

ACCADEMIA DEI CONCORDI
DI ROVIGO



Acta Concordium

Atti del Convegno
“Gabbris. Un’avventura artistica e umana”

Con il sostegno di



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE DI ROVIGO

n. 45 - ottobre 2017

ACCADEMIA DEI CONCORDI
DI ROVIGO

Acta Concordium

n. 45 - ottobre 2017



ROVIGO
PRESSO LA SEDE DELLA ACCADEMIA

«Acta Concordium» - n. 45 - Supplemento a «Accademia dei Concordi», n. 4/2017

CONCORDI - TRIMESTRALE DELL'ACCADEMIA DEI CONCORDI DI ROVIGO

Autorizzazione Tribunale di Rovigo N° 1/2015 R. Stampa

Proprietario/Editore: Accademia dei Concordi

Redazione: Enrico Zerbinati

Direttore responsabile: Giovanni Dainese

Realizzazione grafica: Nicola Artosi

© Accademia dei Concordi - Piazza Vittorio Emanuele II, 14 - 45100 Rovigo

Tel. 0425.27991 - Fax 0425.27993 - Web www.concordi.it

ISSN 1121-8568

INDICE

ENRICO ZERBINATI, Introduzione	Pag.	7
LUIGI COSTATO, Presentazione	»	9
IVANA D'AGOSTINO, Gabbris Ferrari 1953-1979, e oltre. Un focus sul periodo alla luce di nuove acquisizioni . . .	»	11
CHRISTIAN CASSAR, Gabbris, maestro, collega, amico . . .	»	71
ALFONSO MALAGUTI, Alla ricerca di Gabbris e Bepi . . .	»	73
MARCO MUNARO, Gabbris e la poesia	»	79
PIER LUIGI BAGATIN, Gabbris e l'isola del tesoro. Una prima schedatura dei pastelli	»	93
Appendice fotografica	»	125

INTRODUZIONE

Enrico Zerbinati

Presidente dell'Accademia dei Concordi - Rovigo

L'Accademia dei Concordi ha il piacere e la soddisfazione di dare alle stampe gli Atti del Convegno tenuto nella Sala degli Arazzi "Pietro Oliva" in memoria e in onore di Gabbris Ferrari, qualificato socio ordinario del nostro Istituto, originale figura di artista, geniale uomo di teatro e creativo regista, autorevole direttore (1989-1991) e illustre professore dell'Accademia di belle arti di Urbino.

I saggi e i contributi dei vari studiosi, collaboratori e amici, che hanno contribuito al successo del Convegno, hanno messo in luce i molteplici aspetti della personalità di Gabbris Ferrari.

Impreziosiscono queste pagine, oltre alle numerose foto a colori e gli approfondimenti sulle peculiarità artistiche del Maestro, anche le citazioni e le testimonianze umane, i riferimenti e le attestazioni personali dei relatori.

Certamente è mio dovere ringraziare i conferenzieri.

Soprattutto esprimo la gratitudine, mia personale e quella dell'Accademia che ho l'onore di presiedere, verso la Fondazione Banca del Monte di Rovigo e verso il suo presidente prof. Luigi Costato che generosamente hanno sostenuto l'attuazione e l'organizzazione del Convegno.

PRESENTAZIONE

Luigi Costato

Presidente della Fondazione Banca del Monte di Rovigo

La Fondazione della Banca del Monte di Rovigo è lieta della costante collaborazione con l'Accademia dei Concordi, che si concretizza questa volta nella stampa del n. 3 del 2017 degli *Acta Concordium*, da tempo editi normalmente solo elettronicamente.

L'occasione è importante e coinvolge l'interesse dell'intero mondo culturale veneto, e non solo: si tratta della pubblicazione degli atti del Convegno "Gabbri. Un'avventura artistica e umana", promosso dalla Fondazione, tenuto a Rovigo sulla figura del Maestro Gabbri Ferrari, da poco scomparso. Della sua arte, che si è espressa in molteplici campi, ma che ha brillato soprattutto nella pittura e nella scenografia e regia di opere teatrali, resta una enorme messe di disegni, pitture e bozzetti, parte dei quali hanno costituito l'essenza della mostra organizzata nel Palazzo Roverella nella primavera del 2017 da Fondazione Banca del Monte di Rovigo.

Fissare i giudizi e le considerazioni fatti in quel Convegno costituisce un ulteriore omaggio al Maestro, la cui memoria viene così perpetuata, come lo sarà in occasione di ulteriori esposizioni che si conta avverranno nei prossimi tempi.

L'occasione consente, così, di ringraziare tutti gli intervenuti al Convegno, Ivana D'Agostino, Christian Cassar, Alfonso Malaguti, Marco Munaro e Pier Luigi Bagatin, ed in particolare il moderatore dello stesso, il professor Sergio Garbato, altra figura importante della cultura rodigina.

**GABBRIS FERRARI 1953-1979, E OLTRE.
UN FOCUS SUL PERIODO
ALLA LUCE DI NUOVE ACQUISIZIONI**

Ivana D'Agostino

Ventiseienne ma già promettente artista, nel 1963, alla Galleria *Il Cenacolo* di Palermo, Gabbris Ferrari il 18 settembre (foto 01) inaugurava una sua personale costituita evidentemente di numerosi dipinti se Tono Zancanaro, che lo presentava in catalogo, scrisse che si trattava di «un notevole panorama di opere» sottolineando inoltre la sua «capacità di andare controcorrente con l'aperta accettazione di Cezanne-Picasso»¹. Queste parole sono significative per inquadrare l'artista rodigino alla ricerca di una poetica personale, aperta ai nuovi linguaggi delle Avanguardie: una questione da lui affrontata da subito con la *Natura Morta* morandiana (foto 02), dipinta nel 1953², a soli sedici anni, seguendo le lezioni del suo Maestro, Angelo Prudenziato, che allievo di Giorgio Morandi, una volta divenuto futurista, riuscì a portare a Rovigo e ad Adria Filippo Tommaso Marinetti³.

¹ Il catalogo della personale di Palermo ci è pervenuto incompleto. Si tratta tuttavia di una preziosa testimonianza del linguaggio artistico di un esordiente – Ferrari all'epoca ha 26 anni - utile per confronti comparativi. Galleria *Il Cenacolo*, Catalogo della Mostra personale, Palermo, 19-29 settembre 1963.

² Riferisce la notizia Meri Veronese Ferrari, moglie dell'artista. Alle stesse composizioni morandiane di bottiglie è inoltre ispirata una gonna dipinta per lei tra il 1963/'64, non molto tempo dopo il loro matrimonio, avvenuto nel 1962, oggi impiegata come elemento decorativo parietale dell'abitazione. La pittura su stoffa è indicativa di un precoce interesse trasversale per le arti, che dalla pittura porterà Ferrari ad esprimersi anche nella grafica, nell'illustrazione e, soprattutto, nel teatro.

³ Notizia fornitami da Gian Paolo Berto durante l'intervista del 13 aprile 2017.

Il periodo compreso tra la *Natura morta* alla Morandi e la Mostra di Palermo – 1953-1963 – racchiude l’arco temporale di un decennio formativo e di sperimentazione per un giovane come lui che viveva in provincia, sebbene già dal ’54, frequentando il Liceo Artistico a Venezia, conoscesse la pittura di Emilio Vedova, e le lezioni di Storia dell’Arte di Giuseppe De Logu gli aprissero la mente verso nuovi orizzonti culturali, tanto da essere lui nel ’57 a parlare di Duchamp a Gian Paolo Berto, con cui a volte si recava a Venezia, i cui orientamenti culturali erano più sensibilmente rivolti verso Carlo Levi, Guttuso, Marino Mazzacurati e Tono Zancanaro⁴. Ed è infatti in prossimità di una pittura implicita di echi neoespressionisti, dotata di un realismo aspro e materico che ascende da Guttuso e Zancanaro, le cui opere, dopo l’alluvione del Polesine del ’51, si erano fatte ancora più attente alla realtà sociale, che possiamo accostare l’*Agave* (foto 03) di Ferrari, pubblicata nel catalogo palermitano del ’63. In mancanza della documentazione degli altri dipinti della mostra, che sarebbero stati utili per fare confronti, l’opera in questione, che nella lampada appesa dichiara il *d’après* dal Picasso di *Guernica*, stabilisce rimandi con altri suoi dipinti coevi (foto 04, 05, 06, 07), così da creare tra loro un legante stilistico, utilissimo per fare luce sui molteplici *imput* che agirono sulla sua formazione, peraltro non esente da suggestioni liciane, come dimostra *L’Idolino* (foto 08) datato 1963, e *Martino* (foto 09), un delicato ritratto a penna del figlio del 1967.

Tra i filoni tematici sviluppati nel tempo dall’artista seguendo percorsi di ricerca diversificati, la cui origine tuttavia si dà in questo decennio, questo della pittura, usata per esprimere un pensiero sociale forte attraverso il colore materico e magmatico – non casualmente il neoespressionismo di matrice realista era tra le conseguenze del secondo conflitto mondiale –, accomuna anche certe sue riflessioni intellettuali affidate ad appunti autografi, e certa progettazione scenica, che seppure spesso oltrepassino i limiti cronologici indicati, gli si apparentano nello stile o nella scelta

⁴ Vedi *supra* nota n.3.

di precise tematiche, venendo a costituire, insieme alla pittura la prima *tranche* della sua sperimentazione.

Si riconduce a questo stile degli esordi l'intero ciclo di disegni più tardi, datati 1996, dedicati agli anni della guerra e della caduta del Fascismo: disegni che narrano, come ebbi già a dire⁵, della Storia del nostro Paese di quegli anni, vista attraverso il disagio e le privazioni vissute nel Polesine. Un Polesine, la sua terra, da cui nasce il pastello *Ruzante in Polesine* (foto 10), che lo porta ad ambientare *L'elisir d'amore* sugli argini dei corsi d'acqua di queste pianure, che negli schizzi per la *Casa di Donnola* nel *Thesoro* di Ceco Groto (foto 11), di cui nel 1992 cura scene, costumi e regia, gli fa annotare che le pareti fossero «da realizzare con canne palustri e argilla». Centralità nei suoi pensieri, dunque, del luogo d'origine, e centralità dell'emancipazione e del riscatto del territorio polesano attraverso la cultura e la consapevolezza dell'identità. L'artista è cosciente che un progetto simile possa realizzarsi solo creando risorse economiche locali, che potenziando le strutture della scuola scongiurano l'esodo delle migliori menti, e con l'intervento di una politica, più sensibile e aperta ai problemi del territorio. Esterna questi pensieri consegnandoli a preziosi scritti redatti alla fine degli anni '90⁶ – quegli stessi in cui realizza

⁵ Ivana D'Agostino, *Gabbris Ferrari poliedrico artista tra pittura e scena prima e dopo i teatri di carta in Gabbris. Un'avventura artistica e umana*, Catalogo della mostra, testi di S. Garbato e I. D'Agostino, Rovigo, Palazzo Roverella, 29 aprile-2 luglio 2017, Tip. Toffanin, Rubano, (PD), 2017, pp.20-29: 21-22.

⁶ Si tratta di fogli autografi redatti su carta a quadretti, distinti in due scritti che si integrano tra loro. Il primo, composto di 10 fogli è intitolato: *Relazione Cultura e territorio dei Fiumi 1999 (forse)*. Il dubbio espresso dall'artista sulla data è riconducibile al fatto di essere stata aggiunta a posteriori. Tuttavia venendosi lo scritto ad integrare col secondo dal titolo: *Appunti per inaugurazione progetto (Grandi Fiumi)*, considerando che il Museo dedicato ai Grandi Fiumi, pensato ed allestito da Gabbris Ferrari, è inaugurato nell'ex Monastero degli Olivetani nel 2001, è logico pensare che entrambi precedano questa data, ritenendo logico anticiparla di un anno per i 10 fogli della *Relazione* in cui si danno le coordinate del progetto del Museo, i cui finanziamenti comunitari, attivati per un'impresa di così grande portata, si dice, avrebbero potuto avere ricadute positive sul tessuto produttivo e culturale del territorio.

i disegni sulla guerra e della messa in scena del *Thesoro* e dell'*Elisir*–, dai quali scaturisce un'idea aggregante della cultura d'impronta europeistica. Emerge ancora da questi appunti un'importante riflessione sulla nuova realtà culturale rappresentata in Polesine dal Museo dei Grandi Fiumi, le cui potenzialità possono arrecare ricadute positive a favore di «quelle realtà nascoste o decentrate, tradizionalmente emarginate rispetto ai grandi circuiti turistici convenzionali, quei luoghi cioè che pur essendo di grande rilevanza ambientale o monumentale risentono di un colpevole abbandono»⁷ (foto 12).

La centralità del concetto di Europa nel suo pensiero, da intendere come valore culturale comune e di coesione che mette in comunicazione centri e periferie, è un'idea quanto mai attuale. Di levatura europea è sempre stato anche il teatro di Luigi Pirandello, drammaturgo di grandezza pari ad Ibsen, ad August Strindberg, che seppe imporre all'Europa il suo teatro borghese, così come la vita dei contadini della sua Sicilia. Nell'ambientazione scenica per *Liola* (foto 13), il testo pirandelliano trova coerenza nelle scene realistiche realizzate da Gabbris nel 1982, le cui origini si trovano nella sua pittura degli anni '50 - '60. Quella stessa, la cui ruvidezza aspra che rende evidente le cose, può trovare impiego sia in Arte che sulla scena, ben oltre l'arco temporale indicato, sostanziando inoltre l'innovativa scenografia per *Otello*: un'ambientazione controcorrente (foto 14), priva di quel carattere di bellezza proprio di Venezia e dei territori, come Cipro, che le erano annessi. Ideata da Gabbris per il Teatro Sociale di Rovigo nel 2006, il capitolato di Marcello Morresi, assistente e scenotecnico di Ferrari, relativo alle richieste fatte per questo spettacolo di sedie, pianali di panche, un tavolo grande, un letto formato unicamente da un praticabile completo di materasso, cuscini e lenzuola, rafforza l'idea dello stile estremamente scarno, se non addirittura povero della messa in scena.

⁷ Gabbris Ferrari, *Appunti per inaugurazione progetto (Grandi Fiumi)*, II dei quattro fogli autografi senza data. Archivio privato.

All'inizio degli anni '60 la ricerca pittorica di Ferrari è tuttavia destinata verso nuove sperimentazioni, di cui si colgono le premesse nel testo con cui Gian Paolo Berto lo presenta nel catalogo pervenutoci senza data di una mostra dove Ferrari espone con Gianna Giacomozzi. Berto nel suo scritto dice che è «ormai trascorso troppo tempo dalla mostra di Palermo del '63, troppo per un pittore impegnato come lui dotato di una precisa linea pittorica, una voce della nascente espressione artistica polesana di cui l'uomo dalle foglie secche ne è valido esempio»⁸. Ed infatti nell'*uomo dalle foglie secche* coesistono nel titolo sia elementi stranianti di impronta surrealista a cui alludono le *foglie secche*, che riferimenti alla pittura neorealista, chiamata in campo dalla concretezza della parola *uomo* con cui inizia il titolo del dipinto. Un'osservazione, la nostra, che si avvalora nel prosieguo del testo di presentazione: «l'artista crede nei valori reali della pittura seguendo maestri come Tono e Guttuso». Il dipinto in questione è evidentemente un'opera di transizione,

⁸ Questo catalogo fa parte di un gruppo di 16+ un depliant che documentano un'attività espositiva compresa tra il 1963 e il 1979. Preziosi in quanto consentono di coprire storicamente un periodo sul quale rare sono le documentazioni scritte. Nello specifico di questo documento pervenutoci senza datazione, le annotazioni che si fanno, ovvero che l'artista espone con Gianna Giacomozzi formatasi, secondo la presentazione di Marino Mazzacurati, amico di Gian Paolo Berto, nell'ambito della Scuola romana e del Neorealismo; che la foto di Ferrari riportata in catalogo, dimostra che non abbia superato i 27/28 anni; che la descrizione di Berto di un suo dipinto, lo colloca tra Neorealismo e citazioni surreali – in un'area di ricerca, quindi, sufficientemente coerente a quella della Giacomozzi che espone con lui -, farebbe propendere a datare il catalogo prima della mostra del Premio Copparo del 1968, in cui compare un disegno ormai orientato verso più innovativi e radicali esiti. Vedi oltre. Tra i cataloghi recuperati solo uno, quello del 1963 della *Galleria Il Cenacolo* di Palermo si riferisce ad una personale. Nella nota biografica dell'artista inclusa nel catalogo per la mostra di cromolitografie su *Copernico* del 1973 alla *Stevens Gallery* di Padova, dal 1963 al 1973 sono riportate sette Mostre personali di cui si trascrive l'elenco. Di esse, ad eccezione di quelle del '63 di Palermo, e dell'*Agrifoglio* a Milano del 1969, allo stato attuale delle ricerche, non ci sono pervenute tracce. 1963, *Galleria Il Cenacolo*, Palermo; 1964, *Galleria Garofolo*, Rovigo; 1964, *Galleria Estense*, Ferrara; 1966 *Galleria 1+1*, Padova; 1968, *Galleria Minerva*, Mantova, 1973, *Galleria Roda*, Rovigo.

che per le osservazioni fatte, si può datare tra il 1965/66, *testimonial* del passaggio al successivo periodo protratto fino al 1979, un po' di più di un decennio, in cui va maturando quel linguaggio artistico personale che delinea la seconda *tranche* della sua ricerca, alla cui chiarificazione i cataloghi espositivi recuperati danno adeguato contributo fornendo date e fotografie di opere, utili a sistematizzare questo arco temporale fino ad adesso carente di notizie d'inquadramento storico.

Il segnale dell'avvenuto cambiamento già si avverte nel 1967, poco dopo avere esposto *l'uomo dalle foglie secche*, nei titoli dei due oli che Ferrari mostra alla XVII Biennale d'Arte trieneta: *Una cosa da fare e Amo ciò che si rompe*. I titoli in questione, in mancanza delle opere, sono importantissimi. In primo luogo, nella fattispecie, sono titoli conferiti dall'artista e non elaborati *post mortem* da uno storico per identificarli, pertanto corrispondono esattamente a quanto lui voleva comunicare attraverso quella precisa titolazione. In più, quello che un giovane artista che si sta facendo strada mostra al pubblico solitamente corrisponde al traguardo più avanzato della sua ricerca di quel momento. Nel '63 alla mostra di Palermo, il titolo del dipinto, *Agave*, richiama subito alla mente un mondo guttusiano e neorealista, che già si apre a soluzioni diverse, ampiamente argomentate, con l'opera che si è datata 1965/66, *l'uomo dalle foglie secche*. La Biennale d'Arte trieneta del '67 è un'occasione importante per dare visibilità al suo lavoro. Partecipano a questo evento artisti di Milano, Verona, Padova, Trento, Venezia. *Forma n.2, Struttura, Cosmocronaca, Disco rotante, Motivo rosso e azzurro*, sono titoli di dipinti in questa Biennale che fanno squadra con quelli di Ferrari. In essi, una minoranza rispetto ai più numerosi: *Fiori, Natura morta, Laguna di Venezia*, che compaiono a complemento di opere evidentemente molto più tradizionali, si coglie l'intenzione di una ricerca artistica più avanzata che guarda allo Spazialismo, come *Cosmocronaca*, a *Forma 1* e all'Astrattismo, come *Forma n.2 e Struttura*. Altri ancora si rivolgono alle ricerche sul colore dei Delaunay come *Disco rotante, Motivo rosso e azzurro*. *Una cosa da fare e Amo ciò che si rompe*, nell'implicita astrazione del primo titolo, e nel paradosso surrealista contenuto nel secondo, confermano il nuovo corso dato da Ferrari alla sua pittura ormai distante dagli esiti precedenti, tanto da avvalorare le parole premonitrici

di Gian Paolo Berto che lo avevano indicato «voce della nascente ricerca artistica polesana». Sono anni questi in cui frequenta a Rovigo la Piccola Galleria del Polesine, la Galleria Alexandra, la Galleria Garofolo dove tiene una personale⁹, come peraltro a Mantova, Ferrara e Milano.

Sono gli stessi anni che vedono esplodere la rivolta studentesca del '68, e l'urgenza negli artisti e intellettuali di esprimere una protesta politica e sociale forte adottando i linguaggi dell'Avanguardia. I cataloghi pervenuti e quelli di cui si hanno notizie compresi tra il 1963-1979, riferiti a Mostre personali o collettive a cui partecipa come artista o con testi di presentazione scritti per artisti amici, danno il polso di una intensa attività espositiva e culturale, dove il suo nome si accompagna spesso a quello di Osvaldo Forno, di Lorenzo Zampirolo, Roberto Pedrazzali, Renzo Margonari, Giovanni D'Agostino. Artisti rodigini e mantovani, con l'eccezione del catanese D'Agostino, assistente di Concetto Pozzati, accomunati dall'imperativo di voler rompere le righe della convenzione ben salda di una pittura fatta ancora, come si è visto, di Nature morte e Lagune di Venezia. Il 1968 si delinea particolarmente intenso¹⁰ sia sul piano espositivo sia perché ufficializza la svolta della sua nuova ricerca.

⁹ L'elenco delle Mostre personali tenute nel decennio 1963-1973, di cui tuttavia due sole sono documentate da cataloghi, è riportato nella nota precedente. Vedi *supra*.

¹⁰ Dai cataloghi consultati le Mostre a cui Ferrari partecipa nel 1968 insieme agli artisti che si menzionano nel testo, o a collettive e Premi sono sette:

1) XIV Interregionale d'Arte Premio Copparo (Ferrara). Ferrari presenta 3 disegni: *Analisi n.4*, b.n., *Analisi n.3*, b.n., (p.21); *Analisi*, b.n., opera premiata (p.27). Questo disegno, nella pagina del catalogo dedicatagli con una foto a p.47, modifica il titolo specificando più precisamente da chi fosse stato assegnato il premio: GABBRIS FERRARI, *Analisi n.5*, (b.n), «Premio Cassa di Risparmio di Ferrara»; 2) galleria Minerva (Mantova). Partecipa con Osvaldo Forno e Giovanni D'Agostino; 3) *Galleria L'Agrifoglio*, (Milano). Partecipa con Osvaldo Forno, Roberto Pedrazzali, Giovanni D'Agostino, Lorenzo Zampirolo, Renzo Margonari. Foto in catalogo: «*Rinocero*», matite, 1968; 4) II Premio di Pittura Viadana (Mantova), Rassegna Biennale Nazionale. Ferrari presenta 3 opere (Sala C) di cui solo 1 reca il titolo: *Sezione longitudinale*. Osvaldo Forno (Sala C) ne ha 1 senza titolo; 5) *Galleria d'Arte Moderna Alexandra*, Rovigo. Partecipa con Osvaldo Forno e Lorenzo Zampirolo; 6) *Convergenze 8*, Sabbioneta, senza data. Considerando che le opere fotografate

Non è casuale infatti che *Analisi n.5*, (foto 15) pubblicata sul Catalogo del Premio Copparo come opera premiata dalla Cassa di Risparmio di Ferrara, col nuovo titolo, *Rinocero*, compaia tra le immagini dei cataloghi di altre due mostre dello stesso anno¹¹. Diventa così tangibile, basandoci sulla concreta documentazione di questo disegno e di *NPM OF DISPENSER* (foto 16), un'altra opera presentata al Premio Copparo del '68, constatare il nuovo traguardo della sua sperimentazione, seppure in mancanza delle opere, la cosa si fosse già palesata nei titoli di quelle dell'anno precedente. La datazione certa di un'opera, può inoltre consentire di datarne altre, che per contiguità stilistica le si considerano prossime. Notevole in *Rinocero/Analisi n.5* il riflesso della qualità impeccabile dei disegni di Salvador Dalì, a cui rimandano nel disegno di Ferrari le consistenze membranacee e cartilaginose, che nella parte alta a destra deflagrano metaformizzandosi nella visionarietà onirica di un volto, esemplato sullo stesso modello di un altro raro disegno di questi anni (foto 17). Tra le Gallerie in cui espone nel 1968 la *Galleria L'Agrifoglio* di Milano si distingue per la qualità della ricerca. Già nel '67 Lorenzo Zampirolo, tra i compagni di strada di Gabbris e suo amico¹², vi aveva esposto in una collettiva curata da Aurelio

in catalogo: *Rinocero* e *NPM DISPENSER* sono entrambe datate 1968, a fronte di quanto si è detto (vedi testo) circa le scelte degli artisti, soprattutto se giovani, interessate in queste occasioni a presentare le opere più recenti, è ragionevole datare anche la Mostra 1968; 7) *Galleria I+I*, Padova. Invito pieghevole. Su una facciata è riportato: serigrafie numerate e firmate, stampate da Linea A. S, Padova. Sull'altra reca i nomi di: Zampirolo, Forno, Ferrari, Margonari, Pedrazzali, Guidi, D'Agostino. La tecnica di stampa impiegata documenta acquisito il rinnovamento avvenuto nella grafica degli anni '60 – i nomi degli artisti sono ripetuti in modo da creare un decoro grafico specchiato – attraverso le innovazioni apportate in questo campo da Dadaismo, Surrealismo, Futurismo e Avanguardie russe.

¹¹ L'opera nel 1968 è esposta, alla XIV Interregionale d'Arte Premio Copparo, Ferrara; alla *Galleria L'Agrifoglio*, Milano; alla Mostra *Convergenze 8*, Sabbioneta. Per maggiori dettagli vedi *supra* nota n.8.

¹² Dell'amicizia protrattasi negli anni tra Gabbris Ferrari e Lorenzo Zampirolo ne danno testimonianza due dipinti della collezione di Meri Veronese Ferrari tra loro distanti cronologicamente. Il primo, *Ritratto di Meri e Martino*, dipinto nel 1969 quando il figlio dell'artista aveva quattro anni, risolto con soluzioni grafiche e Pop,

Natali e dallo storico d'arte Mario De Micheli, che essendo impegnato in quegli anni nella critica militante, indirizzava inoltre le linee guida della Galleria. La pittrice Livia Lucchini ne era la direttrice dal 1966, anno di nascita dell'*Agrifoglio*. Creata come una «galleria per giovani artisti [che] venisse a colmare una lacuna a Milano»¹³, qui espongono anche Mino Ceretti, Alfredo Manfredi, Marco Seveso, Tonino Cragolini. La personale di disegni di Ferrari del '69 (foto 18) nella saletta superiore dell'*Agrifoglio*, una Galleria, si sottolinea, il cui orientamento culturale era dato da uno dei massimi storici d'Arte contemporanea del secolo scorso ne accredita la maturità della ricerca, le cui premesse, oltre che nei titoli dei dipinti del '67, si ritrovano nella tela, un po' più acerba, firmata, Gabbris 1965 (foto 19). Pittura, disegni, ma anche la grafica. Un'attitudine propria di tutte le Avanguardie, per definizione inclini alla trasversalità e libertà d'uso dei codici linguistici. Una propensione comune anche agli altri artisti che espongono con Ferrari, i cui nomi, Zampirolo, Forno, Pedrazzali, Margonari, D'Agostino con l'aggiunta di Guidi, compaiono nel depliant della *Galleria 1+1* di Padova¹⁴ che presenta loro serigrafie numerate e firmate, in un anno, quale il '68, intensamente ricco di eventi. Di essa fa parte la serigrafia numerata e datata: 282/300 Gabbris 1968 (foto 20), il cui impianto compositivo, con inserimenti surrealisti e Pop, fornisce evidentemente il prototipo ad un dipinto (foto 21) che si può datare entro i primi anni '70, che insieme a *Il Mare - Un primo contatto* (foto 22) con cui partecipa al Premio Novi nel 1970¹⁵, mostra affinità poetiche e stilistiche con altre cinque tele già documentate¹⁶, a cui, allo

risulta vicino alla pittura di Gabbris di questi anni, mentre l'altro, molto più realistico, è realizzato poco dopo l'improvviso decesso del figlio dei Ferrari, avvenuto alla fine del 1993.

¹³ Laura Mariani, Matteo Noja, *L'opera di De Micheli e le Gallerie Milanesi* in «La Biblioteca di Via Senato-Milano», anno III-n.9/27, Milano, nov.-dic. 2011, p.21.

¹⁴ Vedi *supra* nota n.9.

¹⁵ L'opera in questione è fotografata nel Catalogo della IV Biennale d'Arte Premio Novi (Mantova), 1970.

¹⁶ *Gabbris. Un'avventura artistica e umana*, Catalogo della mostra, op. cit., pp.32-34; pp. 36-37.

stato attuale delle ricerche, se ne può aggiungere un'altra recentemente recuperata, *Idea vegetale* del 1972 (foto 23): un dipinto dotato di vivido cromatismo e soluzioni grafiche, coglibili nelle sovrapposizioni di piani e spezzature compositive.

Tra le recenti acquisizioni al materiale di studio si include la cartella dedicata a *Copernico*. Di essa che comprende otto cromolitografie, nel 1973 la *Stevens Gallery* di Padova (foto 24) organizza una Mostra, che ne espone anche studi e disegni preparatori: un *modus operandi* ricco di annotazioni e appunti che a breve trasferirà nella progettazione scenica. Costituita di litografie (foto 25) affini ai modi della pittura degli anni '70, questa cartella si completa di una copertina di notevole bellezza, esemplata nei modi grafici del secondo Futurismo (foto 26). Per l'artista tuttavia la copertina è *Nicolaus Copernicus mathematico* (foto 27) in cui è presente la testa dell'astronomo polacco, trasformata in un'altra litografia della cartella (foto 28), in un *Calligramme* con la forma del suo profilo, contenente un testo che ne esprime il pensiero. Dedicata alla madre ed edita dalla Galleria Roda di Rovigo, la tiratura della cartella è eseguita dalla Stamperia d'Arte Busato di Vicenza¹⁷.

L'idea di potere incidere in modo radicale su di una società che si voleva più sensibile ai problemi sociali, è un pensiero maturato dagli artisti degli anni '70, frutto di un programma ideologico cresciuto in un clima protestatario, su cui poterono agire le scoperte scientifiche che portarono l'uomo sulla luna, la rivolta studentesca da cui prese le mosse il più democratico accesso agli studi universitari da tutti gli ordini di scuole secondarie, il teatro sperimentale da cui crebbe l'interesse per gli autori teatrali del Novecento. Da qui gli artisti partirono per confrontarsi con

¹⁷ La cartella grafica dedicata a Copernico costituisce un'edizione di pregevole qualità tirata in cinquanta copie numerate più dieci di proprietà dell'artista. Le lastre dopo il controllo e la firma sono state cancellate. Considerando che l'edizione fu curata dalla *Galleria Roda* di Rovigo nel 1973, lo stesso anno in cui si è tenuta la Mostra alla *Stevens Gallery* di Padova, è logico pensare che la Mostra rodigina, riportata nella nota biografica del catalogo della *Stevens Gallery*, sebbene manchi documentazione in merito, preceda l'esposizione padovana. Vedi anche *supra* nota n.8.

gli innovativi e pioneristici linguaggi dell'Avanguardia d'inizio secolo, di cui adottarono, cosa che fece anche Ferrari, l'impiego di materiali e forme (foto 29, 30)¹⁸ al di fuori della tradizione. Pensavano questi artisti che il cambiamento sarebbe stato possibile anche attraverso il dibattito, la comunicazione e il confronto, credendo che nuove idee avrebbero facilitato la nascita di una cultura democratica accessibile a tutti. Principi che sono alla base dei gruppi sperimentali e delle tante associazioni culturali proliferati in quegli anni; quegli stessi che indussero Osvaldo Forno e Gabbris Ferrari ad aprire a Rovigo tra il 1969 -'70 la Programma/Art: uno spazio per l'arte contemporanea, che sebbene per un tempo breve avrebbe agito da tramite culturale con il territorio. La cartella di grafica¹⁹ che gli artisti della Galleria donavano a fine anno ai Soci, sicuramente si può valutare quale segno di considerazione per il loro sostegno, ma è anche il segno di nuove presenze artistiche sul territorio con cui la città può confrontarsi.

La mediazione culturale tra gli artisti e il territorio avviene attraverso le loro opere, la cui pregnanza viene messa in valore dalle parole e dagli scritti dalla critica, che le contestualizza inserendole nel tessuto culturale ed artistico contemporaneo, di cui sono emanazione. Ferrari si cimenta anche in questo. Presenta Roberto Pedrazzali²⁰ che partecipa nel '68 a

¹⁸ Queste opere costituiscono due rari esempi della sperimentazione dell'artista di questi anni che non trovano riscontro in altre simili. La prima senza data è l'unica fino ad ora conosciuta che nell'impostazione grafica inserisce un inserto metallico e due fotografici di ascendenza dadaista e dal Bauhaus, mentre la seconda è un *Plurimo*, che risente evidentemente delle sperimentazioni coeve di Emilio Vedova. Documentato in una foto del Catalogo del 1975 del *Circolo Artistico "La batana"*, Porto Tolle, (Rovigo), anch'esso fino ad ora unico del suo genere.

¹⁹ La notizia, è riferita da Meri Veronese Ferrari che compariva tra i Soci della Galleria. Il dono della cartella grafica ripercorre le esperienze di quegli anni nell'ambito della riproduzione calcografica. Documentata nella cartella grafica del 1968 delle serigrafie di Ferrari, Zampirolo, Forno, Margonari, Pedrazzali, Guidi, D'Agostino alla *Galleria 1+1* di Padova, la produzione grafica dell'artista prosegue nel 1973 con la notevole cartella di cromolitografie su *Copernico* a sua sola firma, esposta sia a Rovigo che a Padova, insieme alle prove dell'iter progettuale e ai disegni che l'accompagnano. Vedi *supra* note n.10 e17.

²⁰ *Convergenze 8*, Sabbioneta, Catalogo della Mostra, 1968, Collezione privata.

Convergenze 8, e l'artista iraniano Nader (foto 31) alla *Galleria Roda* di Rovigo²¹ nel '77, tre anni dopo avervi tenuto la sua personale²². Il testo di Ferrari in questo catalogo compare con quelli di Tono Zancanaro, che si ricorda aveva scritto per la sua prima personale del '63 a Palermo, e Sandra Giannattasio, critico dell'*Avanti*, storico quotidiano del PSI, sul quale, si segnala, pochi anni prima, nel '70, aveva pubblicato un importante contributo su Giorgio de Chirico. Le informazioni circostanziate che si danno, accreditano la figura di Ferrari percepita nell'ambiente, oltre che come artista come quella di un intellettuale impegnato culturalmente. La qualcosa si riscontra inoltre nello suo scritto per la Mostra del 1979 all'Accademia dei Concordi di Beppe Giuliani, artista e grafico pubblicitario rodigino²³. L'impostazione specialmente grafica del dipinto (foto 32) documentato in catalogo giustifica nel testo di Ferrari il riferimento a Malevič, che peraltro dà senso agli inserti fotografici²⁴ riscontrati in una sua opera sperimentale di questo periodo.

²¹ Nader Khaleghpour, in arte Nader, artista iraniano giunto in Italia nel 1973, frequenta a Venezia l'Accademia di Belle Arti per stabilirsi poi a Padova, dove tutt'ora vive. Il testo di Ferrari per il catalogo della mostra rivela l'impostazione ideologica politicizzata, propria degli artisti intellettuali del periodo. Dice infatti: «il suo lavoro artistico utilizzando elementi surreali, simbolici, sempre dolorosi si aggrega intorno al dato ideologico che Nader intende esprimere e ne precisano la traccia. In sostanza Nader monopolizza l'universo del dolore attribuendogli l'identità della sua terra». *Nader*, Catalogo della Mostra personale, Galleria d'Arte Roda, 17-31 marzo, Rovigo, 2017. Archivio privato.

²² Vedi *supra* nota n.8

²³ Beppe Giuliani, oltre ad essere pittore e grafico aveva esperienze in ambito teatrale e cinematografico maturate a Milano tra il 1969 e il 1975. *Beppe Giuliani*, Catalogo della Mostra personale, Accademia dei Concordi, Rovigo, 29 marzo-12 aprile 1979. Archivio privato.

²⁴ Kazimir Malevič figura tra gli artisti progettisti, il cui pensiero, insieme alle idee di Gropius, Moholy-Nagy e altri professori del Bauhaus contribuirono a realizzare i *Bauhausbücher*, una collana di libri edita dalla scuola tedesca, oggetto di studio per le avanguardie del Novecento per i contenuti grafici fortemente innovativi che vi erano contenuti, tra i quali figurava anche l'uso della fotografia. Vedi *supra* nota n. 18 e foto n. 29

Intensi sul piano formativo, gli anni in questione ampliano gli orizzonti culturali e di ricerca dell'artista con approfondimenti sulle conoscenze grafiche e l'approccio alla progettazione scenografica teatrale. I contatti stabiliti con Urbino e Carlo Ceci, insegnante litografo e suo mentore, a date che precedono l'incarico all'Accademia come professore di Scenografia nel 1980²⁵, lo portano ad estendere in pittura le nuove esperienze grafiche qui maturate, amplificandole attraverso i codici della Pop Art italiana, di cui nella stessa Accademia urbinata la presenza di Concetto Pozzati assicurava un'importante testimonianza²⁶. Ne sono riprova i bei dipinti del '77 *Ritratto dei Duchi di Montefeltro*, preceduto dalla serigrafia del *Ritratto di Battista Sforza* (foto 33, 34), e *Tableau explicatif* (foto 35), nel cui titolo, e nel dipinto stesso, riecheggiano anche i modi del Surrealismo. Un approccio moderno alla cultura, il suo, dove passato, presente e futuribile confluiscono in un'unica cinghia di trasmissione di conoscenze.

Illuminanti in tal senso gli scritti autografi, dal significativo titolo *Il '900 per immagini*, da considerarsi scalette di argomenti di lezioni accademiche da illustrare con immagini proiettate. Un compendio dell'innovativo XX secolo in cui «L'Arte e la scienza trovano il loro punto d'incontro all'Esposizione di Parigi del 1900»²⁷. Emerge da questi scritti una visione

²⁵ La certezza dell'incarico urbinata in data 1980 è confermata inoltre dal Catalogo del 1979 della *Moderna Galerija* di Lubiana, che nella nota biografica di Ferrari lo indica ancora «Profesor na srednjih šolah/v Rovigu».

²⁶ Dell'ascendenza Pop presente nelle opere pittoriche e grafiche di questo periodo ho riferito in, *Gabbris. Un'avventura artistica e umana*, Catalogo della mostra, op. cit., pp. 20-29:22.

²⁷ Si tratta di quattro fogli autografi numerati progressivamente che non riportano una datazione. Considerata la sinteticità delle annotazioni su singole tematiche si possono ritenere appunti disposti nella progressione di una scaletta di argomenti da sviluppare nel corso di lezioni accademiche. Singolari per l'impostazione trasversale degli argomenti ad ampio spettro considerati, in essi il punto d'incontro tra la modernità del Novecento e l'Arte si esprime nell'Esposizione di Parigi del 1900, erroneamente spostata da Ferrari al 1910, anno in cui non si tennero Esposizioni internazionali nella Capitale francese. Nel IV foglio lo spirito del '900, trova massima espressione

trasversale del sapere e dell'esperienza artistica che include la pittura, ma anche il Cinema Lumière, la fotografia, la lanterna magica, la poesia di Rimbaud. Seppure non siano datati, considerata l'effervescenza degli anni di Urbino (1980-1995), quando, coinvolgendolo intensamente insieme ai suoi allievi, l'interesse trasversale per le arti convergeva focalizzandosi sulla ricerca teatrale, viene logico pensare questi fogli esplicativi di una didattica moderna, scritti parallelamente alla loro messa in atto come laboratorio teatrale permanente, il cui riscontro si diede nell'iniziativa culturale *La Fabbrica del Vento*²⁸, promossa da Ferrari e dagli allievi dalla Scuola di Scenografia.

Tuttavia, ancor prima che inizi il periodo accademico urbinato dell'artista, notizie di sue progettazioni scenografiche si danno dal '73, sebbene in una nota biografica dello stesso anno Ferrari dica di avere collaborato l'anno prima²⁹ «con il Gruppo Teatro Danza di Roma per uno spettacolo al Teatro Nuovo di Spoleto». Malgrado la notizia vada corretta spostandola di un anno, quando lo spettacolo di danza *Archè* andò in scena prima nel cortile del Palazzo Ducale di Urbino e poi a Spoleto, essa, in ogni caso, comprova il sodalizio professionale tra l'artista ed la danzatrice Elsa Piperno avvenuto a date precoci. Significative come sempre anche le annotazioni apportate da Ferrari sui due bozzetti per

nel quadro di Munch *La danza della vita*, in Utrillio e nelle foto di Parigi d'inizio secolo, oltre che nella poesia di Rimbaud, nella lanterna magica e nella fotografia, citati nel nostro testo. Archivio privato.

²⁸ Gabbris Ferrari, *Mania di Urbino* in, *La Fabbrica del Vento*, a cura di F. Calcagnini, U. Palestini, con la collaborazione di C. Cassar, Baskerville, Bologna, 2010, pp.18-19:19

²⁹ *Stevens Gallery*, Catalogo della Mostra di Gabbris Ferrari, Padova, 1973. Archivio privato. Consultata sull'argomento la danzatrice Elsa Piperno [12 settembre 2017], ha riferito la collaborazione tra Franco Piva, lei e Gabbris Ferrari avviata con il balletto *Archè* nell'estate del 1973. Databile visione dei due bozzetti di scena realizzati postumi da Ferrari nel 1976, la danzatrice nel primo riferito all'*Eremita dell'Alto Medioevo* ha ravvisato un prosieguo evolutivo dell'idea su cui si incentrava lo spettacolo originale del '73, escludendo qualsiasi possibilità di confronto tra quello spettacolo e il secondo bozzetto.

Archè. Datati entrambi 1976, corrispondono alla rivisitazione postuma della scena realizzata nel 1973 per la Piperno; una collaborazione, tra le altre, rinnovata nell'81, quando come ballerina solista insieme a Joseph Fontano, cura inoltre le coreografie del coro e dei danzatori della sua Compagnia impegnati nello spettacolo teatrale *I pescatori di perle*, per il quale Ferrari realizza le scene.

Appunti scritti a margine nel I bozzetto per *Archè* (foto 37), indicano che lo spazio teatrale debba risultare *astratto e leggero*, e i personaggi e gli oggetti possano comparire e scomparire sulla scena dando vita, mescolandosi tra loro, a esseri nuovi e diversi. Il principio metamorfico così espresso non è dissimile da quanto suggerisce il fantasioso *Progetto per Macchina pigliapesci*, un disegno colorato senza datazione, prossimo per l'*imprinting* teatrale, sebbene in questo risulti più sospeso rispetto all'effetto paradossale della *Macchina pigliapesci*, ad un disegno del 1978, dove la presenza di un teatrino metafisico (foto 38, 39) non sembrerebbe casuale. Tanto più che in questo stesso anno va in scena *Il mondo alla roversa*, il cui allestimento ufficializza l'ingresso di Gabbris nel grande teatro, nel cui contesto, la progettazione di spazi scenici semplificati per la danza, costituisce un'importante esperienza.

Minimalismo cromatico e astrazione, dalla pittura, documentata da un raro esempio del '74, con queste caratteristiche (foto 40) passano alla scena e ai costumi. Così si riscontra nei figurini per *Il mondo alla roversa*, un'opera che segna una tappa significativa della collaborazione tra Gabbris Ferrari e Franco Piva, musicista e direttore d'orchestra. In scena nel '78, questo spettacolo adotta nei costumi forme e decori con motivi geometrici (foto 41) che in uno di questi, raggiungono l'astrattismo puro con l'adozione del bianco assoluto. Astrazione e leggerezza, suggeriti dalle trasparenze acquerellate del figurino, si ritrovano anche nel costume per Cecco (foto 42) per *Il mondo della luna*, risultando inoltre simili a quelle del costume per Leila ne *I pescatori di perle* (foto 43)³⁰, le cui

³⁰Anche in questo caso le postille scritte da Ferrari sul figurino per il costume di *Leila* si rivelano utili, in quanto rivelatrici di un *modus operandi* proprio della pratica teatrale. Ad esso si riferisce la decorazione pittorica stilizzata che le annotazioni a margine del figurino dicono debbano essere eseguite sulle stoffe del costume

ariosità cromatiche, superando il 1979, limite prefissoci a traguardo della seconda *tranche* di ricerca del nostro artista, caratterizzano inoltre le trasparenze di colore di *Orfeo ed Euridice* (foto 44), per cui Ferrari nell'87 realizza le scene e la regia.

Anche la scenografia d'altronde - il cui interesse crescente lo vedrà accantonare la pittura, o per meglio dire gliela farà integrare nella realizzazione scenica, salvo poi riprenderla in forma autonoma dopo il 2000 -, necessita di una progettazione coerente, moderna e d'avanguardia in linea con lo stile dei costumi. Una progettazione che si confronta doverosamente con le semplificazioni plastiche di Adolphe Appia e Gordon Craig, i grandi innovatori dello spazio scenico del Novecento, ma che non può sottrarsi dal riflettere sull'architettura rinascimentale di Urbino, tant'è che in un abbozzo scenografico per *La Mandragola* del 1980 (foto 45), in coincidenza, pertanto, col suo insediamento in Accademia, scrive: «studio (Rinascimento) sulla prospettiva e lo spazio». Uno spazio plastico, bianco, citazionista ma non descrittivo. Uno spazio che così pensato e costruito caratterizza l'ambientazione dei *Pescatori di perle* (foto 46), della *Mandragola*, di *Ipazia*³¹, delle scene per il Trittico pucciniano dell'81, arrivando ad ascrivere la *Lucia di Lammermoor* dell'85³² e il citato *Orfeo ed Euridice* di Christoph W. Gluck, andato in scena nell'87.

per *Leila*, di cui una premessa, seppure condotta con stile morandiano, si era data intorno al 1963-'64 nei motivi con bottiglie, dipinti su una gonna per la moglie Meri Veronese. Vedi *supra* nota n.2. I figurini per *I pescatori di Perle* e per *Il mondo alla roversa*, il cui stile decorativo, fatto di volumi essenziali semplificati, colori tenui e ariosità di materiali non andrà oltre l'inizio degli anni '80, costituiscono tasselli importanti del linguaggio teatrale che Ferrari va costruendo, coerentemente alle indicazioni sperimentali vigenti sia nell'ambito teatrale, che in quello, da lui stesso praticato, delle Arti visive.

³¹ *Ipazia* di Mario Luzi va in scena nel 1982 al Teatro La Vela di Urbino con la regia di Donatella Marchi e la Coordinazione scenografica di Gabbris Ferrari e Costantino Galeotti, allora suo assistente.

³² L'elenco dettagliato degli spettacoli di Ferrari messi in scena dal 1981 al 1985 mi è stato messo a disposizione da Marcello Morresi, che qui si ringrazia.

Tutti questi allestimenti non prescindono dalle ambientazioni sceniche per *Il mondo della luna* (foto 47), i cui caratteri propri del teatro d'avanguardia degli anni '70, vanno oltre la messa in scena dello spettacolo: un limite cronologico questo del 1979, che concludendo la seconda *tranche* di ricerca di Ferrari, allinea idealmente l'andata in scena del *Mondo della luna* con la Mostra dello stesso anno di Beppe Giuliani presentata da Ferrari all'Accademia dei Concordi.

Questo compreso tra il 1969-'79 risulta essere per l'artista un periodo importante sia per la formazione che per la sperimentazione, che abbiamo verificato intensa, sul quale, a fronte di nuove acquisizioni, si è potuto fare chiarezza sull'attività espositiva degli esordi fino ad ora totalmente mancante di dati, sugli intrecci trasversali tra sperimentazione artistica, grafica d'arte e attività teatrale, supportandoli con datazioni certe e riferimenti desunti da documenti. Piccoli ma importanti tasselli che si aggiungono alla sua biografia, da ampliare in seguito con approfondimenti e ulteriori comparazioni tra fonti archivistiche e opere.

Un pensiero positivo che intende concludere questo studio sull'eclettica produzione dell'artista con un suo disegno (foto 48), anch'esso datato 1979, che ritrae di profilo, quasi sorridente, il volto di un giovane, *macchiato* ad arte.

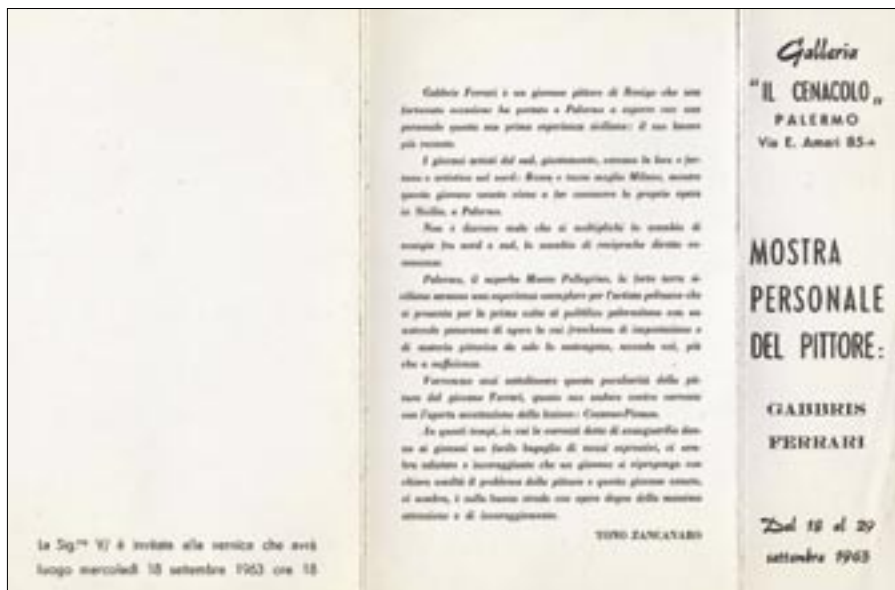


Foto 01 – *Galleria Il Cenacolo*, Mostra personale, depliant incompleto, Palermo, 18-29 settembre 1963, Collezione privata



Foto 02 – *Natura morta*, olio su tela, 1953, Collezione privata



Foto 03 – *Agave*, foto del catalogo, Galleria *Il Cenacolo*,
Palermo, 1963, Collezione privata



Foto 04 – *Ritratto di Meri nello studio*, tecnica mista su cartone, 1963,
Collezione privata



Foto 05 – *Senza Titolo*, cm. 19,8 x 27,2, olio su tela, 1966,
Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 06 – *Senza titolo*, cm. 29,5 x 19,8, olio su tela, 1966,
Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 07 – *Levante*, cm. 45 x 48,7, olio su tela, 1955,
Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 08 – *L'idolino*, cm. 70 x 50, olio su tela, 1963, Collezione privata



Foto 09 – Martino, cm. 28 x 20, penna su carta, 1967, Collezione privata



Foto 10 – *Ruzante in Polesine*, cm. 23 x 16, tecnica mista su carta, 2002,
Collezione privata



Foto 11 – *Il Tesoro* di Ceco Groto, cm. 33 x 24, studio preparatorio, 1992, Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo

"insicurezza culturale fra paesi e lentamente ^{si rivela} ~~si rivela~~
~~si rivela~~ anche quelle volte mesoste o decentrate,
 tradizionalmente europee rispetto ai grandi
 circuiti quantitativi conclusionali, qui luoghi ^{che}
 per modo di ~~di~~ grande interesse culturale o
 monumentale risentono di un colpevole oblio.
~~Si dice che si sia lentamente~~
 offe in corso in molti casi di una via e pop e
 mosse di piedi eclettici, ~~si era~~ ^{si era} ~~era~~ fino ad
 ora depolate ritrovano una loro dignità
 d'origine e molto spesso in tutto ciò, finalmente
 comunitari ~~hanno~~ ^{hanno} una ~~parte~~ ^{parte} determinante,
 insostituibile
 Certo noi diciamo che i paesi che in questi paesi e
 che in questi paesi molto più ^{di} una soltanto
 loro consuetudine dei paesi come i Stati concorrenti
 una tale ~~possibilità~~ ^{possibilità} ~~storico~~ ^{storico} un così alto
 contenuto di nuove culture che soltanto una
 politica di ~~trasmissione~~ ^{trasmissione} ~~storica~~ ^{storica} ~~comprende~~ ^{comprende}
~~potrebbe~~ ^{potrebbe} ~~avere~~ ^{avere} ~~un~~ ^{un} ~~senso~~ ^{senso} ~~di~~ ^{di} ~~volontà~~ ^{volontà}
 e di ~~si~~ ^{si} ~~recupero~~ ^{recupero} ~~intenzionale~~ ^{intenzionale} e di ~~volontà~~ ^{volontà}
 di beni - ~~Con~~ ^{Con} ~~tutto~~ ^{tutto} ~~questo~~ ^{questo} ~~non~~ ^{non} ~~si~~ ^{si} ~~risparmi~~ ^{risparmi}
~~avrebbe~~ ^{avrebbe} ~~il~~ ^{il} ~~nuovo~~ ^{nuovo} ~~quasi~~ ^{quasi} ~~compartire~~ ^{compartire} e ~~contati~~ ^{contati}
 che un problema di questa natura può essere molto
 soltanto con una politica territoriale e gestione
 diretta, con una riforma di popolazione i popoli
 anche in questa sede alcuni ~~sono~~ ^{sono} ~~costanti~~ ^{costanti} ~~regole~~ ^{regole}
 del ~~potenziale~~ ^{potenziale} ~~storico~~ ^{storico} e ~~tecnica~~ ^{tecnica} ~~attorno~~ ^{attorno} ~~alla~~ ^{alla} ~~nozione~~ ^{nozione}
 trasformare le culture in ricchezza ~~per~~ ^{per} ~~una~~ ^{una} ~~parte~~ ^{parte} ~~delle~~ ^{delle} ~~popolazioni~~ ^{popolazioni}

Foto 12 - Appunti per inaugurazione progetto (Grandi Fiumi),
 II dei 4 fogli autografi s.d., Collezione privata



Foto 13 – *Liola* di Luigi Pirandello, foto di scena,
Teatro Giulio Cesare, Roma, 1992



Foto 14 – *Otello* di Giuseppe Verdi, cm.25,8 x 21, bozzetto, tempera e interventi grafici su carta, s.d. (2006), Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo

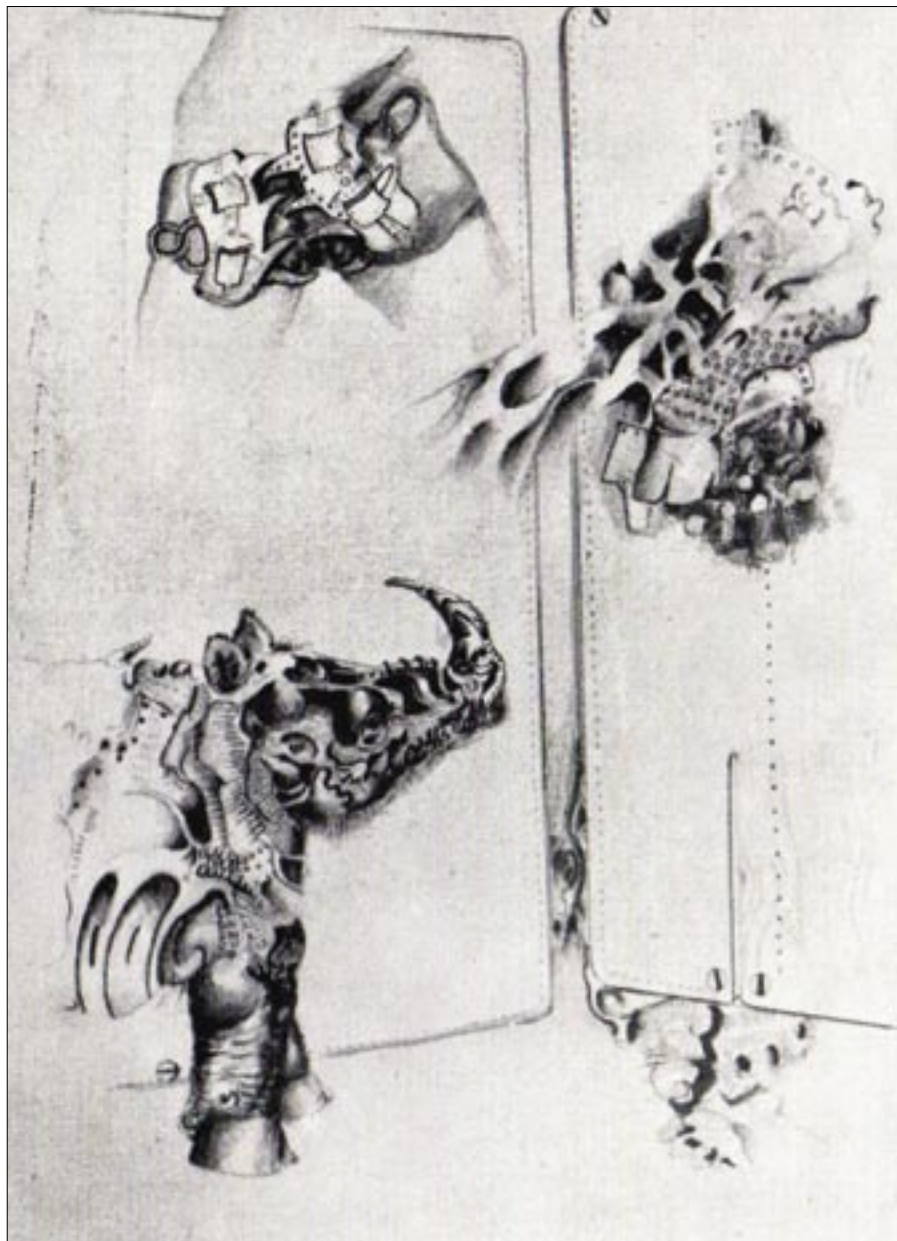


Foto 15 – *Analisi n. 5*, foto disegno in b.n., catalogo,
Premio Copparo (Ferrara), 1968, Collezione privata



Foto 16 – *Senza titolo*, cm. 54 x 31, disegno a matita su carta (particolare),
s.d. (1968), Collezione privata



Foto 17 – *NPM OF DISPENSER*, 1968, foto in catalogo, *Galleria Convergenze*, Sabbioneta, s.d. (1968), Collezione privata



Foto 18 – *Senza titolo*, foto del disegno, catalogo mostra personale, Galleria L'Agrifoglio, 2-17 gennaio, Milano, 1969, Collezione privata



Foto 19 – *Senza titolo*, cm. 96,5 x 73,5, olio su tela, 1965,
Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 20 – *Senza titolo*, cm. 50 x 70, serigrafia, 282/300, 1968, Collezione privata



Foto 21 – *Senza titolo*, cm. 120 x 120, olio su tela, s.d. (inizio anni '70),
Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 22 – *Il mare - Un primo contatto, s.d., (1970)*, foto del quadro, Catalogo, IV Biennale d'Arte di Novi (Mantova), 1970, Collezione privata



Foto 23 – *Idea vegetale*, cm. 133 x 133, acrilico su tela, 1972, Collezione privata

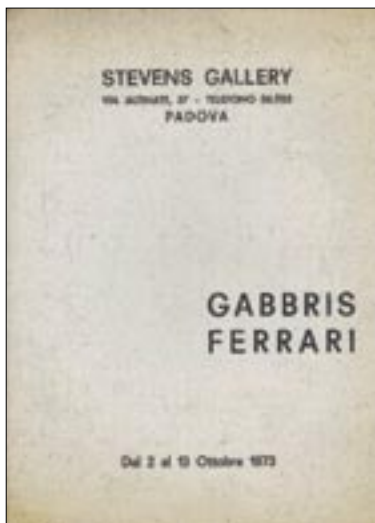


Foto 24 – *Stevens Gallery*, copertina catalogo mostra personale, 2-13 ottobre, Padova, 1973, Collezione privata



Foto 25 – *Copernico*, cm. 70 x 50, cromolitografia, 1973, Collezione privata



Foto 26 – *Copernico*, cm. 70 x 50,
copertina litografica della cartella di 8 cromolitografie, 1973, Collezione privata

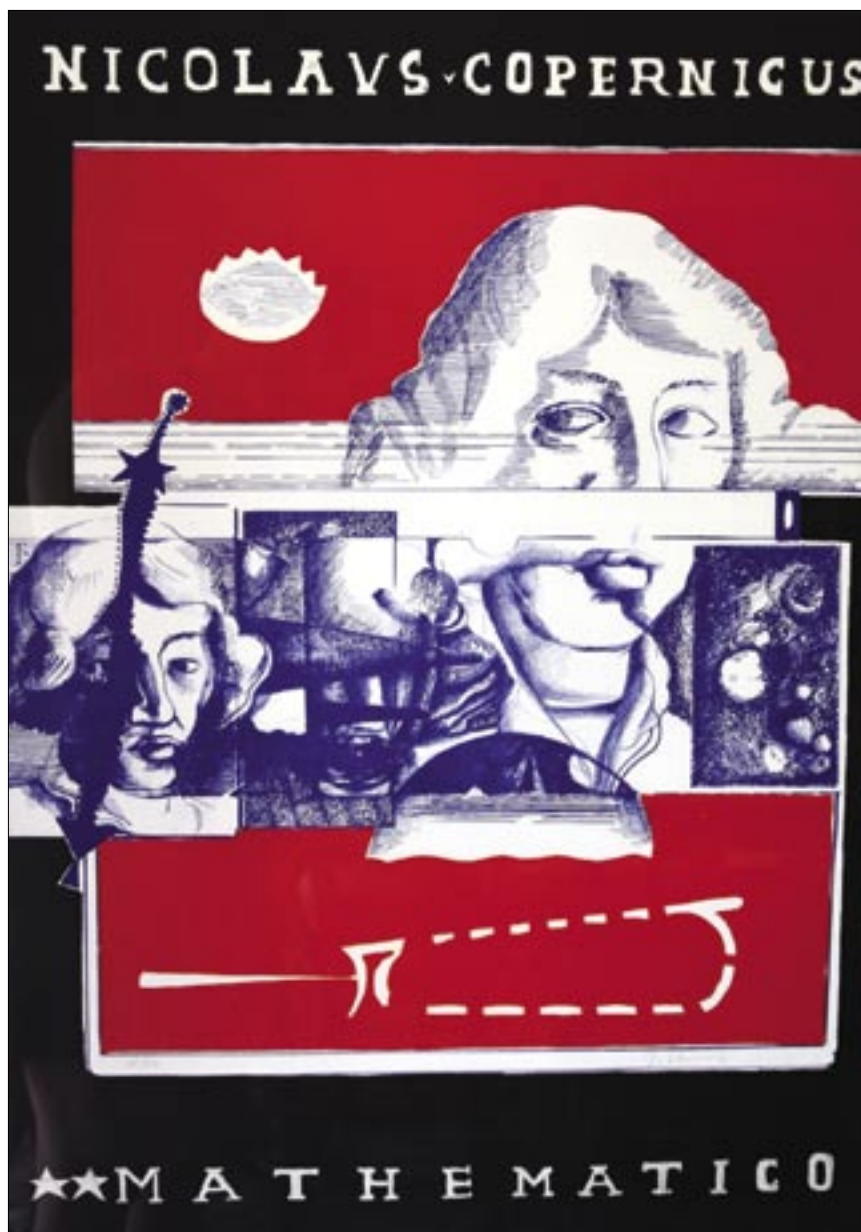


Foto 27 – Copernico, cm. 70 x 50, *Nicolaus Copernicus mathematico*, cromolitografia, 1973, Collezione privata



Foto 29 – *Senza titolo*, cm. 24 x 18,3, interventi grafici su cartoncino con inserti metallici e fotografici, s.d. (fine anni '70), Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo

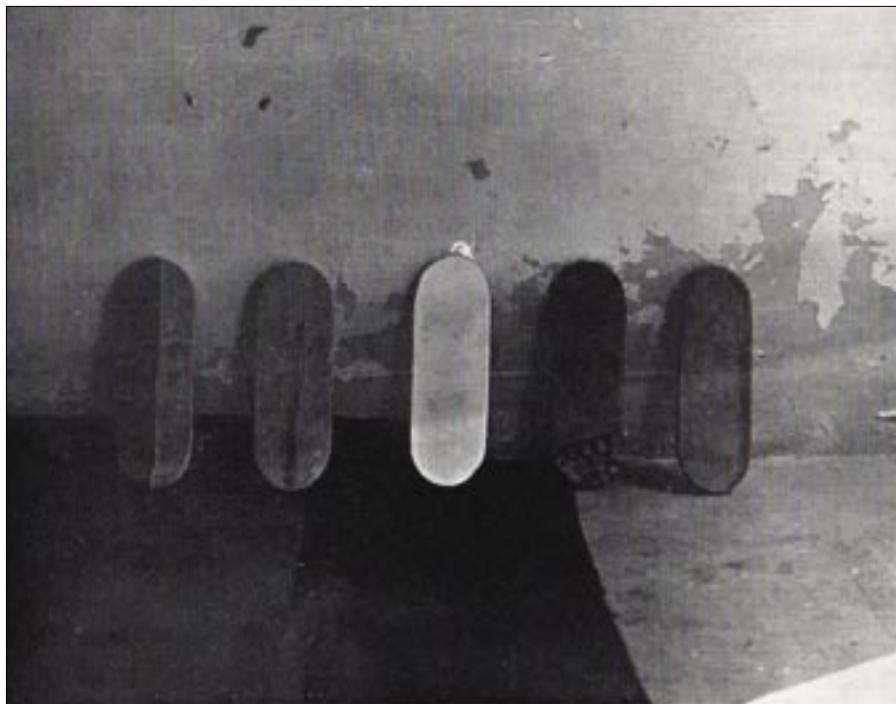


Foto 30 – *Plurimi*, foto del catalogo, Circolo Artistico “*la batana*”,
Porto Tolle (Rovigo), 1975, Collezione privata



Foto 33 – *Battista Sforza*, cm. 70 x 50, serigrafia, Collezione privata



Foto 34 – *Ritratto dei Duchi di Montefeltro*, cm. 130 x 260,
acrilico su tela, 1977, Collezione privata





Foto 35 – *Tableau explicatif*, cm. 102 x 101, acrilico su tela, Collezione privata

TITOLO


①

IL '900 PER IMMAGINI

UN PERCORSO INTERNO ALLE GRANDI METAMORFOSI
DEL SECOLO E ALLA SUA RIVOLUZIONE VISIVA.

IL '900 TERRIBILE E SUBLIME

SI APPOGGIA SU ALCUNI PILASTRI CHE
CANDONO IL PRECEDENTE SECOLO

~~CEZANNE (ALCUNE OPERE) DI~~ 
LA VERTIGINE
LA FUGA DELLA LUCE: MANET - *2 imp. fin.*

VAN GOGH - alcune immagini

CEZANNE - alcune immagini

GOUVEN

SEURAT

SOLO IL COLORE

MATISSE - DUFY

Foto 36 - Il '900 per immagini, I dei 4 fogli autografi s.d., Collezione privata



Foto 37 – Arché, I bozzetto, cm. 23 x 31,3,
acquarello e scritte a tempera su carta, 1976, Collezione privata



Foto 38 – *Progetto per Macchina Piglia Pesci*, cm. 28,4 x 19, tecnica mista su carta, s.d (1978-1982 ca.), Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 39 – *Teatrino*, cm. 21,5 x 14,3, tecnica mista su carta, 1978,
Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 40 – *Senza titolo*, tempera diluita e segni grafici su tela, 1974,
Collezione privata



Foto 41 – *Il mondo alla roversa* di Baldassarre Galuppi, figurino, cm. 22,5 x 14,8, pastelli e interventi grafici su carta verde, 1979, Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 42 – *Il mondo della luna* di Baldassarre Galuppi, *Cecco*, figurino, cm. 50 x 35, acquarello e china su carta, 1979-80, Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 43 – *I pescatori di Perle* di Georges Bizet, *Leila*, figurino, cm. 41,2 x 32,3, acquarello e scritte a tempera su carta, s.d. (ante 1981), Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 44 – *Orfeo ed Euridice* di Christoph W. Gluck, bozzetto, cm. 27,5 x 27, acquarello, matita colorata, scritte a tempera su carta, s.d. (ante 1987), Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo

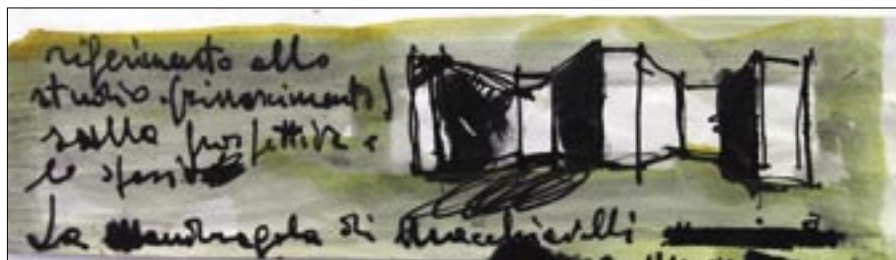


Foto 45 – *La Mandragola* di Niccolò Macchiavelli, abbozzo di scena, cm. 7,5 x 27,3, pennarello su carta acquarellata, s.d. (ante 1980), Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 46 – *I pescatori di perle* di Georges Bizet, foto di scena, Teatro Margherita, Genova, 1981, Archivio Costantino Galeotti



Foto 47 – *Il mondo della luna* di Baldassarre Galuppi, I bozzetto, s.d. (ante 1979),
foto, Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo



Foto 48 – *Testa di giovane*, cm. 24,7 x 35, matite grasse su carta grigia, 1979,
Collezione Fondazione Banca del Monte di Rovigo

GABBRIS, MAESTRO, COLLEGA, AMICO

Christian Cassar*

Quell'aula di scenografia quasi sospesa sopra Urbino, con tecnografi, carte e colori, uno spazio studio che si immergeva in autunno fra le nuvole del Montefeltro per lavorare su progetti innovativi, studi di ricerca formali e spaziali con l'amico, Maestro Gabbris, ed i nostri allievi della Scuola di scenografia dell'Accademia di Urbino; un'aula viva, con studenti di tutta l'Italia, volenterosi e pieni di curiosità a seguire, al primo semestre, il Maestro Gabbris con le sue lezioni fiume, passando da Giotto a Burri e Beuys, dalle profondità prospettiche di Giorgione a quella di Pollock, dalle installazioni di Kounellis agli spazi 'teatrali' del Carpaccio, pittore preferito e spesso analizzato da Gabbris. Letture e ricerche nella biblioteca dell'istituto per progettare insieme con nuove metodologie di rappresentazione di 'spazi teatrali dell'emozione', prima realizzati in maquette tridimensionali in cartone e legno, fotografandoli poi con proposte di luci teatrali. In questi studi Gabbris era molto esigente nell'esecuzione, anche se tollerante per le variazioni nelle fase successive; il ruolo del progetto era fondamentale, destinando un nuovo profilo alla ricerca teatrale con obbligate aperture e riferimenti artistici nazionali e internazionali per affrontare le sfide della condizione contemporanea. Così era stato per il primo lavoro esterno didattico con Gabbris a Feltre, un laboratorio teatrale con una scuola locale per la messa in scena de "L'Inganno". Un dispositivo multifunzionale, quasi leonardesco, per la messa in scena di un racconto fiabesco, con burattini, ombre cinesi, tapis roulant proiezioni e oggetti, una macchina teatrale 'rivoluzionaria' in funzione per le scuole... forse da 'brevettare'... ma non avevamo tempo per tutto ciò, presi sempre da nuovi progetti di ricerca. Il progetto inteso non solo come fase grafica, ma di conoscenza ed analisi dell'argomento;

*Assistente per oltre vent'anni del Maestro Gabbris alla Cattedra di Scenografia nell'Accademia di Belle Arti di Urbino

lavori complessi e di confronto che per una scelta didattica ben precisa di Gabbris si trasferiva dalle conoscenze nella pratica. In questo contesto, la Scuola di Scenografia diretta da Gabbris era sicuramente unica in Italia. La messa in scena prima del “Ballo delle Ingrate” di Monteverdi, Marionette in Opera in collaborazione con Opera Studio e del suo amico e Maestro Franco Piva. Subito dopo “Orfeo ed Euridice” di Christoph Willibald Gluck che ha dato una vera svolta alla scuola costituendo all’interno con gli studenti la “Macchina del Vento” un ensemble di ricerca teatrale e poetica. Questi spettacoli portati con successo in vari teatri d’Italia erano il risultato condiviso in mesi di lavoro, anche notturno, visto che per strade non proprio istituzionali avevamo avuto le chiavi della scuola ... diventando così un’Accademia di stile europeo, aperta anche ai vari altri corsi e con ‘fuori orario’ sempre.

Poi il trasferimento nella nuova aula teatro in via Timoteo Viti, con la possibilità di un’aula prove e di un giardino-laboratorio per mettere in atto già dal 1994 le ‘Schede di Teatro’ annuali, spesso complesse opere da mettere in scena con la regia di Gabbris. Svuotando completamente l’aula e mettendo anche il pubblico in trincea fra sacchi di juta polverosi e proiezioni di immagini e lettere dei soldati caduti quasi vivendo in un quadro di Kounellis. Si mise in scena il testo di Ungaretti “Dal Fronte ...” per poi passare nell’anno successivo ad uno spazio più essenziale con varie stanze rialzate per le diverse situazioni sceniche per la realizzazione del testo “Dentro e fuori lo strampalato albergo” di Mario Luzi, presente in aula. Esperienze uniche del ‘fare insieme’ che hanno plasmato un’intera generazione di studenti, oggi professionisti in vari campi del teatro e dell’arte. Questa era la Scuola dell’amico e Maestro Gabbris, piena di stimoli e di immaginazione, colorata di racconti umani e di esperienze, quella ‘fabbrica del vento’ che portava la poesia a plasmare idee, speranze e sogni. Grazie Gabbris!

ALLA RICERCA DI GABBRIS E BEPI

Alfonso Malaguti

Devo innanzitutto alcuni ringraziamenti: a Sergio Garbato che ha acconsentito che io potessi intervenire in questo convegno dedicato a Gabbris e per quello che ha detto su di me ora nella presentazione; alla Fondazione Banca del Monte di Rovigo e all'Accademia dei Concordi, che ci ospita, nelle persone dei rispettivi presidenti; all'attore Luigi Marangoni per ciò che mi ha detto sul suo lavoro con Gabbris relativamente a *Siddharta*, *Intra Rubens* e alla *pièce* su Ruzante.

La mia presenza ha una duplice funzione: parlare di Gabbris e presentare il mio libro – *Le Maschere Odisseo e Pantaleo* – dedicato a Gabbris e a Bepi Molin, andando alla loro ricerca.

Prima di dire del libro che accomuna due miei grandi amici – che peraltro avevano anche un rapporto di amicizia fra loro – devo dire qualche parola su Bepi Molin per chi fra i presenti non ha avuto la ventura di conoscerlo e di frequentarlo.

Bepi Molin – morto il 30 novembre scorso a 72 anni dopo una seria e grave malattia che l'aveva portato anche all'afasia – era professore di storia e filosofia: si definiva un nicciano. Era persona molto riservata che ereditò dal padre il grande amore per i burattini, particolarmente Pantalone, Brighella e Arlecchino (altri burattini sono stati da lui inventati). Pensate che il burattino Pantalone, Pantaleo, cui era molto legato come se fosse la sua immagine, è stato costruito oltre 100 anni fa. Nella sua vita ha scritto – in un veneziano aulico – una lunga serie di commedie *con* burattini (quasi 70): all'inizio, quando era giovane, buttava giù solo una semplice traccia su cui poi sviluppava ed improvvisava la *historia*. Con lui hanno recitato l'amico d'infanzia Toni Milanese sino al 1994-95 e dal 1990 sino alla sua dipartita il grande amico Egidio D'Amato, oggi assente perché indisposto.

Ho parlato di commedie *con* burattini e non *dei*.

Con *dei* sarebbe evidente il riferimento ad una specificazione di teatro, ai bambini, quindi ad una mentalità comune su che cosa si intende per

burattini. La preposizione *con* – ci ha insegnato Bepi – ha, invece, una propria specifica filosofia e intende separare la parola commedia, che ha una sua struttura autonoma, dal mezzo con cui è rappresentata.

Vengo al libro.

Inizio con una serie di frasi, riprese dalla presentazione scritta da Sergio Garbato.

Garbato parla di “due splendide amate figure di artisti, cui non era estranea anche una sottile e ironica vena di linfa intellettuale. (...) Gabbris Ferrari e Bepi Molin (...) avevano immerso la loro indole artistica nei giochi fatali del teatro: l’uno inseguendone e abbracciandone tutte le forme e l’altro, all’opposto, restringendo progressivamente il campo ai burattini e a un palcoscenico quasi inesistente. (...) Gabbris, piuttosto che ai burattini, quando può o gli capita, si volge alle marionette del ‘Ballo delle ingrate’ su musiche di Monteverdi o a quelle del ‘Mondo della luna’, (...) mentre Bepi resta fedele alle sue ‘teste di legno’, in una programmatica modestia che si fa beffa di quella cultura ‘alta’ dalla quale era rifuggito presto. E proprio nel ricorso a queste due forme diverse (...) [si] coglie l’essenza dei due artisti: uno è il pittore, vale a dire segno e colore, l’altro lo scultore e cioè plasticità e intaglio. Alla leggerezza che diventa volatilità di Gabbris, Bepi risponde con l’agilità delle dita che animano le sue creature. Ma entrambi hanno a che fare con il teatro. (...) Bepi e Gabbris, due maestri che non vogliono proporsi come tali, ma sanno esserlo, perché hanno capito che la vita e la realtà si possono rappresentare solo nell’eccedenza e nella fuga, o meglio nella voce arroccata di personaggi dalle teste di legno o, al contrario, nell’elegante silhouette di una enigmatica marionetta. Si ride e si pensa e si scopre che il vero e l’essenza di tanta filosofia si concentrano in una battuta o in una piroetta”.

Nel libro cerco “di ritrovarli nelle pieghe della memoria e nelle circonvoluzioni di quel sapere filosofico che è alla base della loro stessa esistenza”.

Dunque, è evidente il forte legame (pur conoscendosi da poco più di un decennio), l’empatia fra Gabbris e Bepi. Peraltro la chiave di lettura delle commedie moliniane ce la dà lo stesso Gabbris quando nelle *Teste di legno* scrive: “Bisogna ammettere che in un’epoca di così profondo

stordimento tecnologico sorprende che il burattino tradizionale, il *piavolo*, con la sua goffa immagine e le sue bambolaggini, possa ispirare ed essere il principale interprete dei raffinati testi teatrali che Bepi Molin scrive”.

Nel libro cerco di evidenziare lo stile e il ruolo innovativi sia di Gabbris sia di Bepi nonché l’idea di *nuovo* spazio che Gabbris mutua da Appia e Craig.

La morte di Bepi mi ha fatto piombare in una *Stimmung* di profonda angoscia proprio come mi era successo 613 giorni prima per la morte di Gabbris. Per superare queste angosce ho pensato di fare un omaggio ai miei due amici scrivendo, appunto, qualche cosa partendo da piccoli fatti anche personali nella speranza di oggettivizzarli per ciò che gli artisti Gabbris e Bepi hanno rappresentato per chi ha avuto la ventura di conoscerli, di frequentarli, di lavorarci assieme sotto qualsiasi forma artistica, organizzativa, attoriale, tecnica.

La loro esistenza ha avuto una folgorazione metaforica nelle maschere di Odisseo (Gabbris) e di Pantaleo (Bepi) che si interrogano sulla vita, sul tema della morte superando l’*Angst* sempre in agguato grazie al fiume che scorre lentamente ma incessantemente, consolandosi del loro status nel quale è fuggito la parte migliore e più veloce del *khronos*.

Il grande fiume della vita.

La vita scorre nel grande fiume.

Il Gange metafora della vita e della umanità.

Forse l’arte di Gabbris e di Bepi – se posso citare il Nietzsche di *Umano troppumano* – non è mai stata compresa così profondamente e con tanta anima come oggi che la magia della *morte* sembra avvolgerla e trasfigurarla.

La trasfigurazione delle loro opere avviene dopo il loro sorgere, dopo la durata che esse hanno e avranno nel tempo, fino a giungere al loro trapassamento.

Il 29 aprile scorso Sergio Garbato parlando di Gabbris e della mostra usò questa espressione a lui riferita: *il gusto della contaminazione*. Il gusto della contaminazione è presente anche in Bepi come ho cercato di evidenziare nel mio breve *essai*.

Ho citato diverse opere: da *Die Entführung aus dem Serail* a *L'Elisir d'amore*, da *Siddharta* a *Intra Rubens*, etc... per quanto riguarda Gabbris; da *Erga kai Emèrai* a *Figura mundi*, da *Origines* a *I mercanti del tempo*, etc... per quanto riguarda Bepi.

A conclusione mi soffermerò brevemente su un paio d'opere.

Intra Rubens è uno degli spettacoli più belli di Gabbris che si avvale della collaborazione straordinaria del suo amico d'anima Giorgio Mazzon, qui presente. È una contaminazione di stili e di modi espressivi che fa convivere come non era mai successo prima e mai più succederà Gabbris regista e Gabbris pittore, superando la dicotomia fra i due momenti come peraltro succederà nel *Ratto*.

La fascinazione caravaggesca e l'eccezionale vocazione ritrattistica propria di Rubens sono i due aspetti salienti della *pièce*. La multiculturalità artistica ed estetica di Gabbris non poteva non incontrarsi proprio in campo teatrale con il *polymorphos* pittorico di Rubens che spazia su tutta la pittura europea del '500 e del '600 in una vera e propria vertigine barocca.

Gabbris ha teorizzato come la letteratura rappresenti la semantica della ricerca e dalla ricerca è assai spesso passato alla pratica nelle sue rielaborazioni teatrali. In *Intra Rubens* è evidente che anche la pittura può diventare la semantica del teatro di ricerca.

Con *Erga kai Emèrai*, idest *Le opere e i giorni*, commedia esecratoria e parenetica Bepi raggiunge – nei suoi vari rifacimenti e/o modificazioni di quasi 20 anni dal settembre 1995 al febbraio 2014 – il momento più alto della sua produzione. È un capolavoro drammaturgico, poetico, linguistico, di come sono sfaccettati i diversi *piavoli* grazie anche alla eccezionale interpretazione di Bepi per Pantaleo, San Pantalon del Mazegno, il diavolo Alichino e di Egidio D'Amato per Caldierol e Speranza. Mentre la Voce è di Andrea Zanforlin. Straordinario l'exergo oraziano: per le recite in casa del 15-16 febbraio 2014: "*Deum res et aetas et sonorum fila trium patiuntur atra*" (Finché le circostanze, l'età e il nero filo delle tre sorelle lo permettono). Dunque, Bepi si affida alle circostanze, all'età e al nero filo delle Parche per continuare la sua avventura artistica che durerà ancora 365 giorni e la sua avventura umana che, invece, durerà ancora 652 giorni.

Come in *Siddharta* Gabbris rilegge il romanzo di Hesse in una chiave drammaturgica di inusuale profondità e gestualità il cui percorso circolare dell'esistenza del Buddha si inverte nell'unità, nel centro, nel mandala come se rappresentasse il panteistico ritorno all'Uno e al Tutto così per Bepi in *Erga kai Emèrai i piavoli* e soprattutto Pantaleo trascendono la loro stessa dimensione, in una visione immanentistica del *mensch* approdando ad una profonda filosofia di ispirazione nicciana approfondendo i temi preferiti che sono soprattutto quelli dell'umana esistenza e della capacità di riscatto per cogliere il seme della speranza. Entrambi con le loro opere, particolarmente con le due testé citate vogliono proporre un'idea nuova e diversa di vita basata *endlich* sulla conquista reale dell'*égalité* e sul grande amore per la loro terra promessa – il Polesine per Gabbris, Venezia per Bepi – come momenti topici nei quali si incontrano e si fondono le idee, le razze, le religioni, le culture, anche se diversissime fra di loro, quanto non addirittura agli antipodi.

Ed è proprio in *Erga* che c'è in Bepi il gusto della contaminazione letteraria come avviene con la presenza di diverse terzine dell'*Inferno* (ri)scritte da Bepi in uno straordinario veneziano aulico.

Il tempo, la saggezza, il fluire, l'interiorità, la consapevolezza, il colore, la letteratura, il mito, la verità, la libertà: sono momenti che tornano in entrambi e che ci consentono di andare alla loro ricerca e di ricordare la loro avventura artistica ed umana *auf ewig*.

Odisseo brama la sua Itaca come Gabbris brama il suo Polesine con il suo Po.

Pantaleo brama la sua *Vinegia* come Bepi brama il suo ponte dei Tre Archi con il suo San Giobbe.

GABBRIS E LA POESIA

Marco Munaro

Il titolo di questo mio intervento va precisato. Parlerò infatti solo dell'ultima stagione artistica e umana di Gabbris di cui sono stato, come altri, testimone privilegiato. Di questa mia breve testimonianza (parte di un mio discorso tuttora in divenire) si potrà tener conto allorquando si proverà ad allestire una più completa biografia dell'artista, illuminata dalla conoscenza della sua biblioteca, delle sue carte e da una bibliografia critica ragionata del suo lavoro, anno per anno.

È stato più volte ricordato come le prime apparizioni di Gabbris in città siano avvenute sotto il segno di quel *Lamento per Ignazio Sanchez Mejias* di Lorca (nella storica traduzione di Carlo Bo resa nota al grande pubblico dall'interpretazione di Arnoldo Foà) che gli sentii recitare, ormai molto malato, in omaggio all'amico Vanni Cantà (gennaio 2015). Lì forse è annidato, in quel denso sentore di sangue, amore, morte, teatro e trenodia, qualcosa di veramente profondo che riguarda l'artista: un ritratto e perfino un destino.

Alle cinque della sera.
Eran le cinque in punto della sera.
Un bambino portò il lenzuolo bianco
alle cinque della sera.
Una sporta di calce già pronta
alle cinque della sera.
Il resto era morte e solo morte
alle cinque della sera.

Attraverso la Spagna di Lorca, attraverso la musica e la danza ipnotica di una voce ancestrale, Gabbris ebbe probabilmente una delle prime folgorazioni del mito, inteso come racconto che avviene per immagini e variazioni: il Minotauro ad esempio ("la morte l'ha coperto di pallidi zolfi / e gli ha messo una testa di scuro minotauro" dice Lorca), o le rive acherontee dei fiumi, l'apparizione della luna immobile. Sono già segni indicatori di un legame originario di cui sarebbe agevole seguire il filo nel labirinto della sua pittura e del suo teatro.

Gabbris aveva apprezzato le poesie che il Teatro del Lemming aveva messo in scena nella prima edizione del “Festival Opera prima Martino Ferrari” (1994), *Cinque sassi*, ma il nostro incontro risale a qualche anno dopo, al tempo in cui ero tornato ad abitare a Rovigo. Lui era allora assessore alla cultura e io gli proposi, come feci rivolgendomi ai principali rappresentanti della cultura e delle istituzioni cittadine, una mia idea semplice ma non sprovveduta né ingenua, nella sua radicalità: restaurare l’Adigetto proprio dove si trovava da secoli, con un rito di riappropriazione simile a una festa che coinvolgesse l’intera città, come in un quadro di Bruegel il Vecchio. Ricordo che mi guardò con stupore e perfino con un po’ di paura, ma fu uno dei pochi a rispondermi concretamente, indicandomi una serie di studi realizzati da studenti dell’Università di Architettura di Venezia sulla fattibilità di un recupero del centro storico fluviale di Rovigo. Era il tempo in cui elaboravo la mia *All’Osteria dell’Adigetto*, con il fantasma vivo di Eugenio Ferdinando Palmieri che mi era apparso in sogno e che vitalmente mi sosteneva nel tentativo di stilare un “rapporto sulla città assediata”, come direbbe il poeta polacco Zbigniew Herbert. Palmieri era stato una delle prime voci con cui si era misurato il giovane Gabbris, e attraverso Palmieri Gabbris era entrato in contatto anche con il fantasmagorico mondo della commedia dell’arte e del dialetto. Una delle nostre prime collaborazioni avvenne proprio nel segno del dialetto. Gli proposi di presentare a Rovigo, nella sala stampa del Teatro Sociale, allora in via Casalini 2, la recente pubblicazione di “In forma di parole”, *Cinque poeti in dialetto veneto*: Andrea Zanzotto, Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Luciano Cecchinell, Gian Mario Villalta. Gabbris accettò subito. Il volume era curato da Gianni Scalia che esordì citando Hölderlin: “fare spazio ai poeti nella città”. Quasi un comandamento, era il 1999. Ricordo la qualità dell’ascolto di Gabbris, il suo reale interesse per la parola poetica in grado di realizzare non solo quell’incontro con le arti che era per lui una pratica quotidiana necessaria, ma anche la non eludibile interrogazione sull’uomo, l’individuo e la comunità. Le letture delle poesie, le parole di Scalia (che ci restituiva alla gloriosa stagione bolognese di “Officina”, di Pasolini, Fortini, Leonetti e Roversi), quelle degli autori, costituiscono credo un contributo non irrilevante alla definizione della nostra reciproca stima. La creatività è veloce ma porta con sé strati di altre epoche passate e persino future, come fa l’emersione improvvisa di un fiume scomparso. Così avviene nel rito, in me sempre presente, della Testa della dea madre della laguna con cui si apre il film *Il Casanova di Federico Fellini* su

testi di Zanzotto poi confluiti in *Filò*, libro che Agamben ha definito il *De vulgarieloquentia* del Novecento (l'affermazione è stata recentemente ripresa da Giuliano Scabia). Cosa c'entra questo con Gabbris? C'entra, perché in lui era presentissimo il *latte* del *parlar materno*, appreso anche dalla lunga frequentazione di Ruzante e di Goldoni, e Baffo.

Oci de bisca, de basilissa,
testa de fogo che 'l giassoinpissa,
nu te preghemo: sbrega su fora,
nu te inploremo, tutto te inplora;
móstrite sora, vien sù, vien sù,
tiremo tuti insieme, ti e nu
aàhVenessiaaàhVenissaaàhVenùsia

La maschera, l'esortazione-preghiera rivolta, tutti insieme, al mistero della città: qui sta anche Gabbris, non c'è dubbio. (E una grande sorpresa è stata per me quella di scoprire, preparando la nuova recente edizione delle poesie di Gino Piva, il debito di Zanzotto con il nostro primo cantore).

Quando poi nel 2003 fondai "Il Ponte del sale – associazione per la poesia", i nostri rapporti si intensificarono, e ricordo che lo spazio da noi utilizzato per molti dei nostri incontri fu proprio la Pescheria Nuova, uno dei luoghi da lui reinventati per la città. In tante occasioni, l'Omaggio a Rimbaud, quello a Comenio, quello al *Gorgo di fedeltà* dedicato ai poeti contemporanei, la presenza di Gabbris era una presenza attenta, curiosa e partecipe (la felice disposizione del maestro a imparare). Egli aveva bisogno della poesia, perché dalla poesia erano nate le sue scene, la poesia era per Gabbris, nella sua misteriosa intersezione con la musica, una delle ipotesi del teatro, per cui realizzò innumerevoli scene e una per me non dimenticabile *Ultima scena dell'Otello*. Il repertorio delle sue fantasie gli era venuto dalla tradizione operistica (ma non solo), che aveva sollecitato in lui la creazione di quei mirabili teatrini, oggetti insieme scenici e pittorici, che costituiscono una delle realizzazioni più originali della sua arte. E sarebbe certo proficuo indagare il rapporto tra le creazioni dello scenografo e i testi delle opere letterarie con cui direttamente si misurò, e con i poeti che amava, da Ungaretti a Quasimodo, da Volponi a Luzi, a Cardarelli.

Nel processo che lo portò al ritorno alla pittura (di fatto però mai abbandonata), può aver giocato un ruolo attivo la sua collaborazione a

Verso il solstizio d'estate, Feste di Poesia Musica e arti che per alcuni anni realizzammo in vari luoghi del Polesine. Da tempo era tornato a dipingere e lo invitai a cimentarsi con la poesia di Luigi Bressan di cui avevamo da poco pubblicato la raccolta *Quando sarà stato l'addio?* Alternandosi alla lettura di Bressan, Gabbris, che aveva fatto predisporre una porta aperta, un tavolo e una bacinella d'acqua, immerse alcuni dei suoi lavori giovanili nell'acqua. La performance – documentata dalle fotografie di Danilo Sartoni – è quanto di più alto e libero mi sia capitato di vedere da un artista. In quel momento non solo si rivelò la comprensione profonda della poesia di Bressan (quello strano stordente addio alla giovinezza che è la vita) ma anche una delle ragioni della poesia tutta del suo “nulla”. Quel gesto religioso autentico, segno di una rara nobiltà d'animo (affidare agli elementi i sogni incompiuti dell'artista da giovane), quel gesto lieve e pieno d'amore mi è sembrato capace di esprimere l'essenza dell'uomo. Bressan, colpito almeno quanto me dal dono dell'amico, ha scritto alcuni versi che ne rievocano l'epifania. È per questa totale disponibilità alla leggerezza, credo, che tempo dopo Gabbris non approvò la suggestiva declamazione del poeta polacco-ucraino Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki quando, in “Sala Flumina”, cominciò a emettere i suoi versi direttamente in polacco come se li partorisce da qualche oscura spaventosa cavità del proprio essere: lettura che tanto ci impressionò per forza e “crudeltà”, ma che a lui sembrò l'effetto di un'abile mistificazione.

Ma torniamo a Bressan e ai suoi versi.

Ti raccomando

Se trovi in casa dei fogli d'un tempo
che era con te bambino unico cielo
(spirate ali di farfalle in volo)
fa come GABBRIS FERRARI conservali
ancora per un altro canto di grilli
l'ultimo di quanti li hanno accompagnati
dai vividi colori dell'aprile
alle garbate ombre dell'autunno
presente e degli anni memorabili
Travasa il mare in ciotole nere
dalle candide valve dagli abissi

ridonagli l'azzurro animo sereno
immergivi i tuoi sogni a uno a uno
davanti ad una porta sempre aperta
e non rimpiangerli mentre t'allontani

(S. Martino di Venezze, 9 giugno 2007)

C'è poi una curiosa appendice alla storia. Bressan donò questi versi a Gabbris senza conservarne copia. Solo a distanza di alcuni anni Gabbris (che li aveva persi) li ritrovò fra le sue carte e li consegnò all'amico. Di questi mesi il saluto del poeta all'artista, un ritratto sotto forma del dio-serpente azteco, che Gabbris di sicuro avrebbe amato:

Quetzalcoatl (Gabbris Ferrari)

Per la nostra amicizia hai creato le parole pronte
le frasi oggetti dallo sguardo libero d'azzurro
come vedono il primo mattino gli uccelli in volo
dopo ho cercato di seguire le linee del paesaggio
con la matita sul vetro perché mi vedessi come sono
abbiamo lavorato insieme i minuti di una creta
toccata a un riposo di secoli io i punti sulla carta
tu le cromie del movimento e della grazia
non so come ci abbia trovati questo nome
serpente piumato l'albero d'una genealogia divina
dove vola sicuro il tuo Quetzal come la nostra parussa
tra le frondose discendenze dei dinosauri
mentre il tempo e lo spazio modellano i mondi
con mani oscurate spandendo luce magari
quando avremo imparato che un milione è uno
e molti è soltanto il numero esatto per ritrovarci

aprile 2017

“*La nostra amicizia*” dice Bressan. Ed è impossibile non ricordare qui, a proposito di Gabbris, come l'arte fosse per lui soprattutto un gesto d'amicizia, anche se nato dall'ascolto, di sé e del mondo, possibile solo nella solitudine. Nel 2011 invitai lo scultore Italo Lanfredini ad esporre

la sua *Barca delle essenze pregiate* in Pescheria Nuova. La barca di Lanfredini è ricavata da un pioppo secolare, scavata come una piroga di circa 7 metri di lunghezza dentro cui lo scultore ha collocato una serie di anfore ispirate a versi di poeti contemporanei italiani e stranieri, versi per altro incisi nella creta e custoditi all'interno delle anfore stesse. Ogni anfora è un vaso dalla forma di uccello, o pianta o altro elemento naturale suggerito liberamente dalla poesia. Invitai allora ad esporre in Pescheria anche Cantà, e Gabbris intervenne sia presentando il pittore (che aveva tra l'altro lavorato ai miei *Sette passi* e alle poesie postume di Alberto Capi, *Bordertime*), sia all'omaggio alla barca di Lanfredini, recitando dalla passerella che congiunge i due ballatoi le poesie che Lanfredini ed io versavamo dai vasi su un tavolo. Mi soffermo su questi particolari perché sono convinto che l'immagine archetipica della barca – quella di Odisseo e di Dante e ancor prima quella degli Argonauti – la navigazione come avventura umana e insieme come metafora dell'avventura artistica – abbia agito nella realizzazione di una mostra a Ca' Cornera intitolata *Per mari e per fiumi*. Gabbris mi chiese di intervenire e in quell'occasione lessi la mia *Arca al mare*.

ERO SUL CAMPANILE (Canzone)

Ero sul campanile e chiamavo
l'azzurro vinceva l'azzurro, e le nubi
si mutavano, sempre più bianche nel cielo
spiegavo la mia bandiera nel vento
era azzurra e veniva dall'alto dei comuni
e anche da prima
da stalle
da granai dove si raccoglieva
anche il fiume
e da un mulino sospeso sull'acqua

Ero sul campanile e pensavo
l'azzurro vinceva l'azzurro e le nubi
e i pesci entravano dalle finestre
guizzavano dalle finestrelle
vicino al grano e la farina

Le assi imparavano il gelo di gole
remote, il sasso, i gorgi, le secche

Ero sul campanile e credevo...

Poi scendeva la sera
e, a notte, scioglievano le funi
l'arca si staccava da terra
oscillavano le lanterne
un usignolo di fiume cantava
io ero sul campanile e dicevo
l'azzurro vinceva l'azzurro le nubi

(Al risveglio ero a Cavarzere, a mezzogiorno al mare).

Qualche mese prima, per la mostra rodigina del 2012, il suo grande "ritorno" preparato insieme a Giorgio Mazzon, Gabbris mi aveva chiesto di parlare della poesia del Novecento veneto (da Saba a Giotti, a Noventa, Marin, Palmieri, Zanzotto, Rebellato), cosa che mi venne naturale fare, nella nutriente visione delle sue visioni. E mi chiese, e gliene sono profondamente grato, anche una poesia che volle inserire nel suo catalogo, *Il paesaggio inquieto*.

Quello che abbiamo visto

a Gabbris Ferrari

Mi chiami nell'incanto del tuo gioco.

Tocchi l'azzurro,
un angolo, il silenzio,
i corpi che danzano.
Prendiamo la rincorsa
e le stagioni passano,
si rincorrono nel cammino di secoli amati.

Attraversiamo il secolo
che più ha provato

a fabbricare il nuovo
e a disfare la vita,
e le idee hanno dentro un racconto
favoloso, profondo,
i miti che sapevamo,
i miti che non sapevamo, e sono i nostri.

Visioni, albe, mari
oscuri
nuvole in rosa su isole...

Una musica fatta d'aria si mescola
alla fiumana in cui siamo immersi,
ne fa il tempo di una gaia scienza.

La tua scienza
viene dal sogno
ma è lo spazio dove troviamo,
forse, quello che abbiamo visto
prima di cadere.

Colle Santa Lucia, 28-31 dicembre 2011

Da semplice interlocutore, Gabbris era via via diventato, per me e per i poeti del Ponte del sale, una presenza viva, animatrice di un discorso comune: lo fu per il *Solstizio* del 2012, quando curò la regia di una memorabile lettura a San Basilio con Andrea Temporelli e Andrea Longega e un'installazione di "guerrieri" di Giorgio Mazzon, così potenti da conferire all'insieme l'aura di un evento magico. Gabbris, "uomo dal multiforme ingegno", ha reinventato il Polesine, e basta scorrere dall'alto le sue diverse strade o inoltrarsi in uno dei suoi cammini intrecciati, per accorgersi quale importanza avesse per lui l'enigma della nomina. Esso era tutt'uno con quello della poesia e con quello della creazione artistica, il cielo, la terra, le acque, la luce, le tenebre del suo (e nostro) paesaggio *inquieto* come una genesi. Il segno nasceva infatti, sulla faccia dell'abisso, da una parola che in Gabbris era spesso suggerita dai fantasiosi titoli o dintorni verbali che arricchivano e perfino finivano con l'entrare nel dipinto stesso. Sempre sulla faccia dell'abisso.

Da queste e da altre riflessioni, che in parte Gabbris condivideva con gli amici artisti in un discorso contrassegnato dall'entusiasmo, in questo clima, dentro queste operazioni è nato il libro *Di passaggio. Tracce di viaggiatori in Polesine da Dante a Herbert*, di cui ho avuto in tante occasioni modo di parlare. Una originalissima guida del Polesine dal Medioevo a oggi attraverso gli occhi di uomini grandi che sono passati nel labirinto della nostra terra o vi si sono persi. Non si insisterà mai abbastanza sulla eccezionalità di questo esperimento artistico, sebbene Garbato e Gabbris avessero in passato lavorato insieme ad altri libri. I tempi, la modalità, i temi, il rapporto tra l'arte e la vita trovano qui una soluzione unica, di rara forza. La storia, l'aneddoto, il mistero illuminano, come avviene nelle opere che contano, tutto un variegato complesso mondo onirico e reale. La cui sintesi è forse data dalla prima e dall'ultima tavola del libro dedicate ad Herbert e, insieme, dal primo racconto dedicato a Dante (*L'ultima luce di San Basilio*). Nella prima tavola, una sagoma nera è affacciata al finestrino di un treno fermo alla stazione. La figura di spalle siede tra sedili vuoti, tra "rovi" di grigi, rossi e azzurri. Sotto, sempre in nero, una frase: "A volte basta un poeta", certo in dialogo con l'altra scritta nera: "Rovigo". (A volte? perché? forse perché l'unico che sia riuscito, come il bambino della favola di Andersen, ad aprirci gli occhi sul nostro essere polesani è stato un poeta mai sceso a Rovigo, capace di vedere in Rovigo l'immagine di quella terra straniera e familiare che è la poesia). Nell'altra tavola, invece, i rapporti tonali si capovolgono, l'interno del treno è chiaro, la sagoma del poeta-viaggiatore, sempre nera, ha la bocca aperta (stupore e imminenza della parola), dal finestrino la scritta "Rovigo", in bianco, si staglia su un groviglio di segni neri mentre sulla città incombe una nuvola livida. Altri segni definiti, altri "fili spinati", pavimento rosso dello scompartimento, in basso, valigia rossa, in alto, vivide corrispondenze timbriche. La scena non è affatto l'illustrazione della poesia di Herbert ma è come se Gabbris avesse immaginato e rappresentato la scena o meglio le scene che l'hanno resa possibile. L'immagine è insomma una variazione della poesia, una sua continuazione, in contiguità con un prima (informe).

Vi invito poi a confrontare fra loro l'indice delle tavole e l'indice delle novelle, vi renderete conto delle prossimità, degli scarti, delle invenzioni, delle sostituzioni o omissioni. La poesia è in questo caso il crinale o il sottofondo, la materia se preferite da cui si districano le parole di Sergio e i segni di Gabbris, un vero agone della creatività in atto. (Tra parentesi: di

solito il titolo di un'opera figurativa è didascalico, in Gabbris no, è parte integrante del testo).

Da uomo di teatro Gabbris amava mettere in scena le presentazioni del “nostro” libro, come lo chiamavamo. La scena ci riportava a quella dimensione comica che era in gran parte la sua, nella quale era nato e si era formato.

Avevamo in programma altri libri, penso con rammarico a un “Faust”, e anche a un libro-oggetto d'arte da realizzare come suo personalissimo attraversamento delle mia voce. Questi e altri progetti sfumarono per il sopravvenire della malattia e della morte. Fece in tempo a farmi il dono di una sua regia ispirata al mio libro *Nel corpo vivo dell'aria*, nell'estate 2014, all'Atelier Mazzon. Un trio, da lui diretto, con Letizia Piva all'arpa, i movimenti di Thierry Parmentier e la mia poesia narrante. Inseguito dalla morte, come il suo Dante, realizzò, per un omaggio a Amedeo Giacomini curato da Maurizio Casagrande e Matteo Vercesi, alcune immagini dedicate alla figura di Capaneo, il leggendario re di Tebe punito da Zeus e collocato da Dante nel girone dei bestemmiatori, impotente, furente sotto una pioggia incessante di fuoco.

Eppure perfino sparendo Gabbris è riuscito a donare qualcosa di prezioso alla sua città, è come se Rovigo avesse ruotato su se stessa per far posto alla sua arte e ripensarsi completamente. Così, quando la figlia Camilla mi ha chiesto di scrivere qualcosa per ricordare la figura del padre, a pochi mesi dalla morte, mi sono venuti questi versi, che ho inteso come un polittico per Rovigo. Nel primo quadro c'è la scena di un'amicizia, consapevole della presenza della morte come costitutiva della vita e dell'arte. Il suo mercante nudo nella neve è un talismano della fortuna. Nel secondo quadro appare il Roverella, certi suoi ricordi e quel suo camminare, solo o con altri, nelle vie della città, che poi diventavano le quinte di un teatro d'amore (ma intorno infuriavano i nazisti). Il terzo...

Polittico per una città

A Gabbris

1

Lasciamo l'ospite squisito immerso nel suo *budoir*
e approdiamo uscendo sull'antica riva
stringo il disegno a china di un mercante derubato
e lasciato nudo nella neve, appena fuori da

Castelguglielmo, verso Fratta: un talismano
e io pensavo al respiro profondo di questa città
incomprensibile e nostra
La luna piena e il profumo degli orti
saliva da oltre le mura e ci avvolgeva
la terra, come sempre, ruotava

Passava nei tuoi occhi un relitto,
e l'acqua muschiata ti riportava a un sogno sognato
io ero intento a capire le parole che non dicevi
a tradurre il canto della fontanella alle Poste, tra i tigli, in
costa Piva.

2

In piazza, di spalle, seduto come a teatro, l'amore
guardava chiusa tra le quinte dei portici
una scena vuota:
via Angeli, un risuonare di voci e
di stivali nazisti sul selciato
tu li ascoltavi, bambino, dalle soffitte di palazzo
Roverella, da aule e sale la pittura entrava
con le sue visioni di quercia secolare
nelle gallerie del tempo

Ti piaceva passeggiare nella città deserta
fantasma nella città fantasma
come la cima di un doplero nel buio
che ha dentro briciole della grande fame
e via Fiume e Venezia
e intorno lo stupore di nebbie e scani, il casone di valle
da cui ti veniva incontro Pablito.

3

Verremo tra le canne a cantarti
la canzone delle lavandaie a Po
imparata da gatte che vivono
nel fondo dei fiumi

il pesce luccicante e il cavallo del sole,
la barca della notte.

2015-16

Note. L'ospite squisito è Sergio Garbato, guida erudita del Polesine.

Il disegno-talismano di Gabbris è ispirato alla novella del Boccaccio che egli aveva illustrato in un libro suo e di Sergio, Di passaggio. Tracce di viaggiatori in Polesine da Dante a Herbert (Il Ponte del Sale, 2013). Quella sera, a cena, ci regalò due variazioni del mercante, un dittico, all'inizio drammatico e nel finale lieto (il mercante è ospitato da una signora, nel caldo del suo letto).

Costa Piva. Ricorrono alcuni toponimi reali e d'invenzione. Costa Piva è la riva destra dell'Adigetto, dalla parte opposta dell'osteria visitata in sogno da Palmieri (di cui si parla nel mio Corpo vivo dell'aria). Pablito è Giorgio Mazzon, detto Picasso, pittore e scultore di Rosolina; il suo studio ha ospitato tante cene e anche un teatro sull'erbae il teatrino dei piavoli di Bepi Molin.

Abbiamo iniziato questa breve conversazione nel segno della poesia in dialetto, e mi piace ricordare i versi in cui Casagrande legge il segno di Gabbris “pontàskoasi sol legno” (impresso quasi nel legno), o “l scataròntorcoeàrancurà / 'namatina de inverno sbronbo / de nebia / rosegà dal salso sora elsabìon / caboje / da rente 'a marina / de Rosoina // nero rosso-matòn / biavo e xaeo / caliga” (o il ceppo contorto che raccogli / una mattina d'inverno ancora umido/di nebbia / e roso dalla salsedine lungo / la battigia sulla rena / infuocata / di Rosolina // nero rosso-mattone / azzurro e giallo / che lega).

E concludo; e faccio mie le parole con cui Lorca si rivolge all'anima
assente di Ignazio. Gabbris,

Nessuno ti conosce. No. Ma io ti canto.
Canto per dopo il tuo profilo e la tua grazia.
La grande maturità della tua intelligenza.
Il tuo appetito di morte e il gusto della sua bocca.
La tristezza che ebbe la tua coraggiosa allegria.

GABBRIS E L'ISOLA DEL TESORO UNA PRIMA SCHEDATURA DEI PASTELLI

Pier Luigi Bagatin

A rileggere quanto Gabbris ha scritto nel 2007 sulla sua attività di illustratore¹ si ha la migliore guida alla cartella con venticinque pastelli ad olio approdati da qualche mese alla Fondazione Banca del Monte di Rovigo, muniti delle accurate descrizioni inventariali di Vanni Cantà e Giorgio Mazzon.

Già allora l'artista aveva precisato che il libro di Stevenson gli era rimasto sempre come il più caro dei libri d'avventure, forse anche dei libri in genere, o comunque di quelli da riprendere per immagini: *«ancora oggi - annotava - non mi è chiaro quale sia l'attrazione che mi lega da sempre ai libri di Stevenson e in particolare a quell' Isola del tesoro che mi accompagnò lungo tutti gli anni fioriti della mia vita. Anche ora che i fiori sono caduti, quel libro mantiene nel mio immaginario il suo posto privilegiato e non riesco ad abbandonarlo. Per dirla con Borges quello è stato per molto tempo "il libro assoluto, il libro dei libri" della mia infanzia». E più avanti: «Negli anni ho avuto altri amori letterari, racconti e personaggi da disegnare: Pinocchio in particolare, sul quale spesso ritorno o il Don Chisciotte che sempre mi procura divertimento. Di recente la forte attrazione è arrivata dal Faust di Goethe, sedotto ancora una volta dalla ricchezza fantastica delle immagini e dalla profondità spirituale di questo libro. Ma tutto ciò senza mai abbandonare definitivamente Stevenson e l'Isola del tesoro che ogni tanto riaffiora nel mio lavoro».*

¹ In "Banca domani", a. VI, n. 3, 2007 p. 22-23. Ora anche in *Gabbris. Un'avventura artistica e umana. Opere pittoriche e teatrali di Gabbris Ferrari*, Rovigo, Palazzo Roverella, 29 aprile-2 luglio 2017, Fondazione Banca del Monte di Rovigo/ Accademia dei Concordi, 2017, p. 116-117.

All'inizio furono «scarabocchi» pieni di passione e di adesione a ciò che leggeva e rileggeva e teneva caro («era così forte il fascino, la suggestione della lettura, che sentivo l'urgenza di dar forma reale alle immagini che mi scorrevano nella mente e disegnarle mi sembrava la maniera più diretta e appagante. Le illustrazioni che spesso arricchivano le edizioni di allora e che oggi, a rivederle, mi sembrano ancora molto belle, non mi bastavano e avevo bisogno di riprodurre, da solo, come potevo, frammenti di quel mondo che mi incantava e mi dava gioia. Purtroppo i miei mezzi espressivi erano oltremodo scarsi, modestissime le capacità di dar corpo alle immagini, ma di certo quegli scarabocchi indecisi mi consentivano il piacere di modellare la forma di un paesaggio, precisare la fisionomia di un uomo o di abbozzare un largo tricorno o rendere l'idea, ovviamente molto personale, di come avrei visto un mare in burrasca se ci fossi capitato dentro»).

Poi erano maturate la sensibilità culturale, la tecnica artistica, la ricchezza dei riferimenti e dei modelli, ma l'entusiasmo era lo stesso dei giorni della gioventù. La lettura accendeva la fantasia, o come diceva ancora Gabbris, «chiudeva il cerchio fantastico nel quale mi sentivo, oltre che spettatore, unico protagonista e dove ogni cosa prendeva forma dalla mia immaginazione». Insomma era a meno d'un passo dalla serena per quanto apodittica «convinzione che forse Stevenson L'isola del tesoro l'aveva scritta per me o tutt'al più per quelli che, come me, avevano scelto di fare nella vita “gli avventurosi”».

Chi aveva accesso allo studio di Gabbris, ha concordemente ricordato quanto nella multiforme espressività dell'artista contasse la passione per il disegno, il gusto per il tratto veloce di un'emozione, o di un'ambientazione, fermate sulla carta attraverso un sapiente e originale guizzo di forme e colori. Vanni Cantà, nel catalogo della mostra postuma di Palazzo Roverella dell'estate del 2017 in cui ha lodevolmente profuso molte delle sue ultime energie Sergio Garbato, ha rilevato di Gabbris proprio la «particolare predilezione per la grafica cui si dedicava con sorprendente immediatezza, utilizzando matite e pastelli di tutti i tipi che consumava in gran numero e spargeva come relitti sul tavolo di lavoro»².

² Vanni Cantà, *Testimonianze*. In: *Gabbris. Un'avventura artistica e umana...*, cit., p.158-159.

L'illustrazione dell'*Isola* stevensoniana è così tornata a riaffiorare più volte in periodi diversi dell'attività di Gabbris, secondo i parametri di una lena coloristica calda e interiormente necessitata, tesa a dare sfogo ad un denso sovrapporsi di tinte brillanti, passate e ripassate con destrezza e sollecitudine su dei fogli di cartoncino, entro riquadri di 40-50 cm circa in altezza e larghezza.

Fra i personaggi sui quali amava ritornare, nel suo scritto del 2007 Gabbris comprendeva Long John (*«aveva sempre il naso ricurvo come il becco del suo pappagallo che a causa della mia imperizia non riuscivo mai a rendere né variopinto, né esotico»*), il tremendo Capitano Bones che popolava di incubi i sogni notturni del giovane Jim (*«il più terribile era di sicuro il Capitano e sinistro al punto tale che il suo volto nel mio disegno non appariva mai abbastanza crudele e con la matita scavavo con furia quei tratti e quello sguardo nel tentativo di ottenere in tal modo un risultato più terrificante»*), l'altrettanto micidiale Pew (*«altra esperienza forte era quella di lavorare sulla sinistra figura del cieco: il vecchio Pew, forse uno dei personaggi più incantevoli e inquietanti della letteratura ottocentesca. L'autore gli riserva, ad espiazione della sua malvagità, una fine orribile, travolto dagli zoccoli di un cavallo che egli non riesce a scansare per via della sua cecità»*), Cane nero, l'altro pirata che incuteva paura e rispetto (*«non è meno emozionante poter osservare la figura di Cane nero che si staglia “pallido e cereo” sulla porta della locanda e muove lo sguardo a cercare la sagoma del capitano»*), il coraggioso Jim che *«rintanato nel barile pieno di mele sul ponte dell'Hispaniola, tremava di paura nel timore di essere scoperto dal traditore Long John gamba di legno»*), o la stessa nave che porterà i protagonisti nel cuore dell'avventura, la *«bella Hispaniola ancorata alla fonda nel porto di Bristol che aspetta solo di partire con la sua ciurma poco rassicurante verso la grande avventura, verso il tesoro, nascosto a suo tempo dal terribile capitano Flint»*.

Dei venticinque pastelli dell'*Isola* attualmente conservati presso la Fondazione rodigina, si tenta più sotto un ordinamento secondo la progressione della narrazione letteraria di Stevenson. Gabbris non numerò la serie. Solo ad un piccolo gruppo dette un'annotazione esplicita.

Si tratta dei pastelli con «Il conte Trelawney» (il XII nell'elenco qui proposto), «Il dottor Livesey» (XV), «Long John» (XIII), «Il capitano e Cane Nero» (IV), «Cane nero aspetta il capitano» (III), «L'isola del tesoro» (XVII). Solo tre di loro sono firmati («Il conte Trelawney», «Il dottor Livesey», «L'isola del tesoro»). Uno soltanto è datato, 1999, ed è «Il conte Trelawney».



(I) [*Il capitano Bill Bones trasporta
la cassetta alla locanda Admiral Benbow*]
(46 x 46 cm; Cantà, 906)



(II) [*Incubi notturni del giovane Jim Hawkins*]
(49 x 42 cm; Cantà, 905)



(III) Cane nero aspetta il capitano (37,5 x 44,4 cm; Cantà, 901)



(IV) Il capitano e Cane Nero (39,5 x 47,5 cm; Cantà, 897)



(V) [*Il cieco Pew*](50,5 x 70,3 cm; Cantà, 911)



(VI) [*Il capitano Bones fulminato da un colpo apoplettico*]
(48,5 x 43,7 cm; Cantà, 891)



(VII) [*Jim e la madre tornano al villaggio*]
(44,5 x 46,7 cm; Cantà, 894)



(VIII) [*La stanza del capitano Bones*]
(49,3 x 46,7 cm; Cantà, 892)



(IX) [*Il mendicante cieco Pew
e un altro pirata all'assalto della locanda*]
(47,8 x 41 cm; Cantà, 893)



(X) [*Pew viene calpestato e ucciso dal cavallo*]
(45 x 35 cm; Cantà, 909)



(XI) [*Il cavaliere*]
(47 x 48,5 cm; Cantà, 895)



(XII) Il conte Trelawney (1999)
(44,8 x 63,3 cm; firmato; Cantà, 890)



(XIII) Long John (45,5 x 38,5 cm; Cantà, 907)



(XIV) [*Long John Silver alla taverna “All’insegna del Cannocchiale”*]
(47,2 x 55,5 cm; Cantà, 898)



(XV) Il dottor Livesey (43,7 x 53,3 cm; firmato; Cantà, 889)



(XVI) La Hispaniola (50,5 x 70,3 cm; Cantà, 912)



(XVII) L'isola del tesoro (49,5 x 70 cm; firmato; Cantà, 888)



(XVIII) [*Jim sul canotto, con i pirati, per sbarcare sull'isola*]
(50 x 38 cm; Cantà, 900)



(XIX) [*L'isola popolata di bestie selvagge nelle fantasticherie di Jim*]
(45,5 x 52 cm; Cantà, 908)



(XX) [*Jim si imbatte in un serpente a sonagli*]
(46 x 47 cm; Cantà, 904)



(XXI) [*Jim incontra Ben Gunn*] (47,5 x 47,5 cm; Cantà, 896)



(XXII) [*Il capitano Smallet e il vecchio Redruth*]
(45,5 x 47,5 cm; Cantà, 903)



(XXIII) [*Il naufragio della chiatta*] (48,8 x 60 cm; Cantà, 899)



(XXIV) [*Tom Redruth, morto, ricoperto da una bandiera inglese*]
(50 x 32,6 cm; Cantà, 902)



(XXV) [*Israel Hands colpito a morte*] (38,5 x 40,2 cm; Cantà, 910)

Questi venticinque pastelli non esauriscono, comunque, la produzione di Gabbris sull'*Isola del tesoro*. Una vetrina dei suoi pastelli stevensoniani (presentata anche attraverso diapositive) fu organizzata a Palazzo Roverella nel 2007, in collegamento con la presentazione di un audiolibro proprio dell'*Isola del Tesoro* curato dall'attore rodigino Luigi Marangoni per l'editore Il Narratore di Padova. Sulla copertina dell'opera figurava (e figura tuttora, considerato che l'audiolibro è in catalogo) uno splendido, coloratissimo pastello con *Long John e il suo pappagallo* (a). Nell'articolo più volte ripreso di fine 2007, Gabbris precisava che la sua attenzione al mondo dell'*Isola* era in quel periodo particolarmente intensa: «*sono piuttosto recenti una cinquantina di nuove illustrazioni dedicate a questo libro magico e forse non ancora concluse*». A corredo dei pensieri a proposito del suo rapporto con l'illustrazione libraria e in particolare con il capolavoro di Stevenson, l'artista fornì per la stampa



Long John e il suo pappagallo (a)

oltre all'immagine di *Long John e il suo pappagallo*, anche quelle di *Jim nel barile delle mele* (b), e de *L'avvistamento dell'isola* (c).

Un'occhiata a questi lavori non compresi nel gruppo dei venticinque della Fondazione dà l'immediata sensazione che *Long John e il suo pappagallo* (a) e il poeticissimo *Jim nel barile delle mele* che guarda



Jim nel barile delle mele (b)

tremebondo all'insù dal fondo del barile verso un meraviglioso cielo stellato (b), sono del migliore livello per qualità inventiva e icasticità cromatica delle più felici prove dedicate a Pew(V, X), Long John (XIII, XIV), al Capitano e Cane Nero (III, IV), all'efficientissima goletta (XVI).

Non è fuor di luogo auspicare che il maggior numero possibile dei pastelli dell'*Isola* torni a far capolino, riunendosi a quelli già noti, con cui sono nati e cresciuti. Potremmo allora essere ancora più vicini all'incanto di Gabbriis – artista vivacissimo e poliedrico - per un libro immortale, e per gli infiniti sogni degli esseri avventurosi di ieri, di oggi, di sempre.



L'avvistamento dell'isola (c)

Cara Ferdinanda

come ti ho detto al telefono
le mie scarse dimasticherie con
il computer mi creano sempre qualche
problema. Sulla carta poi ho ~~stesso~~
molti impensamenti e le correzioni
sono inevitabili.

Spero non ti sorprenda niente
in merito le cose - vicini come
quello che vale il cartaceo -
un caro saluto col vecchio
Louis John -

Roberto



Gabbris

Un'avventura artistica e umana

sabato 27 maggio 2017 alle ore 10.00

Sala Oliva, Accademia dei Concordi

Rovigo - Piazza Vittorio Emanuele II, 14

Saluti

Enrico Zerbinati

Presidente Accademia dei Concordi

Luigi Costato

Presidente Fondazione Banca del Monte di Rovigo

Interventi

Gabbris, un artista totale

Ivana D'Agostino storico dell'arte

Gabbris, maestro, collega, amico

Christian Cassar docente Accademia di Belle Arti di Urbino

Alla ricerca di Gabbris e di Bepi

Alfonso Malaguti direttore di teatri e scrittore

Gabbris e la poesia

Marco Munaro poeta ed editore

Gabbris illustratore

Pier Luigi Bagatin studioso

Moderatore **Sergio Garbato** Fondazione Banca del Monte di Rovigo



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE DI ROVIGO

IN COLLABORAZIONE CON



ACCADEMIA
DEI CONCORDI

La mostra *Gabbris. Un'avventura artistica e umana. Opere pittoriche e teatrali di Gabbris Ferrari* è allestita a Palazzo Roverella fino al 2 luglio 2017.

Orari: feriali 9-19, sabato e festivi 9-20, chiuso il lunedì eccetto festivi (catalogo in mostra).

APPENDICE FOTOGRAFICA













