaliamo inoltre che l'opera *Testimonianze*, apparsa su «Data», VII, 1977, 26, p. 57 accompagnata da un commento di Barbara Radice, è stata esposta l'anno dopo in *Le figure del tempo*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli, tenutasi presso la Galleria De' Foscherari di Bologna nel 1978.

¹⁴ Sulla presenza del mito nella poetica dell'artista cfr. MAURIZIO OSTI – TIZIANA DI FRANCO, *Un'intervista possibile. Bologna Italy 1999*, Alexandria, [s.e.], 2007, pp. 7-8. Sul concetto di 'mitologia individuale' si vedano *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Kassel, Documenta Verlag, 1972 e HARALD SZEEMANN, *Individuelle Mythologien*, Berlin, Merve, 1985. È opportuno segnalare inoltre che nel 1974 alla Galleria De' Foscherari di Bologna Alberto Boatto ha organizzato una mostra, intitolata *Ghenos Eros Thanatos*, da ritenersi affine alla proposta critica szeemanniana. Sulla mostra e sui suoi sviluppi si veda ALBERTO BOATTO, *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di Stefano Chiodi, Roma, L'Orma, 2016.

¹⁵ Cfr. SOL LEWITT, *Sentenze sull'arte concettuale* (1969), trad. it., in *Sol LeWitt. Testi critici*, a cura di Adachiara Zevi, Roma, Incontri internazionali d'arte, 1994, p. 86.

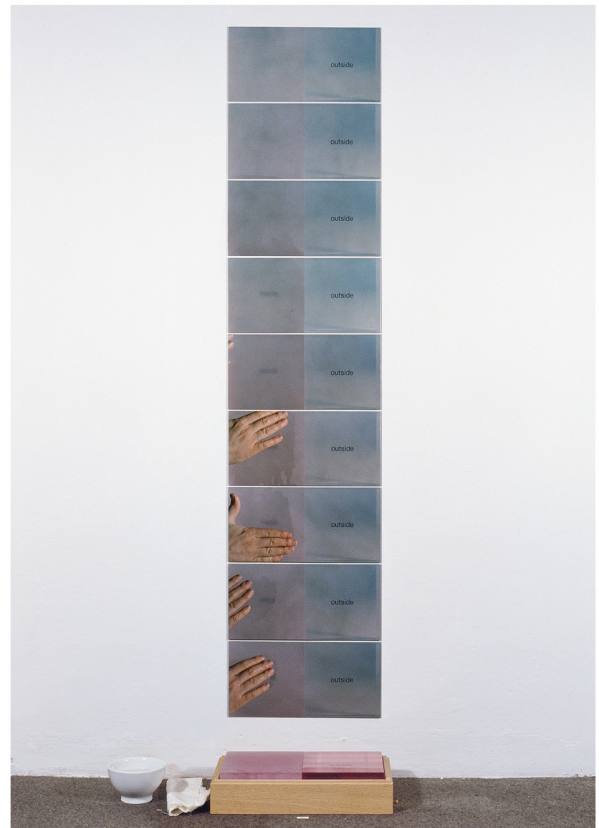
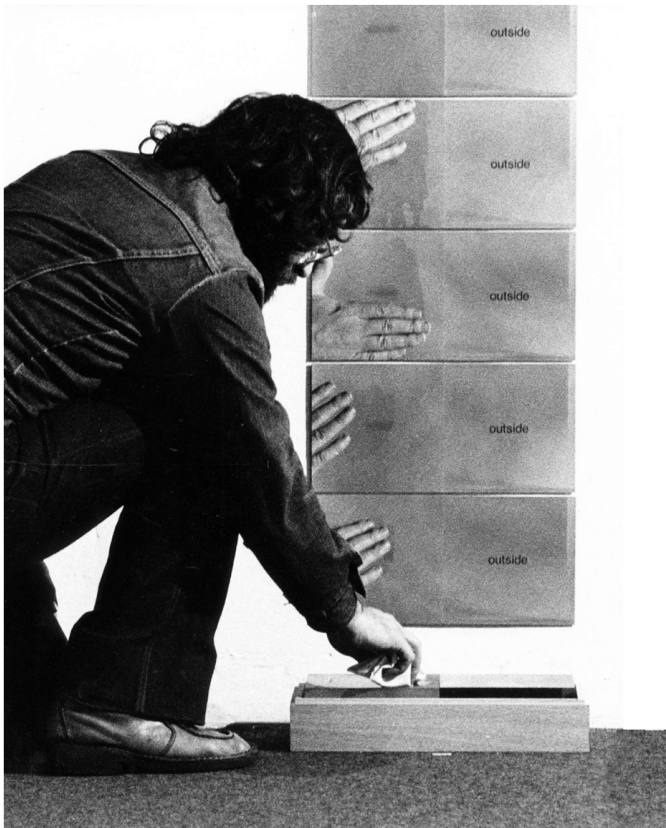


Fig. 4, Maurizio Osti, *...outside*, 1975, installazione, resina poliesterre, 9 foto a colori, dimensioni variabili, Courtesy dell'artista.



Fig. 5, Maurizio Osti, *Tavola autocancellante*, 1975, installazione, 18 foto in b/n, dimensioni variabili, Courtesy dell'artista.

norma sociale¹⁶. Gli accostamenti tra scrittura e immagine complicano la struttura semica dell'opera chiamando l'occhio a svolgere simultaneamente la funzione del guardare e quella del leggere, dell'osservare e del decifrare. È ciò che si verifica anche nella *Tavola autocancellante* (1975, fig. 5) dove la fotografia interviene a registrare le fasi di un processo che parte dalla vergatura della parola 'finito' e giunge alla sua cancellazione per evaporazione, manifestando attraverso il fenomeno chimico le polarità apparizione-sparizione e condensazione-dissolvimento. Le stesse antinomie caratterizzano anche *Finito/In* (1976, fig. 6), una sorta di equazione visuale tra gli stati di aggregazione della creta e il tempo, nel ganglio dialettico materiale-immateriale¹⁷. Scaturisce da simili operazioni un dialogo ossimorico, una coincidenza di opposti entro cui si scatena un dissidio, morfologico e semiotico al tempo stesso, tra l'infermità organica della traccia di materia e la definitezza logica del codice linguistico. L'immagine fotografica viene qui investita di forti valenze simboliche, orientandosi verso la più impregiudicata apertura di significato. Il superamento della linearità logica mediante una reinvenzione paradossale e non convenzionale dei codici comunicativi si concretizza, infatti, in altre operazioni coeve di Osti, nella decostruzione di frasi e parole ai loro



Fig. 6, Maurizio Osti, *Finito/In*, 1976, slide-performance, diapositive per 3 proiettori e nastro registrato, dimensioni variabili, Courtesy dell'artista.

¹⁶ Come rilevato in ALFREDO DE PAZ, *Estetica, intenzionalità e natura*, «G7 Studio», II, 1977, 11, p. 13. L'articolo è una ripubblicazione del testo di presentazione scritto in occasione della mostra personale di Maurizio Osti alla Galleria Duemila di Bologna nel marzo 1976. Per altre voci critiche sulla ricerca dell'artista si vedano PIETRO BONFIGLIOLI, *Il pensiero come opera della mano*, in *Maurizio Osti. IO/IO*, Bologna, G7 Studio, 1980, pp. 7-13 e P. BONFIGLIOLI et al., *L'anàbasi sublime dell'immagine. Scritture per Maurizio Osti*, «Parol. Quaderni d'arte e di epistemologia», 1989, 5, pp. 138-167. Per una conoscenza complessiva del percorso dell'artista si veda invece *Maurizio Osti. Premio Marconi 2009 per l'arte multimediale*, a cura di Claudio Cerritelli, Bologna, Circolo Artistico – Università degli Studi di Bologna – Fondazione Guglielmo Marconi, 2009, pp. 7-9.

¹⁷ Per un'acuta analisi dell'opera in questione si rimanda a ERMANNIO MIGLIORINI, *Osti: 'arte' materia e analisi*, «G7 Studio», II, 1977, 12-13, pp. 8-9 e 19.

elementi minimi. È ciò che avviene nelle tele grafemiche del ciclo *Al di là del significato* (1974), o nella corrosione per intensificazione del contrasto fotografico di una scrittura 'trovata', nel *Trittico (Naufragio)* del 1977, dove il triangolo kosuthiano oggetto-fotografia-parola viene riscattato dalla sua chiusa analiticità in virtù di un più enigmatico dirottamento di senso.

Il rapporto di Piero Copertini e di Piero Manai con l'immagine fotografica, nei primissimi anni Settanta, si svolge invece all'insegna di un'ibridazione intermediale e vede i due autori impegnati in un metodico lavoro di traduzione della fotografia in pittura, come a decretare il definitivo armistizio per quel fatidico 'combattimento' su cui ancora a quei tempi si interrogava la critica¹⁸. Seppure afferenti al versante 'opera' e storicamente incanalate su linee stilistiche di derivazione pop e iperrealista, le ricerche di Copertini e di Manai, a quelle date, risentono anche di notevoli influssi concettuali, nella prospettiva di una mediazione tra i tre filoni menzionati autorizzata, indirettamente, dal comune uso 'rivelativo' dell'immagine fotografica. Per entrambi gli autori la fotografia asservisce un duplice scopo, ossia attestare una realtà osservata in prima persona e fornire un soggetto per il quadro, trascritto in modo talmente fedele da valere quasi come un *ready-made* pittorico. Al giro di boa degli anni Settanta il repertorio iconografico di Copertini si presenta fortemente eterogeneo, con visioni che vanno dalla biologia alla chimica, dall'astronautica alla pornografia, e viene organizzato di volta in volta dall'autore per accostamenti quadruplici basati non su antinomie o su opposizioni, come quelle di Osti, ma come *frame* di una narrazione interrotta. Un racconto incompiuto della visione, quello stilato da Copertini, che si basa su un'indifferente equivalenza tra i soggetti delle immagini scelte e tradotte graficamente, a prescindere dalla loro funzione originaria e dal loro valore comunicativo, sia esso informativo, scientifico o pubblicitario, per farne emergere la comune condizione di immagine meccanica. La fredda comparazione mediata dal calore della traduzione grafica o pittorica permette all'autore bolognese di coltivare una sorta di «narcisismo delle immagini» votato a un ripensamento estetico delle convenzioni dei codici visivi di volta in volta adottati e mescolati. L'imbastimento delle tecniche nella transizione dal fotografico al grafico o al pittorico fornisce infatti «una esperienza di sguardo illimitata» che però si svolge ancora «all'interno della dinamica costruttiva della rappresentazione»¹⁹. In opere come *Astronauta* o *Dolce salato* (fig. 7), risalenti al 1969, una finissima calibratura del segno a pastello permette all'autore di tenere fede alla traccia visiva originaria amplificando al tempo stesso la vaporosità della sua grana, fissandola al paradosso di una compatta evanescenza.

¹⁸ Il riferimento va a *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, a cura di Daniela Palazzoli e Luigi Carluccio, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1973.

¹⁹ CLAUDIO CERRITELLI, *Piero Copertini*, Cento, Pinacoteca Civica, 1992, pp. 17-18.

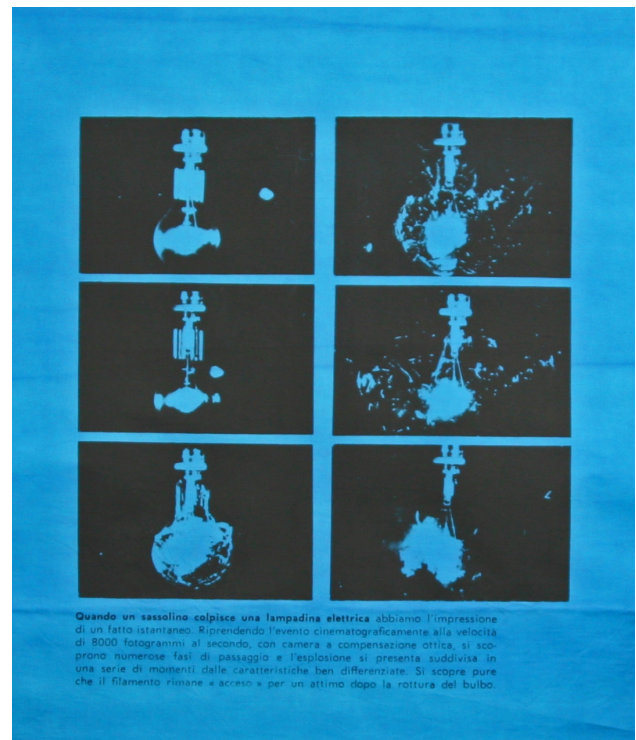
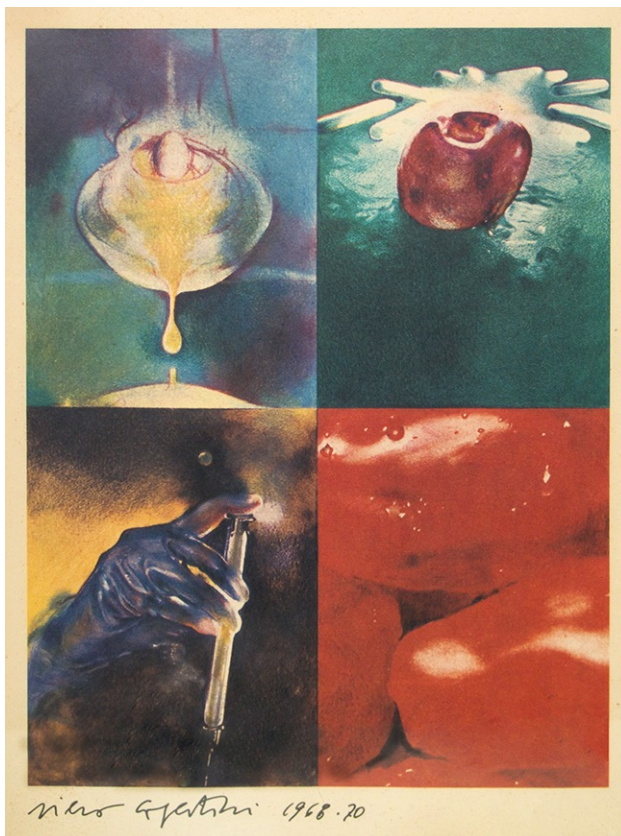


Fig. 7, Piero Copertini, *Dolce Salato*, 1969, pastello su carta, cm 21x27,5, Courtesy Giada Copertini.

Fig. 8, Piero Copertini, *Lampadina*, 1971, tela emulsionata con bagno di anilina, cm 135x115, Courtesy Giada Copertini.

Al fondo di questo processo lavora ancora il dissidio tra materialità e immaterialità soggiacente a molte poetiche concettuali, rivissuto dal fronte dell'opera, come il proverbiale 'rovescio della medaglia'. La piacevolezza visiva delle opere di Copertini compensa l'asetticità di quella che rischierebbe quindi di apparire come una neutra e fredda dissezione dell'immagine. In cicli come *Lampadina* (1971) e *Pubblica illuminazione* (1972), invece, il rapporto con la fotografia si fa più diretto e riabilita, per un momento, quella noncuranza formale tipica di tanta ricerca concettuale. *Lampadina* (fig. 8) è infatti l'ovvia intestazione di un ciclo di cinque tele emulsionate con bagno azzurro all'anilina che documentano in fasi successive l'infrangersi di una lampadina elettrica colpita da un sassolino²⁰. A un primo sguardo sembrerebbe naturale ricondurre queste tele ai famosi *Car Crash* (1963) di Andy Warhol, leggendoli così in ottica puramente pop; ma l'evidente volontà di mostrare il processo di un'azione fisica, con tanto di fredda didascalia, assicura all'opera una componente schiettamente concettuale.

²⁰ Tra le esposizioni più recenti di questa serie si segnala l'antologica *Piero Copertini. Lavori in corso*, a cura di Franco e Roberta Calarota, tenutasi presso la Galleria d'Arte Maggiore di Bologna nel 2008. Cfr. *Piero Copertini. Lavori in corso*, Bologna, Galleria d'Arte Maggiore, 2008, pp. 27-39.



Fig. 9, Piero Copertini, *Pubblica illuminazione* (part.), 1972, serie di 12 tele emulsionate, cm 125x165, Courtesy Giada Copertini.

Lo stesso vale per le tele emulsionate di *Pubblica illuminazione* (fig. 9) che riportano gli ingrandimenti fotografici di superfici urbane per mostrare trame, pattern e texture ottenute dagli effetti della luce elettrica su materie varie. Ne risulta una sorta di «campionario della percezione» in cui ogni tela assume la valenza di una fredda «verifica transitoria»²¹: l'analisi dell'immagine scende qui nel dettaglio molecolare della sua materialità, indagando ora, per sovrapposizione, i rapporti tra la trama della superficie fotografata e quella della tela su cui è impressa passando per la mediazione della grana fotografica.

Seguendo precocemente le orme del suo maestro Copertini, frattanto tornato sulla via di una rinfrescata figurazione pop²², Piero Manai si cimenta invece in un «pirotecnico gioco di rimandi fra l'identità 'mentale' e quella 'materiale' dell'oggetto artistico»²³, ragionando sulle possibili vie di produzione e riproduzione dell'immagine, rovesciandone l'originario statuto semiotico. Con Manai, la divaricazione tra rappresentazione e presentazione si assottiglia, l'icona viene a stabilire una sorta di contiguità con l'indice, spingendosi ai limiti di una loro possibile sovrapposizione: l'immagine diventa una 'pelle' che riveste l'oggetto assumendo valore autonomico²⁴. La tautologia, assurta a valore artistico con le poetiche del Concettuale analitico, trova con Manai la possibilità di una manifestazione 'deviata', perversa e seducente, che gioca oltretutto sulla perfetta coincidenza tra l'oggetto rappresentato e la materia utilizzata. Una pittura che si identifica con la pittura stessa, non nei termini di un'analisi di gamme cromatiche e sfumature – è il caso, in quegli anni, di Claudio

²¹ C. CERRITELLI, *Piero Copertini*, cit., pp. 24-25.

²² Si veda *Piero Copertini. Miraggi pop*, a cura di Eugenio Riccòmini e Claudio Cerritelli, Bologna, Pendragon, 2017.

²³ P. SEGA SERRA ZANETTI, *Bologna annisettanta*, cit., p. 24.

²⁴ Riprendiamo qui le riflessioni sulla pittura iperrealista formulate da FILIBERTO MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone* (1975), Torino, Einaudi, 1983, p. 49. Per più recenti riflessioni sull'estetica iperrealista si veda invece PIETRO CONTE, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'Iperrealismo*, Macerata, Quodlibet, 2014.

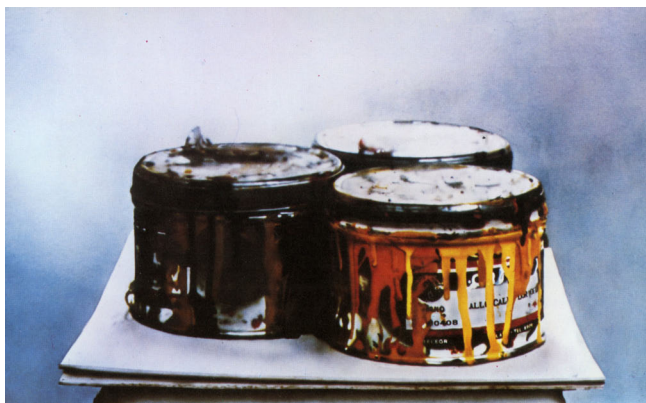


Fig. 10, Piero Manai, *Barattoli*, 1973, smalto su tela, cm 120x200, Courtesy Galleria Forni, Bologna.

Verna, di Gianfranco Zappettini e, a Bologna, di Maurizio Bottarelli e di Vincenzo Satta – ma sul confine di un'icastica referenzialità: barattoli di smalto dipinti a smalto, pastelli a pastello, gessi a gesso, ferri del mestiere colti praticando il mestiere stesso e obbligati alla materia di cui sono fatti (figg. 10-11). È l'immagine che si compone dei suoi strumenti e li dichiara apertamente su un doppio registro, quello interno della rappresentazione e quello

topologico-planare della superficie trattata. Ne risulta così un «dipingere secondo lo stile delle cose»²⁵ che va ben oltre il fotorealismo americano di un Ralph Goings o un Richard Estes, assecondando le ragioni di una più complessa riflessione metalinguistica.

A differenza dei pittori appena menzionati, Manai attua infatti una sorta di epochè visiva sull'oggetto isolandolo, cogliendolo «per sospensione»²⁶ e calandolo «in una fisicità quasi astratta»²⁷ che arriva a definire null'altro che «uno spazio di se stesso»²⁸, potenziando così il magnetismo percettivo di volumi e superfici. Un isolamento, questo, favorito dalla possibile selettività della traduzione pittorica dall'immagine fotografica, a sua volta strumento di selezione ma anche di distorsione del reale mediante i meccanismi 'inautentici' dell'ingrandimento e della sfocatura sistematicamente adottati dallo stesso Manai²⁹.



Fig. 11, Piero Manai, *Barattoli*, 1973, smalto su tela, cm 240x390, Courtesy Galleria Forni, Bologna.

²⁵ DARIO MICACCHI, s.t., in *Piero Manai*, Bologna, Forni, 1974, [s.p.].

²⁶ C. CERRITELLI, *Le mosse di Piero*, in *Piero Manai. Una retrospettiva. Opere dal 1968 al 1988*, a cura di Vittoria Coen e Peter Weiermair, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, p. 35.

²⁷ VITTORIO FAGONE, *La pratica del disegno come pratica significativa*, «G7 Studio», III, 1978, 4, p. 15.

²⁸ SANDRO MALOSSINI, *Manai: indagine sulla riproduzione*, «G7 Studio», II, 1977, 12-13, p. 10.

²⁹ Come evidenziato da RENATO BARILLI, *Manai: un fotografo nel regno di Brobdingnag*, «G7 Studio», I, 1976, 3, p. 8.

La traduzione della fotografia in pittura moltiplica infatti in modo esponenziale i livelli di straniamento appartenenti alle due tipologie di immagine, in un'oscillazione impazzita tra il calore della stesura pittorica e la freddezza di una visione obiettiva.

Un ripensamento 'in negativo' di questo rapporto si riscontra invece in quella serie di opere di piccolissimo formato realizzate tra il 1972 e il 1984 (fig. 12) in cui Manai ribalta l'uso dei due mezzi, apportando la materia pittorica direttamente sulla fotografia, scegliendo di usare la Polaroid – che Philippe Dubois definisce «la più *tattile* delle fotografie»³⁰ – come il supporto fotografico più indicato a entrare in concorrenza con il 'quadro', per via della sua unicità. È lo stesso Manai a dichiararlo: «la polaroid riporta la fotografia alle sue origini. Non avendo negativo, la foto scattata è un pezzo unico, è come un dagherrotipo, è un *unicum*, c'è solo quello»³¹. Un'affermazione da considerarsi oggi di notevole intuitività teorica, dato che l'accostamento tra dagherrotipo e polaroid sarebbe stato messo in luce e indagato in tempi più recenti anche dalla critica specialistica³². Era peraltro una pratica già diffusa nella seconda metà dell'Ottocento quella di colorare il dagherrotipo, in maniera oculata e meticolosa, per sortire effetti pittorici para-realistici; per Manai, però, l'intervento di colorazione ambisce a conferire una più viva e pulsante matericità all'immagine



Fig. 12, Piero Manai, *Senza titolo*, 1972-84, serie di interventi pittorici su Polaroid, cm 10,5x8,5 cad., Courtesy Galleria De' Foscherari, Bologna.

³⁰ PHILIPPE DUBOIS, *La fotografia e l'arte contemporanea*, in JEAN-CLAUDE LEMAGNY – ANDRÉ ROUILLÉ, *Storia della fotografia*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1988, p. 249.

³¹ Affermazione dell'artista riportata da Vittorio Boarini in *Atti del convegno di studio sull'opera di Piero Manai*, a cura di Emanuela Cuniberti e Claudio Cerritelli, Bologna, Grafis, 1992, p. 29. La serie completa delle Polaroid è stata esposta nella personale *Piero Manai. Polaroid 1972-1984* tenutasi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1985. Più di recente, alcune Polaroid sono state esposte nelle mostre *Piero Manai. L'insostenibile visione dell'essere*, tenutasi alla Galleria De' Foscherari di Bologna nel 2010 e *Oltreprima. La fotografia dipinta nell'arte contemporanea*, a cura di Maura Pozzati e Fabiola Naldi, tenutasi alla Fondazione Del Monte di Bologna nei primi mesi del 2017. In merito a quest'ultima cfr. *Oltreprima. La fotografia dipinta nell'arte contemporanea*, Bologna, Photology, pp. 100-105.

³² Cfr. FEDERICA MUZZARELLI, *Le origini contemporanee della fotografia. Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*, Bologna, Quinlan, 2007, pp. 14-17.

tecnologica, assecondando una rapidità e un'irruenza di tratto che già preannunciano il dirottamento stilistico verso il neoespressionismo che l'autore compirà negli anni Ottanta.

Le prime Polaroid di Manai vedono l'artista autoritrarsi e intervenire nella breve fase di sviluppo dell'immagine per sottolineare o alterare i contorni con tratti e segni deformanti. Questo intervento, che ricorda i procedimenti manipolatori di Lucas Samaras, è delicato e complesso, perché non avviene 'sulla' foto bensì 'dentro' la foto, ossia sottopelle, interferendo con le specificità tecniche del supporto, infettando o disturbando il processo chimico di polarizzazione dei cristalli per ottenere effetti stranianti. Le elaborazioni di Samaras si rivelano tuttavia più sofisticate e virtuose, mentre quelle di Manai sono volutamente 'povere' e dialogano maggiormente con le coeve ricerche *body*, tanto da autorizzare un rimando ad Arnulf Rainer, per il quale il segno sulla foto funge da potenziale dilatatore del gesto, sottolineando e potenziando la valenza indicale dell'immagine, il suo essere effettiva estensione del corpo³³. La più matura produzione in Polaroid di Manai vede invece l'intervento pittorico 'sulla' foto per alterare vistosamente la veridicità dell'immagine. Il colore esonda dalle aree e dai contorni dettati dalla traccia fotografica come per corroderla o per divorarla, rifiutando il freddo gioco della mimesi iperrealista in forza di rinati valori espressionistici; ma anche questo tipo di operazione, benché epidermicamente diversa, si iscrive, coerentemente con le prime ricerche pittoriche di Manai, nel solco di una 'degenerazione semiotica', di una sospensione tra iconicità e indicialità, tra astrazione e referenzialità, rivelando alla visione la labilità di pur codificati meccanismi interpretativi.

³³ Come affermato in C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, cit., p. 180.