

Vincenzo Ferrari, anni Settanta. L'enigma della scrittura¹

BIANCA TREVISAN

«Non mi interessa la soluzione, ma l'enigma. Le scritte rendono evidente la complessità dell'opera: [...] se uno cerca una risposta definitiva, nel mondo dell'arte non la troverà mai» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, pp. 17-18); per Vincenzo Ferrari il superamento dell'univocità di significante e significato è possibile soltanto attraverso l'incontro del segno verbale con quello pittorico, convinzione che lo porta a mettere la sperimentazione verbo-visuale al centro della sua indagine. Il presente saggio si pone l'obiettivo di analizzare la produzione tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta, periodo in cui l'artista porta a compimento la rivoluzione del linguaggio che gli permetterà di adottare uno stile pittorico personale e riconoscibilissimo, visibile non solo nelle tele ma nei numerosi libri d'artista, i quali saranno il veicolo delle sue teorizzazioni. Pittura e scrittura, come verrà messo in luce, non sono altro che due facce dello stesso segno: tutto parte dall'immagine, di cui la scrittura è sintomo e, insieme, derivazione.

Nato nel 1941 a Cremona², Vincenzo Ferrari è milanese d'adozione già dal suo primo anno di vita, dal momento che la sua famiglia vi si trasferisce a pochi mesi dalla sua nascita. Nel 1960 si iscrive all'Accademia di Brera, dove frequenta i corsi di Decorazione di quello che diverrà poi il suo mentore, Gianfilippo Usellini (Pontiggia, 2003). Egli avrà un'enorme influenza su di lui, tanto che Ferrari, a distanza di decenni, lo ricorderà così: «un artista che non molti hanno capito. Pochi hanno compreso lo sconfinato mondo letterario che ispirava le sue opere.

¹ Il reperimento dei numerosi materiali d'archivio necessari alla stesura di questo saggio è stato possibile grazie alla Galleria Milano, che detiene una buona parte dell'archivio di Vincenzo Ferrari, affidato dallo stesso artista alla gallerista Carla Pellegrini. I più sentiti ringraziamenti vanno a Nicola Pellegrini e Toni Merola, per la disponibilità e il costante dialogo.

² Scomparirà nel 2012 in seguito alle conseguenze di un grave incidente stradale, avvenuto nel 1997.

I suoi quadri sono concettuali. La struttura delle sue opere è concettuale. In un suo quadro non c'è nulla che non sia motivato da un progetto» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, p. 14). È proprio questa concezione progettuale della superficie pittorica che lascerà il segno più profondo nella sua formazione: «il quadro è un insieme di parti che approdano a una realtà finale: una realtà che trascende tutti i significati parziali. È un racconto che non è mai la somma dei suoi singoli elementi, ma qualcosa di più grande» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, p. 15). In altre parole, la tela è territorio di letture stratificate, di densità semantica, con un approccio in controtendenza rispetto alla sensibilità informale ancora predominante in quegli anni. Dopo aver terminato gli studi lavora nel campo della grafica pubblicitaria, settore in cui rimane fino al 1970; nel frattempo, nel 1963, inizia una produzione pittorica d'ispirazione pop, dai colori accesi e dalle forme astratte, che abbandonerà nel 1967.



Fig. 1 - Vincenzo Ferrari, *Soggetto-Contenuto*, 1970, Courtesy Galleria Milano

Nel 1967 giunge a un punto di svolta, perché per la prima volta include il linguaggio verbale all'interno di un suo lavoro, *Concreto indecifrabile* (1967), in cui è riscontrabile l'approccio alla superficie mutuato da Usellini, teso alla massima organizzazione e progettazione dello spazio pittori-

co³. La tela è infatti organizzata in quattro aree, nelle quali si strutturano forme geometriche astratte, accompagnate da due coppie costituite da due lettere ciascuna: «TB» a sinistra e «VT» a destra, il cui significato, come suggerisce il titolo stesso, risulta *indecifrabile*. Già a questa altezza si intuisce il legame tra parola e immagine che percorrerà tutta la produzione di Ferrari, come ammette lui stesso: «l'immagine che l'opera rappresenta non è altro che una rappresentazione pittorica della scritta» (Ferrari in Pontiggia, 2001-2002, p. 16). Le forme tubolari e cilindriche, la fascinazione per l'aspetto macchinico così come la serpeggiante atmosfera di mistero, ricordano le opere dadaiste di Francis Picabia, a cui l'artista si ispira. Ben presto, però, l'elemento verbale diventa una presenza più evidente in opere come *Autoritratto estetizzante* (1969)⁴, dove oltre all'enunciato del titolo compaiono ancora le enigmatiche figure cilindriche e *Autoritratto in stile* (1969)⁵ che lascia spazio a una pennellata più libera.

A traghettare Ferrari verso il linguaggio concettuale nel quale opererà per tutto il decennio a venire è soprattutto l'incontro avvenuto tra il 1968 e il 1969 con Vincenzo Agnetti, con il quale instaura un profondo rapporto umano e professionale⁶. Tra i primi a Milano a sperimentare in questa direzione, Agnetti nel 1968 aveva creato *La Macchina drogata*, dove una calcolatrice Divisumma MC14 della Olivetti – rivoluzionaria, in quanto la prima a poter effettuare automaticamente la divisione – modificata, perché i suoi tasti danno come risultato non numeri, ma lettere (Sylos Calò, 2016, p. 256). In questo modo, attraverso il gioco e l'equivoco è attivata la liberazione dell'immaginazione: la macchina infatti «compie il suo tradimento e diventa a sua volta creatrice» (Agnetti, 1967-68, s.n.p.). L'uso dell'alfabeto e della parola è per entrambi un mezzo per mostrare i limiti della cultura dominante: sono infatti uniti dalla «volontà di andare oltre il linguaggio, oltre la cultura codificata, di cui coglie la banalità e l'inconsistenza» (Pontiggia, 2001-2002, p. 9). Ma se Agnetti giunge a soluzioni più radicali, Ferrari rimarrà sempre legato anche alla dimensione pittorica. Tale attaccamento è ben visibile in alcuni dipinti realizzati tra il 1969 e il 1971. In *Undici colori* (1969), *15 colori belli* (1969), *15 colori* (1971) e *Soggetto-Contenuto* (1970), per esempio, le scale cromatiche sono ac-

³ *Concreto indecifrabile*, 1967, olio su tela, 70x50 cm.

⁴ *Autoritratto estetizzante*, 1969, olio su tela, 50x40 cm.

⁵ *Autoritratto in stile*, 1969, olio su tela, 50x50 cm.

⁶ I due saranno anche finalisti insieme al Premio Pino Pascali del 1971.

compagnate dalle locuzioni del titolo su sfondo bianco⁷; i rettangoli colorati fungono da alfabeto così come le lettere che formano l'inciso; la componente verbale si arricchisce e diventa più complessa nella tela del 1970, dove sono enunciati didascalicamente i colori impiegati per ottenere quell'esatta tinta. Lo stesso Ferrari individua la distanza tra lui e Agnetti in questo attaccamento ai valori pittorici, in particolare la varietà dei materiali impiegati, la qualità compositiva e coloristica: «la grande differenza del mio lavoro rispetto al suo era che io volevo mantenere un legame con il mondo pittorico, soprattutto col colore» (Pontiggia, 2001-2002, p. 17).



Fig. 2 – Vincenzo Ferrari, *Vista della mostra alla Galleria La Bertesca di Genova*, 1971, Courtesy Galleria Milano

Per Ferrari si apre in ogni caso una fase concettuale ricca e articolata, che durerà fino alla fine degli anni Settanta. In particolare, possiamo individuare due principali momenti, sempre tenendo conto che i due ele-

⁷ *Undici colori*, 1969, olio su tela, 90x90 cm; *15 colori belli*, 1969, olio su tela, 100x70 cm; *Soggetto-Contenuto*, 1970, olio su tavola, 70x100 cm; *15 colori*, olio su tela, 1971, 60x40 cm.

menti, quello della pittura e quello della scrittura, si intersecano saldamente anche quando il legame non è esplicitamente dichiarato o chiaramente riconoscibile a un'analisi poco approfondita. Vediamo quindi una prima fase, tra il 1969 e il 1974, dove prevale l'elemento pittorico; una seconda fase, tra il 1974 e il 1979, spiccatamente verbale.



Fig. 3 - Vincenzo Ferrari, *Proposta inutile di reinterpretazione poetico-culturale*, 1970, Courtesy Galleria Milano

La prima mostra concettuale di Ferrari è inaugurata nel 1971 presso la Galleria La Bertesca di Genova. Dal titolo *Comparsa*, la personale è accompagnata da un libro d'artista, *Proposta di deculturizzazione* (1971), anch'esso dalla forte impronta concettuale.

In apertura al volume è riportato *Ho visto il museo delle banalità culturali*, testo introduttivo firmato da Daniela Palazzoli, la quale commenta in modo narrativo una visita alla galleria:

Dentro c'erano dei quadri appesi e delle specie di scatole sopra le basi. La mostra era di Vincenzo Ferrari. [...] Questo Ferrari [...] non fa dello stile. È in un certo modo. Lui non si sottrae alle responsabilità delle proposizioni che enuncia. Ecco, è il suo non voler essere diverso che mi interessa. Lui sembra accettare la condizione in cui si trova. Non la giudica. Se mai mi sembra di vedere in queste cose uno sforzo per riconoscerla, per visualizzarla e farla vedere (1971, pp. 4-5).

Ciò che la colpisce è, dunque, l'aderenza a ciò che lui stesso denuncia o, meglio, enuncia: la banalità inesorabile che avvolge qualsiasi narrazione culturale e culturologica. Le opere esposte non fanno altro che smascherare tale sistema, dentro al quale però si trova, per sua ammissione, lo stesso artista. Sulle pareti dello spazio espositivo si susseguono quindi tavole a sfondo bianco sui quali campeggiano lettere in bronzo che vanno a comporre parole quali "Verità", "Tutto", "Soluzioni"⁸, mentre sulle basi troneggiano oggetti come *Cultura*, struttura in legno dove le lettere in bronzo della scritta "cultura" sono affiancate da una lattina di Sidol e un panno bianco, come a suggerire che la cultura è tutta lì, nel suo valore decorativo, e in esso si esaurisce⁹. *Proposta di deculturizzazione* riflette la stessa logica: su pagine essenzialmente bianche compaiono scritte sintetiche sempre rivolte allo smascheramento della banalità della cultura. La *deculturizzazione* del titolo rimane una proposta, un'esortazione che il visitatore è libero di cogliere o ignorare e la stessa tematica è approfondita in un'altra mostra dello stesso anno, *Arte e decultura, una teoria sul kitsch* presso la Galleria Blu di Milano, a cura della stessa Palazzoli (1971). Anche qui il tema è quello della banalità, analizzato da molteplici punti di vista, con un approccio che diviene addirittura seriale – in questo periodo ad esempio crea un'agenda in cui giornalmente viene annotata la parola "banalità", che diverrà il *Corso di deculturizzazione* (1971a), libro d'artista con trecentosessantacinque pagine dove ogni giorno sono riportate tre parole, una sotto l'altra: Banalità, *Banalities*, *Banalitès*¹⁰.

⁸ *Verità*, 1971 circa, lettere in bronzo su legno verniciato, 100x70cm; *Tutto*, 1971 circa, lettere in bronzo su legno verniciato, 100x70 cm; *Soluzioni*, 1971 circa, lettere in bronzo su legno verniciato, 100x70cm.

⁹ *Cultura*, 1971, tecnica mista, 78x12x7,2 cm.

¹⁰ Ogni pagina del libro è quindi datata dal 1° gennaio al 31 dicembre. L'impostazione calendaristica è presente anche in altre opere, come *Ho vissuto di banalità autenticamente vere*

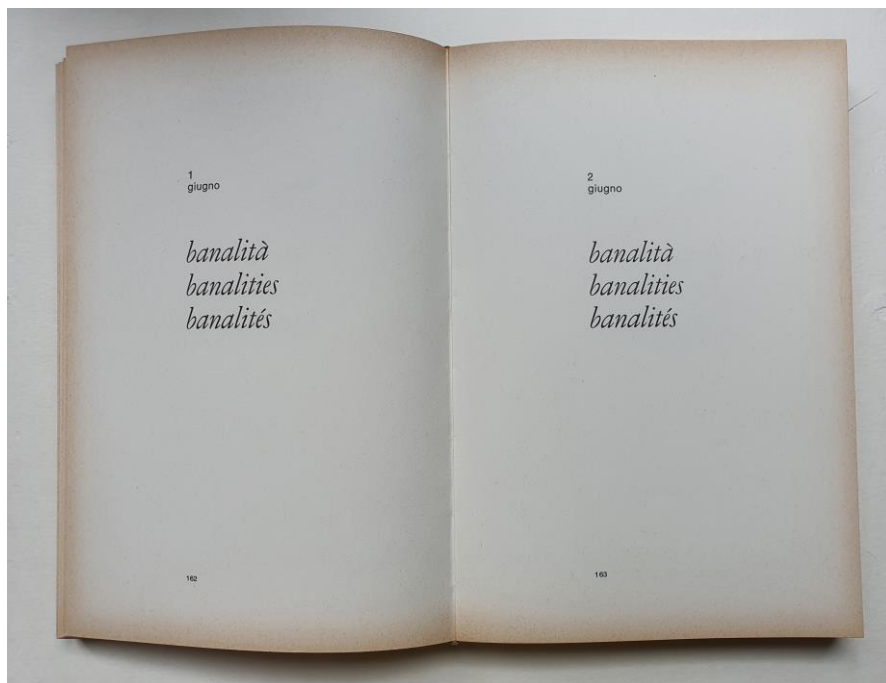


Fig. 4 – Vincenzo Ferrari, *Corso di deculturizzazione*, 1971, Courtesy Galleria Milano

Se a un primo sguardo il lavoro di Ferrari non pare esplicitamente politico, in realtà è possibile individuare nella sua ricerca un'attitudine indubbiamente demistificatoria, perfettamente in linea con l'atmosfera di contestazione di quegli anni, alla quale l'artista non si sottrae. La sua insofferenza non è tanto rivolta agli accadimenti storici, quanto all'establishment culturale (Maffei, Palazzoli, 1972, pp. 14-25).

Legge *Asfissiante cultura* di Jean Dubuffet (1968), così come le teorizzazioni di Marshall McLuhan e Herbert Marcuse, che si rifletteranno nelle sue opere e nella scelta di dedicarsi alla produzione di libri d'artista, di-

(1971, inchiostro su carta, 29,7x21 cm), dove è adottato il medesimo, schematico approccio. Del *Corso di deculturizzazione* l'artista realizzerà anche delle copie uniche, con l'aggiunta di interventi pittorici all'esterno e all'interno dello stesso volume. La prima, dedicata a Carla Pellegrini, è intitolata *Banalità*. Si tratta di otto volumi del *Corso di deculturizzazione* dove sul dorso di ciascuno è riportata una delle lettere che compongono la parola "banalità". Una sola, tra le trecentosessantacinque pagine di ogni singolo volume, presenta l'intervento pittorico. A Giuseppe Mattioli è invece dedicata *Banalmente*, composta da un singolo volume del *Corso di deculturizzazione*, ricoperto di carta abrasiva così come la sua stessa custodia di cartone, mancante del titolo perché la carta, in quel punto, è stata bruciata da un fiammifero.

minuendo significativamente, invece, l'attività pittorica. Come ha infatti affermato Eugenio Miccini, «McLuhan e Marcuse sospettano la morte del libro come simbolo di una struttura sociale bloccata. Questo coincide con il superamento delle strutture che appartengono alla vecchia società nell'ottica di creare una società più libera» (Miccini, 2000, p. 26).

Il libro d'artista permette di spezzare la narrazione lineare, divenendo un «medium autosignificante» (Celant, 1971, p. 36) aprendosi alla pluralità dei codici linguistici e, di conseguenza, di significazione: «il primo elemento contestato è il carattere lineare della lingua scritta e questo già con Mallarmè il quale sostituisce il concetto di successione con quello di simultaneità. Si attua una prima trasgressione all'opposizione basilare del linguaggio» (Palazzoli, 1972, s.n.p.). Nella scelta di Ferrari di dedicarsi alla pubblicazione di libri d'artista è evidente l'influenza dell'arte concettuale prima e verbo-visuale poi (Dematteis, Maffei, 1998, p. 23), anche se il suo approccio rimane personale e riconoscibile. Parola e pittura, ancora una volta, vanno di pari passo, in un'attitudine alla parola che potremmo definire, appunto, pittorica. Se è infatti presente un segno linguistico decifrabile e leggibile, è anche vero che già a partire da questo momento inizia a creare un alfabeto simbolico da lui inventato e rigoroso, rispondente a categorie specifiche e atte a esprimere il suo pensiero in forma parallela e individuale. Come ha messo in luce Marco Fragonara, i suoi libri «non sono legati tanto alla parola, quanto piuttosto alla pittura, offerta da immagini che traducono elementi visivi simbolici, che si ripetono nel tempo in mille combinazioni. Questi archetipi si pongono in relazione con il mezzo pittorico e danno origine a una narrazione, dove prevale la dimensione temporale in sequenze organiche di continue riflessioni che si agganciano le une alle altre» (Fragonara, 2001, s.n.p.).

Per comprendere questa doppia anima è necessario guardare a uno dei suoi primi libri d'artista, *Progetto per una coscienza banale*, edito dalla tipografia di Giorgio Lucini sempre nel 1971 (1971b). Come sempre negli oggetti-libro di Ferrari – ma anche nella maggior parte dei dipinti, d'altra parte è evidente che le produzioni non devono essere considerate disgiuntamente – le pagine sono essenziali, con molta aria e ampi margini. L'impersonalità concettuale si riflette nella volontà di non effettuare interventi a mano, ma solo a macchina. Tutta la dissertazione portata avanti nel testo, estremamente organica nei vari passaggi, si incentra sullo smascheramento del falso culturale, inevitabile perché frutto di un sistema preconstituito, così come l'impossibile pretesa di detenzione della verità universale.

La banalità è necessaria perché è ineluttabile: «banalità \equiv azione critica» (1971b), sentenza l'autore. Tutto il discorso sviluppa questo assunto, poco più in là infatti leggiamo: «banalità: unico elemento, comune a tutte le cose e a tutti gli individui, che accettato permetta l'acquisizione di una capacità critica adatta alla comprensione dell'utilità dell'inutile e viceversa dell'inutilità dell'utile» (1971b).

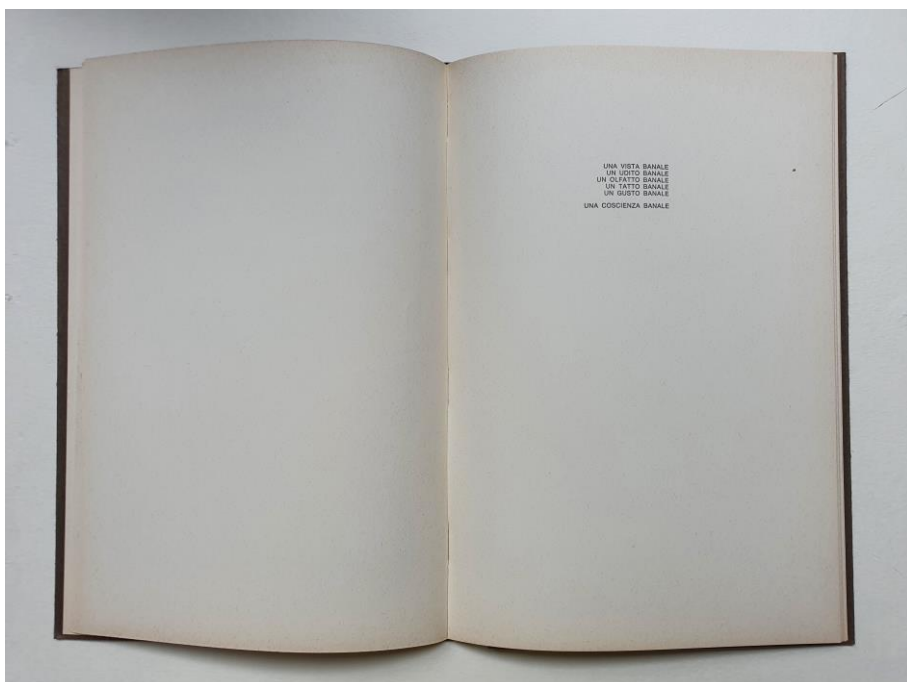


Fig. 5 – Vincenzo Ferrari, *Progetto per una coscienza banale*, 1971, Courtesy Galleria Milano

Ogni pagina, dedicata ad approfondire sempre più il concetto di banalità, è alternata anaforicamente dalla ripetizione di questi versi:

una vista banale
un udito banale
un olfatto banale
un tatto banale
un gusto banale
una coscienza banale (1971b).

La totalità dei sensi, quindi della percezione, è banale, come la nostra coscienza: Ferrari mette in guardia dai pericoli dell'illusione di detenere una conoscenza univoca e solida. Avanza poi una riflessione che risulta fondamentale per il discorso qui affrontato: «il mezzo attraverso il quale è più facile illudersi di sapere tutto quello che non sappiamo e che cominciamo a non sapere mai, almeno sin quando non avremo il coraggio di dirlo, è l'immagine» (1971b). L'immagine è illusoria, così come la nostra cultura e la strutturazione del nostro sapere, d'altra parte «la scrittura fa parte delle immagini visive» (1971b). Quest'ultima affermazione non solo permette di confermare il saldo rapporto tra scrittura e pittura, ma di comprendere l'origine di questo legame. La scrittura è una sottocategoria delle immagini visive, è inclusa in esse, dal punto di vista dell'autore è parte del linguaggio pittorico, non importa sia essa a mano, dattiloscritta, entro un alfabeto codificato o frutto della fantasia.

La qualità dei suoi libri d'artista lo porta a essere incluso in due importanti eventi espositivi curati da Daniela Palazzoli nel 1972. Nell'estate, alla Galleria L'Uomo e L'Arte di Milano, prende parte alla storica mostra *I denti del drago. Vita e morte del libro nell'era post-gutenberghiana*, una delle prime a documentare accuratamente la storia e l'evoluzione dell'oggetto-libro (Palazzoli, 1972). Il suggestivo titolo allude in chiave mitologica alla nascita dell'alfabeto: «il drago è quello ucciso da Cadmio e i suoi denti sono quelli che secondo un mito caro a Marshall McLuhan si sarebbero trasformati in parole determinando frammentarietà e linearità visiva dell'alfabeto fonetico» (PB. A., 1972, p. 83).

Nello stesso anno è poi tra gli artisti della XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nella sezione *Il libro come luogo di ricerca*, a cura della stessa Palazzoli e di Renato Barilli. La rassegna si propone di documentare il mutato rapporto degli artisti con i libri a partire dagli anni Sessanta. C'è una radice comportamentale in tale cambiamento, in quanto «l'artista rifiuta di farsi decifrare attraverso codici convenzionali e meccanismi oggettivi di riferimento, si rivolge a creare e aggettivare un proprio codice in quanto ricerca autonoma. Questi libri sono dunque insieme il proprio testo e il loro contesto» (Barilli, Palazzoli, 1972).

L'autonomia dell'artista al fine di trovare un proprio codice, da intendersi come atto di libertà in quanto sottrazione dalla cultura codificata è una costante del lavoro di Ferrari ed è sviluppato, in chiavi diverse, nella maggior parte dei lavori di questo decennio. Sempre nel 1972 inizia a collaborare anche con Ugo La Pietra, divenendo redattore delle riviste "Progettare INPIÙ. Interventi e analisi dell'ambiente e del sistema cultu-

rale” e “IN. Argomenti e immagini di design”, fondate da La Pietra e pubblicate da Jabik e Colophon editori, realtà allora impegnata anche nella produzione di multipli d'artista¹¹. I due realizzano insieme una mostra alla Galleria Blu di Milano nel maggio dello stesso anno, intitolata *Programma* (La Pietra, Ferrari, 1972). Nel testo introduttivo, “*Programma*” di Ugo La Pietra e Vincenzo Ferrari, i due artisti mettono in campo una vera e propria dichiarazione d'intenti, a partire dall'adesione a una aperta creatività che possa liberare dall'influsso degli archetipi preesistenti:

È nella nostra volontà non aderire più alla logica delle strutture e delle evoluzioni disciplinari, ma semplicemente agire con i mezzi che ci sono più congeniali non all'interno di una realtà astratta [...] ma in diretto rapporto con una realtà più vasta e comune.

Le nostre operazioni tenderanno sempre più a sollecitare l'individuo ad acquisire coscientemente la necessità di:

- 1) Accrescere la propria possibilità di scelta
- 2) Intervenire direttamente nel processo di configurazione ambientale
- 3) Arricchire i processi percettivi e conoscitivi
- 4) Aumentare i gradi di libertà.

Ampliare quindi i confini del linguaggio, anche in senso individuale, permette di svincolarsi dagli stretti confini di ciò che è rigidamente codificato.

Se l'amicizia con Agnetti aveva aperto a Ferrari le porte del concettuale, è l'incontro con Ugo Carrega, avvenuto a Milano tra il 1971 e il 1972, a introdurlo alle sperimentazioni verbo-visuali. Nel 1965 Carrega aveva fondato a Genova, insieme a Rodolfo Vitone, Lino Matti, Liliana Landi, Rolando Mignani e Vincenzo Accame, la rivista “TOOL”. Il periodico, stampato e distribuito in ciclostile, era stato pubblicato fino al 1967 per sei numeri complessivi, facendosi baluardo di una ricerca individuale e soggettiva, volutamente aliena dai meccanismi industriali, e rivolgendosi in particolare all'analisi delle molteplici relazioni tra pittura e scrittura, all'interno della poesia sperimentale. È dunque comprensibile che Ferrari trovi in lui un alleato ideale: il Centro Tool, progetto meneghino figlio della rivista genovese, è inaugurato nel 1971, ma chiude i battenti poco dopo. Carrega decide di riaprirlo l'anno successivo proprio insieme a Ferrari, con un programma più strutturato e l'obiettivo di organizzare eventi espositivi al di fuori dei circuiti mercantili.

¹¹ Sulle riviste di Ugo La Pietra si veda il saggio di Giorgio Maffei *Rivista come immagine del suo autore* (Rui, 2014, pp. 112-121).

Il centro culturale di via Borgonuovo – sede in cui rimarrà fino al 1980, dal 1974 con il nome di Mercato del Sale – ospita ventun mostre totali, tra personali e collettive¹².

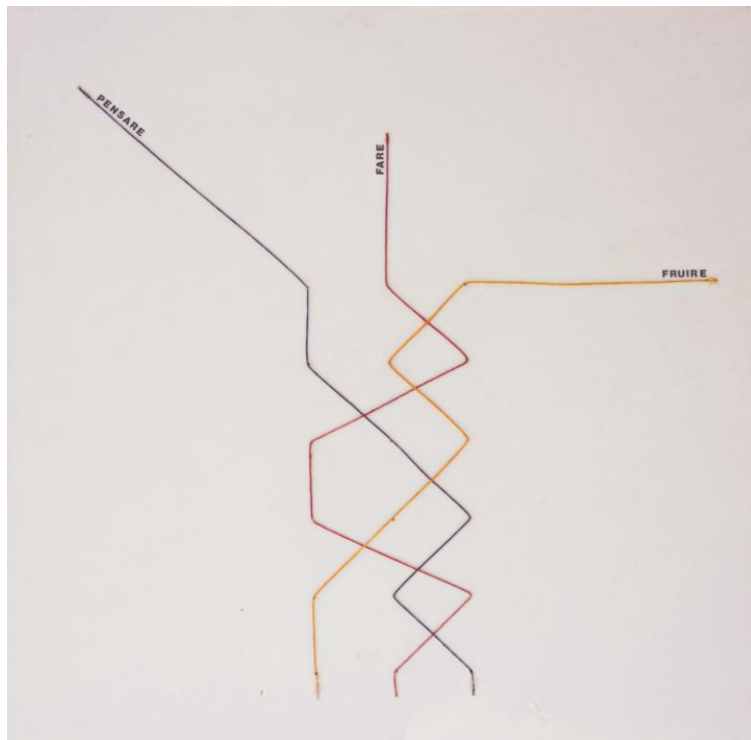


Fig. 6 – Vincenzo Ferrari, *Per combinazione (pensare fare fruire)*, 1974, Courtesy Galleria Milano

Il dialogo tra Carrega e Ferrari, insieme ad altri artisti impegnati sul fronte verbo-visuale, porterà alla pubblicazione nel 1975 del *Manifesto di Nuova Scrittura*, firmato, oltre che dai due, da Vincenzo Accame, Corrado D'Ottavi, Liliana Landi, Rolando Mignani, Anna Oberto e Martino Oberto (Accame et al., 1975). Presentato in occasione di una mostra presso il Collegio Cairoli dell'Università di Pavia¹³, il manifesto è stampato su un

¹² Ad alcune collettive prenderà parte anche Ferrari, in particolare: *Quattro usi in un sol uso* (1972), *Gli oggetti recuperati della nostra infanzia* (1973) e *Cards from the World. Bodies. Monuments* (1973). Sul Centro Tool si veda ora il contributo di Duccio Dogheria in questo stesso numero di "piano b".

¹³ La mostra, inaugurata il 23 maggio, si protrae fino al 30 giugno 1975.

unico grande foglio ripiegato in nove parti: la prima è dedicata al testo introduttivo di Renato Barilli, intitolato *Tra significante e significato*¹⁴, mentre le restanti otto sono occupate dagli interventi dei singoli artisti.

Barilli introduce la questione mettendo in luce un'aporia della linguistica saussuriana: se significante e significato sono termini che oggi godono di un'ampia e giusta fama, è anche vero che il significante sarebbe stato vittima di «una specie di escamotage»: esso è l'elemento «che nel connubio porta gli aspetti fisici, o diciamo anche estetici [...] come relativo cioè a tutto ciò che riguarda la sensorialità». Il significato invece sarebbe di natura noetica. Tuttavia il significante, come lo stesso Saussure precisa, non si riferisce tanto all'evento fisico suono, quanto all'«immagine interna che ne riceve la nostra vita psichica». A questo punto si aprono, secondo Barilli, gravi problemi epistemologici, creando un cortocircuito noesis-noema che viene risolto solo da Derrida nella sua *Grammatologia*, in cui la risoluzione non è nell'opposizione, ma nel fiancheggiamento. Eppure, anche in Derrida «prevale decisamente il mentale, il noetico, non fosse che per il fatto che sono esercizi che ci giungono "stampati", e dunque effettuando un'enorme neutralizzazione per quanto riguarda i significanti, piegandoli entro un ambito tra i più stereotipati e convenzionali». Se gli artisti concettuali hanno assunto un approccio noematico, ora agli artisti della Nuova Scrittura va il merito di «aver posto [...], con estremo vigore, l'accento sulla dimensione fisica dei significanti». Vediamo quindi un ritorno ai valori fisici dello scrivere – sono citati come punti di riferimento, ancora una volta, McLuhan e Marcuse – nella direzione di una liberazione dalla pura noesi verso una rivalutazione dell'estetica che al contrario «è indugiante, intransitiva, porta a godere di ciò che è qui e ora [...]». La società occidentale, per secoli ossessionata da una vocazione 'transitiva', tenta in questi ultimi tempi [...] di proporsi anche e soprattutto come società estetica» (Barilli in Accame et al., 1975). L'estetica permette quindi di recuperare il rapporto con il contingente, «una metodologia scientifica si realizzi nella coesione fra teoria e prassi», afferma Carrega nella sua dichiarazione inclusa nel *Manifesto*.

Le parole di Ferrari pubblicate nello stesso pamphlet insistono sul rinnovamento del linguaggio, che dovrebbe passare dal disvelamento dei processi di strutturazione dello stesso, che non è aprioristico, ma al contrario avrebbe una natura spiccatamente processuale:

¹⁴ Il testo era stato pubblicato il mese prima anche su "DATA" (Barilli, 1975, pp. 25-29).

La Nuova Scrittura è essenzialmente un processo, qualcosa che sta accadendo. Da un punto di vista operativo, in quanto rinnovamento del linguaggio, la Nuova Scrittura si occupa soprattutto del modo attraverso cui tale rinnovamento si realizza. Non importa tanto “cosa” si usa ma piuttosto è necessario che il prodotto renda esplicito il meccanismo della sua formazione.

Contrariamente a molta avanguardia attuale in cui il prodotto rimanda a qualcosa che è già accaduto oppure in cui molti elementi non sono sostanziali, il prodotto della Nuova Scrittura è necessario e i suoi riferimenti sono sempre “all’interno” dello stesso processo di esemplificazione (Ferrari in Accame et al., 1975).

Da rifuggire è il modello generale del linguaggio: l’artista ha il privilegio di potersi sottrarre grazie all’invenzione di un modello alternativo, un alfabeto parallelo e misterioso.

Questo aspetto è ulteriormente precisato in altre mostre alle quali partecipa Ferrari, come ad esempio *Un modello perseguito*, tenutasi alla Galleria Blu tra la fine del 1975 e l’inizio del 1976. Alla collettiva partecipano, oltre a Ferrari, Emilio Isgrò, Ugo La Pietra, Plinio Mesculam, Luca Maria Patella e Franco Vaccari. Nel testo introduttivo Carrega individua l’origine del problema inerente all’adozione di un utopico modello universale: «quando un modello è generale [...] il problema [...] è lo scollamento del significante. Il processo di significazione è in crisi» (Carrega, 1976, s.n.p.). Carrega poi specifica che la significazione passa da tre stadi in progressione, ovvero la vista, lo sguardo e infine la lettura, dove quest’ultima si configura come interpretazione di ciò che è guardato in quanto immagine, disgregando ancora una volta la distinzione tra immagine e parola.

Il culmine della sperimentazione di Ferrari all’interno della Nuova Scrittura è rappresentato da un libro d’artista pubblicato nel 1978 con Giorgio Lucini, dal titolo *J’en seray Hors*, stampato in quattrocento esemplari numerati e firmati. Il progetto viene presentato dall’artista nella pagina introduttiva come un «esperimento in cui le idee si pongono come ipotetiche» creando «un insieme di relazioni che rimanda a una totalità mobile, composta». L’importante, con queste premesse, è poter agire a carte scoperte, in modo diametralmente opposto alle forme di comunicazione dei meccanismi di potere. Riprendendo le osservazioni di Barilli in apertura del *Manifesto della Nuova Scrittura*, alla pura noesi è contrapposto un recupero dell’estetica, intesa come pragmatica riappropriazione dell’immanenza: «si tratta di un lavoro che pur non disconoscendo l’inevitabile presenza di processi ‘mentali’ [...] tende [...] ad evidenziare una serie di operazioni che si potrebbero definire ‘controllabili’».

All'interno del libro sono poi riportate proiezioni ortogonali, inserti di carta velina e parole sparute: tra cui: «nesso-senso», «bianco-niente-fate-tutto-ciò» «ora», «repertorio», «atteggiamento-praticato», «tutto», «non». Compiono poi simboli che andranno a dominare il suo repertorio negli anni a venire, tra cui sfere ripartite, nodi marinari, spirali.

Per comprendere questo libro, ammantato da una certa dose di mistero – il mistero sarà sempre di più la miglior via per non cedere alla codificazione del linguaggio – è fondamentale una cartellina in accompagnamento allo stesso, distribuita durante la sua presentazione a Milano, presso la Galleria Solferino, il 16 febbraio 1978¹⁵. Qui sono contenuti in fotocopia, oltre al testo di Ferrari riprodotto in apertura al volume e un sintetico elenco delle principali esposizioni, un plico di disegni preparatori e appunti, oltre a un componimento firmato da Ugo Carrega. Gli appunti introducono alla questione di fondo, che è ancora una volta l'aporia del significante e l'impossibilità di un processo conoscitivo univoco. Il processo, al contrario, deve essere aperto, «un atto di produzione / un processo al di là di un sistema statico e chiuso», leggiamo nelle note manoscritte e, ancora, «un forse, un'incertezza, che va continuamente rinnovata». Di fianco al nodo marinaro, che pare più che altro un cappio pendente, o un «nodo da collo»¹⁶, è scritto: «Tutto ciò di cui disponiamo e che possiamo usare non racchiude in sé un unico significato. Questo vale sia per le cose che per le parole». È poi chiarita anche la correlazione *sensu-nesso*: le prime tre lettere di entrambe le parole corrispondono palindromicamente, ma «il resto è al di fuori nella testa di ognuno», sottolineando la soggettività del sapere.

Altrettanto esplicito è il componimento di Ugo Carrega, datato novembre 1977-gennaio 1978. Intitolato *L'ineluttabile presenza della mano (George Amabile Tudor, in omaggio a Vincent Fan Ferrari)*¹⁷, ristabilisce quella necessità d'immanenza già dichiarata nel *Manifesto*:

¹⁵ È organizzata anche una mostra, in cui è inclusa anche l'opera *Fare è Questo fare* (1978), un tavolino da scacchiera sulla cui superficie sono inseriti elementi pittorici e verbali.

¹⁶ Il riferimento è a un libro pubblicato dal collega Davide Mosconi nel 1984 insieme a Riccardo Villarosa, dove a cappi veri e propri sono associate ironicamente cravatte alla moda (Mosconi, Villarosa, 1984). Mosconi e Ferrari avevano avuto modo di incontrarsi in diversi frangenti, ad esempio nel 1974 entrambi pubblicano degli interventi per la rivista "Progettare INPIÙ", di cui Ferrari era redattore ("Progettare INPIÙ", *La guida alternativa alla città di Milano*, anno I, n. 5-6, giugno-settembre 1974).

¹⁷ George Tudor è lo pseudonimo usato da Ugo Carrega in questi anni, mentre la ragione del nome scelto per Ferrari è un gioco di parole, spiegato nei versi: «Fan come Fantasia / e Rari come Uomini Rari».

[...] se si potesse non vivere di corpo
lo faremmo entrambi
eppure
in chi privilegia la mente
non c'è disprezzo per
l'ineluttabile presenza della mano.

È questo il momento in cui Ferrari si allontana progressivamente dalla Nuova Scrittura, entrando in una nuova fase in cui pur servendosi della parola inizia a riflettere sul mito, trovando una declinazione classica del suo concettualismo¹⁸. Questo passaggio è evidente anche nelle pagine di *J'en seray Hors* (1978), in cui inizia a comparire la sua simbologia che creerà un alfabeto essenziale e privato costituito da ventisei segni, suddivisi in categorie attraverso i quali organizzare e comunicare il proprio pensiero (Fragonara, s.n.p.). Appaiono così spirali, sfere a spicchi, frecce, ellissi, solidi, parentesi, ma anche frammenti di corpi umani come piedi, occhi e mani, che diviene appunto una «inevitabile presenza». Il significato di tale simbologia non è chiaro e lo scopo è proprio quello di liberare la coscienza attraverso l'impenetrabilità del mistero. Per questa ragione il suo lavoro diviene sempre più ironico e meno essenziale dal punto di vista formale, distaccandosi gradualmente dal concettualismo e abbracciando uno stile sempre più personale, a tratti decorativo¹⁹. Nel 1979 realizza ad esempio l'opera *Un metodo di scrittura*, costituita da un foglio contenente diciassette carte da gioco. Il foglio presenta scritte, segni grafici e numeri a pennarello ed inchiostro nero, mentre le carte sono decorate da interventi vari, tra cui scritte, disegni, collage, stampe e simbologie. Sono i primi passi, questi, di quella che chiamerà "pittura a caratteri mobili", caratterizzata da forme ricorrenti, messa a punto tra il 1980 e il 1982 e sviluppata negli anni a venire (Pontiggia, 1997, p. 14)²⁰.

L'esperienza puramente verbo-visuale è ormai lontana e l'inevitabile atto finale della collaborazione tra Ferrari e Carrega, che pur rimangono in

¹⁸ Mario Perazzi, recensendo la mostra alla Solferino, commenta che l'artista «riscopre [...] in maniera nuova i valori pittorici: per lui, che proviene dalle esperienze della poesia visuale, è una novità. Ma è una novità che supera i limiti individuali: mette a fuoco infatti una problematica di ricerca che segna anche la risoluzione di certa area concettuale in altre sperimentazioni» (Perazzi, 1978).

¹⁹ Ferrari dal 1973 è docente di decorazione all'Accademia di Brera.

²⁰ Questo percorso di ricerca sarà visibile non solo nelle tele, ma anche in alcuni dei suoi libri d'artista come *Il libro errante* (con Carrega) e *Cinema*, entrambi pubblicati nel 1988, rispettivamente per le Edizioni del Mercato del Sale e per la Galleria Milano.

stretto contatto, giunge nel febbraio del 1982 con la redazione del *Piccolo manifesto dell'artescrittura*, firmato dai due insieme a Magdalo Mussio e Luca Maria Patella (Carrega, Ferrari, Mussio, Patella, 1982)²¹. Il *piccolo manifesto* presenta quattro contributi dei singoli artisti firmatari²² e un testo stampato su due pagine in cui sono esposti i principi e gli obiettivi dell'artescrittura:

Artescrittura

constata e decreta la fine della poesia

constata e decreta la fine della pittura

decreta la nascita di

un nuovo atteggiamento in arte

che congloba in sé

il senso di fare poesia

e

il senso di fare pittura (Carrega et al., 1982).

Questo nuovo atteggiamento andrebbe nella direzione, recuperando ancora una volta Derrida, di una nuova «grammatologia in arte» (Carrega et al., 1982), che possa recuperare i valori classici della rappresentazione, della pittura, dell'immagine e, quindi, della scrittura, concludendo la stagione di ricerca linguistica pura (Pontiggia, 2001-2002, pp. 17-18), che continuerà però a consolidarsi e ampliarsi nella produzione successiva attraverso il suo saldo legame con l'immagine.

Dall'inizio degli anni Ottanta in poi Ferrari ricomincerà a dedicarsi alla pittura con più assiduità, consolidando il linguaggio della "pittura a caratteri mobili" da lui avviata. Le sue tele diverranno costellate sempre più da simboli ricorsivi, labirinti, spirali e visioni mitologiche che saranno poi al centro anche della sua collaborazione con Alik Cavaliere²³. Continuerà anche la pubblicazione di libri d'artista che, come si è visto, non sono altro che un'estensione della sua ricerca in campo pittorico.

Nel gennaio del 1988, ormai lontano dalle sperimentazioni concettuali degli anni Settanta, inaugura alla Galleria Milano di Carla Pellegrini una

²¹ All'Artescrittura verranno dedicate nello stesso anno mostre all'Università degli Studi di Pavia, al Mercato del Sale e alla Galleria Multimedia di Brescia.

²² I quattro artisti presentano un intervento su carta ciascuno, in particolare: Ugo Carrega, *Scritto e letto*, 1982; Vincenzo Ferrari, *[dell'illusione]*, 1982; Magdalo Mussio, *Senza titolo*, 1982; Luca Patella, *[demonio]*, 1982.

²³ I due, conosciutisi tra il 1973 e il 1974 a Brera dove entrambi insegnano, avvieranno una solida collaborazione che li porterà alla realizzazione di svariati lavori a quattro mani fino agli anni Novanta.

mostra che risulta fondamentale per comprendere retrospettivamente la ricerca di quel periodo²⁴. *Cinema*, questo il titolo della mostra, è accompagnata da un omonimo libro d'artista in cui è chiarito in modo significativo il rapporto con la scrittura (1988). Il testo introduttivo, *George Tudor è andato a trovare Vincenzo Ferrari al lavoro nel suo studio*, è firmato ancora una volta dall'amico Ugo Carrega, sotto il consueto pseudonimo (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.). Carrega individua qui la problematicità di fondo che l'artista si trova ad affrontare, ovvero «superare la contraddizione fra la Mano e la Mente» (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.). Riprendendo quanto analizzato fin ora, è evidente che tale polarità non è altro che quella tra significante e significato, noesi ed estetica, puro intelletto e necessaria immanenza. Tale conflitto è superato dallo specifico approccio alla scrittura messo in campo da Ferrari: «nel tuo caso specifico c'è questa volontà di scrivere per immagini. La parola, quando la usi, è una congiunzione, è un tratto di unione nel senso di un segno, o un gruppo di segni, con un altro segno o gruppo» (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.). La chiave è in questo passaggio, perché la scrittura per immagini è ciò che permette di andare oltre a tale contraddizione altrimenti insormontabile, oltre che all'inevitabile *banalità* di ogni atto artistico e culturale. Laddove tutto è banale, non resta altro che diventare «uno strumento manuale» (Carrega in Ferrari, 1988, s.n.p.), come si definisce lo stesso Ferrari, dell'opera che va concretizzandosi, inventando segni e alfabeti che sfuggano alla canonizzazione linguistica. Tudor/Carrega avanza un parallelismo tra la scrittura geroglifica degli antichi egizi e quella dell'artista, con una differenza: «loro utilizzavano segni convenzionali mentre tu usi segni inventati e che solo in un uso costante di comunicazione, vedi i vari segni delle varie segnaletiche, diverrebbero comuni».

²⁴ L'artista ha iniziato a collaborare con Carla Pellegrini nel 1980. Da questo momento in poi non solo presenterà alla Galleria Milano diverse mostre, ma affiancherà la gallerista nella progettazione di cataloghi, progetti e mostre altrui. Si occupa, in particolare, dell'ideazione e progettazione grafica delle collettive *L'inutilizzabile e l'irrealizzabile* (strutturata in due momenti: il primo, inaugurato il 12 aprile 1992 e il secondo il 25 maggio dello stesso anno; non è prodotto alcun catalogo ma insieme all'invito era spedito un frammento di un disegno di Ferrari) e *Decostruzione del quotidiano* (aperta il 6 maggio 1992; anche qui non figura alcuna pubblicazione, ma la realizzazione di un originale foglio in cui i nomi degli artisti erano inseriti di caselle che imitavano i Buoni del Tesoro). Gli vengono poi dedicate personali nel 1988 (*Cinema*, 21 gennaio-15 marzo 1988, occasione in cui presenta l'omonimo libro d'artista), nel 1990 (con Alik Cavaliere, *Nei giardini della memoria*, 18 ottobre 1990-5 febbraio 1991), nel 2011 (*Lo spazio del tempo*, inaugurata il 3 maggio 2011, occasione in cui pubblica il vol. 0 del suo foglio "La Traccia") e l'ultima, postuma, nel 2018 (*I significati e l'ambiguità*, dall'8 febbraio all'8 marzo 2018, a cura di Elena Pontiggia).

Una scrittura a icone – o a caratteri – mobili, la sua, che sfugge alla convenzione e in questo trova la sua autonomia.

Il mistero, l'enigma, l'errore sono ciò che salva dai pericoli di una comunicazione dalla significazione univoca: «nella pratica dell'arte come scrittura la rappresentazione ci sottrae all'illusione di dominare la cosa grazie alla parola esatta ma piuttosto ci impone una fuga della cosa verso i modi della sua scrittura, dandoci il mezzo per procedere incolumi attraverso il fraintendimento» (Ferrari in Bellotti, 1985, p. 26). È dunque nel fraintendimento e nell'infinita possibilità di ciò che non è dichiarato esplicitamente che Ferrari trova la libertà della sua espressione artistica. Abbandonata l'estrema sintesi concettuale, dagli anni Ottanta in poi si dedicherà, alla produzione di opere volte al recupero della mitologia classica in misteriosi scenari onirici, lasciando all'enigma le infinite possibilità di significazione che solo il linguaggio non canonizzato può offrire.

Bibliografia

Agnetti, V. (1967-68), *La macchina drogata. Genesi dell'opera*, testo manoscritto, Archivio Vincenzo Agnetti, Milano.

Accame, V., Barilli, R., Carrega, U., D'Ottavi, C., Ferrari, V., Landi, L., Mignani, R., Oberto, A., Oberto, M. (1975), *Manifesto di Nuova Scrittura*, Milano.

Altamira, A. (a cura di) (1993), *Linguaggio/Immagine*, catalogo della mostra (Milano, Archivio di Nuova Scrittura, 31 maggio-23 luglio 1993), Ed. Archivio di Nuova Scrittura, Milano.

Balboni, M.T. (1977), *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza.

Barilli, R. (1975), *La Nuova Scrittura. Il riscatto del significante*, "DATA", anno V, no. 15, aprile, pp. 25-29.

Barilli, R. (1977), *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza.

Barilli, R. (1981), *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milano.

Barilli, R., Palazzoli D. (1972), *Il libro come luogo di ricerca*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale Internazionale d'Arte, 11 giugno-1° ottobre 1972), XXXVI Esposizione biennale internazionale d'arte di Venezia, Edizioni La nuova Editoriale, Venezia.

Bellotti, L. (a cura di) (1985), *Immagini di scrittura. Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Vincenzo Ferrari, Carlo Finotti, Roberto Sanesi*, catalogo della mostra (Milano, Immagini Koh-i-Noor, 1° febbraio-22 febbraio 1985), Immagini Koh-i-Noor, Milano.

Caroli, F., Caramel, L. (a cura di) (1979), *Testuale. Le parole e le immagini*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, giugno-settembre 1979), Comune di Milano, Mazzotta, Milano.

Carrega, U., Ferrari V., Mussio M., Patella L. (1982), *Il piccolo manifesto dell'artescrittura*, Milano.

Celant, G. (1971), *Book as Artwork 1960/1970*, "DATA", anno 1, no. 1, pp. 35-49.

Dematteis, L., Maffei G. (1998), *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino.

Dubuffet, J. (1968), *Asphyxiante culture*, Jean-Jacques Pauvert, Paris; trad. it., (1969), *Asfissiante cultura*, Feltrinelli, Milano.

Fagone, V. (a cura di) (1977), *Raccolta italiana di Nuova scrittura*, Edizioni Mercato del Sale, Milano.

Fragonara, M. (2001), *Pensiero dominante. Trenta libri unici e dieci grandi opere su carta*, catalogo della mostra (Milano, Il mercante di stampe, 29 marzo-21 aprile 2001) Il mercante di stampe, Milano.

Giuranna, L. (2005), *Parola e immagine nell'opera di Vincenzo Ferrari, "L'uomo nero"*, Ed. Cuem, Milano.

La Pietra, U. e Ferrari, V. (a cura di) (1974), "Progettare INPIÙ", *La guida alternativa alla città di Milano*, anno I, n. 5-6, giugno-settembre.

La Pietra, U., Ferrari V. (1972), *Programma*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, maggio 1972), Galleria Blu, Milano.

Maffei G., Palazzoli D. (1972), *Le apparenze ingannano*, "NAC", no. 5, Bari, pp. 14-15.

Miccini, E. (2000), *Libri d'artista*, Edizioni Sometti, Mantova.

Mosconi, D., Villarosa R. (1984), *Cravatte e colletti. 188 nodi da collo: tecnica, storia, immagini*, Idea Libri, Milano.

Palazzoli, D. (1971), *Arte e decultura, una teoria sul kitsch*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu), Grafic Olimpia, Milano.

Palazzoli, D. (1972), *I denti del drago: le trasformazioni della pagina e del libro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria l'uomo e l'arte, giugno-luglio 1972), L'uomo e l'arte, Milano.

PB. A. (1972), *I denti del drago*, "DATA", anno II, n. 5-6, p. 83.

Perazzi, M. (1978), *I concetti colorati*, "Corriere della Sera", 22 febbraio.

Pontiggia, E. (2001-2002), *Vincenzo Ferrari. Dialogo con gli artisti*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Stelline, 13 dicembre 2001-20 gennaio 2002), Edizioni Medusa, Milano.

Pontiggia, E. (a cura di) (1997), *Quarant'anni in Blu*, Galleria Blu, All'insegna del pesce d'oro, Milano.

Pontiggia, E. (a cura di) (2003), *Gianfilippo Usellini, 1903-1971*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 16 settembre 2003-6 gennaio 2004), Silvana, Cinisello Balsamo.

Pontiggia, E. (a cura di) (2018), *Vincenzo Ferrari. I significati e l'ambiguità*, catalogo della mostra (8 febbraio-8 marzo 2018), Galleria Milano, Milano.

Rui, A. (2014), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*, catalogo della mostra (Milano, Triennale Design Museum, 26 novembre 2014-25 febbraio 2015), Corraini, Mantova.

Sylos Calò, C. (2016), *Un fatto imperfetto: La macchina drogata di Vincenzo Agnetti*, "piano b. Arti e culture visive", vol. 1, no. 1, pp. 255-275.

Un modello perseguito: Vedere Guardare Leggere - Ferrari, Isgrò, La Pietra, Mesciulam, Patella, Vaccari (1975-1976), catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, dicembre 1975-gennaio 1976), Galleria Blu, Milano.

Vergine, L. (a cura di) (2006), *TuttoLibri*, catalogo della mostra (12 dicembre 2006-10 febbraio 2007), Galleria Milano, Milano.

Zanchetti, G. (1995), *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*, Archivio Nuova Scrittura, Milano.

Zanchetti, G. (2004), *La poesia è una pipa. L'unità complessa del linguaggio delle ricerche artistiche verbo-visuali delle seconde avanguardie*, CUEM, Milano.

Zanchetti, G. et al. (a cura di) (2007), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart* (Rovereto, Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007-6 aprile 2008), Skira, Milano.

Libri d'artista

Ferrari, V. (1971a), *Corso di deculturizzazione*, Edizioni Giorgio Lucini, Milano; 24x16 cm, pp. 375; in broccura.

Ferrari, V. (1971), *Proposta di deculturizzazione*, Edizioni Masnata, Genova; 28x22 cm., pp. 58.

Ferrari, V. (1971b), *Progetto per una coscienza banale*, Edizioni Giorgio Lucini, Milano.

Ferrari, V. (1978), *J'en seray Hors*, in proprio, 1978; 30,5x19 cm.

Ferrari, V., Carrega U. (1988), *Il libro errante*, Edizioni Mercato del Sale, Milano; 36x36,8 cm, pp. 77, ed. di 350 copie.

Ferrari, V., *Cinema* (1988), Galleria Milano, Milano.