



Reprinted from Arturo Carlo Quintavalle, “Virginio Ferrari: i due racconti,” in *Virginio Ferrari: Ombre della Sera 1959–2003* (Venice, Italy: Marsilio Editori / Palazzo Forti, 2003), 19–24. Published in conjunction with the exhibition “Virginio Ferrari: Ombre della Sera 1959–2003” shown at the Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea–Palazzo Forti, Verona, Italy.

Arturo Carlo Quintavalle—Professor of Art History and Director of the Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma.

---

## MEMORIA

Quando, dopo 32 anni, mi sono ritrovato davanti il vecchio catalogo della mostra di Virginio Ferrari al Salone dei Contrafforti in Pilotta, organizzata allora dall'Istituto di Storia dell'Arte, ho avuto l'idea davvero che una lunga storia fosse passata, una storia importante e viva, una storia diversa, complessa, alla quale se ne aggiungeva un'altra, quella americana, come a dire un capitolo nuovo, una ricerca durata una generazione. Perché, infatti, Virginio Ferrari lo ho incontrato ancora, quando si era trasferito negli Stati Uniti, e tutti e due eravamo passati per il campus della University of Chicago, tutti e due avevamo visto il luogo dove Enrico Fermi, sotto lo stadio, aveva creato la pila atomica, tutti e due avevamo passato giornate dentro e fuori i Midway Studios, Virginio lì, a incontrare artisti, io invece nel Department of History of Art, a scegliere diapositive per far lezione e a ricevere *graduate e undergraduate students*. Lui, Virginio, stava dall'altra parte della Midway, la strada di mezzo, quella che divide l'ex ghetto dei *colored* dalla città dei bianchi e dalla Università, e dialogava con studenti e architetti. Una storia lunga, fra noi, continuata ancora con dialoghi in anni diversi, quando stavo in altre università. Io andavo negli States a insegnare, e ci si vedeva a Chicago, a Boston, a New York, e Virginio mi mostrava le sue ricerche e le sculture che erano tanto diverse, davvero, da quelle in Italia ma, forse, con qualche rapporto col passato che allora era meno agevole cogliere.

Per questo, allora e sempre, negli anni, Ferrari è stato uno scultore che raccontava con due lingue, che raccontava con due diverse vicende alle spalle, in qualche modo uno degli scultori che con maggiore evidenza hanno impersonato le differenze di cultura tra le due sponde dell'Atlantico. Insomma, dapprima un periodo legato all'informale, fino a quando Virginio è stato in Italia, un periodo minimal, una ricerca legata alle architetture, un dialogo con le strutture nel tempo americano; c'era rapporto, c'era nesso, c'era continuità fra tutto questo? Prima di ritrovare Virginio per parlare con lui, e il risultato si vede nelle pagine che seguono, avevo le idee meno chiare, mi sembrava davvero che la conversione alla cultura statunitense fosse netta, evidente, ma poi adesso, meditando sulle sculture americane, quelle grandi, monumentali, inserite in importanti edifici o nel contesto urbano che ho visto in diverse occasioni, e su queste italiane, e riflettendo sulla splendida serie dei pezzi che accompagnano adesso, per le strade di Verona, le persone, mi sembra che Virginio Ferrari abbia saputo proporre un modello diverso, insomma che sia lui ad aver gettato un ponte fra civiltà distanti e che le opere americane e quelle più recenti mantengano una linea, una continuità, inconfondibili. Ecco, questo è un poco il tema critico che dovrò affrontare, e vorrei che mi fosse permesso di considerare ancora, come facevo 32 anni fa, le sculture del Ferrari del tempo veronese, o comunque quelle ancora legate a Verona, anche se poi si era definitivamente trasferito negli USA nel 1966, per ricostruire un poco quegli anni e quel clima, e il dibattito importante che allora si veniva sviluppando.

## FRA ASTRAZIONE E INFORMALE

Forse la scultura era lingua morta, come diceva un grande protagonista, lingua morta perché accademica, ma nel dopoguerra, il secondo ovviamente, la scultura era una cosa diversa. La rivoluzione picassiana nella pittura era passata nella scultura, e quella di Henry Moore e quella di Calder avevano cambiato i termini del problema. Da una parte la durata, e dunque il senso del tempo che in Moore fa scavare le superfici, le rende testimoni di una stratificazione complessa degli eventi e, insieme a questo, una ripresa consapevole, dico da parte di Moore, proprio del mondo classico, di Michelangelo e dei suoi modelli, e anche del Picasso Surrealista, quello degli anni venti; dall'altra parte invece il sublime e sospeso spazio di Alexander Calder con le sue invenzioni dei "mobiles", che erano davvero una nuova ricerca e che negavano la storia della scultura come era stata concepita dall'intera tradizione classica europea. Ma la novità, la rivoluzione nella civiltà europea della scultura e della pittura venivano, nei tardi anni cinquanta e nei sessanta, da modelli diversi da quelli picassiani, del resto anche le ricerche di Calder apparivano ancora molto distanti, venivano dalla cultura dell'informale che si collegava comunque a una rivoluzione delle ideologie. Da una parte stava il realismo, dall'altra stava l'astrazione. Da una parte dunque, anche in scultura, trovavi il racconto esplicito, la descrizione, le immagini legate a modelli istituzionalizzati proposti dalle retoriche dei diversi regimi, a cominciare da quelli dei paesi socialisti per finire con le dittature dell'America Latina, forme che comunque pesavano come un macigno sul dialogo fra le due rive dell'Atlantico; dall'altra parte anche la scultura così detta astratta, da Jean Arp al nostro Viani, rischiava di chiudersi, come del resto facevano molti artisti che muovevano dal Bauhaus evocando le ricerche degli anni venti a Dessau, all'interno di una contrapposizione alla figurazione sempre più difficile perché la scultura astratta avrebbe dovuto trovare un rapporto diretto con la progettazione, con gli architetti, ma, in Italia soprattutto, questo appariva impossibile, per mancanza di adeguate committenze pubbliche e a causa della ricostruzione del dopoguerra condotta senza pianificazione e memoria delle tradizioni europee.

Dimenticati anche i futuristi, sepolti per una generazione i post-futuristi che si erano dati al fascismo, e con loro alcuni interessanti scultori e scultrici, la rivoluzione in Italia viene promossa da un gruppo di nuovi artisti che muovono soprattutto dalla civiltà dell'informale. E se la Richier trasforma Parigi e la sua cultura, e Giacometti punta sullo spazio, le ombre delle figure che evocano i filiformi personaggi dell'età del bronzo, da noi Agenore Fabbri e Lucio Fontana propongono un discorso rivoluzionario, scandiscono lo spazio, un tempo rigoroso e immobile delle icone astratte per proporre una via diversa, per proporre la durata, il tempo, la consunzione; si pensi alle figure trapassate, perforate, corrose di Fabbri oppure alle "Nature" di Fontana. Intanto, certo, Manzù portava avanti un suo civilissimo discorso che elaborava la figura degli anni trenta e spostava sulle superfici il senso del tempo, e Marino Marini componeva finalmente le invenzioni futuriste in uno spazio nuovo, con una forza architettonica eccezionale, ma, per i giovani, gli stimoli più significativi venivano da altre fonti, e penso a due altri scultori importanti, Quinto Ghermandi e Luciano Minguzzi. Ghermandi prima di tutto, con la sua capacità incredibile di modellare, di trasformare forme sospese, come aeree all'interno di un racconto denso di storia, perché ogni parte, ogni ala, ogni tesa struttura è poi trapassata, scritta, modellata come se generazioni la avessero usurata. Quindi penso a Luciano Minguzzi che, puntando spesso sulle figure, propone un analogo discorso modificando la tradizione figurale degli anni fra le due guerre e trasformandola in una immagine diversa, corrosa, densa; quella tradizione che Agenore Fabbri aveva ripensato in modo originale quanto provocatorio, coinvolgente, carico di passione civile. Erano i tempi degli uomini atomizzati, erano i tempi del no alle bombe atomiche, erano i tempi della rivolta contro le guerre e del rifiuto del

confronto che divideva il mondo, l'ovest dall'est, prima di diventare fra nord e sud. Ebbene, è in questo clima che si deve leggere il primo tempo, importantissimo, di Virginio Ferrari.

## FONDERIE A VERONA

Le origini di Virginio Ferrari? Difficile ripercorrerle, se non con il suo stesso aiuto, come ho cercato di fare nelle pagine che seguono. Eppure qualche ricordo aiuta, quello dei viaggi nella città scaligera, con gli incontri con Gianlorenzo Mellini, che studiava Avanzo, Altichiero, le Arche dei Della Scala, e che però dialogava con alcuni amici, poniamo Novello Finotti, oppure Silvano Girardello, e il primo puntava allora, se ben ricordo, su una densa figurazione, il secondo aveva forti attenzioni realiste, in un momento in cui il dibattito sulla figura anche a Milano era importante, una figura nuova, diversa però dal realismo pittorico e descrittivo, un realismo che altri hanno definito "esistenziale", magari ripensato attraverso la fotografia, oppure fondato sulla evocazione dell'Espressionismo tedesco o della Nuova Oggettività, integrato magari da fotomontaggi alla Heartfield.

Ma se questo era il luogo, se questi erano gli spazi della pittura, Virginio Ferrari aveva una sua storia a parte che mi colpiva, e che mi ha interessato ancora dopo. Lui, nel suo testo, ricorda le fonderie e la loro funzione a Verona, luoghi di forti scambi e incontri, luoghi dove i giovani potevano incontrare i grandi maestri, comunque gli scultori più vivi e importanti, certo anche gli accademici, e potevano scoprire le nuove lingue dell'arte. Luoghi unici, importanti, spesso eccezionali queste fonderie, la cui storia qualcuno dovrà finalmente decidersi a scrivere, luoghi dove la conoscenza dei materiali, la sperimentazione delle tecniche, erano determinanti e alla base di molte ricerche. Se un giovane viene chiamato ad aiutare un maestro che fonde a cera persa, se viene chiamato a formare, oppure a rinettare, se il giovane scopre come si prepara e come si realizza una fusione, quel giovane alla fine, anche se ha lavorato con uno scultore accademico, avrà in mano gli strumenti per costruirsi una propria strada. Ed è questa la storia di Virginio Ferrari, che da principio comincia riflettendo sulla possibilità di caricare di un senso diverso del tempo la scultura, per evitare che essa sia soltanto un'immagine che appare, brevemente, e che quasi subito si dimentica; per questo Ferrari tiene subito conto della storia delle forme e del modo del loro comporsi in alcuni protagonisti della ricerca più avanzata, riflette su di essi e ne rielabora la lingua. In "Due figure" (1959) scopriamo che le forme evocano Marino Marini ma anche Chadwick, e la materia si viene come portando alla superficie mentre il forte senso architettonico della composizione si collega a una nuova idea della figura. Anche "Figura con animale" (1959) mostra bene questa frammentazione, questo scomporsi e ricomporsi delle immagini che del resto, a Milano, Arnaldo e Giò Pomodoro venivano in qualche modo inventando, ma Ferrari le elabora con dentro un'altra idea, quella delle forme di Luciano Minguzzi e dei sospesi aquiloni di Quinto Ghermandi. Insomma Ferrari fin da adesso mostra di saper scegliere, mostra di voler percorrere una strada che appare nuova anche a fronte di quella scelta da Finotti, che appare più attento proprio alla figurazione di Manzù, come scrivevo nel saggio del 1971.

Se passiamo a sculture più tarde e ad esempio a "Forme in volo" (1962), scopriamo una dimensione diversa, la volontà come di porsi su un crinale che intende evocare la civiltà della scultura astratta e insieme mantenere un legame col tempo, con la durata, fatto evidente anche in "Relitto" (1963) che mostra sempre quello che resterà il segno più evidente di Ferrari, una capacità eccezionale di dominare lo spazio. Ma quelle forme, se esaminate attentamente, sono come arrotondate, lisce, oppure rese scabre, da una stratificazione che allude a un uso, a una memoria, al passare di eventi, e proprio questa sensibilità diversa per la figurazione impedisce alle forme di essere taglienti, nette. Eccole dunque affastellarsi, come in "Volo tragico n. 3" (1964) tanto da giungere accanto alle

ricerche di Mastroianni, lo scultore che più di tutti aveva saputo riprendere un dialogo coi futuristi. Ma la strada di Ferrari è molto distante e lo mostrano le opere degli anni subito seguenti quando, dopo “Gli amorosi” (1962-1999) comincia una serie importante, variamente titolata “Forma organica” (1965), “L’atomizzato” (1965), “Fonte di vita” (1966), “Pensando all’uomo di domani” (1966), “La goccia” (1967), serie che rappresenta il punto di partenza nuovo, il momento di stacco di Ferrari dalle precedenti esperienze e l’avviamento per una strada che appare importante nella vicenda della scultura del nostro paese.

Cerchiamo prima di tutto di capire i materiali: bronzi a cera persa, raffinate realizzazioni, ma soprattutto discorsi impegnati, civili, non semplicemente sulla sorte dell’uomo ma anche sul recupero del rapporto, sulla necessità di una materia e di una figura diverse. Perché adesso quella sensualità che caratterizza un poco tutta l’opera di Ferrari emerge con estrema chiarezza, e anche quando egli evoca le sculture dada oppure surrealiste, come in “L’atomizzato” oppure “Pensando all’uomo di domani”, ci troviamo sempre davanti a una macchina per riflettere sulla crisi dell’uomo attraverso l’invenzione della scultura. Come in “Metamorfosi umana” (1965) dove troviamo le forme, le strutture, e quindi le macchine, che si inseriscono dentro a contrasto, ma non capisci mai se sia organica la sfera con le sue filiere e la base sia la macchina o viceversa; insomma, per Ferrari, il mondo del naturale sta diventando altro, sta diventando un luogo dove l’alienazione incombe. Sono questi gli anni di Marcuse, si sta avvicinando il '68, l’Europa ha digerito ormai Adorno, Kennedy è stato ucciso, insomma i tempi mutano. E Ferrari va negli Stati Uniti con queste opere, e le vende tutte, siamo nel 1966, e ne realizza molte altre. Ma qualcosa cambia, qualcosa muta lui e il suo modo di scolpire, proprio quando varca l’Atlantico per restare negli USA a lungo, per interi decenni.

## IN AMERICA E RITORNO

Vorrei che per una volta chi legge potesse rendersi conto di quello che poteva essere, nel 1966, per un giovane, stabilirsi negli Stati Uniti, e per giunta a Chicago, non l’internazionale New York, ma una grande, importante città del centro degli States, dove la storia dell’architettura, da Sullivan a Wright, ha lasciato testimonianze eccezionali e dove Mies van der Rohe ha inventato spazi determinanti per ripensare il nostro rapporto con l’ambiente. Ferrari era partito dall’Italia con un ricco bagaglio culturale, aveva vissuto la stagione dell’informale e la crisi della figurazione, aveva capito il problema della distruzione dell’immagine, l’incubo della bomba atomica, la dissociazione degli individui, ed era partito dall’Italia appena prima della contestazione del 1968 e del 1969, ma per vederla già in atto negli Stati Uniti. Certo però Ferrari scopre a Chicago molto altro: nella serie di domande che gli ho posto, il tema di una esperienza rivoluzionaria, importante, anche violenta, emerge con chiarezza; Ferrari scopre un modo nuovo di pensare la città e finalmente trova un luogo dove inserire le sculture. Scopre insomma che la scultura non è lingua morta, e neppure oggetto da interni borghesi, piccolo bronzo per meditazioni esistenziali, scopre che la scultura può essere altro, può essere globale ripensamento delle funzioni dell’individuo.

Credo che l’architettura gli abbia insegnato molto, e soprattutto Mies, ma anche Saarinen, e ancora il grande studio architettonico di Chicago di Skidmore Owings e Merrill; molto deve avere appreso, Ferrari, da uno scultore, e del resto ce lo dice lui stesso, David Smith con le sue assolute strutture di acciaio, ma anche da Anthony Smith con le sue opere minimal, geometriche, inserite negli spazi urbani. Del resto nel 1966 c’era stata a New York la mostra delle Strutture primarie, e scultori come Serra e Judd, Nauman e Le Witt, avevano cambiato il modo di pensare l’immagine plastica. La polemica negli USA allora era contro l’Espressionismo Astratto e per Ferrari tutto questo voleva dire non solo abbandonare la civilissima lingua dell’informale, ma anche trovare una dimensione nuova

per le sue invenzioni che non potevano più, e non volevano più, esprimere una figurazione in crisi, una protesta, ma semmai, adesso, volevano proporre una funzione delle sculture come solide geometrie, ma con dentro qualcosa che era memoria del tempo antico. Insomma Ferrari, di fronte alla nuova lingua statunitense, pensa a un'elaborazione diversa dei temi e dei rapporti, costruisce una dimensione narrativa che prosegue i temi antichi ma dentro forme nuove. In fondo la grande sensibilità strutturale che Ferrari si era costruita riflettendo su Marino Marini e sulla scultura astratta europea in genere, magari meditando anche sulle invenzioni del Bauhaus, prende nuovo significato attraverso una attenta riflessione su Mies van der Rohe, sulle nuove grandi architetture di Chicago o New York, ma anche sulla invenzione delle 40 ville di Wright che stanno attorno a Chicago e sugli spazi assoluti dei grattacieli lungo il lago.

Così ecco sculture come “Strana oggettività” (1966) dove, nel bronzo e nell'ottone dei due cerchi aperti, ritrovi un incontro, un dialogo, un'allusione al rapporto, ma insieme la costruzione di una forma rigorosa. E anche quando il titolo appare evocatore di un luogo, di uno spazio preciso, come in “Il sole bacia l'onda” (1970), Ferrari compone in termini geometrici e la sua immagine, alluminio e acciaio, evoca ingranaggi, macchine, la contraddizione insomma fra naturale e artificiale che era stata degli anni subito precedenti delle sue ricerche. Gli anni settanta sono quelli della rivoluzione dei linguaggi e della scoperta della funzione delle geometrie assolute e, insieme, della ripetizione e moltiplicazione delle forme, come in “Cinque sfere nello spazio – Tempo” (1977), oppure come in “Stele – Meeting Element” (1977), oppure come in “Momento – Moment” (1978) dove la dimensione è quella di un solido appena intaccato da un elemento diverso, una sporgenza, un incavo. Questo discorso sui solidi, sulla loro possibile moltiplicazione e composizione nello spazio, permette adesso a Ferrari di dialogare direttamente con gli architetti, in progresso di tempo chiudendo il suo insegnamento alla University of Chicago per puntare su un rapporto diretto con la progettazione e con il design urbano.

Le opere americane di Ferrari sono molte e importanti, e converrà quindi cercare di capire le sue scelte e le sue scoperte che lo pongono, in quel panorama, come una delle figure più importanti, ma anche diverso dagli altri artefici proprio perché, dentro le geometrie di Ferrari, sta sempre qualcosa di differente, l'idea soprattutto di un rapporto tra le figure e il senso del tempo, della durata, e poi ancora la volontà di rappresentare una frattura, una rottura dentro queste forme che, quindi, non sono mai solidi puri, assoluti. Così “Cerchio in formazione – Formation of a Circle” (1980-2003) mi sembra un esempio importante proprio perché è una forma aperta e insieme una forma composta da doghe metalliche aggregate, e che quindi tende a esprimere un possibile, futuro equilibrio. Ferrari ragiona sempre tenendo conto della sua stessa storia: si pensi a “La coppia” (1987) che evoca proprio il senso del rapporto delle sculture di un decennio prima, magari accentuando il conflitto fra assoluta geometria del supporto e sensuale, lubrica complessità delle forme post-dadaiste, quasi organiche.

La sfera, come nel caso di Arnaldo Pomodoro, affascina Ferrari, ma Pomodoro la scava, la scandisce con aggregati informali, con antiche, perdute scritte, Ferrari invece, in “Globo n. 2 – Sphere of Spheres” (1985), oppure in “Globo” (1995), usa soltanto geometrie assolute, e moltiplica in un caso, con piccole sfere, l'immagine, nell'altro la scompone in una specie di griglia di incrociati meridiani e paralleli. In fondo Ferrari sente molto il problema delle forme assolute e, per esempio, in “Peeling Off” (1990), evoca la civiltà della Minimal Art ma anche l'idea di una trasformazione delle forme nel tempo, un tema attorno al quale, negli anni, egli ha sempre lavorato. Del resto nelle sculture più recenti, come “Essere” (2000), che sembra evocare Brancusi; oppure “Nove elementi” (2000), che propone gli spazi di un movimento simbolico dei parallelepipedi di bronzo su acciaio inserendo in

essi forme come di rottura; o ancora come in “Narciso” (2001); in tutte vediamo come una volontà di rendere diverse, in qualche modo meno assolute e estranee, le geometrie, vediamo la volontà, modificandole, spezzandole, di trasformarle.

Se osserviamo la grande scultura donata al Museo di Verona “Ombre della sera” scopriamo che la antica lezione di Picasso scultore di ritagli metallici cubisti, e quella di Giacometti con i suoi affinati personaggi, si sono trasformati in un sistema complesso e conflittuale di percorsi, di fratture, di movimenti, figure dunque che si incontrano, ombre appunto, memorie.

Gli ultimi pezzi dunque tendono a proporre un diverso dialogo con lo spazio e anche “La famiglia” (2001) che è un omaggio, come Ferrari stesso ci spiega, alla propria storia, alle proprie origini, è insieme una grande invenzione narrativa. Modelli sono i compianti di Niccolò dell'Arca o di Guido Mazzoni, insomma una scena con personaggi, ma tutto il resto è geometrie, figure certo, ma, come in certi meccani assurdi di Enrico Bai, trapassate e scomposte, fasciate oppure perforate, come a dimostrare la dimensione delle strutture della città e il loro riflettersi sull'alienazione delle figure.

Proprio in occasione della mostra Ferrari propone undici grandi sculture per le strade della sua Verona, undici sculture che sono nuova sintesi di una storia che, come si è visto, è lunga e densa di esperienze. Ferrari è tornato in Italia, forte delle sue ricerche statunitensi, quelle di decine di sculture collocate negli spazi delle città, acciaio, bronzo, alluminio, forme assolute, forme discontinue a segnare come la esigenza della incompletezza, ma insieme la possibilità di una ulteriore crescita. Ebbene, nelle sculture per Verona, eccolo utilizzare le forme antiche, sostegni verticali, diedri, stele e architrave, cerchi plastici, forme allusive al rapporto fra maschio e femmina, il tutto per rappresentare adesso una nuova storia. Ha scelto materiali adeguati al tessuto urbano e ai colori della città, il corten in particolare che appare come corrosivo, soprattutto ha scelto di raccontare usando la geometria e non le forme morbide, consumate, lustrate anche, dei bronzi di 35 anni fa. Eppure proprio queste forme forti, intense, dure anche, danno il senso della storia e sono una proposta, credo, di una unità diversa fra le civiltà della scultura sulle due rive dell'Atlantico. Credo che Virginio Ferrari abbia saputo stabilire un dialogo originale proprio fra queste due culture e che le sue opere, anche per questo, ma certo non solo per questo, ma per la loro qualità intrinseca, resteranno nella storia del nostro paese e in quella degli Stati Uniti. Esse infatti sono proposte di una sintesi, di un racconto differente e nuovo, denso di memorie europee ma attento alla novità delle lingue architettoniche statunitensi.