

FERRARI

1976-1979

a cura di ROBERTO TASSI

EDIZIONI GALLERIA DELLE ORE

Dentro la grande avventura del moderno si apre, per spiriti sensibili, ironici e drammatici, il solco insondabile e incerto dell'esistenziale; come nel racconto di Cechov, letto nella sua chiave allegorica, gli uomini di un villaggio vivono sprofondati nella valle sopra la quale la luce passa e poco penetra, e in essa intrecciano i loro commerci con difficoltà, con dubbi, ma con coscienza precisa della loro posizione quasi in negativo, « en creuse », e per questo in profondo, « più vicini al cuore della creazione » e dell'esistenza degli altri che si muovono nelle superfici. Ruggero Savinio ha già indicato quel « solco » come la « grande tradizione moderna nata dalla crisi ». Io credo di trovarne un esempio nell'opera di Renzo Ferrari, cui del resto anche Savinio si riferiva.

Nella totalità della sua opera che, per quanto periodi diversi la percorrano, momenti di espansione alternati a momenti di dubbio, ricerche, abbandoni, temi scoperti o ritrovati, punti di pienezza e di felicità espressiva, si mostra tutto unita ed armonicamente sviluppata, in quella totalità sta un rapporto con il reale attuato sulla crisi dell'esistenza. Avendo assimilato a distanza il linguaggio, le idee e le rotture delle avanguardie storiche, e in

prossimità quelle dell'unica avanguardia post-storica, di metà secolo, che è stato l'informale, Ferrari sa che è impossibile far rinascere o rinnovare modernamente tali esperienze, se ne fa materiali per la sua personale crisi, per risolvere, o meglio per non risolvere, per lasciare sempre drammaticamente attivo, quel suo rapporto con la realtà. Così nella sua opera si individuano alcuni elementi di fondo, nuclei ideologici ed espressivi, « figure », che la caratterizzano fin dall'inizio e che trovano però la loro più precisa fusione negli ultimi tre anni.

Il lavoro di Ferrari sta dentro un'area di pittura svizzera, quasi una moderna tradizione, che ha preso il sopravvento sulla linea più centrale cui hanno abitato le storie dell'arte in quella nazione; poiché è entrata in coincidenza, nel nostro secolo, con quei movimenti di crisi che lo caratterizzano lungo tutta l'Europa e che, quanto alla Svizzera, sembra riprendere, in angoscia svelata anziché trasposta, certi straordinari pittori fantastici del Cinquecento: l'altra faccia di Holbein, che poteva continuare, magari segretamente, nell'altra faccia di Liotard, e poi di Calame e infine di Vallotton. Ma nel nostro secolo è Klee che sta, contemporaneamente, al centro e alla

periferia dell'area suddetta. In essa, che pur acquisisce, utilizza e spesso stimola la grande rivoluzione formale dei primi due decenni, i problemi del significato acquistano una risonanza e una profondità estreme; anche quando l'opera sembra andar verso l'assolutezza della forma, addirittura toccar l'astrazione, non sfugge alla presa strettissima di quei problemi, poiché ciò che conta per i nuovi artisti è il pathos che nasce nel rapporto di tensione tra la purezza formale e l'impurità dell'esistenza, e il distenderlo tutto, quel pathos, entro le strutture dell'opera così da intorbidare e rendere parallelamente impura anche la forma.

Klee è il grande inventore di questo contenuto della forma e per quanto sembri toccare in una direzione l'immenso respiro cosmico e in quella opposta il lento oscuro battito delle radici, pure ha steso su tutta la superficie della terra, a livello dell'uomo, l'infinita poesia delle sue ricerche innumerevoli sull'esistenza e sulla vita, facendo tutto uscire dal cuore umano, e tutto poi rientrarvi. Così, data la sua enorme influenza, non è molto caratterizzante per un artista dire che ha avuto lontano, dietro le spalle, un protettore come Klee. Ma in Ferrari l'originalità sta proprio nel-

lo stravolgere certi elementi e certi punti della forma di Klee per un significato e per una soluzione formale, che sono completamente ricreati, nuovi, e, in rapporto a questi anni, così lontani da quelli di Klee. In quella Svizzera dell'esistenzialismo sono venuti poi altri grandi uomini e io nominerò soltanto quelli che possono dare qualche indicazione, qualche traccia, per circoscrivere il lavoro di Ferrari e far capire meglio, costituendogli un retroterra, la sua difficile posizione, la sua poesia sospesa. Con pochi, tristi, non splendenti colori, con un intreccio di linee come nervi scoperti, sensibilissimi e dolenti, Giacometti ha suscitato nella sua pittura apparizioni di figure, di oggetti, di uno spazio chiuso e sprofondato a un tempo, che dicono di più, e con maggiore intensità, sull'uomo, di ogni altro pittore di figura e di dramma. Quelle linee sono una lezione per Ferrari, i cui disegni, numerosi intorno all'opera di pittura, mantengono spesso entro il segno che li determina e avvolge un ritmo vitale, tra organico e di intelletto, come se una corrente li attraversasse. Grande pittore del rapporto diretto, bruciante, con la vita, con la sua agitazione e con le sue fonde angosce, è stato Varlin, poeta della rottura formale, della frantu-

mazione e della materia, da cui escono gli uomini derelitti e tragici come se offrissero scoperto il loro travagliato e più profondo grumo psicologico, ed escono gli oggetti e lo spazio in quanto usati e usurati e vissuti dagli uomini. Apparire nella materia, in essa districarsi come per una lenta nascita, è ciò che in Ferrari avvicina l'angoscia a quella di Varlin. In altra direzione, lungo strade percorse da ambigui fremiti, verso una idealizzazione del corpo umano che non raggiunge mai l'astratto poiché resta sempre dettata dall'amore, si muove Otto Meyer-Amden, che ha dipinto, e soprattutto disegnato, figure giovanili come steli che si ergono e che vibrano nella luce. Ma essi sono fasciati dall'angoscia della solitudine, che li ricupera alla quotidianità del vissuto, e che in tal modo non si mostra lontana da quella che toccava certi personaggi di Klee, di Giacometti e di Varlin, e che tocca i personaggi urbani di Ferrari.

Questi giovani di Meyer-Amden, non sai se sofferenti o felici, se sottoposti a crudeltà o a esaltazione, sembrano compagni di vita degli allievi che subiscono una simile sorte nell'Istituto Benjamenta. Essi ci fanno in tal modo da tramite per entrare nel mondo reale e fantastico, oscu-

ro e lieve, disperato e gioioso, di Robert Walser. Nel suo saggio su di lui Walter Benjamin ha parlato di « trascuratezza »: « E qui proprio nel caso di Robert Walser salta subito agli occhi una forma di trascuratezza del tutto inconsueta, difficile da descriversi. Che questa nullità sia peso, la distrazione perseveranza, è l'ultimo risultato a cui arriva lo studio delle cose di Walser ». « Trascuratezza » non entra nel concetto divulgato della vita e dell'arte svizzera, della linea portante Holbein-Valotton; ma invece è proprio ciò che, inteso con tutta la molteplicità di significati e di risonanze interne con i quali Benjamin è abituato ad arricchire o ispessire le parole che usa, è proprio la parola che rappresenta la nostra linea dell'arte svizzera, quella parallela e più segreta; « trascuratezza » può essere la frantumazione formale attraverso cui scaturisce l'esistenza. Walser, di quella linea, è il grande genio sul versante letterario. Mi sembra molto significativo che Gianfranco Bruno abbia posto a epigrafe di un suo scritto su Ferrari una frase di Kafka. Si sa che rapporto ci sia tra Walser e Kafka e quanto lo scrittore di Praga amasse il suo « precursore » Walser; al punto che Musil, come riferisce Calasso, considerava Kafka un

« caso particolare del tipo Walser ». Direi che quel tanto di atmosfera angosciosa, di ambiguità tra essere ed apparire, quel sentir risuonare l'immagine ben al di là della sua presenza, quel modo anche di essere, parzialmente, « testimone del negativo », tutti elementi che nella pittura di Ferrari possono portare il richiamo a Kafka, vengono in lui più direttamente, e per vene segrete, anche per inconscio tramando, dal Walser che precorre Kafka in una dimensione vagante, aerea, sottilmente caotica, e luminosa.

Ecco lo spirito svizzero che testimonia il nostro tempo con un'acutezza, una poesia, una verità, da nessuno ancora studiate a fondo, e cui nella cultura travagliata d'Europa non è stata ancora fatta giustizia; ecco lo spirito tragico e folle, pudico e travagliato, silenzioso, acuto; lo spirito portato da quegli artisti che si sono nominati e da altri ancora che son da rivelare e forse da scoprire. Non un'idea di quiete, ma un battito segreto, un radar che registra i movimenti profondi, nel cuore dell'Europa. Lì sta l'opera di Ferrari; da quel nucleo esce e si affaccia alla Lombardia.

Dove, venuta a far nuova esperienza, acquista solo un inatteso lume; troppo im-

pregnata di quello spirito per cadere (nel senso di affondarsi) negli umori e nella sensualità del naturalismo; da cui rimane fuori anche per intellettuale e critica determinazione, ma non tanto da non coglierne quel lume materico che gli ha permesso di sciogliere in armonia formale certe rigidità degli inizi. E gli ha permesso di combinare in una nuova immagine le angosce residue dell'informale con quelle fondamentali della « trascuratezza » svizzera. Non è stato allora soltanto casuale il suo incontro con Franco Francese, che perseguiva le sue apparizioni di figura in una forma altissima, nascente, fuori dall'informale lombardo, tra un superamento, non un ripudio, del Novecento più straordinario e poetico soprattutto non italiano (Permeke), una forte fantasia simbolizzante, l'ascolto di nodi psicologici, l'invenzione originale della luce e probabilmente una risposta del tutto nuova a quella linea dell'esistenziale svizzero e di un suo precedente neo-romantico (Böcklin).

Ferrari è dunque, secondo la precisa formula di Bruno, « pittore di condizione, di una condizione umana dolorosamente consapevole »; con tutti gli elementi del retroterra culturale fin qui indagati, che la

sua insaziabile curiosità intellettuale e il suo disperato amore per la pittura gli hanno permesso di scegliere nel vasto arco delle sue esperienze culturali. Pittore di condizione vuol dire, al di là di queste scelte e questi rapporti, trovarsi dentro all'esistenza non solo con l'angoscia degli atti ma con l'angoscia della pittura, fondere l'una e l'altra e farne un unico svolgimento. Era la condizione anche degli informali più autentici, degli espressionisti astratti, e della loro poesia materica, ma senza la loro anarchia, la loro istintualità. Quel « dolorosamente consapevole » è molto giusto per Ferrari, a cui la paziente ricerca, la sperimentazione, la cultura, l'intelligenza, permettono di superare il « negativo » e di testimoniare, al di là di esso, per un sorgere di vita, per un albore di speranza. La pittura di Ferrari testimonia la crisi, e per un certo periodo svolge anche una funzione critica, di denuncia, ma poi accetta la vita, che non è mai solo negativa, che mescola ininterrottamente il negativo e il suo contrario.

Lo stesso Ferrari ha scritto nel 1974 alcune frasi sulla sua pittura che val la pena di richiamare poiché confermano già da allora questa interpretazione, più scoperta poi e più sviluppata dopo il lavoro degli

ultimi anni: « Un aspetto figurativo facilmente individuabile nel mio lavoro è il ripetersi in molte varianti formali di una o più immagini che nel tempo costituiscono un tema, un racconto. Queste presenze traggono origine e sono stimulate da un mondo esterno e da una realtà interiore... Il racconto si configura frequentemente come conflitto o come contaminazione di forme meccaniche e di forme organiche... Sovente per condizionamento reciproco e radicale queste presenze differenziate sviluppano una sola figura macroscopica e centrale: sintesi di tutte le contraddizioni. È così che lo spazio non è mai proposto come un continuo armonico ma come luogo di precarietà e di squilibrio esistenziale ». Il « racconto », il « conflitto », la « contaminazione », le « contraddizioni », la « precarietà » e lo « squilibrio esistenziale » sono tutti elementi che indicano una pittura della crisi e, appunto, dell'esistenza. Tutto questo è portato a una tensione espressiva e poetica molto forte nelle opere dal 1976 ad oggi.

Ferrari crea una immagine aperta, cercata, ripetuta raggiunta dopo prove, abbozzi, approssimazioni, avvicinamenti; non c'è in lui il fare grande, la grande opera, ma un toccar l'essenza in brevi fogli, su su-

perfici lungamente elaborate, da cui è escluso ogni compiacimento. E cosa faceva Klee? L'immagine nasce per pullulazione, per ricerca. È una epifania. Affiora lentamente dalla profondità, come se si liberasse poco a poco dei residui di materia, dei frammenti morti; appare; definitiva ma non definita; la circondano le brume della sua difficoltà; la luce non la libera, ma la penetra; la frantumazione formale, l'indistinto cromatico la tengono nell'ambiguità della testimonianza. I volti, le figure, sono fantasmi segreti, emergono da un ambiente misterioso e inconoscibile come, a volte, certi « mostri » di Kubin, ma sembrano l'unica, la vera, la poetica possibilità che ha l'uomo lacerato di testimoniare se stesso su una tela. Ferrari ha raggiunto questa essenzialità dell'immagine, questo modo di farla apparire necessaria, inalienabile, con una ricerca che sembra immediata e che è meditata, che sembra veloce e che è lenta, che gremisce, che vive le contraddizioni e le mantiene vitali nel comporre ed equilibrare il segno, il colore, la luce e lo spazio.

E a nominar le contraddizioni, ecco affacciarsi un altro elemento che, nel lavoro di Ferrari, sta in contrappunto al modo di partecipare ed è quello però che

lo vivifica: alludo all'ironia. Questa è la cosa che sublima e distacca, che rende possibile il contatto duro e bruciante con l'esistenza salvaguardando dalla caduta, dalla retorica; è l'intervento dell'intelletto, il sale del sentimento; l'amica e la difesa dei grandi romantici e di tutti gli artisti che in queste pagine si sono nominati. All'opera di Ferrari l'ironia dà il tono che la differenzia da quasi tutti i pittori della sua generazione; è il sapore della sua poesia, ma agisce anche in profondo, poiché è proprio lei, non sembri paradossale, che permette di risalire dal negativo; agevolando il contatto con la miseria, la degradazione, l'angoscia, ne giustifica il ricupero e lentamente imprime il segno del ritorno dal nulla, dall'uscita dal disordine. L'ironia aveva esercitato la sua forza distruttrice e benefica nelle opere dipinte tra il 1970 e il 1974, quando Ferrari aveva dovuto compiere un grande lavoro di volontà, di pazienza e di approfondimento per uscire da un *impasse*, da un periodo di pittura distaccata che, per un malinteso senso dell'adeguamento al moderno, alla civiltà del nuovo, e a quanto essa portava di paura dei sentimenti, rischiava di farlo arenare sulle secche, si sa quanto lontane da lui, di un'astrazione meccanica.

In quelle opere dei primi anni Settanta Ferrari riprendeva l'ambiente di certi quadri, molto belli, di natura (non di naturalismo) che aveva dipinto con ispirata violenza alla sua iniziale uscita milanese almeno un decennio prima, ma per immetervi frammenti isolati di figure, volti, occhi, oggetti, come galleggianti in quello spazio, che gremivano senza lasciare respiro, dando già l'avvio a un tentativo di racconto, a una critica e a una denuncia; l'ironia vi si faceva segnale di una difficoltà umana, amaro sguardo, rivolto di una pietà repressa, e sollecitava l'immaginazione simbolica.

Ma, poco dopo, tutto questo sciamare dell'intelligenza, queste contraddizioni scoperte, vengono di colpo riassorbiti; si unifica il disperso, si decanta, ricca di luce interna, la materia, e ogni contrasto cala sul fondo dell'immagine, cioè va ad agire nella sua giusta posizione, dove l'immagine nasce. Ferrari raggiunge l'armonico della poesia, che non vuol dire la quiete dell'immagine; essa anzi si fa ancora più inquietante, vive nell'attimo, e nello spazio, incerta tra realtà e apparizione; e il linguaggio rimane frantumato, nervoso, vibrante, stenografia dell'angoscia e della psiche, ma non più frammentario. Le « te-

ste » dipinte nel 1976 sono « icone » del vivere dolente di oggi, della disperazione quotidiana, tra le più dolorose, inquiete e incisive della pittura di questi anni; impronte, fantasmi, apparizioni e umani volti ad un tempo, levigati d'ombra, costruiti attorno alla fine allucinazione degli occhi. Queste « teste » sono scatti d'immagine a fuoco ravvicinato, sostituiscono, con il loro dilatarsi fino ai margini dell'opera, il gremio delle opere precedenti e indicano, con ricchezza anche maggiore, uno stesso disagio psicologico, un luogo, appunto, di « squilibrio esistenziale ».

Ma l'immaginazione simboleggiante non si è appartata nella creazione di queste « teste », solo ha lasciato più spazio a un rapporto diretto tra immagine e senso, per riprendere però subito il sopravvento appena esse, riducendosi e acquistando una pervenza di corpo, van trasformandosi in quelle « figure » che Ferrari chiama « Mimesi ». Qui il mistero dell'apparizione appare più velato e si sente che queste « sfingi » o demoni o muse sono come guardiane di un luogo dove il contrasto tra vita e creazione, tra essere ed apparire, tra ricordo e invenzione, si fa fortemente ambiguo. Alle « teste » seguono poi le « figure », i « gruppi di figure ».

L'opera di Ferrari dimostra la sua ispirazione urbana. Sere nella città, fumo, ombre, luci, transito di umani, come larve, a volte, che sorgono pallide da una landa infernale; spazi chiusi, repressioni, duro scontro con il reale, difficoltà del vivere. Lo spazio della città è il luogo più vero della vita e dell'arte moderna. Questi «urbani» di Ferrari, come i cavernicoli di una civiltà in esplosione, sono, della pittura d'esistenza, esempi straordinari e portano l'ansia dolorosa, l'affanno, l'ironia di quel vivere senza orizzonti. Sono gli ultimi e più alti esemplari di un'opera che va crescendo su se stessa con la coerenza della verità.

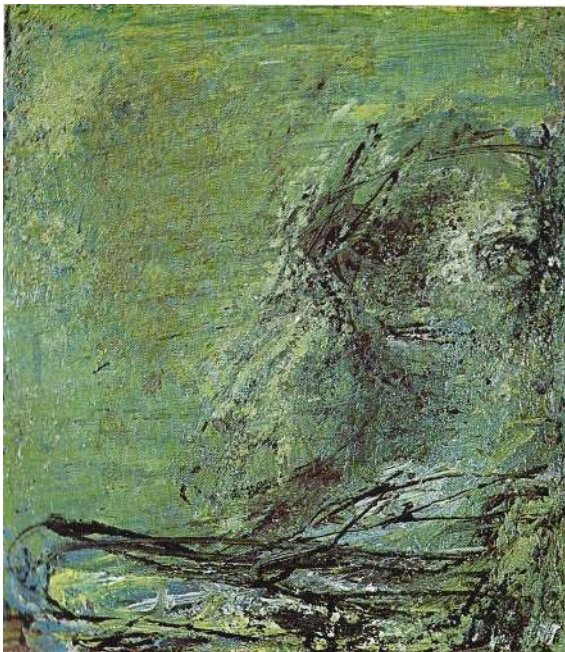
Roberto Tassi



«Testa» 1976 - olio su carta rintelata, cm. 32,5 × 30
Collezione Emilio Tadini, Milano



«Urbani» 1977 - olio su cartone rintelato, cm. 71 × 101
Galleria Matasci, Tenero (Svizzera)



«Mimesi» 1977 - cm. 31,2 × 36
Collezione P. Ballerini, Mendrisio