



Reprinted from Arturo Carlo Quintavalle, “Private Narratives: Dialogue Between Arturo Carlo Quintavalle and Virginio Ferrari (Autumn 2010-April 2011)” in *Virginio Ferrari: Full Circle 1957-2017*. Edited by Marco G. Ferrari. Chicago: FerVir Inc./Ferrari Studios, 2017.

PRIVATE NARRATIVES: DIALOGUE BETWEEN ARTURO CARLO QUINTAVALLE AND VIRGINIO FERRARI

(AUTUMN 2010–APRIL 2011)

Q. Would you tell me about your beginnings—your work in the foundries in Verona, your first show, and about the beginning of your artistic pursuit?

F. My first solo exhibition was in Venice in 1962, at the Galleria XXII Marzo. I was twenty-two years old. After having returned from military service in 1961, I started working in a foundry on a group of sculptures, but I didn't know where they would be exhibited. It was there that I worked on the waxes of about thirty small, medium, and large sculptures, with the idea of casting, and then eventually displaying them.

One day, the sculptor, Tramontin (assistant to the sculptor Alberto Viani), the art critic, Umbro Apollonio, and the American owner of the Galleria XXII Marzo came to the foundry. Tramontin was the curator for the Galleria XXII Marzo and Umbro advised him about selecting artists for the exhibitions there. They came to see the castings by Alberto Viani, but in walking around the foundry they were impressed by my waxes, so they asked me right away if I had any plans for showing them. I said, “I would like to show them but I don't have the money for the castings.” They told me, “If you cast them in the spring of next year, we'll organize your exhibition.” The Bonvincini brothers, who were the owners of the foundry, trusted in my work and me because, in order to earn something, I had already worked in the foundry retouching waxes and helping other artists. As soon as they left, one of the brothers said, “We will do the castings, and don't worry about the payment. You can pay us later.”

They contacted the gallery shortly afterwards...and they set the exhibition date for the first week of May 1962. The exhibition opened next to the gallery called Il Traghetto, where there was an art exhibition by Lucio Fontana. Peggy Guggenheim, who was accompanied by a group of people, and two collectors from New York and Philadelphia were at my opening. I managed to sell something, but more importantly, a good review was published in the Venice's newspaper, *Il Gazzettino*; I even received compliments from Apollonio.

Q. Tell me how your relationship with collectors and curators from the United States began? And under what circumstances did you go to New York for the first time?

F. I should add that a group of collectors and critics from Atlanta, Georgia came to see my exhibition in Venice. They made up about eighty-six people and were part of a group that toured Europe. They were actually the ones who proposed organizing my show at the High Museum in Atlanta. Other collectors from Philadelphia and New York, who acquired three sculptures, asked me to do another show in New York where they knew an art gallery owner. The collectors communicated with the gallery in New York and put me in contact with the Steven Radick Gallery on Madison Avenue. This was in December 1962. I didn't hear anything further from the group from Atlanta, so I left [Italy] on a cargo ship for New York. It was a Costa cargo ship, and I paid 160,000 lire for the ticket and was left with 60,000 lire (approximately \$20) in my pocket. On the cargo ship there were at least ten cabins for tourists, and so for a low price you could bring as much luggage as you wanted. So I brought seven crates packed with sculptures, convinced that I would have an exhibition in New York.



I arrived in New York in the first week of January, during a dockworkers' strike, which lasted 127 days. In the meantime, the representatives from the gallery in New York came to meet me. I went to the gallery and we spoke about the exhibition that should have taken place in February, but because of the strike the sculptures remained stuck on the ship and the exhibit was canceled. We called the group of collectors and critics from Atlanta in order to hear something about the show that they promised there, and we discovered that their plane, with eighty-six people aboard, had crashed at the Paris Orly Airport (France) the previous summer; all of them were dead. I had the telephone number of the director of the museum, and I talked with his mother...

Q. But how did you manage to survive, without money, without a house of your own or a hotel room, only with a few new friends in a harsh, difficult, yet beautiful city like New York?

F. I survived for four months, and the show was cancelled because the dealer had set other exhibits. When the money was gone, the friends I had met in Italy hosted me for a while. For another short time I was a vagabond and I slept at the Terminal Bus Station. I would warm myself up in museums and churches. I remember I used to go to St. Patrick's Cathedral to hear the organ concerts at ten in the morning. In the meantime, Steven Radik told me that he had found a gallery in Philadelphia that was very interested in my work—the Mackler Gallery. Just after the strike ended the director of the Mackler Gallery came onto the ship, and as we opened the crates to view my sculptures, she was so impressed that she immediately purchased seven sculptures. She eventually organized an exhibition, but as soon as I had the check for the seven sculptures, I took the first flight back to Milan and left my work with the gallery.

Q. That was an important moment for art in the United States. It was the moment when some crucial galleries, including the Leo Castelli Gallery, proposed a new kind of art. What did you see then, what interested you? After all, you came from a very different tradition and your sculptures were still deeply "European."

F. You said it! That was an important moment in the life of New York. It was the moment of Pop Art. I used to go to the Jolas Gallery, to the Castelli Gallery, and in general I would go to all the main art galleries. I remember I used to go to the openings, so I could get something to eat, but I was obviously very interested in the works [themselves]. I also remember that the Guggenheim Museum had just opened. It was a very positive experience to have spent four months in New York at that time. My exhibition in Philadelphia was in April, and I sold every piece. It seemed like every day a check would arrive, or even two checks, which the dealer sent me. I used some of that money to pay back the Italian foundry.

That was the spring when I met Marisa. When I returned from the U.S., I created a group of sculptures called *Volo tragico* [Tragic Flight] and one of these—a very large one, 10 x 2 x 2 m in cement and steel—is now at the Museo Pagani in Castellanza, Varese (Milan).

Q. Tell me about these sculptures. How did you choose your style, and who were the contemporary sculptors in Italy and abroad that interested you?

F. It was a group of forms in flight. I wanted to represent movement, a weightless movement...a leap. I was inspired by leaves, by birds, and I sought this sort of leap into space. A number of sculptors in Italy interested me: Minguzzi, Ghermandi, but also Chadwick. Perhaps Ghermandi showed me that lightness, the lift of form into space, as did Minguzzi with his kites. I used to see all of these sculptors at the GBS foundry, which later became the Bonvicini foundry.

Q. I imagine that working in a foundry where so many important sculptors operated, was a formidable experience. You were able to absorb and understand the choices of each one, to observe the different techniques that each applied; therefore, you were able to know everything about metals, castings, lost waxes, and molds. Could you tell me something about all of this and how you created, from a technical point of view, your sculptures?



F. They were all created in wax because I found the material more sensual than clay or plaster. I would make the structure out of wood and use reeds because they are lightweight. I would cover the structure with hot wax, letting it take shape, and then form it with fire.

In that period, the sculptures by Ghermandi helped me to be freer. I used to see Ghermandi almost every day in the foundry. He came from Bologna to Verona, as Minguzzi, Mastroianni, and Viani had done. But many others also used to come to the foundry—like Mirò, Dalí, De Chirico, Mascherini, and Berrocal, who brought Etien Martin with him, and the managers of the Jolas Gallery with all of their artists. They all used to come to retouch the waxes. I remember Sebastian Matta, who had done various sculptures during that period.

Among the young people, there was Novello Finotti, who was from Verona, and myself. During that period, I met Gian Lorenzo Mellini, who wrote the introduction for my solo exhibit in Venice [Galleria XXII Marzo]. Mellini was a friend of Finotti, who introduced us. Our first group exhibition in Verona included myself, Finotti, and Semeghini, a sculptor who was the nephew of Pio Semeghini. The gallery was called Enzo Ferrari; this was in 1959.

Q. How did you get by?

F. It was difficult. I was an assistant to various sculptors who came to the foundry in Verona. I retouched the waxes for different monuments, as for example, when I worked for Umberto Mastroianni. I was not teaching yet; I began to teach sculpture in 1963 when I was twenty-six at the Liceo Artistico and at the Accademia di Verona. I chose teaching because I was engaged to Marisa, and I needed to guarantee her at least two meals a day! Every now and then I used to sell a sculpture. I also did some commissioned works, mostly religious pieces—a large figurative portal in bronze for the Padri Passionisti monastery in Trepuzzi (Lecce), and a *Via Crucis* (12 Stazioni), again in Trepuzzi. Near Verona, in the church of Montorio, I made another *Via Crucis* (12 Stazioni), as well as the handles for the church doors, which were made with relief figures. Then I created a series of sculptures for the cemeteries in Milan, which were commissioned by the Paolo Chirico Company in Milan. They were clay figures of the Madonna, Christ, and Angels, which they would then reduplicate. For each figure they'd pay me 300,000 lire. At that time my studio was in Verona, at 10 Fabio Filzi Street.

Q. And after that? These were your final years of living in Italy. Could you tell me about your encounters, and how you decided in the end to go and teach in the United States?

F. In 1963 I met Renato Guttuso who had come for Corrente's show in Verona, and he came to my studio. I had invited him, and he was very impressed; in fact, I think I had won a prize in Milan where he was on the jury. Another time I met him in Velate with Marisa, of whom he would make various sketches, which, however, he took for himself—except for a drawing he gave me for our wedding. When Guttuso used to come to Verona we would always meet each other. He used to come with his driver, a tall man, who used to eat several steaks on his own.

In 1964, I met Albert and Corinne Pick at the party for my engagement to Marisa. They were from Chicago where they owned a chain of hotels, and they had just begun to discover art. Albert Pick was a businessman who was sixty-five years old. It was June; school was finished; they asked me if I would show them Verona. It was their first time in the city, and they were going on to Florence. I took them around for three days, and then they asked to see my studio. They were rather impressed but did not understand what I was doing. They told me, “we are trustees for the University of Chicago and of the University of Miami; we can speak to the director of the Art Department at Ravinia Park in Highland Park.” I sent them some photographs, and after a few months I received an invitation to show my pieces that same year—in June 1964. Within two months, I was married, and took my honeymoon in Chicago where I remained for [another] two months, showing twenty sculptures— some small but some large; part of the *Tragic Flight* series.



There I met Beatrice Spachner who was the director of the Auditorium Theater, the one designed by Sullivan in Chicago. She had been the first violin in Toscanini's orchestra, and she introduced us to an incredible world. We met, for example, Pavarotti during his debut in 1964 in the auditorium in Chicago, as well as Carla Fracci, who came the following year, and Arturo Benedetti Michelangeli. The exhibition at the Ravinia Park received a good review, and both Mr. and Mrs. Pick were enthusiastic about discovering art, purchasing books about different artists in order to understand their history, their stories, and their sufferings. Mr. Pick's wife was a pianist and had performed in her first concert when she was just five years old with the San Francisco orchestra. We came into a world of personalities that in Italy we would never have dreamed of meeting. The Sun Times, the Daily News, and the Chicago Tribune—all the reviews were positive. After about a month, I received an invitation to teach as "Artist in Residence" for one year at the University of Chicago. I accepted the position at the University of Chicago. In 1966 we began a new way of life.

Q. Describe how you organized your life, your studio, your work, and also how your works changed.

F. I arrived in Chicago at the Midway Studios, which is named after the sculptor Lorado Taft—perhaps the most noted artist in Chicago during the early 1900s. One of his sculptures, *The Fountain of Time*, is still in the Midway Plaisance; another one is in a garden in front of the Art Institute, and there are others spread throughout Illinois. He left an endowment for the Midway Studios, where various sculptors had their studios, and naturally the endowment was passed on to the University of Chicago. There, the sculptors were like artists in residence.

The Midway Studios had become part of the Art Department when Harold Hayden was the director. They gave me a studio for free, but I paid for an apartment, which was across the street in a faculty building for young professors. I used to work at Midway every morning. The first year I was Artist in Residence, and my principal task was to work so students of various levels could come and observe me working and talk to me. It was the Pop Art moment, which no one understood in Chicago, so my sculptures, such as *La ruota della vita* were alien to that audience. At that time in Chicago the only contemporary sculpture was the one by Pevsner, which was in front of the Law School building along the Midway Plaisance. And in the field of architecture, there were the buildings by Saarinen, who designed the Law School building as well as Chicago's O'Hare International Airport, and some dorms at the university.

Q. Tell me about what you call Pop sculpture, which you did in Italy after your first trip to New York, and then in the USA.

F. In Verona I made a group of sculptures that represented the wheel of life. Three geometric elements—the circle, the square, and the oval—and on the side, around the circle, there were various organic elements that described an amorous encounter in a sensuous manner. There were a breast, an eye, a sperm, a vagina, a penis—all on the periphery of the circle, the square, and the oval. The critics accused me of pornography, saying that these signs could only be found in bathroom stalls. At that time in the USA there was a lot of conformism, particularly in Chicago. The pieces ended up in private collections for the most part, such as *Vita*—a sculpture for Loyola University, which is about five meters high, located in front of the Loyola Medical Center in Chicago—and *Ecstasy*, a six-meter high sculpture, which used to be at Ravinia Park. It was originally called *Due amanti che guardano le stelle* (Two Lovers Looking at the Stars) but the donor who gave it to Ravinia Park wanted to change the title to *Ecstasy*.

Q. Where would you go for sculpture or more advanced artistic research in the 60s?

F. New York, naturally, was the heart of the whole system of art, with the MoMA, the various galleries, the Malborough Gallery, where Minimal Art was being presented at that time. I therefore saw the New York school of Minimal Art...but I also saw Mark Rothko. I was very interested in architecture, which was very important in Chicago. There the spaces were...difficult...hard...I'm thinking about the works by Mies van der Rohe, Skidmore, Owings, and Merrill. The idea of vitalizing, humanizing those urban spaces was born there, in Chicago. I also saw the sculpture by Picasso at Daley Plaza in Chicago, made in 1967, and, next to it, the



one by Mirò, and then the mural by Chagall in the First National Bank Plaza. There were so many—those by Calder, Oldenburg, Nevelson, and later, the one by Dubuffet at the State of Illinois Center. In 1967, Henry Moore came to the University of Chicago, so I was able to talk with him for a long time, after our meeting I was invited to his home in England.

As the head of the Art Department, Harold Hayden was part of the committee to choose the sculptures for the city, so for that reason my interest tended toward urban spaces beginning with the University of Chicago where I created *Dialogo*, a bronze sculpture composed of four elements. I represented a dialogue between two elements, which are protected by a third element, like a halo, and there is a wave, which unites the different forms. The piece is in front of the Pick Hall for International Studies. On the other hand, at Northwestern University I presented a prism that penetrates two squares, two perfect rigid forms.

Q. Large sculptures, okay...but at that time you were still a visiting professor, correct? Did you also have a market for smaller sculptures, for private collectors?

F. I was represented by the Deson Zaks Gallery in Chicago, where I used to do a solo show every year and had national exhibits as well. In that period, I had a show at the Salone Annunciata in Milan as well as at the FranzP Arte Contemporanea in Turin. It was the end of the 60s—in '68 I became Assistant Professor, while remaining Artist in Residence, and so between the salary and some sales and commissions, I began to find a new balance.

Q. At the beginning of the 70s what changes surrounded you and your artistic research?

F. There was the war in Vietnam, the death of Martin Luther King, the death of Malcom X, and the riots at Berkeley. There was an uprising in 1968 at the University of Chicago with a demonstration by the Blackstone Rangers, a group of blacks who protested against the whites' abuse of power. In short, it was a very inflamed atmosphere. There was the Vietnam War and the student protests...and the hippies who wanted peace. It was a difficult period, especially for young people, and in the city of Chicago a very big protest exploded, leaving many young people wounded or arrested. And there were drugs, a lot of drugs. Many young people left the university.

In that period, I was interested in Minimal Art and therefore the absolute became the most important thing in my life. The architectural environment, which I got to know up close, led me to convert my expressions into 'minimal' forms. I was friends with a group of young architects who worked in large firms, like that of Mies van der Rohe. I was also connected with artists in Italy. I followed the work of Aricò, who was a peer of mine and who had been a guest at my house, and I knew Pistoletto and Valerio Adami.

Q. From that point on, where were did you place your sculptures that were destined for public spaces? Did you have exhibitions?

F. I had an exhibition at the Social Service Administration Building at the University of Chicago where I tried a different material, using only plexiglas, with the theme of the negative and the positive; the show was thought up exactly for that space. I also sold pieces to some collectors who saw my shows nationally or who were clients of the Deson Zaks Gallery in Chicago.

Q. Can you remember which of your works I saw when we met in Chicago? I think it was at that show but also in your studio—a long friendship began then and has lasted over the years. On that occasion we had the idea of organizing the exhibition at the University of Parma in 1971.

F. We met at the Social Service Administration Building, a building by Mies van der Rohe, where I created a series of sculptures made from plexiglas. You had come there for a conference—I think at the University—and on that occasion you saw my exhibit, which was composed of various elements united in groups, in the forms of a circle, a square, a pyramid, and of vertical elements like towers. I was interested in the transparency of the material, which I drew on the surface, as if it were a graphic support. On a



parallelepiped, at the ends, there was a line of color, on the outside, delimiting the form; there were bright neon colors, like green and blue. I had created a series of various elements with the same motif but composed of different architectonic forms that filled up Mies' space.

At that time, I was Assistant Professor and Artist in Residence, and I had been there for four years—since 1966. Then you saw other works on campus and at the Midway Studios. You saw organic forms, sculptures of faux leather, of naugahyde, which were works from my Pop period. In fact, the show in Parma had the title *Gocce d'amore Pop*. There were twenty sculptures in addition to those at the Social Service [Administration Building], which were sent in crates on a ship, first to Verona and then to Parma. We brought them by truck with my brother. The show in Parma opened in the spring of 1970. There were also several bronzes from the mid 60s, from 1965 on—castings done in Italy and then brought to the USA. I also had a few pieces done in metal, painted iron, which were works from 1967–68, created in both Italy and the USA. In fact, the bronzes were cast in Italy but the waxes were done in the United States.

Q. You worked for a lifetime on large works, large sculptures created for spaces that were enormous at times. How do you plan these works? I know that you do many drawings, and I know that you construct complex executive plans: would you like to tell me about them? I would like it if you could account for the different ways of planning works during different periods.

F. The first large sculpture that I executed was for the University of Chicago at the Children's Hospital. The title of the sculpture is *Love and Hope*—a bronze, approximately 240 x 200 x 120 cm. The patrons of mine at the time, Albert and Corinne Pick, whom I mentioned earlier, commissioned the sculpture. I created a series of sketches that served as ideas for developing the work in three dimensions. Then I created small models in wax—ten or so—and I chose the one that seemed appropriate for the subject and for the spatial relation to the space I proposed it to the committee at the University of Chicago. Once the model was approved, I began to work at the foundry in Verona, and I executed the entire work in wax for a casting using the lost wax process. This gave me the pleasure of modeling the wax, which is more sensual and plastic than creating a model in plaster, the negative mold of which would then be made out of wax. With the lost wax process you cannot create copies because the negative is missing; there is only the positive, only the original that you work with. Other sculptors worked in this way. I remember very well that Quinto Ghermandi, who would cast in Verona, also worked directly using the lost wax process. The wax permits you to make plastic forms that are much more sensitive, more delicate than modeling with plaster.

Q. Could you tell me about another sculpture and your creative process?

F. I created *Vita* for the Medical Center at Loyola University, a work much larger than the one for the University of Chicago. It's about 7 meters high, and was installed in a rectangular pool. The base forms a cross, which from above seems like a cross inundated by the water from the fountain. The process of creation—various sketches, models of various sizes, one in a 1:100 scale. Once the model was chosen, I began to work in plaster; because of the size of the sculpture you could not do it in wax. So I created the plaster version at the University of Chicago; then it was cut and sent in sections, with specific dimensions, on a ship to the foundry in Verona. There the technicians at the foundry continued to create the moldings, the negative and then the positive, with the last mold done in wax to be then cast in bronze. I worked the entire summer in Verona to organize the waxes—it was 1968. Then the sculpture was sent to Chicago. In 1969, at the opening, there was a great scandal because the work was very organic, and the employees protested because there was a flower that they saw as a vagina, as well as forms alluding to breasts, etc. Just think—they did not invite to the opening the sponsor of the sculpture, a doctor who had retired in Miami, and not even me. But in any case the doctor organized a reception for me, doing a second opening.

Q. Could you tell me about other sculptures, those that contain the most significance in your personal history?



F. *Dialogo*, at the University of Chicago, is very important. It is located at the Albert Pick Hall for International Studies, where they had given me a space in front of the building. There I had to find a way to have the sculpture become part of that space. I chose to do a sculpture in such a way that you would walk underneath and inside it. There are four forms that represent the dialogue between two abstract forms that represent humankind and the continents. Then there is a halo that protects this dialogue, and then again a great wave that represents the water that unites all of the continents. The sculpture is placed on a base at street level and this represents the fifth continent where the work was generated. It was 1970...and I was slowly breaking away from the traditional idea of a monument...I was participating in the urban space.

I created an important sculpture entitled *Unity* for the Albert Pick Hall School of International Studies at the University of Miami. I needed to create a sculpture 4 meters high that would occupy a space of about 10 x 10 meters in front of the building. I took a column, which I folded, a square column, which I twisted around three meters. And on top there is a globe with geometric, almost crystal elements, like crystals in formation—geometric elements climbing from the column onto the globe. From the globe three more organic elements are born, like three wings in flight and like a family that unites all its human energies. Cast in gilded bronze, the model was done in plaster due to its size, then made into a negative mold, then wax, then cast in lost wax. I did numerous drawings, sketches, and various models, a few of which were cast in bronze. This was 1973.

Ecstasy was made in 1975, and was done for the Ravinia Festival in Highland Park (Illinois). During that period I had begun a very minimal sculpture, and there I began to plan and execute the sculptures with slabs of metal or of bronze. In this case, I wanted to arrive at an absolute minimum: there was a man and a woman, negative and positive, united with each other in a space that divided the two forms vertically. The space between the forms is around 2 to 4 cm; thus the back of the work can be seen through this fissure. The measurements are about 8 x 2 x 1 m. It was not cast; there were many drawings and models, and the sculpture was done by cutting the metal and welding it in such a way as to form something like boxes, which were then positioned vertically. Each plate was welded with an electric welder and finished with an emery stone in such a way as to give it a very bright finish, almost like a mirror. It was placed in a park outside Chicago where there are classical, pop and blues concerts during the summer.

Q. Are there other important pieces for which you also sought a new form of experimentation?

F. I want to tell you about a sculpture that I carried out with a Mexican physicist from the University of Chicago. It was a collaboration for an exhibit organized by the MoMA in New York entitled *The Man and the Machine*. I was still in my minimalist period during which, however, I maintained an organic sense and a connection with my sculptures from the 60s. The work was created from many materials—plexiglas and aluminum. The forms of plexiglas were filled with colored glycerin—the male with fluorescent azure, the female, the negative, with a rose color that was also fluorescent. The whole sculpture was illuminated from the inside by bursts of light that gave the sensation that the two forms were moving within this large square box, 4 x 4 x 1 m. The sculpture is from 1968, I think. Teodoro Halpren, a physicist who was interested in electronics, helped me to make all of the internal parts. We created the sculpture together since it was a show seeking to illustrate the relationship between science and art. The work was exhibited at the Brooklyn Museum together with the other works that were selected.

In 1979-80, I made a sculpture for the Tool and Die Institute entitled *Being Born*. This was a very large sculpture that needed to represent their industry, that would be placed in the heart of Chicago. The Art Institute of Chicago approved the model I presented; in fact, all large projects for the city were approved by a jury from a museum. The execution of the work was done in Chicago, given that the sculpture was very large—around seven meters in diameter. In order to create it, different steel industries participated. The main form was a circle made in stainless steel—eight millimeters thick with a steel framework inside. The metallic skeleton was covered with this skin of stainless steel welded all around and then polished with emery using computers in such a way as to refinish it with the maximum technical precision. The work was placed in front



of Marshall Field's, which was [later] bought by Macy's of New York. I did many designs and various models of different sizes, and I chose one that interested me more, and I presented it to the committee. They then selected one of the three locations where the work could be placed. For me, the sculpture had to be experienced by the people. I wanted people to actually move through it. Once the work was finished, it was transported at night by a large truck, escorted by police motorcycles, and installed before dawn.

Q. In your opinion, are there any works that were influenced by your research in Minimal Art, works of even more recent years? And if so, while remaining constant to the difference between your work and the American experience that began in the '60s, could you please indicate some pieces, among those, of greater impact and weight?

F. For the University of Illinois at Chicago Engineering Research Facility I used the large dark red brick wall to hold an explosion of geometric elements that are fixed to the wall. The fulcrum point is below on the sidewalk in front of the building. Other elements are dispersed and help compose the idea of the Big Bang - the original explosion. The dimensions are six floors high with the large square wall that is about 10 meters high. There are about hundred cubes of various sizes, from 100 x 100 cm, to 50 x 50 cm, and some even smaller, all fixed to the wall. The title of the work is *Super Strength* and it was built in 1996. Given that this was a building for the Faculty of Engineering, the idea came to me when I was thinking of the formation of crystals. So these cubes, which represent the core of nature, explode against the wall, creating chiaroscuro, drawings, color reflections, and give vitality to the space and that environment.

In 1995 I created *Ara Pacis*, inspired by the Roman Ara Pacis, a memorial to the veterans of all American wars. I was inspired by the circle. So I created a steel circle suspended by two steel columns. The circle is 15 meters in diameter; the columns are 15 meters tall, for a total of 30 meters of occupied space. The work is in Orland Park, outside Chicago. Originally, in a previous project, there were four columns, but for this project two of the four columns are broken in the middle, forming the negative and positive of a cone...and there is space between them, a potential electric energy between the two tips of the cones. So there is a large space, a place of meditation where you can go and read the names of the fallen veterans, but it is also a place of rest...I created granite benches where you can sit. The work was commissioned by the veterans of the city of Orland Park. To install it permanently, we had to make big concrete castings to create a great platform to sustain the piece. The columns come from the ground and then almost touch each other.

Q. In your large sculptures have you ever thought to refer to compositional models of the past?

F. *La famiglia* made between 2000 and 2001, was created in Chicago and then shipped to Verona. A group of childhood friends of mine living in the village Angelo Dall'Oca Bianca, assisted me in donating the sculpture to the village and to the city of Verona as a tribute to our parents who had transformed the village from a slum into a peaceful neighborhood. For the sculpture, I was inspired by the *Compianto* by Niccolò dell'Arca. There are a group of seven figures representing the family and Christ—who is suffering on behalf of these families—is lying down, lifeless. The sculpture is perfectly geometric, shapes in negative and positive, whereas the circular shape characterizes the whole composition. The individual elements are connected by bands that refer to the bricole of Venice, the ropes that fasten the wooden pillars in the water. The materials of the sculpture are stainless steel, copper, and bronze.

Q. Talk about the sculptures you exhibited in Verona in 2003, in the spaces of the city. They are important pieces that mark a new complex dialogue with the environment and that now, other than the three at the CSAC in Parma, are in a private collection in the United States. Only one of them, unfortunately, has remained in Verona.

F. Between 2001 and 2003 I created a group of sculptures that were exhibited in the city of Verona: twelve sculptures in corten steel were presented in various spaces, creating a promenade from the Arsenale, where my studio was at the time, to Palazzo Forti where I had my retrospective exhibition. Naturally, I couldn't put elements of steel or marble in Verona, a city made of red brick and pink breccia, so I preferred to select a



material that linked itself to the city, and corten approached those colors. After having made many drawings, I intended even the forms and measurements to be in harmony with the urban space.

There is *Porta Verona*, for example, which reminds me of Piazzetta Santi Apostoli, where there is a main entrance, which, due to the space, is situated on the diagonal (otherwise, when [people] went out with carts or horses they would not have been able to maneuver). I took the idea from this and I created the sculpture as homage to the architect Carlo Scarpa. The sculpture is a tribute to this great architect who did so much for Verona. And it was placed in front of the Arena where you find the entrance to piazza Bra. There, three other sculptures from the series were also installed for the exhibition. Now, one sculpture is in Verona near Castelvechio; another is in Verona in a private collection; three I donated to the CSAC at the University of Parma; and five are in the United States in the private collection of John D. Kuhns.

Q. Would you tell me about at least one of the two important public sculptures that you installed in China in 2010?

F. *Atto sublime* was installed in Deyang, Sichuan, in China, and it memorializes the victims of the May 12, 2008 earthquake. The sculpture depicts the true story of a high-school teacher who was in the classroom at the time of the earthquake and was able to save four of his students by making a shield for them with his own body—keeping them under his desk, protecting them for three days. When they were found, the students were alive, but he was dead. According to the four students, he continued to encourage them—speaking, as long as he was able to.

The outdoor public sculpture was sponsored by Project Midway, a group of investors who were interested in my work in China. John D. Kuhns, a former student of mine from the University of Chicago, led the group. We had kept in touch throughout the years, and in 2008 asked if I wanted to propose a sculpture for the victims of the tragic event. He had a few factories in that region and wanted to create a positive gesture for the community.

I made a number of models. In my first attempt I created a circle with four circular elements, which were inserted into the heart of the circle itself. The realized work is a large oval form representing the courage of this person, and there are four elements made from bronze sheets that are welded to the circle, which are the four young people. There is an explosion of cubes made of stainless steel surrounding it, which represent the ruins. The cubes are deformed, but they have a geometric solidity, which makes one understand how much force exists in nature. The ruins become larger in the space...it becomes a space to walk through, for the people to experience. The measurements are 8 x 30 x 30 m. The work was produced in Beijing and then transported to the location (the reconstructed school).

Q. The piece for Deyang is perhaps a useful synthesis of your current pursuits—absolute forms linked to a tradition that is not representative, forms that are combined with movements, symbolic allusions, and forms that seek to express a precise story. The idea, then, is to make people enter at the level of the sculpture, but by extending the sculpture into the environment with the sprinkling of the solid geometric shapes, it makes your interest in architecture clearly understood. Could you explain, since you have worked and work with architects, the function of your sculptures in relation to the environment?

F. In the process of explaining and conceiving the sculptures there is a point of departure—a humble approach to being close to nature. I do not feel the necessity of enriching the expressive form too much. Mies van der Rohe said, “Less is more.” I agree with this idea, and I believe that to make myself understood by the public, I don’t need to dress or put a hat on a sculpture, or to represent it in a descriptive mode. It is enough to have a composition that moves in harmony—the neatness of the form, and rigor of the elements—to make oneself understood by everyone—children, the elderly, everyone. To choose the language of abstraction is a choice that links man to the environment, vitalizing and humanizing our surroundings.

Q. Is your cultural formation influenced by the American culture of Minimal Art or by other experiences, as it was once tied to the Italian and European informal pursuit?



F. I would say that I have never left Italy, and I believe that is demonstrated by the mode of execution of the sculptures where there is always harmony, never the violence that you often find in American plastic creations. Harmony is also born from the use of determined techniques, from the finish of the pieces, from the relationship that I maintain with them in the various creative phases. I need this link and the memory of the experiences that I had in Italy. I have always carried them with me, and I think that one sees that clearly in my work.



STORIE PRIVATE: DIALOGO TRA VIRGINIO FERRARI E ARTURO CARLO QUINTAVALLE

(AUTUNNO 2010–APRILE 2011)

Q. Vorrei che tu mi parlassi dei tuoi inizi, del tuo lavoro nelle fonderie a Verona, della tua prima mostra, degli inizi della tua ricerca.

F. La mia prima mostra fu a Venezia, nel 1962, alla Galleria XXII marzo, avevo 22 anni. Tornato da militare nel 1961, ero andato a lavorare in fonderia per realizzare un gruppo di sculture, non sapendo ancora dove le avrei esposte. Ero lì che lavoravo sulle cere di circa 30 sculture piccole, medie, grandi, con l'idea di fonderle e di esporle.

Un giorno arrivarono in fonderia lo scultore Tramontin (assistente dello scultore Alberto Viani), il critico d'arte Umbro Apollonio e il proprietario (Americano) della Galleria XXII marzo. Tramontin era curatore della Galleria XXII marzo e Umbro assisteva alle scelte degli artisti che avrebbero esposto nelle varie mostre. Questi erano venuti per vedere le ultime fusioni dello scultore Alberto Viani, e girando per la fonderia, vedendo le mie cere, rimasero colpiti e mi chiesero subito se avevo in mente di esporle. Dissi: “vorrei esporle ma non ho i soldi per le fusioni”. Mi dissero: “se le fondi in primavera dell'anno prossimo facciamo la tua mostra”. I fonditori, i fratelli Bonvicini, avevano fiducia nel mio lavoro perché io lavoravo già in fonderia ritoccando le cere e aiutando altri artisti per guadagnare qualcosa. Appena gli altri andarono via, mi dissero: “noi facciamo le fusioni e non ti preoccupare del pagamento, poi ci pagherai”. Avvisarono la galleria che avrebbero fatto le fusioni e fissarono la data della mostra per la prima settimana di maggio del 1962. La mostra si inaugurò lì accanto alla Galleria Il Traghetto, dove c'era una mostra di Lucio Fontana. Alla mia inaugurazione arrivò Peggy Guggenheim con delle persone e dei collezionisti di New York e Philadelphia e riuscì a vendere qualcosa. Inoltre, fu pubblicata una buona critica sul Gazzettino di Venezia, con i complimenti di Apollonio.

Q. Racconta come nasce il tuo rapporto con i collezionisti o i galleristi statunitensi, e in quali circostanze sei andato la prima volta a New York.

F. Aggiungo che un gruppo di collezionisti e critici di Atlanta (Georgia), circa 86 persone che giravano l'Europa, vennero a vedere la mia mostra a Venezia. Proprio loro mi proposero di organizzare una mostra al High Museum di Atlanta. Altri collezionisti di Philadelphia e di New York che avevano acquistato tre sculture mi chiesero di fare un'altra mostra a New York dove conoscevano un gallerista. I collezionisti stessi parlarono con la galleria di New York e mi stabilirono un contatto con la Steven Radick Gallery sulla Madison Avenue, era il dicembre del 1962. Non seppi più nulla del gruppo di Atlanta e così partii con una nave cargo per andare a New York, una nave di linea Costa: pagai 160.000 lire e me ne rimasero solo 60.000 in tasca. A quel tempo sui cargo c'erano almeno 10 cabine per turisti, le davano a poco prezzo e potevi portare quanti bagagli volevi. Io portai sette casse di sculture convinto di fare una mostra a New York.

Arrivai a New York i primi di gennaio durante lo sciopero dei portuali che durò 127 giorni. Intanto, quelli della galleria di New York vennero ad incontrarmi, e nella loro galleria parlammo della mostra che si doveva fare a febbraio, ma a causa dello sciopero le casse rimasero bloccate sulla nave. Telefonammo a quelli di Atlanta per sapere qualcosa della mostra promessa e scoprimmo che un aereo con 86 persone a bordo era precipitato all'aeroporto di Paris-Orly l'estate precedente, erano tutti morti. Il numero di telefono che avevo era quello del Direttore del museo, mi rispose la madre...

Q. Ma come sei riuscito a sopravvivere senza soldi, senza una casa o un albergo, ma solo con qualche nuovo amico in una città dura, difficile e bellissima come New York?



F. Sono sopravvissuto per quattro mesi e la mostra fu rimandata perché il gallerista aveva altri programmi. Quando finii tutti i soldi, per un po' mi ospitarono gli amici conosciuti in Italia, e per un po' feci il barbone al Terminal Bus Station. Mi scaldavo nei musei o nelle chiese. Ricordo che andavo alla cattedrale di Saint Patrick a sentire i concerti di organo che facevano alle 10 del mattino. Intanto, Steven Radik mi disse che mi aveva trovato una galleria a Philadelphia molto interessata alle mie cose, la Mackler Gallery, gestita da una gallerista che, finito lo sciopero, venne sulla nave e dopo aver aperto le casse, volle comprare subito sette sculture. Così venne organizzata la mostra ma io, appena avuto l'assegno per le sette sculture, presi il primo volo per Milano e lasciai lì le opere.

Q. Quello era un momento importante per l'arte negli Stati Uniti. Era il momento in cui alcune gallerie chiave, fra cui la Leo Castelli, proponevano la nuova arte. Ma tu allora che cosa vedevi, che cosa ti interessava? In fondo venivi da una tradizione molto diversa e le tue sculture erano, allora, profondamente "europee".

F. Lo hai detto, quello era un momento importante per la vita di New York, era il momento della Pop Art. Andavo alla Jolas Gallery, alla Leo Castelli e, in genere, andavo in tutte le gallerie principali. Ricordo che andavo alle inaugurazioni, così mangiavo, ma ovviamente, ero molto interessato alle opere. Ricordo anche che il Guggenheim era stato appena aperto. È stata una esperienza molto positiva aver vissuto allora a New York per quattro mesi. La mostra fu fatta ad Aprile a Philadelphia e vendetti tutto, ogni giorno mi arrivava un assegno o anche due assegni che la gallerista mi spediva, con quei soldi pagai anche la fonderia.

A primavera conobbi Marisa. Tornato dagli Stati Uniti realizzai un gruppo di sculture intitolato "Volo tragico". Una di queste, molto grande, lunga 6 x 2 x 2 m, in cemento e acciaio, è ora al Museo Pagani in Castellanza, Varese (Milano).

Q. Parlami di come erano queste sculture: perché hai scelto un certo stile e quali erano gli scultori contemporanei in Italia e fuori che ti interessavano di più.

F. Erano un gruppo di forme in volo. Volevo rappresentare il movimento, un movimento leggero. Mi ispiravo alle foglie, agli uccelli, cercavo questo slancio nello spazio. Mi interessavano in Italia diversi scultori: Minguzzi, Ghermandi ma anche Chadwick. Ghermandi mi dava forse quello slancio delle forme che stavano nello spazio così come Minguzzi con i suoi aquiloni. Io vedevo tutti questi scultori nella fonderia artistica GBS diventata poi fonderia artistica Bonvicini.

Q. Credo che lavorare nella stessa fonderia dove operavano tanti importanti scultori sia stata per te un'esperienza determinante: potevi cogliere e capire da vicino le scelte dei singoli, le tecniche differenti che essi applicavano, insomma potevi sapere tutto dei metalli, delle fusioni, delle cere perse, degli stampi. Mi puoi raccontare qualcosa di tutto questo e del come realizzavi allora, dal punto di vista tecnico, le tue sculture?

F. Erano realizzate tutte in cera perché la trovavo materia più sensuale della creta o del gesso. Facevo una struttura in legno, in genere usavo spesso le canne perché la canna è più leggera, ricoprivo la struttura con la cera calda, plasmata e poi bruciata. In quel periodo mi ha aiutato molto ad essere più libero la scultura di Ghermandi. Vedevo Ghermandi quasi ogni giorno in fonderia, veniva da Bologna a Verona e così come Minguzzi, e venivano anche Mastroianni e Viani. Ma venivano in fonderia molti altri: Mirò, Dalì, De Chirico, Mascherini, Berrocal che portava con sé Etien Martin e poi i responsabili della Galleria Jolas e i loro artisti; tutti venivano a ritoccare le cere. Ricordo che veniva anche Sebastian Matta che faceva varie sculture in quel periodo. Fra i giovani c'eravamo io e Novello Finotti di Verona. In quel periodo conobbi Gian Lorenzo Mellini, che scrisse l'introduzione alla mia mostra di Venezia, amico di Finotti che ci fece conoscere. Alla prima mostra [di gruppo] che facemmo a Verona c'eravamo io, Finotti e Semeghini, che era il nipote di Pio Semeghini, ma lui era scultore. La galleria si chiamava Enzo Ferrari, era il 1959.

Q. Come campavi?



F. Era difficile. Facevo l'assistente ai vari scultori che venivano a Verona in fonderia, ritoccavo le cere per diversi monumenti, ad esempio per Umberto Mastroianni. Non insegnavo ancora, ho iniziato a insegnare scultura nel 1963, a 26 anni, al Liceo Artistico e all'Accademia. Ho iniziato ad insegnare perché mi ero fidanzato con Marisa, dovevo garantirle almeno due pasti al giorno! Ogni tanto vendevo qualche scultura, ho fatto anche dei lavori su commissione di cose soprattutto religiose: un portale per i padri Passionisti a Trepuzzi (Lecce) in bronzo, che era un portale figurativo e una "Via Crucis" (12 stazioni) sempre a Trepuzzi. Nel veronese ho fatto un'altra "Via Crucis" nella chiesa di Montorio e anche delle maniglie per le porte che erano sempre dei rilievi figurativi. Poi ho fatto una serie di sculture per i cimiteri di Milano, queste me le commissionò la ditta Paolo Chirico di Milano, e per loro facevo delle Madonne, dei Cristi, degli Angeli che poi loro moltiplicavano; io facevo il modello in creta e ogni figura me la pagavano 300.000 lire. Avevo lo studio a Verona in via Fabio Filzi 10.

Q. E dopo? Questi sono i tuoi ultimi anni di soggiorno in Italia, puoi parlarmi dei tuoi incontri e come alla fine hai scelto di andare ad insegnare negli Stati Uniti?

F. Nel 1963 conobbi Renato Guttuso che era venuto per la mostra di Corrente a Verona. Venne nel mio studio. Lo avevo invitato ed era molto impressionato, credo infatti di aver ricevuto un premio a Milano, dove lui era in giuria. Lo incontrai a Velate con Marisa a cui fece diversi schizzi che però tenne per sé, salvo un disegno che mi regalò per il matrimonio. Quando Guttuso veniva a Verona ci incontravamo sempre: veniva a Verona con l'autista, uno alto, che da solo si mangiava diverse bistecche.

Nel 1964 alla festa del fidanzamento con Marisa incontrai Albert e Corinne Pick di Chicago che possedevano una catena di hotel e incominciavano allora a scoprire l'arte; lui era un uomo di affari che aveva allora 65 anni. Era giugno e la scuola era finita, così mi chiesero se li potevo accompagnare a visitare Verona; era la prima volta che venivano in città e poi sarebbero andati a Firenze. Li portai in giro per tre giorni, poi mi chiesero di vedere il mio studio: rimasero abbastanza impressionati ma non capivano cosa stessi facendo. Mi dissero: "siamo Trustees (membri del Consiglio di Amministrazione) della University of Chicago e anche di quella di Miami e possiamo parlare con la direttrice del Dipartimento di Arte del Ravinia Park in Highland Park". Io mandai del materiale fotografico e, dopo un paio di mesi, ricevetti un invito ad esporre le mie cose nel Giugno dello stesso anno. Nel giro di due mesi mi sposai e feci il viaggio di nozze a Chicago, dove mi fermai due mesi ed esposi una ventina di sculture: alcune piccole e la maggior parte grandi, era il gruppo del "Tragic Flight". Lì conobbi Beatrice Spachner che era la direttrice dell'Auditorium Theater, quello fatto da Sullivan a Chicago. Lei, che era stata primo violino nell'orchestra di Toscanini, ci introdusse in un mondo incredibile: ad esempio, conoscemmo Pavarotti durante il suo debutto all'auditorium di Chicago nel 1964, così come Carla Fracci che venne l'anno successivo ed anche Arturo Benedetti Michelangeli.

La mostra del Ravinia Park ebbe una critica molto favorevole, i Pick erano entusiasti di scoprire l'arte e compravano libri di diversi artisti per capire la loro storia, le loro sofferenze. La moglie di Pick era pianista e aveva fatto il suo primo concerto a cinque anni con l'orchestra di San Francisco. Entrammo in un mondo di personaggi che in Italia non ci saremmo mai sognati di conoscere. La critica sulle riviste delle Sun Times, Daily News e Chicago Tribune fu positiva. Dopo un mese circa ricevetti un invito per insegnare come "Artist in Residence" per un anno alla University of Chicago. Accettai di andare all'Università di Chicago. Cominciai una nuova vita a partire dal 1966.

Q. Racconta allora come ti organizzasti la vita, lo studio, insomma il lavoro e anche come cambiarono le tue opere.

F. Arrivai a Chicago al Midway Studios che prendeva il nome dallo scultore Loredò Taft che era agli inizi del '900 l'artista forse più noto a Chicago. Una sua scultura, "The Fountain of Time", sta al Midway Plaisance, l'altra di fronte all'Art Institute in un giardino, ma ce ne sono altre sparse nell'Illinois. Aveva fatto un lascito al Midway Studios dove vari scultori avevano il loro atelier e naturalmente poi il lascito è passato alla University of Chicago. Lì gli scultori erano come artisti in residenza. Il Midway Studios è diventato parte del Dipartimento d'arte quando era direttore Harold Hayden. Mi diedero lo studio gratis, ma pagavo



l'appartamento che si trovava al di là della strada del Midway Studios, in un edificio della facoltà per giovani professori.

Andavo allo studio a lavorare tutte le mattine; i primi anni ero un Artist in Residence e avevo il compito di lavorare, così che gli allievi di vari livelli venivano a osservarmi e a parlare con me. Era il momento della Pop Art che a Chicago nessuno capiva, e così le mie sculture, come “La ruota della vita”, erano estranee a quel pubblico. In quel periodo a Chicago la sola scultura contemporanea era quella di Pevsner che si trovava di fronte all'edificio della Law School al Midway e, nel campo dell'architettura c'erano gli edifici di Saarinen che aveva disegnato quello stesso edificio e anche l'aeroporto O'Hare di Chicago e i dormitori dell'Università.

Q. Parlami della scultura che chiami Pop e di quello che hai fatto in Italia dopo il primo viaggio a New York e poi del tuo ritorno negli USA.

F. A Verona feci un gruppo di sculture dove rappresentai la ruota della vita: tre elementi geometrici, il cerchio, il quadrato e l'ovale e, sul lato, attorno al cerchio, c'erano vari elementi organici che raccontavano in maniera sensuale l'incontro dell'amore: c'era il seno, l'occhio, lo sperma, la vagina, il pene, tutti sulla periferia del cerchio, del quadrato, o dell'ovale. Recensirono l'opera accusandomi di pornografia e che quei segni si trovavano solo nei gabinetti. A quel tempo negli USA c'era molto conformismo e in particolare a Chicago.

I pezzi Pop finirono in gran parte in raccolte private, come ad esempio “Vita”, una scultura per la Loyola University, alta 5 metri, che si trovava di fronte al Loyola Medical Center a Chicago, ed “Ecstasy” che era al Ravinia Park, una scultura di 6 metri. In origine si chiamava “Due amanti che guardano le stelle” ma poi chi l'ha donata ha voluto mettere come titolo “Ecstasy”.

Q. Che cosa andavi a vedere di scultura o di ricerca artistica più avanzata in quegli anni '60?

F. New York naturalmente era il cuore di tutto il sistema dell'arte con il MoMA, le varie gallerie, la Marlborough Gallery, dove si presentava allora la Minimal Art. Vedevo quindi la scuola di New York della Minimal, ma anche Mark Rothko. Mi interessava molto l'architettura, che a Chicago era molto importante: lì gli spazi erano duri, penso a Mies van der Rohe, e Skidmore, Owings, & Merrill. L'idea di vitalizzare, umanizzare questi spazi urbani è nata lì, a Chicago. Vidi anche l'intervento di Picasso nel 1967 a Chicago in Daley Plaza e, lì accanto, quello di Mirò, e poi quello di Chagall nella First National Bank Plaza, e ancora quelli di Calder, Oldenburg, Nevelson e, più tardi Dubuffet all'State of Illinois Center. Henry Moore venne alla University of Chicago nel 1967, con lui mi confrontai a lungo e venni anche invitato a casa sua.

Harold Hayden, a capo del Dipartimento d'arte, era nel comitato per la scelta delle sculture nella città, perciò il mio interesse si indirizzò verso gli spazi urbani...iniziando con la University of Chicago per il quale creai “Dialogo”, una scultura di bronzo composta da quattro elementi: rappresentai un dialogo fra due elementi che sono come protetti da un terzo elemento che è come una aureola e poi c'è un'onda che unisce le diverse forme. L'opera è di fronte all'edificio dell'International Studies Building. Mentre di fronte alla Northwestern University proposi un prisma che penetra due quadrati, forme perfette, rigide.

Q. Benissimo per queste grandi sculture, ma allora eri ancora Visiting Professor e avevi anche un mercato di sculture più piccole per privati?

F. Ero rappresentato dalla Deson Zaks Gallery di Chicago, dove facevo ogni anno una mostra personale e poi esponevo un po' in giro per gli Stati Uniti; nello stesso tempo esposi al Salone Annunciata di Milano e anche alla Franzp Arte Contemporanea di Torino. Era la fine degli anni '60 e nel '68 iniziai ad essere Assistant Professor of Art, in oltre continuavo ad essere Artist in Residence, con lo stipendio, certe vendite e commissioni, incominciai a trovare un nuovo equilibrio.

Q. Agli inizi degli anni '70 quali furono i cambiamenti intorno a te e nella tua ricerca?



F. C'era la guerra del Vietnam, morì Martin Luther King, morì Malcom X, c'era la rivoluzione a Berkeley, ci fu una sommossa nel 1968 alla University of Chicago dove manifestarono i Blackstone Rangers, un gruppo di neri che protestavano contro le sopraffazioni dei bianchi, insomma c'era un'atmosfera molto infuocata. Naturalmente c'era il Vietnam e la protesta degli studenti, c'erano i figli dei fiori che volevano la pace. Fu un periodo difficile anche e specialmente per i giovani e, nella città di Chicago esplose una protesta molto dura con tanti giovani feriti, arrestati. C'era droga, molta droga. Molti ragazzi lasciavano l'università.

In quel periodo mi interessava la Minimal Art e così l'assoluto divenne la cosa più importante nella mia vita; anche l'ambiente dell'architettura, che conobbi da vicino, mi ha portato a rendere minimale la mia forma espressiva. Ero amico allora di alcuni giovani architetti che lavoravano nei grandi studi, come quello di Mies van der Rohe. Conoscevo anche alcuni artisti in Italia: guardavo Aricò che era un mio coetaneo ed era stato ospite a casa mia, conoscevo Pistoletto e Valerio Adami.

Q. Dove collochi, da allora in poi, le tue nuove sculture destinate a spazi pubblici? Facevi delle mostre?

F. Feci una mostra al Social Service Administration Building alla University of Chicago dove provai un diverso materiale, usai solo plexiglas, con il tema del negativo e positivo. La mostra venne pensata esattamente per quello spazio. Vendetti anche alcune opere a dei collezionisti che videro le mie mostre negli USA e a dei clienti della galleria Deson Zaks di Chicago.

Q. Riesci a ricordare quali tue opere ho visto quando ci siamo incontrati a Chicago? Mi sembra in una mostra, ma anche nel tuo studio...cominciò allora un'amicizia durata negli anni e in quella occasione nacque l'idea di fare la mostra all'Università di Parma del 1971.

F. Ci incontrammo proprio al Social Service Administration Building, un edificio di Mies van der Rohe dove avevo creato un ambiente con sculture in plexiglas. Tu eri venuto lì a fare una conferenza...all'università...in quella occasione vedesti la mia mostra. La mostra era composta di vari elementi uniti a gruppi in forma di cerchio, quadrato, piramide e da elementi verticali, come delle torri. Mi interessava la trasparenza di questo materiale, il plexiglas, disegnato da me in superficie come se fosse un supporto grafico. Su un parallelepipedo, agli estremi, c'era una fascetta di colore, all'esterno, che delimitava la forma: erano colori fluorescenti, verde, azzurro. Avevo creato un ambiente, vari elementi con lo stesso motivo, ma composti da forme architettoniche diverse che riempivano lo spazio di Mies.

Allora ero Assistant Professor e Artist in Residence, ero là da quattro anni, dal 1966. Allora tu vedesti altre opere nel campus e ai Midway Studios, vedesti cose di forma organica, sculture in finta pelle, di naugahyde, che erano opere del mio periodo Pop. Difatti la mostra di Parma nacque col titolo "Gocce d'amore Pop". Erano una ventina di sculture, più quelle del Social Service che erano state spedite in casse via nave, prima a Verona e poi a Parma; le portammo con mio fratello in un camion. La mostra di Parma fu inaugurata nella primavera del 1970. Nella mostra c'erano anche dei bronzi della metà degli anni '60, dal 1965 in poi, fusioni fatte in Italia e portate negli USA. Avevo anche delle cose in metallo, ferro dipinto, che erano opere del 1967-68 realizzate sia in Italia che negli USA, infatti i bronzi erano stati fusi in Italia ma le cere erano state fatte negli Stati Uniti.

Q. Hai lavorato per una vita a grandi opere, grandi sculture create per spazi a volte enormi. Come progetti queste opere? So che fai molti disegni, so che costruisci progetti esecutivi complessi, vorresti parlargliene? Vorrei anche che tenessi conto degli eventuali modi diversi di progettare nelle diverse epoche.

F. La prima grande scultura che ho eseguito è stata per la University of Chicago per il Children Memorial Hospital. Il titolo della scultura è "Love and Hope", un bronzo di circa 240 x 200 x 120 cm. La scultura mi fu commissionata dai mecenati che allora mi sponsorizzavano, Albert e Corinne Pick, che ho prima ricordato. Feci una serie di schizzi che mi servivano come idee per svilupparli nella terza dimensione, poi realizzai dei modellini in cera, una decina, e scelsi quello che mi pareva più giusto come soggetto e come rapporti spaziali e



lo proposi al comitato della University of Chicago, che lo approvò. Approvato il modello, iniziai a lavorare nella fonderia di Verona e realizzai l'opera tutta in cera per una fusione a cera persa. Questo mi diede il piacere di modellare la cera, materiale molto più sensuale e plastico del processo normale quando si crea il modello in gesso facendo poi calchi dal gesso alla cera. Col procedimento a cera persa non si possono fare copie perché manca il negativo: c'è solo il positivo, c'è solo l'originale. Altri scultori operavano così: ricordo bene che Quinto Ghermandi, che fondeva a Verona, operava anche lui direttamente a cera persa. La cera ti permette di fare forme plastiche molto più sensibili, molto più delicate della modellazione col gesso.

Q. Mi puoi parlare di qualche altra scultura e del suo processo di ideazione?

F. "Vita" la feci per il Medical Center della Loyola University, un'opera molto più grande di quella per la University of Chicago, alta circa 7 metri doveva essere inserita in una specie di vasca enorme rettangolare, e la forma della base era a croce, che vista dall'alto, era una croce inondata dall'acqua della fontana. Il processo di creazione? Vari schizzi, modellini di varie misure, uno in scala 1:100. Scelto il modello iniziai a lavorare col gesso perché, data la mole della scultura, non si poteva fare in cera, così la realizzai in gesso alla University of Chicago. Poi venne spedita in sezioni tagliate, date le dimensioni, via nave a Verona alla fonderia dove i tecnici proseguirono a fare i calchi, gli stampi, negativo e positivo, quest'ultimo in cera per essere fusa in bronzo. Lavorai l'intera estate a Verona, per sistemare le cere, era il 1968. Poi la scultura venne spedita a Chicago. Nel 1969 venne inaugurata, ma ci fu un grande scandalo perché l'opera era molto organica e i dipendenti protestarono perché c'era un fiore che loro vedevano come una vagina, e c'erano forme allusive ai seni, ecc. Pensa che non invitarono all'inaugurazione lo sponsor della scultura, un medico andato in pensione a Miami, e neppure me. Ma il medico fece egualmente un ricevimento per me facendo una seconda inaugurazione.

Q. Puoi parlarmi di altre sculture, di quelle che ritieni di maggiore significato nella tua storia?

F. L'opera "Dialogo", alla University of Chicago, è molto importante. Si trova all'Pick Hall for International Studies, dove mi hanno dato lo spazio di fronte all'edificio. Lì la mia ricerca fu di ambientare le sculture nello spazio. Scelsi di fare una scultura in modo che ci si camminasse sotto, dentro. Sono quattro forme che rappresentano il dialogo fra due forme astratte che rappresentano l'uomo e i vari continenti, e poi c'è un'aureola che protegge questo dialogo, e ancora una grande onda che rappresenta l'acqua che unisce tutti i continenti. Inoltre la scultura è posta su una base al livello della strada e questa rappresenta il quinto continente dove l'opera è nata. Era 1970, mi ero staccato pian piano dalla tradizionale idea del monumento e partecipavo allo spazio urbano.

Per l'Università di Miami, per un altro Centro Internazionale di Studi, feci una scultura importante dal titolo "Unity". Dovevo creare una scultura alta circa 4 metri che occupasse uno spazio di circa 10 x 10 m di fronte all'edificio degli Studi Internazionali. Presi una colonna che piegai, una colonna di sezione quadrata che ho come attorcigliato attorno ai tre metri e sopra c'è un globo con elementi geometrici quasi cristallini, come cristalli in formazione, elementi geometrici che si arrampicano dalla colonna sul globo. Dal globo nascono tre elementi più organici, come tre ali in volo, come una famiglia che unisce tutte le energie umane. Fusione in bronzo dorato, modello eseguito in gesso, data la dimensione, poi stampo negativo, poi cera, poi fuso a cera persa. Feci numerosi disegni e schizzi e vari modellini alcuni dei quali furono fusi in bronzo. La scultura è del 1973.

"Ecstasy" del 1975 è stata fatta per il Ravinia Festival a Highland Park (Illinois). In questo periodo avevo iniziato una scultura molto minimale e lì iniziai a progettare e a realizzare le sculture con lastre di metallo o di bronzo. In questo caso volevo arrivare a un minimo assoluto: c'erano l'uomo e la donna, negativo e positivo, che si univano con uno spazio che divide le due forme verticali. Lo spazio fra le forme è di circa un centimetro e mezzo, così da vedere, attraverso quella fessura, il dietro dell'opera. Le misure sono di circa 8 x 2 x 1 m. Non c'è stata fusione, ci sono stati molti disegni e modellini e la scultura è stata eseguita tagliando il metallo ed è stata saldata da me, formando come delle scatole messe poi in verticale. Ogni piastra era saldata con saldatura elettrica e rifinita con mole a smeriglio in modo da dare una finitura molto lucida, quasi come



uno specchio. È stata collocata in questo parco fuori Chicago, dove d'estate fanno concerti di musica sinfonica, pop e blues.

Q. Ci sono altri pezzi importanti dove hai anche cercato una forma nuova di sperimentazione?

F. Ti voglio parlare di una scultura che ho eseguito con un fisico della University of Chicago, un messicano. Era una collaborazione per una mostra organizzata dal MoMA di New York intitolata "The Man and the Machine". Ero ancora nel mio periodo minimalista durante il quale però mantenevo un senso organico, mantenevo un rapporto con le mie sculture degli anni '60. L'opera fu realizzata in più materiali, plexiglas e alluminio. Le forme di plexiglas sono state riempite di glicerina colorata, il maschio azzurro fluorescente, la femmina, il negativo, di color rosa anch'esso fluorescente. Tutto l'insieme era illuminato dall'interno da scatti di luce che davano la sensazione che le due forme si muovessero dentro questa scatola quadrata, un grande quadrato di 4 x 4 x 1 m. di profondità. La scultura credo sia del 1968. Teodoro Halpren, un fisico che si interessava di elettronica, mi ha aiutato a fare tutte le parti all'interno. Il progetto lo abbiamo fatto insieme, dato che si trattava di una mostra che voleva illustrare il rapporto fra scienza e arte. L'opera fu esposta al Brooklyn Museum insieme alle altre opere scelte.

Per il Tool and Die Institute feci una scultura dal titolo "Being Born" nel 1979-80, una scultura molto grande che doveva rappresentare la loro industria e che doveva essere collocata nel cuore di Chicago. L'Art Institute di Chicago approvò il modello che presentai, infatti tutti i grandi progetti per la città dovevano essere approvati dalla giuria del museo. La realizzazione dell'opera fu fatta a Chicago, dato che la scultura era molto grande, circa 7 metri di diametro. Per realizzarla parteciparono diverse industrie del metallo. L'opera è in acciaio inox di 8 mm di spessore, con intelaiatura di acciaio interna ed è di forma circolare. Lo scheletro metallico venne ricoperto da questa pelle di acciaio inox saldata tutto intorno e poi smerigliata coi computer in modo da rifinirla con la massima precisione tecnica. L'opera venne collocata di fronte a Marshall Field's, ora comprato dal Macy's di New York. Feci molti disegni e vari modellini di diverse misure, e scelsi quello che più mi interessava e lo presentai alla committenza, che selezionò uno dei tre luoghi in cui l'opera poteva essere collocata. Per me la scultura doveva essere vissuta dalla gente, doveva essere attraversata. Finita l'opera, venne trasportata di notte con un grande camion e scortata dalle moto della polizia ed eretta prima dell'alba.

Q. Secondo te, ci sono opere influenzate dalla ricerca della Minimal Art, opere di epoche anche più recenti? E, se sì, pur restando ferma la differenza fra le tue opere e quella esperienza americana iniziata negli anni '60, potresti indicarmene alcune, fra quelle di maggiore impatto e peso?

F. Per il Engineering Research Facility della University of Illinois at Chicago, feci una scultura su una grande parete di mattoni a vista rossi, una parete di un rosso scuro che raccoglie un'esplosione di elementi geometrici, i quali sono fissati alla parete stessa con un fulcro nel marciapiede nella piazza davanti all'edificio. Altri elementi si aggiungono a questi e alludono al Big Bang, l'esplosione originaria. Le dimensioni sono sei piani di altezza di una grande parete quadrata che occupa 10 metri nella piazza e sono circa un centinaio i cubi di varie dimensioni, da 100 x 100 cm, a 50 x 50 cm o anche più piccoli, fissati alla parete. Il titolo dell'opera è "Super Strength" e fu realizzata nel 1996. Dato che quello era un edificio per la facoltà di Ingegneria l'idea dell'opera mi venne pensando ai cristalli quando sono in formazione. Così questi cubi, che rappresentano il fulcro della natura, esplodono sulla parete creando chiaroscuri, disegni, riflessi di colore, e danno una vitalità a quello spazio e a quell'ambiente.

Nel 1995 ho fatto "Ara Pacis", ispirata all'ara romana, un monumento dedicato per i veterani di tutte le guerre americane. Mi sono ispirato al cerchio e quindi ho creato un cerchio di acciaio sospeso da due colonne in acciaio. Il cerchio misura 15 metri di diametro, le colonne sono alte 15 metri per un totale di 30 metri di spazio occupato. L'opera è in Orland Park, un sobborgo fuori Chicago. In origine, in un precedente progetto, erano quattro le colonne, ma per questa versione due delle quattro le ho spezzate a metà, e non sono portanti, ma tagliate a cono, così c'è uno spazio fra loro, come se ci fosse un'energia elettrica che schiocca fra le due punte dei coni. Dunque, c'è un grande spazio, un luogo di meditazione dove si possono andare a leggere i



nomi dei caduti, ma è anche un luogo di sosta, dove ho creato delle panche di granito dove ci si può sedere. L'opera mi fu commissionata dai veterani della città di Orland Park. Per realizzarla si sono dovute fare grandi gettate di cemento per creare una grande piattaforma per reggere l'opera. Le colonne nascono da terra e poi quasi si sfiorano.

Q. Hai pensato a volte, nelle tue grandi sculture, a fare riferimento a modelli compositivi del passato?

F. "La famiglia", fatta tra il 2000 e il 2001, fu realizzata a Chicago e spedita a Verona dove un gruppo di persone che abitavano nel borgo Angelo dall'Oca Bianca, amici miei, donarono la scultura al borgo e alla città di Verona come omaggio ai loro genitori che avevano trasformato il borgo da terra malfamata a luogo pacifico. Per la scultura mi sono ispirato al "Compianto" di Niccolò dell'Arca creando un gruppo di sette figure che rappresentano la famiglia e il Cristo...lui è la sofferenza di queste famiglie, un Cristo sdraiato, morto. La scultura è assolutamente geometrica, forme in negativo e in positivo, mentre la forma circolare ne caratterizza la composizione. I singoli elementi sono collegati da fasce che ricordano le "bricole" di Venezia, le corde che legano le colonne di legno nell'acqua. I materiali sono acciaio inox e bronzo.

Q. Parla delle sculture che hai esposto a Verona nel 2003 negli spazi della città. Sono pezzi importanti che segnano un nuovo complesso dialogo con l'ambiente e che ora, salvo tre allo CSAC a Parma, sono in una collezione privata negli Stati Uniti. Solo una di esse purtroppo è rimasta a Verona.

F. Fra il 2001 e il 2003 realizzai appunto un gruppo di sculture poi esposte nella città di Verona, 12 sculture in acciaio corten presentate in vari spazi che vanno dall'Arsenale dove era allora il mio studio fino a Palazzo Forti dove avevo la mia mostra personale. Naturalmente a Verona, una città fatta di mattone rosso o breccia rossa, non potevo mettere elementi in acciaio o in marmo ed ho preferito scegliere un materiale che si legasse alla città e il corten si avvicinava a quei colori. Anche le forme e le misure, dopo avere fatto molti disegni, sono state pensate per collegarsi allo spazio urbano. C'è "Porta Verona" che mi ricorda Piazzetta Santi Apostoli, dove c'è un portone che, per motivi di spazio, è stato messo in diagonale altrimenti, quando uscivano con carretti e cavalli non avrebbero saputo come manovrare. Da lì ho preso l'idea e ho realizzato questa scultura facendo un omaggio anche all'architetto Carlo Scarpa...uno che ha fatto tanto per Verona. La scultura è di fronte all'Arena dove c'è il portone di piazza Bra. Lì erano collocate tre altre sculture della serie. Ora le 12 sculture sono sparse in vari collezioni: una scultura è a Verona vicino a Castelvechio, un'altra è a Verona in una collezione privata, tre sono state donate alla CSAC dell'Università di Parma, e cinque sono nella collezione privata di John D. Kuhns negli Stati Uniti.

Q. Mi parli di almeno una delle due importanti sculture che hai realizzato in Cina nel 2010?

F. "Atto sublime" del 2010 si trova a Deyang, provincia di Sichuan, in Cina e ricorda le vittime del terremoto del 12 maggio 2008. Il soggetto nasce da una scuola, un liceo, crollato su gran parte degli studenti. Un professore che era in aula ha preso quattro di questi ragazzi, facendo loro da scudo col proprio corpo e tenendoli sotto la scrivania, proteggendoli per tre giorni. Quando li hanno trovati, i ragazzi erano vivi, lui era morto. Secondo quanto poi i ragazzi hanno detto lui continuava a incoraggiarli e a parlare finché ha potuto.

La scultura pubblica era sponsorizzata da Project Midway, un gruppo di investitori interessati al mio lavoro in Cina. John D. Kuhns, un mio vecchio studente dell'Università di Chicago, era il capo del gruppo. Negli anni siamo sempre rimasti in contatto e nel 2008 mi ha chiesto se volevo proporre una scultura in memoria delle vittime di questo evento tragico. Avendo delle aziende nella provincia voleva fare questo gesto positivo per la comunità.

Feci vari modellini, in un primo tempo creai un cerchio con quattro elementi circolari che si inserivano nel cuore del cerchio stesso. L'opera realizzata presenta una grande forma ovale che rappresenta il coraggio di questa persona e vi sono quattro elementi di bronzo, lastre saldate al cerchio, che sono i quattro ragazzi. Intorno c'è un'esplosione di cubi d'acciaio inox che rappresentano le rovine, sono deformati ma hanno una



solidità geometrica che fa capire quanta forza vi sia nella natura. Le rovine si allargano nello spazio, uno spazio percorribile, vivibile dalle persone. Le misure sono 8 x 30 x 30 m. L'opera fu realizzata a Pechino e poi trasportata sul posto.

Q. La scultura per Deyang è forse una sintesi efficace di quello che è oggi la tua ricerca: forme assolute, legate a una tradizione non rappresentativa, che si combinano a movimenti, allusioni simboliche, e che vogliono esprimere un preciso racconto. L'idea poi di fare entrare la gente nel piano della scultura, quello cosparso di solidi geometrici, fa capire il tuo interesse per gli architetti. Potresti spiegare, visto che con gli architetti hai lavorato e lavori, la funzione delle tue sculture in relazione all'ambiente?

F. Nel modo di esprimere e concepire le sculture c'è un punto di partenza: accostarsi in modo umile alla natura. Non sento la necessità di arricchire troppo la forma espressiva: Mies van der Rohe diceva "Less is More", "il meno è di più". Concordo con questa tesi e credo che, per farmi comprendere dal pubblico, non serva vestire o mettere il cappello a una scultura o rappresentare in modo descrittivo, basta una composizione armonica, basta la pulizia della forma, il rigore degli elementi per farsi capire da tutti, bambini, anziani, tutti. Scegliere la lingua dell'astrazione è una scelta che lega l'uomo all'ambiente e vitalizza e umanizza l'ambiente.

Q. La tua cultura è legata alla cultura statunitense della Minimal Art o di altre esperienze come un tempo lo era alla ricerca informale italiana ed europea?

F. Direi che non ho mai lasciato l'Italia e lo dimostra, credo, il modo di realizzazione delle sculture dove c'è sempre armonia, dove non c'è mai la violenza che trovi spesso nelle creazioni plastiche statunitensi. L'armonia nasce anche dall'uso di determinate tecniche, dalla finitura dei pezzi, dal rapporto che mantengo con essi nelle varie fasi creative. Ho bisogno di questo legame e della memoria delle esperienze che ho avuto in Italia. Le ho sempre portate con me e penso che si veda chiaramente nelle mie opere.



