



Elisabetta Modena

Eva Marisaldi, *Dopolavoro*. Frammenti di realtà al Premio Suzzara (1948-2013)



Abstract

Il saggio presenta un'analisi sull'opera dell'artista Eva Marisaldi (Bologna 1966), *Dopolavoro*, installazione realizzata nell'ambito della 48° edizione del Premio Suzzara (2013) presso la Galleria del Premio (Suzzara, Mn) che consiste in quattro "festoni" composti da bandiere rettangolari della dimensione di una pagina di quaderno (cm 18x22) disegnate a mano dall'artista. Il racconto, così articolato, è costituito da scritte e figure che si riferiscono, oltre che a vicende autobiografiche e all'attualità di notizie apparse su giornali selezionati dall'artista stessa, al cinema e a Cesare Zavattini (ideatore del premio insieme a Dino Villani) e alle opere della collezione del Premio. L'opera intesse uno stretto legame con il tema del "lavoro" in rapporto alla storia del Premio, luogo culturale tra i più significativi dell'arte del *realismo* in Italia della seconda metà del secolo scorso. Attraverso il suo intervento Marisaldi aggiunge un ulteriore capitolo a questa storia con una riflessione che parte dagli anni della nascita del Premio dedicato al "lavoro e lavoratori nell'arte" e si sviluppa attraverso una moderna modalità di confronto con la realtà e con le strategie con cui è possibile raccontarla e rappresentarla.

The article presents an analysis on Eva Marisaldi (Bologna 1966) work *Dopolavoro*, an installation as part of the 48th edition of the Premio Suzzara (2013) at the Galleria del Premio (Suzzara, Mn) which consists of the four "festoons" compounds by rectangular flags of the size of a notebook page (18x22 cm) hand-drawn by the artist. The story, in this way articulated, consists of writing and figures that relate not only to autobiographical events and current news appeared in newspapers selected by the artist herself, but also linked with the cinema and Cesare Zavattini (creator of the award with Dino Villani) and the works of the prize collection. The work weaves a close connection with the theme of "work" in relation to the history of the award, cultural place among the most significant art of realism in Italy of the second half of the last century. Through his intervention Marisaldi adds another chapter to this story, with a reflection that starts from the years of the birth of the award dedicated to the "Work and art workers" and is developed through a modern mode of confrontation with reality and with strategies in which it can be narrated and represented.



«Trovo delle cose dette da altri che vanno bene anche a me;
e però ne trovo anche lontane da me che mi piacerebbe aver pensato»
(Eva Marisaldi¹)

Una fila di bandierine rettangolari in tessuto colorato, disegnate a mano con immagini e testi che si susseguono su quattro lunghi festoni, allestiti in due sale della Galleria del Premio Suzzara. Questa è *Dopolavoro*, installazione realizzata da Eva Marisaldi [Bologna, 1966] nell'ambito della 48° edizione del Premio Suzzara (ed. Boccaletti et al. 2013).

Invitata con altri tre artisti, Liliana Moro, Mario Airò ed Elisabetta Di Maggio ad esporre e confrontarsi con una collezione che si è aperta da qualche anno a un dialogo con il contemporaneo a partire dalla propria storia, Marisaldi propone *Dopolavoro* [fig. 1], uno stimolo per chiedersi qui con quale modalità un artista contemporaneo come lei riesca a intessere un dialogo sulla realtà oggi, al di là delle ideologie che avevano invece prodotto quella storia e quella storia dell'arte, espressa anche nella collezione di questo museo della provincia mantovana.



Fig. 1: Eva Marisaldi, *Dopolavoro*, disegni su tessuto, 2013. Courtesy: l'artista e Galleria del Premio Suzzara.

¹ Eva Marisaldi, conversazione con l'autore, Zola Predosa (Bo), 19.04.2016.

Il tema è ulteriormente complesso trattandosi di un'artista la cui ricerca non appare espressamente connotata in senso politico o sociale - pur essendo il suo lavoro caratterizzato anche di questi significati - né tantomeno univoca dal punto di vista formale o linguistico.

Il contesto, dicevamo, è quello del Premio Suzzara nato nel 1948 su iniziativa di Dino Villani, Cesare Zavattini e del sindaco comunista Tebe Mignoni, partigiano e antifascista militante. Non è questo il luogo per ripercorrere la storia del Premio (Villani 1980; Cavicchioli 1997; Negri 2004; Modena 2015), «una manifestazione artistica squisitamente proletaria» (*La figlia del maresciallo* 1952, sp)² che fin dalle sue prime edizioni richiedeva la partecipazione con opere dedicate nello specifico a «Ritratti di lavoratori, ambienti di lavoro, paesaggi con vedute di fabbriche e cantieri» (V Premio Suzzara 1952, sp) e che già alla sua V edizione veniva etichettato come *il* premio della pittura (neo)realista e frutto delle “direttive” del P.C.I. (Misler 1973, p. 281).

Oltre alla formula del Premio, molto diffusa nel dopoguerra, e dei premi-baratto con prodotti locali (con tanto di slogan: «Un vitello per un quadro, non abbassa il quadro: innalza il vitello»), anche la scelta del tema appare funzionale alla richiesta di normalità emersa alla fine della seconda guerra mondiale [fig. 2].



Fig. 2: Cesare Zavattini consegna una forma di formaggio, VII edizione del Premio Suzzara, 1954. Immagine tratta da: Cavicchioli 1997, p. 90. Courtesy: Archivio galleria del Premio Suzzara.

² Così descrive il Premio Suzzara Anita, protagonista insieme a “Stalin” del fotofumetto: *La figlia del maresciallo. Da Lambrate al Cremlino: amore, spionaggio, storia, geografia, UPIM e URSS* ideato e sceneggiato da Giovannino Guareschi per “Candido” nel 1952 (*La figlia del maresciallo* 1952, sp).

Una storia cresciuta e arrivata fino a noi e testimoniata da una collezione fatta di opere come *Le mondine* di Aldo Borgonzoni [1948], *La grande aratrice* di Armando Pizzinato [1949], *Il boscaiolo* di Renato Guttuso [1950], *Operai di Milano* di Ampelio Tettamanti [1955], *Viaggio di notte* di Alberto Sughì [1956] fino alla nascita di un diverso realismo di sapore pop negli anni Sessanta che informa opere come *Picchia tre volte* di Concetto Pozzati [1966] o *Il pescatore di stelle* di Giuseppe Landini [1967]. Una tradizione segnata da temi sociali e vicina ai lavoratori che, dopo la contestazione del '68, è rievocata dalla scelta di Aronne Verona e Mario De Micheli di proporre, nell'ambito dell'edizione del 1970, la "Resistenza" come tema della mostra laterale con opere degli anni in cui aveva avuto inizio la grande stagione del realismo italiano e del Suzzara stesso; e ancora l'edizione del 1974 in cui Paolo Fossati, Guido Giuffrè e Franco Solmi propongono una mostra caratterizzata per la prima volta dall'interdisciplinarietà allargata alla città con opere di Fabio Mauri, Mauro Staccioli e molti altri. Poco dopo, nel 1976, ha luogo l'ultima edizione, la XXVIII del Premio, curata dallo stesso De Micheli con Anty Pansera e Attilio Pizzigoni secondo la formula per inviti e accettazione, che verrà poi ripreso solo nel 1989. Si sostituiscono dunque al Premio in questo periodo nella neonata Galleria Civica una nutrita serie di mostre monografiche e personali che inaugurano l'attività di quello che, nel 2002, diventerà il nuovo museo *Galleria del Premio Suzzara*. Recentemente il Premio si è aperto in modo netto al contemporaneo con la 47° edizione *Casamatta* (ed. Zanella & Castiglioni 2011)³ e la 48° edizione, *La terra si muove con il senso* (ed. Boccaletti, Modena et al.), in forma biennale e allargata al territorio (Suzzara e Distretto Culturale dell'Oltrepò mantovano, 2013-2014) di cui stiamo raccontando un episodio: l'installazione di Eva Marisaldi intitolata *Dopolavoro*.

Per capire quest'opera è necessario fare una premessa e inquadrare il lavoro dell'artista i cui esordi sono da rintracciare nei primi anni Novanta: nella mostra *Nuova Officina Bolognese* alla GAM di Bologna, Marisaldi presenta oggetti minimali (minimalisti) caratterizzati da un'apertura nei confronti dell'altro, alla relazione e all'incontro, come *Udire* e *Scatola di Montaggio* [1991] in «un continuo investigare anzitutto il proprio rapporto con il mondo, come un misurarsi e misurare poi le distanze tra il pensiero e l'esperienza, tra la propria esperienza del mondo e quella degli altri, in assoluta sospensione di forma» (Guadagnini 1991, p. 112). Nascosta in una scatola [fig. 3], l'artista interagiva sussurrando e rispondendo alle domande di persone che le si avvicinavano abbassandosi, mettendosi in ascolto, disponibili all'altro; un lavoro che «rimane paradigmatico di un sentire che fece del vissuto il punto di partenza» (Pioselli 2015, p. 131). Non è quindi solo il tema della

³ Ha da poco avuto luogo anche la 49° edizione, *NoPlace3* (17 settembre 2016).

comunicazione, ma anche e soprattutto quello della “relazione” che, già da questi primi lavori, diviene una costante nella modalità operativa, ma anche interpretativa e critica, del lavoro di Marisaldi. Allargando lo sguardo al contesto culturale in cui la sua esperienza cresce e matura, queste prime scelte possono essere ricondotte al generale clima che in questi anni porta ad un superamento dell'estetica postmoderna e dell'autoreferenzialità della pittura neoespressionista che avevano caratterizzato, sia in Italia che all'estero, gli anni Ottanta (ed. Maraniello 2002). L'eterogeneità dei *medium* - oltre ai supporti e includendo metodologie e strategie operative per produrre un'arte sempre più contaminata e nomade e la cui “fine” sarà decretata proprio in questo decennio (Danto 1997) - dal computer alla fotografia, dalla performance all'installazione fino ad un ritorno all'oggetto, comprende anche la significativa scelta di utilizzare consapevolmente le tecniche della comunicazione massmediale (si pensi a fenomeni come quello della Young British Art) per inserirsi all'interno di un sistema dell'arte diventato ormai “mondiale” e oggetto esso stesso di una critica interna. Negli anni Novanta poi, dopo la caduta del muro di Berlino, l'inquietudine mossa dalle nuove e instabili condizioni geopolitiche porterà all'attenzione il tema della migrazione e quindi dell'identità, innescando un profondo ripensamento all'interno del sistema stesso sul fronte del riconoscimento dei temi inerenti il postcolonialismo e l'apertura di un dibattito che non vedrà come unici protagonisti Europa e Stati Uniti, ma includerà artisti e continenti finora considerati periferici anche nell'ambito dei grandi - e sempre più significativi - appuntamenti espositivi (Pinto 2012). Ma proprio il tema della multiculturalità e dell'identità, non rappresentando una divisa da indossare, ma al contrario un luogo da esplorare, saranno gli ingredienti utili per condurre alla consapevolezza della necessità del confronto come unica possibile soluzione, mettendo in prima linea l'artista e il suo modo di agire nel mondo.



Fig. 3: Eva Marisaldi, *Scatola di montaggio*, mixed media, dimensioni variabili, 1991. Courtesy: l'artista e MamBO, Bologna.

La relazione, questa rinnovata urgenza di entrare in contatto con l'altro, condivisa a livello internazionale in quegli anni da artisti come Felix Gonzalez Torres o Rirkrit Tiravanija, doveva confluire in una vera e propria "estetica relazionale" (Bourriaud 1998) e in pratiche di "postproduzione" (Bourriaud 2003). È Roberto Daolio uno tra i primi critici ad aver sostenuto e compreso il lavoro di Marisaldi, a dare una lucida definizione del rapporto che l'artista intrattiene con la realtà, individuando lo scarto rispetto agli anni Ottanta:

all'inizio degli anni Novanta si parte dal dato reale non per creare una sorta di "ur-realtà", ma semplicemente per poter meglio comunicare e questo avviene spesso anche partendo da un proprio privato. Nel caso di Eva non si tratta mai di un privato esibito, ma sempre trattenuto ed è proprio in questo trattenere che vediamo la sospensione, una sospensione che facilita un contatto non solo visivo, ma che si determina attraverso tutti i nostri sensi e diventa partecipazione, un sentire comune di esperienze anche assolutamente banali, quotidiane, giornaliere. (Marisaldi & Daolio 2003, p. 106)

Si avvertiva inoltre la necessità di utilizzare vari mezzi, da quelli più tradizionali al reimpiego di oggetti ordinari, che fossero in grado di raccontare più direttamente la realtà quotidiana individuale, e di utilizzare metodi e processi, che diventassero opera essi stessi.

L'opera di Marisaldi, e il suo intero lavoro, ci propongono dunque un rapporto con la realtà mediato, filtrato dalla propria individuale dimensione e spezzettato, frammentato nell'incertezza delle definizioni che contraddistinguono questo approccio a una «esperienza incompleta»⁴ [*Ragazza Materiale*, 1992], poiché, come sottolinea lei stessa (Marisaldi & Daolio 2003, p. 111), «partendo dalla consapevolezza che mancano delle informazioni, si può attraversare il racconto di altri, attraverso foto, muovendo la curiosità, farsi un'idea delle cose e lavorarci sopra», cosa che appare evidente anche nell'opera performance *Molte domande non hanno una risposta* [1994].

In questo senso, anche i media e lo spettacolo, così come le strategie di narrazione lì utilizzate, possono diventare registri altrettanto utili a comunicare. Marisaldi utilizza per esempio il metodo cinematografico, la successione di immagini in sequenza: alla 49° edizione della Biennale di Venezia, *Platea dell'Umanità* [2000] diretta da Harald Szeemann (seconda partecipazione veneziana avendo esposto anche ad *Aperto '93* nella 45° edizione), presenta *Senza fine*, una serie di trentacinque bassorilievi in gesso bianco (cm 10x15 ciascuno) in cui corpi di amanti si toccano, si avvicinano, si abbracciano. Immagini tratte da film e da giornali, prelievi dalla quotidianità che diventano metope della contemporaneità, dove al posto di personaggi della mitologia classica, centauri e dèi, amazzoni e giganti, si susseguono corpi anonimi senza volto. Evidentemente ancora il tema del prelievo, della scelta e della «parzialità, il poter conoscere solo una parte della storia» come scrive Emanuela De Cecco sul catalogo della mostra (De Cecco 2001, p. 200), ma anche quello di uno spostamento semantico dovuto a tecniche e materiali, dalla velocità della carta del giornale o dell'immagine filmica alla staticità del gesso, così come il ricamo operato sui centoventi cuscini – frame di film di *Lieto Fine*, la grande installazione realizzata a Trento l'anno prima. Un altro tema, quello della manualità e dell'artigianalità che caratterizza le possibili definizioni del multiforme e sfaccettato lavoro di Marisaldi, oltre le definizioni di genere (ed. Pasini & Verzotti 2003), ma che non può essere unico codice, basti pensare ai lavori multimediali o ai video, poiché il suo lavoro è avvolto da un' «aura di gentile mistero» e acquista forma, come ci ricorda Massimo Minini, nel suo complesso, opera dopo opera (Minini 2010, p. 144).

Scrive Giorgio Verzotti che l'artista «intende appropriarsi dei temi e dei ritmi del récit, e non solo per un esercizio di stile. Rubandola alla grande macchina dello

⁴ Come avvertiva la targa posta in corrispondenza dell'accesso alle due sale.

spettacolo, la Marisaldi si vuole anche appropriare della passionalità che essa veicola e iniettarla nei linguaggi (e nei luoghi) dell'arte» (Verzotti 2003, p. 335).

Recentemente ancora De Cecco ha indicato tre aree della sua ricerca – lo sguardo, la narrazione e il gioco - accomunandola a quella di Liliana Moro e Grazia Toderi, per identificare la pratica di tre artiste impegnate oltre il postmoderno, oltre l'esercizio di declinazione del ready made e oltre «la stanca critica dell'esistente» (De Cecco 2016, p. 26).

E poi il rapporto con il tempo e più in particolare con la memoria e la sua costruzione come nella mostra *Democratic psychedelia*⁵ in cui l'artista pare mettere alla prova o semplicemente verificare, constatare la diversità del funzionamento della mente e la complessità della comunicazione con anziani e persone che, soffrendo di demenza o altre patologie, hanno perduto la memoria a breve termine [fig. 4].

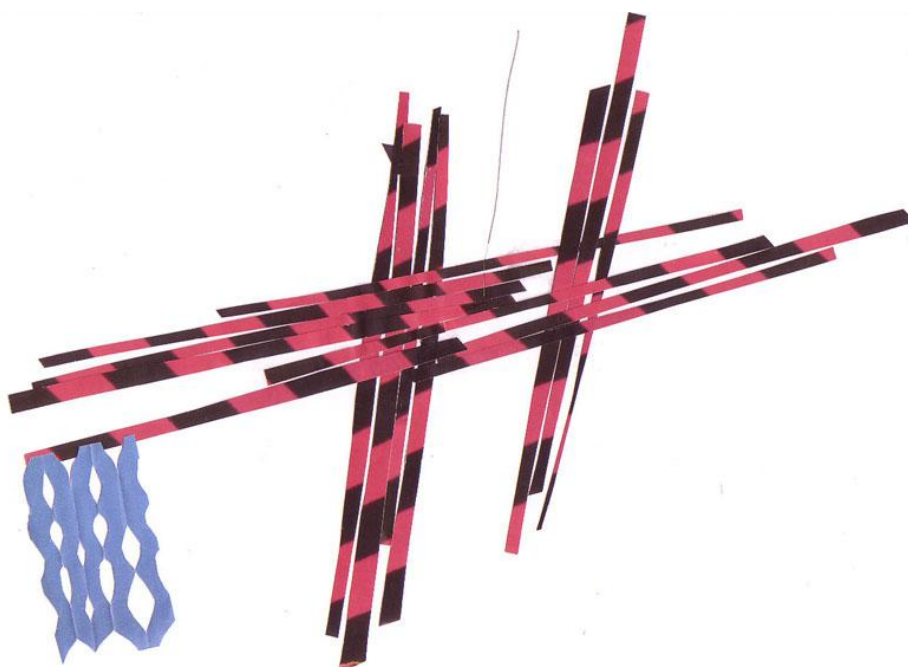


Fig. 4: Eva Marisaldi, *Democratic psychedelia*, 2008-2011 project, disegni collage e computer graphics. Courtesy: l'artista e Galleria Massimo Minini, Brescia.

⁵Eva Marisaldi. *Democratic psychedelia*, Brescia, Galleria Massimo Minini, 17 novembre 2011-5 gennaio 2012.

Torniamo quindi ora all'opera, un'installazione composta da quattro "festoni" allestiti a coppie in due sale differenti. I festoni sono formati ciascuno da una successione di ventitré bandierine rettangolari di tessuto ricamato e colorato della dimensione di una pagina di quaderno (cm 18x22), distintamente simili per forma e colori, alle bandiere di preghiera tibetane appese sulle cime delle montagne o presso i templi e decorate con scritte ed immagini al fine di benedire i luoghi.

Il tessuto scelto dall'artista è un normale cotone colorato tagliato a vivo su tre lati e cucito su quello superiore per creare una coulisse in cui far scorrere il filo che le tiene unite. I colori dei tessuti sono: giallo, grigio, rosso, verde, bianco, azzurro e naturale (canapa). Le bandierine sono scritte e disegnate a mano; molte tra esse propongono una o più cornici decorative con motivi che ritornano, che ordinano e inquadrano i contenuti. Alcune propongono una fitta trama di segni entro o sopra la quale sono posizionate lettere e forme; in altre le immagini e i disegni sono tagliati, uscendo quindi verticalmente (e idealmente) dalle "cornici". Colori e figure hanno tratti infantili, ma stilisticamente non omogenei dato che l'artista cambia lettering e grafica continuamente. Nonostante questo fatto nell'insieme il lavoro ha la coerenza stilistica del disegno a mano libera, delle pagine di un quaderno di un bambino. Alcuni motivi sembrano frutto di uno scarabocchio annoiato. Secondo le stesse parole dell'artista, l'idea viene dalla modalità e dalla leggerezza con cui si appuntano idee, pensieri e avvenimenti su un diario: una scrittura intima e privata.

Il disegno assume quindi un ruolo fondamentale, nella sua immediatezza, nella sua originaria natura non finita e rimane per Marisaldi uno strumento espressivo imprescindibile e fondante, nel ricordo dei primi artisti e disegnatori amati (dal bolognese Pirro Cuniberti fino a Saul Steinberg e Paul Klee⁶).

Anche la modalità espositiva assume senso considerando che le bandierine di *Dopolavoro* sono appese ad altezza d'uomo: preghiere al vento, sospese in mezzo alla sala e fundamentalmente immobili in questa (per loro) "anomala" condizione museale.

L'artista ha lavorato spesso sull'allestimento, sul posizionamento di oggetti e opere all'interno dello spazio dato con preciso significato anche in relazione allo spettatore, invitato ad abbassarsi [*Scatola di montaggio*, 1991], a guardare per terra e giocare muovendosi sul pavimento [*Grigio non lineare*, 2001] [fig. 5], a confrontarsi con materiali leggeri, fluttuanti come «in un mondo privo di fondamento, dove tutto sta sospeso a mezz'aria pur essendo intenzionato a strutturare, a creare un ambiente» (Verzotti 2002, p. 18) o ancora a saltare per superare ostacoli [*Jumps*, 2007-2008]⁷.

⁶ Eva Marisaldi, conversazione con l'autore, Zola Predosa (Bo), 19 aprile 2016.

⁷ Eva Marisaldi, *Jumps*, Bologna, MamBo, 2 dicembre 2007 – 3 febbraio 2008.



Fig. 5 Eva Marisaldi, *Grigio non lineare*, installazione, materiali vari, dimensioni variabili, 2010. Firenze, EX3 Centro per l'arte contemporanea, 12 .02-11.04.2010. Courtesy: l'artista e EX3.

Spettatori, siamo ora spinti a leggere per decodificare: alla ricerca di un incipit da cui partire ci imbattiamo nell'utilizzo di frasi fatte e nonsense o modi di dire. Una riflessione sul linguaggio, si direbbe: «Parole andate a male»; «Tra prosa e poesia generi intermedi»; «Essendo stato brado»; «Il pensiero è sempre». Sul secondo fronte accostamenti "onomatopeici" di elementi geometrici e lettere che invitano al silenzio («Shhh Shhh Shhh»), conigli che scappano con didascalie chiarificatrici («Animale preoccupato»), rebus (un mazzo di chiavi e la parola «gettate»), linee come sbarre che interferiscono nella lettura di frasi misteriose («L'effimero. A me dettero il permesso di camminare in cortile»). Non c'è spazio per le definizioni perentorie, per i punti esclamativi, per la prosa e la poesia, che sono troppo alti: piuttosto allora conviene operare nei «generi intermedi», dove le possibilità di rintracciare e attribuire senso non si collocano nella solidità del genere del romanzo, né nella metrica degli schemi rimici, ma piuttosto in una serie di versi liberi e licenze poetiche. Anche perché, ammonisce un'altra bandierina in cui l'artista riporta e condivide le parole di Zavattini, «le nuove parole faranno nascere nuove azioni».

Poi le immagini che affollano questo racconto, questo “Gabinetto delle meraviglie” composto di “naturalia” e “artificialia”: dai disegni di Virginia Wolf e Franz Kafka a pesci e picchi; dalle frasi di Emma Bonino con cui condividere il desiderio di avere «sempre libri» con sè, fino a nomi di personaggi sconosciuti; da segnaletiche stradali e vetrine di negozi, a sagome di improbabili soggetti tratti dalla pubblicità. E ancora scarpe, fiori, occhi, parole, forme geometriche e decorazioni... e immagini “didattiche” come il profilo della placca tettonica euroasiatica e africana che si scontrano, evidente riferimento al terremoto che nel maggio 2012 sconvolse non solo l’Emilia, ma anche queste terre mantovane e da cui scaturiva la 48° edizione del Premio Suzzara intitolata infatti, *La terra si muove con il senso*.

L’impressione è quella di un linguaggio e una figurazione al suo interno coerente che siamo chiamati a decifrare; un vero e proprio alfabeto, geroglifici di cui riusciamo a cogliere e comprendere alcuni frammenti, senza raggiungere mai – lo capiamo subito - una consapevolezza completa, appagante, tranquillizzante [fig. 6].



Fig. 6: Eva Marisaldi, *Dopolavoro*, disegni su tessuto, 2013, dettaglio. Courtesy: l’artista e Galleria del Premio Suzzara.

Analizzandole osserviamo che nella prima sala Marisaldi opera una scelta, quella di concentrare un insieme di rimandi a frasi tratte da quotidiani e riviste legate ad eventi e cronache contemporanee, ma anche riferimenti al contesto. Un primo elemento è quello, dicevamo del diario, una metodologia utilizzata dall'artista che raccoglie su block notes appunti e frasi, ritagli di giornali o singole parole, notizie o stralci di testi, pur non considerandole vere e proprie "opere", piuttosto un luogo in cui rintracciare poi idee e progetti per tentare di capire e decodificare. Alcune opere alludono direttamente a questa metodologia come *Omissioni* [1998] in cui un'intera parete è allestita con post-it alterati nel giallo originale, a matita Caran d'Ache. Altre attività più recenti (dal 2014) la coinvolgono nel creare raccolte di ritagli che danno luogo a micro narrazioni ironiche e sarcastiche ("barzellette", secondo le sue stesse parole). Una pratica di collezione (il termine scelto è suo⁸) anch'essa così vicina a quello "zeitgeist" del contemporaneo che vede nella raccolta sistematica di oggetti, nella selezione e nel prelievo operati dall'artista una vera e propria forma d'arte (Grazioli 2012) e che Marisaldi pratica da tempo.

Ma il riutilizzo di forme, estetiche, situazioni e oggetti vale anche in senso autoriflessivo nella pratica artistica come reimpiego di temi e iconografie: già l'anno prima, nella citata mostra *Democratic psychedelia* dedicata alla memoria e alla sua labilità, Eva Marisaldi aveva utilizzato questo stesso formato, la bandierina, all'interno di un'installazione complessa di cui facevano parte anche festoni che dal soffitto si agganciavano a terra e in cui il tema era ancora una volta quello della selezione e del ritaglio di giornale, della notizia, del fatto o della frase rimasta impressa, questa volta riferita alla memoria.

É possibile poi rintracciare senso, storie, ricordi o racconti nell'analisi della sequenza delle bandierine suzzaresi anche perché - è bene ricordarlo - tra i linguaggi cui l'artista si riferisce c'è sempre quello del romanzo oltre che quello del cinema, così come ha spiegato lei stessa: «Cercare senso nei libri, nei film è più rassicurante in fondo» (Marisaldi 1997, p. 116). Tra i quarantasei pezzi che compongono i due festoni della prima sala, spiccano in effetti alcune serie più riconoscibili, come le quattro bandierine dedicate a Cesare Zavattini contraddistinte da un cerchio rosso, che riportano frasi topiche a lui attribuite in relazione alla novità neorealista («Fare ciò che si sa») o a una concezione civile, impegnata dell'arte e del cinema («Il pensiero è sempre»), che l'artista bolognese pare del resto condividere. Si tratta di un dialogo a distanza con lo sceneggiatore, intramezzato da elementi riconducibili al privato e attribuibili al pensiero dell'artista come in quest'ultima citazione a cui si

⁸ Eva Marisaldi, conversazione con l'autore, Zola Predosa (Bo), 19.04.2016.

associa il disegno del numero “2” ad indicare, secondo le parole di Marisaldi, l’inevitabile condizione della relazione e cioè l’essere sempre e comunque in due.

L’accostamento, anche critico, ad uno sceneggiatore come Zavattini non appare del resto improprio. Le stesse bandierine che compongono l’opera danno talvolta forma a micro-racconti che paiono poi sciogliersi e perdersi nuovamente al sopraggiungere di altri pensieri, altri ricordi e frammenti, la cui occasionalità non corrisponde però necessariamente ad uno “zapping”, né tantomeno al girovagare di un “flâneur”, poiché il livello di profondità è alternato, così come i temi affrontati possono essere più o meno impegnati.

Raccontiamo ad esempio qui un’altra successione di quattro bandierine della prima sala in cui si susseguono: una stilizzata e ironica carrozzeria di un’automobile «per fare quello che ci pare»; un riferimento alla crisi economica di Detroit prima della ristrutturazione della FIAT con la citazione di una richiesta di aiuto scritta sulla vetrina di un negozio della città americana; un’asserzione sospesa e interrogativa, «La legge è uguale»; infine la rappresentazione di quanto si presume sia avvenuto a bordo della petroliera italiana Enrica Lexie nell’oceano indiano a causa dei fucilieri di marina accusati di aver ucciso due pescatori indigeni nel febbraio 2012, tratta direttamente da una fotografia vista su un quotidiano in cui un indiano mostrava un cartello con questo stesso disegno. Qui il procedimento è quindi quello dell’accostamento mosso da un ordine individuale che produce senso – i cui archetipi possono essere rintracciati, seppur con altro significato, nella biblioteca e nell’atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg - cui si aggiunge però una riflessione sull’interpretazione, essendo il disegno una prima forma di traduzione mediale.

Altrove nel suo lavoro il processo non è tanto di “scrittura” quanto di reinvenzione mediale tout court, per esempio di uno story-board, come avveniva in *Lieto fine* [2000], l’opera già citata che intrattiene con *Dopolavoro* una stretta relazione: qui Marisaldi ricamava su piccoli cuscini bianchi disposti a griglia i dieci fotogrammi finali di dodici film cui aggiungeva quattro video con finali originali, realizzati con Enrico Serotti e ispirati a momenti di vita quotidiana (ed. Belli 2000). Anche a Trento, come a Suzzara, gli incroci e le sovrapposizioni di prospettive davano luogo a riferimenti imprevisti e che potevano essere completati solo tramite una dinamica relazionale con l’intervento dello sguardo del visitatore - così raramente preso in considerazione prima dell’avvento delle neuroscienze (Gallese & Guerra 2015). E anche qui, come sottolineava Daolio, trovavamo un lavoro sui linguaggi, sui diversi registri che caratterizzano una narrazione, ma anche sui tempi delle tecniche, «basti pensare alla metodica serie di passaggi dal singolo fotogramma, alla fotografia, al disegno, al ricamo, per accorgersi delle “perdite” via

via progettate, in virtù di un “arricchimento” reso essenziale proprio per avvicinarsi all’idea embrionale della sceneggiatura e dello story-board» (Daolio 2000, p. 33).

Proprio la sceneggiatura è alla base di altri significativi progetti dell’artista bolognese oltre al già analizzato *Senza fine* [2001]. Con *Steadygirl* [1996], Marisaldi aveva sperimentato il ruolo del corpo dietro alla macchina da presa, percepibile nel movimento delle inquadrature e nella scelta dei punti di vista proposti.

Ma è ancora con *Dopolavoro* che il cinema torna grazie alla citazione puntuale e alla sottolineatura di un’opera progettata nell’ambito del Premio, quella di Fabio Mauri esposta nel 1974 a Suzzara e costituita da un grande schermo con immagini stampate di persone al lavoro, su cui l’artista proiettò una serie di capolavori cinematografici senza sonoro, in diretto riferimento al lavoro anonimo dietro a un’opera d’arte. Un’opera con cui l’artista bolognese deve essersi sentita subito in confidenza, se si pensa ad esempio al suo intervento per la Biennale di Venezia del ’93, *Una coda finale* (Biennale 1993), il cui titolo alludeva alla definizione che usano gli sceneggiatori per indicare la prima immagine che viene in mente quando si pensa ad un film.

Eccoci arrivati dunque al centro di questo racconto, che vede un’artista confrontarsi oggi con la tradizione del Premio Suzzara e con il suo tema, quello del *lavoro*.

Un primo dato è che il lavoro di cui tratta Marisaldi non è solo descritto, illustrato, raccontato, ma “condiviso” essendo quello altrui, ma anche quello dell’artista inteso come “lavoratore”. «Fare quello che si sa», ci dice l’artista citando Zavattini e sottintendendo un dubbio, una interrogazione sul significato del suo stesso operare, in una condizione contemporanea sempre più specializzata e che premia la produttività e la produzione, la “competenza” e la professionalizzazione, l’aggiornamento e la “formazione continua”, secondo criteri aziendali e manageriali di gestione delle “risorse umane” ormai diventati koinè per tutti i settori della società. Cosa sa “fare” allora l’artista?

Certamente in continuità con una tradizione di rappresentazione del lavoro affidatagli da secoli, “egli realizza opere” dedicata a lavoratori, come *Uomini al lavoro* [1996], un’installazione composta da due coppie di lastre di metallo smaltato bianco simili ad ante staccate e appoggiate alla parete, su cui compare un’area circolare più chiara ripartita su due metà e con un foro in mezzo in riferimento alle portiere posteriori dei furgoni, cui spesso è attaccato uno straccio che, con il movimento dell’automezzo e del vento, fungono da automatici tergicristalli per tenere pulite le maniglie dei furgoni stessi [fig. 7]. Un aneddoto banale che colpisce la fantasia di Marisaldi che attribuisce all’opera un titolo realista in senso stretto tale da evocare

opere alla Courbet, Millet e Pelizza - o Borgonzoni, Pizzinato e Guttuso, per rimanere vicini alle poetiche del Premio Suzzara che inquadra la nostra riflessione.

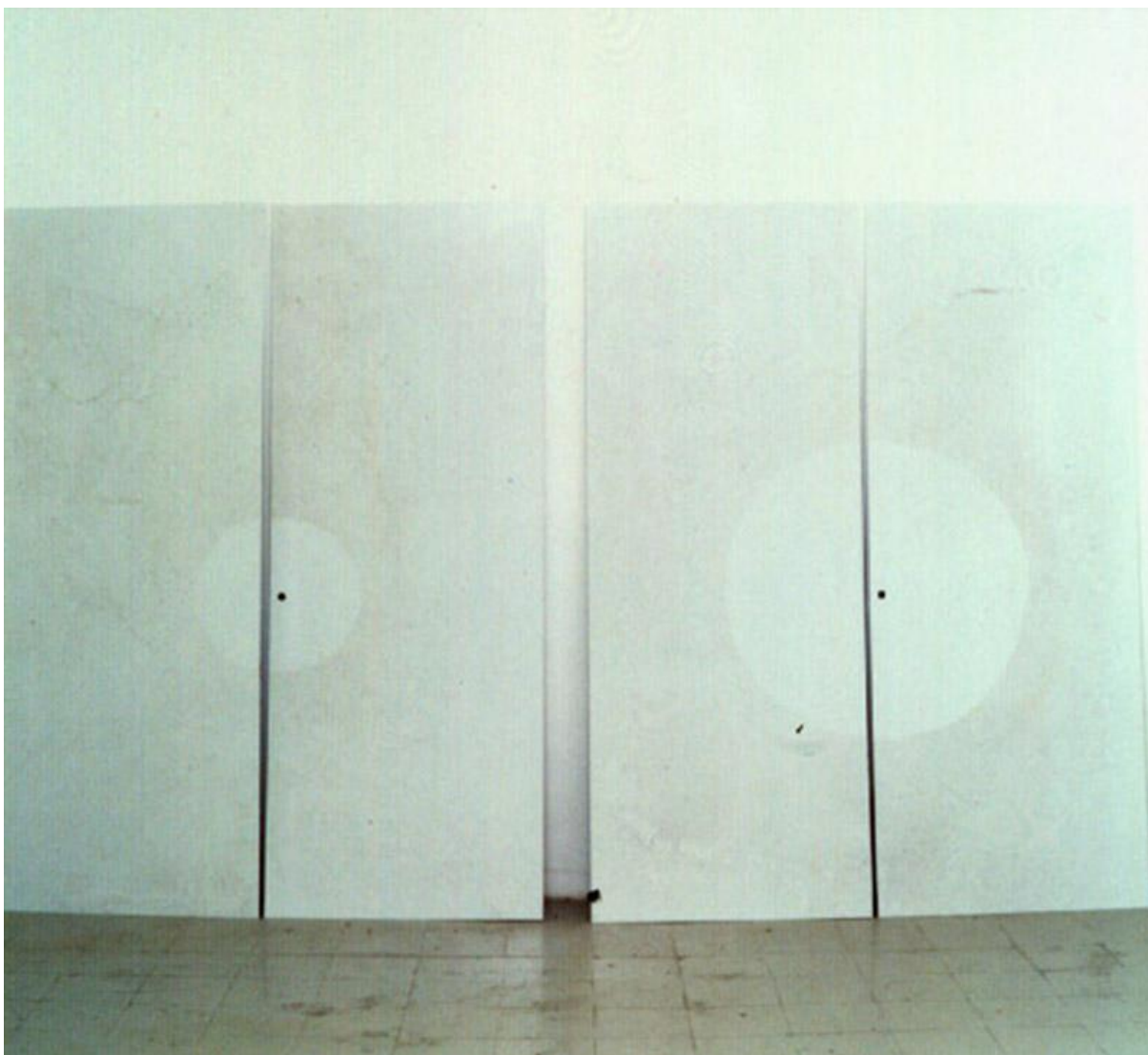


Fig. 7: Eva Marisaldi, *Uomini al lavoro*, coppie di lastre di metallo verniciato bianco, 1996. Courtesy: l'artista.

L'artista, poi, "riflette" sul lavoro, realizzando delle *Divise* [1994], «per dare da mangiare agli uccelli, per spolverare i libri di altri, per essere giovani uomini» (Marisaldi & Daolio 2003, p. 116), per conferire professionalità a gesti quotidiani o non sense, ma anche dignità a queste operazioni, in un società in cui l'uniforme attribuisce etichette e suggella ruoli e gerarchie di senso e ordine. Ma anche e soprattutto "condivide", lavorando insieme ad altri, come racconta per esempio la scelta di pubblicare le immagini dell'allestimento dell'opera *Grigio non lineare* nel

catalogo della mostra fiorentina (ed. Giusti & Natalini 2010) o la stessa realizzazione di *Dopolavoro* cresciuta mediante dialoghi con curatori, operatori, documenti e opere.

Tra i disegni delle nostre bandierine colorate sfilano tanti tipi di lavoro: da quello d'ufficio rappresentato con un paio di occhiali, a quello dei batteri («lavoratori a basso costo»), alla «sveglia prima dell'alba» degli uomini che vivono sulle piattaforme petrolifere, ai lavoratori contadini e operai occupati o disoccupati dei quadri e delle sculture della collezione del Premio.

Ma, sembra aggiungere, l'arte è fruita spesso nella nostra società in momenti extralavorativi. *Dopolavoro* infatti è, fin dal titolo, non il lavoro in sé, ma ciò che accade "dopo"; è il festeggiamento del "tempo libero" ormai messo in crisi non solo in relazione a quello dell'artista la cui definizione appare molto fluida, ma anche in quello del lavoro che non c'è, del lavoro precario e del lavoro che ci raggiunge in ogni momento della giornata tramite il flusso continuo della comunicazione in cui siamo trascinati. Quindi l'artista si rende disponibile ad occupare questo spazio, a progettarlo o piuttosto a suggerire ipotesi di valorizzazione di questo tempo straordinario, come quello della "domenica" cui dedica una riflessione con *Progetto torpore*, realizzato nell'ambito della mostra "Una domenica a Rivara" [1992] e dedicata all'opera di Georges Seurat *Una domenica alla Grande Jatte*, per cui realizza una serie di album da colorare per i visitatori⁹.

Il tema della festa ricorre inoltre non solo come parentesi temporale, ma anche come situazione connotata da una sospensione, come occasione fuori dal normale: per la serie *Parties* [I, II, III – 2004-2006] costruisce macchine utili a distribuire e lanciare confetti o a fare bolle di sapone, mentre in *Pixeland* [2005] i protagonisti sono i coriandoli, di carta e ceramica. Ancora con *Birthday (party)* costruisce un piccolo teatro portatile per feste di compleanno realizzato per la mostra *Jumps* al MamBO nel 2008.

Anche il museo stesso può essere inteso come un luogo da frequentare nel tempo libero. Del museo Marisaldi si occupa più compiutamente nelle serie di bandierine della seconda sala - di cui abbiamo già anticipato parlando della "dedica" a Fabio Mauri - e che rappresentano un collage iconograficamente riferito in modo più diretto alle sue collezioni: ancora ritroviamo lo stesso schema fatto di appunti, che dialogano in questo caso con alcune opere scelte, frammenti di una visita alla Galleria del Premio.

Qual è allora il rapporto che l'opera di Marisaldi ci suggerisce con il museo? Già con *Prestito* [1993] nell'ambito della rassegna *Migrateur* al museo ARC di Parigi¹⁰ l'artista operava stravolgendo le regole sottoscritte alla fruizione museale, ai ruoli

⁹ *Una domenica a Rivara*, Castello di Rivara, Rivara (TO), 1992.

¹⁰ *Migrateur*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 febbraio – 19 marzo 1995.

assegnati all'interno di quel recinto magico che ancora - e a maggior ragione - dopo la stagione della *Institutional Critique* contraddistingue il museo, creando uno schedario liberamente consultabile in cui scegliere un'opera e portarsela a casa, come un libro in una biblioteca, per un periodo stabilito («Mi piaceva l'idea di diffusione disordinata del mio lavoro. Mi piaceva l'idea di pensare che tutti potessero avere un mio lavoro a casa. Mi piaceva l'idea di 'beni collettivi' come alternativa al collezionismo» (Marisaldi & Daolio 2003, p. 114)).

Ancora con *Calma* [1993], un tavolo e qualche sedia per i visitatori chiamati a ricomporre un puzzle, non tanto il museo quanto le modalità del suo utilizzo vengono messe in discussione.

Anche attraverso operazioni come questa del resto, Marisaldi riconosce il valore dell'istituzione e della collezione tanto da parlare di una visita al museo come di una promessa *Promise - Progetto per la recinzione del cantiere del Museion di Bolzano* [2007] in un'opera non realizzata (ed. Modena 2013). Fin dal titolo, questo progetto di installazione allude infatti ad un'esperienza unica, un'attesa cadenzata da una serie di statuette in resina poste in dodici teche a forma di oblò da inserire nel perimetro della staccionata di recinzione del museo allora in costruzione, in cui una hostess avrebbe presentato dodici movimenti del "pre flight briefing", praticato dalle assistenti di volo prima del decollo di un aereo [fig. 8].



Fig. 8: Eva Marisaldi, *Promise - Progetto per la recinzione del cantiere del Museion di Bolzano*, rendering, 2007. Courtesy: l'artista e MoRE. Museum of refused and unrealised art projects (www.moremuseum.org).

Il museo è quindi un recinto magico, un luogo di possibilità e potenzialità. Con *Dopolavoro*, l'allusione alle preghiere tibetane aggiunge un elemento, che è quello della sacralità di questo spazio, là buddista, qui aconfessionale in un doppio senso: la religiosità laica del lavoro e del dopolavoro; l'aura del museo in cui l'oggetto assume significato. Un oggetto qui che, attraverso la leggerezza della "decorazione", non rinuncia ad assumere un valore celebrativo ammiccando al tema del monumento per i temi scelti, ma risultando effimero e antimonumentale nella forma di un festone giocoso e scanzonato, una decorazione che solitamente si usa per un festeggiamento privato, magari il compleanno di un bambino.

Ancora *Dopolavoro* opera direttamente sul museo in altro senso poiché Marisaldi, selezionando e citando, produce una sorta di "riallestimento" della collezione del Premio. Propone uno sguardo, un percorso, una diversa lettura stimolata dalla sua presenza interlocutoria, come un accompagnatore discreto e attento, accanto a noi nelle sale. Qui l'artista utilizza un criterio inedito affidandosi al linguaggio, poiché sceglie i titoli, non le opere. Una vera e propria sala, diremmo, è progettata intorno alla bandierina "intitolata", *1° maggio*. Qui il disegno propone una serie di opere in successione anche cronologica, un racconto del Premio fatto di titoli in cui significativamente non sono indicati gli autori e altrettanto significativamente i titoli potrebbero essere paragrafi di una storia sociale dell'Italia e dell'arte: *L'uomo e il verderame*, *Lavoro nei campi* e *Artigiani bandisti* [1949]; *Il rullo compressore* [1949]; *Il maestro* [1950]; *Il falegname* [1952]; *Uscita dalla miniera*, *Mensa n. 2* [1961], *L'uomo che protesta* [1967], *Scultura* [1974], *Pugile all'angolo* [1998].

Una storia che Eva omaggia anche progettando dichiaratamente l'opera in relazione ad un suo auspicato utilizzo nei programmi di didattica museale che il personale del museo le avevano illustrato durante i sopralluoghi prima della mostra stessa. L'idea che le bandierine possano rappresentare modelli da replicare o con cui confrontarsi per le classi di ragazzi che ogni anno frequentano il museo, riattualizza infatti l'origine della storia del Premio, che auspicava una democratizzazione dell'arte nello slogan «Un'opera in ogni casa» quando, nei primi anni, le opere erano effettivamente conservate nelle case dei cittadini.

Ci chiedevamo in apertura quale fosse la modalità con cui un'artista come Marisaldi poteva riuscire a intessere un dialogo sulla realtà oggi, al di là delle ideologie che avevano prodotto la storia del Premio. Sceglievano *Dopolavoro*, perché ulteriormente significativa nell'affrontare direttamente il tema del Suzzara, quello del lavoro. Ritroviamo quindi, alla fine di queste riflessioni una circolarità di relazioni che trova proprio nell'idea di collezione, ma anche di archivio, di raccolta e di capacità di selezione, una metodologia condivisa tra artista e museo nel confrontarsi con la

realtà. Non è tanto l'idea di accumulo, di quantità, ma piuttosto quella della scelta (pur abbondante) a determinare questo racconto, anche perché nel rapporto con la realtà non c'è più monumentalità, non c'è più asserzione, ma non c'è nemmeno più completezza ed esaustività in un confronto che al contrario si frammenta e che subisce interferenze di natura privata, diventando promiscuo tra realtà percepita, raccontata e mediata, vissuta dall'artista e dal fruitore dell'opera stessa.

In mezzo, la volontà di non abdicare al proprio ruolo nella società: quello dell'artista come generatore di senso e quello del museo come produttore e conservatore di memoria.

Ci sarebbero altre strade, sembra suggerirci in alcuni "frame" di questa storia, come la statistica, la scienza, la matematica, ma il margine dell'individualità, della costruzione del pensiero di un individuo e delle sue emozioni, non può essere calcolata *esattamente*, piuttosto solo in rapporto all'altro e ad un momento, poiché, come scrive a proposito del suo lavoro De Cecco, «la soggettività che si gioca nella relazione è la forma di verità più alta che ci è dato sperimentare. La coscienza di questo limite non porta a una visione del mondo compiaciuta nella sua relatività, piuttosto è la base per avviare una possibilità di dialogo reale» (De Cecco 2001, p. 200).

Cos'altro può fare infatti oggi l'artista? Secondo Marisaldi egli può "comunicare" – e tra le bandierine compaiono disegni di pesci stilizzati proprio come simboli della mancanza del linguaggio e quindi della forma di comunicazione per eccellenza - può "indicare" e "suggerire", "avvertire", sollecitando l' "attenzione". L'artista sembra metterci in guardia da una parte (del resto tra le bandierine di *Dopolavoro* compare più volte il cono segnaletico bianco e rosso tipico dei lavori stradali in corso), e al tempo stesso ci sprona ad esercitare e praticare l'attenzione prima di tutto nei confronti della realtà, di come essa si presenta e ci è presentata al di là dell'ordine e del disordine con cui le informazioni ci vengono o non ci vengono sottoposte¹¹.

Forse proprio questi due elementi allora, capacità critica e progettualità, possono essere il *fil rouge* che dà forma a questa storia cui Marisaldi, con *Dopolavoro*, aggiunge un tassello significativo con le sue "preghiere al vento", nella lucida consapevolezza e trasparente ammissione di non poter essere completamente esaudita, né risolutamente determinante, ma di aver rappresentato, tanto quanto gli artisti nella collezione storica del premio, un brano di realtà.

¹¹ Anche Emanuela De Cecco parla di una richiesta di attenzione della sua opera (De Cecco 2016, p. 18).

L'autrice

Elisabetta Modena è dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo (Università di Parma, 2010). Si occupa in particolare di mostre ed esposizioni (tra le più recenti pubblicazioni: *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*, Scripta Edizioni, Collana *Ricerche di S/Confine* del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma, Verona 2015), delle dinamiche che regolano il sistema dell'arte nella contemporaneità del museo reale e nei suoi sviluppi digitali (in particolare il progetto www.moremuseum.org, museo digitale dedicato a progetti di opere d'arte del XX e XXI secolo non realizzate di cui è ideatrice con Marco Scotti).

È tutor del Master ICoN in Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale all'estero, Master di I livello in modalità on-line dell'Ateneo di Parma, in collaborazione con Milano e Torino e con il Consorzio interuniversitario ICoN (Italian Culture on The Net) per le edizioni 2013-2014 e 2014-2015. Insegna Museologia del contemporaneo e Sceneggiatura del videogioco presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia di Brescia. È responsabile della progettazione didattica per i Servizi museali del Museo-Archivio CSAC dell'Università di Parma. Svolge libera attività di ricerca in ambito universitario, di curatela per mostre e artisti, di ideazione e organizzazione di attività culturali.

e-mail: modena.elisabetta@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Belli, G (ed.) 2000, *Eva Marisaldi*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 maggio -18 giugno 2000, Skira, Milano.

Boccaletti, P, Modena, E & Scotti, M (ed.) 2013, *La terra si muove con il senso. 48° edizione del Premio Suzzara*, catalogo della mostra, Suzzara (Mn), Galleria del Premio, 15 settembre – 3 novembre 2013, Fortino Editions, Miami, Verona.

Bourriaud, N 1998, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon.

Bourriaud N. 2003, *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du réel, Dijon.

Cavicchioli, G 1997, *Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini (1948-1976). Edizione aggiornata al 1997*, Associazione Amici del Premio, Suzzara 1998 [or. edn. Villani, D 1980, *Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini dei trent'anni*, Bottazzi, Suzzara (Mn).

Danto, A.C. 1997, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton University Press.

Daolio, R 2000, *Lieto fine* in Belli, G (ed.) 2000, *Eva Marisaldi*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 maggio – 18 giugno 2000, Skira, Milano, pp. 33-35.

De Cecco, E 2001, *Eva Marisaldi* in *La Biennale di Venezia. 49. esposizione internazionale d'arte. Platea dell'umanità - plateau of humankind - Plateau der Menschheit - plateau de l'humanité*, catalogo della mostra, Venezia, Arsenale e Giardini, 10 giugno – 4 novembre 2001, pp. 200-201.

De Cecco, E 2016, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmediabooks, Milano.

Gallese, V & Guerra, M 2015, *Lo schermo empatico. Il cinema e le neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina.

Giusti, L & Natalini, A (ed.) 2010, *Eva Marisaldi. Grigio non lineare*, catalogo della mostra, Firenze, EX3 Centro per l'arte contemporanea, 12 febbraio -11 aprile 2010, Bologna, Damiani Editore.

Guadagnini, W 1991, 'Gli artisti. Le opere' in *Nuova officina bolognese. Arte visiva e sonora. 25 artisti*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'arte moderna, 14 dicembre 1991 – 19 gennaio 1992, Edizioni d'arte Renografica, Villanova di Castenaso, pp. 111-113.

Grazioli, E 2012, *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi Editore, Milano.

'La figlia del maresciallo. Da Lambrate al Cremlino: amore, spionaggio, storia, geografia, UPIM e URSS 1952, 36° Fumata', *Candido*, a. VIII, n. 40, 5 ottobre 1952, s.n.p.

Maraniello, G. (ed) 2002, *Arte in Europa. 1990-2000*, Milano, Skira.

Marisaldi, E & Daolio, R 2003, *Incontri contemporanei*, Fondazione Querini Stampaila Onlus, Venezia 2003.

Marisaldi, E 1997, 'Ho fiducia nel contatto modesto...' in *Scrivere Vivere Vedere*, ed F Pasini, atti del convegno promosso nel maggio 1996 al Salone del Libro di Torino dal Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, e dal Goethe Institut di Torino, La Tartaruga Edizioni, Milano, pp. 115-116.

Minini, M 2010, *Pizzini-Sentences*, Mousse Publishing, Milano.

Misler, N 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano.

Modena, E 2013, *Eva Marisaldi, Promise - Progetto per la recinzione del cantiere del Museion di Bolzano* (2007), MoRE. Museum of refused and unrealised art projects.
Available from: <<http://hdl.handle.net/1889/2422>> [30.06.2016].

Modena, E 2015, 'Il Premio Suzzara (1948-1974). Storia e mito di "una manifestazione squisitamente proletaria"' in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, ed I Bignotti, V Strukelj & F Zanella, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te, 30 maggio – 24 ottobre 2015, Skira, Milano, pp. 59-67.

Negri, A 2004, 'Le origini e la storia di una collezione' in *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948-2003* 2004, Comune di Suzzara, Associazione Galleria del Premio Suzzara, pp. 11-21.

Pasini, F & Verzotti, G (ed) 2003, *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Rovereto, MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 30 maggio -7 settembre 2003, Skira, Milano.

Pinto, R. 2012, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, PostmediaBooks, Milano.

Pioselli, A 2015, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi editore, Milano.

Regolamento del V Premio Suzzara in 5 Premio Suzzara. Lavoro e lavoratori nell'arte, catalogo della mostra, Suzzara (Mn), 14 – 30 settembre 1952, sp.

Verzotti, G 2002, 'In aria' in *Eva Marisaldi. Legenda*, catalogo della mostra, Roma, Centro nazionale per le arti contemporanee, 25 settembre -10 novembre 2002, Edizioni Charta, Milano.

Verzotti, G 2003, 'Ultime tendenze degli anni '90' in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, ed F Poli, Electa, Milano, pp. 320-347.

Villani, D 1980, *Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini dei trent'anni*, Bottazzi, Suzzara (Mn).

Zanella, E & Castiglioni, A (ed.) 2011, *Casamatta : 47. Premio Suzzara*, catalogo della mostra, Suzzara, 18 settembre-23 ottobre, NuovaLitoEffe, Piacenza.