

MAPPE SEGNANO AMBIENTE

27 gennaio - 3 marzo 2017

Assemblea legislativa
Regione Emilia-Romagna

Viale Aldo Moro, 50 - Bologna

*La mostra
è promossa e organizzata
a cura del
Gabinetto e della Segreteria
di Presidenza
dell'Assemblea legislativa*

foto
Massimiliano Benini

testi
Lorenza Miretti - Sandro Malossini

grafica
Fabrizio Danielli

stampa
centrostampa 



MARIO
NANNI

MAPPE
SEGNANO
AMBIENTE

a cura di

Lorenza Miretti

con la collaborazione di

Sandro Malossini

IL SENSO DELL'ARTE

L'arte racconta la società.

Gli artisti hanno la sensibilità per esprimere anche le sfumature più minute e per individuarne le contraddizioni.

Grazie alle donazioni di tanti artisti nel corso dei decenni l'Assemblea legislativa regionale ha realizzato un notevole patrimonio culturale che, inserito nella collaborazione con l'Istituzione Bologna Musei e nel programma di Art City Bologna 2017, desideriamo valorizzare e mettere a disposizione dei cittadini.

Abbiamo l'onore di iniziare questa nuova esperienza insieme a Mario Nanni, artista di fama internazionale, che ha dato lustro a Bologna. Le sue opere raccontano l'impegno civile e la passione culturale di un intero periodo storico della nostra società.

Siamo grati a Mario Nanni che con la sua generosità ha regalato una sua opera all'Assemblea legislativa regionale del suo ciclo "Mappe".

La sua arte - come raccontano bolognesi illustri come Giorgio Celli, Andrea Emiliani e Silvia Evangelisti - è tra le migliori rappresentazioni della complessità e delle contraddizioni della contemporaneità.

Un'arte che è un ossimoro di colori e di soggetti, un convivere di forme diverse, che ci piace pensare l'autore utilizzi per narrare le difficoltà del vivere quotidiano.

Simonetta Saliera

*Presidente Assemblea legislativa
Regione Emilia-Romagna*

MAPPAMONDO 1970-2017

LORENZA MIRETTI

«Oggi, nell'arte contemporanea, possiamo ancora distinguere, grosso modo, due filoni: uno che procede per file interne, escludendo ogni riferimento all'"ambiente", l'altro che spinge "in fuori". (Intendendo quest'ultimo termine sia nel senso analogico e metaforico di contaminazione con altre modalità di esperienza, sia in quello propriamente letterale di espressione materiale, appunto, verso lo spazio fisico esterno all'ambiente).

Servirsi della mappa non è soltanto sottolineare l'appartenenza a questo secondo filone, ma anche il mettere in evidenza l'uso di uno spazio ortogonale, il più vicino alla realtà, e nel contempo mentale [...].

Il pianeta nella coscienza dell'uomo contemporaneo tende "all'astrazione" e la mappa potrebbe non costituire più una virtuale compresenza simbolica del mondo, ma la conferma di una ubiquità vissuta come una realtà immediatamente possibile, dove ibridazione e contaminazione con altre discipline sono i concetti chiave per comprendere una nuova visione del paesaggio, che rivela una sensibilità ambientale, estetica e formale più complessa, in sintonia con il nostro mondo contemporaneo». (Mario Nanni)

Nasce realista, Mario Nanni: di un realismo che non disdegna né l'organico né l'inorganico pur di trasmettere un messaggio anche politico prenso del moderno, ma dall'aspetto stilistico che ha ancora un sapore ottocentesco con un effetto di scollamento tra forma e contenuto risolto dall'artista con la successiva adozione del linguaggio informale. Con l'Informale, infatti, Nanni supera la necessità di una ortodossia figurativa senza rinnegare, né mai lo farà, quel retroterra realista di cui inseguo gli 'umori' più profondi ed in particolare le asperità, le incongruenze e le disarmonie. Del reale Nanni cerca il 'non visibile'.

I palpiti del coevo pensiero esistenzialista danno ritmo ad una materia mai abbandonata a se stessa, bensì costantemente sottomessa a rigori mentali che non lasciano spazio alla casualità (come gli sgocciolamenti di origine pollockiana), preferendo decisamente le pastosità materiche più vicine a quelle francesi di un Jean Dubuffet od a quelle dello spagnolo Tápies, di cui, non a caso, è Nanni ad introdurre e dif-

fondere a Bologna le pagini informali di *Un art autre*.

La matrice grassa, carnale e pulsionale dell'Emilia accondiscende alle gelide logiche di Toscana: opposte nature che Nanni ha conosciuto ed assimilato nell'infanzia e poi conciliato nel suo linguaggio pittorico. Ben poche volte, da questo momento, l'humus realista e l'ibridazione tra pulsione istintuale e rigore razionale non hanno segnato la produzione artistica di Nanni. Di sicuro l'hanno fatto nel momento in cui Nanni inizia a fagocitare quella spazialità topografica bidimensionale che comincia a partire dal 1971 quando l'artista dà l'avvio alla serie delle *Geografie dell'attenzione*. (Titolo che fa appello alla partecipazione attenta dello spettatore chiamato a distinguere sull'oggetto mappa tra verità e bugia, o minaccia rivolta da una geografia mutante?)

Pochi anni prima, Nanni aveva superato i limiti strutturali dello spazio pittorico scoprendo le possibilità di quello ambientale, ovvero la materia spessa delle sue tavole informali si era trasformata in oggetto, dando libero sfogo a quella pulsione del bidimensionale a farsi forma solida nello spazio: oggetti meccanici, mobili, fondamentalmente inutili, in parte piacevolmente ludici, in parte conturbanti nell'evocare le inquietudini insite nell'avanzare del tecnologico a scapito del biologico. Poi, l'ambiente da *contenitore* si fa *contenuto*: quando l'artista partecipa alla mostra "Amore mio", a Montepulciano, nel 1970, ricoprendo interamente le pareti ed il pavimento di una sala di palazzo Ricci con mappe dei dintorni di Londra ingigantite e stampate in bianco e nero. Lo *sfondo* (ambientale) diviene *fondo* (preparatorio di una nuova forma di tela): sulle mappe, infatti, Nanni interviene con lampostil bianchi e neri che disegnano nuovi reticolati (stradali?) caotici come fossero l'effetto di una gestualità spontanea, l'espressione di un Informale raggelato e geometrizzato (il gesto domina), mentre disseminati oggetti metallici, fungono da segnali ai quali, però, i visitatori possono dare differente posizione, quindi senso. Qual è oramai il confine tra reale ed irreale?

Il medium topografico, rappresentazione formalizzata del mondo, è divenuto uno delle modalità espressive dell'artista (sulla medesima lunghezza d'onda di talune esperienze artistiche contemporanee ma con risultati del tutto originali).

Pannelli e colonne sono ricoperte di carte topografiche 'geneticamente' modificate ricoprendo interi quartieri o palazzi, cambiando direzione alle strade, alterando la toponomastica e la segnaletica in un turbinio, ma quasi geometrico, di bianchi e neri e rossi, perché oggi «per una

mutata concezione del reale dovuta alla moltiplicazione tecnologica del rapporto uomo-mondo, anche lo spazio viene concepito in modo diverso: fluido, variabile e aperto, più vicino al concetto di relatività e al continuo mutamento dell'universo» (Nanni).

La «devota aderenza alla realtà» (Barilli) mostrata da Nanni implica l'adesione ad una visione mutevole del reale colto da una gestualità ridotta all'osso in uno schizofrenico zigzagare di tracce e linee creando un sembiante topografico che, prima di portare a quello che chiaramente appare la sua naturale evoluzione (*I giochi della metamorfosi*), si arresta nelle strutture in bianco e nero che prendono il nome di *Mitico computer*.

Ciclo minimalista nella sua essenzialità di sfondi bianchi e guizzanti segni neri, questo ciclo di opere – create tra il 1973 ed il 1976 e che nel nome rimanda ad un 'tecnologico' proiettato in futuro già assunto mitologicamente – da un lato si prestano ad essere lette come un informale tecnologizzato, in cui il grumo materico diviene groviglio inestricabile di segni che sono linee tracciate da un progettista/pittore, da un altro paiono come mappe/ombre delle precedenti colte al negativo ed infine sembrano mappe celesti di una rete stradale percorsa dall'energia, colte da Nanni in quegli anni in cui era attirato da pali e fili elettrici che immortalava col suo obiettivo fotografico e metabolizzava con quello mentale.

E vennero, al sorgere del millennio, *I giochi della metamorfosi*, tutt'ora *in fieri*.

Nel 1973, a proposito di queste opere, Giorgio Celli aveva acutamente osservato che la carta geografica «allude [...] all'anatomia umana, prefigura un microcosmo organico, suggerisce il corpo dell'uomo. Il linguaggio anatomico e topografico sfumano l'uno nell'altro: le arterie veicolano il sangue, oppure, come arterie stradali, diramano il traffico vorticoso delle automobili. Gli esoteristi, gli alchimisti, hanno sempre saputo che l'uomo è un microcosmo, una immagine in miniatura, ma totale del mondo: il corpo umano e il corpo della terra si identificano: le catene dei monti sono colonne vertebrali, la calotta polare è una calotta cranica gelata; la struttura dell'universo è antropomorfa», ma la trasformazione del supporto cartografico in oggetto dal forte spessore razionale ai limiti del geometrismo cela parzialmente ogni riferimento antropomorfo.

Nei successivi *giochi topografici metamorfizzati*, le topografie sono state «sottratte a quel tanto di presumibile verosimiglianza che poteva

alludere, almeno ad uno sguardo non troppo acuto, ad un minimo di descrizione [...]. Ora l'energia vivente che queste immagini sprigionano appare intensamente moltiplicata. I segni del movimento non sono più così netti» (Coen, 2004).

Qui la base topografica sembra quasi sparire sotto un velo cromatico dalla tavolozza più ricca e squillante e gioiosa che in una prima produzione si deposita in spazi topografici cesellati e frastagliati da un pennello chirurgo. Talvolta, la mappa sottostante sembra poter strappare all'invasione dei corpi cromatici un proprio spazio vitale nel quadro, emergendo sezioni di una certa ampiezza e struttura, ma, ahimè, letteralmente relegati ‘ai margini’ e nettamente distinti da ciò che oramai è divenuto l'aspetto del mondo.

In seguito, lentamente il rigore si ammorbidisce ed i confini si allentano; le sezioni topografiche si increspano quasi fossero zolle in movimento, faglie in tensione, fenditure si aprono sui resti dell'originaria rappresentazione terrestre.

Di fronte all'ennesima manipolazione dell'oggetto originario, la mappa, è chiaro che struttura, colore e gesto non sono antigeni gli uni degli altri, ma partecipi di un medesimo progetto trasformativo che dal mondo esterno ridotto ad una mappa, diviene mappa di un mondo interiore personale di Nanni, ma anche collettivo.

Il fatto è che ogni momento creativo costruito su basi topografiche, seppur usando un lessico pittorico non perfettamente sovrapponibile, adempie comunque ad una funzione transitiva in cui il segno rimanda sempre ad altro, sostituendo la sua originaria funzione pratica con una esistenziale.

La narratività dell'ordine lascia il posto all'eloquenza dell'emozionale all'interno di una dimensione illusionistica in cui il geo-grafico pensato come *grafia* collettiva del reale si rivela invece espressione dell'unicità individuale in un processo di cancellazione/rimozione e deformazione di segno che diviene alterazione di senso.

Sicuramente, per sua natura, la riduzione topografica dell'ambiente può sempre nascondere un legame con l'umano, quasi ne fosse l'estensione fino a lambire i confini dell'antropomorfismo, ma è ne *I giochi della metamorfosi* che ciò emerge con particolare evidenza per la presenza di molteplici organismi nascosti da Nanni tra le forme geografiche che rimandano ad un mondo di esseri primigeni unicellulari ed embrionali. E non è sempre una coesistenza pacifica tra le forme in un artista che non ha mai disdegnato di riscrivere l'esistente

evidenziando l'incompatibilità tra dimensione ambientale (quella realtà sempre presente in lui che è fatta anche di emozioni, pensieri, ideologie) ed individuale.

Nelle sue mappe allora Mario Nanni raccoglie e condensa un universo stratificato e complesso di letture sia del mondo tangibile che di quello interiore di quello personale dell'artista – che si fa spesso però anche specchio dell'altro – lungo una linea ‘del cuore’ che ha origine nelle nostalgie di Nanni bambino che, stappato al nido familiare a Monzuno, sui quaderni di scuola a Grosseto disegnava a matita i prodromi delle sue future mappe simbolo allora del suo desiderio di tornare nei luoghi dell'infanzia.



Geografie dell'attenzione - Colonne, 1972
installazione "Galleria Maggiore" - Bologna 2004

FRAMMENTI DI BOLOGNA

MARIO NANNI

Il primo ricordo che ho di Bologna risale alla mia infanzia. Quindi davvero tanto, tanto tempo fa, visti i miei novantaquattro anni.

Ero un bambino e la prima volta che venni a Bologna con mio nonno ed una zia – io ho trascorso con loro a Monzuno i miei primi dieci anni, o meglio dai diciotto mesi ai dodici anni circa quando mi ricongiunsi ai miei genitori ed ai miei fratelli a Grosseto – ecco stavo dicendo che la prima volta in cui venni a Bologna, il nonno e la zia mi portarono in un bar in via Ugo Bassi, Gamberini, che è ancora nello stesso punto e che è oramai un luogo storico della città, ed io sentii un profumo che non avevo mai sentito prima: un profumo buono che sento ancora oggi, dopo tantissimi anni, passando di lì, e che tutte le volte mi fa ricordare quella prima volta in cui, venendo da Monzuno, un paesino di montagna avvolto dalla calma e dalla tranquillità, mi ritrovai improvvisamente in un mondo completamente diverso, in una dimensione che era già dominata dalla tecnologia, dal traffico, dalle macchine. Per me fu uno shock che ancora oggi, ripeto, rivivo sentendo gli odori di quel bar pasticceria che non avevo mai sentito e risento il sapore di questa cosa straordinaria, che mi fecero assaggiare per la prima volta: una pasta. Così ho scoperto Bologna: dolcemente, attraverso gli odori ed i sapori di un dolce. La mia fu una scoperta gastronomica.

Bologna è rimasta per me un luogo lontano ed estraneo fino a quando non vi sono venuto a studiare.

Ero già grande, avevo già vissuto l'esperienza drammatica della guerra – durante la quale avevo combattuto tra i partigiani della brigata Stella Rossa con il 'Lupo' e credo oramai di essere l'ultimo o uno degli ultimi partigiani viventi – e quella della ricostruzione, nel comune di Monzuno, dove ufficialmente ero solo il segretario comunale ma in cui, in realtà, facevo molto di più perché dopo che avevo riportato nel paese tutti documenti comunali e quindi concretamente il Comune, letteralmente trafugandolo da Vado dove era stato spostato nel periodo fascista, ero divenuto lì una figura di riferimento.

Ad un certo punto però sentii di voler fare qualcosa di diverso, qualcosa di più, ma ero consapevole che il titolo di studio che avevo (la

scuola media) non me lo avrebbe permesso perché non mi sarebbe servito, per esempio, per partecipare ad un concorso. Allora non avevo in programma la scuola né la possibilità di insegnare, ma senza il titolo che ho conseguito dopo la guerra non ci sarei potuto entrare.

Quindi ho lasciato il lavoro in comune, tra la sorpresa di tutti, perché lasciavo un lavoro sicuro in un'epoca di incertezze, e sono venuto a Bologna andando ad abitare presso una signora che mi aveva affittato una camera in via Sant'Isaia. Ero completamente da solo, ma è lì, in quel momento, che ho davvero cominciato a costruire il mio futuro, senza nemmeno sapere quale fosse.

Avevo già scoperto la passione per l'arte e durante il militare, poiché ero stato assegnato ad una caserma che si trovava a Bologna (lungo i viali di circonvallazione più o meno dove si trova l'attuale sede del Mambo), fuggivo da lì per frequentare la scuola del nudo con Virgilio Guidi e Cleto Tomba presso l'Accademia. Ho ancora un nudo che feci in quel periodo. Credo che l'aula in cui facevo lezione fosse proprio quella dove mi sono poi trovato ad insegnare io stesso quando ero al Liceo, perché in quegli anni Accademia e Liceo Artistico erano situati nello stesso edificio occupato ora solo dall'Accademia: entrando dall'ingresso principale, c'è ancora un lungo corridoio alla fine del quale allora c'erano a destra le aule dell'Accademia ed a sinistra, salendo al piano di sopra, quelle del Liceo Artistico.

Inoltre, in quegli anni il Liceo Artistico si presentava come una scuola più aperta rispetto alle altre, meno rigida e convenzionale ed io, già da allora, non ero certo convenzionale anche perché, da Monzuno a Grosseto, non avevo mai seguito un iter scolastico totalmente regolare.

Perciò, tornato a Bologna, la cosa più ovvia per me fu quella di orientarmi verso la maturità artistica che conseguii da privatista nel 1947 dopo un solo anno di preparazione feroce sotto la guida di insegnanti privati. Comunque, nemmeno dopo la maturità pensavo all'insegnamento, però avevo mantenuto i contatti con gli insegnanti del Liceo, soprattutto con Ilario Rossi, e non ricordo perché proprio lui in particolare, forse Ilario Rossi aveva già cominciato a frequentare Monzuno. Un giorno sono andato a Milano per vedere una sua mostra ed oltre a lui incontrai Efrem Tavoni che era molto dentro al mondo dell'arte italiana e straniera e Tavoni, ad un certo punto, se ne uscì dicendo a Rossi che sarebbe stata ora di chiamare ad insegnare al Liceo Artistico anche Mario Nanni!

Qualche tempo dopo, infatti, fui chiamato per fare l'assistente (cominciava in quel momento l'uso che il professore titolare ne avesse uno): fummo chiamati in due, Nadalutti ed io, lui divenne l'assistente di Rossi ed io fui assegnato a Carlo Mattioli. Era il 1960.

Ad un certo punto, ricordo che Mattioli si assentò per un lungo periodo per malattia ed io mi aspettavo che Giacomelli, allora direttore, nominasse un altro insegnante al posto di Mattioli ed invece non lo fece lasciando che per un anno intero io insegnassi come fossi il titolare ed io ricordo bene che questo, oltre a sorprendermi, mi inorgogliò in quanto lo ritenni una grande dimostrazione di fiducia e di stima.

Quando, pochi anni dopo, venne indetto un concorso a Roma per avere la cattedra, io, che volevo assolutamente rimanere in città, vinsi quella di Ornato disegnato entrando al Liceo Artistico di Bologna come titolare, raggiungendo il ruolo qualche tempo dopo.

Debo però sottolineare che io avevo già cominciato a lavorare attivamente, e con qualche riscontro importante, nel campo dell'arte e questo, oltre ad avere avuto un peso nella mia chiamata da assistente, è stato determinante per il mio rapporto con gli studenti, perché il primo anno in cui insegnai al Liceo io mi trovai in difficoltà sia perché era la prima volta che insegnavo, sia per il fatto che avevo degli studenti degli ultimi anni che avevano fatto un percorso scolastico molto regolare, ed io no e questa differenza io la sentivo molto e forse anche loro.

Fu l'arte a cambiare le cose dato che proprio in quell'anno vinsi il primo premio in una mostra importante – anche se confesso che in questo momento la memoria non mi aiuta a ricordare quale fosse – ma per me la cosa davvero fondamentale in quel momento non fu la vittoria in sé, ma il fatto che i miei studenti lo vennero a sapere, poi poco dopo feci una mostra personale alla Galleria "Il Cancellio" di Giovanni Ciangottini ed ecco che, improvvisamente, gli studenti cambiarono il modo di rapportarsi a me: in quel momento, credo che abbiano capito di avere a che fare con un vero artista e non con un dilettante, magari con qualche buon appoggio.

Prima di trasferirmi a Bologna avevo avuto un rapporto solamente diciamo burocratico con la città per via della mia attività nel comune di Monzuno dove in fondo venivo trattato con un certo rispetto.

Quando sono arrivato in città, mi sono sentito improvvisamente uno dei tanti.

Nel '50, dopo il diploma, mi sono sposato e sono andato a vivere con

la famiglia di mia moglie in via Frassinago e, dopo due anni, nell'appartamento a fianco che intanto si era liberato.

Intanto avevo ricominciato a dipingere ed a frequentare il mondo dell'arte, in particolare il "Circolo della Cultura" (diretto allora da Emilio Contini anche lui pittore) dove frequentavo assiduamente prima Aldo Borgonzoni, poi Tono Zancanaro e, forse, non caso dato che allora anche la mia pittura era realista con una vena ideologica – come Gutusso che è stato il più grande in questo senso – e tanto Borgonzoni che Zancanaro erano, e sono sempre rimasti, realisti (anzi in quegli anni Borgonzoni era il realista più interessante a Bologna).

Con Tono instaurai un rapporto di grande amicizia tanto che, quando passava da Bologna, Tono veniva a dormire ed a magiare le tagliatelle da mia suocera e per tanti anni, dato che non so chi gli aveva detto che la liquerizia faceva bene per la gastrite di cui lui soffriva, gli ho mandato chili e chili di liquerizia a Padova dove abitava: chissà perché diceva che la liquerizia di Bologna era particolarmente buona! Fu proprio lui che volle prendessi parte, nel 1955, ad una mostra a Portogruaro, una mostra che è forse stata la mia prima ma che forse feci male a fare perché in fondo in quel periodo io avevo già abbandonato il realismo e mi ero orientato a forme più sperimentali.

A Bologna allora il clima era dominato dall'ultimo naturalismo di Arcangeli, ma io ero lontano da quella linea, come dicevo, già più interessato all'inorganico oltre che alla sperimentazione verso la quale si mostrava più aperta Milano, tant'è che, da questo punto di vista, a volte penso che avrei fatto bene a trasferirmi là (soprattutto quando mi chiamarono ad insegnare a Brera), ma io non ho mai voluto lasciare Bologna dove forse, chissà, avevo trovato quelle radici che, sballottato da una parte all'altra da piccolo, non avevo mai avuto così solide come in quel momento.

Arcangeli – di lui ho già parlato più volte in altre occasioni quindi non mi dilungherò – va ricordato e riconosciuto che è stato il primo ad intuire e fissare una situazione artistica che ha preso il nome di Ultimo naturalismo e che si andava delineando in Italia intorno al 1953-'54 in sintonia con fenomeni in atto in altri paesi, per cui la sua fu una posizione di respiro internazionale che non deve essere confusa, per esempio, con l'analisi sull'Informale di Michel Tapié. Sia l'Ultimo naturalismo che l'Informale hanno ugualmente origine dalla crisi dei valori, ma a questa reagiscono in maniera totalmente differente perché i primi cercano di creare un rapporto dialogico (spaziale e temporale,

ma soprattutto esistenziale) con un referente fuori del soggetto e riconosciuto ancora una volta nella natura, nel visibile; l'artista informale, invece, non cerca il dialogo (che implica l'esistere di due entità autonome) ma si annulla immedesimandosi nella materia e facendo sì che la materia si immedesimi in lui annullando ogni filtro spaziale e temporale.

Il periodo tra il 1954 ed il 1962, l'epoca quindi del convivere dell'Ultimo naturalismo e dell'Informale è per me uno dei più stimolanti e vitali. Altrove ho detto che negli anni Cinquanta Bologna ha vissuto un periodo d'oro come quello secentesco dei Carracci. Quando è arrivata la Pop Art nel 1962, gli artisti bolognesi hanno preso strade diverse, ma fino a qual momento hanno vissuto tutti insieme, pur con le dovute differenze, un grande fervore creativo, un'atmosfera incredibilmente carica di voglia di fare e di condividere idee, progetti, letture. Lì nell'oramai storico Zanarini ci incontravamo in vari, amici tra amici, tra i quali ricordo Barilli, Bendini, Cuniberti e Pozzati, molti dei quali non ci sono più e, tra i rimasti, io, non c'è dubbio, sono oramai il più vecchio!

Altro momento importante per Bologna fu il 1975 per il fatto che in quell'anno fu costruita in zona Fiera la nuova sede della "Galleria d'Arte Moderna" su progetto dell'architetto Leone Pancaldi (una figura che si distingueva nel panorama culturale bolognese e che si dedicava anche alla pittura) e furono allestite mostre importanti che hanno portato e fatto vedere a Bologna gran parte dell'arte straniera contemporanea.

Era la fase culminante della Bologna artistica che ebbe la fortuna di poter contare su due figure rilevanti: il primo presidente della Regione Emilia-Romagna Guido Fanti, che aveva lasciato la carica di sindaco nel 1973 a Renato Zangheri, un uomo molto colto ed un fine politico che seppe muoversi con grande tatto nei momenti politicamente conflittuali e con il quale io ho avuto a che fare personalmente perché, durante la direzione di Franco Solmi alla Galleria d'Arte Moderna, io ho fatto parte del Comitato direttivo.

Tralasciando tutta l'importante attività espositiva svolta poi per tanti anni dalla "Galleria d'Arte Moderna", credo che proprio la costruzione in sé della galleria sia stato, da un punto di vista culturale, un evento importante per la città perché l'ha dotata di un polo che ha catalizzato su di sé, e contemporaneamente organizzato, molte delle forze operanti in campo artistico che fino a quel momento avevano lavorato

spesso isolatamente.

Un fenomeno che credo abbia, con le dovute differenze ovviamente, un parallelo, più di recente, solo con la creazione del “Museo della storia della città” e la riqualificazione di molti spazi (quali l’Aula Magna di Santa Lucia, San Giorgio in Poggiale, San Giovanni in Monte e Palazzo Fava) in gran parte per merito di Fabio Roversi Monaco, a mio parere, un’altra figura determinante per Bologna. Questi luoghi hanno in qualche modo trasformato il volto della città, valorizzando culturalmente gli spazi cittadini e dando ulteriore impulso all’attività espositiva bolognese che, così, può meglio rispondere alle numerose e divergenti proposte artistico-culturali della nostra epoca, come già dicevo negli anni Ottanta.

Qualche anno prima avevo anche sottolineato, da un lato, la necessità di tutelare e promuovere l’ambiente di lavoro degli artisti, che fa anch’esso parte del patrimonio culturale di una città, dall’altro, di creare una collezione rappresentativa dell’arte bolognese dal dopoguerra ad oggi e sono stato profondamente felice di essere arrivato, proprio quest’anno, a vedere realizzato qualcosa di simile a quello che auspicavo: non un collezione permanete, ma una mostra, curata da Renato Barilli ed ospitata a “Palazzo Fava. Palazzo delle Esposizioni” che secondo me – è il mio parere ovviamente – è fondamentale perché offre un quadro molto credibile della contemporaneità artistica a Bologna dopo Morandi e che fino ad oggi nessuno aveva fatto in modo così complesso ed accurato.



Rosso Nanni

SANDRO MALOSSINI

“Il rosso, mi raccomando il rosso, che non è rosa, né marrone, né arancione. Il rosso è tutto; sbagliato quello non funziona più niente”

Tante volte ho sentito Mario Nanni ripetere come un mantra questa raccomandazione a chiunque dovesse riprodurre una delle sue mappe. Non gli interessano i toni del giallo, il nero che chiude le strade immaginarie, le campiture dei bianchi che paiono cieli pronti ad accogliere nuove vie, gli arancioni, campi di grano che entrano in città convulse e caotiche: ci sono solo quei rossi che, se “presi” nel tono giusto, regolano tutti gli altri colori.

Il rosso Nanni è semplice, è diretto, è completo, non permette varianti al di fuori di se stesso.

Con questa preziosa informazione, che è anche una premessa, mi sono messo davanti alle opere che Nanni ha raccolto sotto i cicli delle *Geografie dell'attenzione* e de *I giochi della metamorfosi*, oggi per semplicità definite “Mappe”. E mentre guardo tutte quelle che sono presenti in studio per la selezione da pubblicare in catalogo ed esporre nella mostra che la Regione Emilia Romagna dedica all'artista, mi accorgo che il rosso è la matrice comune dalla quale partono infiniti percorsi che si deformano in viaggi surreali, fatti di colori che si inseguono e si compongono in sentieri labirintici, volano su città che lasciano, come unica traccia, solo un'ombra colorata.

Mi ritornano in mente i giorni in cui Nanni mi invitava in studio e mentre dipingeva si spostava continuamente attorno al quadro, lo leggeva dall'alto, come un aviatore consulta la sua mappa prima della missione. La missione di Nanni era quella di stendere nuovi segni, precisi punti di riferimento per un obiettivo sempre nuovo e antico ad un tempo: il colore.

Pennellate che si sovrappongono decise fino a quando la materia assorbe completamente la luce che l'autore vuole da ogni sua opera, poi i rossi e i neri che chiudono sempre lo spazio del quadro, le righe che insistono su due o tre lati, mai su tutti perché chiuderebbero ogni ipotesi di sviluppo futuro.

Ma sono i "barattoli" di rosso a coinvolgere la dimensione creativa, a vivere attorno e dentro ogni opera, sono i pennelli intinti in questi "barattoli" che, provati sul grembiule, costruiscono un'emblematica sindone in grado di rappresentare tutta l'arte di Mario Nanni.

È un piacere ora, mentre riguardiamo le opere da scegliere, ricordare quale professionalità ha accompagnato tutto il lavoro dell'artista: la casualità è sempre stata fautrice di nuovi pensieri e mai di azioni improvvise e le mappe stese ed applicate sulle tavole hanno portato a nuovi viaggi non programmati ma poi intrapresi con gioia e curiosità della scoperta.

Se la metafora del percorso artistico di Nanni è il costante viaggio nella sperimentazione, le mappe, meglio di ogni altro ciclo, testimoniano l'idea della complessa ricerca visiva che comporta ogni viaggio, reale, figurato o mentale che sia.

Nello studio le mappe sono sparse un po' dappertutto, le grandi poggiate sulle pareti perimetrali accanto a sculture e importanti opere di altri cicli (*Mitico computer*), le medie che rendono vive, quasi gioiose con il loro apporto di colore, le diverse scaffalature in cui sono inserite e le altre, numerosissime, che compaiono all'improvviso in ogni dove. Ma ancora più intriganti sono le tavole preparate con le mappe applicate su parte di esse, pronte per essere prese, lavorate e trasformate da Mario Nanni. L'artista, come in un rito prestabilito, si avvicina alle tavole, ne guarda con occhio critico ogni lato, ne valuta attentamente la dimensione e sceglie poi su quale iniziare un nuovo viaggio nel rosso Nanni.



Geografie dell'attenzione
litografia, cm. 50x70
1971

APPARATI

BIOGRAFIA ESSENZIALE

Le prime esperienze artistiche di Mario Nanni (Castellina in Chianti, Siena, 1922) hanno inizio durante gli anni grossetani secondo moduli tipicamente figurativi, ma la poetica pittorica che caratterizzerà tutta la sua carriera comincia a prendere forma a Bologna dove l'artista, affascinato dalla realtà cittadina già tecnologica e meccanicistica, riporta sulle sue tele i simboli di questa nuova dimensione, con un nuovo linguaggio caratterizzato da una materia densa e pastosa e dall'accentuazione delle forme degli oggetti che, tendendo alla semplificazione geometrica, lucida e razionale, abbandonano il realismo figurativo, aprendosi ad una realtà mentale; infatti, se opere quali *Disegno di un partigiano* (1950) e *Lo spaccialegna* (1952-'53) sono ancora di matrice realista, *Distributore* e *Cantiere* (entrambi del 1954) mostrano già questo cambio di rotta.

L'abbandono della fedeltà realistica si consolida nell'adesione al linguaggio informale di cui l'artista sposa sì la gestualità spontanea ed emotiva, ma calata in una materia spessa dagli inusuali cromatismi luminosi e contaminata da forme prive di ogni riconoscibilità figurativa bensì embrionali e primigenie emergenti a brandelli tra i coaguli pastosi. Nanni si mantiene fedele alla sua natura realista, che mai lo abbandonerà, da intendersi come espressione non dell'apparenza realistica, ma dell'essenza celata entro ed oltre il reale. La sua sarà sempre una rappresentazione emotiva della realtà in cui è immerso il pittore e che assumerà forme sempre diverse: il primo embrione della vita, originario e misterioso (*Nuclei*, 1957); l'ambivalenza dicotomica di una modernità tecnologica in bilico tra un'apparenza positivamente progressista e una drammaticità esistenziale intrinseca (i *Giochi del malessere*, 1968; il ciclo del *Mitico computer*, 1974); le destabilizzanti topografie rappresentazione di una realtà irreale (*Amore mio*, 1970; *Geografie dell'attenzione*, 1971-'72; *I giochi della metamorfosi*, 2000).

Nanni comincia ad essere presente in mostre importanti sin dal 1957, quando prende parte alla mostra «14+2» al “Circolo della Cultura” curata da F. Lodoli che raccoglie un ampio ventaglio di ricerche sperimentali nel bolognese e nel 1960 tiene la sua prima personale curata

da M. Calvesi al Salone Annunciata di Milano. Con opere del periodo informale e post-informale, nel 1983 l'artista è invitato a esporre alla mostra a cura di R. Barilli e F. Solmi, "L'informale in Italia", presso la Galleria Comunale di Bologna.

È già dai primissimi anni Sessanta che l'artista abbandona le istanze materiche e istintuali dell'Informale per sondare nuove possibilità creative. Originali sia la sua rielaborazione di moduli futuristi e metafisici affiancati nel medesimo spazio pittorico che il passaggio – forse sollecitato da un interesse particolare per la poetica futurista che non lo abbandonerà mai – alla sperimentazione delle valenze estetiche ed espresive di elementi meccanici e tecnologici, ben rappresentata da opere quali *Macchina* (1962) e *Meccanismo* (1963), esposte da Francesco Arcangeli nella mostra itinerante in Spagna "Giovani pittori italiani" del 1963.

Nello stesso periodo, Nanni ha però intrapreso anche un altro percorso artistico volto, questa volta, all'esplorazione e all'intervento diretto nello spazio; tale ricerca è testimoniata, tra gli altri, dalla selva di anelli sonori dei *Giochi del malessere* ("Galleria Apollinaire", Milano, 1968); dalle lastre di alluminio 'incise' dal passaggio del pubblico ("gennaio 70", Bologna, 1970, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini); dagli ambienti tappezzati di mappe topografiche sulle quali Nanni interviene con segni e molle di acciaio per creare un mondo 'altro' e inaspettato: la mappa dilata idealmente i confini della stanza, ma al contempo perde la sua natura rappresentativa del reale sconfinando nel fantastico ("Amore mio", Montepulciano, a cura di A. Bonito Oliva); dalle ricerche sullo spazio-ambiente delle già menzionate *Geografie dell'attenzione*; dalle grandi macchine disarticolate e trasformabili che uniscono elementi meccanici, ludici e ironici ("VII Biennale Internazionale del Mediterraneo", Alessandria d'Egitto, 1968; "Arte italiana 1960-1982", Londra, 1982); dalla serie *Stratificazioni*: grandi pilastri dalle superfici levigate e dai cromatismi celestiali, dal cui interno tracimano conturbanti magmi, evocativi di una trucidata materialità tecnologica (Biennale di Venezia, 1984; "Galleria d'Arte Moderna", Bologna, 1985 antologica a cura di F. Caroli).

La dimensione tecnologica domina poi l'andamento lineare e geometrico in bianco e nero del ciclo del *Mitico computer* ("Galleria d'Arte Moderna", Alessandria, 1974; 'Galleria d'Arte Moderna', Bologna 1978), mentre il segno si riassorbe nei supporti lignei in immagini tanto 'pulite' quanto drammatiche in *Segmentazioni* (1978-'79).

È così oramai definita e inconfondibile la natura duale della sperimentazione artistica di Mario Nanni, sempre affascinato dai contrasti e pronto a tentativi di conciliazione e convivenza degli opposti: l'istintualità si unisce alla razionalità, la tecnologia alla materia organica, la drammaticità si fonde col gioco e il gesto carico di pathos con il rigore della linea.

Dal 2000 Nanni indaga e modula nuove spazialità intervenendo nuovamente su mappe trasformate in nuove strutture topografiche bidimensionali dai forti cromatismi: con gli esperimenti pittorici de *I giochi della metamorfosi* ("Galleria Maggiore", Bologna, 2004, a cura di V. Coen) tutt'oggi al centro della produzione di Nanni, l'artista scardina le sicurezze derivanti dalla riproduzione convenzionale su carta della realtà ambientale che dietro all'apparenza ludica di certi segni e seducente delle accensioni tonali celano una natura mentale inquieta e straniante.

Mostre Personali

- 1955 – Galleria d'Arte Moderna, Portogruaro
1959 – Galleria La Scaletta, Bologna
1960 – Galleria dell'Annunciata, Milano
1961 – Galleria Il Cancelllo, Bologna
1962 – Galleria La Loggia, Bologna
1963 – Galleria Liguria, Roma
1965 – Galleria I Portici, Cremona
Galleria La Loggia, Bologna
Galleria Il Milione, Milano
1967 – Galleria La Nuova Loggia, Bologna
1968 – Galleria Della Steccata, Parma
Galleria Apollinaire, Milano
1972 – Galleria La Loggia arte contemporanea, Bologna
1973 – Centro Attività Visive, Palazzo Dei Diamanti, Ferrara
Galleria Pietra, Milano
1974 – Sala Comunale di Arte Contemporanea, Alessandria
1975 – Galleria La Nuova Loggia, Bologna
1976 – Galleria Beniamino, San Remo
Galleria Arte Centro, Milano
Galleria Il Gabbiano, La Spezia
Galleria Alexandria, Alessandria
Galleria 72, Bergamo
1977 – Centro d'Arte e di Cultura Il Brandale, Savona
Galleria Unimedia, Genova
Galleria Arte Centro, Milano
1978 – Galleria Nuova 13, Alessandria
Galleria Arte Centro, Milano
1981 – Galleria Due Torri, Bologna
1982 – Galleria Arte Centro, Milano
1983 – Galleria Unimedia, Genova
Galleria Studio Cristofori, Bologna
Galleria Spriano, Omegna
1984 – Galleria Studio Cristofori, Bologna

- 1985 – Galleria Comunale di Arte Moderna, Bologna
Galleria Studio Cristofori, Bologna
- 1986 – Galleria Il Patio, Ravenna
- 1987 – Galleria Studio Cristofori, Bologna
- 1990 – Galleria Maggiore, Arte Fiera, Bologna
Galleria Maggiore, Bologna
Galleria Spazio Mercanzia, Bologna
- 1991 – Galleria Maggiore, Arte Fiera, Bologna
Pinacoteca Civica, Pieve di Cento
- 1992 – Galleria Maggiore, Arte Fiera, Bologna
- 1993 – Galleria Maggiore, Arte Fiera, Bologna
Museo Civico, Modena
- 1994 – Galleria Maggiore, Bologna
- 1996 – Galleria Studio Reggiani, Milano
- 1997 – Loggetta Lombardesca, Ravenna
Rocca dei Bentivoglio, Bazzano
- 1998 – Sala della Biblioteca comunale, Monzuno
- 1999 – Galleria Sante Moretto, Arte Contemporanea, Monticello
Conte Ottobre
- 2000 – Officina Linguaggio Immagine, Bergamo
Circolo Artistico, Premio Marconi 2000, Bologna
- 2001 – Galleria Cavenaghi Arte, Milano
Galleria Centro Culturale La Loggia, Bologna
Sala mostre della Biblioteca, Monzuno
- 2003 – Galleria Arte-Ambiente, Erice
- 2004 – Galleria Maggiore, Bologna
Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Castel San Pietro
Terme
- 2008 – Fondazione Carisbo, Bologna
Sala Colonne Emil Banca, Bologna
- 2011 – Galleria Maggiore, Bologna
- 2016 – Fondazione Tito Balestra, Castello Malatestiano, Longiano
Galleria Faro Arte, Marina di Ravenna
- 2017 – Sala Colonne Emil Banca, Bologna

Bibliografia essenziale
dalle “Geografie dell’attenzione”
a “I giochi della metamorfosi”
1972-2016

- 1972 – Catalogo Galleria d’Arte La Nuova Loggia, Bologna. Testo di Giorgio Celli.
- 1973 – Catalogo Centro Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, Ferrara. Testo di Flavio Caroli.
- 1973 – Catalogo Galleria Pietra, Arte Contemporanea Internazionale, Milano. Testo di Flavio Caroli.
- 1974 – Catalogo Sala Comunale d’Arte Contemporanea, Alessandria. Testo di Lara Vinca Masini.
- 1976 – Catalogo Galleria Arte Centro, Milano. Testo di Germano Beringheli.
- 1981 – Catalogo Galleria Due Torri, Bologna. Testo di Claudio Spadoni.
- 1985 – Catalogo Galleria d’Arte Moderna, Bologna. Grafis Edizioni. Testo di Flavio Caroli.
- 1992 – Parol, quaderni d’arte, n.8 marzo 1992. Testi di P.Bellasi, B.F.Buscaroli, O.Calabrese, S.Evangelisti, A.Faeti, N.Menetti, R.Pasini e G.Sandri.
- 1991 – “La ragione eclettica” catalogo Pinacoteca Civica, Pieve di Cento (BO). Testo di Claudio Cerritelli.
- 1995 – Libro d’artista, “Componenti variabili” Edizioni Sintesi, Bologna. Testo di Antonio Faeti.
- 1998 – “Mario Nanni. Teatro delle regole” catalogo Comune di Monzuno. Testo di Vittoria Coen.
- 1998 – “Una nuova Sindone” dal catalogo “Sei pale d’altare” Aula Magna Santa Lucia, Bologna, Editrice Compositori, Bologna. Testo di Giorgio Celli.
- 2000 – “Premio Internazionale Guglielmo Marconi” catalogo Circolo Artistico Bologna. Testo di Claudio Cerritelli.
- 2001 – Libro d’artista, “Labirintica” Advento Editrice, Bologna. Testo di Barbara Tucci.
- 2004 – “I giochi della metamorfosi” catalogo Galleria d’Arte Maggiore, Bologna. Testo di Vittoria Coen. Antologia critica con numerosi

testi e nota biografica di Monica Miretti.

- 2004 – Catalogo Comune di Castel San Pietro Terme (BO), Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, Pitagora editrice Bologna. Testo di Bruno D'Amore, nota biografica Monica Miretti.
- 2007 – “Materiali inediti di un percorso creativo” catalogo Galleria del Premio Suzzara, Ed.Publi Paolini Mantova. Testi di Bruno Bandini, Claudio Cerritelli, Luigi Sansone e Monica Miretti.
- 2008 – “Dagli anni Quaranta al Duemila” edizioni Pendragon, Bologna. Testi di Leonardo Canella, Renato Barilli e Roberto Pasini.
- 2008 – “Attraversamenti” catalogo Spazi d'arte Emil Banca, Bologna. Testo di Monica Miretti.
- 2010 – Catalogo Galleria d'arte Maggiore, Bologna. Testi di G.Celli, F.Caroli, L.Vinca Masini, C.Cerritelli, O. Calabrese, V.Dehò, V.Coen, M.Miretti.
- 2013 – “Mappa di una vita inquieta” Edizioni Aspasia, Bologna. Testo di Clara Ghelli.



Geografie dell'attenzione
acrilico su tavola, cm. 95x120
1973

OPERE



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 57x77
2001/2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 72x101
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 72x101
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 72x101
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 72x101
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 87x132
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 87x132
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 87x132
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 87x132
2002



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche cm. 35x50
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche 52x72
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche 52x72
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche 52x72
2004



I giochi della metamorfosi
Intervento su carte topografiche 52x72
2004

INDICE

Simonetta Saliera	7
Lorenza Miretti, <i>MAPPAMONDO 1970-2016</i>	9
Mario Nanni, <i>FRAMMENTI DI BOLOGNA</i>	17
Sandro Malossini, <i>ROSSO NANNI</i>	25
 <i>APPARATI</i>	
<i>BIOGRAFIA ESSENZIALE</i>	29
<i>MOSTRE PERSONALI</i>	33
<i>BIBLIGRAFIA ESSENZIALE</i>	35
 <i>OPERE</i>	
	39

