



Reprinted from Arturo Carlo Quintavalle, “Virginio Ferrari: Gocce d’Amore Pop,” in *Virginio Ferrari: Gocce d’Amore Pop* (Parma, Italy: Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Parma, 1971), 11–20. Published in conjunction with the exhibition “Virginio Ferrari: Gocce d’Amore Pop” shown at the Salone dei Contrafforti in Pilotta, Parma, Italy.

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

I – L’ALBERO, LA MACCHINA

Nel 1961, in una piccola galleria in Piazza Bra a Verona, Ferrari esponeva, con Finotti, un altro giovane veronese, una serie di sculture. Era una mostra viva che aveva un significato anche nel confronto fra i due artisti. Finotti col suo raffinato modo di ripensare Manzù in una serie di lustre cere perdute, Ferrari così pieno di ritorni, incertezze, tensioni. C’era una serie di piccoli idoli del neoprimitivo che, dopo la voga picassiana degli anni ’50 e le presenze di Armitage e Moore, aveva peso da noi; c’erano toreri e figure, i primi squadrate e tesi, come cavalli alla maniera di Marini, le seconde molto più inglesi a volte, altre omaggi anche a Minguzzi e alle sue tese filiere di braccia. Erano gli scultori, gli italiani da Minguzzi a Mascherini a Garelli a Fabbri, che specie dal 1958 al 1959, prima del militare (1960–61) Ferrari aveva veduto nelle grandi fonderie veronesi, luogo di incontro, di scambi e avvio per molti giovani. Dei due scultori certo Finotti era allora il più raggiunto ed equilibrato, ma in Ferrari — e allora in un articolo di giornale lo notai — c’era una singolare vitalità, una ricerca che metteva in crisi una per una le diverse esperienze linguistiche.

È il tempo degli Aquiloni di Minguzzi e delle Vittorie di Ghermandi, è il tempo delle cere perdute, delle ali tese come rovesci di foglie nervate che il bolognese divulga un po’ per tutta Europa con l’ultimo suo racconto elegiaco del naturale. Così si affollano, nei pezzi del ’62 di Ferrari, come su uno schermo, figure o immagini divise, vele tese, generazioni di spazi da ricordare anche le opere di Boccioni, ma con più diretti legami con i due ricordati scultori. A ben guardare vedi anche, in certi avvolgenti bronzetti del 1962–1963, il segno violento di Chadwick, visto alla Biennale, una esperienza che certo contribuisce a far uscire dal mondo locale e italiano l’opera di Ferrari.

È ad una mostra a Venezia alla Galleria 22 marzo, nel 1962, che Ferrari conosce un gruppo di collezionisti di New York, di Philadelphia ed è così che, dopo un soggiorno di qualche mese a Monaco ed una mostra lì nel 1962, si decide a partire con una quarantina di bronzi e con 40.000 lire per New York. In America, a New York soprattutto, Ferrari sta per 4 mesi; si interessano di lui la Berta Schaeffer e Steve Radik, 2 noti galleristi nuovaiorchesi, ma uno sciopero dei portuali di 128 giorni gli impedisce di mostrare le sue cose; New York d’inverno; le gallerie private, i musei, finalmente l’arte del nostro secolo veduta non in fotografie... quindi una grossa mostra a Philadelphia dove vende quasi tutto e, dopo poco più di quattro mesi, il ritorno in Italia.

Le cose esposte a Philadelphia sono ormai quasi tutte disperse fra collezionisti americani. Sono piccoli bronzi, alti dai 50 ai 15 cm (pochi i pezzi maggiori), sono ali, superfici in movimento, spazi elicoidali fusi in bronzo con una patina rodiniana (ghermandiana) delle superfici. Chiaramente simboliche, queste forme vogliono essere ancora immagine naturalistica, e insieme anche struttura

spaziale. Lo studio italiano è pieno di queste costruzioni tanto dentro alla nostra tradizione settentrionale, che crescono fino a dimensioni notevoli, come nella grandissima struttura ora alla Fondazione Pagani (1963) a Legnano con le due grandi curve contrapposte e il foro nella valva superiore. Una scultura che vuole essere già rapporto ambientale e che vive solo nel verde tessuto del parco e degli alberi che la circondano.

Il momento dello stacco da questa ricerca, stimolato forse anche dalla mostra di Moore alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e dalla conoscenza delle opere di Etienne Martin, si lega probabilmente da un lato alla mostra del gruppo Cobra a Venezia e dall'altro alle due esposizioni del Guggenheim di Kandinsky e di Gorky.

L'accento a mio vedere va posto sul secondo di questi due artisti, se si osservano bene le forme, già nel 1963, delle "macchine".

Si tratta in genere di una struttura piana fusa nel bronzo, alla quale sono legati e contrapposti, tesi da filiere di metallo, nuclei striati che non sai se umanidi germinanti o strutture meccaniche. È un modo questo per negare il racconto naturalistico e porsi il problema del rapporto uomo-macchina, quello stesso che in letteratura stimolava le esperienze vittoriniane della letteratura di fabbrica. Era così la fine di una rappresentazione mitica della realtà per il racconto in chiave simbolica: il cubo e l'uomo, il parallelepipedo e l'uomo. E qui sono presenti allusioni sessuali sempre più esplicite, che accentano, dunque, un modo di costruzione narrativa che Ferrari non abbandonerà.

Le macchine, notevole la serie esposta alla Quadriennale del 1965, ora a Chicago, non lasciano spazio alle sfere-umanidi, volta a volta le confinano entro alveoli, le respingono, le sospendono entro forme ritagliate; alle sfere spaccate e ricucite (dove non c'è sicuramente l'intenzione gestuale di Fontana) a volte si lega armadetto a cassetti, un vecchio guanto come in qualche sospeso dipinto surrealista.

In questo senso Gorky e Matta hanno dovuto avere una estrema importanza per Ferrari, il mondo del sogno e delle trasformazioni al posto della evocazione naturalistica, la parabola della lotta contro la macchina invece della materia più facile e piacevole dei primi lavori. E in fondo, nel 1963-1964, siamo al tempo ormai della fine dell'informale che Ferrari, dopo l'America, non poteva non registrare.

II – GOCCE DI AMORE POP E PLASTICA DI UNA CASA

Una scultura del 1967 "Strana vita" è forse una utile chiave per ricostruire l'opera di Ferrari fra 1966 e 1967, gli anni immediatamente seguenti alle serie delle macchine. Si tratta di una sedia di legno verniciato di stile coloniale americano, su questa, bianchissima, una enorme forma glabra, una sfera spaccata e una goccia pesante fino al suolo.

Due materiali, il contrasto fra un elemento reale ed uno mitico (sedia/goccia) come in Segal l'opposizione fra ambiente realistico e figure spettrali. Questa stessa idea, del duplice materiale, è applicata più volte, ad esempio nel notevole "Studio per la vita" in legno dipinto e acciaio, e in molte altre opere simili dove ad una parete o ad un fondo a volte anche di alluminio sono accostate gocce, sculture spesse di bronzo. Alla stessa serie appartengono anche forme diverse, un cubo con inserito dentro un piede (un freudiano noto simbolo), un cilindro con sopra i frammenti delle vecchie macchine di un anno prima; ancora, con accento più violentemente Dada, la ampia parete de "La

noia ci invade” con ritagli come di occhi, fessure e, in un rettangolo chiaro, la scolante goccia di plastica lucida.

Appare dicevo, da queste opere, il senso del lavoro che precede, l’invenzione dei nuclei a goccia, di bronzo, spesso spaccati e con la fessura dipinta (il rosso può essere simbolico). Ferrari ha di fronte, in America, dal 1965, dove insegna scultura, ai Midway Studios della University of Chicago, un intero modo nuovo di vedere l’oggetto.

La tradizione naturalista europea lontana; l’informale concluso, la Pop art domina, con Oldenburg sensualissimo, con Segal, il panorama americano. Ferrari non si converte a questa esperienza: reinventa la parete, un concetto spaziale di Fontana (i ferri neri spazati inseriti nel gesso de “La goccia della vita”) e, da una fessura che corre dall’alto al basso, fa uscire questa doppia goccia aderente a parete e, del lato opposto, una più grossa allusiva forma oblunga. Così dunque un sistema spaziale e insieme l’umanizzazione di questo con la presenza tangibile, sensuale del rapporto.

Il senso della pop è colto nel contrasto fra ambiente e personaggio (il piano e la goccia) e spesso di due materiali: chiaro in Segal, ma evidente pure in Oldenburg dove è la dilatazione dell’oggetto a staccarlo questa volta non da un ambiente costruito ma da quello dove agisce lo spettatore e dove il panino gigante o il dentifricio sesquipedale sono inseriti.

Una serie di bronzi di alta qualità esposti in varie mostre americane ed ora per lo più in collezioni private fra Chicago, New York e Philadelphia, come la serie “Erotica”, evoca i calamai del cinquecento veneto (Ferrari è veronese) e insieme l’immagine pop: un piccolo oggetto sessuale da tavolo anche la materia, il bronzo modulato e qua e là lustro, è lasciva.

Fra i pezzi più alti ricordo “Mutazione”, una specie di albero a gomiti dove il principio maschile (il cilindro) e femminile (il cerchio) si trapassano e colano uno nell’altro; oppure il bellissimo “Fonte di vita” dove il riferimento apparente al Giacometti degli anni ’30 o a Chillida diviene formalistico se si considera il contenuto, la simbologia ora evidente degli spacchi e dei fori, e il racconto diverso delle immagini. Tanto Giacometti viveva nel dibattito sull’arte “primitiva”, tanto Chillida esprime la violenza e le trafitture drammatiche della cultura iberica, tanto invece Ferrari è un entusiasta lascivo raccontatore dell’esistenza. E sono valve aperte, spaccati oggetti fallici, copule, in una materia che sa sempre aderire a questo tipo di stimoli.

Ma l’alta qualità e la piacevolezza sono anche il limite di queste creazioni e per Ferrari ben presto, alla luce delle ricerche op, della simbologia dei colori e, soprattutto, per un intimo desiderio di ristrutturazione, viene il tempo di sviluppi ulteriori. E sono prima le ricerche notevoli dei cubi, disegnati su una piastra da un traliccio di ottone, sotto la goccia o tre coppe di bronzo scolante e dipinto, sono questi cubi a rompere la via, alla fine più facile, delle sculture da tavolo, delle sculture troppo piacevoli.

Poi è la volta delle esperienze con la plastica e con nuove strutture, e la scoperta (1968) del naugahyde, una plastica a tinte nette e unite che si distende su un traliccio di legno imbottito e che Ferrari disegna in forme ameboidi, alternatamente blu rosse e bianche. Partenze sono una serie di splendidi disegni quasi veristici, dove due principi, il maschile e il femminile, si copulano, poi l’immagine si purifica, la serie diviene un vasto impianto di nuclei contatto, un sistema di cercini disponibili per svariate situazioni spaziali. Il progetto ulteriore, solo in parte realizzato, era quello di

costruire una intera casa –scultura, con divani – poltrone – pareti trasformabili, oggetti simbolici di una vera e propria casa per copulare.

Dietro tutto ciò c'è in Ferrari l'idea della funzione umana della scultura, il non volerla solo come bell'oggetto, come pezzo a parte, come decorazione, ma, al contrario, esigere dall'immagine una partecipazione funzionale all'esistenza, funzionale all'atto che simboleggia proprio l'intera esistenza.

Di questo periodo vi sono di Ferrari moltissimi disegni, in genere a china e acrilici su supporti di vario tipo, e ancora progetti in cartone o plastica ritagliati e disposti quasi solo a disegnare spazi; è il momento anche in cui Ferrari inizia a chiudere entro parallelepipedi o sezioni di sfera in perspex le sue figure dando loro spessore: oblò sul mondo, progetti entro cassetta di un modo di esistere. Questa tecnologia nuova (che si accompagna allo sviluppo di nuove ricerche nell'ambito del bronzo) sarà seguita fra poco dall'interesse per la plastica e per le forme nuove che le si addicono.

Così nel mondo pop americano Ferrari ha saputo mantenere una struttura narrativa europea e ha trovato, in nuove forme espressive, il modo di costruire la sua immagine come progetto. Il senso di questa ricerca è più chiaro dalle opere del 1968–1970.

III – LA COPULA E IL PAESAGGIO

Ho sotto gli occhi due parallelepipedi di plexiglas, sotto, ritagliate nel cartone o nella plastica, curve di livello segnano l'arrestarsi del terreno, tagli improvvisi isolano una zona blu intenso, il filo estremo superiore è guarnito di alberi (gli alberi stopposi e sparuti dei modellini degli architetti), il piano terra verde è sagomato come in qualche incastro dada di Arp e le forme ritagliate sono a fianco del foro. Sono i paesaggi 1969–1970. L'idea di fare della scultura un elemento strutturale del paesaggio è già della cultura jugoslava degli anni '60, una progettazione dell'immagine plastica in funzione dell'ambiente naturale preesistente per esaltarlo e sottolinearne quindi gli aspetti ritenuti emergenti. Un'esperienza questa non proseguita in seguito, ma che ha avuto notevole eco.

Diverso l'intervento proposto da Oldenburg nelle sue "Proposals for Monuments and Buildings 1965–1969", dove l'idea dada è violentemente presente e si verifica proprio nel ricercato fuori scala e nel contrasto tematico fra elemento naturalistico o struttura scelta e dilatato paesaggio, (il ginocchio all'estuario del Tamigi; i rossetti giganti a Piccadilly Circus; il ventilatore come statua della Libertà; le grandi sfere sul Thames River; la forbice al posto dell'obelisco di Washington).

L'origine delle ricerche strutturali di Ferrari è diversa, nasce proprio dall'esperienza architettonica dell'artista per la collocazione all'aperto delle sue due maggiori opere recenti, "Vita" la scultura per la Loyola University (1968–1969) e "Dialogo" per il Centro Internazionale Studi della University of Chicago. È il problema di ricostruire un paesaggio urbano e, parallelamente, di restituire un paesaggio tout court.

Chi non conosce il paesaggio dei laghi attorno a Chicago, centinaia di miglia di pianura, l'autostrada diritta e perdita d'occhio, nessuna casa, i colori uniformi (verde l'estate bianco l'inverno), non può rendersi conto della necessità di riprogettare l'ambiente, ben al di là della costruzione di qualche sfondo a lato delle autostrade e ben al di là soprattutto degli interventi estetizzanti di Christo o di qualche minimal impegnato solo a livello formale.

A Ferrari interessa la ricostruzione di un paesaggio a livello forme e a livello colori; per questo i suoi modelli, i suoi plastici architettonici, hanno colori convenzionali, in un paesaggio crudo e giallo, molto verde, in un paesaggio verde la lama azzurra dell'acqua, il taglio bruciato oca di terre. Così i dislivelli, così i ritagli di forme, scultore-costruzioni con vaghi referenti come ameboidi, quasi umani, così l'idea anche di ricostruire gli ambienti urbani e non solo gli spazi troppo aperti, ad un occhio europeo, del grande Midwest americano.

La scultura della Loyola University sta di fronte ad un grande edificio simmetrico, blocco centrale e ali, in cemento, una specie di palazzo di Versailles in minore. Un bronzo di quasi 8 metri, fuso a Verona, circa al centro. Due specie di forme falliche scalate appena, plasticate con violenza, davanti un seno femminile spaccato, le pieghe a raggera, dietro, ai lati, dalle forme allungate si protendono seni, si aprono meandri di carne morbida e liscia, si leggono butterate scabrosità. La struttura si leva al centro di una piscina, sopra un basamento che la porta a livello del terreno attorno, e spezza appunto, col suo alternarsi strutturale, l'equilibrio neoclassico del palazzo di cemento. L'insieme carica queste strutture di nuovo contenuto, di un racconto che la presentazione gelida, Owings-Skidmoriana delle architetture, non lasciava prevedere possibile.

È strano come a Chicago gli edifici più anonimi abbiano dinanzi delle presenze plastiche palpitanti di vita, ed è significativo, anche, come, proprio qui, si vada diffondendo la funzione della scultura nel tessuto urbano.

L'elemento più noto, non il più vivo, nella struttura cittadina, è il grande Picasso in corten davanti all'edificio del Comune in pieno centro: una enorme struttura ritagliata in ferro, semiarrugginita come il Municipality Building, da vedere più come una scenografia che una forma narrativa, enorme maschera che evoca il mondo dei suonatori degli anni 1920–1921 più che le sculture ben note della serie bagnanti (1956).

Il pezzo plastico più funzionale alle architetture è certamente il Pevsner davanti alla Law School della University of Chicago costruito da Saarinen, ma l'oggetto (non si può dire monumento) senza dubbio più violentemente in contrasto, geniale contrasto con l'ambiente è la Atomic Energy di Moore dinanzi ai freddi blocchi di cemento della Biblioteca della University of Chicago costruita dallo studio Owings, etc. Qui lo spazio dentro e fuori la scultura (fungo, testa, elmo, tronco, grotta insieme) è recuperato rapidamente, letto, aggirato. I bambini vi giocano dentro, i muri grigi e duri della library sono distanti.

Probabilmente non dal monumentale ritaglio di Picasso né dai fili dello spazio neofuturista di Pevsner, ma da questa comunicazione ambientale di Moore Ferrari ha preso spunto per il suo progetto vero e proprio di ristrutturazione alla Loyola University.

Ed è anche il monumento più recente, uno spazio agibile di m. 5 x 5 x 5 m, per il Centro Internazionale Studi dell'University of Chicago, dal titolo "Dialogo", appare nascere, nell'apparente distanza formale, dagli stessi motivi. Ancora chiaro il principio della cupola, le due grandi forme allungate maschio-femmina, l'altro semicerchio plastico, rifinito e tesissimo che le include, sotto il blocco tagliato, il tutto sulla unificante piastra quadrata di granito, ogni cosa riconduce all'idea del rapporto non solo interno (piuttosto ovvio) fra due figure, ma al nesso tra queste e l'ambiente. Questa è una scultura infatti che ha esistenza e senso solo all'esterno in rapporto a strutture di cui essa possa essere il nucleo e il significato.

Diversamente da Energia atomica di Moore, non vive in contrasto, ma in rapporto con l'ambiente architettonico circostante.

Così, in questo accostamento funzionale di strutture e paesaggio, l'importanza dei ricordati modelli ambientali di Ferrari, e della serie collegata di sezioni sferiche sotto plexiglas, appare sempre maggiore. Lontano dal monumentale aggiunto al naturale degli jugoslavi, dalla nuova architettura autostradale americana, dell'ironia dada di Oldenburg, Ferrari piuttosto si lega alle ricerche di Lynch e dei teorici americani della ristrutturazione della città secondo vari livelli di percezione e differenti progressioni visuali. Questo però all'interno del suo emblematico racconto della copula primordiale divenuta architettura.

IV – STRUTTURE UMANE PER MIES VAN DER ROHE

Mies van der Rohe ha costruito, a Chicago, la sua città. Dall'Illinois Institute of Technology (1942–1958) immerso nel verde, gli alberi riflessi contro le grandi vetrate alternate fume e trasparenti, ai Lake Shore Drive Apartments (1952) due prismi in riva al lago Michigan dove dai pilotis di acciaio salgono le lesene altissime fino al limite puro della struttura, alla splendida Lake Point Tower a trifoglio che sviluppa, eseguita da un fedele scolaro, una grande idea di Mies degli anni '30, fino all'ultimo edificio il Social Service Building (1965) della University of Chicago, aperto sulle Midway e ora specchiato di neve. La città di Mies e di quelli che ne hanno ripresa la sigla, la città che Owings Skidmore e Merrill non hanno certo trasformata con il loro altissimo John Hancock Building, struttura d'acciaio singolarmente pesante nonostante la fortissima rastremazione, e che Bertrand Goldberg non ha potuto modificare con le sue ora basse torri cilindriche gemelle di Marina City (1964) in cemento armato. Neppure la library dello studio Owings Skidmore Merrill, la biblioteca della University of Chicago con la sua struttura verticale in cemento armato, fessurata come un paramento di strada medioevale, leggera solo di sera quando è illuminata dall'interno e perde quel suo carattere di disperato zigurat settentrionale, neppure questi edifici riescono a togliere a Chicago, già città di Sullivan, il prepotente sapore delle strutture inventate di Mies. Così ha senso e peso che proprio in un edificio di Mies sia la mostra più recente di Ferrari, un omaggio e anche una polemica, neppure implicita, a quelle strutture.

Lo spazio di Mies, mi dice Ferrari, apre sempre all'ambiente circostante, tanto come blocca e chiude quello dello studio di Owings, e in tale senso questo spazio gli interessa. È uno spazio fruibile, abitabile anche. Forse ancora troppo non qualificato, un contenitore estremamente aperto, comunque disponibile.

Sono cose da capire queste in uno scultore che ha progettato — si è visto — ristrutturazioni intere di tessuto urbano, sono cose da capire quando ci si trova di fronte a questi pezzi limpidissimi in plexiglas bianco-opaco tagliato ed inciso, piegato a caldo o semplicemente rifilato, pezzi che evocano una rigorosa geometria.

Ma dinanzi a questo cubo disegnato al suolo, dinanzi a questo cubo sospeso, dinanzi a questi quattro diedri che si incontrano, non si può pensare al grande mito geometrico di Mies se non per contrapposizione. Tanto in Mies vi è di rigorosa intenzione narrativa, tanto vi è del sogno gropiusiano a borghese (Argan) del Bauhaus, tanto dello stacco funzionale da ogni intenzione descrittiva, tanto vi è contro qui un desiderio di partecipazione, di coinvolgimento, di racconto al di là della ovvia riduzione o semplificazione del linguaggio precedente.

Che volesse citare così, come riferenti, le ricerche più avanzate della Minimal americana, farebbe probabilmente un errore di metodo, metterebbe la ricerca di Ferrari all'interno di una tradizione che solo apparentemente le si collega; così Walter de Maria con le sue svastiche; Lloyd Mamrol con i suoi parallelepipedi diversamente situati, scalati o spezzati; Robert Growenor con le sue tensioni d'acciaio e fiberglass violentemente colorate; Ellsworth Kelly coi suoi geometrici ritagli d'alluminio dipinto; Lyman Kipp coi suoi totem strutturati come in un montaggio di legno per bambini; Robert Murray con le sue putrelle d'acciaio; Robert Smithson coi suoi componibili scalari d'acciaio dipinto; Michael Todd con le sue folgori spezzate di legno giallo e blu, tutti sono all'interno di un mondo e un mito che proprio Mies, dalla Germania, ha contribuito a creare. Quello della geometria, quello della stabilità e perfezione delle strutture, della misurabilità dello spazio. Questi artisti operano chiaramente per via di allusione, le loro strutture rispondono iconologicamente ai panorami delle città della *east coast*, della California, della zona dei laghi, sono i grattacieli in costruzione, sono le maquettes di quelle architetture, sono il duro contrapporsi di queste forme e il loro impatto nella vita di ogni giorno. Sono il rifiuto della pop per quello che essa ha di narrativo ma, per loro conto, sono altrettanto narrativi, parlano di disincanto, della purezza di un mito razionale che le strutture storiche di Khan hanno provveduto ormai a rendere sempre più lontano.

Ferrari non ha questa chiave anche se vive nello stesso panoramico storico, basterebbe a dimostrarlo l'unirsi sessuato di maschio e femmina che torna sempre in queste geometrie, geometrie del coito verrebbe quasi da dire. Così è chiaro il senso del cerchio con la doppia femmina e le due frecce ai lati, così ancora l'abbraccio quasi sollevato dal suolo e ricurvo delle grandi strisce bianche, così infine il valore del titolo, l'unico dato finora ad una delle opere "Onda", formata da due superfici di plexiglas bianco sagomate e rigate d'azzurro ricavato ad incavo dentro. Ci sarebbe da dire molto anche sulla tecnica stessa di Ferrari, che sempre evoca le goccianti sculture di bronzo dipinto degli anni 1966–1968, ma basterà dire qui che onda è simbolo freudiano del rapporto, per avere la chiave di lettura di questi pezzi.

Alla lunga allora sarà chiaro che le parentele di Ferrari non sono affatto coi minimal ricordati, o con altri della Scuola di Chicago, ma piuttosto con quello — grandissimo — dei minimal che ha in fondo negato tale mondo di comporre, David Smith, di cui una grande esposizione recente a New York ha veramente chiarito il senso dell'esperienza. Fuori, davanti al Guggenheim, una sua struttura, "Cubi d'acciaio", si contrappone volutamente a un pastoso Maillol; come il rigore delle figure geometriche notturne delle metropoli americane, le loro ombre, si intersecano e vivono, fino a che le loro geometrie diventano come lamine. Così in "Cubi VI", 1963, di Smith sempre, così in un cerchio-tirasegno ("Untitled" 1962–1963), o nelle violente saldate contrapposizioni di parallelepipedi, cilindri e putrelle di "Untitled", 1964. È da questo rifiuto preciso della geometria, nel momento stesso in cui viene esalata, che Ferrari ha potuto ricavare qualche spunto per quelli che sono certamente fra i suoi momenti creativi più alti.

Un cubo fosforescente come un grattacielo di notte, un cubo dove ogni angolo ogni diedro è luogo di un incontro; un'onda lunga bianca ed azzurra col sogno del mare e la rigida geometria del triangolo; un altro cubo solo disegnato al suolo, come nelle planimetrie degli studi d'architetto, le diagonali in evidenza (un omaggio en reverse al grattacielo di Owings, etc.) ma rotte al centro, ancora, dalla diade maschio-femmina.

Nello spazio calibrato di Mies van der Rohe, fatto per i fedeli della ragione postilluminista che ha guidato il Bauhaus, contro le pareti di legno tagliato, sotto le putrelle di acciaio, dietro le vetrate rifilate a bronzo opaco, queste strutture di Ferrari inventano uno spazio nuovo, di alta tensione

emotiva. Proprio come le superfici delle sculture di David Smith sono la negazione della geometria che descrivono, proprio come il loro collage, apparentemente casuale, evoca certo Dada più dei sogni dei progettisti del Bauhaus di Weimar. In Ferrari c'è però qualcosa di profondamente vitale e, in fondo, di profondamente europeo che difficilmente trovi in scultori educati nel nord continente americano, qualcosa che è Marisol a volte, che è sempre nella tradizione plastica Fontana a Somaini, un senso violento del rapporto umano, una vitalità non contenibile, che accetta e nega nello stesso momento il rigore delle forme.

Così una scatola per abitare, ma che sia anche per fare all'amore, un'onda di amore, il ricordo del mare (che è il ritorno di ogni emigrato). In tale senso mi sembra che questi pezzi ultimi di Ferrari siano profondamente narrativi, che restino cioè perfettamente all'intero della scultura figurativa europea e siano quindi un rifiuto preciso proprio dello strumento linguistico — minimal — di cui si servono.

Se Ferrari si apparenta a qualcuno, in terra americana, sarà così alla cultura più rivoluzionaria pop di Segal e Oldenburg anche se formalmente non sarà sempre agevole vedere nei pezzi plastici (sì invece nei bellissimi recenti disegni col dito fallico in evidenza, fuori scala nel paesaggio) questo nesso, perché è un rapporto ideologico soprattutto, un modo di accostarsi alla immagine e costruirla. E del resto è forse bene finire di mantenere l'abitudine idealistica (formalistica) dei rapporti fra immagini simili e tenere invece quelli — più reali — fra ideologie. Così gli sarà vicina pure l'evocazione dada di Smith e il suo rifiuto. Ma dentro Ferrari ha la storia europea del rapporto, quello minimal veramente, fra uomo e donna, e le sue invenzioni ne sono sempre l'emblema.

Così, a livello linguistico, dalla narrazione aperta delle prime opere alla simbologia, alla parte per il tutto del periodo dei bronzi colanti, fino alle invenzioni urbane (chiave fondamentale per leggere le cose recenti) infine a questi pezzi emblematici ultimi.

Non vi potrebbe essere, di fronte al mito borghese di uno spazio misurato e modulare di Mies, un più contraddittorio e violento, narrativo discorso di questo che si disegna fosforescente, dietro vetri grigi punteggiati di neve, lungo bianchi spazi della Midway, che uno dei maggiori scultori della generazione giovane italiana è venuto a costruire in terra d'America.