



Reprinted from Arturo Carlo Quintavalle, “Virginio Ferrari: An “American” in Chicago” in *Virginio Ferrari: Full Circle 1957-2017*. Edited by Marco G. Ferrari. Chicago: FerVir Inc./Ferrari Studios, 2017.
Translated by Fabio Ferrari and Elizabeth Anderson.

VIRGINIO FERRARI: AN “AMERICAN” IN CHICAGO

Virginio Ferrari’s story differs greatly from those of many other artists who undertook a voyage of “instruction” or rather of “formation” to the United States during the 1950s and 1960s. These artists generally visited the United States first in order to begin a dialogue with Abstract Expressionism and later in order to observe the rise of Pop and Minimalist Art in the American context. During these critical decades, most of the Italian and European artists who travelled to the United States, or who managed, in other ways, to gain direct exposure to the artistic innovations taking place in that country, experienced a dramatic encounter—a radical one in some cases. For these artists contact with American Pop and Minimalist art tended to redirect their prior approach to painting or sculpting. In their cases, the impact of the American art scene deeply transformed their own attitude to the past. Were it not for the relationship that then developed between Europe and the United States, the trajectory of such distinguished artists as Afro Basaldella or Emilio Vedova, for example, would be simply inconceivable.

But what concerns us here is a slightly different story. This story begins nearly a decade after the events just described above. I am more interested here in what took place in the wake of Abstract Expressionism. I am referring to other choices, since I wish to conjure up analogies more closely related to the particular case of Ferrari the sculptor. Younger artists such as Mario Schifano, who contributed to the rise of Pop Art in the early 1960s, but also Robert Rauschenberg, who was connected to Alberto Burri in Rome as well as Jim Dine and Jasper Johns come to mind. By the early 1960s on the art scene, direct ties were firmly in place between New York and Rome. These were far more direct than between New York and, say, Milan. This transatlantic direct connection grew more intensely during the course of the 1960s, especially following the Venice Biennale in 1964, an exhibition that indicated the triumph of Pop in European art in general as well as of Rauschenberg’s influence on European art in particular.

How should one account for Ferrari’s experience within this increasingly international context? In answering this question, we should keep in mind that previous critical approaches to this period were often more concerned with the development of contemporary painting than sculpture. The relationship between Pop and sculpture has in fact yet to undergo a precise and thorough analysis.

As was stated previously, the case of our sculptor from Verona is in many respects unlike that of anyone else. In 1962, when still quite a young man, Ferrari traveled to the United States for the first time. There he was able to exhibit his works to critical acclaim and with notable commercial success. This fortunate turn of events has been recounted on numerous occasions; these include two interviews that I conducted with Ferrari myself in 2010 and 2011¹. Ferrari’s first experience of the US during a visit lasting slightly more than three months’ time was soon added to substantially when the University of Chicago hired the sculptor as “Artist in Residence” in 1966. Ferrari would remain at the University of Chicago, as a sculptor as well as a teacher for the next twelve years. After leaving the university, he continued to live and work as a sculptor in Chicago, where he still has a large studio and where he continues to collaborate with a group of architects. While Ferrari currently spends only half the year in the US, and the other half in Italy, during his time as a faculty member at the University of Chicago and for some time thereafter, he would typically remain in the States for

¹See “Private Narratives: Dialogue Between Arturo Carlo Quintavalle and Virginio Ferrari,” pp. 528–46. See also the interview that I conducted with Ferrari on the occasion of his show at Palazzo Forti in Verona where 12 large sculptures in corten steel, which were subsequently exhibited in the city, were proposed: Arturo Carlo Quintavalle, “Dialogo con Virginio Ferrari,” in *Virginio Ferrari: Ombre della sera 1959–2003*, ed. Giorgio Cortenova (Venice: Marsilio, 2003), 31–41.



at least ten months out of the year. Today, only after many decades, Ferrari is able to divide his artistic activity between his studio in Chicago and his atelier in Tuscany equally.

These dates and facts are not merely biographical details. They are important in helping to better define the unique position of Ferrari's artistic contribution with respect to most other Italian visitors to America: artists who had more fleeting connections to the American art scene. Ferrari's contact with the US was clearly not, then, a brief sojourn producing radical change, and neither was it a passing experience. Ferrari's biography, instead, signals what amounts to a long process of creative transformation via integration: a process which renders his sculpture very different from that of his Italian compatriots, and which demands a critical reflection of his artwork on altogether new grounds.

Formed in the precise cultural climate of the Informal until roughly 1962–1964, the young Ferrari was an innovative Italian sculptor who began over time to impose himself as an important actor on the American art scene. This process started in 1966 and has lasted to the present. But while Ferrari has more than 40 years of experience of life in America, he is an Italian immigrant residing in the US; a sculptor formed by Italy but made culturally an “American.” In this sense, Ferrari can be likened to one of the key figures of Abstract Expressionism, Willem de Kooning. As such, the degree of Ferrari's integration also diverges importantly from the paths travelled by those great European artists who took refuge in the US during the War—e.g., Max Ernst or Piet Mondrian—but who never questioned their allegiance to their countries and cultures of origin. Nowadays, in an age marked by advanced global communication and mobility, the particular or parochial issues I am discussing here may perplex some readers. For this reason, I believe we need to reflect more on the diversity of the cultural situation in the 1960s, as well as on the importance of the large exhibitions being curated at that time, exhibitions that were designed to promote an emerging awareness of the New. Deeper consideration must be given especially to the impact that these transatlantic voyages and long trips must have had, not only on the Italian artists residing in the United States but also on the American artists residing in Rome. In light of these factors, one can begin to imagine a different mode of interpretation, one that is unlike both my first proposal in the introduction to Ferrari's show in 1971 and partly also my proposal in the Verona review cited in the footnote above².

It is certainly true that Ferrari was from his youth one of the most promising sculptors on the Italian art scene. That being said, does an alternate reading of the sculptor as a culturally-integrated actor who matured creatively in the United States necessarily imply that he denied his culture of origin to some extent? Is it not possible (and I put this forth as a working hypothesis) to suggest that Ferrari maintained his first model and nucleus of experience as an Italian sculptor, integrating it with those experiences in a new country and new cities—in the Chicago of Frank Lloyd Wright and Ludwig Mies van der Rohe, not to mention in his beloved New York—and in which he now lived and worked? Viewing it from this perspective, I am developing a theory that will provide a new assessment of Ferrari's cultural integration; I am suggesting that Ferrari's assimilation into the American landscape defines him to the point of being a naturalized or assimilated actor within an adopted environment. This assimilation cannot be fully gauged by studying Ferrari's sculpture within the context of American Minimal Art alone, but must, as a matter of course, take into account the artist's entire transformative progression within a complicated web of experiences that have been punctuated, as I hope to show, by a remarkable series of large and impressive works of art.

On this alternate reading, it becomes clear that it was not simply the art scene of the United States in the 1960s that influenced Ferrari's artistic development. It was perhaps even more Ferrari himself who exerted an influence on the evolution of contemporary American art. Here lies the crucial question that we must put to ourselves and that generally the quite rich and authoritative criticism dedicated to Ferrari in the United States has often kept to the margins

² Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, *Virginio Ferrari: Gocce d'amore pop*, texts by Arturo Carlo Quintavalle, Jan van der Marck, Franz Schulze, Harold Haydon, Exhibition Catalogue (Parma:Università di Parma, 1971). The introduction text by Arturo Carlo Quintavalle has been reprinted in this volume, pp. 485–92.



simply by considering Ferrari's journey from the perspective of an insider and so focusing on Ferrari's foreign origins, his Italian links to the Informal, all simply in order to make sense of his new endeavors within the United States. Past readings of a cultural schism in Ferrari's trajectory have kept the sculptor rooted in his formative Italian experience while ultimately failing to place Ferrari's maturation within the context of American sculpture from the 1970s to the present. It would then seem that the true problem now is to restore Ferrari's work to its proper context. This shift in perspective concerning the true nature of Ferrari's artistic evolution seems necessary not only in Italy, but also in the United States. I therefore propose to restore the historic relevance and integrity of Ferrari's cultural contribution and the authority that has defined his work in the past and that imposes itself on the artist's mature expression, and even more so today.

When asked about his origins, Ferrari always credits the importance of the Veronese foundries, where artists from Italy and other European countries, as well as the United States would come to create their bronzes. Ferrari often recalls what it meant, as a youth, to work as an assistant to several Veronese sculptors in these foundries, to collaborate on the castings, to refinish bronzes, to create molds. Ferrari remembers his role in assisting in the replication of many angels or Madonnas for tombs in the city and in Verona's surrounding area. His hands-on collaboration with the sculptors who were the key figures of the day was certainly a determining factor in Ferrari's training, as was the dialogue between the young sculptor and his early mentors. Above all, however, it was Ferrari's acute observation of his mentors' methods—their technical skill as craftsmen—that most marked him. In recalling these formative years, Ferrari mentions the technical choices of his mentors but also their differing styles and influences.

One of the choices that most influenced the young Ferrari, a method that is visible in the sculptor's earliest castings, is the lost wax process, a technique that requires direct modeling of the wax itself, which is structured from the inside, typically with a support framework of some kind. In Ferrari's elected method for casting, wax is first modeled with the hands or scalded with irons in order either to make the surface easier to shape or to obtain those smooth biomorphic forms that indicate a distinctive feature of Ferrari's work from his beginnings. Casting in lost wax has a sensitivity that casting with molds, which implies a double passage from the plaster model to the clay mold, cannot achieve. Moreover, casting in lost wax makes the work unique since there can be no multiples. The lost wax method is a distinguishing feature of Ferrari's work that should be highlighted.

There were, of course, other sculptors who utilized the lost wax technique in the Verona foundries. On this point, I recall for the reader the work of Quinto Ghermandi and Luciano Minguzzi, Umberto Mastroianni and Alberto Viani. This technique should be contrasted with that of Giorgio de Chirico and Miguel Berrocal, who frequently used molds for their castings—a technique that allowed them to produce multiples³.

Interestingly, in these early years, Ferrari did not move his work in the direction of some of the great figures on the international scene who were then collaborating with the foundries of Verona—artists such as Joan Miró, Salvador Dalí, and Roberto Matta. Instead, Ferrari pursued other avenues, moving toward the language of the Informal. Having said that, I must repeat that Ferrari's sculptural language always indicates a merging with numerous other traditions and experiences. We can see traces of these multiple influences in a few works from 1957—small bronzes such as *Due acrobati* (pp. 45, 385), *Madre con bambino* (p. 46), and *Torero* (p. 47). In these pieces, there is evidence of an engagement with the sculpture of Arturo Martini, and they bear the mark of Luciano Minguzzi's work from the mid-1950s as well. The surface of this series of sculptures is formed in such a way that it appears almost corroded by the light, a texturing technique that indicates a possible engagement with the style of Germain Richier. A bronze of medium dimensions, again from 1957, *Il timoniere* (p. 48), provides a further indication of how the young man also sought out his own style by seeking other artistic encounters, in this case with *L'uomo nero* by Lucio Fontana. In the case of Ferrari's *Torso* (1958; p. 49), the engagement is clearly with Giacomo Manzù. During these formative years, then, sculpting for Ferrari is

³ Concerning Quinto Ghermandi, I wish to cite a few texts that gather together images of the Informal period in question. Giuseppe Marchiori, *Quinto Ghermandi* (Bologna: Edizioni Alfa, 1962); Ghermandi, con scritti di: Marchiori, Lambertini [e] Mozzambani. In occasione della personale alla XXXIII Biennale di Venezia (Verona: Edizioni Galleria Ferrari, 1966).



first of all an act whereby he gains awareness of a situation that transcends the immediate context of the plastic arts in Italy and in Paris. But perhaps here too there is something else that has yet to be noted.

It is not often emphasized that the Veronese artist had as much of a precise rapport with Informal painting as with Bolognese naturalism from the very start, a parallel advanced by the criticism of Francesco Arcangeli. Other influences may include a series of painters, again from the 1950s, who formed a part of a movement called “Existential Realism.” Ferrari is not a theorist, but his formative experience in Verona, the epicenter of the sculptor’s early activity, made him aware of paths that led to new projects occurring in many other contexts. What contributed to Ferrari’s early exposure to these new paths, among other things, were his sculptor friends, such as Novello Finotti. Other influences on young Ferrari may have included Silvano Girardello, a painter who may have taught Ferrari how to achieve figuration while reconsidering it in light of the language of the Informal. Furthermore, if we move on to sculptures from a few years after these beginnings—and I am thinking specifically of *La luna, il sole, la terra* (1959; p. 51), and *Primo essere* (1961; p. 50)—we see that the young artist is now also in a stage of fervent dialogue with Luciano Minguzzi while at the same time still maintaining a singular sensitivity concerning the treatment of modeled surfaces where the articulated framework prevails in the composition, with figures stretching across the entire space of the bronze. This sensitivity also invites us to ponder the possibility of a conscious reference to the work of Medardo Rosso, whose criticism, we should not forget, was emerging at the time. Ferrari’s choice of alternate and varying paths, therefore, is singularly important to his maturation, and the quality of his castings during these years always remained very high, consistently indicating a notable difference from those artists who merely contented themselves with emulating Henry Moore, Kenneth Armitage, Lynn Chadwick, or Germain Richier.

Let us take a look at some sculptures from the period shortly after this one: *Il volo per E* (1961; p. 53), *Forme in embrione* (1961; p. 54), *Forma in danza* (1962; p. 56), *Momento plastico* (1962; p. 57), *Figura con animale* (1959; pp. 52, 392). Even here, with respect to the previously cited works, Ferrari seems to grasp another relationship, another possibility for dialogue and exchange. To understand these pieces more clearly, I revisit Ferrari’s link to the sculpture of Ghermandi, the Bolognese sculptor who happened to be casting in Verona, and who invented his suspended leaves, wings, and the imprint of the natural on the wax before casting. Ferrari’s idea, then, becomes that of articulating the image, to suspend it on a thin frame, and to articulate it dynamically in space. And indeed, it is to the concepts of dynamic space and flight that the titles of several other sculptures allude, precisely in *Vagabondo nello spazio* (1962; p. 65), *Vita nello spazio* (1961–62; p. 62), *Volo a due* (1962; p. 63), *Forme plastiche in volo* (1962; p. 63)—sculptural homages to flight in which screw-cutting dies, intended to support the system of bronze forms, alternate with planes that are molded with indentations, traces of incisions, and lumps of matter. Here, no doubt, Ferrari’s pursuit of the Informal is most evident.

When Ferrari speaks about the period pertaining to the above mentioned series, he almost exclusively credits the influence of other sculptors, as though he wished to propose that his work be tied to precise disciplinary matrices. This notwithstanding, we should not forget that Ferrari also draws and paints and that his experience as an artist is therefore articulated, but never sectorial. And it is because of this that I believe it is right to integrate his plastic pursuit with the pictorial, and as a consequence to read Ferrari within the architectural and urban dimensions of his work—new dimensions that materialize, subsequently, in the United States.

But let us linger further on this important initial period in Verona. A large sculpture from 1962, *Forme danzanti* (p. 66) seems to stand as a synthesis of the Italian tradition of the image. In this sculpture, the forms split into short sails that contain a slight hint of futurist models. These are not the forms of Chadwick or Armitage, not the post-surrealist forms of Moore, but original suspended frameworks that seek to go beyond even the artistic expression of Minguzzi⁴. Another piece, *Armonia* (1963–73; p. 68), centered on a strong median support with several great, billowing sails of bronze that dominate the space, makes one understand the

⁴ I make mention of *Minguzzi, sculture e disegni*, edited by Francesco Butturini (Verona: Edizioni d’arte Ghelfi, 1999), Exhibition Catalogue, Vicenza, Basilica Palladiana, 6 June–26 September 1999.



direction in which Ferrari is moving at the time. I believe, in fact, that beyond Ghermandi, Ferrari may also have been influenced by Francesco Somaini, with his hollowed-out forms and distinctive treatment of the surfaces. Be that as it may, what matters most, at this stage, is that Ferrari had already acquired a new position with respect to the context of contemporary artistic exploration.

This brings us to the sculptures that brought Ferrari to the United States, and therefore we have *Forme e vita* (1962; p. 70), *Figura sdraiata in movimento* (1963; p. 71), *Forme plastiche I* (1963; p. 72), and *Forme plastiche II* (1963; p. 73): pieces where the sculptor's choices are now clearly defined, offering a language derived from the Informal but with more attention to structure and so defined by imposing formal articulations. This is evident, for example, in *Continuity* (1962–92; p. 67). This last piece is a large bronze where, near the ground, on a base of granite, we see a cube, a sphere, and then, above these, a double sail that dominates the space. In all the sculptures mentioned above another element must be accounted for—the juxtaposition of two forms, two figures that imply the representation of a relationship. Following this, we see other variations on the theme of flight, as in *Volo tragico* (1963; pp. 78–79), a large sculpture in steel and cement with large, dark beams suspended just above the ground expressing the idea of collapse, fragmentation, and destruction but also conveying a sense of endurance and the will to master the surrounding space, to dominate it completely. The resulting tension between these contrasting impulses can, in fact, be said to traverse the vast majority of the artist's subsequent explorations.

This point of Ferrari's artistic research indicates a notable shift. The sculptor's signature markings, the fragmentation of the surfaces, those smooth holes that remain between the corrosions inspired by Richier, the fractures that echo Julio González, and the aggregated piercing silhouettes of Agenore Fabbri, progressively transform themselves and yield to new gestures. Here, Ferrari uncovers a number of more rounded forms, attends to cleaner surfaces, and models his bronzes into softer, more polished forms. Ferrari progressively develops these new forms and finishes and then interjects even more recurring themes such as the fascination with birth and germination, for example, which, consequently, become conjoined with the idea of relationship. At this stage, then, the course of a pursuit that had emerged from a dialogue with several prominent figures in contemporary sculpture, as in the case of a piece such as *Elemento circolare con elementi plastici* (1964; p. 82) and *Forme circolari* (1964; p. 83), differentiates itself. Several sculptures from 1964 appear particularly innovative in this respect. *Gli amorosi* (1962–99; pp. 69, 84, 384), where the forms are elongated and reminiscent of certain filaments by Matta or even of Miró, is a good example of this, while a rich series of bronzes from this same period is characterized by an almost flattened structure, punctuated by a number of organic forms.

At this point new things emerge—magnified amoebas, almost filamentous medusas and quasi-monstrous pods. This pursuit of the organic came to define Ferrari's new pursuit for several years. It is certain that, at this point, the sculptor had found his unique path, and pieces of minor or greater dimensions put into evidence a complexity of these new experiences. I refer here to *Forma organica* (1964; p. 85), *Studio per una strana oggettività* (1965; p. 86), *Studio per sviluppo di una condizione* (1965; p. 87), and *Forma organica* (1965; p. 90). Here the engagement with the pictorial expression of Max Ernst from the 1920s and 1930s, or with the work of the early Miró, appears quite clearly. Perhaps, for the fullest possible perspective on these pieces, the reader should recollect the spores, protozoa, or dilated amoebas represented in the work of Odilon Redon, whose forms also seem to be loosely evoked here at times.

Ferrari has always sensed that the density of surfaces, the tension resulting in the relationship between the cast and the bronze, and the human relationship with time can emerge in matter through gestures of impression, molding, and excavation. It is using these terms that one may render legible such pieces as *Grafia in rilievo per una diversa oggettività* (1965; pp. 88–89), for example, where the recollection of the “writings” of Paul Klee or Miró or even the ancient ideograms and archaic cuneiform markings appear evident. During the years that precede the sculptor's definitive relocation to Chicago, Ferrari can be said to travel, simultaneously, down two paths. On one path we see the originality of organic forms joined transparently to a surface, while on the other path we see the artist's persistent attention to the contribution of other artistic investigations,



such as the Informal. To exemplify the first tendency, we may refer to a group of pieces, such as *Metamorfosi umana* (1965; pp. 94, 388), *Nuova genesi* (1965; p. 98), *Il grande mito* (1966; p. 99), and *Strana oggettività* (1966; pp. 102, 388). For the second tendency, we refer to *Macchina lirica* (1965; p. 95), where the reference to Arnaldo Pomodoro is evident. But, even in citing tradition, Ferrari's unique contribution to the language of sculpture is exactly here, in infusing sculptural tradition with a new way of recounting life, and so new modes for envisioning organic existence, growth, and relationship. It is in this vein that one can read sculptures such as *Pensaci o uomo* (1966; p. 111) and also *Maternità* (1966; p. 107), where Ferrari's expression stems from Lucio Fontana's bronzes and ceramics.

It is interesting to analyze a large work of Ferrari's, *Pensando all'uomo di domani II* (1966; pp. 112, 388), a work that combines a vertical element with a sphere joined by two bronze poles. The sphere is cut, pierced, and branded along the diameter with long reliefs, resulting in an almost threatening bulk that stands, imposingly, in front of us. During these same years Ferrari invents another symbol, his droplets, which stand as an allusion to sperm and so indicate the themes of birth, of rebirth, and of vitality. Among the many works that explore this theme, I refer especially to *Tentazione* (1966; p. 115), while *Studio per la vita* (1966; p. 114), which is not bronze but wood and copper, combines the symbolism of the droplet and the feminine sex.

It should be noted at this point that nearly all the works during the following twelve years were made in the United States, and here the sculptures of Ferrari are born in an American experience that is highly complex and that must be considered with close attention. It is certain that moving beyond any considerations involving the location in which the sculptures were created, as well as beyond the fact that Ferrari is no longer able to use bronze in the US (both because of the high cost and because of the unsuitable training of the casters), what must be grasped above all is how the new backdrop of the American art scene imposes itself upon the artist, how this new world beckons to the sculptor, asking him to reconsider, to reflect on the past with respect to the present. In this new American chapter, Ferrari's teaching-experience with young people, his direct awareness of both the complex debate about art in the United States and about sculpture in particular, and the sculptor's exposure to the research of contemporary American architects and designers—all these factors can be deemed to have influenced both theme and form heavily. Here, for instance, we see how rapidly the interests of the artist are displaced from functional sculpture to an internal, even familiar space. We bear witness to a different vision of sculpture conceived within a broader context of the American urban space. Before proceeding further with this analysis, however, I would like to follow Ferrari's evolution by beginning with his first "American" sculptures.

I met Ferrari in 1970 in Chicago, several years after I taught there, in 1964, as a visiting professor of Modern Art History. At the university Ferrari showcased a series of works within an "organic eroticism" signed by interpenetrating forms. Ferrari's organic period persisted until nearly the end of the 1960s. A representative piece from this period, *Amore—Love I, II, III* (1968; pp. 136–38), in vibrantly-tinted naugahyde, is composed of circles with several curved forms inside it that somehow interpenetrate one another like pieces of a puzzle. During this same period, Ferrari sought to transcend the Informal tradition by evoking figures of a different spatial character. This trend is evident in works like *E.R. #3* (1967), where a cube marked by bronze shafts contains a small sphere, suspended and dripping, while below, we see a small bronze cube, overhung by a form reminiscent of a rising sun. Another sun symbol returns in *La ruota della vita* (1967; p. 121)—a thin, circular sheet where forms in bronze emerge from the edges, such as an eye, and yet other pieces refer explicitly to sexual intercourse.

The symbolism of sexual intercourse appears again in a large sculpture, *Vita* (1969; pp. 130–31), where two copulating forms, cast in a dense bronze, are marked by a sensibility that is still profoundly European in formal origin. To sum up this period briefly, Ferrari, who utilized materials like brightly-tinted naugahyde in the style of Pop Art, continued his exploration, remaining steeped in the European tradition while at the same time exploring new paths that he himself was forging and that we see manifested in urban projects such as *Proposta per piazzale con grande onda* (1969; p. 427) and *Proposta per piazzale con cupola* (1969; p. 427). These proposals are models constructed of varying heights where the central, common idea is that of sculptural



landscaping of an entire space—organized scansions of geometric elements within organic silhouettes. At this point, from about the middle of the 1960s, Ferrari's path appears to be directed toward other approaches with which he becomes acquainted in America. This path, which ultimately leads to experimentations with the language of Minimal Art, is well illustrated by the raveling and unraveling of white, ribbon-like encounters, subtly suspended in space, as in *Due elementi* (1970; p. 143), where the apparent citation of the Minimal resolves itself, once again, in the allusion to intercourse. The sexual rapport is also alluded to in other pieces like *Onda—Tre elementi* (1970; p. 144) or, again, in *Quattro elementi* (p. 145) of the same year⁵.

In skimming over the pages of the various interviews that I've conducted with Ferrari, I notice a substantial parenthesis around the period of Informal investigation—very complex and rich in itself—as described above, and an incomplete awareness of the novelty of the other American phase. This is a phase that implicates the transformation of the sculptor's methodology, of the materials used, and of the very function of sculpture. To illustrate my point, I turn to two important pieces, *Racconto erotico*, in aluminum and bronze, and *La ruota della vita*, made of these same materials, both dating from 1967 (pp. 120–21). We first observe that the most significant part of the two works is a large sheet of aluminum derived from rolling mills and shaped into a square form in the first element, and into a circle in the second. Surrounding the two sheets, on the edges, as appendages that provide additional meaning to the works, there are a series of sculptures, castings in bronze. Among other notable features, in the first piece we see the same symbolic droplet that we observed in so many previous sculptures, and then an eye joined by various forms knotted against the flat bottom. In the second piece there is a hand, a droplet, and an eye—this time with large, protruding lashes.

Certainly, these last sculptures create a point of marked and conscious rupture between the American present and the Italian, or European, past. Beyond this, however, I believe that it is here, in Ferrari's mature work, that my hypothesized will for synthesis between past and present may also warrant further consideration. In the bronze pieces of this period, the ancient images of the past emerge as citations coexisting within the complexity that dominates the work itself. In the signs alluding to relationship, to his "writings," Ferrari, as already indicated, certainly borrows from many sources. These citations, no doubt, include Arnaldo and Giò Pomodoro, from the Informal period, when the two artists developed a new articulation of sculptural language through casting bronze in cuttlefish bones, thereby evoking the memory of ancient sculptures⁶. Having said this, during this new period of Ferrari's artistic evolution, other demands present themselves to the artist, other concerns prevail. Where, for instance, do the aluminum poles come from, so smooth and bright? From what source do the square and the circle take their inspiration? Certainly not from previous models, but from others, from the new atmosphere that characterizes the American scene precisely during these years: Minimal Art.

Before pursuing this discussion further, however, I want to recall that Ferrari never chose the other path that led to the dominant alternative offered by Pop Art, a movement that manifested itself in the US in 1962 and that after having conquered Europe at the Biennale of 1964, weighed heavily on the works of artists like Claes Oldenburg and George Segal—to recall only two of the figures leading the Pop revolution in sculpture. Since we do not see a trace of those choices in Ferrari, we must ask ourselves how he happened to turn to other artists instead, to another model of experience, of making, in this way, both very different choices with respect to the past. Seeking the answer to this question, we see choices at certain points that indicate a new path not only for understanding better the work of Ferrari but, I believe, for shedding new light, more generally, on the development of contemporary art in the United States.

⁵ The reference, as in note 2 above, is to Ferrari's show in 1971 at the Salone dei Contrafforti in Pilotta: *Virginio Ferrari: Gocce d'amore Pop*, Università di Parma, March 1971.

⁶ As for the work of Arnaldo Pomodoro I refer the reader to the volume that illustrates the important donation to the collection of the CSAC of a noteworthy collection of works from the years 1956–1960: Arturo Carlo Quintavalle and others, *Arnaldo Pomodoro: opere dal 1956 al 1960* (Milano: Electa, 1990).



In order to understand Ferrari's turning point, we should perhaps reflect on a few passages from his interviews where he exalts the importance of the architectural dimension of the urban landscape of Chicago, the city that challenges the vertical dimension; the city of Louis Sullivan; the city where Frank Lloyd Wright constructed dozens of homes; the city, above all, that Mies van der Rohe reinvented with his transparent skyscrapers, in which the windows are dark during the day and luminous prisms at night; the city where the large architecture studio of Skidmore, Owings and Merrill operates; the city where nearly every building downtown—like in New York, but in a very different way—proposes a vision of space made anew. Precisely here, and naturally in New York as well, Ferrari discovers the incredible dimension of urban space; he realizes that the streets are like canyons carved between blocks of offices and homes; he discovers that these spaces—the great sidewalks, the glass-encased atria of large firms and banks—are often occupied by imposing sculptures, and that these sculptures have been created by some of the major figures of American and European art. Once all of this is understood (we are at the beginning of Ferrari's teaching years at the University of Chicago, a period that lasted a good twelve years), the sculptor must have also been confronted with very practical problems, as our interviews confirm⁷.

As stated above, foundries like those in Verona, with tradition and experience, simply do not exist in Chicago in particular or even the United States in general. Even in the best American foundries, the cost of casting is too high. For these reasons too, as Ferrari well knows, many great European sculptors chose to remain in Europe, and a number of Americans also went to Verona. But if you cannot cast, you must utilize other materials. It is then for this reason, primarily, that Ferrari progressively separates himself from the Informal and the symbolism that marks the first phase of his experience, this is the explanation for why he now opts for different paths.

In America, many experiences over the course of many years, as well as much experimentation with very new materials, helped him along the way. But one decision in particular was made in the course of a very short period of time. If one wishes to sculpt in the United States, one must consider first and foremost the dimension of the work. In Italy or in Europe, large-scale sculptures are simply unable to engage with the controlled spaces of old world historic city centers. In America's urban landscape, sculptures must assert themselves within a different dimension; they must become legible, engaging in dialogue with the towering heights of tall buildings, with the expansive lobbies of banks, with the wide-open spaces of university campuses, with the vastness of squares adjoining American urban public structures. To meet this challenge, Ferrari needed to change the dimension of his own contribution, but he also had to invent a new style. Better yet, he needed to adapt his own style, his own invention, his own mythology to American culture, to its forms of expression and its architectural models. This is the novelty of Ferrari's sculptural synthesis; this is the importance of Ferrari's presence in the United States. Had the sculptor maintained an allegiance to his own formative roots as a European, making bronze casts in Verona, he would have secured sure enough success for himself, even in sales, as was the case on the occasion of his first American show when his Veronese bronzes sold out. But if Ferrari had not adapted the way he did, he would never have been able to influence the space of the city that he came to call home. For it is precisely here, in Chicago, that Ferrari created his most important works, thereby becoming one of the leading figures of the American public art scene, as many streets across the United States clearly attest.

To understand Ferrari's choices it is necessary to follow several of his works that are situated in an intermediate phase with respect to those that we have analyzed up to this point. In these works, Ferrari's traditional bronze forms are transformed, and the myth of relationship as the generator of life emerges with increasing strength—a theme that Ferrari will transfer from the narrative dimension of the European Informal to the geometric space of his American-made work.

⁷ The reference, as in note 1 above, is to a dialogue that is published in this volume. See "Private Narratives: Dialogue Between Arturo Carlo Quintavalle and Virginio Ferrari," pp. 528–46.



Once established in the United States, Ferrari certainly became familiar with the work of the major figures of Minimal Art. He was well acquainted, therefore, with the broken geometry of Tony Smith, for example, in *The Snake is Out* (1962), as well as with the rigorous structures of Robert Morris from 1963 and the geometries from 1964 that were shown at the Green Gallery. Ferrari certainly admired the hard intersections of spaces in Donald Judd's work from 1963 and 1964. He knew the violence of the severed volumes of Anne Truitt who, like Ferrari, also experimented with variations of color in the early 1960s. He knew Carl Andre and his floor arrangements of modular and repetitive elements, as revealed in *Redan* (1965) or in *Lever* (1966), as well as the disarticulated space of the pavement in *Eight Cuts* (1967). Ferrari knew the painting of Frank Stella and the neon of Dan Flavin and the capacity of the latter to burst his work into space, as in *The Diagonal of May 25, 1963* (to Constantin Brancusi) (1963) as well as in *Alternating Pink and Gold* (1967–68). He knew Sol LeWitt and works like *Standing Open Structure, Black* (1964). Beyond these artists and their work, Ferrari was also attentive to the language of Richard Serra, Agnes Martin, and Donald Judd. He appreciated equally the capacity of Isamu Noguchi to vary materials and to adapt them to the unique requirements of a given space⁸.

To choose something different in the 1960s from Pop Art, which dominated the American market as well as the European; to choose to abandon progressively the lessons of the Informal in order to orient oneself in a different way; this is to achieve a true creative revolution. Ferrari achieves this revolution by experimenting with absolute geometric form and by engaging in dialogue with those sculptors destined to have a larger consensus in the course of the 1960s. But one factor divides Ferrari from all the rest. This is the idea that sculpture cannot be an absolute, a form almost without color, closed upon itself, and autonomously symbolic. For Ferrari, the subject must be stimulated and opposed within the work itself, and those geometric forms such as the parallelepipeds that dominate the scene of the Minimal, must be moved, chopped, and transformed. They must become a space for new events, a place where other principles confront each other in order to give a sense of new space to the imagined forms. This occurs, for example, in the rapport between two abstract forms, one masculine and one feminine (most often attempted during Ferrari's Informal pursuits), in the evocation of ancient models, or in the confrontation between Tradition and Modernity. In the sculptures that Ferrari has been making in the US for nearly half a century, you will always see memory, traces of the past, and therefore a density of references that Minimal Art excludes from its compositions a priori. In fact, for the Minimal, the "pure" forms must impose themselves according to their own merit, outside of history, outside of every reference to the past. They must even oppose themselves to the sculpture and art of the past.

This experience of Ferrari's in relation to Chicago's urban space informs him that in the expanded space of American cities a new form of thinking, a new approach to creation, is necessary. But Ferrari also understands several other things, namely, that his sculptures will most likely be works for the city, works to distribute among the urban spaces in order to render them functional, different, and civically useful. In fact, for a long time, Ferrari will leave gallery shows aside—he will do very few—while he instead multiplies his invention of new monuments. In this momentum, Ferrari creates pieces that are thought of as architecturally integrated structures serving as gravitational poles within an existing architectonic system. A foreign sculptor, naturalized though he may be, rarely asserts himself as Ferrari has on the US American art scene. Therefore the geometries, and, I repeat, the refusal of Pop Art right at the moment when Pop Art had the maximum market consensus and notoriety (a consensus that Minimal sculptures and Hard Edge painting certainly did not yet have) represent Ferrari's fundamental choice at this moment. It is a choice made with much risk and effort, and through keen observation and experimentation with materials and forms. This is the new stage of Ferrari's development that I believe it is now possible to follow explicitly within its proper historical context.

⁸ Concerning Minimal Art and the themes that I have just indicated here, I cite only a few volumes. See James Meyer, *Minimalism, Art and Polemics in the Sixties* (New Haven: Yale University Press, 2001); Vittorio E. Savi and Joseph M. Montaner, *Less is more: Minimalism in Architecture and the Other Arts*, Exhibition Catalogue (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1996). See also David Raskin, *Donald Judd* (New Haven: Yale University Press, 2010); Ellsworth Kelly: *Diagonal*, Essay by Johanna Burton (New York: Matthew Marks Gallery, 2009); Richard Serra: *Torqued Spirals, Toruses and Spheres*, Essay by Hal Foster, Exhibition Catalogue (New York: Gagosian Gallery, 2001); and Bruce Altshuler, *Isamu Noguchi* (New York: Abbeville Press, 1994). For several significant essays on the artists of Minimal Art, see also the volume by Barbara Rose, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008* (Milan: Libri Scheiwiller, 2008).



In 1967, what must be noted is a completely new phase as regards all of Ferrari's preceding sculptural pursuits. He himself calls it *Elementi in ferro dipinto* (1967; pp. 122, 389). This is a piece consisting of circles, parallelepipeds, and squares with substantial thickness—all made from steel painted white. He could not have invented a more evident homage to the expressions found in the American Minimal, but precisely the variant in the dimensions—large and small circular sculptures, a hole or pivot generally placed at the center—recalls something else as well. This is the myth of the machine and, with the different dimensions, the desire to explore the pure, the absolute form of the American sculptors. At this point, however, Ferrari had not yet decided with certainty on his own path within the Minimal. He sees a certain hybrid character among a series of his works belonging to the period around 1967, such as *Fonte di vita I, II, III* (1967; p. 123), *La goccia VIII, IX* (1967; p. 125), and *La goccia della vita* (1967; p. 128). These works evoke the myth of the sperm and of rebirth but there are also works that echo different memories, such as *Momento* (1967; p. 129), where we see the column of Arnaldo Pomodoro, the eye with the long lashes of Miró, and the eye of Ernst, which Ferrari reconsiders in light of the sculptures of Alberto Giacometti from the 1930s. These are the last of the sculptures strictly linked to the important artistic development during the preceding years. This farewell to such a significant world, even for the culture of the United States, can be seen in a large piece, *Vita* (1969; pp. 130–31), where, on a base of cement at the center of a reflecting pool, we witness the emergence of two large forms, masculine and feminine, but cast in bronze. Once again, Ferrari is thinking of Constantin Brancusi, or perhaps of Jean Arp. At the same time he is confronting the exigencies and dimensions of the large surrounding buildings. In fact, it is before one of these buildings that the bronze couple, which is over seven meters high, is placed. As an important sculpture of a very high quality, *Vita* indicates a definite departure from the old models; it transmits the importance of searching for a form that is less naturalistic and more abstract.

Ferrari confronts many problems as well as their possible solutions as he experiments with abstraction. One of these, *Globo con onda* (1968; pp. 132–33), shows a minimal horizontal structure and a wooden, globe-like framework positioned above it, which creates a virtual space where the sphere could potentially roll. This is therefore the space of a possible event; but the sphere, which should rotate on the uneven path of the white wave made from painted wood, is not an absolute sphere, made in the Minimal manner, say, of Arnaldo Pomodoro. In 1968, Ferrari proposes a decisive turning point in his creation: he abandons bronze and painted iron and invents the series *Amore—Love* (1968; pp. 136–38), using a new material, naugahyde, as a coating, stretched on wood. The series presents three square pieces, within which we see several forms the origin of which is the Chinese representation of the opposites, Yin and Yang, night and day, masculine and feminine principles, coexistence and tension, inside a rigorously geometric structure. A few of the pieces measure 158 x 158 x 31 cm and the forms inside appear to be moveable and therefore combinable. The plastic covering presents three colors—red, white, and blue. The photographs that we see in this volume place the three works in a landscape. Our sculptor, on the basis of this model, invents other solutions—as in the case of *Fertile Love* (1968; pp. 134–35), a composition in a circle in which the colors are red, white, and black, and the materials are made from aluminum, plexiglas, and also glycerin. The result is a refined game of lights. We cannot forget, of course, that the use of materials is very important, and the choice, for example, of steel or even plexiglas imposes solutions that are very different from those that bronze casting would have permitted. In fact, from this point on, Ferrari's treatment of the surfaces will no longer have any relationship to the European Informal.

Two years later Ferrari creates an important group of sculptures in plexiglas. *Un elemento* (1970; pp. 142–43) is a white circle with two diametrically opposed projections on the axis. *Due elementi* (1970; p. 143) puts forth a plexiglas square beam that forms a sort of upside down U at the center. A grouping of four pieces forms *Quattro elementi* (1970; p. 145). *Onda—Tre elementi* (1970; p. 144)—is made, on the other hand, from three elements poised horizontally on the ground. The series continues with *Cinque elementi* (1970; p. 146)—made from circular and transparent sections—and with *Otto elementi* (1970; p. 147), a square composed of two diagonals with square edges in transparent plexiglas. The series presents remarkable dimensions, with space conquered internally but also, potentially, externally; with outward, rigorous geometric forms, and the absence of any “representation.” But one piece alone best clarifies how Ferrari is reflecting on his own past, and



seeking to join the new forms with the old. I am referring to *The Knot* (1972; pp. 148, 388), a bronze tube, two-and-a-half meters high. This is an absolute form except for the center of the knot, which destroys every allusion to pure geometry. Finally, *Passeggiata a primavera verso il Garda* (1975; p. 149), presents long and flattened, shiny parallelepipeds made from aluminum. These are still absolute forms but with a title that evokes a different narrative dimension of the sculpture.

Ferrari commented himself in our interview upon a few of his sculptures that I have analyzed here, but the sense of my words is different from his. Ferrari sought to explain the conditions that were placed upon him and the difficulties that he had to face, while I have instead sought to grasp the novelty of his artistic research with respect to the invention of Minimal Art. Therefore, in the case of great monuments, Ferrari returns to utilizing bronze, at least in this period, even if, soon after, he will use other materials more prevalently, such as corten or even stainless steel, achieving important results with these. But let's pause here to contemplate *Dialogo* (1971; pp. 152–55), a large bronze formed by three pieces, four-and-a-half meters high, placed on a base of sandstone. Here the double experience, the double matrix of Ferrari's cultural imprinting, is most evident. The metallic forms move from a parallelepiped or from some prism-like forms structured on one side. Three arms depart from these forms, one of which encloses them in a circle. It seems here that the geometry of the beams is modeled in a different way, almost alluding to a sort of forest that has been cut down to several forms that evoke a framework, to the idea of construction, and in sum to a relationship, to a unifying encounter. I do not believe that this reading is incorrect if one considers another important piece, *Ecstasy* (1974; pp. 158–59), where, in the space of a large clearing with a square of water of considerable dimensions, there is, in the center, a base that supports a bronze obelisk over eight meters high. Here the obelisk is divided in the center by a fissure that goes from top to bottom—as if to suggest once again that the relationship between the two principles, the masculine and the feminine, is present. We have geometry and the Minimal, on the one hand, relationship and its symbolic references, on the other.

From this moment on Ferrari demonstrates that he has individuated his own original path in the rather vast territory of the American Minimal. This is a path of research and development that cannot be identified with any other artists. It is a path that we see articulated in a series of very original works, most prevalently, works of steel. I cite a few among many to illustrate this development: *Omaggio all'Adige* (1975; p. 160) and *Omaggio alla torre dei Lamberti* (1975; p. 161), where Ferrari's memories of his own homeland are reduced to geometrical allusion. But there is also *Family of Painted Steel Sculptures* (1976; pp. 164–67), where the steel is painted fire-red, and there are cubes with a semi-sphere, parallelepipeds, and spheres cutting into them. At this point, steel dominates Ferrari's choices of metal, and here he invents *Horizontal Movement* (1977; pp. 168–69), a large sculpture situated in an urban space and composed of five steel tubes that are thirty meters long and seventy-one centimeters in diameter. The idea is that the axes of the steel, which structure the space, are like luminous beacons evoking Ferrari's mythology of the American city. The idea of large tubes is developed in other works like *Developments* (1977; p. 177), made in aluminum. But there are also tubes of different materials that render the sculptor's ideas more explicitly, such as recycled paper in *Shanghai* (1977–2005; pp. 180–81).

Sculpture is art but it is also a game, a game of possible combinations that together offer a playful means to direct and re-organize spaces. Several scale models from 1977 of small dimensions prove this important point. I cite one of them, *Timber III (maquette)* (1977; p. 179), made in aluminum. Here Ferrari proposes a large open space (we can imagine the space of a campus or an esplanade beneath a skyscraper) where great tubes of steel, positioned in a line, are at the base and stand vertically with a sense of internal movement while, on the level above, we see other tubes that have fallen to the ground. In sum, it is a Mikado game in sesquipedalian dimensions. This is sculpture understood precisely as the reinvention of the game of sculptural intervention in public space.

Toward the end of the 1970s, Ferrari develops the theme of the geometric form, but together with this theme is the relationship between different forms—concave-convex, vertical-horizontal, or opposite forms in general. Allusions to the penetration of the masculine principle into the feminine, and evocations of quotidian symbols like hinges, keys, and bolts are present here. Ferrari develops this concept and transforms it into a



total reorganization of the absolute geometry of Minimal Art. In the Minimal, the forms are without signification (as the forms that inspired the aesthetics of Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey), and the form is the symbol of the Origin—perhaps the Divine—but also the End. In Ferrari's work, geometric forms have a history and a correlation even if they do not represent anything in the traditional sense of figuration, even when infused with tension and meaning. I think of *Concave – Convex* (1977; p. 186), *Contrasto* (1977; p. 187), *Square Prism* (1977; p. 191), *Sphere* (1977; pp. 192–93), and *Square Pyramid* (1977; p. 194). Within this group *Curiously and Observed* (1978; pp. 196–97) stands apart, with its two large, bronze parallelepipeds, over seven meters high, and with a sort of shattered, deconstructed geometry at the peak. Again, the absolute form of Minimal Art, outside of time, becomes a moment of transformation and of relationship for Ferrari. Again, the symbolic resonance of a masculine and feminine intersection returns in Ferrari's mature work and with it the recollection of an Egyptian obelisk that the sculptor has never forgotten.

The years 1978 and 1979 are particularly important in the artistic development of the sculptor because he confronts the theme of structure, considered as architecture, with increasing attention. At the same time, he also confronts the theme of placement within the interior of a space, where the form is provocatively situated in order to transform the space, adding a controlled disorder to a preceding order. Ferrari therefore uncovers the dissonance between absolute forms of geometry as we will see by analyzing several pieces. To do this, Ferrari either distributes geometric forms according to an absolutely non-symmetrical order and a disarticulated spatial conception, or he modifies an absolute form such as a prism, a cube, or a parallelepiped. He does this by determining the protrusion of a dihedron and by dividing a slab in two with rigorously geometric signs or, again, by severing a cylinder of steel across a metallic plane. The novelty, then, is in the decomposition of the forms of solid geometry, which is the case in *Nine Elements* (1978; pp. 200–201) where tubes and parallelepipeds lean on the entrance and walls of a house, or in *Twisted Forms* (1978; pp. 206–7), where the bronze slab is curved so as to generate an interplay of warm, reflective, golden hues. A piece with large dimensions also arouses our interest here, *Earth Form* (1979; pp. 208–9). This is made from bronze on a base of Greek marble. The bronze is a parallelepiped modeled to become a form that is concave on one side and convex on the other. There is therefore the positive principle and the negative, and it is exactly this “reset” of minimalist principles, Ferrari's narrative dimension, that redefines the absolute form typically associated with the orthodoxy of American Minimal. This notwithstanding, Ferrari certainly does continue to take a great interest in absolute geometries. I am thinking here of *De divina proportione* by Luca Pacioli, or the designs of the solid geometric figures invented by Leonardo da Vinci. But for the Ferrari of the late 1970s, the solid forms must move, open, question themselves, and even oppose and interpenetrate one another. So, for example, in *Moment* (1978; pp. 211, 388), we have a parallelepiped with one of its angles modified, while *Meeting Element* (1978; p. 210) sets forth three trunks of pyramids, two of which juxtapose each other with evident sexual allusion. Among the many ways geometric figures may interpenetrate one another, I also recall *Incastro* (1979; p. 214), in bronze, where a slighter prism traverses the larger one that acts as the base.

Other works that Ferrari draws out of stone or marble also continue this line of artistic exploration. During this period there are colored marbles that are handled in a very refined way, but at times there are also smooth rocks marked by diverse forms of gradine, occasionally marked or worn from chisels or even grindstone. To appreciate *Family of Marble Sculptures* (1979; pp. 220–31), the color of the marble must be taken into account—the white from Carrara, the black, and the pink—as well as the forms, which are absolutely geometric and arranged in the space of an interior according to absolute geometric principles. During this period, Ferrari often uses different colored marbles, but he is also interested in white Carrara marble, as in the sequence of cubes fixed to the walls in *Tumble Cubes* (1979; pp. 220, 223). The idea that dominates his investigation of marble is analogous to his early examination of bronze. Relationships exist between geometric figures of greater dimensions, generally between prisms and other elements that penetrate them, as in *Wonder* (1979; p. 224), *Curious I* (1979; p. 225), while *Untitled* (1979; p. 229) proposes a delicate parallelepiped in Carrara marble into which is fixed a slab of pink marble that carries the traces of a drill or other instruments on the edges. *Column—Nine Elements* (p. 232), *Vertical Elements* (p. 232) and other works designed in 1979 are all pieces that again take up the model of the bronze forms' geometries and transfer



these onto stone. In acting thus, the sculptures replicate the same geometries of skyscrapers, therefore becoming mirrors of the city within a room or a gallery. These same forms are envisioned in order to be transferred within the urban system, becoming a sort of metaphor of the system, a game that is also a design and testimony of the dimension across which Ferrari intends to develop his own conscience and his own love for the modern city.

It is not possible to analyze all the sculptures presented in this volume; it is even less possible to analyze all the sculptures produced by Ferrari during more than 40 years of activity. But it is impermissible, and perhaps also impossible, for us not to recall several of his key creations and most visible interventions, especially those that have been set aside many of the most architecturally significant buildings in several American cities. One form that stands out is *Prism into Two Elements* (1979–80; pp. 238–40), composed from bronze and granite, where a long square pole crosses two bright bronze parallelepipeds with squared edges that are offset and placed on a stone base. The movement of the construed surfaces clearly reveals Ferrari's new artistic principles by representing the image as it were in a state of architectural motion or potential movement. A small project, called *Open Square* (1980; pp. 246–47), reveals the public intent of Ferrari's artistic investigation, which will find its culmination in the series of large pieces in corten designed years later for the retrospective show in Verona. Ferrari sets forth several small models of geometric figures composed from thick slabs of steel where the triangle, the square, or even the circle seems offset. The slabs do not close and do not propose perfect, completed, or absolute forms. And here is another of Ferrari's ideas: to suggest movement within immobility, which is a theme that increasingly returns, as in his large sculptures created in China for example. In 1980 there is a large bronze, *Cylinder in a Prism* (pp. 252–53), which measures eight meters in height. It is not unlike the idea of the column from Pomodoro, but transformed. It seems like the idea of the decomposed geometries of Tony Smith, re-organized, however, as the opposition of two forms that are potentially in a phase of interpenetration. This idea of penetration that Ferrari represented at first in naturalistic, allusive terms, becomes more frequent during this period. Here I will cite one small piece in steel called *Penetrazione* (1981; p. 254), formed by a parallelepiped that is traversed by a cylindrical pole. The pyramid too is employed to suggest relationship. Thus we have *Pyramid into Two Squares* (1980; pp. 258–59), a bronze 155 centimeters high, where the highest point of the pyramid crosses two squared thicknesses. Here I wish to draw the reader's attention to an important project that emerged during these years, of which we only see the sketch: *Environmental Sculpture III—Tumbleweed* (1977–82; pp. 266–67), where parallelepiped forms with different orientations are situated in an ample space (simply a metal base here) that can easily be imagined as a large piazza or a dilated opening. The idea that inspires these forms is not difficult to uncover: we stand before the image of an urban center of any large American city. Just overlook the small dimensions and these dark profiles become those of looming skyscrapers.

For Ferrari, therefore, geometries are no longer closed but open, as is evident from the regular solids that are traversed by other absolute geometric forms. The artist studies these interpenetrations with small sketches in steel or, more rarely, in bronze as in *One Element into Another I, IV, V* (1982; pp. 286–88).

But—importantly—he modifies the geometric figures by either transforming their contours, as in the case of *Open Geometric Elements III* (1982; p. 289), or even by splitting them as in *Circular Energy* (1982; p. 294), where the large bronze circle with squared edges splits and displays a series of cubes on one part of the circumference that are traversed by an arc that draws them into the circle. The regular forms therefore disappear, carrying the signs of continuous movement, precisely “circular energy.” This is an energy that we find again in *Il sole bacia l'onda* (1982; p. 295), where the chipped edge of the wave opposes the semicircle of the sun, imagined perhaps as a geometricized sunset; and where we now see two slabs of bronze in juxtaposition. For a follower of Minimal Art these elements would be placed on the ground, parallel, and absolute; but here, by Ferrari, they are bent and cross each other, almost interlacing. The title, *Two Lovers* (1983; pp. 298–99), makes it clear why I have maintained to the last that the artist points to a different vision and thus a narrative of the function of geometric forms. This, if I may, is an affective interpretation of *Episodio (six elements)* (1983; p. 300), and it confirms our reading in this mode.



Now let us look at another large piece, *Being Born* (pp. 304–5), also from 1983. The monumental work is placed upon a granite base and situated in the center of a reflecting pool that multiplies the composition's image and surroundings. In this way it becomes the visual fulcrum of a system of tall buildings. The form of the sculpture corroborates Ferrari's tradition of the image, a tradition that is laden with significance. The inner circle is closed, but a protrusion, which is a symbol of relationship, penetrates the external circle that opens up into two protuberant forms. We find the theme of the circle that is broken and recomposed in another important monument, *Formation of a Circle* (1985; pp. 318–19), where the piece in steel, more than four meters high, inserts itself perfectly into the stratified architecture of the building that stands behind it, connecting the offset levels. But Ferrari does not lose sight of the forms that he has worked on in the past, such as the obelisk and the sphere. Several works seem to offer a particular tension and effect, as in *Sequence (two elements)* (1984; p. 306), where two obelisks in bronze, each around four meters high, are surmounted by two rose marble spheres—one sphere on the axis and the other completely outside the axis of the supporting structure. Spheres of steel were used for relatively small structures in the past by Ferrari, but by the 1980s they had become a signature feature of Ferrari's craft. Now he joins them in a circle, as in *Ring of Spheres* (1985; p. 308); he structures them in pyramid form, as in *Pyramid of Spheres* (1985; p. 309); he organizes them in the form of a square, as in *Square of Spheres* (1985; p. 310). This last piece is redesigned in large dimensions (6 x 6 x 1.37 m) in the monumental version of *Square of Spheres* in 1986 (pp. 314–15).

Ferrari clearly maintains his regard for the more advanced artistic explorations in Italy, but not for Arte Povera, and even less for the Italian Transavanguardia. Giuseppe Penone's suspended distances among connections with nature do not interest Ferrari, nor do Michelangelo Pistoletto's later works, with his fragments of places and objects. The repeated and reassuring spaces of Mario Merz do not appeal to Ferrari, even though he may find a certain affinity with the scorched, black structures of Nunzio Di Stefano. One must keep in mind that when Ferrari plans a sculpture, he always seeks to mediate between his early formation in the Informal and the choices put forth to him by the context of the American Minimal. At this point, it is important to remember the path of Arnaldo Pomodoro who, in certain ways, must have stimulated several of Ferrari's later choices, although not those of the 1960s and 1970s. I am thinking of *Dots on a Round Surface* (1986; p. 328) or *Squares on a Circle I* (1986; p. 329), where the bronze form, on which small parallelepipeds are distributed, dissolves the geometric completeness of the metallic base in a vibration that cannot but recall the corroded density of that artist's spheres. But while Pomodoro chose the sphere, the cylinder-column, and other forms of regular solids to fraction, erode, and gouge, Ferrari makes different choices. First of all, in Ferrari's mature work, the geometric form must always remain evident, and the fractioning of the structure must respond to an order, a precise organization. In sum, the Informal period is very distant from Ferrari, and the solutions he opts for are necessarily different from those of the past, as in the case of *Knowledge* (1987–88; pp. 330–31), where a series of parallelepiped-books symbolize knowledge. The parallelepipeds are superimposed and offset with respect to the middle axis, while an elongated obelisk, over eight meters high, surmounts the entire thing. Another large sculpture in steel, *Umanità* (1987; pp. 332–33), presents a disk that is cut out or perforated in the center, and the theme of the disk is one that the sculptor will continue to utilize through the first decade of this century. The disk even appears in the series of corten sculptures exhibited for the first time at the retrospective show in Verona (pp. 402–3). Here it is important to make a comparison with another disk, *Meteora* (1987; pp. 334–35), which is made of bronze and is over five meters high. A halo of rays that issues from the circle made of bent, metallic axes composes a piece that, as a whole, suggests the velocity and rotating movement of the solar disk. It is precisely the opposition between mobility and immobility that characterizes the artistic expression of Ferrari and that distances him from the choices of the American Minimal. But Ferrari also has other concerns that will return in time, such as the relationship between sculpture and the natural environment. His sensitivity to this relationship must be appreciated because it is precisely this that explains the difference between the materials he uses. For example, a sculpture entitled *Tension* (1987; pp. 336–37) is situated in the green, wooded space between enormous tree trunks, and the bronze seems opaque and marked by exposure to the open air. Thus he chose a bronze with a strong patina that is well placed in its adopted environment. The column surmounted by an arched slab from *Contrasting (mobile)* (1988; p. 339) illustrates the distance from *Tension*. First of all, the base structure bears a type of curved beam in an unstable equilibrium here—"mobile" to be exact.



Second, the sculpture is made from bright aluminum and imagined for a space designed for great dimensions architecturally and ideally linked to tall, erect structures. There is therefore, on the one hand, a fixed form, and on the other a purposely mobile form. On one hand we have a material sensitive to time markings and corruptions at the exposed surface level of the work, on the other hand we have a piece where the bright geometry of the forms joins itself to the idea of the tall city structures with just one variant—potential instability, that is to say, the precarious equilibrium of the urban system. On one hand we have immobility, on the other potential movement. These are the two themes of Ferrari's new investigation.

In 1989 our sculptor progressively elaborates a series of small bronzes, where the image of the column becomes disarticulated via the interplay of twisted and welded prisms and parallelepipeds. These are all an homage to the same idea by Constantin Brancusi in *Endless Column* (1937–38) and the dissolution of the absolute form of the cylinder: columns intended to be like ancient obelisks, not full of unknown scripture as in the art of Arnaldo Pomodoro. Ferrari's work in this period creates the dynamic of forces in opposition, rivaling geometric structures imagined in motion. The idea that the circle is able to express movement is evident in another complex sculpture by Ferrari, *Circular Tumbleweed* (1977–88; p. 342), which is made from large, steel circles that are each missing a section, creating almost a sequence of frozen forms in motion. *Elementi circolari in movimento—Tumbleweed* (pp. 343–44), in steel and rose marble from Verona, developed between 1977 and 2002, suggests the same idea on a different scale, but still in large dimensions. *Vertical Ellipse* (1987–91; p. 348) also presents a large metallic circle over nine meters high, naturally imagined for an urban space in order to provide a new form and a new function to that space. By the late 1980s, therefore, Ferrari reorganizes sculptural function and invents a new guiding principle for his geometric forms, for his absolute forms imagined in steel as well as in bronze. These forms do not adorn—rather they become protagonists of the space, correlating among themselves and simultaneously determining distances and relationships within the space. Monumental in size, Ferrari's sculptures from these years make an architectonic proposition. Unlike the followers of American Minimal, Ferrari's art is once again imagined in dynamic tension with the architecture with which it interrelates or, as in the cases that I will illustrate below, it becomes architecture in itself.

Family of Meeting Elements (1991; pp. 352–54) is an appropriate example to illustrate this stage in the artist's evolution. This sculpture is formed from a few square pillars, between 170 and 243 centimeters high, made of bright steel, with one pillar one stretched out on the ground and composed of two elements, while the others are vertical (although one is bent, modulated as if the metal were rearticulated by heat). The other elements are cut at half-height, and together with the remaining parts they make up a complex system where motion is in a state of vital potentiality. Here, therefore, the difference between the geometry and the regularity of Minimal Art is evident. Not a single form, not contemplation, not immobility, but a different tension exists between the multiple forms that determine Ferrari's path.

What is the ultimate source of the most recent expression of Ferrari's characteristic inventiveness? I believe that the origins are found in the ancient memories of medieval laments over the dead body of Christ, those from the Fifteenth Century by Guido Mazzoni and Niccolò dell'Arca. In short, the space between the columns of metal and the forms of the columns themselves create a sort of family, like actors on a stage. The space becomes ripe with narration even if the forms are not figural but abstract, absolute, and here the treatment of the metal is different, with the surfaces of the steel and bronze modulating and splitting the geometric regularity of the parallelepipeds. The idea behind this particular work can be found in many of Ferrari's other pieces, as in *Interlocking* (1993; pp. 356–57), for example. It is composed of cubes, parallelepipeds, and other forms where interpenetration emerges between a circular protruding element and another hollow opening that receives it. The elements alternate and are arranged as an open circle placed on the ground, a space that evokes the prehistoric stones of Stonehenge but also the child's game of blocks. Alternatively, the absolute forms, spheres for example, may be arranged on the ground, outdoors, as those in *Rugiada* (1987–95; pp. 359–61). Steel spheres are arranged precisely on the ground, like an expanded game of bocce, or enormous dew drops, as the title seems to suggest. The same can be said for *Energy* (1987–95; p. 358), where the forms, which can be arranged on a wall or even on the ground, are steel spheres in three



different sizes, like multiples in the sign of a mythical surge, arrayed in a circle, or, better, in a spiral, precisely in order to evoke this idea of potential growth.

Considering Ferrari's latest stage of artistic evolution—that of the last twenty years—several large-scale sculptures of great impact, all conceived for exteriors, summarize his new mode of experimentation well. It is worthwhile to reflect on these, rather than on other smaller pieces, because it seems that precisely this urban dimension in Ferrari's maturation, with the strong link to architecture, better expresses the essential quality in the artist's work. Let us consider here *Ara Pacis* (1995; pp. 364–65), contextualizing the piece first by considering a few models that precede it (p. 363). There is one from 1989, in brass, and another from 1994, in steel. The monument resulting from these models is ultimately created in steel, sandstone, and reinforced cement, and it measures four-and-a-half meters by twelve meters. Now let us look at the process of elaboration of the image. Ferrari gave an evocative title—the Pax Augusta of the noted Roman monument—but right from the beginning, we can see that the investigation, as it is revealed in the models, was headed in a different direction. In the brass piece, the structure is like that of a cross without an arm, leaning on supports (two full and two split and divided at the center), which is why the lower section emerges from the ground and the other section descends, suspended from an overhanging support. The idea is that of representing a potential force, as the artist has often suggested himself. The second version of the sculpture, the model in steel, shows a similar articulation but with supports that hold up spheres, opposing the architectonic function of the two straight beams that serve as large supports. The final version presents a large steel circle projected from two columns, while another two columns result in a cone at half the height, leaving a free space for the other half-column that rises from the base. Ferrari attributes a symbolic value to the choice but here it is important to leave aside every academic suggestion and to think instead about the exigencies of the surrounding urban space and the placement of a structure four-and-a-half meters high and that appears even larger due to the base of reinforced cement and so to comprehend the novelty of this potential motion that the artist once again seeks.

The idea that sculpture moves, at least in a dimension of gestural potential, is very clear in another important piece by Ferrari, *La foresta* (1998; p. 368), made in painted steel. This is a grouping of large obelisks articulated by off-shooting ramifications that are not unlike the branches of a tree with their trunks emerging within a space more than four meters on one side and three meters high. Another large sculpture that represents motion is *Super Strength* (1996; pp. 366–67), where cubes and parallelepipeds of different dimensions, all in steel, are piled up at the base of a large brick wall or grouped at the center and then arranged as a constellation in the space above the wall. Another large and important grouping, entitled *La famiglia*, dated 1995–2001 (pp. 374–77), captures our attention with six vertical pieces and one horizontal element. It may appear that one of these is a parallelepiped, an echo of the Minimal, but upon closer inspection, this turns out not to be the case. One of the six vertical pieces, about three meters high, is arranged within a square that measures about twelve meters but is extendible. The materials from which the work is composed are steel, bronze, copper, Verona stone, and sandstone, which, together, form a grouping of different colors producing a strong effect. Perhaps the forms of the vertical supports evoke Stonehenge once again, or perhaps some archaic idols, or the ruins of temples, but certainly not the regular forms of contemporary American Minimal. This is confirmed by the single element, positioned horizontally, which is also a parallelepiped of steel but which has a section that rises at the end, as though it were evoking a sharp ledge. The explanation of Ferrari's choices in designing the work is illuminating. Here as well the artist wanted to suggest the idea of lamentation over the dead body of Christ, which in the Northern Italian iconic tradition, in the fifteenth century, suggested a compass for the passions at the death of Man. The space where the monument is situated is fascinating, having a path of access and a large square base and buildings with green grass in the background.

Now we must consider a notable undertaking by the artist: a series of twelve large sculptures in corten, conceived in order to meld with several urban spaces and coinciding with the opening of Ferrari's personal show in the summer of 2003 at Palazzo Forti in Verona (p. 383). Ferrari is very clear about the reasons for the material he chose. Corten steel is auto-oxidizing and so, over time, assumes an almost ruddy color. Verona is actually built from bricks with some white or red rubble stone insets, and so it was unthinkable for



Ferrari to adopt the stainless steel that the sculptor had used previously in Chicago. The chosen material therefore suggests a dialogue with history, a dialogue with the heritage of a European tradition that Ferrari recognizes as a constant feature in his work. To use naturalistic forms was equally unthinkable, and the geometric, absolute forms would also need to adapt themselves to very different spaces, to the specificities of a uniquely Veronese urban context. The dimensions of the sculptures, meanwhile, are around 300 cm tall, with bases averaging 100 x 100 cm for the forms with vertical expansion and other bases 350 cm long, a little more than a meter wide, and 150 cm tall for the forms with horizontal orientation. The sculptures are nearly all dated to 2003 but several reveal a long history that goes back to the late 1970s and early 1980s. For each sculpture, I indicate the placement in the historic center of Verona because the place often makes clear the reasons behind the choice of a determined form.

The distribution of the sculptures in the system of the city was very important because, for the first time, Ferrari had to consider how to insert, in the Veronese context, not figurative images but absolutely abstract gestures. This posed quite a challenge in a predominantly medieval city, in an urban space rooted in the aesthetics of the fourteenth century, in a city enriched by Roman monuments and striking public spaces that were altered, albeit elegantly, in the 1700s. Ferrari clearly perceives Verona as a city of brick, and this clearly explains his choice of corten. Now, however, we must turn to the sculptures themselves in order to understand the gestures that they present and therefore the purpose that they seek to achieve in the city. *Orfeo e Euridice* (2003; p. 410), which is placed in the courtyard of the courthouse, indicates a return to the theme of “relationship” and gives movement to the double sign of Yin and Yang that fascinated Ferrari in the past. *Evoluzione* (2003; p. 411), in Piazza Borsari, displays, on a square base, a fully closed circle with a split circumference—a geometric configuration that Ferrari used on other occasions to reveal openness, the expansion of a form in space. This indicates, again, his difference from the Minimal and its absolute forms. *Pensiero* (2003; p. 411), in via Fama, presents a parallelepiped closed within a square form that is conceived as a “daughter” receiving the block that interpenetrates it while blocking it in. *Intimità* (2003; p. 408), located in Piazza Bra outside the Arena in Verona, sets forth a circular form in equilibrium on a base composed of a sheet of corten. Hollow saddle is displayed above the form, evoking precisely the arcade of the Veronese Roman arena. *Percezione* (1979–2002; p. 409), located in Piazza Brà (Liston), is a complex system that Ferrari has used other times. Here, however, a pin crosses two parallelepipeds, squared and offset, that support themselves on fixed points upon the base. *Porta Verona (omaggio all'architetto Carlo Scarpa)* (2002; p. 406) is a singular piece placed in Piazza Bra just beyond the gothic gate of the city and within the great piazza that circles the arena. Here Ferrari reconceives the gate according to the more ancient model of the two principle beams with the traverse beam on top of these, but he resists symmetry and makes the top beam protrude on one side; enunciating the link between the three pieces with swallow tail joints that are characteristic of his works in wood. On the other side of the beam is the circular sign. All this suggests the movement, instability, and asymmetry of the gate. *La ruota nel tempo* (1983–2002; p. 407), set near the Palazzo della Gran Guardia, sits on a double base of stone, which presents a sort of large metallic fork under which is placed a subtle wheel of corten. The dynamic effects of this wheel are movement, opposition of forces, and long duration. These concepts are evident, also, in *Energia* (2003; pp. 404–5), set in the Via Roma. This is a horizontal structure on a base of corten, where we see three large wheels, detached one from another, and crossed by a beam in the form of a prism that inserts itself into their thickness. *Umanità* (1987–2003; pp. 402–3), placed on the bridge of Castelvechio, was displayed on a base of stone on which there was a parallelepiped of corten and, above this, a thick circle perforated at the center and cut vertically in such a way that the two halves expand in the upper part. *Forza* (1982–2002; p. 401) which was also located in via Roma, is an impressive parallelepiped of corten, cut on the upper part and having a piece in which one section is notably displaced toward the outside. *Maximum II* (2003; p. 400), located in Piazza dell'Arsenale, has a circular base on which an elevated, rounded parallelepiped penetrates a circle—once again the representation of a relationship. Finally, *Tre elementi nell'ambiente* (2003; p. 401), again in corten, is composed of several parallelepipeds, rigorously geometric in sections. The effect is a widening of the cubic base while elsewhere in the same composition a cylinder crosses the volume. In the course of the 2003 show in Verona, other impressive pieces were also arranged in urban spaces—*La famiglia* (1995–2001; pp. 376–77) at the Villaggio Angelo dell'Oca Bianca, *Interlocking (ten*



elements) (1992; p. 412) at the old city warehouses and *Elementi circolari in movimento—Tumbleweed* (1977–2002; pp. 343–44), this piece being made from stainless steel, at a public pool.

Let us reflect on the twelve pieces in corten, which together compose a truly impressive system. Five are now in a private collection in the United States; one is in Castelvecchio in Verona; one is in a private collection in Verona; three are in the collections of the CSAC at the University of Parma. Let us ask ourselves why, in a stratified and complicated city like Verona, Ferrari chose highly geometricized forms that highlight above all the structural aspect that concentrates the disarticulated space of certain areas of the city, becoming in itself a fulcrum. The response to this question is hidden inside a thick album of project-design pages with dozens and dozens of sculptures created or merely projected by Ferrari. It contains executive designs, channels of threads in black Indian ink, indications of thickness and size in inches, and so it provides indications of concepts ready for workshop production. The end of the notebook, however, is most illuminating when it comes to understanding Ferrari's method of planning. Here we see a page, clearly recopied, with the regular solids, perhaps taken from a geometry manual, but we see also several geometric figures that reconsider the forms of *De divina proportione* by Luca Pacioli. In addition, among other things, there are Pacioli's cube, the tetrahedron, the octahedron, the icosahedron, and the dodecahedron. When Ferrari gives his works titles like *Pensiero*, *Evoluzione*, *Percezione*, *Umanità*, and *La ruota nel tempo*, he therefore chooses to give a sense to his own formal choices by transferring them from the level of the event in space and time to the level of an absolute idea.

I do not know how much Ferrari has reflected on this point, but the return to archaic models in these sculptures, outside of time, and the desire to give them a history and a weight in history, means to recuperate (beyond the absolute forms of Minimal Art) a different level of significance that includes the weight and the memory of history, the dromos of the tombs of Mycenae, the lithic Egyptian structures, the “stone camps” of the prehistoric period, ultimately arriving at the idea of movement, the circle, and the symbolism of relationship between a masculine “element” and a feminine one—an archaic echo. Another observation we can make is that Ferrari, more than any other sculptor on the American scene, has the sense of planning at the urban level and—this must be noted—he maintains ongoing relationships with architectural planners because for him sculpture exists in the urban space and gives meaning to these spaces regardless of whether or not they are populated. To have completed an operation of this sort in the strikingly conditioned urban context of Verona and to have managed not to split these equilibriums is Ferrari's great merit. This merit is a unique sensitivity. It is confirmed by the different articulations, materials, and dimensions of the sculptures that Ferrari introduces into the enormous spaces of America's urban landscape.

Let us now look at several of the most recent, larger works made by Ferrari, starting with *Interlocking (ten elements)* (1992; p. 412). This is a piece that is clearly tied to the series in corten created for the 2003 Verona show. *Interlocking* presents us with large parallelepipeds that taper here and there and that are penetrated by molded wedges. Nearly all the elements are made from fiberglass and are vertical, being placed on a layer of sand. In short, we have Stonehenge again. Again the myth of the downtrodden temples of Magna Grecia, and again the idea of space intended as memory of the past or, better, as immemorial pasts. An important piece is certainly also *Ombre della sera* (2001; pp. 413–15), built on a base of reinforced cement and stone, which presents several tapered forms with squared edges. The close proximity of the tubes contributes to the effect of their powerful vertical rise to around three-and-a-half meters; their sideward incline creating a dynamic of multiple unfoldings which is, also, quite remarkable. They fold themselves to the side, determining a very novel series of potential movements interwoven within each other. We see the same theme, but with a greater height—up to 420 cm—in *Le ombre della sera* (2004; p. 416), which was intended for placement outdoors and was therefore composed from strongly rarified elements (with respect to the previous piece) that are fixed on a base of corten and so anchored on the ground.

Ferrari proceeds in his reflection on the symbolic value and significance of sculpture and on its function in order to represent a moment of concentrated reflection in public spaces. Here, then, are a series of projects of great interest, some of which are also partially completed. We note *Vitalità (relief)* (2007; p. 418), which



reconsiders the models of smaller bronzes that precede it, and introduces a large disk in corten that is fixed on an interior brick wall—a composition that returns also, as several steel cubes, on an exterior brick wall. *Vitalità* evokes the cosmos and the fragmentation of reality, of time, and the decomposition of the natural. Another piece is unusual in Ferrari's scheme, *Vitalità nel globo* (2007; p. 419), where we see a complex system, a system of curved stainless steel tubes that are fixed on a circular base from which there issues a strong jet of illuminated water. On this base, which might be five meters wide, there is a polyester sphere with a diameter equal to the base, for a total height that reaches ten meters. In this way Ferrari turns to the world, to the cosmos, a subject which had already intrigued him in *Cosmo* (p. 417), a very complex piece, finished in 2006, on which a map of the sky and the movement of the planets are marked in white on a black background while another panel, next to the background, is formed by black spheres with other black spheres arranged on a floor of recycled paper cutouts.

There are many monuments, many sculptures that Ferrari has brought into being and that illustrate the spaces of “his” Chicago as well as those of many other American and even international cities and universities⁹. Among these, I recall for the reader two large works created in China, of which Ferrari illustrates the meaning in the interview that is published in this volume¹⁰. Here we have *Atto sublime* (2009–10; p. 421), a piece that stands 4 x 10 x 10 m, and that symbolizes a heroic sacrifice. For this piece, the sculptor constructed a complex system in steel, formed by two nuclei of assemblages or ruins, as well as a conglomeration of cubes in stainless steel. At the center, between the two disorganized accumulations, there is a large circle crossed by four semicircles, again in steel, which are symbolic of lives that were saved as a result of a heroic sacrifice. There is a clear relationship between this circle—which represents the person who died while saving four children during an earthquake—and the cosmic symbol of the circle that traverses Ferrari's work for more than a generation. The other sculpture created in China, *The Family* (1995–2010; p. 420), is a large composition in steel and bronze, 3 x 8 x 8 m, that is thematically connected to several preceding creations. Ferrari had fashioned a sort of lamentation over a body lying down previously—for example, in Verona—and in addition he had depicted internal spaces encircled by parallelepipeds—new Stonehenge structures—on numerous occasions. Here, however, he opted for a monumental composition in a circle—not, therefore, with a primarily frontal vision, but with a concentric system of elements made from large geometric forms and two crossed beams at the center. This suggests, once again, human rapport, relationship, and unity.

Whoever turns the pages of this book to its final section will be able to follow, in the plates, the clear unfolding of the artist's expression. But the concluding illustrations might perhaps escape the attention of the reader. These pages, in particular, are of vital importance because they illustrate Ferrari's process, his method of conceiving sculpture within the space of the city, his way of rendering the sculpture as a place of dialogue and encounter between people. At times, the illustrations present maquettes produced in different materials. At times, we see designs scanned from a computer program, or collages. Among the illustrations that are most striking for their invention of absolute forms, I recall the complex designs for *Tumbleweed—Proposal for the Chicago Lakefront* (1977–87; p. 430), a theme that Ferrari holds very dear to his heart and that he has often presented with different variations. *Tumbleweed* is a sequence of large, split circles of steel that are arranged along the shoreline of Lake Michigan that takes the appearance of a bridge suspended over the water. Of the plans, several are very constructive, as in *Proposta per una piazza I* (1980; p. 431) in which the absolute nature of geometric form is rendered by an oblique beam in one case. In another case, *Proposta per una piazza II* (1980; p. 431), we see the use of a different material and the invention of forms that is more attentive to the tradition of European sculpture. Ferrari often ideally places his sculpture on the surface of a lake. Compositions made up of broken circles, or the insertion of two circles, one penetrating the other at 90 degrees, are common here. But perhaps the most striking example—because it too is linked to the many observations about the series of sculptures for the streets of Verona (and with many other plans that preceded these)—is *Five Platonic Bodies—Proposal for Burnham Park, Chicago* (1997–2002; p. 436). Here, across a framework I suppose to be made

⁹ For a selection of the major public sculptures of the city, see the volume by Ira J. Bach and Mary L. Gray: *A Guide to Chicago's Public Sculpture* (Chicago: University of Chicago Press, 1983), where several pieces by Virginio Ferrari are reproduced.

¹⁰ The reference, as in note 1 above, is to a dialogue published in this volume. See “Private Narratives: Dialogue Between Arturo Carlo Quintavalle and Virginio Ferrari,” pp. 528–46.



in stainless steel, we see the recovery of the solid—the regular, Platonic bodies that we have already referred to in other works by the artist.

I am at long last at the appendix to this the volume, but it seems to me that in addition to the works referred to above, Ferrari's series of opaque watercolors, drawings, and paintings should have been presented in chronological order, together with the sculptures. The works contained in the appendix generally pertain to the Informal phase, but they are also relevant for the post-surrealist period of the 1960s and early 1970s as well. They thus seek to engage in dialogue with the Surrealism of painters like Roberto Matta, and tend toward completely abstract canvases ultimately rather than enclosed, rigorously geometric forms, like, for example, those of Max Bill. There is therefore a Ferrari that we do not yet know—Ferrari the painter.

In approaching this introduction, I believed it appropriate to follow the path of Ferrari's work from his beginnings in the late 1950s to today. Now, however, it is time to propose a broader historical evaluation of the Veronese sculptor's artistic pursuit, as well as his experience and the role that he played, and still plays, for sculpture, both in Italy and in the United States. I began with a reflection on the works of the artist during the initial period of his training in Verona, where he met several major Italian artists and the principal figures in Europe working in bronze at the time. I then sought to establish, with reference to Quinto Ghermandi and other artists, a proper sense of the complex exchange that existed among these creators. It would be unthinkable, however, to limit Ferrari's initial research to a mention of just a few names firstly since on a number of different occasions, Ferrari created many realistic sculptures of good quality, even portraits—for friends, for public spaces, and even for tombs these being limited to the need to represent a person who has died. In this connection, even though the sculptor often relied on photography, he must, I would submit, have given some consideration to Marcello Mascherini or other artists who are attentive to figuration. This notwithstanding, Ferrari understood from the outset that the new voices in sculpture were those of Francesco Somaini and Sandro Cherchi, of Arnaldo and Giò Pomodoro, and naturally also the practitioners of the European Informal like Germain Richier. Within this highly articulated panorama, Ferrari succeeds in a very short time, thanks to the direct contact with the craftsmen and their activity in the foundries of Verona. Thus, in sum, the first stage of Ferrari's story is one of a precocious youth that sets forth his own expressions with clear echoes of well known sculptors but who, very early, directs his efforts toward original and new paths.

What is most striking in Ferrari's first period is the young sculptor's technical ability in the difficult casting of bronze by lost wax—both in the operations of refinishing and in the treatment of surfaces. But another fact is also striking: a sculptor who sells every piece from his first show in America might have been inclined to persevere in an Informal key. But ultimately—and quite rapidly after 1966—Ferrari chooses an absolutely new course that prompts him to discover new paths (although initially not without a series of difficulties). Ferrari thus represents a singular case for acute critics whether Italian or American. But this is especially so for those Italians to whom his initial period remains most striking, or at least more easily framed and understood on the historical level. The American critics in the meantime have all of the impressive groupings of outdoor sculptures right before their eyes—in Chicago as well as in many public places in the US. Americans, then, view Ferrari as an important sculptor who nonetheless cannot easily be put into the tradition of American Minimal art. Their view is, on the one hand, partly correct because it recognizes and validates the choices that Ferrari had made by the end of the 1960s, when he was no longer interested in Pop Art, which dominated the art market at that time; it is, on the other hand, partly mistaken because it demonstrates a misunderstanding of the sculptor's novel inventiveness or rather of the many different phases through which his work has progressed from the 1970s to the present. The real question concerning Ferrari, in short, is this: is he primarily an Italian sculptor or is he primarily a follower of the American avant-garde? Or does he perhaps represent something else—a transformative and transcultural phase of reflection, a unique point of nexus and hybridity that emerges gradually from precisely his cultural choices as an artist?

I believe that the preceding analysis has made clear several facts. Ferrari does not accept absolute volumes, immobile forms, the non-representational, the mythology of pure forms, the idea that Minimal sculpture must be contemplated in order to express a reflection on the world that imposes distance, meditation, abstraction



from every natural moment. But the true sense of his preference for systems of regular geometrical forms—forms that are very often split, interpenetrated, and disarticulated—rests in the discovery of different traditional roots than those of the Minimal and its contemplative, absolute models. If the aspiration of all human and artistic endeavor, divinity itself, is to be conceived in the modern world of the United States as a thinned-out parallelepiped (as the cinematic aesthetics of the film, *2001: A Space Odyssey*, would have it) then for Ferrari, the geometric solids would refer back to the Italian Renaissance, to Piero della Francesca and Luca Pacioli, and even to Leonardo da Vinci, as has been previously suggested. The regular solids that Ferrari created in America therefore have their own, uniquely Italian history, which of course imbues them with new meaning.

The great novelty of Ferrari's work, I believe, lies precisely in his indirect refusal to adhere to the contemplative principle of sculpture, to geometric absolutes, to their non-representational provocations. I am thinking here of the sculptures of Minimal Art, of their non-color and uniformity of materials, but Ferrari, at least from the 1970s on, proposes systems of forms that, while not being conventionally representational, seek to propose a narrative dimension that is evoked, for example, by using the systems of split columns that harken back to the monuments of Magna Graecia or the ancient cities of the Roman, Mediterranean world. Furthermore, Ferrari uncovers other sources, the lamentations and the sacred circles of stones as at Stonehenge, sources that are in some way also reminiscent of Menhir systems in France and elsewhere. Ferrari understands that sculpture must first and foremost be capable of ushering in memories, of evoking and representing, as though put on stage in a theater, but it must do this through the medium of abstract form. A contrasting impulse that is also present in Ferrari's work is the violence, aggression, and tension that destroy part of the world, and often his stainless steel or corten sculptures seek to represent precisely this. But at the same time this latter impulse suggests a different reflection since it derives from the artist's awareness and human sensitivity to the conflicts and disasters taking place in our culture.

On the basis of these experiences, Ferrari has constructed a system of meaning, and therewith a dictionary of geometries that is certainly evident but, taken together, the geometries tend to be modified by the relationship with other forms and with other forces. This is therefore the proper context for understanding Ferrari's broken circles, beams that cross prisms and parallelepipeds or great circles of corten—the rising systems of delicate parallelepipeds that interweave within a square space, dense with tension. But there is more for us to consider because Ferrari always offers an explicit clue for comprehending the intended sense of his sculptures—the title. His titles are rarely descriptive, but they are nearly always metaphorical. They in fact aim to help the viewer discover their hidden meaning, as well as the global, metaphorical value of Ferrari's sculptures; they do not serve as indications that we should analyze their more formal details. On the basis of these titles, I have tried in the preceding pages to analyze a dozen monumental pieces from a series executed for the Verona retrospective exhibit in 2003. From what I have written up to this point, it should now be clear that Ferrari the sculptor is not linked to the world of the Informal, even if his paintings, which are still in need of an in-depth analysis, continue to maintain a dialogue with the European Informal as well as with certain schools of Abstract Expressionism in the United States. As has already been said, Ferrari's exchange with Minimal Art takes place on different terms that do not permit the sculptor to be ultimately isolated within his American experiences. Using the geometric forms and absolutes of that influential school of sculpture, Ferrari chooses to introduce a different approach to the referential, a dramatization of formal signification, and again a visual system of breakage, fragmentation, and dynamics of movement that imposes itself in space—in a modeling of space—but never with closed forms, or immutable, immobile solids. To meet his specific exigencies, Ferrari requires large spaces, those that his architect friends present to him at times—lush, green university campuses, river banks, large courtyards, and the atria of banks and corporations. Ferrari is not a sculptor of small pieces, even if he always created small pieces in the past. He is not a sculptor of pleasing objects designed in order to adorn intimate interiors. If anything, he is a sculptor who uses maquettes, at times also in metal, so as to plan out carefully the arrangement of his sculptures in idealized urban spaces. For Ferrari, therefore, sculpture must represent a model of artistic intervention in constructed spaces. His desire is to reorganize them, to transform them, to render such spaces publicly useful at last. In the images that follow this introduction, the reader will see the materialization of such plans—the idea that



cubes of steel can climb a wall, spread out across a lawn. The reader will note that the forms that the artist evokes from history have a didactic and civically progressive function at the urban level. This functionality is one of the leading motivations behind Ferrari's life-long artistic pursuit.

The question that we put to ourselves at the beginning of this essay remains at our conclusion: is Ferrari an Italian artist, simply naturalized as a citizen of the United States? Is Ferrari to be identified with Minimal Art? I believe that Ferrari was one of the most promising young protagonists of the art scene in Italy during the late 1950s and early 1960s, and that now he is among the most innovative "American" sculptors. His sculptures are never forms that draw their meaning "from within" but they instead represent a constellation of ideas—abstract constructs intended for placement in human spaces within the system of an ideal city. His sculptures are not a decoration but a focalization, a reorganization of architectonic systems that are decomposing or incompletely planned; they are inventions that exalt buildings carried out by great planners. It is for these reasons that I affirm Ferrari's singular importance in the history of contemporary art. This position is due to his rich and complex formative experience as a European sculptor, but also thanks to his determining maturation—his defining evolution as well as his ceaseless interaction with new art movements originating in the United States. Today, Ferrari is one of the major sculptors on the American scene. He is an inventor of great sensitivity whose multiple paths to creation resonate with remarkable originality, and all the characteristic signs of a true innovator.

Arturo Carlo Quintavalle
October 24, 2011



Il caso di Virginio Ferrari è diverso rispetto a tutti quelli degli artisti che sono andati a fare un viaggio di “istruzione”, magari anche di “formazione” negli Stati Uniti, e ce ne sono tanti davvero sia negli anni '50 a dialogare con l'Espressionismo Astratto, che negli anni '60 a scoprire i prodromi della Pop Art piuttosto che della Minimal. Gli artisti italiani, e diversi europei, che si sono recati negli Stati Uniti o che comunque hanno avuto diretta esperienza della ricerca artistica americana, sono stati fortemente influenzati e hanno cambiato molto spesso il proprio modo di dipingere o di scolpire trasformandosi rispetto alle loro precedenti esperienze. Senza questo rapporto la ricerca sempre di altissimo livello di Afro Basaldella o di Emilio Vedova, per citarne alcuni, sarebbe incomprensibile.

Ma a noi interessa parlare qui di una storia differente, posteriore di circa un decennio rispetto a quelle vicende; ci interessa quello che accade dopo l'Abstract Expressionism, ci interessano altre scelte, quali ad esempio quelle di giovani come Mario Schifano che scopre agli inizi dei '60 i prodromi della Pop Art, o come, prima di lui, Robert Rauschenberg legato a Roma ad Alberto Burri; o come Jim Dine piuttosto che Jasper Johns. Esiste, dunque, un contatto, esiste un dialogo diretto fra Roma, piuttosto che Milano, e New York che si intensificherà nel corso degli anni '60, proprio dopo la Biennale del 1964 che segna il trionfo della Pop Art e di Rauschenberg in particolare. Come si colloca quindi la vicenda di Virginio Ferrari in questo contesto che, per quanto concerne la pittura, è stato più volte preso in esame e che invece, per la scultura, non presenta analisi ben precise.

Il caso dello scultore veronese è infatti diverso da tutti gli altri, Ferrari fa un viaggio negli Stati Uniti molto presto, nel 1962, e fa lì una mostra delle sue opere che ottiene un notevole consenso, come lui stesso ha più volte raccontato e che è stato ripreso in una interessante intervista^[1]. Ebbene, questa esperienza iniziale negli USA, durata oltre tre mesi, viene seguita poi dal trasferimento di Ferrari alla University of Chicago come Artist in residence a partire dal 1966. Ferrari resta a scolpire e insegnare a Chicago per dodici anni e poi, dopo aver smesso di insegnare presso quell'Università, continua a vivere nella città dove ha un grande atelier e dove collabora con un gruppo di architetti. Da allora, Ferrari trascorre circa metà dell'anno negli USA e l'altra in Italia mentre, quando insegnava, viveva stabilmente negli Stati Uniti dieci mesi all'anno.

Questi dati sono importanti per meglio valutare la differente posizione dell'artista rispetto alla gran parte degli altri italiani che hanno avuto un rapporto con l'arte negli Stati Uniti; il suo non è stato dunque un breve soggiorno, e neppure una casuale esperienza, ma piuttosto un processo di trasformazione e di integrazione che rende lo scultore molto diverso e che, pertanto, impone una riflessione sulla sua arte in termini nuovi: un giovane e stimolante scultore italiano formato in un clima culturale preciso, quello dell'informale, fino al 1962-64 circa, diventa un attore importante sulla scena artistica americana a partire dal 1966, per oltre quaranta anni, fino ai nostri giorni. Italiano, dunque, migrato negli USA oppure italiano fattosi culturalmente “americano”, come, fra i protagonisti dell'Abstract Expressionism, Willem de Kooning, e quindi diverso dai grandi dell'arte europea rifugiatisi durante la guerra negli USA, e che, come Max Ernst e Piet Mondrian, mai hanno rinunciato alla loro cultura di origine. Certo, in tempi di comunicazione globale, la questione che propongo potrebbe lasciare perplessi, ma si deve riflettere sulla diversità della situazione culturale degli anni '60 e sull'importanza che allora avevano le grandi mostre proprio per promuovere la conoscenza del nuovo, e il peso che, a maggior ragione, dovevano avere i viaggi e i lunghi soggiorni non solo di artisti italiani negli Stati Uniti ma anche di artisti americani a Roma. Quindi si potrebbe pensare a un modello di interpretazione diverso, e dissimile anche rispetto a quello che ho proposto sia nella mostra che ho introdotto nel 1971^[2] che, in parte, nella citata rassegna di Verona. Certo, è vero, Ferrari è stato da giovane uno dei più promettenti scultori del panorama italiano, ma lo schema di lettura che lo vede attore negli Stati Uniti, utilizzando quegli stessi modelli per poi trasformarli, vuole dire sperimentare due culture dimenticando negli USA la prima, quella originaria, o rappresenta altro? Non è possibile, e lo avanzo come ipotesi di lavoro da confermare, che Ferrari abbia mantenuto quel primo nucleo di esperienze, integrandolo con quelle della nuova terra dove lavora, la Chicago di Frank Lloyd Wright e di Ludwig Mies van der Rohe, per non parlare della amata New York, fino a diventare attore, proprio in terra americana, secondo modi e esperienze che non sono identificabili soltanto con la ricerca della Minimal Art, ma trasformando proprio quella complessa esperienza attraverso le sue numerose, imponenti, grandi opere? Insomma, non è semplicemente l'arte statunitense a



pesare sulla ricerca degli anni '60 e dopo Ferrari, ma è anche Ferrari stesso, forse, che ha un peso sull'arte statunitense? Ecco il problema che dobbiamo porci e che, in genere, la pur ricca e autorevole critica statunitense sull'artista ha tenuto ai margini considerando il suo percorso dall'interno, dunque dalle origini legate all'informale alla nuova indagine negli USA che non sarebbe legata alla ricerca precedente, ma che comunque non si inserirebbe nel contesto della scultura americana dagli anni '70 ad oggi. Sembra, dunque che il vero problema adesso sia restituire un contesto all'opera di Ferrari non solo nella terra italiana ma anche in quella americana, e restituirgli il peso storico che la sua ricerca ha avuto in passato ed ha certo ancora di più oggi.

Quando gli si domanda delle sue origini, Ferrari mette in evidenza sempre l'importanza delle fonderie veronesi, dove vengono a realizzare bronzi artisti italiani, europei, statunitensi; per un giovane che lavora come aiutante di alcuni scultori veronesi, che collabora alle fusioni, che rinetta bronzi, che mette da parte matrici, che eventualmente aiuta a replicare multipli di qualche angelo o qualche Madonna per le tombe di città o del circondario, l'incontro con la scultura dei protagonisti, il dialogo con loro, ma anche e soprattutto l'osservazione del loro procedere, del loro operare è stata certo determinante. Vi sono scelte tecniche che sono anche e subito scelte di stile. Una di queste, fatta fin dall'inizio da Virginio Ferrari, è la fusione a cera persa che prevede il modellare della cera, il modellare diretto della cera stessa strutturata all'interno con un qualche traliccio di sostegno; la cera viene modellata con le mani o anche scaldandola con ferri per rendere le superfici più agevoli da plasmare o per ottenere quelle levigate forme biomorfiche che sono fin dagli inizi l'elemento distintivo del lavoro di Ferrari. La fusione a cera persa ha una sensibilità che quella con lo stampo, che implica un doppio passaggio dal modellato in gesso allo stampo in terra, non può raggiungere; inoltre la fusione a cera persa rende unica l'opera prodotta: non vi sono multipli, quindi, come nel caso di una fusione con stampo, anche questa è un'altra differenza importante.

Gli scultori che utilizzavano non lo stampo ma la tecnica a cera persa nelle fonderie a Verona erano diversi. Ricordo, a questo proposito, Quinto Ghermandi^[3], e anche alcune delle opere di Luciano Minguzzi, e altri artisti come Umberto Mastroianni e Alberto Viani, mentre Giorgio de Chirico e Miguel Berrocal nelle loro fusioni molto spesso utilizzavano lo stampo e, quindi, producevano multipli. Ferrari, in questo momento iniziale, non si orienta però verso alcuni grandi protagonisti sulla scena internazionale che pure operano nelle fonderie a Verona, come Joan Miró, Salvador Dalí, Roberto Matta, ma piuttosto verso altri territori, quelli, ripeto, della lingua dell'informale, coniugata, però, con altre tradizioni ed esperienze. Vediamo alcune opere del 1957, piccoli bronzi come *Due acrobati* (pp. 45, 385), *Madre con bambino* (p. 46), *Torero* (p. 47): qui il dialogo è con le sculture di Arturo Martini, ma senza dimenticare la ricerca a metà anni '50 di Luciano Minguzzi. La superficie delle sculture viene modellata tanto da essere poi quasi corrosa dalla luce, e questa è la riprova di un dialogo con la ricerca di Germaine Richier. Un bronzo di medie dimensioni sempre del 1957, *Il timoniere* (p. 48) fa comprendere come il giovane cerchi le proprie radici muovendo anche da altre esperienze, in questo caso da *L'uomo nero* di Lucio Fontana, mentre in *Torso* (1958; p. 49) il dialogo è con la ricerca di Giacomo Manzù. Dunque scolpire per Ferrari è in quel momento, prima di tutto, essere consapevoli della vicenda più avanzata dell'arte plastica in Italia e ancora a Parigi, ma forse c'è anche altro.

L'artista veronese, come raramente si sottolinea, ha fin dagli inizi un preciso rapporto con la pittura informale, sia con quella del naturalismo bolognese portata avanti dalla critica di Francesco Arcangeli, che con quella, sempre degli anni '50, di una serie di pittori che sono parte del gruppo del realismo esistenziale. Ferrari non è un teorico, ma la cultura a Verona dove egli opera, un amico scultore, Novello Finotti, un pittore attento alla figurazione ma ripensata attraverso l'informale come Silvano Girardello (avviati poi per strade molto diverse) devono avergli fatto conoscere percorsi e progetti nuovi. Del resto se passiamo a sculture di alcuni anni dopo questi inizi, e penso a *La luna, il sole, la terra* (1959; p. 51), *Primo essere* (1961; p. 50) dove prevalgono nella composizione articolati tralici, figure tese nello spazio del bronzo, notiamo che il giovane artista dialoga adesso anche con Luciano Minguzzi, pur mantenendo sempre un trattamento delle superfici modellate con sensibilità singolare, che fa pensare a una consapevole memoria anche di Medardo Rosso, il cui recupero critico, non dimentichiamolo, era allora in corso. Scegliere comunque una strada è importante e la qualità delle fusioni in questi anni resta sempre altissima. Tali fusioni mantengono sempre una loro diversità rispetto al



contesto degli imitatori di Henry Moore piuttosto che di Kenneth Armitage, di Lynn Chadwick piuttosto che della già ricordata Richier.

Vediamo alcune sculture appena posteriori: *Il volo per E* (1961; p. 53), *Forme in embrione* (1961; p. 54), *Forma in danza* (1962; p. 56), *Momento plastico* (1962; p. 57), *Figura con animale* (1959; pp. 52, 392). Ebbene qui, rispetto alle immagini precedenti, sembra di cogliere un altro rapporto, un altro dialogo, quello con la scultura di Quinto Ghermandi, lo scultore bolognese che fonde appunto a Verona, e che ha inventato le foglie sospese, le ali, le imprimiture del naturale sulla cera prima della fusione. L'idea di Ferrari è dunque quella di articolare la immagine, di sospenderla ad un traliccio sottile, di articolarla nello spazio. E proprio allo spazio e al volo alludono i titoli di alcune altre sculture, come appunto *Vagabondo nello spazio* (1962; p. 65), *Vita nello spazio* (1961–62; p. 62), *Volo a due* (1962; p. 63), *Forme plastiche in volo* (1962; p. 63), dove si alternano filiere pensate per reggere il sistema delle forme in bronzo e piani modulati con scavi, tracce di incisioni, grumi, dove è evidente la ricerca informale. Quando Virginio Ferrari parla di quel periodo ricorda quasi sempre soltanto scultori, come se volesse proporre la sua ricerca legata a precise matrici; ma non dobbiamo dimenticare che Ferrari disegna e dipinge, e quindi che la sua esperienza di artista è articolata, non settoriale. È per questo che credo sia giusto integrare la ricerca plastica con quella pittorica e, in seguito, negli Stati Uniti, con quella architettonica e urbanistica.

Ma restiamo a questo importante periodo iniziale. Una grande scultura del 1962, *Forme danzanti* (p. 66) sembra una sintesi della ricerca di tradizione italiana dell'immagine: non le forme di Chadwick o Armitage, non le forme post-surrealiste di Moore, ma tralici sospesi che vogliono andare oltre anche la esperienza di Minguzzi^[4], e per questo scompongono le forme in brevi vele che sembrano evocare anche modelli futuristi. Un altro pezzo, *Armonia* (1963–73; p. 68), un forte sostegno mediano e poi delle grandi vele slabbrate di bronzo che dominano lo spazio, fa capire in quale direzione Ferrari si muove. Credo, infatti che, oltre a Ghermandi, Ferrari abbia visto anche Francesco Somaini, con le sue forme scavate, con il suo trattamento delle superfici, ma ciò che importa è che Ferrari ha già una posizione nuova rispetto al contesto delle ricerche contemporanee. Siamo ormai alle sculture che hanno portato Ferrari negli Stati Uniti, ed ecco dunque *Forme e vita* (1962; p. 70), *Figura sdraiata in movimento* (1963; p. 71), *Forme plastiche I* (1963; p. 72), *Forme plastiche II* (1963; p. 73), dove le scelte sono chiare: linguaggio derivato dall'informale, ma attenzione alle strutture e quindi a una articolazione forte, evidente dell'immagine, come prova anche *Continuity* (1962–92; p. 67), un grande bronzo dove, in basso, su una base di granito, vediamo un cubo, una sfera e, sopra, una doppia vela che domina lo spazio. In tutte queste sculture si deve cogliere anche un altro elemento: la giustapposizione di due forme, di due figure, come se Ferrari volesse qui rappresentare il rapporto. Vengono poi altre variazioni sul tema del volo, come la serie intitolata *Volo tragico* (1963; pp. 78–79): ecco la grande scultura in acciaio e cemento con le grandi travi scure sospese appena sopra il livello del terreno, idea di rovina, frammentazione, distruzione, ma anche senso della durata e volontà di impadronirsi dello spazio circostante, di dominarlo, un problema questo che attraversa tutta la ricerca dell'artista.

A questo punto nella ricerca di Ferrari avvertiamo un cambiamento: quella frammentazione delle superfici, quegli scavi glabri che stanno fra le corrosioni della Richier, le fratture di Julio González, le aggregate trapassate sagome di Agenore Fabbri, si trasformano progressivamente. Adesso Ferrari scopre delle forme più arrotondate, delle superfici più pulite, un bronzo che viene modellato in forme morbide e quindi lustrato. Ferrari sperimenta dunque progressivamente queste nuove forme e poi propone anche altro: l'idea di nascita, di germinazione, che in seguito si unirà a quella del rapporto. Ecco, quindi, che il percorso della sua ricerca che muove dal dialogo con alcuni dei protagonisti della scultura contemporanea, nel caso di alcuni pezzi come *Elemento circolare con elementi plastici* (1964; p. 82) e *Forme circolari* (1964; p. 83) muta. Alcune sculture del 1964 appaiono particolarmente innovatrici: penso a *Gli amorosi* (1962–99; pp. 69, 84, 384), dove le forme sono allungate come in certi filamenti di Matta o di Miró, mentre una ricca serie di bronzi è caratterizzata da una struttura quasi appiattita dove si inseriscono delle forme organiche. Quasi amebe ingrandite, quasi filamentose meduse, quasi baccelli mostruosi: ecco la nuova ricerca di Ferrari per diversi anni. Certo è che, a questo punto, lo scultore ha trovato una sua strada originale, e pezzi di minore o maggiore dimensione mettono in evidenza una complessità di esperienze nuove. Penso a *Forma organica* (1964; p. 85), *Studio per una strana*



oggettività (1965; p. 86), *Studio per sviluppo di una condizione* (1965; p. 87), *Forma organica* (1965; p. 90), dove il dialogo con le ricerche pittoriche di Max Ernst degli anni '20 e '30, o con quelle del primo Miró, appare chiaro, ma si deve forse cogliere qui il ricordo delle spore, dei protozoi, delle amebe dilatate della ricerca di Odilon Redon, le cui forme a volte appaiono essere qui quasi evocate.

Ferrari ha sempre molto sentito la densità delle superfici, ha sempre sentito che il rapporto fra il fondo del bronzo e quello che il tempo ma anche l'invenzione dell'artista, possono incidervi, modellarvi o scavarvi dentro ed è così che si spiega *Grafia in rilievo* per una diversa oggettività (1965; pp. 88–89) dove appare evidente il ricordo delle scritte di Paul Klee e di Miró, ma anche di antichi ideogrammi o di arcaiche tracce cuneiformi. In questi anni che precedono il definitivo trasferimento a Chicago, Ferrari percorre come due strade: da una parte quella delle forme organiche collegate in trasparenza a una superficie, dall'altra l'attenzione a quanto altre ricerche, ancora una volta quelle dell'informale, hanno scoperto proprio nell'ambito della scultura. Ecco, dunque, a esemplificare il primo gruppo di pezzi, *Metamorfosi umana* (1965; pp. 94, 388), *Nuova genesi* (1965; p. 98), *Il grande mito* (1966; p. 99), *Strana oggettività* (1966; pp. 102, 388), e, per il secondo, *Macchina lirica* (1965; p. 95) dove il riferimento ad Arnaldo Pomodoro è evidente. Ma la diversità della ricerca di Ferrari sta proprio qui, in un nuovo modo di raccontare la vita, l'esistenza organica, la crescita, il rapporto; in questa chiave vanno lette sculture come *Pensaci o uomo* (1966; p. 111), ma anche *Maternità* (1966; p. 107), dove il dialogo è con Lucio Fontana, di certo quello dei bronzi ma anche delle ceramiche. È interessante analizzare una grande opera di Ferrari, *Pensando all'uomo di domani II* (1966; pp. 112, 388), che combina un elemento verticale con una sfera collegata a questo da due aste di bronzo; la sfera è tagliata e forata e segnata lungo il diametro da lunghi rilievi, un blocco quasi minaccioso davanti a noi. In questo stesso giro di anni Ferrari inventa un altro simbolo, la goccia, che è allusione spermatica e dunque segno della nascita, della rinascita, della vita; fra le molte opere che propongono questo tema cito *Tentazione* (1966; p. 115), mentre *Studio per la vita* (1966; p. 114), non in bronzo ma in legno e rame, combina insieme la simbologia della goccia e del sesso femminile.

Quasi tutte le opere dei successivi dodici anni sono state realizzate negli Stati Uniti: qui le sculture di Virginio Ferrari nasceranno nel segno di una esperienza americana molto complessa e che andrà considerata con attenzione. Certo è che, al di là del luogo in cui le sculture sono state realizzate, e al di là del fatto che Ferrari non può più usare il bronzo negli USA sia per via dei costi altissimi sia per la non adeguata formazione dei fonditori e quindi si trova nella necessità di scegliere altri materiali, al di là di tutto questo, il rapporto con il panorama della nuova arte statunitense impone all'artista un ripensamento, una riflessione sul passato in rapporto al nuovo presente. In questa direzione devono avere molto pesato l'esperienza didattica coi giovani e la diretta conoscenza sia del dibattito complesso dell'arte e in particolare della scultura negli Stati Uniti che della ricerca di architetti e progettisti; tutto questo sposterà rapidamente gli interessi dell'artista dalla scultura funzionale a uno spazio interno, anche familiare, a una visione diversa della scultura ormai concepita dentro lo spazio urbano. Ma conviene seguire la ricerca di Ferrari cominciando dalle prime sculture "americane".

Ho incontrato Virginio Ferrari a Chicago, dove ho insegnato nel 1964 come Visiting Professor di Storia dell'Arte Moderna, diversi anni più tardi. Era il 1970. Ferrari proponeva una mostra con opere di sapore "organico" che si compenetravano e che poi, in seguito, e fin quasi alla fine del decennio, ha continuato a fare, opere come *Amore—Love I, II, III* (1968; pp. 136–38), in naugahyde, dai forti colori, cerchi con all'interno delle forme ritagliate che in qualche modo tendevano a compenetrarsi. In questo stesso periodo Ferrari cerca di passare dalla tradizione dell'informale alle figure di uno spazio diverso, ed ecco allora opere come *E.R. #3* (1967) dove un cubo segnato da asticelle di bronzo contiene una piccola sfera sospesa e gocciolante, mentre in basso un piccolo cubo di bronzo è sovrastato da una specie di sole che sorge. Un sole che torna in *La ruota della vita* (1967; p. 121), una lamina circolare dai cui bordi emergono forme di bronzo, un occhio ed altre allusioni al rapporto. Ancora la simbologia del rapporto torna in una grande scultura, *Vita* (1969; pp. 130–31) dove le due forme che si accoppiano sono fuse nel bronzo e appaiono dense di una sensibilità ancora profondamente europea. Insomma, Ferrari, che pure utilizza per altre sue opere materiali come il naugahyde colorandoli come nella ricerca Pop, continua questa ricerca che sta a mezza via fra la tradizione europea e una



strada nuova che egli sta costruendo e che vediamo in una serie di progetti come *Proposta per piazzale con grande onda* (1969; p. 427) e *Proposta per piazzale con cupola* (1969; p. 427), modelli veri e propri di una struttura, dove l'idea di organizzare uno spazio intero, costruito con dislivelli e scansioni di elementi geometrici dentro sagomature organiche, fa riflettere. Il percorso di Ferrari appare ormai indirizzato verso altre esperienze che egli pure ha conosciuto fin dalla metà circa degli anni '60, quelle della Minimal Art. Lo provano bene sculture a nastro, bianche, sottilmente sospese nello spazio; così *Due elementi* (1970; p. 143) dove l'apparente citazione della Minimal si risolve ancora una volta nell'allusione al rapporto, rapporto che viene riproposto anche in altri pezzi, come *Onda—Tre elementi* (1970; p. 144) o ancora *Quattro elementi* (p. 145) dello stesso anno^[5].

Nello scorrere le pagine delle interviste che ho fatto a Virginio Ferrari, si avverte una sostanziale messa fra parentesi del periodo di ricerca informale, pur così complesso e ricco, come si è visto, e una non completa consapevolezza della novità dell'altra fase, quella americana, che implica la trasformazione del modo di operare, dei materiali utilizzati, della funzione stessa delle sculture. Per chiarire questo aspetto, voglio utilizzare due pezzi importanti, entrambi del 1967: *Racconto erotico* (p. 120) che compone alluminio e bronzo, e *La ruota della vita* (p. 121) fatta degli stessi materiali. Prima osservazione: la parte più significativa delle due opere è una grande lastra di alluminio, proveniente da laminatoi, e sagomata, nel primo caso, in forma quadrata, nel secondo a cerchio. Attorno alle due lastre, ai margini, come applicazioni che servono per dare un significato ulteriore all'opera, ecco una serie di sculture, fusioni in bronzo, dove fra l'altro, nel primo pezzo, vediamo la goccia simbolica di tante sculture precedenti, e poi un occhio e varie forme a nodo contro fondo piatto. Nel secondo pezzo ecco ancora una mano, una goccia e un occhio, questa volta con grandi ciglia sporgenti. Certo, sono sculture che stanno a segnare, credo consapevolmente, un ponte fra il presente americano e il passato italiano, anzi direi europeo, ma proprio questa volontà di sintesi mi sembra da interpretare. Nei pezzi di bronzo, in qualche modo ormai separate o meglio “citate” nel complesso della scultura, appaiono le antiche immagini del passato, il segno del rapporto, quello ancora delle scritte e delle loro tracce che certo Ferrari mutua da molte fonti, fra cui Arnaldo e Giò Pomodoro del periodo informale, il momento in cui i due artisti avevano sviluppato attraverso la fusione del bronzo negli ossi di seppia una articolazione nuova del linguaggio evocando antiche sculture^[6]. Quello che domina adesso sono altre esigenze, altre preoccupazioni. Da dove vengono infatti le lastre di alluminio liscio e lucido, da dove il quadrato e il cerchio? Non certo da quei modelli, ma da altri, da una situazione nuova che caratterizza la scena americana proprio in questo giro di anni, la Minimal Art. Ma, prima di andare oltre in questa direzione vorrei ricordare che Virginio Ferrari non ha mai scelto l'altra via, a questa certo alternativa, della Pop Art che negli USA si manifestava fin dal 1962 e che, dopo avere conquistato l'Europa alla Biennale del 1964, pesava fortemente con le opere di artisti come Claes Oldenburg e George Segal, per ricordare solo due dei protagonisti della rivoluzione in scultura. Ebbene, di quelle scelte in Ferrari non vediamo traccia per cui dobbiamo chiederci come mai invece egli si rivolga ad altri artisti, ad un altro modello di esperienze, e faccia insomma scelte molto diverse rispetto al passato (vedremo in seguito fino a che punto diverse), scelte che segnano una strada nuova non solo per lui ma, credo, anche per l'arte negli Stati Uniti. Per capire la svolta di Ferrari forse dobbiamo riflettere su qualche passo delle sue interviste, in cui esalta l'importanza della dimensione architettonica di Chicago, la città dell'iniziatore delle costruzioni alte, Louis Sullivan, la città attorno alla quale Frank Lloyd Wright ha costruito decine di ville, soprattutto la città che Mies van der Rohe ha reinventato coi suoi grattacieli trasparenti, dai vetri scuri di giorno e dai luminosi prismi di notte, Chicago dove opera un grande studio di architettura Skidmore, Owings e Merrill, Chicago dove quasi ogni edificio del centro, come a New York ma in modo assai diverso, ha proposto uno spazio rinnovato. Ebbene, proprio qui, e naturalmente a New York, Ferrari scopre la dimensione incredibile degli spazi, scopre che le strade sono come dei “canyon” scavati fra blocchi di uffici e di abitazioni, scopre che questi spazi, i grandi marciapiedi, i pianterreni vetrati delle grandi imprese e delle banche sono spesso occupati da grandi sculture, e che queste sculture sono fra i maggiori protagonisti dell'arte americana e europea. Ecco, una volta capito tutto questo (siamo agli inizi dell'insegnamento di Ferrari alla University of Chicago durato ben dodici anni), Ferrari deve essersi posto dei problemi anche molto pratici, e lo confermano le sue interviste^[7]. Fonderie come quelle di Verona, con quella tradizione e con quella esperienza, a Chicago e in genere negli Stati Uniti non esistono o, se pur vi sono, i costi di fusione sono troppo alti; del resto i grandi scultori europei restano in Europa e a Verona, Ferrari lo sa bene, va anche qualche americano. Ma se non si può fondere si deve utilizzare, si devono utilizzare altri



materiali, ed ecco che Ferrari progressivamente si stacca dall'informale e dalle simbologie della prima fase della sua esperienza e sceglie strade diverse. Per farlo gli servono alcuni anni e esperienze differenti, e la sperimentazione di materiali molto nuovi, ma la decisione nel giro di poco tempo è presa: se si vuole scolpire per gli Stati Uniti si deve cambiare la dimensione delle sculture. Queste infatti non possono dialogare, come in Italia o in Europa, negli spazi controllati delle strade europee nelle città antiche, esse devono proporsi entro una dimensione diversa, devono diventare leggibili dialogando con una altezza degli edifici incommensurabile, e confrontarsi con gli atri delle banche, con gli spazi aperti dei campus universitari, con le piazze davanti agli edifici pubblici delle città. Per fare questo Ferrari deve mutare la dimensione delle proprie strutture, ma deve anche inventarsi un nuovo stile, o meglio, deve adattare il proprio stile, la propria invenzione, le proprie mitologie alla cultura,

alla ricerca, ai modelli americani. È questa la novità, è questa l'importanza della sua presenza negli Stati Uniti dove, se avesse mantenuto la propria esperienza di stampo europeo, magari facendo fondere a Verona i bronzi, avrebbe certo avuto un sicuro successo anche di vendite (come gli accade agli inizi quando la prima mostra americana coi bronzi fusi a Verona viene venduta tutta), ma non avrebbe potuto mai pesare nello spazio della città. Eppure proprio qui, nella città, Ferrari ha realizzato le sue opere più importanti diventando uno dei protagonisti della scena di strada statunitense.

Per capire le scelte di Ferrari conviene seguire alcune sue opere che si collocano in una fase intermedia rispetto a quelle che finora abbiamo analizzato, operenelle quali la grande esperienza del bronzo si viene trasformando e dove emerge sempre più forte il mito del rapporto come generatore di vita, un tema che Ferrari trasferirà dalla dimensione narrativa dell'Informale europeo alle geometrie dello spazio della scultura statunitense.

Certo Ferrari, una volta stabilito negli Stati Uniti, conosce la ricerca dei maggiori protagonisti della Minimal Art; conosce dunque le spezzate geometrie di Tony Smith, ad esempio quelle *The Snake is Out* (1962); le strutture rigorose del Robert Morris del 1963 e le geometrie del 1964 esposte alla Green Gallery; conosce le dure intersezioni di spazi di Donald Judd del 1963 e le altre del 1964; conosce la violenza delle scansioni dei volumi di Anne Truitt che usa anche, agli inizi degli anni '60, variazioni di colore; conosce Carl Andre e la sua disposizione al suolo di elementi componibili e ripetitivi come in *Redan* (1965) o in *Lever* (1966) e lo spazio disarticolato della pavimentazione di *Eight Cuts* (1967); conosce le pitture di Frank Stella e i neon di Dan Flavin e la capacità di quest'ultimo di irrompere nello spazio come in *The Diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)* (1963) o *Alternating Pink and Gold* (1967-68); conosce Sol LeWitt e opere come *Standing Open Structure, Black* (1964). Oltre a questi artisti, Ferrari è attento anche alla ricerca di Richard Serra, di Agnes Martin, di Donald Judd, e apprezza la capacità di variare i materiali e di inserirli nello spazio di Isamu Noguchi^[8]. Scegliere a metà anni '60 qualcosa di diverso dalla Pop Art che domina il mercato americano e quello europeo, scegliere di abbandonare progressivamente le esperienze dell'informale per orientarsi altrimenti, vuole dire compiere una vera rivoluzione. Ferrari, dunque, scopre quelle forme geometriche assolute, scopre quegli scultori destinati, nel corso degli anni '60 ad avere un più largo consenso. Ciò che, però, divide Ferrari da questi artisti è l'idea che la scultura non può essere un assoluto, una forma quasi senza colore, chiusa in sé, fortemente simbolica. Per Ferrari la materia deve stimolare, deve contrapporsi all'interno della stessa opera e quelle forme geometriche, come i parallelepipedi che dominano la scena della Minimal, devono essere mossi, spezzati, trasformati, devono diventare spazio per eventi nuovi, luogo dove si confrontano altri principi (ad esempio quello del rapporto fra due forme astratte, una maschile e una femminile, più volte sperimentato al tempo delle ricerche informali da Ferrari, e quello dell'evocazione di modelli antichi, e della storia più recente, per dare senso e spazio nuovo alle forme immaginate). Nelle sculture che Ferrari ha realizzato negli USA per quasi mezzo secolo si scorgeranno sempre le tracce del passato, una densità di riferimenti che la Minimal Art esclude a priori. Per la Minimal, infatti, le forme "pure" devono imporsi per sé stesse, fuori dalla storia, fuori da ogni riferimento al passato, anzi contrapponendosi al passato della scultura e dell'arte.

Nel 1967 ecco una prova del tutto nuova rispetto alla precedente ricerca dello scultore: *Elementi in ferro dipinto* (pp. 122, 389), come li chiama l'artista. Consistono in cerchi e parallelepipedi e quadrati con forte spessore



realizzati in acciaio dipinto di bianco. Non si potrebbe inventare un più evidente omaggio alla ricerca minimal statunitense ma proprio quella variante nelle dimensioni, grandi sculture circolari e piccole, un foro o perno in genere posto al centro, ricordano anche altro, il mito della macchina e, con le diverse dimensioni, il desiderio di dialogare con la ricerca della forma pura, assoluta, degli scultori americani. A questo punto però Ferrari non ha ancora scelto con certezza la propria strada: appartengono a questo periodo, intorno al 1967, una serie di opere come *Fonte di vita I, II, III* (1967; p. 123), *La goccia VIII, IX* (1967; p. 125), *La goccia della vita* (1967; p. 128) che evocano il mito dello sperma e della rinascita ma collegato anche a memorie diverse, come nel caso di *Momento* (1967; p. 129), dove vediamo la colonna di Arnaldo Pomodoro, l'occhio dalle lunghe ciglia di Miró e quello di Ernst, ma riletti alla luce delle sculture di Alberto Giacometti degli anni '30. Sono le ultime sculture strettamente legate alla ricerca importante degli anni precedenti. Questo addio a un mondo tanto significativo anche per la cultura statunitense lo vediamo in un grande pezzo, *Vita* (1969; pp. 130–31), dove, su un basamento in cemento armato al centro di uno specchio d'acqua, vediamo due grandi forme che salgono; sono evidentemente, per Ferrari, una forma maschile e una femminile, ma egli le ha fuse, ancora una volta in bronzo, pensando a Constantin Brancusi, oppure a Jean Arp, ma confrontandosi con la dimensione dei grandi edifici attorno. Infatti, davanti ad uno di essi si colloca la coppia di bronzo alta oltre 7 metri. Una scultura importante, di qualità molto alta ma che si allontana ormai dai vecchi modelli, sente l'importanza di cercare una forma meno naturalistica, diciamo più astratta.

Ferrari si confronta con molte idee e possibili soluzioni; una di queste, *Globo con onda* (1968; pp. 132–33) mostra una struttura minimal orizzontale e sopra di essa un globo di tralicci di legno, una specie di luogo dove potenzialmente rotola la sfera. Questo è, dunque, il luogo di un possibile evento, ma la sfera che dovrebbe rotolare sul percorso accidentato dell'onda bianca del legno dipinto, non è una sfera assoluta come la avrebbe costruita la ricerca minimal americana, ma un sistema di meridiani e paralleli che si intrecciano trasformando la sfera in un sistema lamellare diverso, che ripensa anche il mito arcaico della sfera che tanto ha pesato nella ricerca di Arnaldo Pomodoro. Nel 1968, Ferrari propone una netta svolta della sua creazione, abbandona il bronzo e il ferro dipinto e inventa la serie *Amore—Love* (1968; pp. 136–38), usando come rivestimento un tessuto nuovo, il naugahyde, teso su legno. La serie propone tre pezzi quadrati dentro i quali vediamo delle forme, la cui origine sta nella rappresentazione cinese del contrapporsi di Yin e di Yang, la notte e il giorno, il principio maschile e il femminile, ma dentro una struttura rigorosamente geometrica. Ciascuno dei pezzi misura 158 x 158 x 31 cm, e le forme all'interno appaiono movibili e quindi combinabili; il rivestimento di plastica propone tre colori, il bianco, il rosso e il blu; le foto di presentazione, che vediamo in questo volume, collocano le tre opere in un paesaggio. Lo scultore, sulla base di quel modello, inventa altre soluzioni, come nel caso di *Fertile Love* (1968; pp. 134–35), una composizione a cerchio dove i colori sono il rosso, il bianco e il nero e i materiali sono alluminio, plexiglas, ma anche acqua e glicerina, oltre che un raffinato gioco di luci. Non dimentichiamoci, dunque, che l'uso dei materiali è molto importante e la scelta, ad esempio, dell'acciaio, oppure del plexiglas, impone delle soluzioni ben diverse da quelle che una fusione in bronzo avrebbe permesso. Infatti da adesso in avanti il trattamento delle superfici di Ferrari non avrà alcun rapporto con l'informale europeo.

Passano due anni e Ferrari crea un importante gruppo di sculture in plexiglas: *Un elemento* (1970; pp. 142–43), un cerchio bianco con in asse, diametralmente opposte, due sporgenze; *Due elementi* (1970; p. 143) propone una trave di plexiglas a sezione quadrata che forma una specie di U rovesciata al centro; l'insieme di quattro pezzi forma *Quattro elementi* (1970; p. 145), mentre *Onda—Tre elementi* (1970; p. 144) è formata da tre elementi posati al suolo in orizzontale, e la serie prosegue con *Cinque elementi* (1970; p. 146) a sezione circolare e trasparenti, e con *Otto elementi* (1970; p. 147), un quadrato con le due diagonali in plexiglas trasparente a sezione quadrata. Dimensioni notevoli, spazio conquistato all'interno ma, potenzialmente anche all'esterno, forme geometriche rigorose, nessun genere di rappresentazione. Ma un'opera fa capire come Ferrari rifletta sul proprio passato cercando di coniugare le nuove forme e le antiche. Alludo a *The Knot* (1972; pp. 148, 388), un tubo di bronzo alto quasi 2 metri e mezzo, una forma assoluta, dove, però, il nodo al centro distrugge ogni geometria. Infine, *Passeggiata a primavera verso il Garda* (1975; p. 149) propone lunghi e appiattiti parallelepipedi lucidi di alluminio, ancora le forme assolute ma un titolo che evoca una diversa dimensione narrativa della scultura.



Lo stesso Virginio Ferrari nell'intervista ha commentato alcune delle sculture che pure qui analizzo, ma il senso di queste mie parole penso debba essere diverso, perché Virginio vuole spiegare le condizioni che gli sono state poste, le difficoltà che ha dovuto affrontare, mentre io credo di dovere cogliere la novità della sua ricerca rispetto all'invenzione della Minimal Art. Dunque nel caso di grandi monumenti, Virginio torna ad utilizzare il bronzo, almeno in questo periodo, anche se ben presto utilizzerà prevalentemente altri materiali, il corten, oppure l'acciaio inossidabile, raggiungendo con questi risultati importanti. Ma restiamo a *Dialogo* (1971; pp. 152–55), un grande bronzo formato da tre pezzi alti circa 4 metri e mezzo, poggiati su un basamento di arenaria. Qui è evidente la doppia esperienza, la doppia matrice della cultura di Ferrari: le forme metalliche muovono da un parallelepipedo o da una sorta di prismi da una parte sagomati, dai quali partono tre bracci uno dei quali chiude a cerchio le forme. Sembra che qui le geometrie delle travi si siano modellate in modo diverso, quasi alludendo a una specie di foresta spezzata, a delle forme che evocano un traliccio, una idea del costruire e insieme alludere a un rapporto, a un incontro. Non credo che questa sia una lettura sbagliata se si considera un altro pezzo importante, *Ecstasy* (1974; pp. 158–59), dove, nello spazio di un grande spiazzo con al centro un riquadro d'acqua di notevoli dimensioni, si colloca un basamento che regge un obelisco di bronzo di oltre 8 metri di altezza, ma l'obelisco è diviso al centro da una fessura che va dall'alto al basso come a suggerire di nuovo il rapporto fra due principi, il maschile e il femminile. Geometrie e Minimal da una parte, rapporto e la sua simbologia dall'altra. Da questo momento in poi Ferrari mostra di avere individuato una propria originale strada nel territorio assai vasto della ricerca Minimal americana, una ricerca che non si può identificare con nessun'altra e che vediamo articolarsi in una serie di opere assai originali prevalentemente in acciaio. Ne cito alcune fra le molte: *Omaggio all'Adige* (1975; p. 160), *Omaggio alla torre dei Lamberti* (1975; p. 161), memorie ridotte a geometria della propria terra di origine, ma anche *Family of Painted Steel Sculptures* (1976; pp. 164–67), dove l'acciaio è dipinto di rosso fuoco, e sono cubi con scavata una semisfera, parallelepipedi, sfere. L'acciaio ormai domina le scelte di Ferrari, ed eccolo inventare *Horizontal Movement* (1977; pp. 168–69), una grande scultura collocata nello spazio urbano e formata da cinque tubi di acciaio lunghi 30 metri e con un diametro di 71 centimetri. L'idea è che gli assi di acciaio che strutturano lo spazio siano come degli indici luminosi che suggeriscono la mitologia della città americana. L'idea dei grandi tubi viene sviluppata in altre opere, come *Developments* (1977; p. 177), in alluminio, ma anche in materiali diversi come la carta riciclata di *Shanghai* (1977–2005; pp. 180–81), che rendono esplicita l'idea dello scultore. La scultura è anche un gioco, un gioco di combinazioni possibili, ma insieme un modo per direzionare, organizzare gli spazi. Tutto questo viene provato anche da alcune maquettes, sempre del 1977, di piccole dimensioni. Ne cito una, *Timber III (maquette)* (1977; p. 179), in alluminio, dove Ferrari suggerisce un grande spiazzo (possiamo immaginare quello di un campus, oppure ai piedi di un grattacielo), dove i grandi tubi di acciaio stanno al fondo in fila, verticali, con qualche movimento interno, mentre, in primo piano, vediamo altri tubi caduti al suolo: insomma, un Mikado in dimensione sesquipedale. Scultura appunto come reinvenzione del gioco.

La fine degli anni '70, vede Ferrari sviluppare il tema della forma geometrica, ma, allo stesso tempo, il rapporto tra diverse forme (concavo-convesso, verticale-orizzontale), oppure forme contrapposte, ma pensate per un inserimento del principio maschile nel femminile, evocando modelli come i perni, le chiavi, i bulloni. Ferrari sviluppa questo concetto e lo trasforma in una riorganizzazione totale della geometria assoluta della Minimal Art. Nella Minimal, le forme sono senza significato, sono quelle che hanno ispirato la forma assoluta del film 2001: Odissea nello spazio di Stanley Kubrick, la forma che simboleggia l'Originario, forse il Divino, ma anche la Fine; in Ferrari le forme hanno una storia e un rapporto anche se non rappresentano nulla nel senso tradizionale della immagine realistica, anche se sono cariche di tensione e di significati. Penso a *Concave – Convex* (1977; p. 186), *Contrasto* (1977; p. 187), *Square Prism* (1977; p. 191), *Sphere* (1977; pp. 192–93), *Square Pyramid* (1977; p. 194). Si colloca a parte rispetto a questo gruppo *Curiously and Observed* (1978; pp. 196–97) due grandi parallelepipedi di bronzo alti oltre 7 metri, con al culmine una specie di geometria spezzata, scomposta: ancora una volta la forma assoluta, fuori del tempo, della Minimal Art, diventa un momento di trasformazione e di rapporto; ancora una volta torna la simbologia del maschile e del femminile, e insieme il ricordo, che spesso Ferrari ripropone, dell'obelisco egizio.



Gli anni fra 1978 e 1979 sono particolarmente importanti nella ricerca dello scultore, perché lo vedono affrontare con sempre maggiore attenzione il tema della struttura pensata come architettura, ma anche quello della sua collocazione all'interno di uno spazio sempre nuovo, uno spazio dove la forma si colloca per trasformarlo, per aggiungere un controllato disordine a un ordine precedente. Ferrari, dunque, scopre la dissonanza tra le forme assolute della geometria e, quindi, come vedremo analizzando alcuni pezzi, o distribuisce forme geometriche pure secondo un ordine assolutamente non simmetrico e secondo una concezione spaziale disarticolata, oppure modifica una forma assoluta, un prisma, un cubo, un parallelepipedo. E lo fa determinando lo sporgere di un diedro, dividendo in due una lastra con segni rigorosamente geometrici, o ancora tagliando su un piano metallico un cilindro di acciaio. La novità sta dunque nella scomposizione delle forme della geometria solida. È il caso di *Nine Elements* (1978; pp. 200–201), tubi e parallelepipedi poggiati all'ingresso e sulle pareti di una casa, oppure di *Twisted Forms* (1978; pp. 206–7), dove appunto la lastra di bronzo è girata creando una dinamica di controriflessi di color giallo caldo. Suscita interesse anche un pezzo di grandi dimensioni, *Earth Form* (1979; pp. 208–9), bronzo su una base in marmo greco. Ebbene, il bronzo è un parallelepipedo modellato per diventare una forma da una parte concava e dall'altra convessa, dunque il principio positivo e quello negativo, ed è proprio questo racconto, questa diversa invenzione narrativa che rimodella la forma assoluta delle immagini della Minimal americana. Ferrari certo si appassiona alle geometrie assolute. Credo anche che abbiamo molto amato il *De Divina Proportione* di Luca Pacioli con i disegni delle figure geometriche solide inventati da Leonardo, ma, per lui, le forme devono muoversi, rimodellarsi, anche contrapporsi e compenetrarsi. Così in *Moment* (1978; pp. 211, 388) abbiamo un parallelepipedo modificato in uno dei suoi angoli, mentre *Meeting Element* (1978; p. 210) propone tre tronchi di piramide, due dei quali si giustappongono ad un altro con evidente simbologia sessuale. Fra i vari modi delle figure geometriche di compenetrarsi posso ricordare ancora *Incastro* (1979; p. 214), bronzo dove un prisma più sottile traversa un prisma più grande che fa da basamento.

Proseguono questa ricerca anche altre opere che Ferrari ricava dalla pietra o dal marmo. Sono marmi colorati e raffinementamente trattati, ma, a volte, anche pietre lasciate glabre, segnate da diverse forme di gradina, a volte da scalpelli o anche segnate da mole. Per apprezzare *Family of Marble Sculptures* (1979; pp. 220–31) bisogna tenere presenti i colori dei marmi, il bianco di Carrara, il nero e il rosa, e le forme, assolutamente geometriche e disposte nello spazio di un interno secondo geometrie assolute. Spesso in questo periodo, Ferrari utilizza marmi di colori diversi, ma è interessato anche al bianco di Carrara, come nella sequenza di cubi fissati a parete di *Tumble Cubes* (1979; pp. 220, 223). L'idea che domina queste ricerche sul marmo è analoga a quelle dei bronzi che si sono prima esaminati: esistono dei rapporti fra figure geometriche, in genere prismi, di maggiore dimensione ed altri che li penetrano, come *Wonder* (1979; p. 224), *Curious I* (1979; p. 225), mentre *Untitled* (1979; p. 229) propone un sottile parallelepipedo in marmo di Carrara entro il quale si fissa una lastra di marmo rosa che reca ai bordi le tracce di un intervento col trapano e altri strumenti. Ancora nel 1979, vengono progettati *Column—Nine Elements* (p. 232), *Vertical Elements* (p. 232) ed altri ancora che riprendono il modello delle geometrie delle forme del bronzo e le trasferiscono nella pietra: le sculture propongono all'interno di una stanza o di una galleria le stesse geometrie dei grattacieli e dunque della città; queste stesse forme sono pensate per essere trasferite dentro il sistema urbano, diventando, di questo, una specie di metafora, un gioco che però è anche progetto e testimonianza della dimensione attraverso la quale Ferrari intende sviluppare la propria conoscenza, il proprio amore per la moderna città.

Non è possibile analizzare tutte le sculture proposte in questo volume e tantomeno tutte quelle prodotte in oltre 40 anni di attività da Ferrari, ma non è neppure possibile non ricordare alcune delle sue invenzioni chiave, alcuni dei suoi interventi più importanti nello spazio delle città, accanto a molti dei più significativi e nuovi edifici di tante città americane. Una forma colpisce, quella di *Prism into Two Elements* (1979–80; pp. 238–40) in bronzo e granito dove una lunga asta a sezione quadrata attraversa due parallelepipedi a sezione quadrata sfalsati e posati, lucido bronzo, sulla base di pietra. Al fondo il movimento delle superfici costruite fa capire il punto di partenza di Ferrari: rappresentare l'immagine come in movimento dell'architettura e dare di questa una chiave nel movimento potenziale del pezzo di bronzo. Un piccolo progetto dal titolo *Open Square*



(1980; pp. 246–47) fa comprendere le ricerche di Ferrari, ricerche che troveranno uno sviluppo nella serie dei grandi pezzi in corten per la mostra nella città di Verona. Ebbene, in questo caso Ferrari propone dei modellini di figure geometriche, lastre spesse di acciaio dove il triangolo, oppure il quadrato o anche il cerchio sono come sfalsati, lastre che non si chiudono, non propongono forme perfette, compiute, assolute. Ecco un'altra idea di Ferrari: suggerire dentro l'immobilità il movimento, un tema che tornerà in seguito in più occasioni, ad esempio nelle sue grandi sculture create in Cina. Nel 1980, ecco un grande bronzo, *Cylinder in a Prism* (pp. 252–53), 8 metri di altezza, l'idea della colonna di Pomodoro ma trasformata, l'idea delle scomposte geometrie di Smith, organizzata come contrapposizione di due forme potenzialmente in fase di compenetrazione. Questa idea della penetrazione che prima Ferrari aveva rappresentato in termini naturalistici, di fatto allusivi, la ritroviamo più volte anche in questo giro di anni. Citerò a questo proposito un piccolo pezzo in acciaio dal titolo *Penetrazione* (1981; p. 254), formato da un parallelepipedo traversato da un'asta cilindrica. Anche la piramide viene usata per suggerire il rapporto, e così ecco *Pyramid into Two Squares* (1980; pp. 258–59), un bronzo alto 155 centimetri, dove l'acuto vertice della piramide appunto attraversa due spessi quadrati. Voglio fare cenno a un progetto importante di questi anni, del quale qui vediamo solo il bozzetto: alludo a *Environmental Sculpture III—Tumbleweed* (1977–82; pp. 266–67), dove forme parallelepipedo, con diverso orientamento, si situano in un ampio spazio che è qui il basamento metallico ma che non si fatica a immaginare come una grande piazza, un dilatato slargo. L'idea che ispira queste forme non è difficile da scoprire, siamo davanti all'immagine di un centro direzionale urbano di una qualsiasi grande città americana. Basta dimenticarsi delle piccole dimensioni e questi scuri profili diventano quelli dei grattacieli.

Per Ferrari dunque le geometrie non sono più chiuse ma aperte, esattamente come i solidi regolari sono traversati da altre forme geometriche assolute. L'artista studia con piccoli bozzetti in acciaio, più raramente in bronzo queste vere e proprie compenetrazioni, come in *One Element into Another I, IV, V* (1982; pp. 286–88), ma modifica le figure geometriche trasformandone i contorni, come nel caso di *Open Geometric Elements III* (1982; p. 289), o anche spezzandoli come in *Circular Energy* (1982; p. 294), un grande bronzo dove il cerchio, bronzo appunto a sezione quadrata, si spezza e mostra, per una parte della circonferenza, una serie di cubi traversati da un arco che li regge in cerchio. Le forme regolari quindi si scompongono e portano i segni di un continuo movimento, appunto energia circolare. Una energia che ritroviamo anche in *Il sole bacia l'onda* (1982; p. 295) dove lo slabbrarsi dell'onda si contrappone al semicerchio del sole, pensato forse come un geometrizzato tramonto. Vediamo adesso due lastre di bronzo giustapposte: per uno dei protagonisti della Minimal Art esse sarebbero posate per terra, parallele, assolute, mentre qui sono piegate, si incrociano, quasi si intrecciano. Il titolo *Two Lovers* (1983; pp. 298–99), fa capire perché ho finora sostenuto che l'artista punta a una visione diversa e quindi narrativa della funzione delle forme geometriche. Una interpretazione, se posso definirla così, affettiva di *Episodio (six elements)* (1983; p. 300) conferma questa nostra lettura.

Vediamo adesso un altro grande pezzo, *Being Born* (pp. 304–5), sempre del 1983. Collocato sopra una base di granito e al centro di uno specchio d'acqua che ne raddoppia l'immagine, fulcro di un sistema di alti edifici; la sua forma ribadisce la tradizione di immagine di Virginio Ferrari e si carica di significati: un cerchio interno è chiuso, ma una protuberanza, simbolicamente un rapporto, penetra nel cerchio esterno che si apre, proponendo due forme sporgenti. Lo stesso tema del cerchio spezzato e ricomposto lo ritroviamo in un altro importante monumento, *Formation of a Circle* (1985; pp. 318–19), dove il pezzo in acciaio, di oltre 4 metri, si inserisce perfettamente nell'architettura stratificata dell'edificio retrostante, collegandone i piani sfalsati. Ma Ferrari non perde di vista le forme sulle quali ha finora lavorato, come l'obelisco e la sfera. Alcune opere ci sembrano di particolare tensione ed efficacia, come *Sequence (two elements)* (1984; p. 306), due obelischi in bronzo alti circa 4 metri e sormontati da due sfere in marmo rosa, una in asse, l'altra del tutto fuori asse rispetto al sostegno. Ma le sfere di acciaio, anche se finora utilizzate per strutture relativamente piccole, sono adesso un momento importante dell'invenzione di Ferrari, che le collega in cerchio, come in *Ring of Spheres* (1985; p. 308), le struttura in forma di piramide come in *Pyramid of Spheres* (1985; p. 309), le organizza in forma di quadrato come in *Square of Spheres* (1985; p. 310). Quest'ultimo pezzo viene riproposto in grandi dimensioni (6 x 6 x 1.37 m) in un altro monumentale *Square of Spheres* (pp. 314–15) del 1986.



Certo, Ferrari mantiene sempre uno sguardo attento alla ricerca più avanzata in Italia, ma non alla Arte Povera e tantomeno alla Transavanguardia; non gli interessano le sospese distanze fra gli interventi nel naturale di Penone, oppure i frammenti di luoghi e di oggetti dell'ultimo Michelangelo Pistoletto, o ancora gli spazi ripetuti e rassicuranti di Mario Merz. Semmai, forse, trova qualche affinità con le bruciate, nere strutture di Nunzio Di Stefano, ma si deve riconoscere che, quando Ferrari progetta una scultura, cerca sempre una mediazione fra la sua ricerca formativa e originaria nell'ambito dell'informale e le scelte che il contesto della Minimal Art statunitense gli propone. A questo punto, conviene ricordare un percorso, quello di Arnaldo Pomodoro, che per qualche verso deve avere stimolato alcune delle scelte di Ferrari, non quelle degli anni '60 e '70 ma quelle ulteriori. Penso a *Dots on a Round Surface* (1986; p. 328) oppure a *Squares on a Circle I* (1986; p. 329), dove la forma del bronzo, su cui si dispongono piccoli parallelepipedi, dissolve la compiutezza geometrica della base metallica in una vibrazione che non può non ricordare la corrosa densità delle sfere dell'artista marchigiano. Ma, mentre Arnaldo Pomodoro sceglie la sfera o il cilindro-colonna ed altre forme dei solidi regolari per frazionarli, eroderli, scavarli, Virginio Ferrari punta a scelte diverse. Prima di tutto la forma geometrica deve restare sempre evidente, il frazionarsi delle strutture deve rispondere a un ordine, una organizzazione precisa: insomma il periodo informale è per lui ormai distante e le soluzioni devono essere diverse, come nel caso di *Knowledge* (1987–88; pp. 330–31), dove appunto la Conoscenza è simboleggiata da una serie di parallelepipedi-libri sovrapposti e falsati rispetto all'asse mediano, il tutto sormontato da un allungato obelisco alto oltre 8 metri. Un'altra grande scultura in acciaio, *Umanità* (1987; pp. 332–33), propone una forma, il disco ritagliato e traforato al centro, un tema, quello del disco, che lo scultore utilizzerà ancora a lungo, fino al primo decennio del nostro secolo anche nella serie dei corten esposti per la prima volta alla mostra di Verona. Importa qui il confronto con un altro disco, *Meteora* (1987; pp. 334–35), un bronzo di oltre 5 metri, con una raggiera che esce dal cerchio, fatta di ricurve assi metalliche per suggerire velocità e movimento rotatorio nel segno del disco solare. È proprio la contrapposizione fra movimento e immobilità a caratterizzare la ricerca di Ferrari e ad allontanarla comunque dalle scelte della Minimal statunitense. Ma Ferrari ha anche altre attenzioni che nel tempo ritorneranno, quelle per il rapporto fra scultura e ambiente naturale, ed è importante capire questa sua sensibilità, perché proprio questa attenzione spiega la differenza fra i materiali usati: una scultura, *Tension* (1987; pp. 336–37), è proposta nello spazio verde di un sottobosco fra enormi tronchi, e il bronzo sembra opaco e segnato dall'essere stato esposto all'aperto, dunque un bronzo con una forte patina che ben si inserisce nell'ambiente. Una colonna sormontata da una lastra ad arco di cerchio dal titolo *Contrasting (mobile)* (1988; p. 339) fa ben capire la distanza dalla opera precedente: prima di tutto qui la struttura sottostante regge una specie di trave ricurva in equilibrio instabile, mobile appunto, e poi la scultura in lucido alluminio è pensata per uno spazio architettato, di grandi dimensioni, legata idealmente a alte strutture edificate. Dunque, da una parte una forma fissa, dall'altra una volutamente mobile, da una parte un materiale dove il tempo ha scavato e corrosivo la pelle dell'opera, dall'altra un pezzo dove la lucida geometria delle forme si collega alla idea delle strutture alte della città, ma con una variante, la potenziale instabilità, l'equilibrio precario del sistema. Da una parte l'immobilità, dall'altra il potenziale movimento: ecco due temi della nuova ricerca di Ferrari.

Progressivamente lo scultore elabora una serie di bronzetti, tutti del 1989, dove la immagine della colonna viene disarticolata da torsioni, saldature di prismi e parallelepipedi, omaggi tutti alla idea stessa di Constantin Brancusi di Colonna senza fine (1937–38) ma anche dissoluzione delle forma assoluta del cilindro, colonne intese come antichi obelischi non densi di sconosciute scritte come nella ricerca di Arnaldo Pomodoro, ma come contrapposizione di forze, di strutture geometriche pensate come in movimento. L'idea che il cerchio possa esprimere il movimento è evidente in un'altra complessa scultura di Ferrari, *Circular Tumbleweed* (1977–88; p. 342) un insieme di acciaio, grandi cerchi ai quali manca una sezione, sequenza quasi in movimento di forme bloccate. Anche *Elementi circolari in movimento—Tumbleweed* (pp. 343–44), un pezzo in acciaio e marmo rosso di Verona elaborato fra 1977 e 2002, propone la stessa idea in scala differente ma sempre di grandi dimensioni. Anche *Vertical Ellipse* (1987–91; p. 348) propone un grande cerchio metallico alto oltre 9 metri pensato naturalmente per uno spazio urbano, per dare a questo una nuova forma, una nuova funzione. Virginio Ferrari adesso, dunque, riorganizza le funzioni e inventa un nuovo racconto per le sue forme geometriche, per le sue forme assolute pensate in acciaio o anche in bronzo, e queste forme diventano protagoniste dello spazio, si collegano fra loro e contemporaneamente determinano distanze e rapporti,



insomma le sculture, comunque monumentali, si fanno proposta architettonica. Diversamente dalla ricerca minimal, questa di Ferrari è pensata ancora una volta in rapporto alla architettura oppure, come nei casi che illustrerò qui di seguito, è architettura in sé stessa.

Family of Meeting Elements (1991; pp. 352–54) è un esempio calzante di questa ricerca dell'artista: dei pilastri di sezione quadrata, alti fra i 170 e i 243 centimetri, lucido acciaio, uno disteso al suolo e composto da due elementi, gli altri verticali, ma uno di questi piegato, modulato come se il metallo fosse stato riarticolato a caldo; altri pezzi sono tagliati a mezza altezza e compongono con i rimanenti un sistema complesso, dove i movimenti sono in potenza. Qui, dunque, la differenza fra la geometria e la regolarità della Minimal Art è evidente, non una sola forma, non la contemplazione, non l'immobilità, ma una tensione diversa che compone fra loro le forme e determina percorsi. Da dove nasce questa invenzione che è una delle caratteristiche dell'ultima ricerca di Ferrari? Credo che essa abbia origine da memorie antiche, quelle dei compianti medievali sul corpo del Cristo morto, quelli del XV secolo di Guido Mazzoni e poi di Niccolò dell'Arca. Insomma, lo spazio tra le colonne di metallo e le forme delle colonne stesse crea una specie di famiglia, crea degli attori e un racconto diverso. Lo spazio diventa narrazione, anche se le forme non sono figurali ma non rappresentative, astratte, assolute. Qui il trattamento del metallo è diverso, le superfici dell'acciaio e del bronzo modulano e spezzano la regolarità geometrica dei parallelepipedi. L'idea di quest'opera la ritroviamo in molte altre, per esempio in *Interlocking* (1993; pp. 356–57) composta da cubi e parallelepipedi e altre forme dove emerge la compenetrazione fra un elemento circolare sporgente e un altro cavo che lo riceve; pezzi alternati e disposti come un cerchio aperto posato sul suolo, spazio che evoca le pietre preistoriche di Stonehenge ma anche il gioco infantile dei cubi componibili. Del resto le forme assolute, le sfere per esempio, possono essere disposte al suolo, all'aperto, come quelle di *Rugiada* (1987–95; pp. 359–61): sfere di acciaio appunto disposte sul terreno, dilatato gioco delle bocce, enormi gocce di luce come sembra suggerire il titolo. Lo stesso si dica per *Energy* (1987–95; p. 358) dove le forme possono disporsi su una parete, o al suolo, sfere d'acciaio di tre dimensioni diverse, come moltiplicate nel segno di una mitica crescita, e disposte a cerchio, anzi a spirale, proprio per evocare questa idea di una potenziale crescita.

Nella vicenda di Virginio Ferrari di questi ultimi venti anni alcune sculture di grande impatto, pensate tutte per l'esterno, riassumono bene il suo percorso, la sua ricerca. Converrà soffermarsi su di esse piuttosto che su altri pezzi di minori dimensioni, perché sembra che sia proprio questa dimensione urbana, fortemente legata alla architettura, quella che meglio esprime le qualità e il lavoro dell'artista. Consideriamo per prima *Ara Pacis* (1995; pp. 364–65) ma partendo da alcuni bozzetti che la hanno preceduta, uno del 1989 in ottone, un altro del 1994 in acciaio; il monumento realizzato è in acciaio, arenaria e cemento armato e misura 12 metri di larghezza per 4 e mezzo di altezza. Vediamo ora il processo di elaborazione dell'immagine. Ferrari ha dato un titolo evocativo, la pax augustea del noto monumento romano, ma agli inizi la ricerca si era volta in direzioni diverse dalle scelte finali. Nel pezzo in ottone la struttura era come quella di una croce senza un braccio che posava su sostegni, due pieni e due spezzati e divisi al centro, per cui la zona in basso nasce dal suolo, l'altra scende sospesa al sostegno sovrastante. L'idea è quella di rappresentare una forza in potenza, come spesso intende proporre l'artista. La seconda versione della scultura, il modello in acciaio, mostra una articolazione simile, ma con sostegni che reggono sfere che si contrappongono alla funzione architettonica della trave retta da due grandi supporti. La versione finale vede in alto un grande cerchio di acciaio, una trave curva si potrebbe dire, retta da due colonne mentre altre due finiscono a cono a mezza altezza lasciando uno spazio libero all'altra semicolonna che sale dal basamento. Ferrari attribuisce un valore simbolico alla scelta, ma qui interessa fare comprendere la novità di questo moto in potenza che l'artista ancora una volta ricerca lasciando da parte ogni suggestione accademica, ma pensando invece allo spazio urbano e all'inserimento di una struttura alta 4 metri e che appare ancora più grande per via del basamento di cemento armato.

L'idea che la scultura si muova, almeno in potenza, è ben chiara in un altro pezzo importante di Ferrari, *La foresta* (1998; p. 368), in acciaio dipinto, un insieme di grandi obelischi variamente articolati, come dei rami d'albero, e disposti, questi obelischi, questi tronchi, entro uno spazio di oltre 4 metri di lato e 3 metri di altezza. È rappresentazione del movimento anche un'altra grande scultura, *Super Strength* (1996; pp. 366–67)



dove i cubi, i parallelepipedi di dimensioni diverse, tutti in acciaio, si dispongono ammassati alla base di una grande parete di mattoni oppure raggruppati al centro e poi disposti come a costellazione nello spazio più alto del muro. Un altro grande e importante insieme, intitolato *La famiglia* e datato 1995–2001 (pp. 374–77), cattura la nostra attenzione. Si tratta di sei pezzi verticali e uno orizzontale: in apparenza ciascuno di essi è un parallelepipedo come quelli della Minimal Art ma l'analogia, a ben vedere, è sbagliata. Ciascuno dei sei pezzi verticali, alti circa 3 metri, è disposto entro un quadrato di circa 12 metri, spazio peraltro estendibile; i materiali dell'opera sono acciaio, bronzo, rame, pietra di Verona, arenaria. Questi metalli formano, dunque, un insieme di colori diversi e di forte impatto. Forse la forma dei sostegni verticali evoca ancora una volta Stonehenge, o magari degli idoli arcaici, o le rovine di templi, ma non certo le forme regolari della contemporanea ricerca minimal statunitense. Una conferma viene dall'unico pezzo disposto in orizzontale, anche questo un parallelepipedo di acciaio ma con una sezione che sale alla estremità, come se si trattasse di una cornice tagliata. La spiegazione delle scelte fatte da Ferrari per inventare l'opera è illuminante: l'artista ha voluto proporre anche qui l'idea del compianto sul Cristo Morto, che è nella tradizione d'immagine al settentrione italiano nel XV secolo, suggerendo un diapason della passione per la fine di un Uomo. Lo spazio dove il monumento è collocato è affascinante, larga strada di accesso, grande basamento quadrato chiaro, al fondo gli edifici e il verde dell'erba.

Dobbiamo adesso considerare un'impresa notevole dell'artista, un complesso di dodici grandi sculture in corten pensate per appropriarsi degli spazi urbani in coincidenza con l'apertura della personale della estate del 2003 a Palazzo Forti a Verona (p.383). Ferrari è molto chiaro sulle ragioni della scelta del materiale, l'acciaio corten, auto-ossidante e dunque di colore quasi rossiccio. Verona infatti è costruita in mattoni con qualche inserto di breccia bianca e breccia rossa, e dunque era impensabile adottare l'acciaio inox che lo scultore aveva utilizzato molte volte in passato. Così, il materiale scelto vuole anche proporre un dialogo con la storia, un dialogo col passato che Ferrari del resto riconosce essere sempre stato, per lui, importante. Ma come articolare la propria invenzione? Usare forme naturalistiche è impensabile, ma anche le forme geometriche, assolute, devono adattarsi a spazi e luoghi molto diversi. Intanto le dimensioni, altezza circa 300 cm, base mediamente di 100 x 100 cm per le forme a sviluppo verticale, lunghezze di 350 cm e larghezze di poco più di un metro e altezze di 150 cm per le forme a sviluppo orizzontale. Le sculture datano quasi tutte il 2003, ma alcune di esse mostrano una storia lunga, che va indietro fino alla fine degli anni '70 e agli inizi degli anni '80. Indico per ogni scultura la collocazione nel centro storico di Verona perché l'indicazione del luogo fa comprendere molte volte le ragioni della scelta di una determinata forma.

La distribuzione delle sculture nel sistema della città è stata molto importante, perché per la prima volta Ferrari ha pensato a come inserire non delle immagini figurative, ma assolutamente astratte, in un contesto difficile come quello di Verona, una città medievale prevalentemente trecentesca ma con monumenti romani e forti spazi modificati anche nel '700. Certo, Ferrari percepisce Verona come una città di mattoni e, si è visto, così spiega la scelta del corten, ma adesso dobbiamo vedere quelle sculture per capire il racconto che esse propongono e dunque la funzione che esse si conquistano nella città stessa. *Orfeo e Euridice* (2003; p. 410), posto nel cortile del tribunale, è segno del rapporto e sviluppa, ma dandogli movimento, quel doppio segno Yin e Yang che ha già affascinato Ferrari in passato. *Evoluzione* (2003; p. 411), in Piazza Borsari, mostra, su un basamento quadrato, un cerchio pieno chiuso da una circonferenza spezzata, un modello che Ferrari ha usato più volte per mostrare la apertura, la dilatazione nello spazio di una forma e per segnare anche la differenza dalla ricerca minimal e dalle sue forme assolute. *Pensiero* (2003; p. 411) in via Fama propone un parallelepipedo chiuso entro una forma quadrata concepita come una figlia che accoglie il blocco che la compenetra bloccandola. *Intimità* (2003; p. 408), collocato in Piazza Bra, nei pressi della Arena di Verona, propone una forma circolare in equilibrio sulla base che è una lastra di corten, ma sopra la forma mostra una sella, un incavo che evoca proprio le arcate della romana arena veronese. *Percezione* (1979–2002; p. 409), collocato in Piazza Brà-Liston, è un sistema complesso che però Ferrari ha usato altre volte, un perno che attraversa due parallelepipedi quadrati e sfalsati che si reggono sulle punte fissate alla lastra del basamento. *Porta Verona (omaggio all'architetto Carlo Scarpa)* (2002; p. 406) è un pezzo singolare collocato in Piazza Bra appena oltre la porta gotica della città e dentro la grande piazza che circonda l'arena; Ferrari concepisce la porta secondo il modello più antico dei due salienti e della trave sopra di essi, ma respinge la simmetria e fa sporgere da una



parte la trave enunciando anche il legame fra i tre pezzi con una giunzione a coda di rondine caratteristica dei lavori in legno; dall'altra parte della trave il segno è circolare, e tutto questo suggerisce il movimento, la instabilità e l'asimmetria della porta. *La ruota nel tempo* (1983–2002; p. 407), collocata presso il Palazzo della Gran Guardia propone, su un doppio basamento di pietra, una specie di grande forcina metallica sotto la quale si colloca una sottile ruota di corten: movimento, contrapposizione di forze, lunga durata. Questi concetti sono evidenti anche in *Energia* (2003; pp. 404–5), posta in Via Roma, una struttura orizzontale su un basamento di corten dove vediamo tre grandi ruote staccate l'una dall'altra e attraversate da una trave a forma di prisma che si inserisce nel loro spessore. *Umanità* (1987–2003; pp. 402–3), collocata sul ponte di Castelvechchio, era posta su una base di pietra sopra la quale stava un parallelepipedo di corten e sopra uno spesso cerchio forato al centro e tagliato in verticale in modo che le due metà fossero dilatate nella parte alta. In via Roma era posta *Forza* (1982–2002; p. 401), un imponente parallelepipedo di corten tagliato nella parte alta, di cui una sezione notevole viene spostata verso l'esterno. *Maximum II* (2003; p. 400), collocato in Piazza dell'Arsenale, ha un basamento circolare su cui un parallelepipedo arrotondato in alto penetra un cerchio, ancora una volta dunque la rappresentazione del rapporto. Da ultimo *Tre elementi nell'ambiente* (2003; p. 401), sempre in corten, sono dei parallelepipedo con parti sempre rigorosamente geometriche che ampliano la base cubica, mentre in un altro dei tre pezzi un cilindro attraversa il volume. Nel corso della mostra di Verona del 2003 erano disposti negli spazi urbani anche altri pezzi imponenti: *La famiglia* (1995–2001; pp. 376–77) al Villaggio Angelo dell'Oca Bianca, *Interlocking (ten elements)* (1992; p. 412) agli ex magazzini generali e *Elementi circolari in movimento—Tumbleweed* (1977–2002; pp. 343–44) alla piscina comunale, quest'ultimo pezzo in acciaio inossidabile.

Restiamo ai dodici pezzi in corten, davvero un sistema imponente; adesso cinque di essi sono in una raccolta negli Stati Uniti, uno a Castelvechchio a Verona, uno in collezione privata sempre a Verona, tre sono nelle raccolte dello CSAC della Università di Parma. Domandiamoci perché Ferrari, in una città stratificata e complessa come Verona, abbia scelto delle forme fortemente geometrizzate nelle quali si evidenzia soprattutto un aspetto strutturale che concentra lo spazio disarticolato di certe aree della città e diventa, di esso, un perno. La risposta sta in un grosso album di fogli da disegno di progetto con decine e decine di sculture realizzate o soltanto progettate da Ferrari; si tratta di disegni esecutivi, condotti in filo di china nera, con indicati spessori e grandezze, in genere in pollici, dunque pronti per la realizzazione in officine o con aiuti statunitensi. Ma questo non è il punto da porre in evidenza. Alla fine del brogliaccio, importante per comprendere il modo di progettare di Ferrari, ecco che vediamo una pagina, chiaramente ricopiata, con i solidi regolari, forse ripresa da un manuale di geometria, ma vediamo anche alcune figure geometriche che riprendono le forme del *De Divina Proportione* di Luca Pacioli, e cito fra l'altro, oltre al cubo, il tetraedro, l'ottaedro, l'icosaedro, il dodecaedro. Dunque quando Ferrari propone titoli come *Pensiero*, *Evoluzione*, *Percezione*, *Umanità*, e *La ruota nel tempo*, sceglie di dare un senso alle proprie scelte trasferendole dal piano dell'evento nello spazio e nel tempo a un livello di senso assoluto.

Non so quanto Ferrari abbia riflettuto su questo punto, ma il ricondurre queste sculture a modelli arcaici, fuori del tempo, il volere dare loro una storia e un peso nella storia, significa recuperare, piuttosto che le forme assolute della Minimal Art, un livello diverso di significati, il peso e la memoria della storia, quella dei dromos delle tombe di Micene, quello delle strutture litiche egizie, quello dei “campi di pietra” della preistoria fino a giungere all'idea del movimento, il cerchio, e alla simbologia del rapporto anche questo arcaico, fra un “elemento” maschile e uno femminile. Un'altra osservazione va fatta: Ferrari più di ogni altro scultore sulla scena statunitense, ha il senso della progettazione a livello urbano e, come si vedrà, mantiene costantemente rapporti con progettisti di architetture, perché per lui la scultura è nello spazio urbano e dà senso ai vuoti o ai pieni di questi spazi. Avere fatta una operazione del genere nel contesto urbano fortemente condizionante di Verona ed essere riuscito a non spezzare questi equilibri è un grande merito di Ferrari. Conferma questa sensibilità la differente articolazione, i diversi materiali, le diverse dimensioni delle sculture che Ferrari propone per gli enormi spazi del paesaggio urbano statunitense.

Vediamo adesso alcune delle ultime grandi opere create da Virginio Ferrari e iniziamo da *Interlocking (ten elements)* (1992; p. 412) che si ricollega chiaramente alla serie dei corten del 2003 per la mostra di Verona. Si



tratta di grandi parallelepipedi qua e là rastremati, penetrati da cunei sagomati, elementi quasi tutti verticali in fiberglass posati su uno strato di sabbia: ancora Stonehenge, ancora il mito dei templi della Magna Grecia abbattuti, ancora l'idea dello spazio inteso come memoria del passato, anzi di immemoriali passati. Un pezzo importante è certo anche *Ombre della sera* (2001; pp. 413–15), che, su un basamento di cemento armato e pietra, propone delle forme rastremate, a sezione quadrata, tubi molto vicini, che hanno un forte sviluppo verticale di circa 3 metri e mezzo, e che sopra si spezzano, si piegano di lato, determinando così una serie di potenziali movimenti intrecciati di grande novità. Lo stesso tema, ma con uno sviluppo maggiore, fino a 420 centimetri, lo vediamo in *Le ombre della sera* (2004; p. 416), pensato per una collocazione all'esterno e quindi composto, rispetto al pezzo precedente, da elementi fortemente rarefatti, fissati a un basamento in corten e quindi al suolo.

Ferrari prosegue nella sua riflessione sui valori simbolici e sul significato della scultura, sulla sua funzione di rappresentare un momento di concentrata riflessione negli spazi pubblici. Ecco quindi una serie di progetti, in parte anche realizzati, di grande interesse. Così *Vitalità (relief)* (2007; p. 418), che riprende il modello dei bronzi più piccoli precedenti e inventa su una parete in cotto un grande disco in corten sul quale si fissano (ma li vediamo anche sul muro di mattoni), dei cubi in acciaio; il cosmo dunque e il frammentarsi del reale, o del tempo, o del naturale. Inusuale nella progettazione di Ferrari è un altro pezzo, *Vitalità nel globo* (2007; p. 419), dove vediamo un sistema complesso, un sistema di tubi ricurvi di acciaio inossidabile che è fissato a una base circolare dalla quale esce e ricade un forte getto di acqua illuminata; sopra questo basamento, che potrà essere di circa 5 metri, ecco una sfera di poliestere di diametro eguale al basamento, per un totale che giunge a 10 metri. Dunque, il mondo, il cosmo, che del resto aveva già dato il titolo, *Cosmo* (p. 417) appunto, a un pezzo molto complesso del 2006, dove la pianta del cielo e il movimento dei pianeti sono segnati in bianco su un fondo nero mentre, accanto, un altro pannello è formato da nere sfere e altre sfere nere si dispongono su un pavimento di ritagli di carta riciclata.

Fra i molti monumenti, le molte sculture che Ferrari ha realizzato e che illustrano gli spazi della sua Chicago^[9] e di tante città e università statunitensi, ricordo due grandi opere realizzate molto lontano dagli USA, in Cina, delle quali, nella intervista che qui si pubblica, Ferrari illustra i significati^[10]. *Atto sublime* (2009–10; p. 421) è un pezzo di 4 x 10 x 10 m, e simboleggia un eroico sacrificio. Lo scultore ha costruito in acciaio un sistema complesso, formato da due nuclei di aggregazione, di rovine: si tratta di cubi di acciaio inossidabile; al centro, fra i due cumuli disordinati, un grande cerchio traversato da quattro semicerchi, sempre di acciaio, simbolo delle vite salvate. È chiaro il rapporto fra questo cerchio, che rappresenta il cittadino morto nell'incendio per salvare quattro bimbi, e la simbologia cosmica del cerchio che attraversa l'opera di Ferrari per più di una generazione. *The Family* (1995–2010; p. 420), l'altra scultura realizzata in Cina, è un grande complesso in acciaio e bronzo, 3 x 8 x 8 m, che si ricollega a due invenzioni di immagine precedenti. Infatti, Ferrari ha realizzato altre volte una specie di compianto sul corpo di un giacente, ad esempio a Verona, e ha proposto spazi interni circondati da parallelepipedi, nuova Stonehenge, in numerose occasioni. Qui, però, ha optato per una composizione monumentale a cerchio, non dunque con una visione principale frontale, che propone un sistema di elementi, grandi forme geometriche e al centro due travi incrociate che suggeriscono, ancora una volta, rapporto, unità.

Chiunque sfogli questo libro fino alle ultime pagine potrà seguire, sulle tavole, lo svolgersi della ricerca dell'artista, ma le ultime illustrazioni potrebbero magari sfuggire all'attenzione del lettore. Eppure esse sono importanti, perché illustrano i progetti di Ferrari, il suo modo di concepire la scultura negli spazi delle città, il suo modo di rendere la scultura luogo di dialogo e di incontro fra la gente. A volte si tratta di maquettes realizzate in materiali diversi, a volte di disegni scanditi da un programma al computer, a volte di collages. Fra quelli che colpiscono per la loro invenzione di forme assolute, ricordo i disegni complessi per *Tumbleweed—Proposal for the Chicago Lakefront* (1977–87; p. 430), un tema che Ferrari ama molto e che ha più volte riproposto con articolazioni diverse: si tratta di una sequenza di grandi cerchi spezzati di acciaio che si collocano sulle rive del lago Michigan, o che rilevano il filo di un ponte sospeso sull'acqua. Di questi progetti, alcuni sono di grande efficacia, come *Proposta per una piazza I* (1980; p. 431), dove l'assoluto delle forme geometriche proposte viene mosso da una trave obliqua in un caso, mentre, nell'altro, *Proposta per una piazza II* (1980; p. 431), vediamo l'uso di un materiale diverso e la invenzione di forme più attente alla tradizione della



scultura europea. Ferrari colloca idealmente le proprie sculture sulla superficie di un lago, e sono i cerchi spezzati o l'inserimento di due cerchi l'uno nell'altro a 90° gradi. Ma forse la proposta che più colpisce, anche perché si collega a quanto osservato per la serie delle sculture pensate per le strade di Verona ed a molte altre ad esse precedenti, è *Five Platonic Bodies—Proposal for Burnham Park*, Chicago (1997–2002; p. 436), dove vediamo attraverso un traliccio, suppongo di acciaio inossidabile, il recupero dei solidi regolari platonici che già avevamo citato in altre opere dell'artista.

Sono, infine, in appendice al volume (ma a mio parere avrebbero dovuto essere distribuiti in ordine cronologico insieme alle sculture), una serie di gouache, di disegni e di quadri che appartengono in genere alla esperienza informale, ma anche post-surrealista negli anni '60 e primi '70, e che quindi volgono al dialogo con il surrealismo di pittori come Roberto Matta per piegare infine in direzione di campiture del tutto astratte, ma non chiuse in forme geometriche rigorose come quelle di Max Bill. Esiste, dunque, un Virginio Ferrari pittore di qualità che ancora noi non conosciamo.

Ho creduto opportuno accompagnare il percorso di Virginio Ferrari dagli inizi, nei tardi anni '50, fino ad oggi, ma è tempo adesso di cercare di proporre una valutazione storica della sua ricerca, della sua esperienza, e anche della funzione che egli ha avuto, e ha ancora, nella scultura in Italia e negli Stati Uniti. Sono partito da una riflessione sulle opere dell'artista nel periodo iniziale, di formazione a Verona, dove incontra i maggiori artisti italiani del bronzo e alcuni protagonisti europei, e ho cercato di fissare, con Quinto Ghermandi e con altri artisti, il senso di un complesso dialogo. Sarebbe, però, impensabile chiudere la ricerca iniziale di Ferrari all'interno di pochi nomi, prima di tutto perché, per fare figura (e in diverse occasioni, per amici, per luoghi pubblici, anche per sepolture), Ferrari ha fatto anche sculture realistiche di buona qualità e ritratti, ma limitati proprio dalla esigenza di rappresentare un personaggio molte volte scomparso e restituito con l'uso di fotografie. Comunque, l'attenzione per Marcello Mascherini o per altri artisti attenti alla figurazione, vi deve essere stata, ma Ferrari ha capito subito che la nuova scultura era quella di Francesco Somaini e Sandro Cherchi, di Arnaldo e Giò Pomodoro, e, naturalmente, dei protagonisti dell'informale europeo come la Germain Richier. In questo panorama molto articolato, grazie alla conoscenza diretta degli artefici per via della loro attività nelle fonderie, Ferrari riesce in pochissimo tempo (è un giovane precocissimo) a proporre una propria ricerca che ha chiari echi di scultori conosciuti, ma è ormai avviata per altre e nuove strade.

Quello che nel Ferrari del primo periodo colpisce è l'abilità tecnica nella difficile fusione dei bronzi a cera persa, e nelle operazioni di rinettatura e trattamento delle superfici. Ma colpisce anche un altro fatto: uno scultore che vende per intero la sua prima mostra negli USA, e che quindi avrebbe una strada aperta in chiave di post-naturalismo, in chiave informale, alla fine, e rapidamente, di fatto dopo il 1966, sceglie un percorso assolutamente nuovo che lo porta a scoprire nuove strade non senza una serie di difficoltà iniziali. E Ferrari diventa, dunque, per un gruppo di acuti critici italiani e statunitensi, un caso a sé, perché, per gli italiani, il periodo iniziale è quello che più colpisce e che è anche facilmente inquadrabile sul piano storico, mentre per i critici americani, che hanno sott'occhio tutto l'imponente insieme delle sculture all'aperto (grandi complessi a Chicago e in molti luoghi pubblici degli Stati Uniti), per gli americani, Ferrari è uno scultore importante che comunque non si inserisce nella tradizione della ricerca minimal. Questa analisi è da una parte corretta, perché individua la scelta fatta già a fine anni '60 da Ferrari, che, a metà decennio, non si interessa più alla Pop Art che domina il mercato, dall'altra errata, perché mostra di non comprendere la novità della invenzione dello scultore, anzi le molte novità del suo lavoro degli anni dai '70 ad oggi. Insomma, Ferrari, ecco la vera questione, è uno scultore italiano seguace delle correnti di avanguardia statunitensi oppure rappresenta altro, rappresenta una fase di riflessione e di trasformazione proprio di quelle scelte culturali?

Credo che la analisi che precede abbia fatto comprendere alcuni fatti: Ferrari non accetta i volumi assoluti, le forme immobili, il non-racconto, la mitologia delle forme pure, l'idea che la scultura minimal si debba contemplare per esprimere una riflessione sul mondo che impone distacco, meditazione, astrazione da ogni tempo naturale. Ma, il senso vero delle sue scelte, che sono, per sistemi di forme geometriche regolari, molte volte spezzate, compenstrate, disarticolate, nella scoperta di radici diverse da quelle della Minimal, nei suoi



modelli contemplativi di riflessione sull'assoluto. Se proprio negli Stati Uniti il divino poteva essere concepito come un parallelepipedo assottigliato, quello di 2001: Odissea nello spazio, per Ferrari i solidi geometrici hanno radici diverse, e tali radici sono quelle della civiltà rinascimentale, da Piero della Francesca a Luca Pacioli, a Leonardo da Vinci, come si è suggerito in precedenza. Dunque, i solidi regolari hanno una loro storia diversa, che li carica di nuovi significati.

Credo anche che la grande novità della ricerca di Ferrari sia proprio in questo indiretto rifiuto della contemplazione delle sculture, delle loro geometrie assolute, del loro non-racconto: penso alle sculture della Minimal Art, al loro non-colore, alla loro uniformità di materiali. Ferrari, invece, propone sistemi di forme che, pur non rappresentando direttamente, almeno a partire dagli anni '70, vogliono comunque proporre una narrazione che viene evocata ad esempio usando i sistemi di colonne spezzate come allusioni ai monumenti della Magna Grecia o delle antiche città romane sulle rive del Mediterraneo. E poi Ferrari scopre altre vicende, quelle dei compianti, quelle dei cerchi sacrali delle pietre come a Stonehenge, ma come nei sistemi dei Menhir in Francia e altrove, e capisce che le sculture devono essere prima di tutto capaci di suscitare memorie, la scultura deve evocare e, attraverso forme astratte, comunque rappresentare, essere messa in scena, teatro. Inoltre, per Ferrari, la scultura è un modo per esprimere la violenza, la aggressività, la tensione che distrugge una parte del mondo. Troppe volte i suoi acciai inox o i suoi corten rappresentano proprio questo, ma, nello stesso tempo, suggeriscono una riflessione diversa, una consapevolezza dei conflitti e dei disastri della nostra cultura.

Sulla base di queste esperienze, Ferrari si è costruito un sistema di significati e quindi un dizionario di geometrie, certo, evidenti, ma insieme modificate dal rapporto con altre forme, con altre forze. Ecco, dunque, i cerchi spezzati, le travi che attraversano prismi e parallelepipedi o grandi cerchi di corten; ecco i sistemi salienti di sottili parallelepipedi che si intrecciano entro uno spazio quadrato denso di tensioni. Ma c'è altro: Ferrari offre sempre una spia per comprendere il senso delle sue sculture, il titolo. Sono titoli raramente descrittivi, quasi sempre metaforici, che intendono, infatti, scoprire o far scoprire il senso nascosto, il valore globale metaforico di quella scultura, non analizzarne il dettaglio più evidente. In un caso, nelle pagine che precedono, ho provato ad analizzare una decina di titoli del gruppo di opere realizzato per Verona nel 2003. Da quanto ho scritto fin qui, mi sembra di potere dire che lo scultore non è più legato al mondo dell'informale, anche se le sue pitture, la cui analisi finora non è stata approfondita, ancora oggi mantengono aperto il dialogo con l'informale europeo, ma anche con certo espressionismo astratto statunitense. E si deve osservare che anche il dialogo con la Minimal Art è fatto su basi diverse, che sostanzialmente non permettono allo scultore di identificarsi con quelle esperienze, con nessuna di quelle esperienze. Ferrari sceglie di introdurre, nelle forme geometriche e assolute degli scultori di quella tendenza, un diverso racconto, una drammatizzazione di questo, e ancora un sistema di rotture, di frammentazioni, di movimenti che si impongono nello spazio, impadronendosi e modellandolo, ma mai con forme chiuse, con solidi immutabili e immobili. Per esprimere il suo racconto, Ferrari ha bisogno di spazi grandi, quelli che gli amici architetti a volte gli propongono, campus verdi, rive di fiume, grandi cortili dentro le università, atri di banche o corporations. Ferrari non è scultore da piccoli pezzi, anche se in passato ne ha sempre creati, non è scultore da oggetti piacevoli da disporre in un interno, semmai è scultore che progetta attraverso maquettes (a volte anche di metallo) il disporsi delle sculture nello spazio urbano. Per lui, quindi, la scultura deve rappresentare un modello di intervento negli spazi costruiti per riorganizzarli, trasformarli, renderli finalmente fruibili. Nelle pagine che precedono e nelle immagini che seguono, l'idea che i cubi di acciaio possano risalire una parete, distendersi su un prato, oppure che le forme che l'artista evoca dalla storia abbiano una funzione didattica innovatrice a livello urbano, è una delle ragioni della costante ricerca di Ferrari.

Resta la domanda che ci siamo posti iniziando questo saggio: Ferrari italiano naturalizzato negli Stati Uniti? Ferrari da identificare con la Minimal Art? Credo che come Ferrari sia stato uno dei protagonisti della scultura in Italia negli anni tra fine '50 e inizi '60, adesso egli sia uno degli scultori "americani" più innovatori. Le sue sculture non sono mai forme da interno, ma sono idee, invenzioni per costruire spazi umani nel sistema della città. Le sue sculture non sono una decorazione ma una messa a fuoco, una riorganizzazione di sistemi architettonici scomposti o mal progettati; oppure sono invenzioni che esaltano edifici realizzati da grandi



progettisti. Posso, quindi, affermare che Ferrari, con la sua ricca e complessa esperienza della scultura europea, ma anche grazie alla sua determinante esperienza dell'arte nuova degli Stati Uniti è, oggi, uno dei maggiori scultori sulla scena statunitense, un innovatore, un sensibile inventore di un modo di creare di grande originalità.

Arturo Carlo Quintavalle

24 ottobre 2011

[1] Vedere "Storie private, dialogo tra Virginio Ferrari e Arturo Carlo Quintavalle," pp. 528–46. Rinvio anche all'intervista che ho fatto a Ferrari in occasione della mostra a Palazzo Forti a Verona dove si proponevano anche, in città, 12 grandi sculture in corten. Si veda l'intervista Arturo Carlo Quintavalle, "Dialogo con Virginio Ferrari" in Giorgio Cortenova (a cura di), *Virginio Ferrari, Ombre della sera 1959–2003*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 31–41.

[2] Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, *Virginio Ferrari, goce d'amore pop*, testi di Arturo Carlo Quintavalle, Jan van der Marck, Franz Schulze, Harold Haydon, catalogo dell'esposizione, Parma: Università di Parma, 1971. Il testo di Arturo Carlo Quintavalle è stato pubblicato nuovamente in questo volume, pp. 485–92.

[3] Riguardo a Quinto Ghermandi desidero citare alcuni testi che raccolgono immagini del periodo informale. Giuseppe Marchiori, *Quinto Ghermandi*, Bologna: Edizioni Alfa, 1962; "Ghermandi", in scritti di Marchiori, Lambertini, Mozzambani, Verona: Edizioni Galleria Ferrari, 1966, edito in occasione della personale alla XXXIII Biennale di Venezia.

[4] Posso rimandare a Francesco Butturini (a cura di), *Minguzzi, sculture e disegni*, Verona: Edizioni d'arte Ghelfi, 1999, cat. della mostra, Vicenza, Basilica Palladiana, 6 giu.-26 sett. 1999.

[5] Di Virginio Ferrari nel 1971 al Salone dei Contrafforti in Pilotta veniva proposta una mostra. *Virginio Ferrari, goce d'amore Pop*, Parma: Università di Parma, marzo 1971, cit. alla nota 2.

[6] Su Arnaldo Pomodoro ricordo il volume che illustra l'importante donazione alle raccolte dello CSAC di un notevole insieme di opere degli anni dal 1956 al 1960: Arturo Carlo Quintavalle, *Arnaldo Pomodoro, opere dal 1956 al 1960*, schede critiche di Gloria Bianchino, Milano: Electa, 1990.

[7] Ci si riferisce, come nella nota 1, a un dialogo pubblicato in questo volume. Vedere "Storie private, dialogo tra Virginio Ferrari e Arturo Carlo Quintavalle," pp. 528–46.

[8] Sulla Minimal Art e sui temi che ho qui appena indicato cito soltanto alcuni volumi. James Meyer, *Minimalism, Art and Polemics in the Sixties*, New Haven and London: Yale University Press, 2001; Vittorio E. Savi & Joseph M. Montaner, *Less is more, Minimalism in Architecture and the other Arts*, catalogo della mostra, Barcellona, 21 giu.-20 lug. 1996; David Raskin, "Donald Judd", New Haven and London: Yale University Press, 2010; Ellsworth Kelly, "Diagonal", saggio di Johanna Burton, Matthew Marks Gallery, 2009; Richard Serra, "Torqued Spirals, Toruses and Spheres", Gagosian Gallery-Steidl, saggio di Hal Foster, catalogo della mostra, ott.-dic. 2011; Bruce Altshuler, Isamu Noguchi, New York London: Abbeville Press Publishers, 1994. Ricordo, inoltre, per alcuni saggi significativi su artisti della Minimal Art, il volume di Barbara Rose. *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Milano: Libri Scheiwiller, 2008.

[9] Si veda, per una selezione dei maggiori monumenti plastici della città, il volume di Ira J. Bach e Mary Lackritz Grazy, *A Guide to Chicago's Public Sculpture*, Chicago: University of Chicago Press, 1983, dove sono riprodotti alcuni pezzi di Virginio Ferrari.

[10] Ci si riferisce, come nella nota 1, a un dialogo pubblicato in questo volume. Vedere "Storie private, dialogo tra Virginio Ferrari e Arturo Carlo Quintavalle," pp. 528–46.