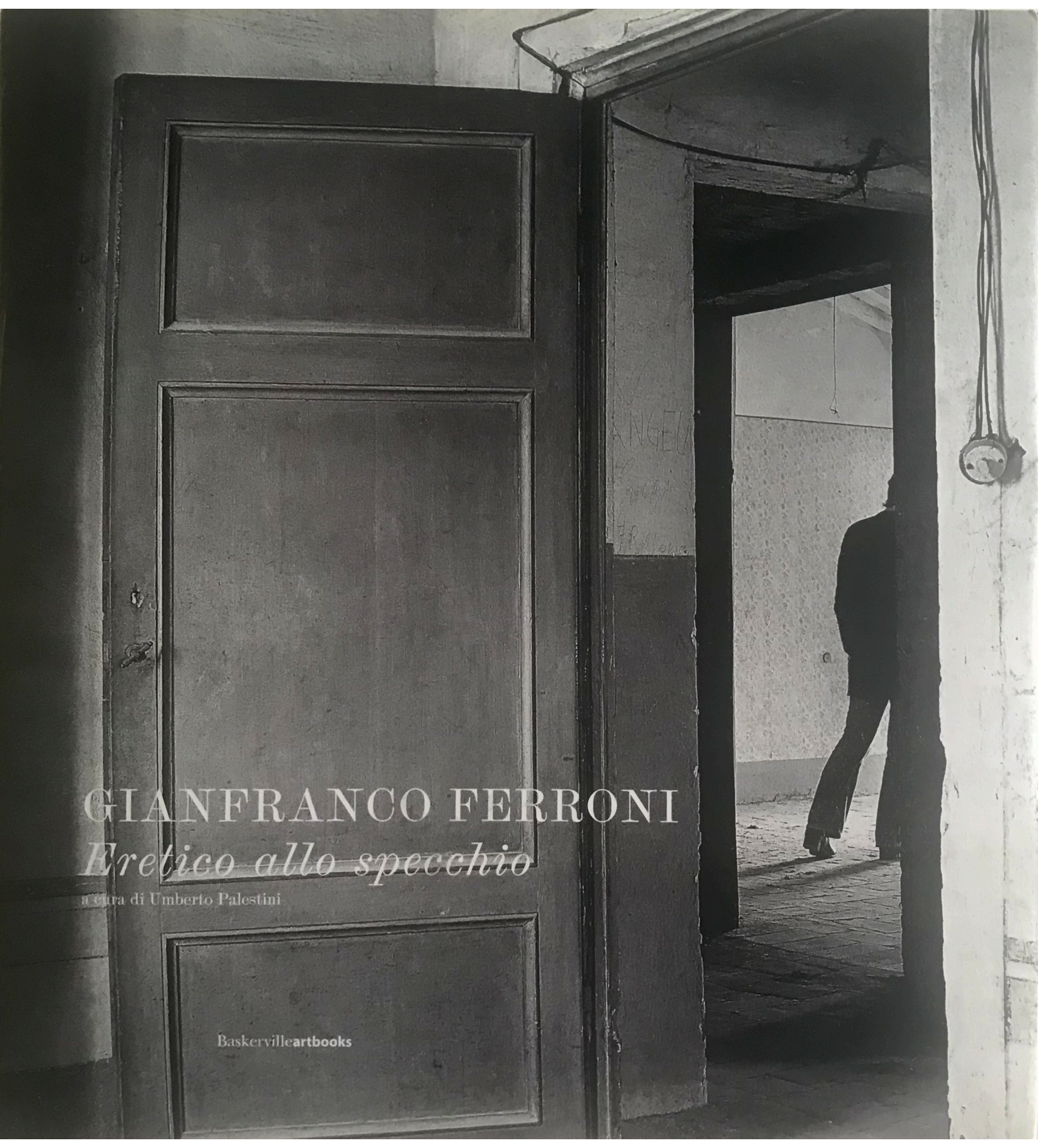


GIANFRANCO FERRONI

Eretico allo specchio

a cura di Umberto Palestini

Baskervilleartbooks

Bart

Baskervilleartbooks

Copyright © 2014 Baskerville, Bologna, Italia
ISBN 9788880009054

TUTTI I DIRITTI RISERVATI
Questo volume non può essere riprodotto, archiviato o trasmesso, intero o in parte, in alcun modo (digitale, ottico o in altra forma) senza il preventivo permesso scritto di tutti i possessori dei relativi diritti, ed in primo luogo di Baskerville c.s. Bologna, editrice italiana del libro.

ALL RIGHTS RESERVED
This book or any part thereof cannot be reproduced or distributed in any form or by any means (digital, optical, or other), or stored in a data base or retrieval system without the previous written consent of all its copyright owners, first of all Baskerville c.s. Bologna, its Italian publisher.

Baskerville è un marchio registrato da Baskerville, Bologna, Italia.
Il volume è composto in Scotch Modern e Bau
stampato in Italia/printed in Italy

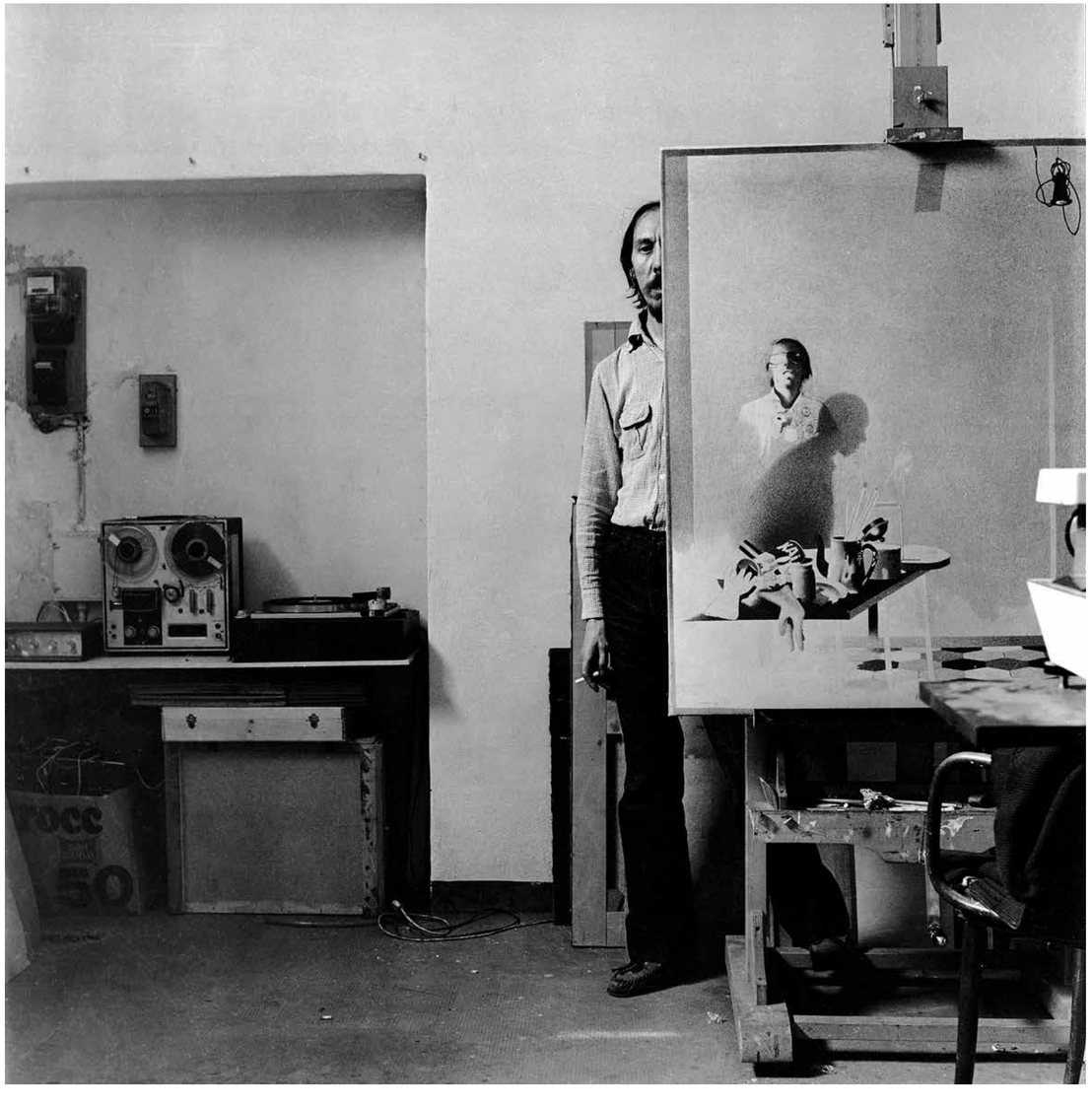
GIANFRANCO FERRONI
eretico allo specchio

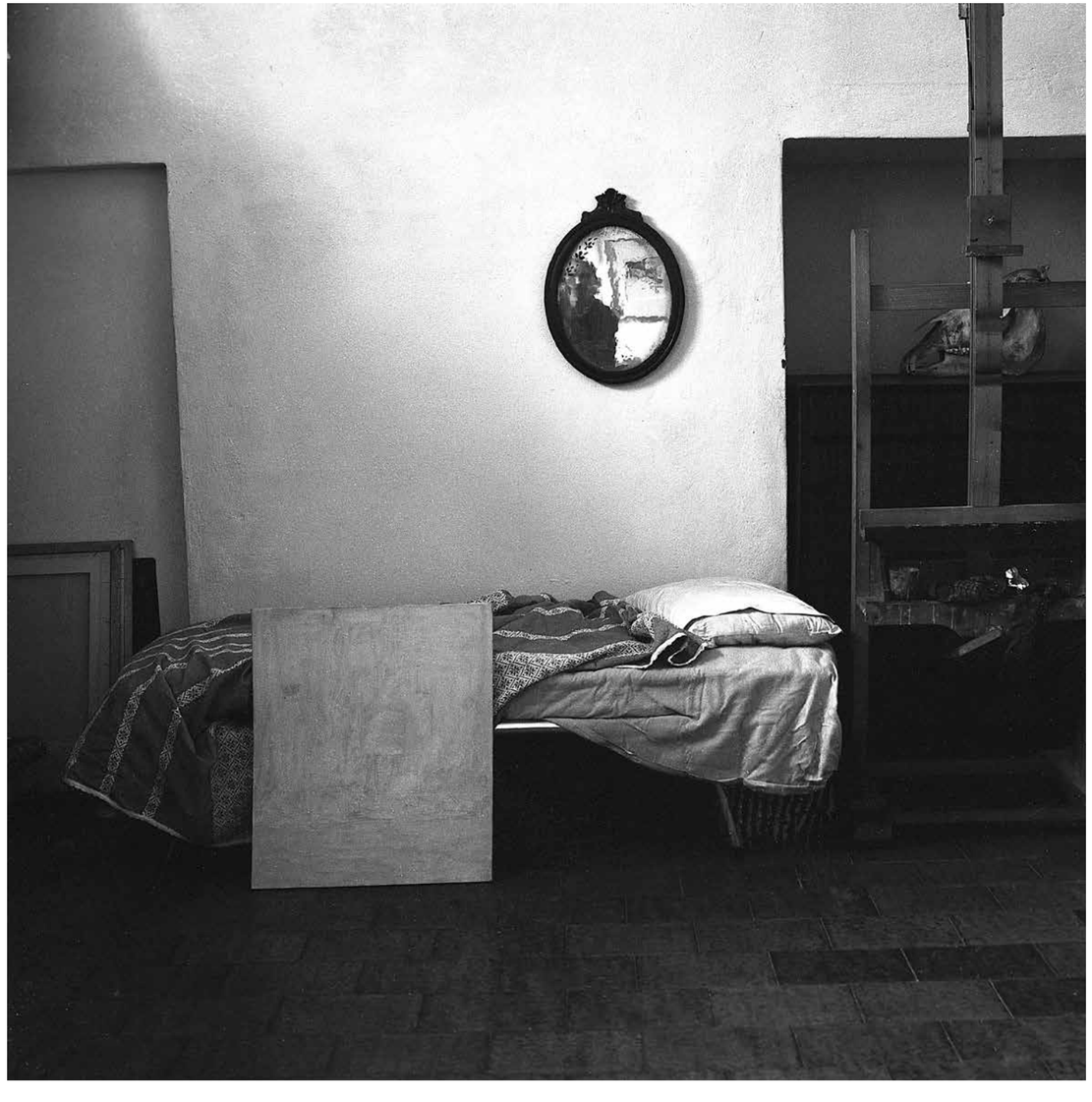
a cura di Umberto **Palestini**

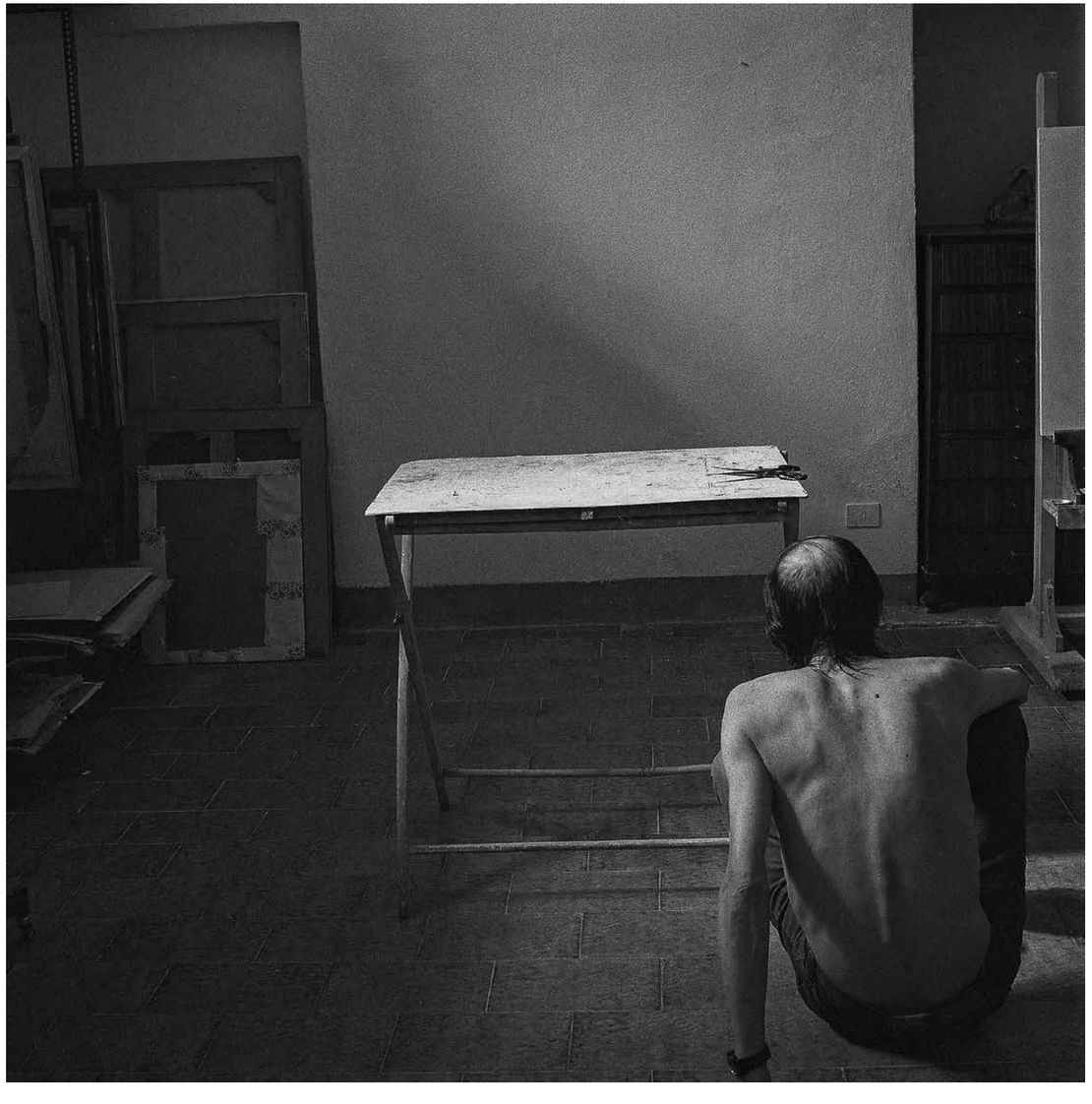
... il suo mondo d'immagine era il suo studio e, soprattutto, sé stesso con un metodo quasi ossessivo di ricerca nello scavare il suo volto, e quasi dentro l'anima. Leggendo queste fotografie si può capire ancor meglio l'artista ... perché era grande anche nella fotografia.

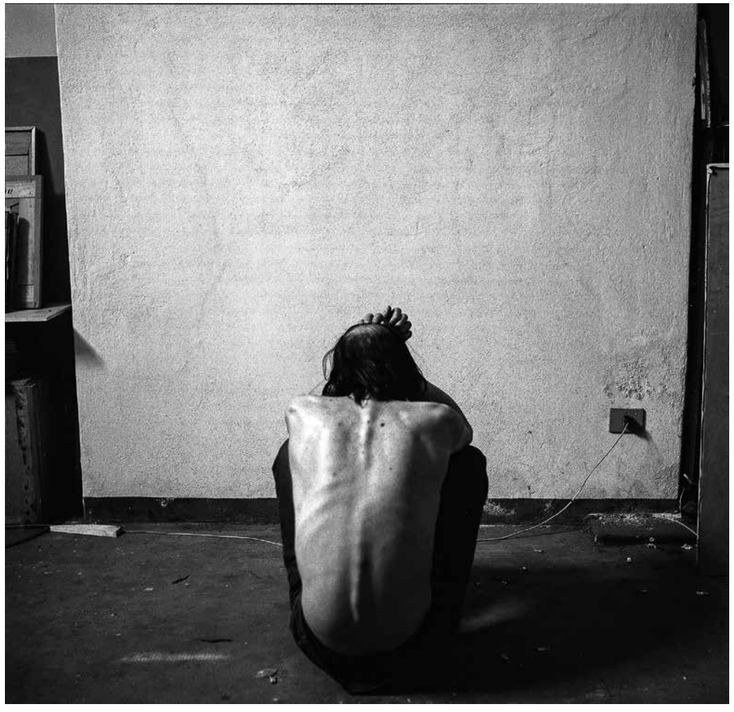
Pepi Merisio, *Gianfranco Ferroni. In memoriam*, 2011

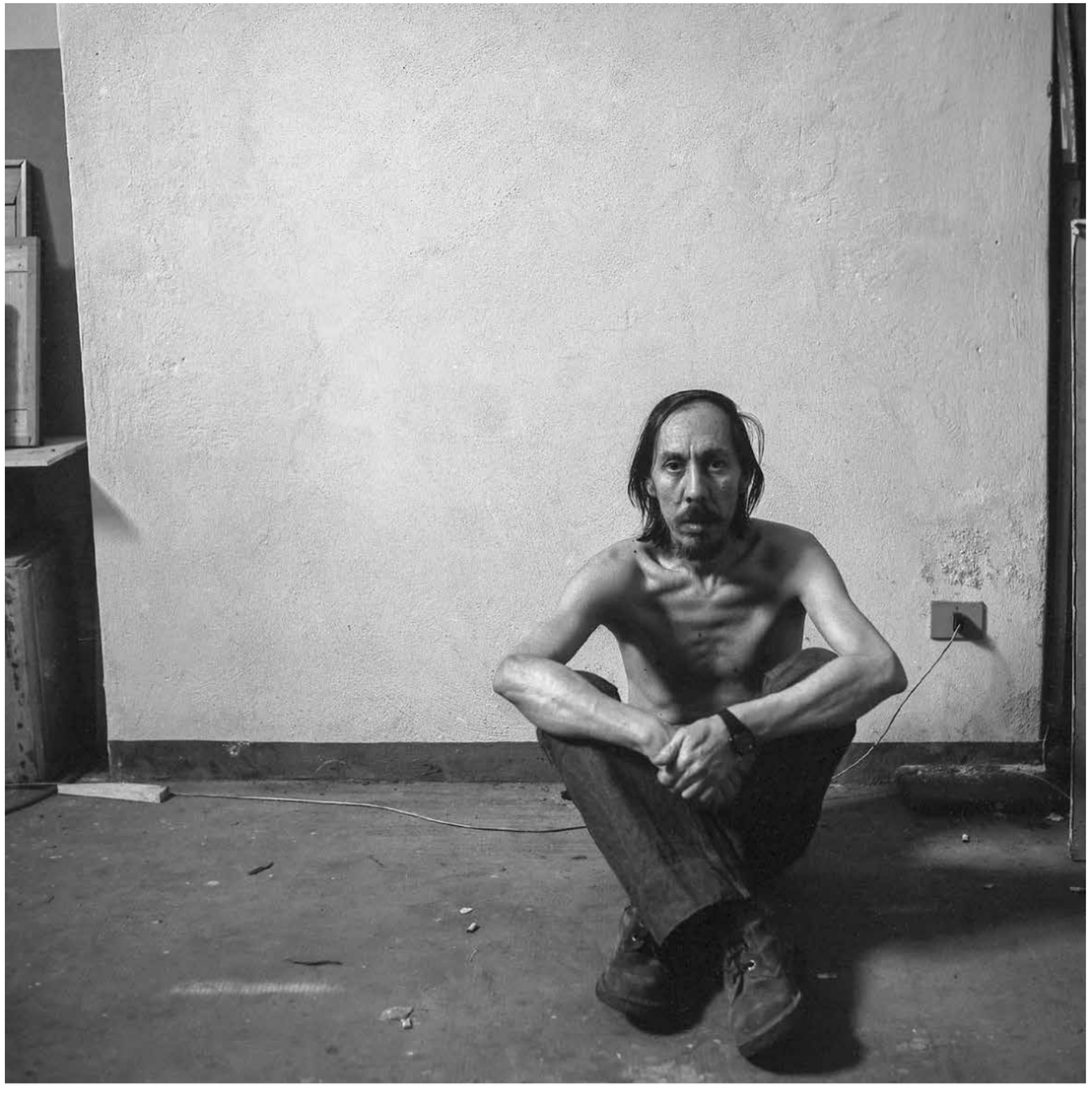
... his imagery revolved around his studio, that is, around himself as in an obsessive inquiry into the depths of his nature, into his soul.
To see the artist's photographs means to understand him better ... for he excelled in photography too.

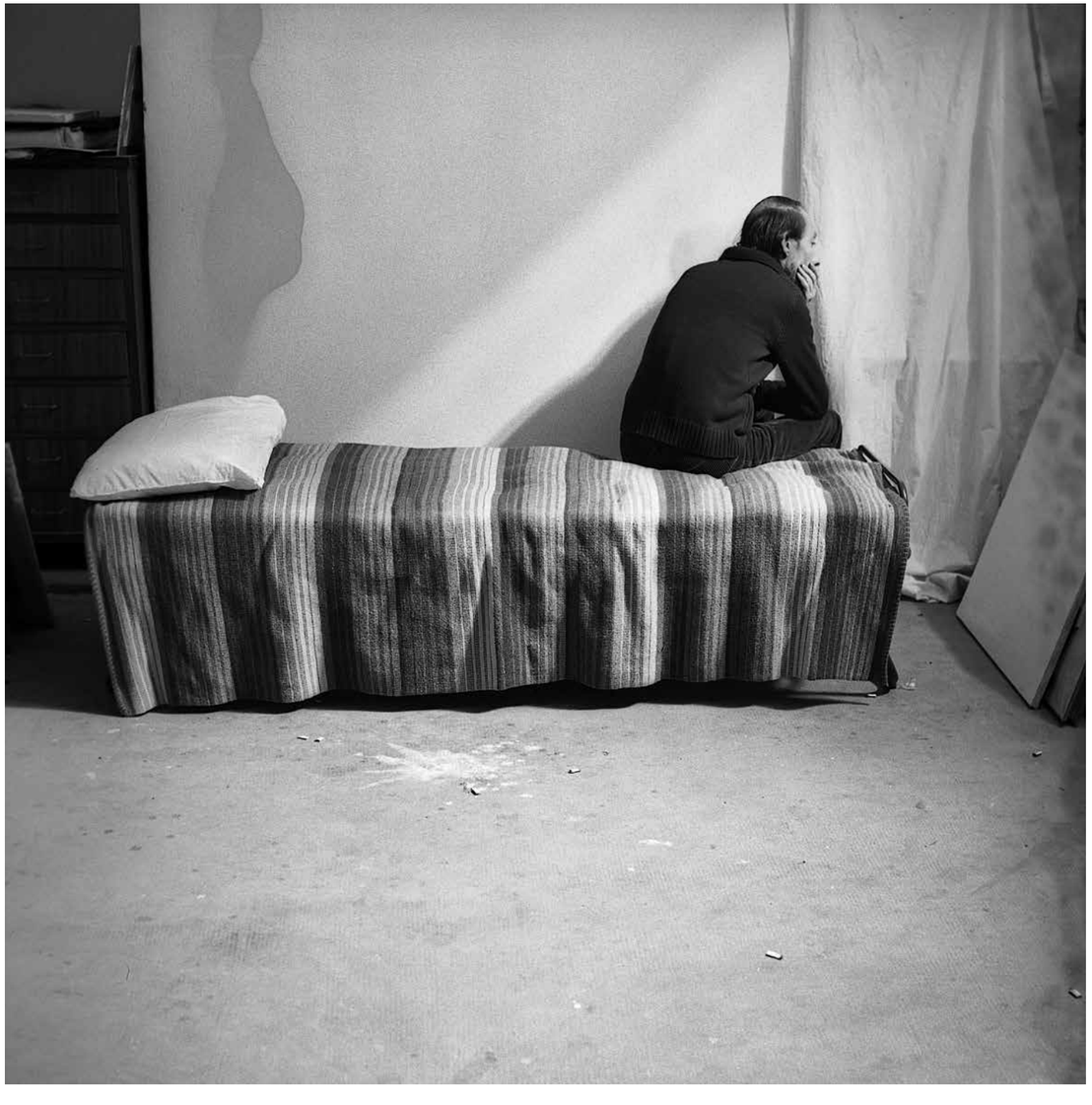

50

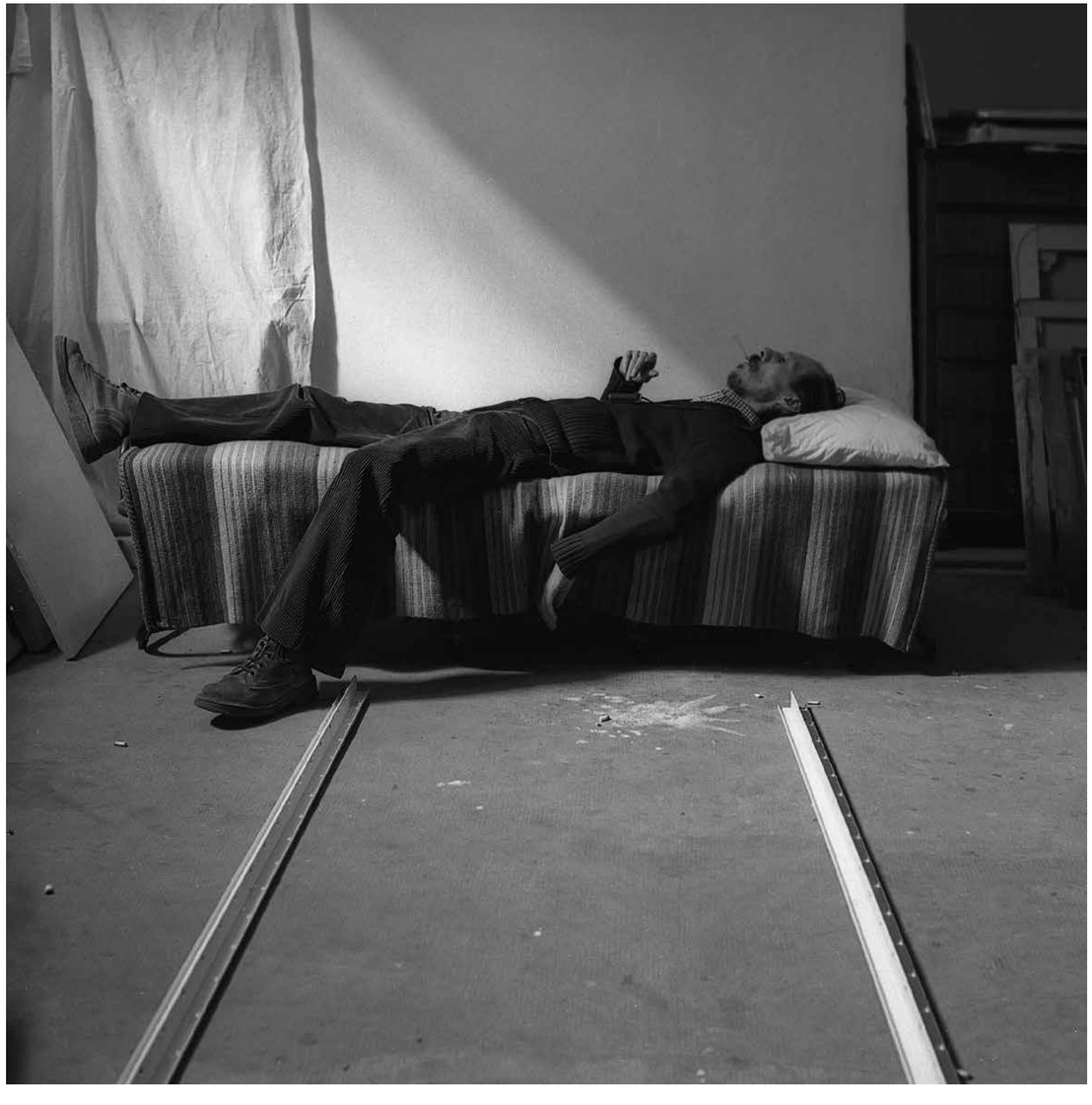


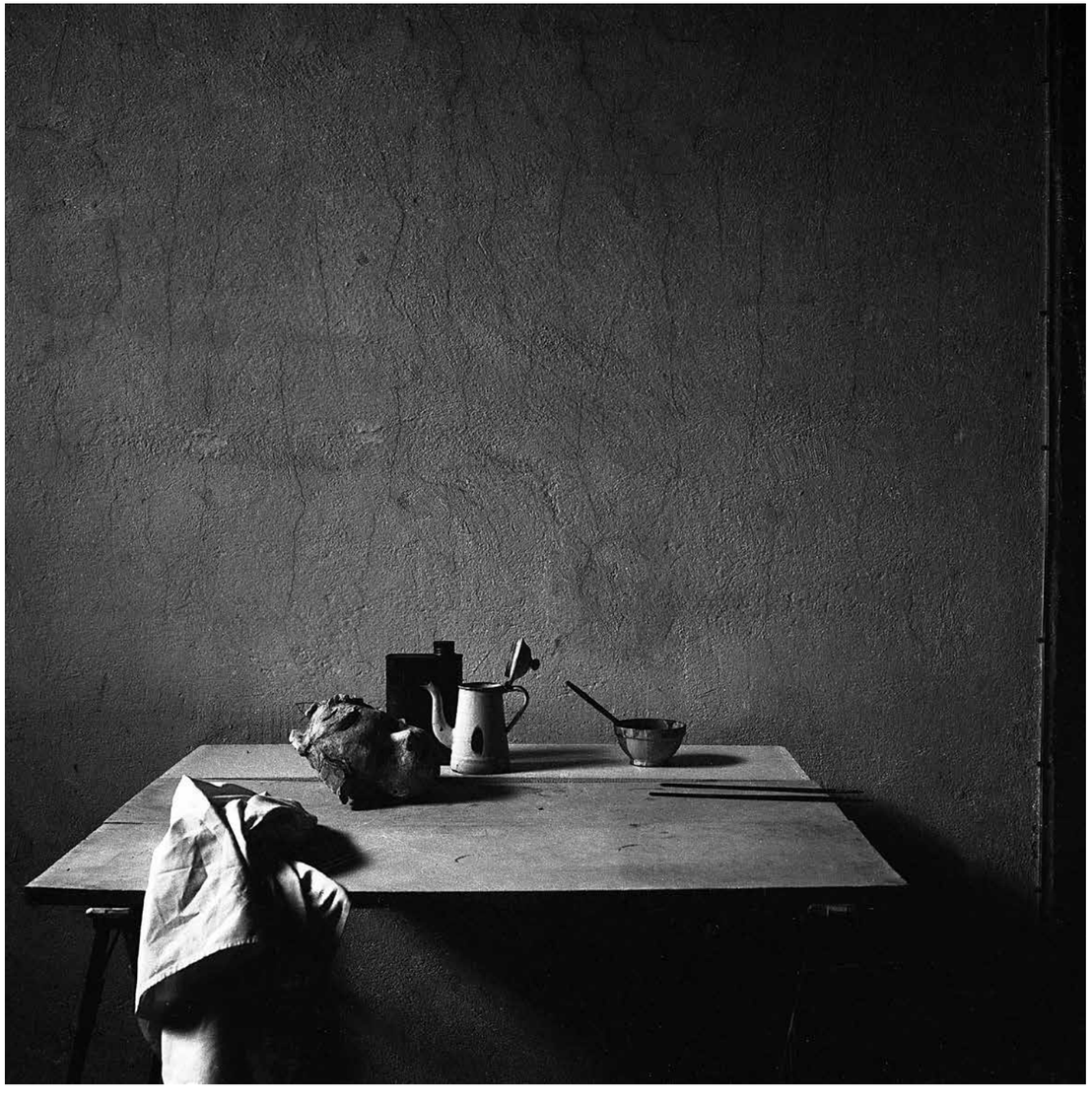


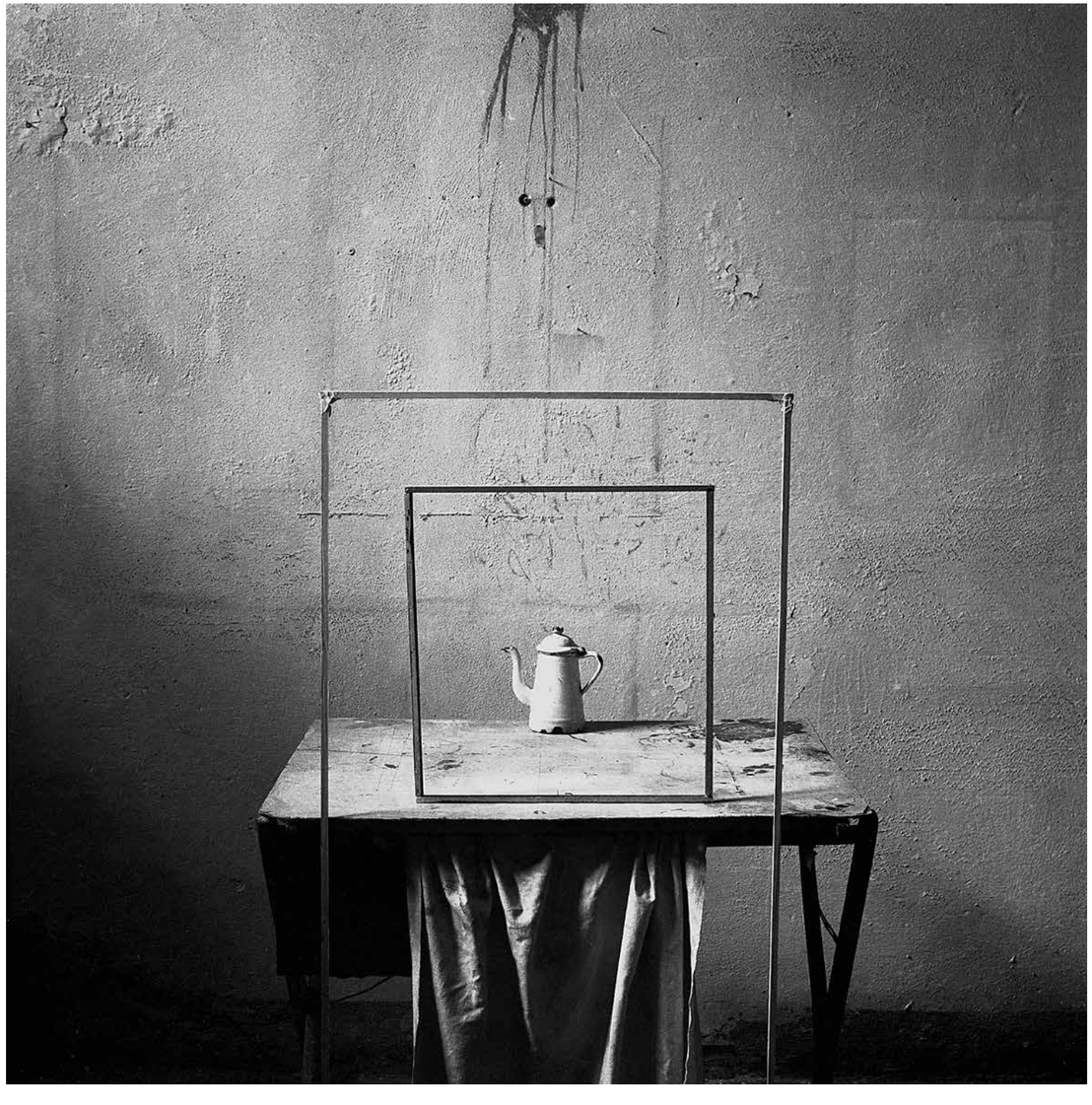


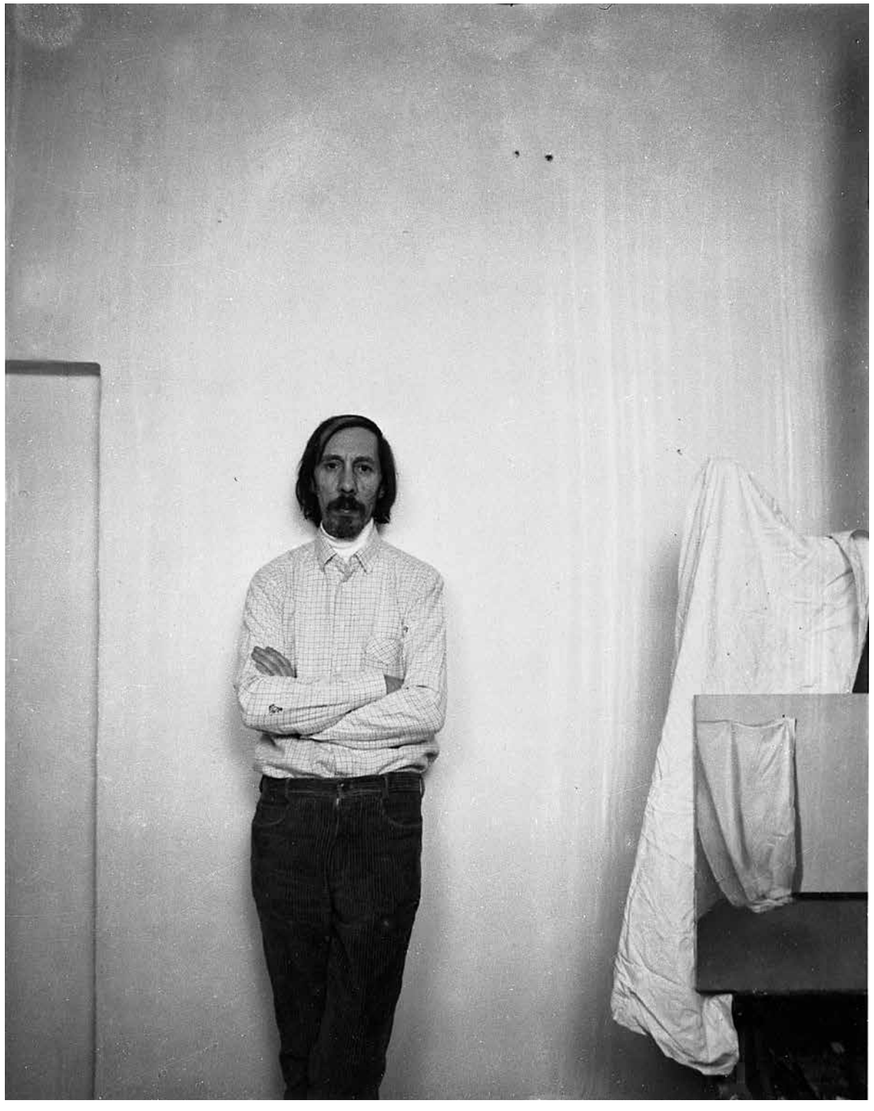


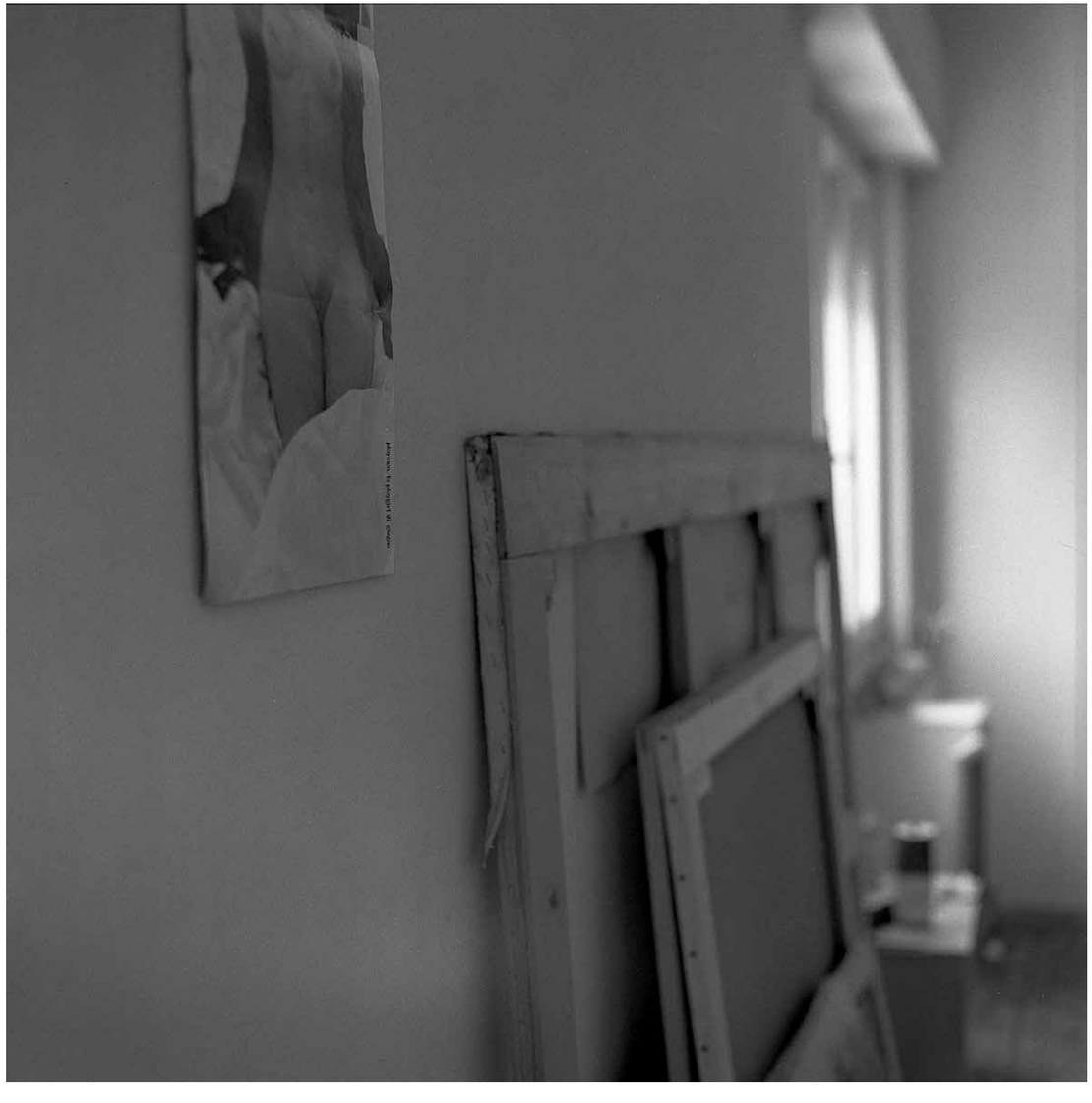


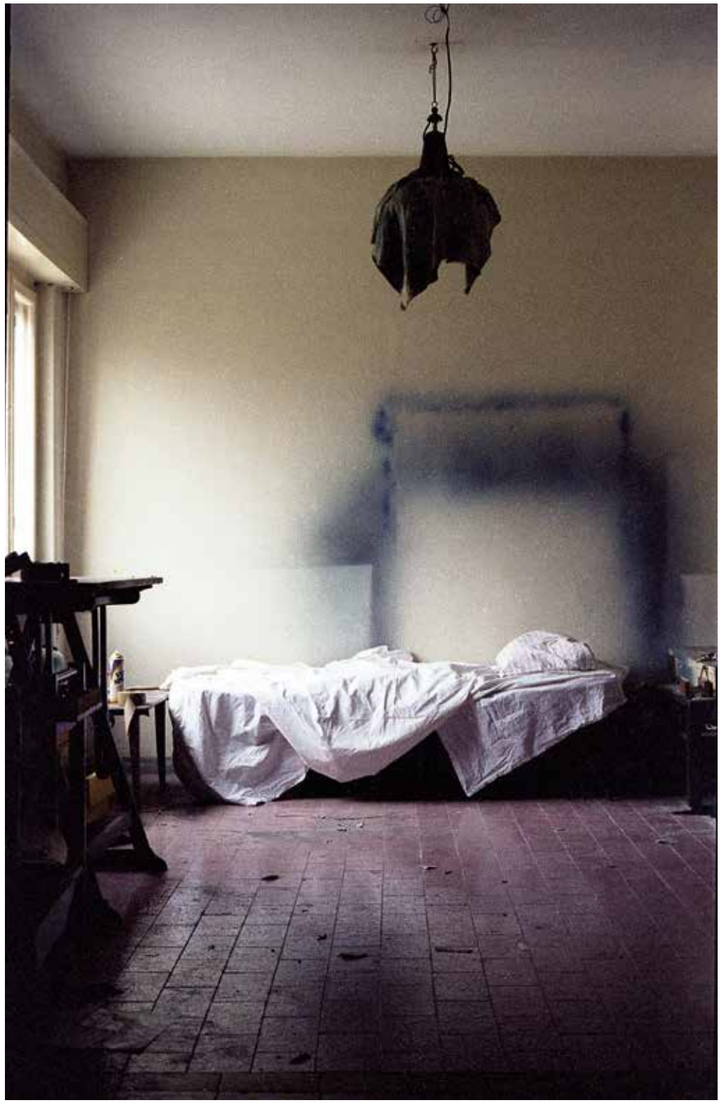


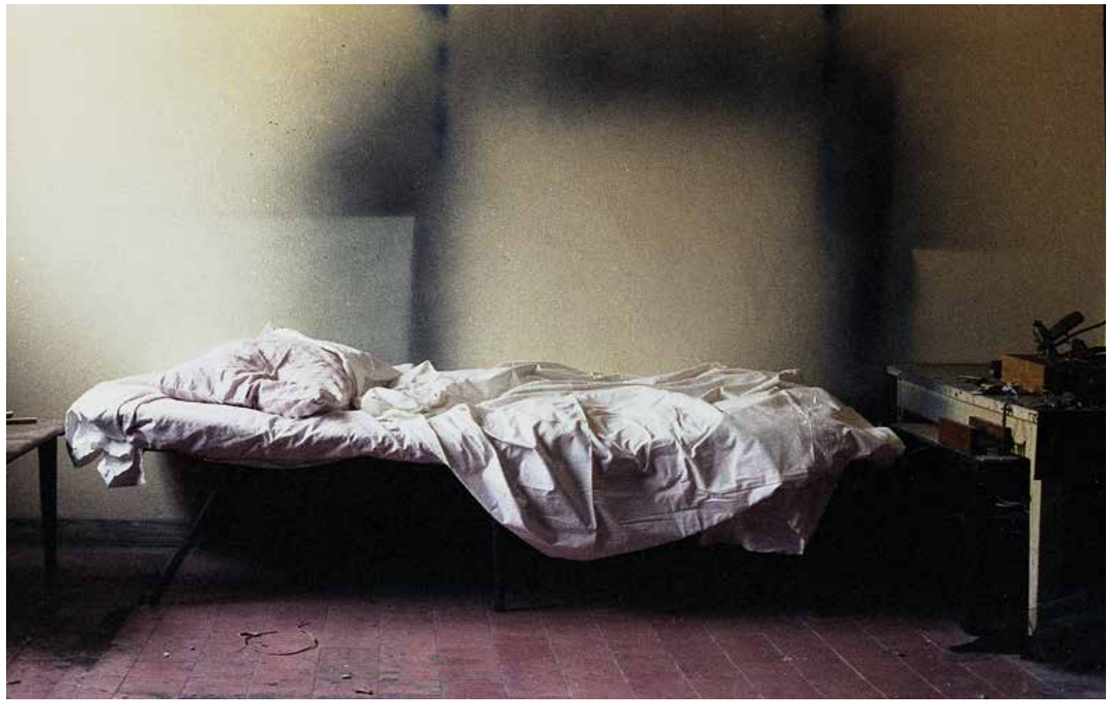


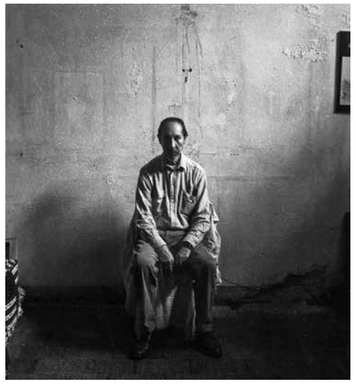


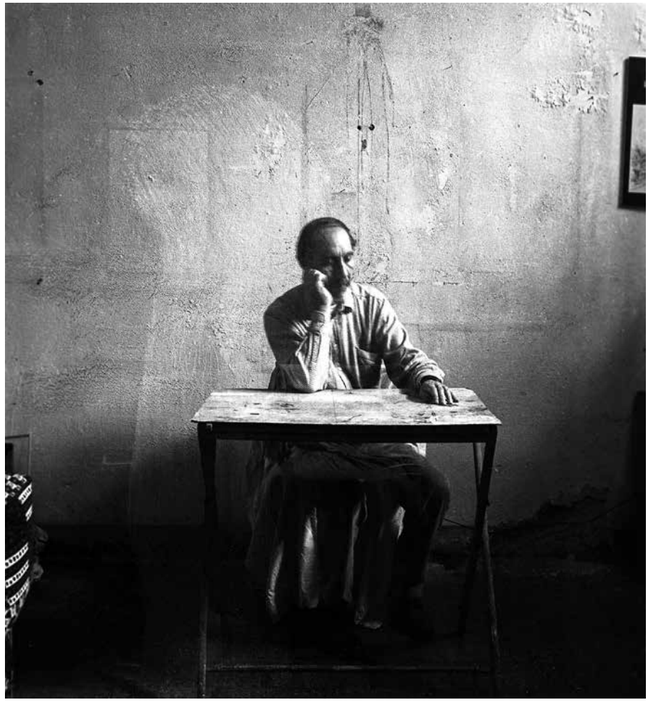


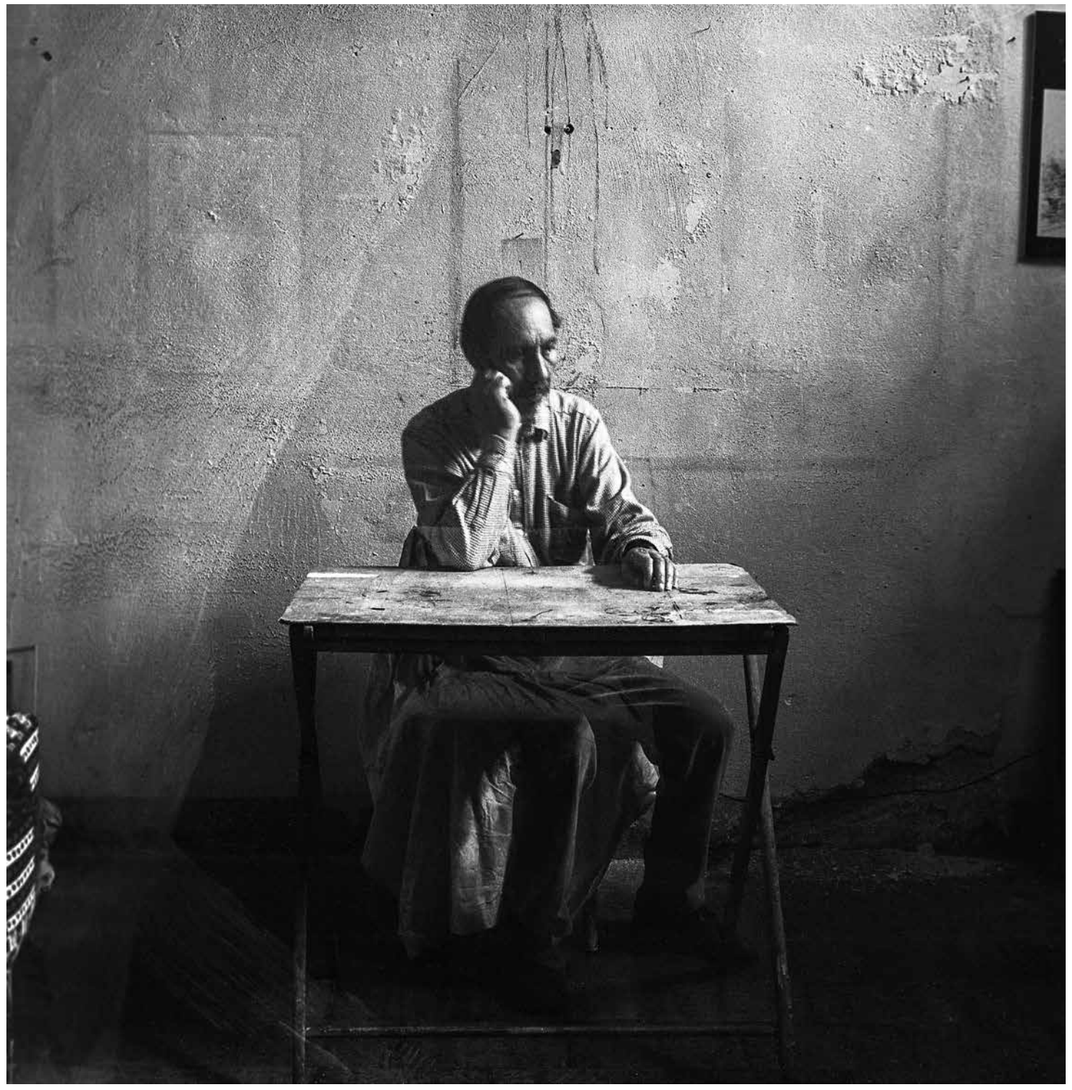


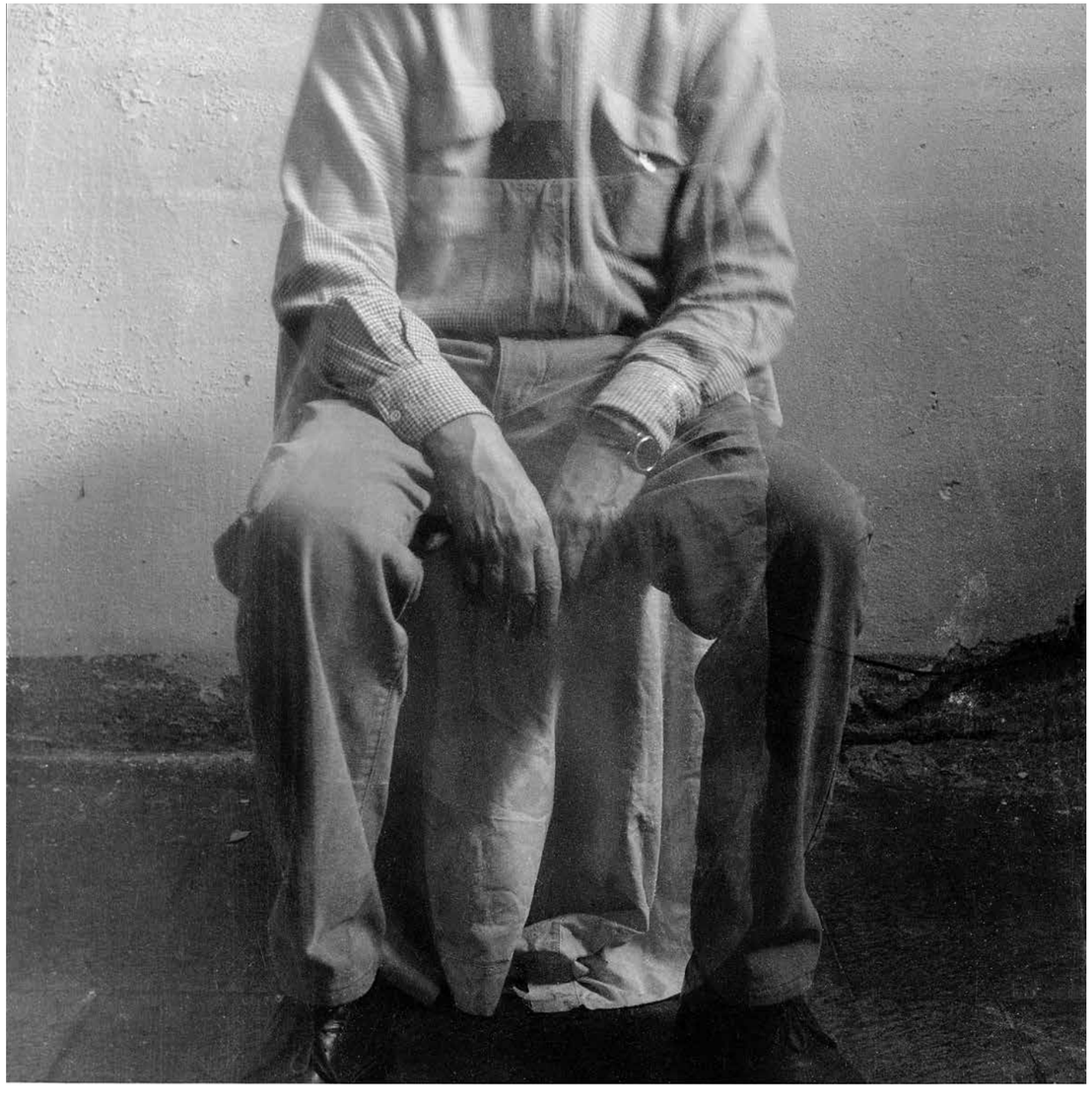












... come partecipazione morale, come commossa e dolorosa consapevolezza delle infinite offese che il nostro tempo ha inferto agli uomini, come sentimento di desolata pietà per la condizione umana.
Soprattutto come lucida consapevolezza dell'infrangersi della visione unitaria del nostro mondo interiore, dello scomporsi in frammenti dolorosamente dispersi, e così improbabilmente ricomponibili, della nostra coscienza, della nostra identità.

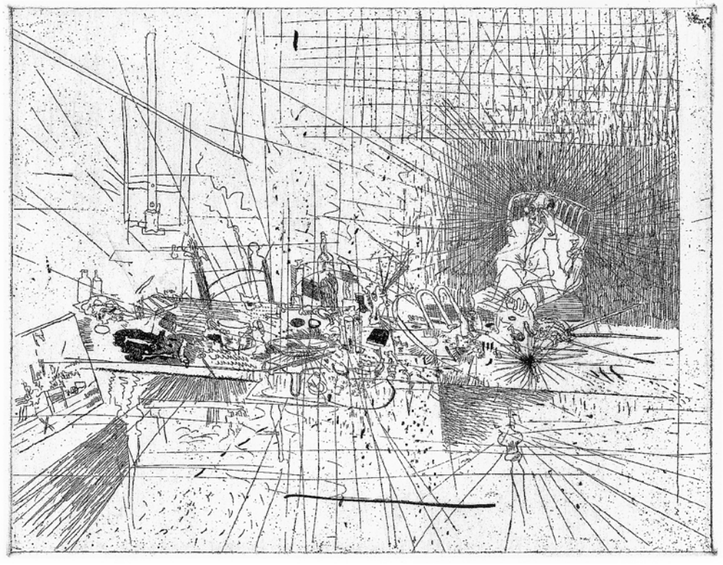
... as if it was a moral participation, an emotionally involved and sorrowful awareness of the infinite wounds suffered at the hands of time, a sentiment of desolated compassion for the human condition.
As if it was a lucid awareness of the erosion of the unitary vision of our inner world – of the mournful loss of the fragments of our conscience, of our identity, that look inexorably dispersed, impossible to be recomposed again.

Giuliano Briganti, *Gianfranco Ferroni*, 1989

Autoritratto, 1959, olio su tela, 89x69,5 cm

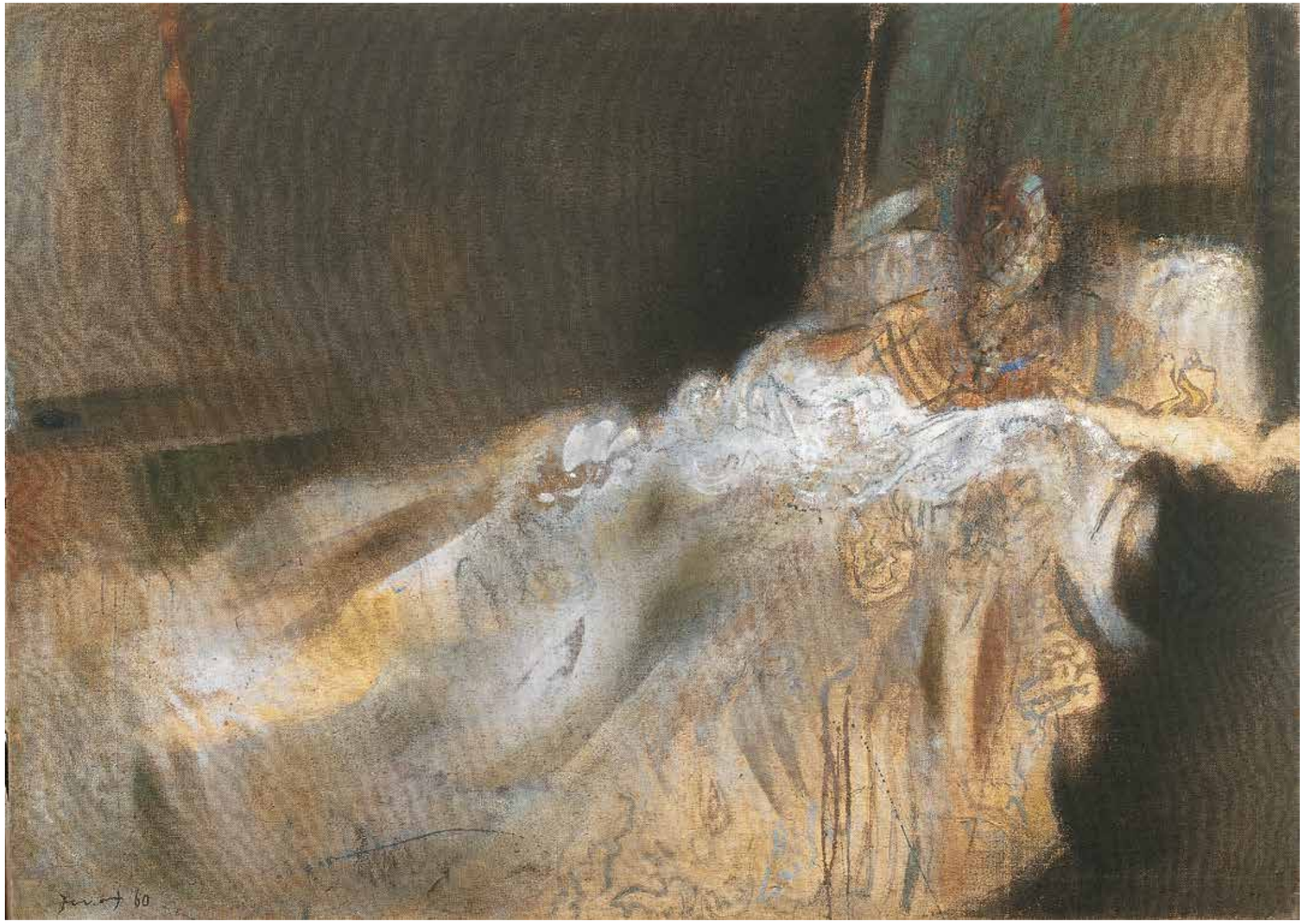
Autoritratto, 1960, olio su tela, 89x69,5 cm

Autoritratto, 1959, inchiostro su tela, 38x31 cm

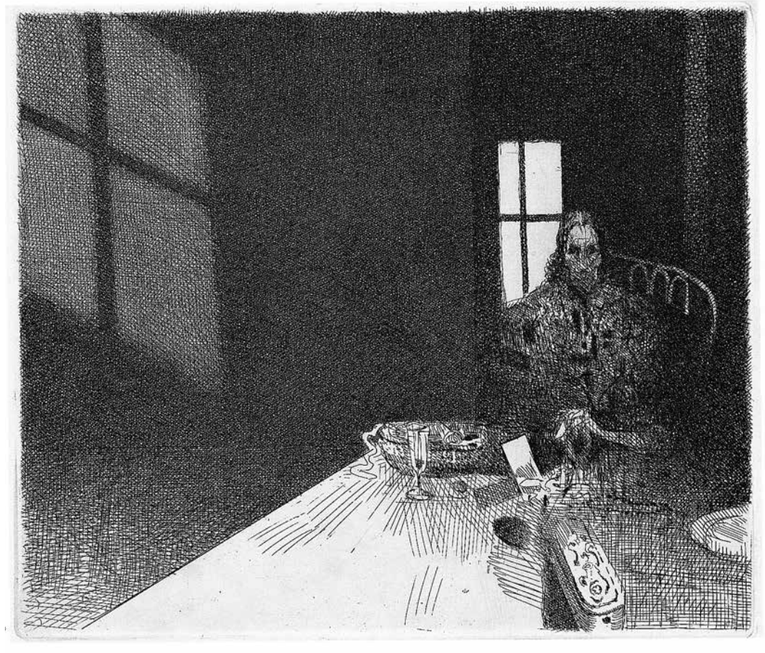


Un uomo nello studio, 1961, acquaforte su zinco, colore nero, 205x264 mm

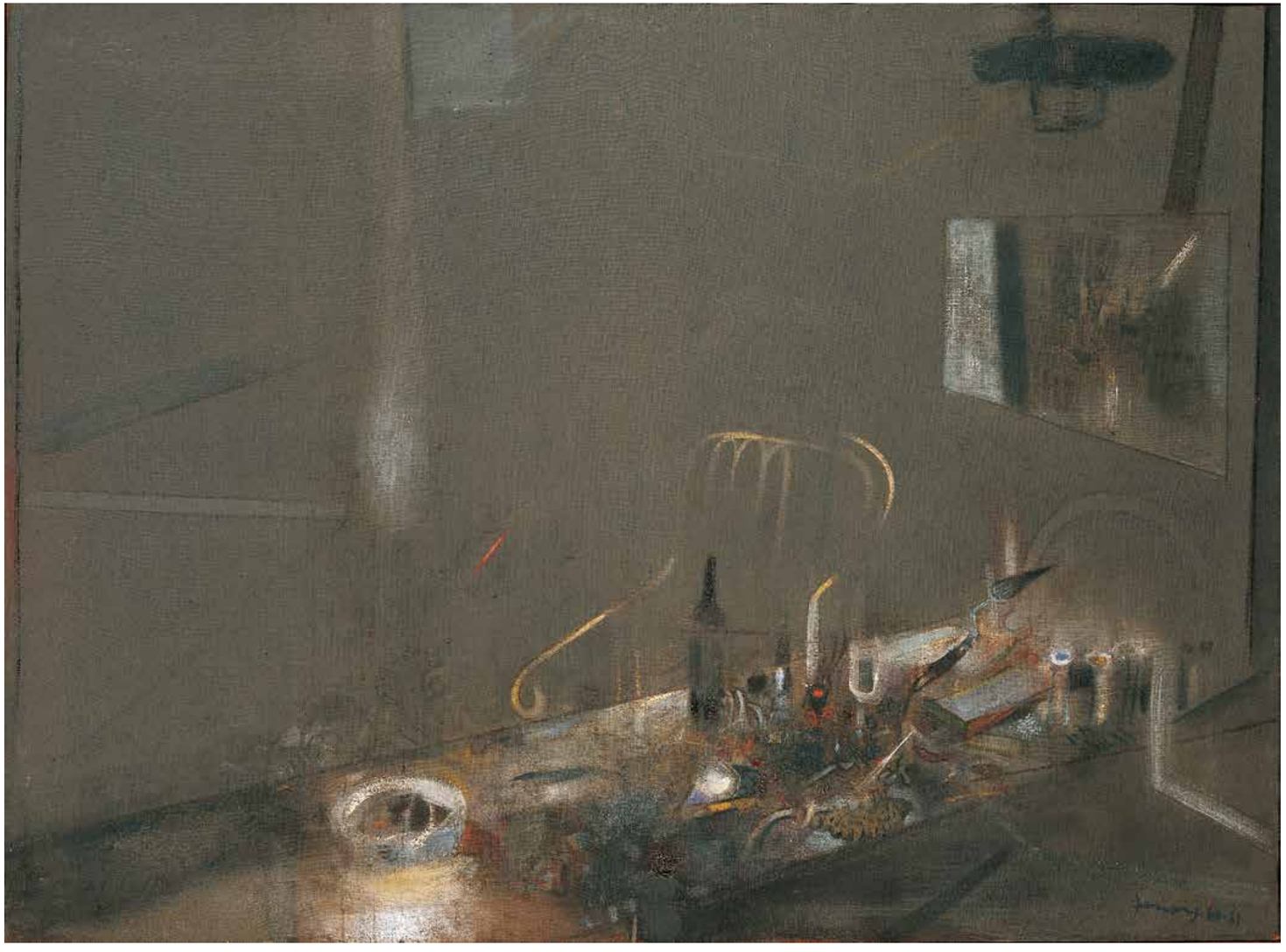
Autoritratto, 1960, olio su tela, 100x100 cm



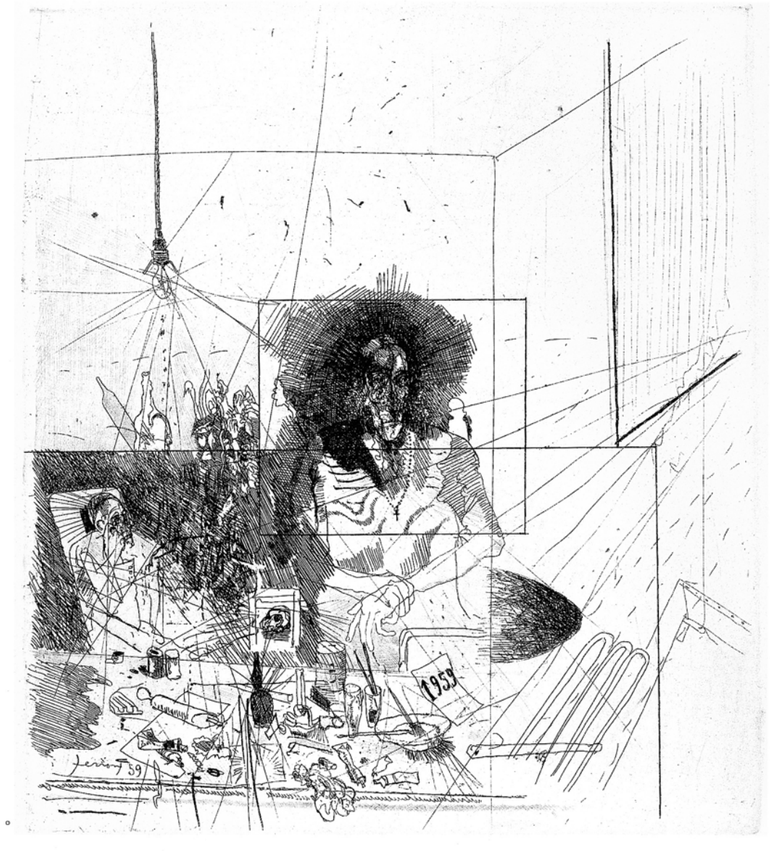
Mia madre morente, 1960, olio su tela, 85x120 cm



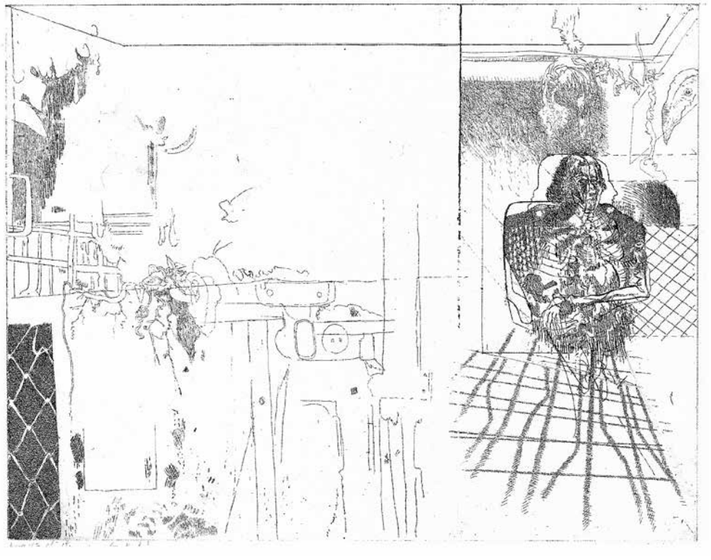
Mia madre nell'interno, 1962, acquaforte su zinco, colore nero, 190x222 mm



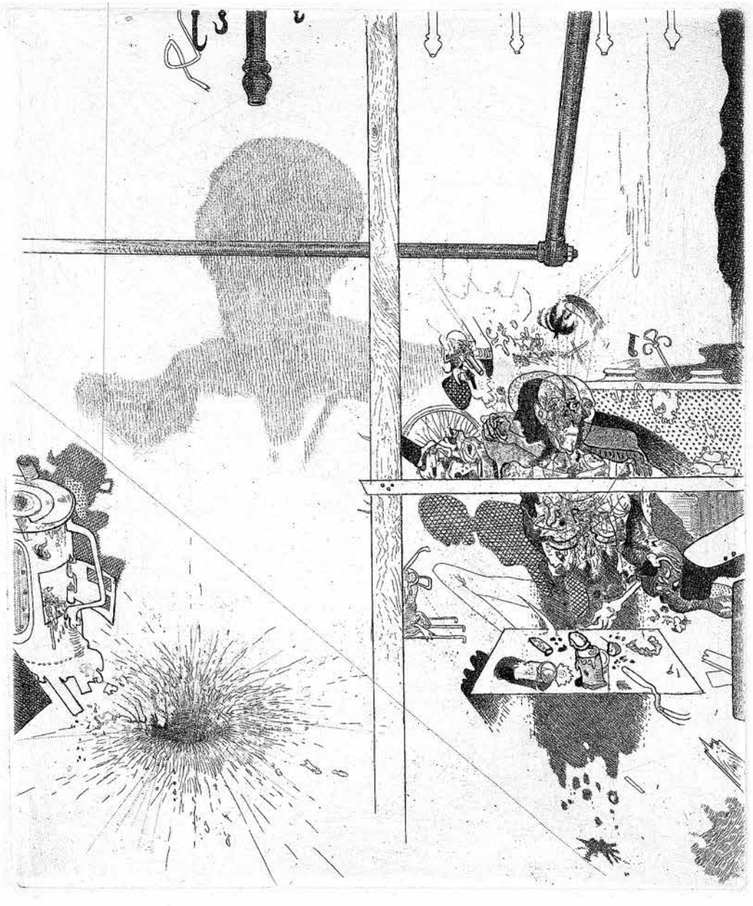
Interno, 1960-61, olio su tela, 100x135 cm



Tavolo-oggetti-personaggio, 1959, acquaforte su rame, colore nero, 271x245 mm



Racconto, 1964, acquaforte su zinco, colore nero seppia, 248x317 mm



Tavolo-oggetti-personaggio, 1959, acquaforte su rame, colore nero, 271x245 mm

... vi era tuttavia in questi dipinti, che sembravano nati da una coscienza dilaniata, un'aspirazione a ricomporre lo scomposto nella dolcezza consolatrice della luce, nel tenero accordo dei valori tonali, mentre fra quelle immagini ossessive di violenze subite o sovrastanti, sembrava manifestarsi una nostalgia di quiete in un frammento di cielo azzurro dove vola solitaria una rondine, nei cerchi concentrici che si allargano sulla superficie tranquilla di un lago, nell'ombra di una figura che si allunga sul muro illuminato dalla carezza gentile di un sole invernale, nel dolce profilo delle colline che si delinea lungo un segmento di orizzonte, nella finestra che si apre sulla luce amica di un giardino nella chiara parete di una stanza. Immagini familiari, consolanti, che attraversano come una promessa di pace lontana (passata? futura?) il presente distruttivo, dissociato, sconvolto.

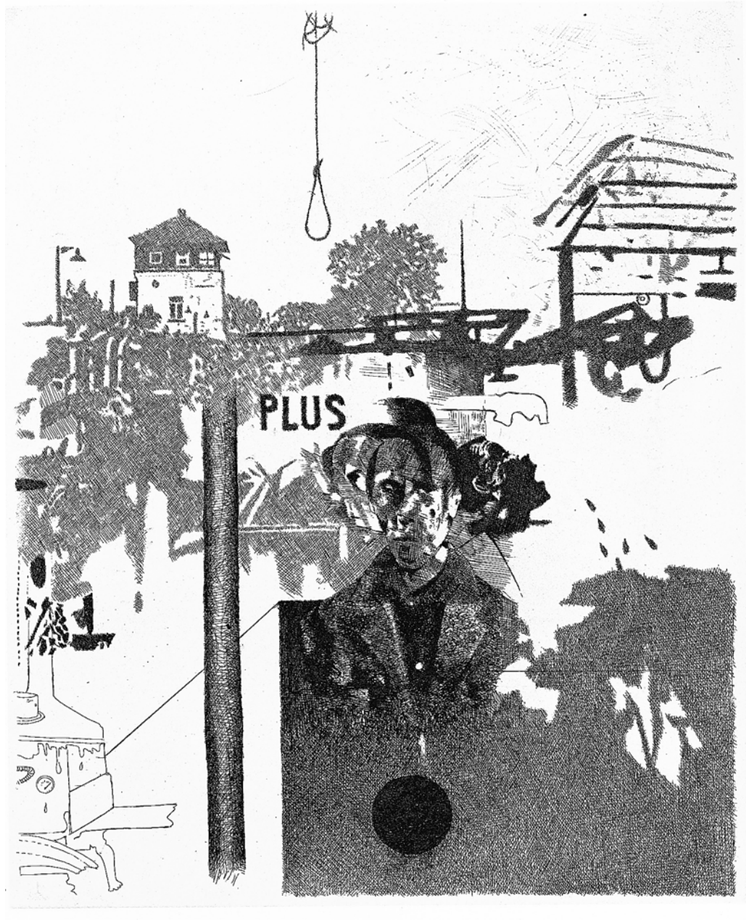
... Apparently born out of a lacerated conscience, these paintings however aspired to reconcile lacerations through the reassuring softness of light, through tonal harmonies. In his recurrent images of a both suffered and committed violence, what seemed to dominate was the longing for a state of tranquillity, expressed by the fragment of a blue sky traversed by a solitary swallow; by the concentric circles overlapping on a quiet lake; by the shadow of a figure appearing on a wall illuminated by the caressing light of the winter sun; by the sweet profile of a horizon of hills; by a window opening up to the amiable colours of a garden in the light wall of a room. These are consoling, familiar images, that appear in our disturbing, dissociating, shocking present as promises of a remote (past? future?) peace.

Giuliano Briganti, *Gianfranco Ferroni*, 1989

A mosca-cieca, 1967, olio su tela, 98x114 cm

Rifiuti, 1963, tecnica mista su carta applicata su tela, 35x25 cm

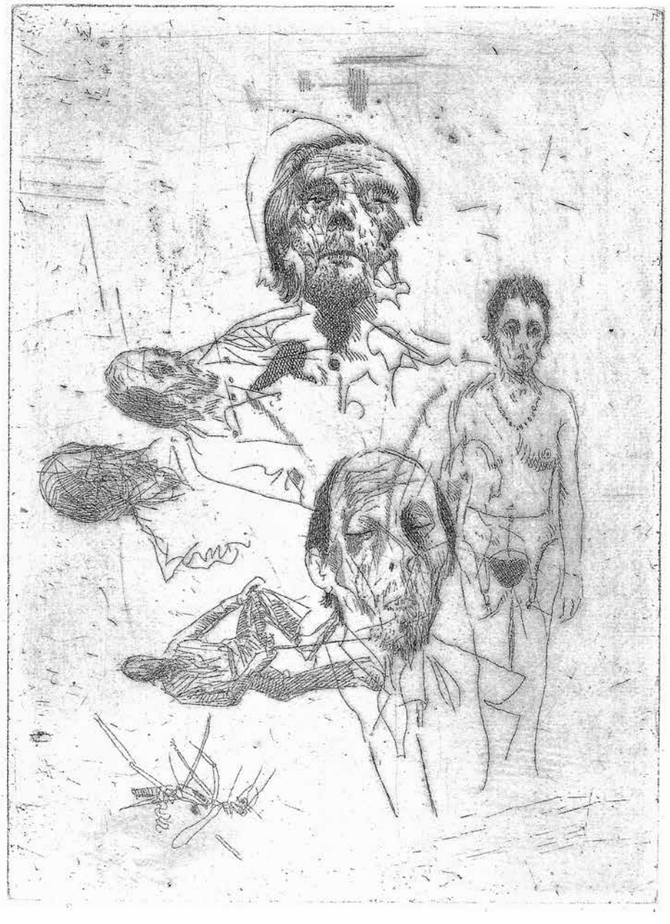
Oggetti, 1963, olio su tela, 70x60 cm



Autobiografia n.3, 1968, acquaforte su rame,
colore nero, 304x244 mm

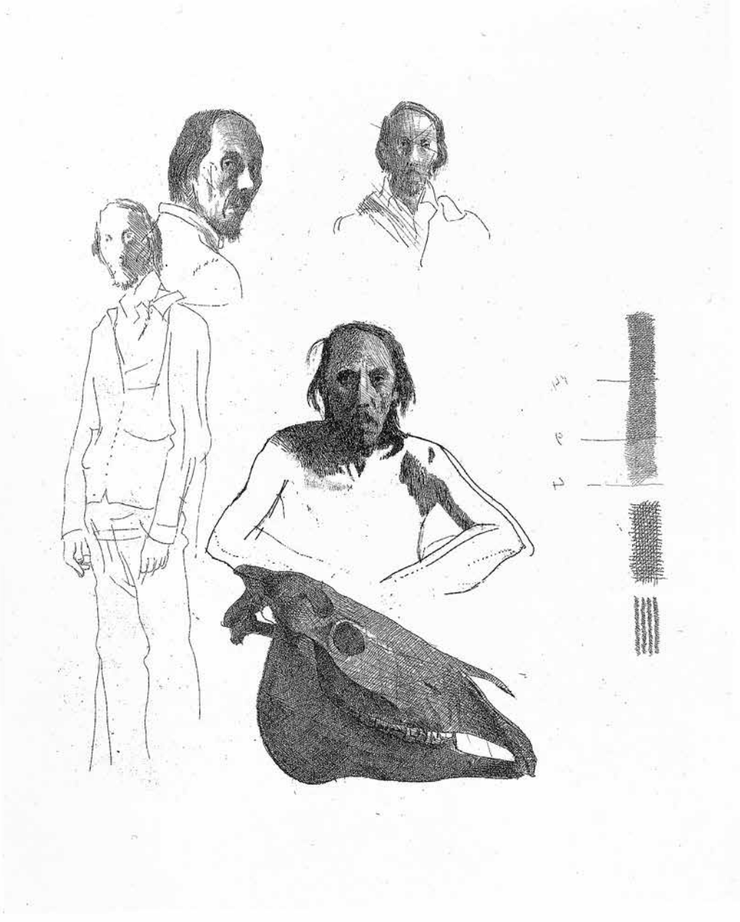
Autobiografia (Intenzionalità della coscienza n.4),
1968, olio su tela, 134x117 cm

Studi per autoritratto, 1973, inchiostri su carta, 36,5x38 cm



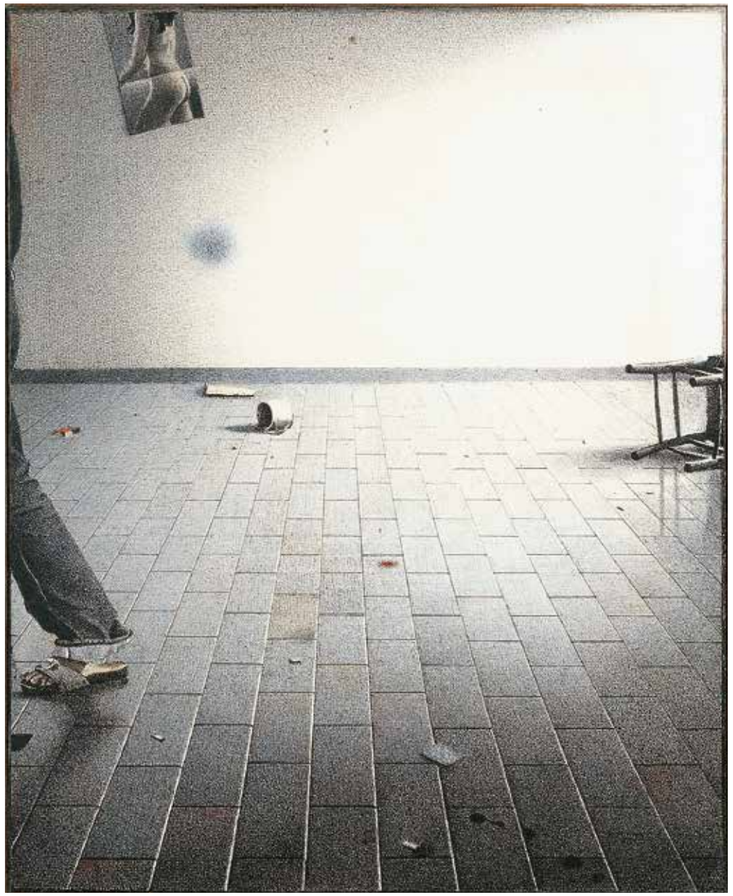
Studi: Autoritratti – Norge – Ragazza, 1973,
acquaforte su zinco, colore nero, 178x130 mm

Studio per autoritratto, 1976, acquaforte su zinco,
colore nero, 113x112 mm



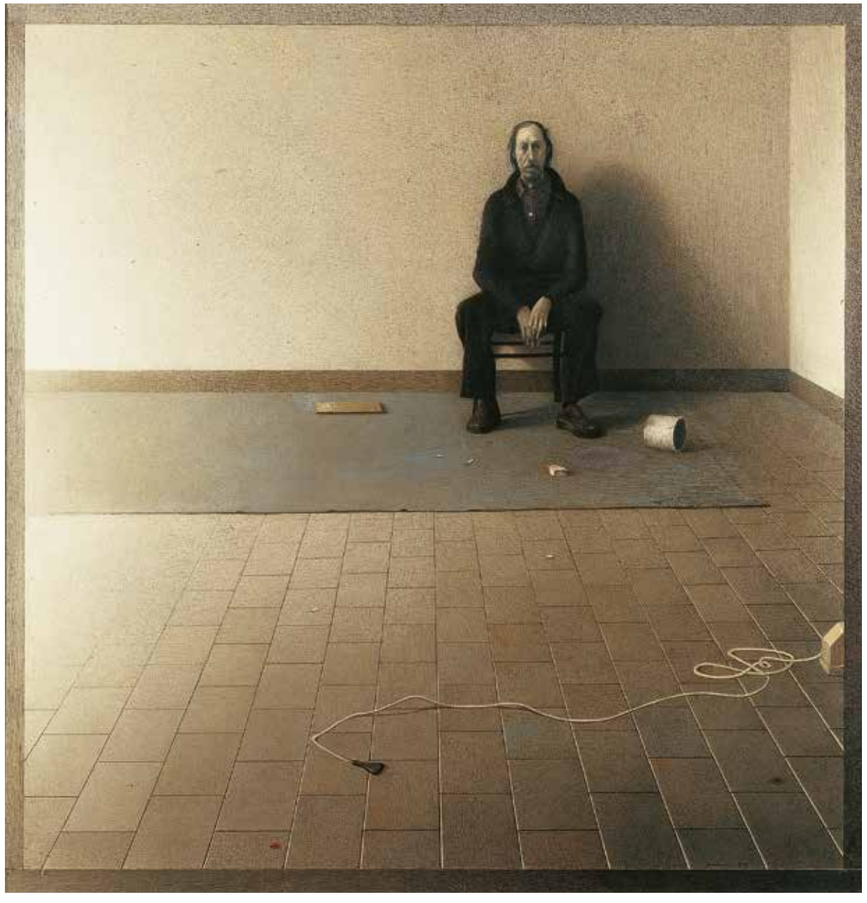
Autoritratti e bucranio, 1978, acquaforte su rame,
colore nero, 201x165 mm

Nello studio, 1972, olio su tela, 117x103 cm

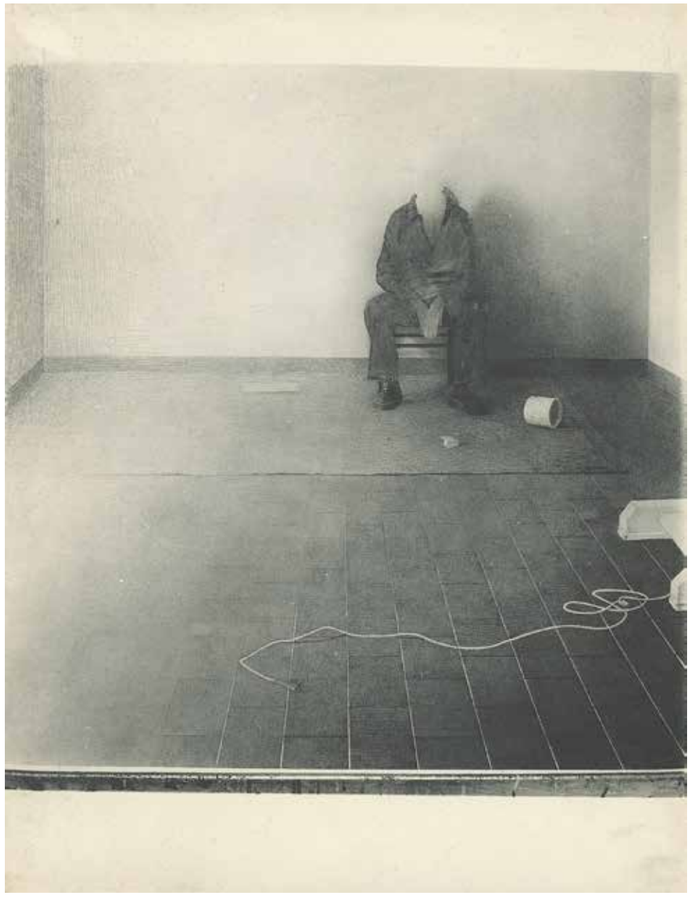


Lo studio vuoto, 1976, tecnica mista su tela, 52,7x59,4 cm

Pavimento. Lo studio, 1975, tecnica mista su cartone su tavola, 97x74,5 cm

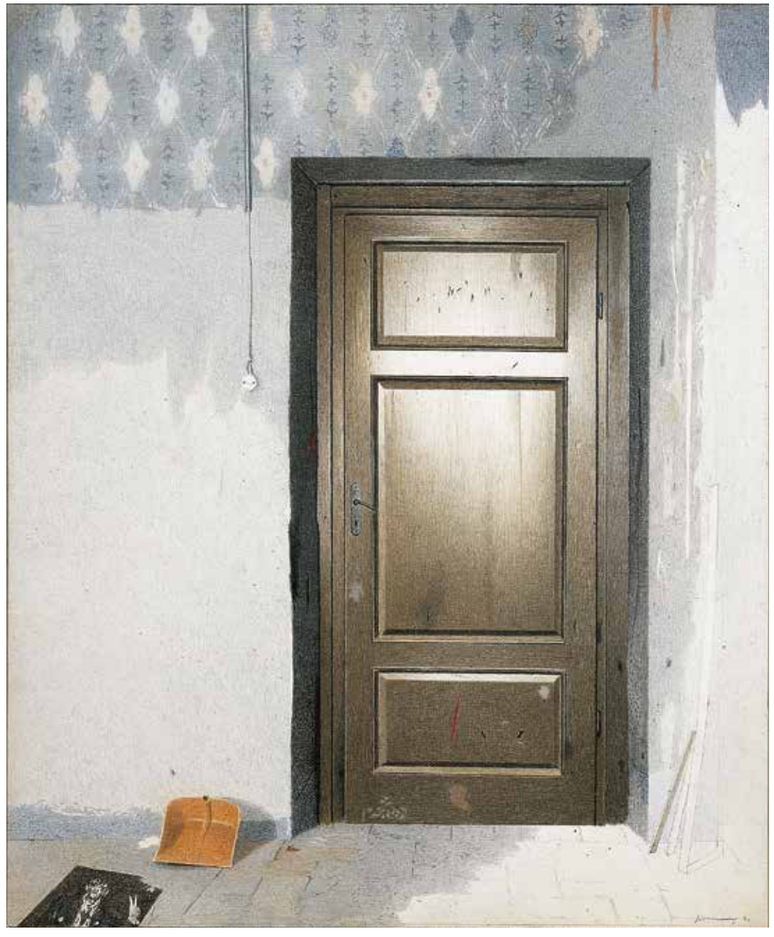


Autoritratto nella stanza, 1977, tecnica mista
su tavola, 72x74 cm



fotografia dipinta

Io seduto, 1977, litografia su zinco, 5 colori,
con fondino, 180x180 mm

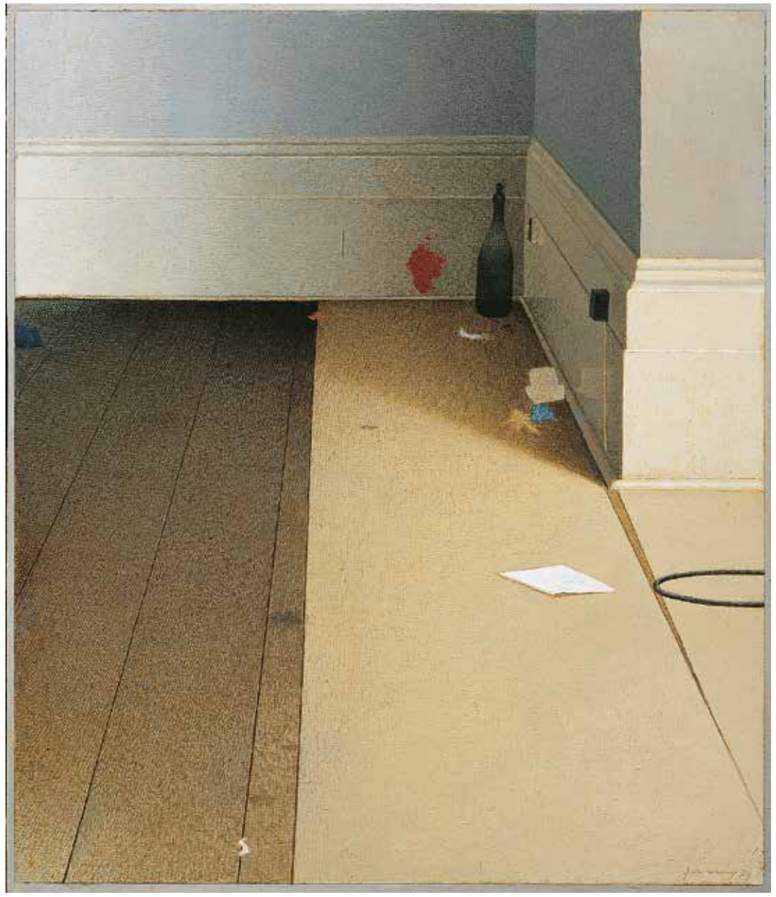


Porta chiusa, 1974, tecnica mista su carta riportata su tela, 83,5x83 cm

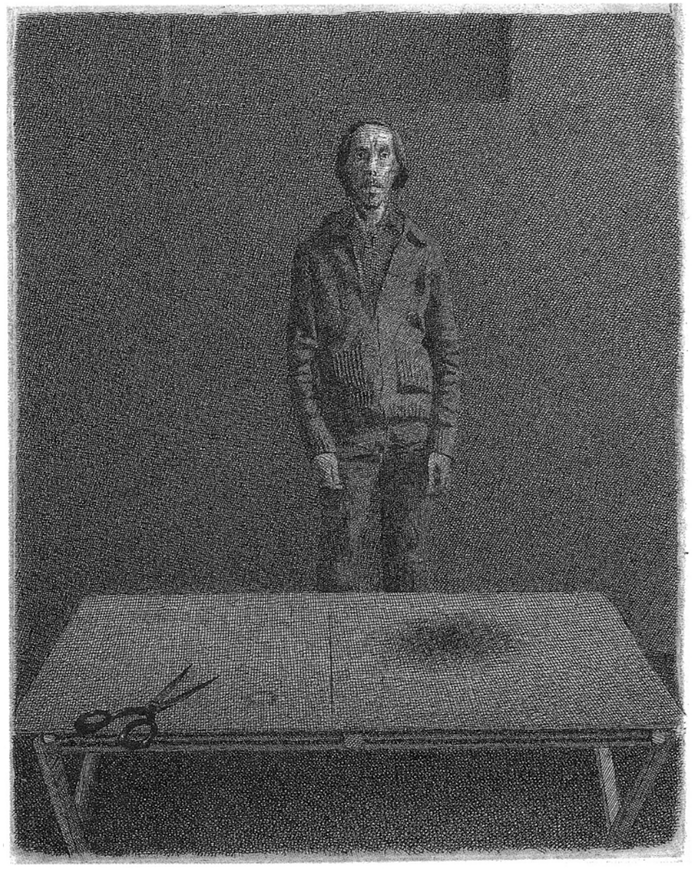
Poi d'improvviso [...] l'unità dell'immagine si ricompone in integra, tangibile presenza, la quiete è raggiunta in una calma, luminosa sospensione e la solitudine stessa, la solitudine di sempre, con la sua segreta insopprimibile angoscia, non appare più una constatazione disperata ma come un riconoscimento della propria identità. Gli autoritratti per primi, infatti, si ricompongono, non sono più allucinati e stupefatti frammenti.

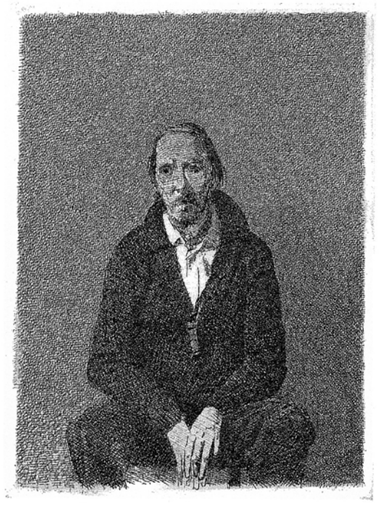
Then, all of a sudden [...] the unity of the image reappears as a full, tangible presence; serenity is reached through a calm, luminous suspension; solitude – the usual solitude with its secret, overpowering anguish – no longer appears as a desperate realisation, but as the recognition of one's own identity. In fact, his self-portraits are the first to be recomposed – they are no longer hallucinated and stupefied fragments.

Giuliano Briganti, *Gianfranco Ferroni*, 1989



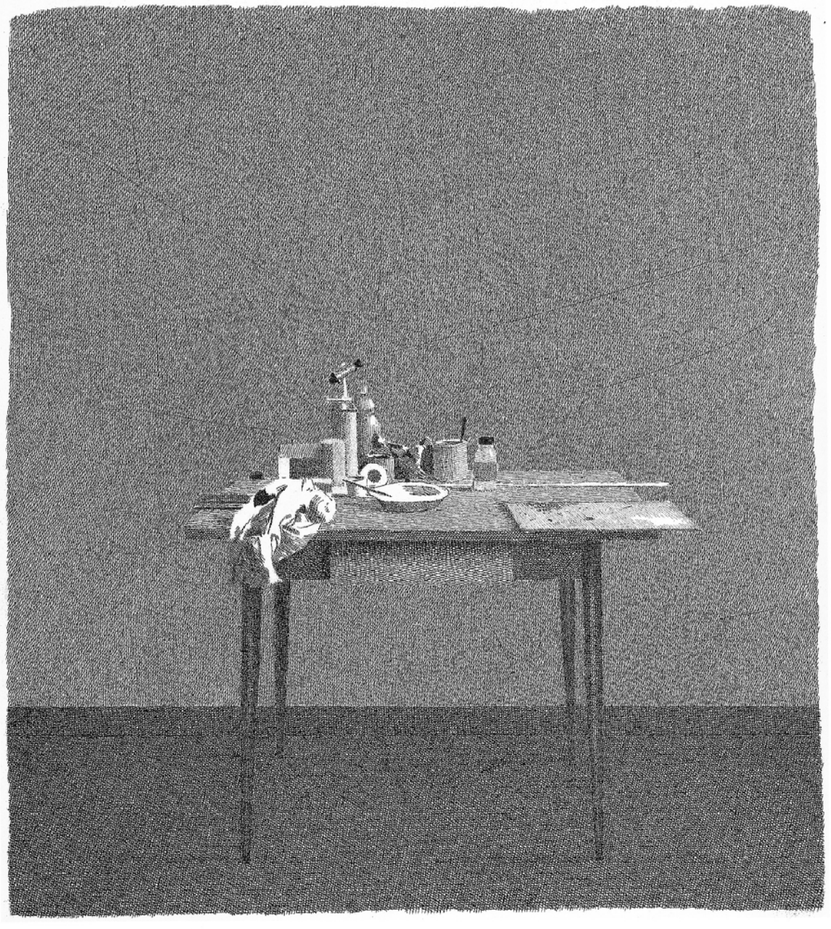
Analisi di un pavimento – Londra, 1979,
olio su tavola, 40,2x34,4 cm



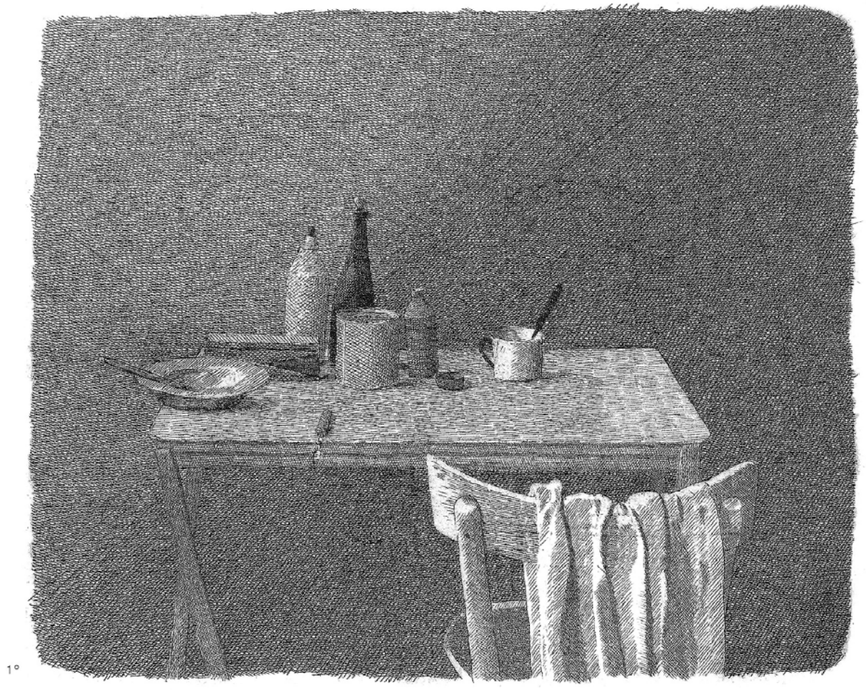


Autoritratto seduto, 1977, acquaforte su rame, colore nero, 98x71 mm

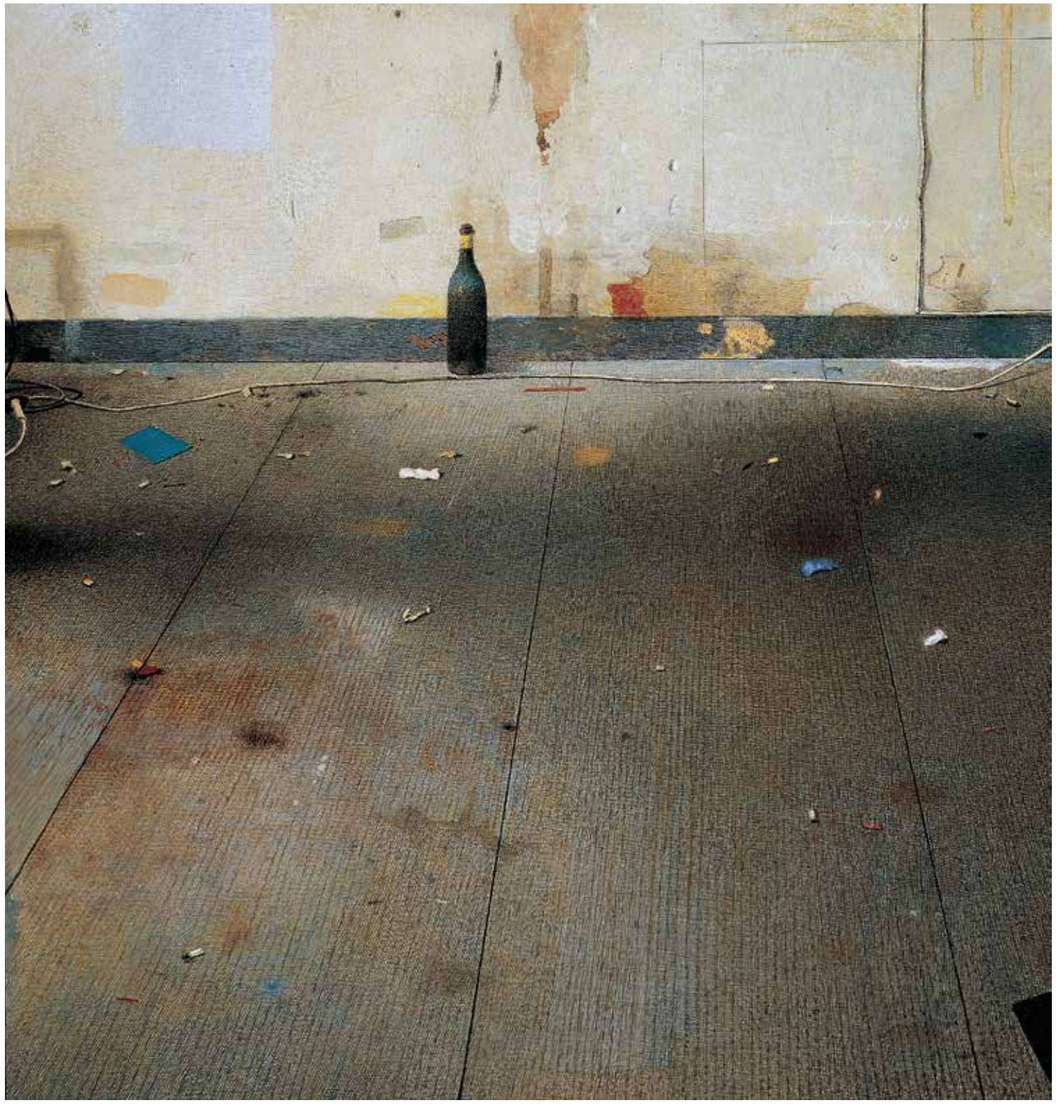
Aerografo su straccio bianco, 1982, olio su tavola, 46,5x47,5 cm



Tavolino, 1982, acquaforte su rame, colore nero, 235x214 mm



Nella penombra, 1988, acquaforte su rame, colore nero, 177x219 mm



Analisi di un pavimento – Milano, 1983,
tecnica mista su tavola, 43,4x41,4 cm

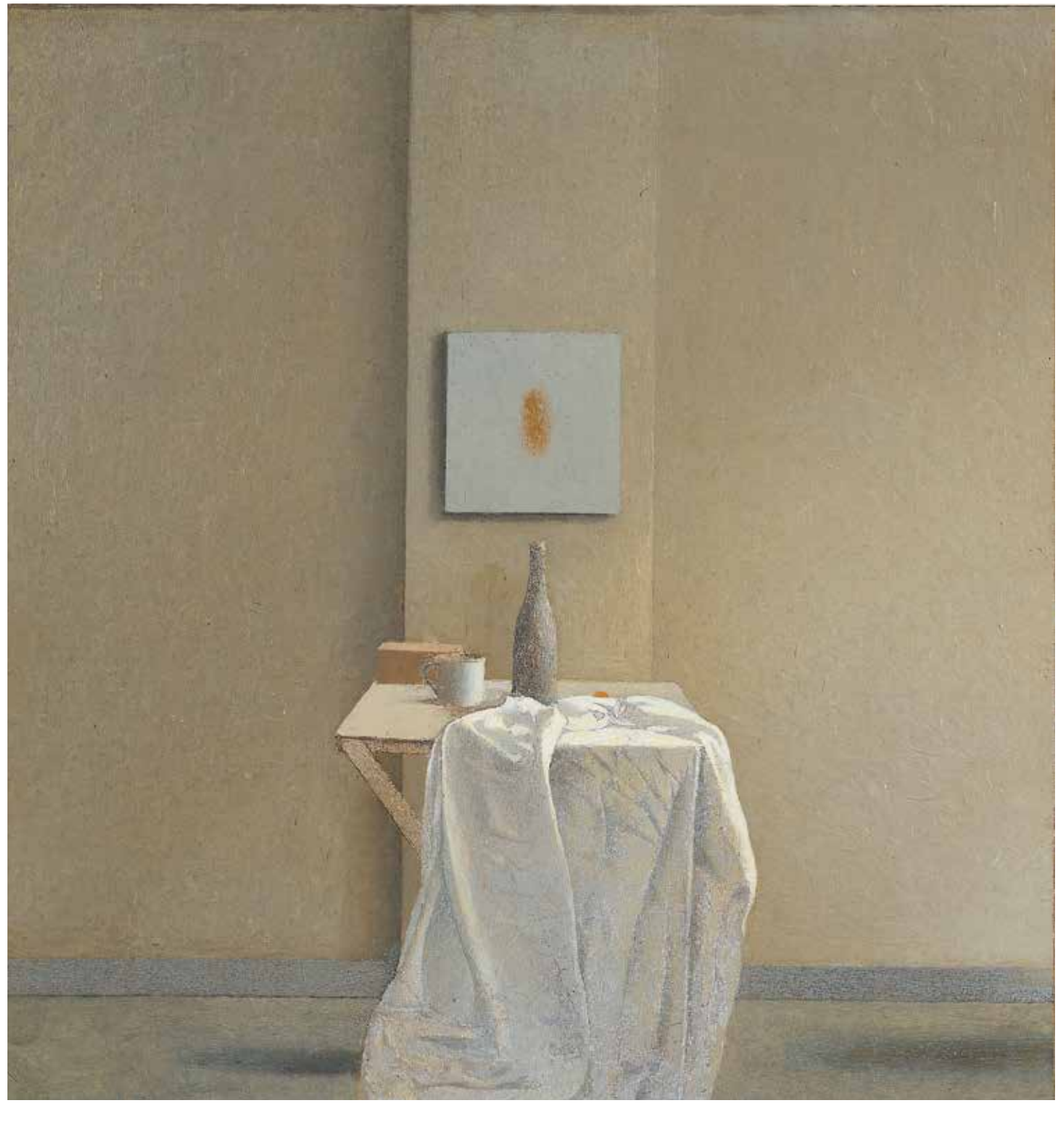
È così che nei dipinti e nei disegni degli anni Ottanta, una lucida consapevolezza sembra governare la mente di Ferroni: la consapevolezza che per lui, come per ogni artista, la realtà può nascondere nel suo nucleo, nella sua più intima struttura, un ordine, un'impronta pressoché divina di chiarezza che l'artista, ritrovandola nella sua mente, traduce in forma, risvegliando il mito in un eterno, sublime spirito formale. E le sue nuove immagini si ricompongono così nella luce di una diffusa abbagliante chiarezza nel silenzio di una quiete in sé perfetta che trasfigura anche il più agghiacciante squallore.
Una luce che è la proiezione in negativo nell'ombra che oscura ogni anima, una quiete che sembra il sunto di ogni umano dolore. È questa la consolazione dell'arte che appare, a chi la ama...

This is why, in the paintings of the 80s, a lucid awareness seems to govern Ferroni's mind: the awareness that – for him as for every artist – reality can hide in itself, in its most intimate structure, an order, an almost divine idea of clarity, which the artist discovers in his mind and translates into form, reviving myth through an eternal, sublime formal spirit. And his new images are thus recomposed as an absolute, blinding light, as a silent tranquillity, perfect in itself, in that it transfigures even the most unbearable squalor.
A light, which is a projection – in negative – on the shadows that obscure every soul – a quietness, that looks like the summary of every human pain. This is the consolation that art can afford to those who love...

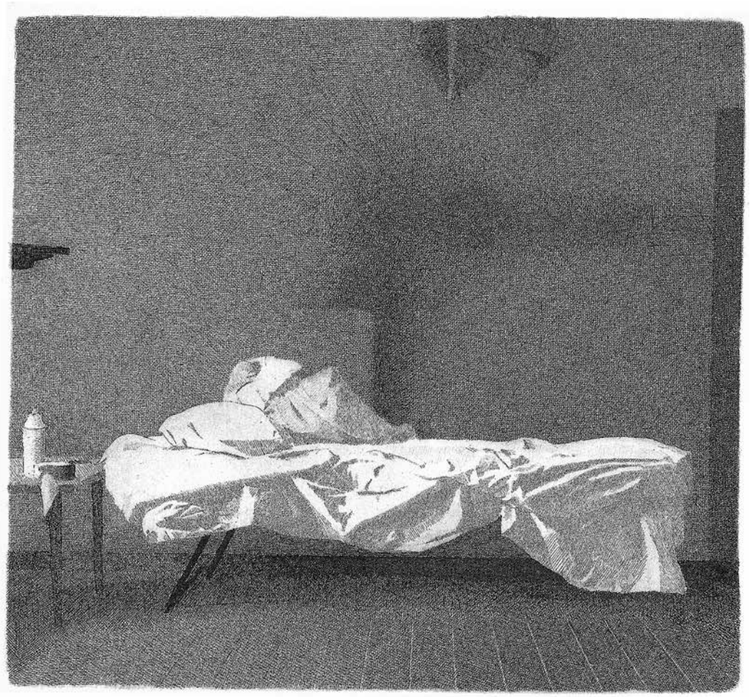
Giuliano Briganti, *Gianfranco Ferroni*, 1989

Attrezzi e scultura, 1983, matita, acquerello e tempera su cartoncino, 36,5x31 cm

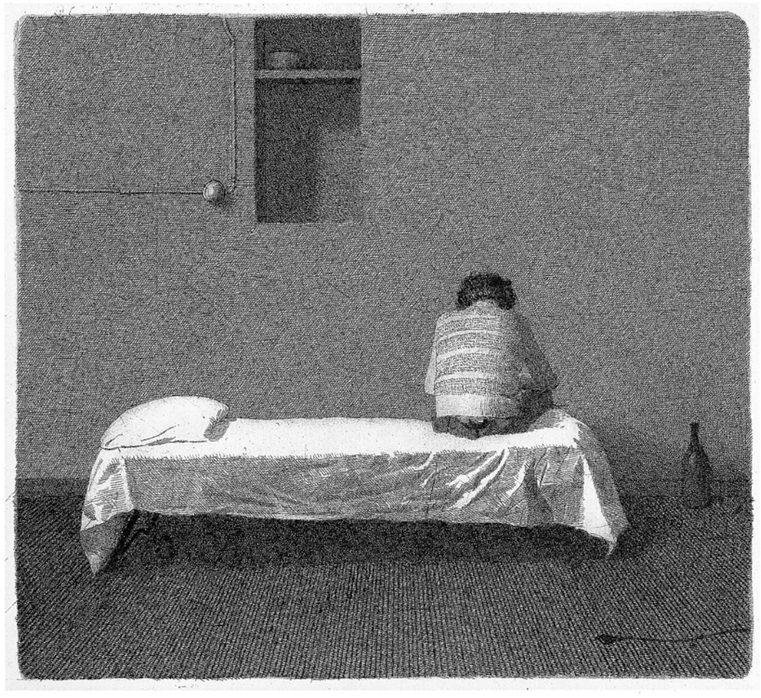
Nello studio, 1983, olio e tempera su cartoncino, 44x41,5 cm



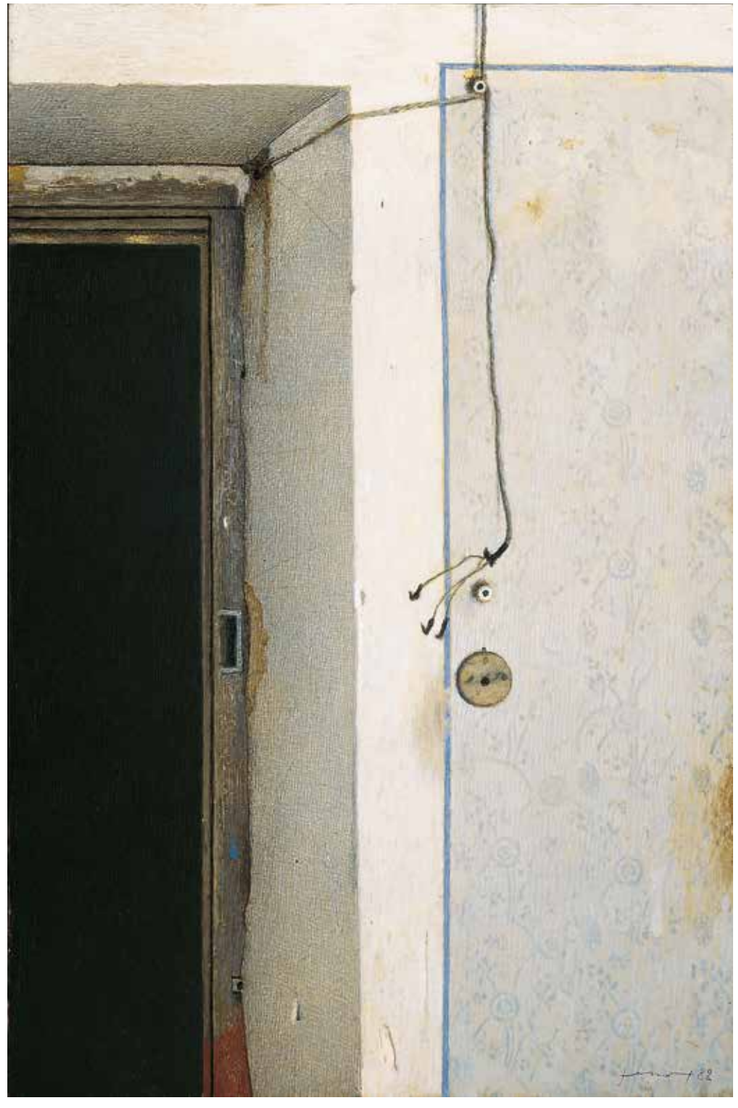
Lettino, 1984, olio su tavola, 29,5 x 41,3 cm



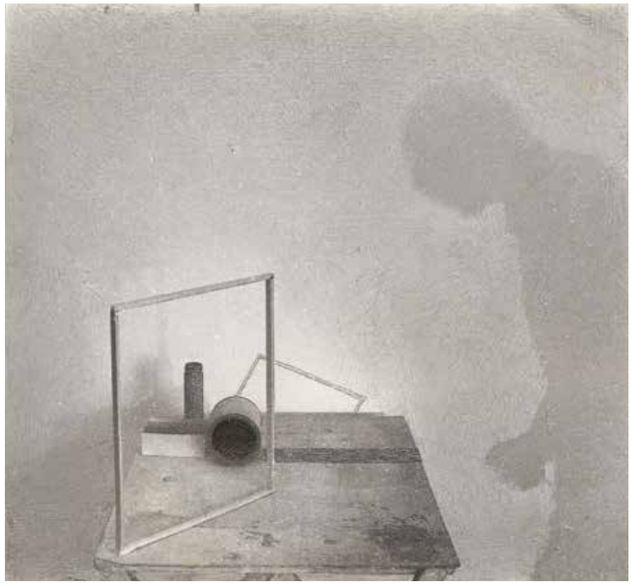
Lettino sfatto, 1982, acquaforte su rame, colore nero, mm 174x187,
nella pagina seguente *Lettino*, 1985, olio su tavola, 44 x41,5 cm



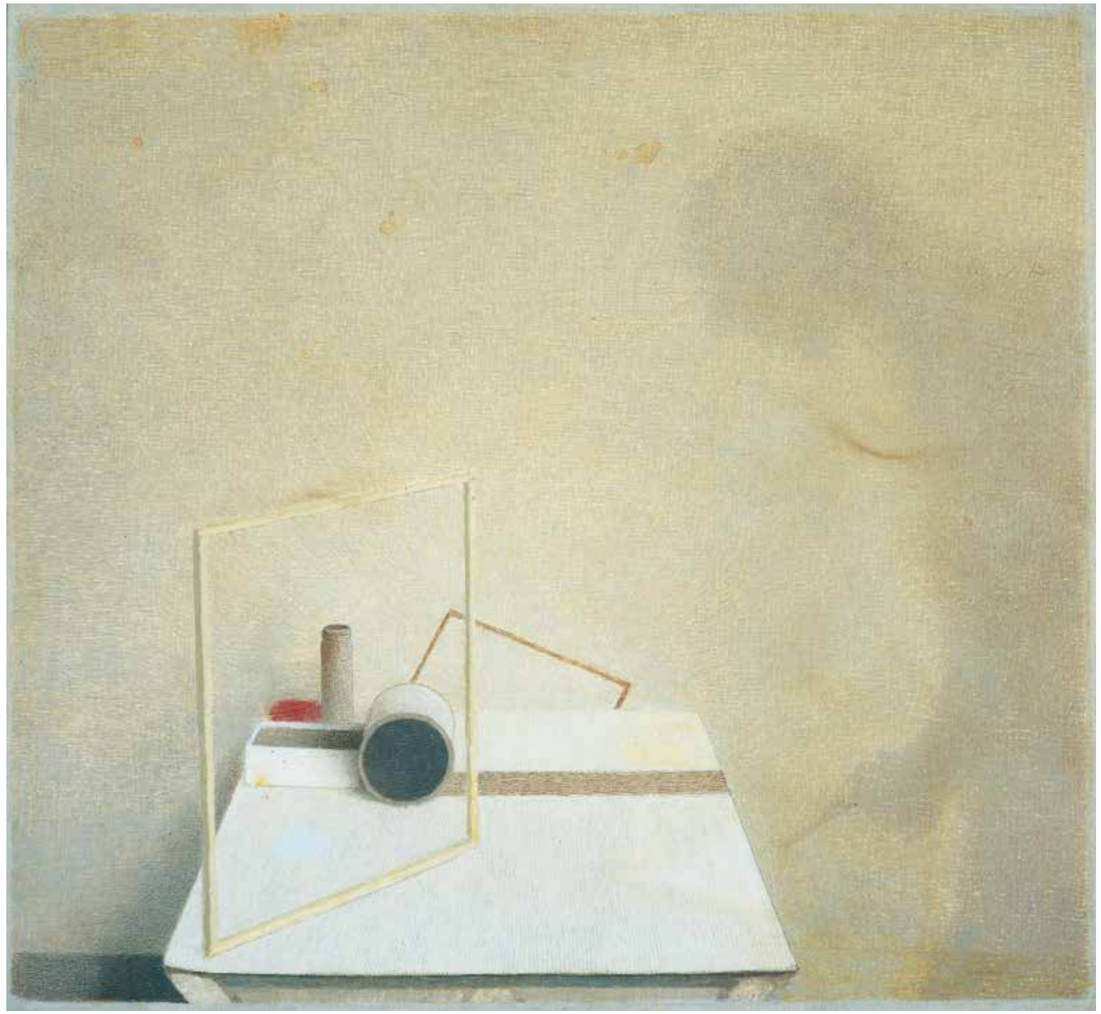
Giovane seduto sul lettino, 1981, acquaforte su rame,
colore nero, 117x194 mm,
nella pagina seguente *Da "Le stanze abbandonate"-*
studio, 1982, olio su tavola, 36,5x24 cm

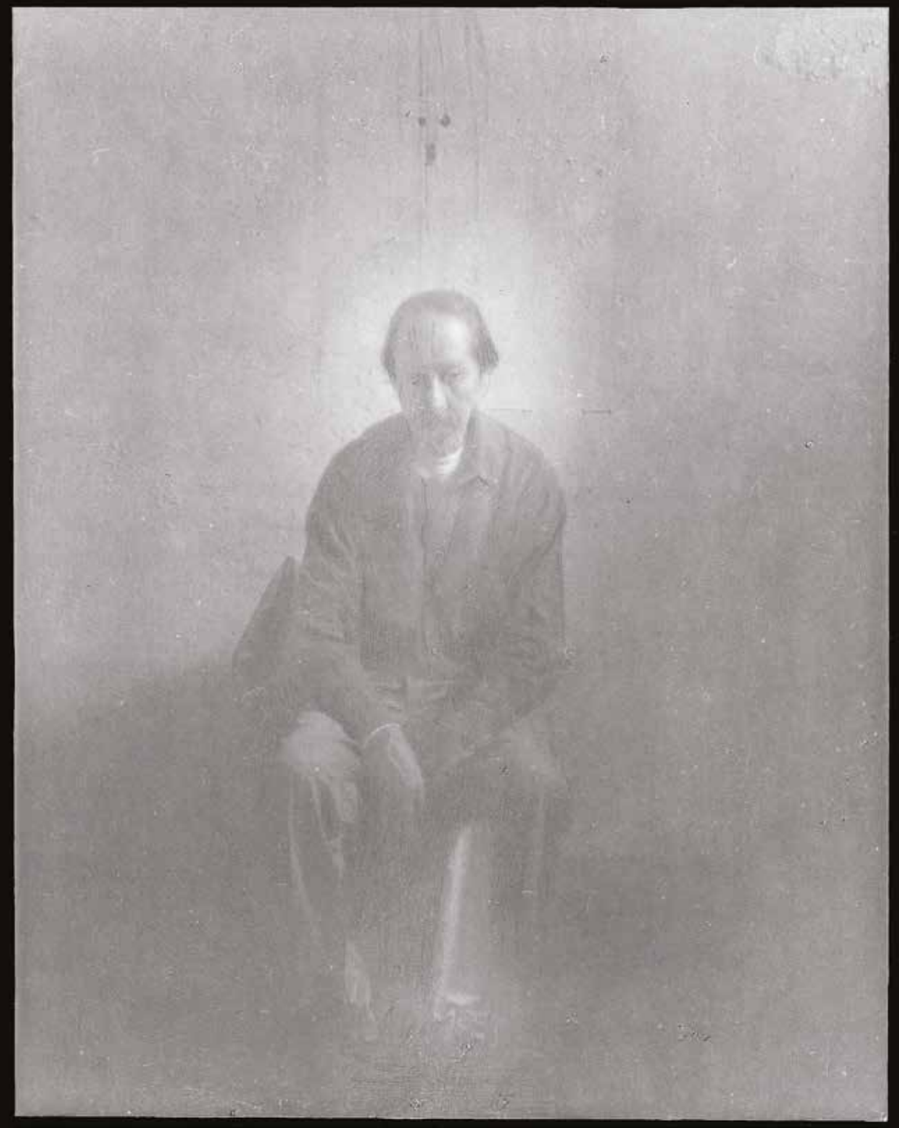


Autoritratto, 1989, matita su cartoncino, 49,5x33,5 cm

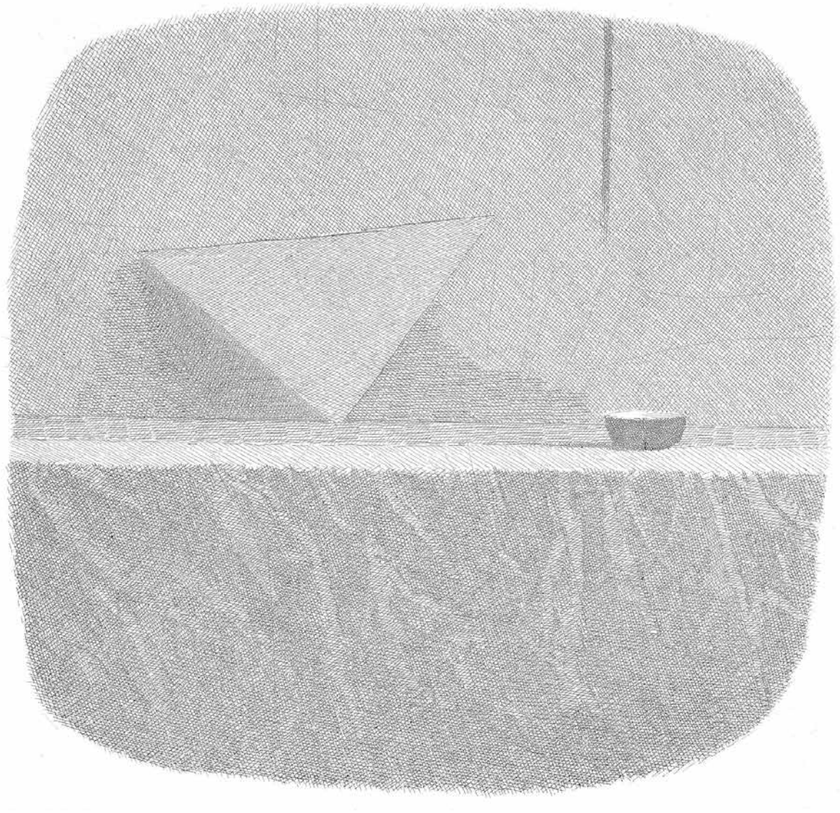


L'ombra, matita su fotografia, 202x158 mm,
nella pagina seguente *L'ombra*, 1995, tecnica mista su
cartoncino, 33,4x35 cm

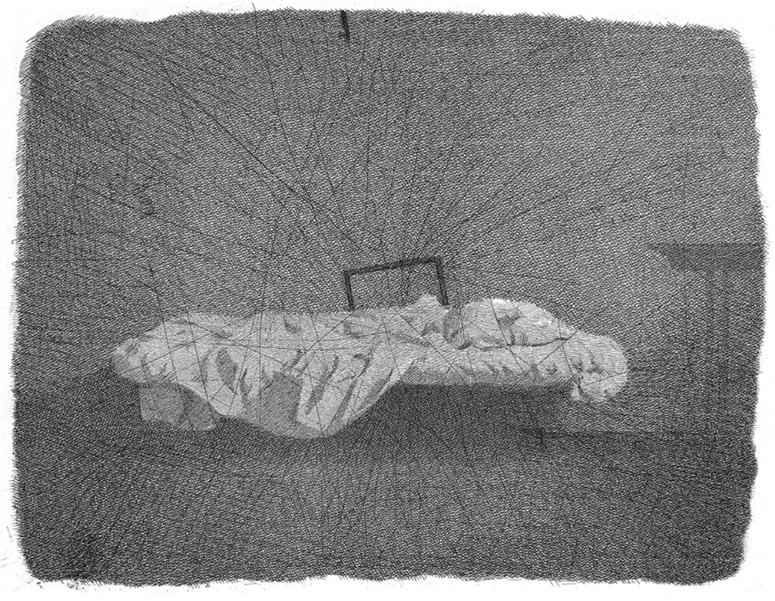




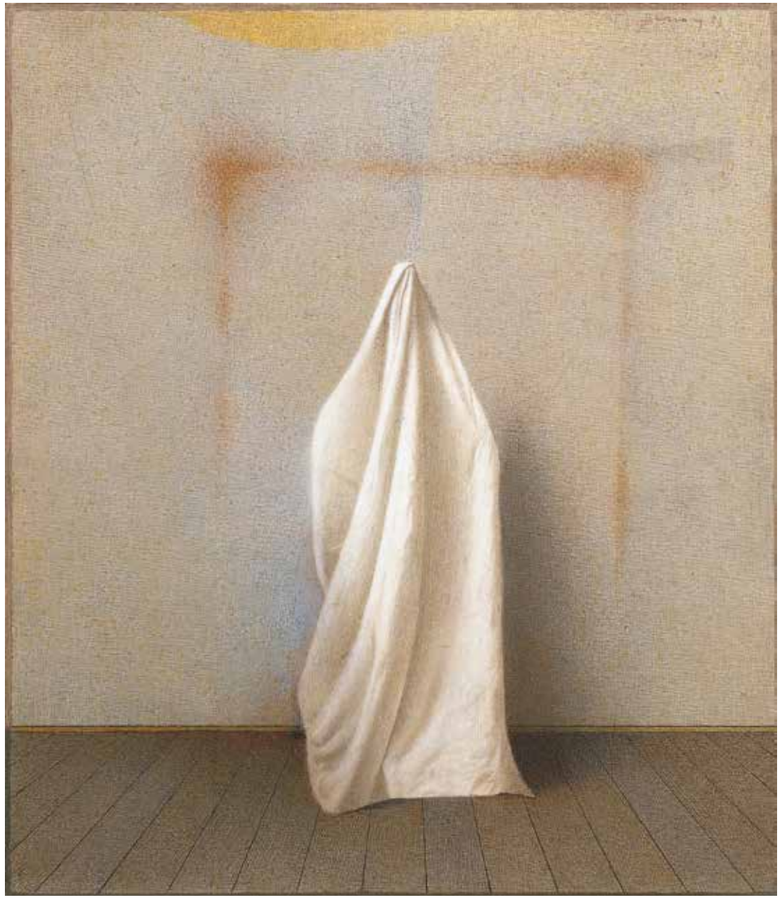
Autoritratto seduto, 1996 ca., matita su fotografia, 202x158 mm



Triangolo e ciotola nera, 1996, acquaforte su rame,
colore grigio, mm 176x180



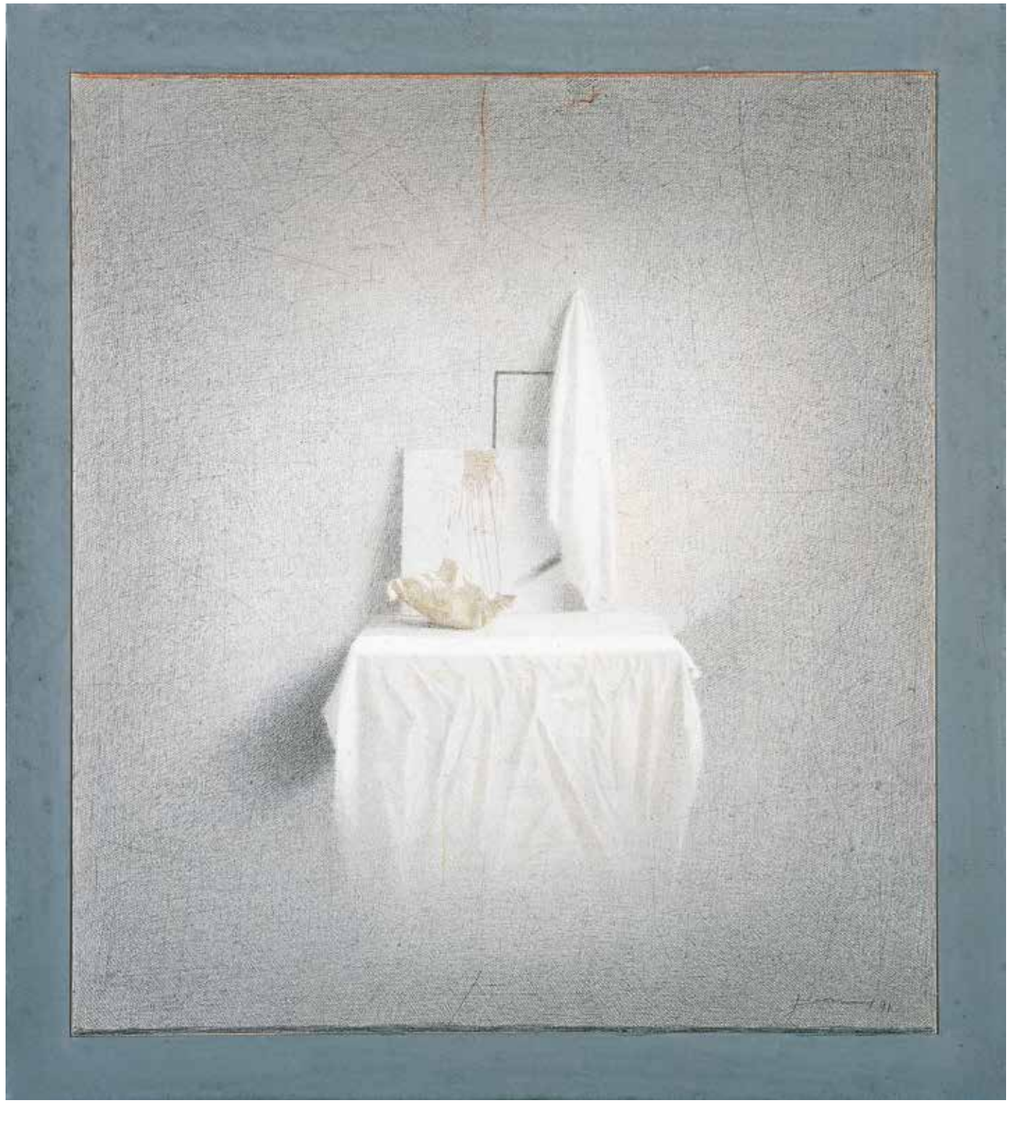
Lettino, 1996, acquaforte su rame, colore nero, 182x235 mm, nella pagina seguente *Lettino*, 1992, matite colorate e acquarello su carta, 41x45,2 cm



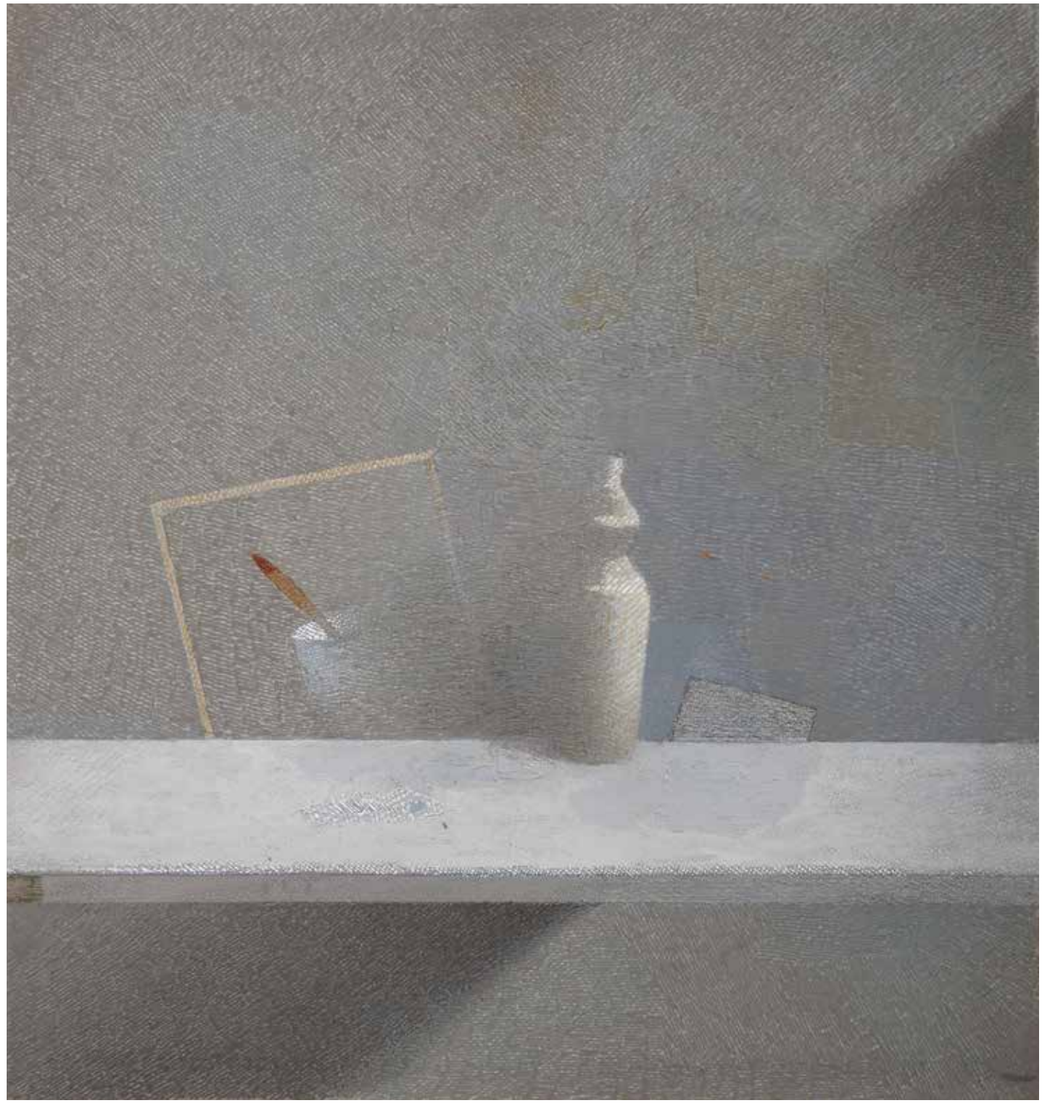
Lenzuolo su cavalletto, 1983, tecnica mista su tavola, 34,3x30 cm, nella pagina seguente *Studio per sindone*, 1999, tecnica mista su cartoncino applicato su masonite, 43,8x20,5 cm

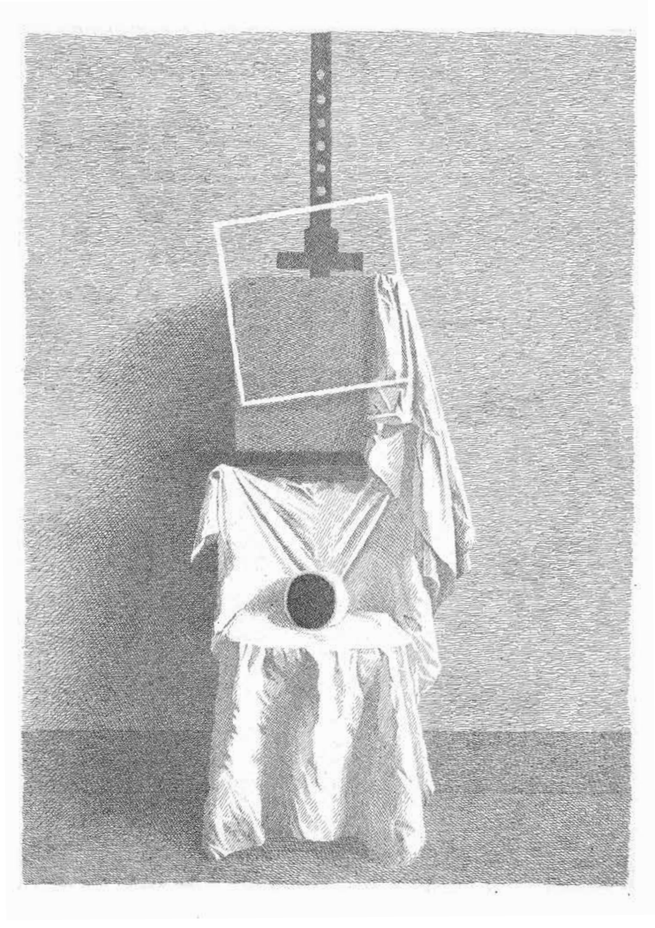
Tavolino coperto da un telo, 1990, olio su tavola, 52,2x31,1 cm

Composizione (luce rivelatrice), 1991, tecnica mista su cartoncino, 31,7x28,5 cmno, 31,7x28,5 cm

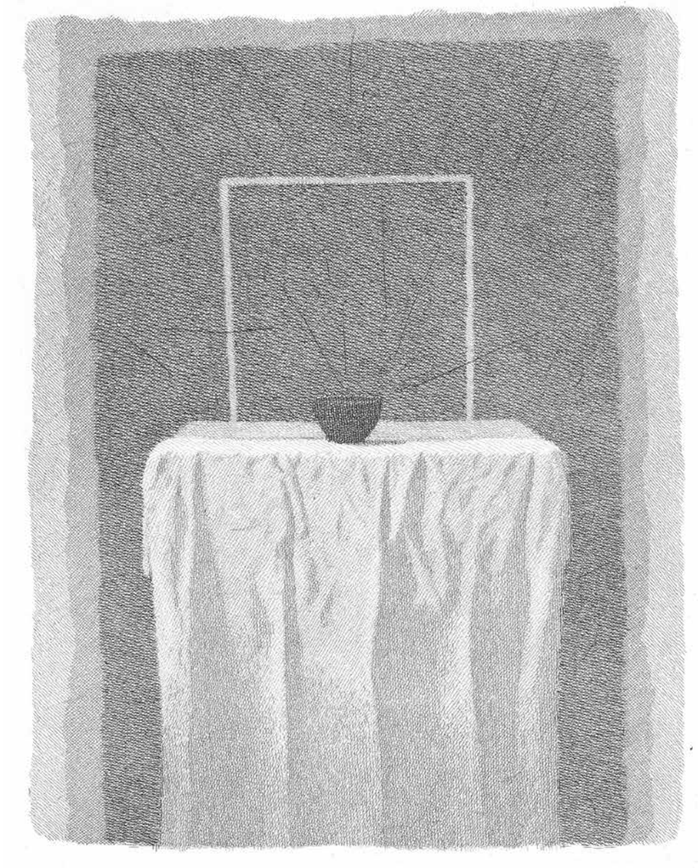


Equilibri instabili, 1999, acrilico su cartoncino, 38,5x36 cm





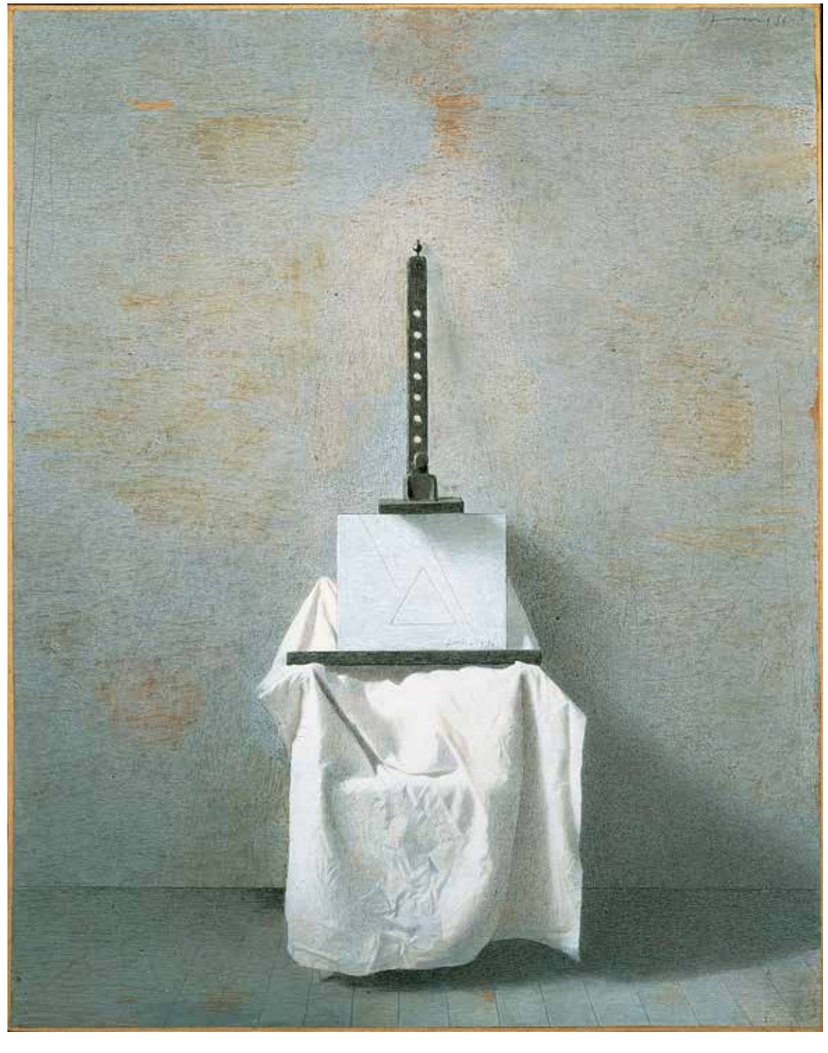
Sedia - cavalletto, 1994, acquaforte su rame, colore grigio, 287x210 mm



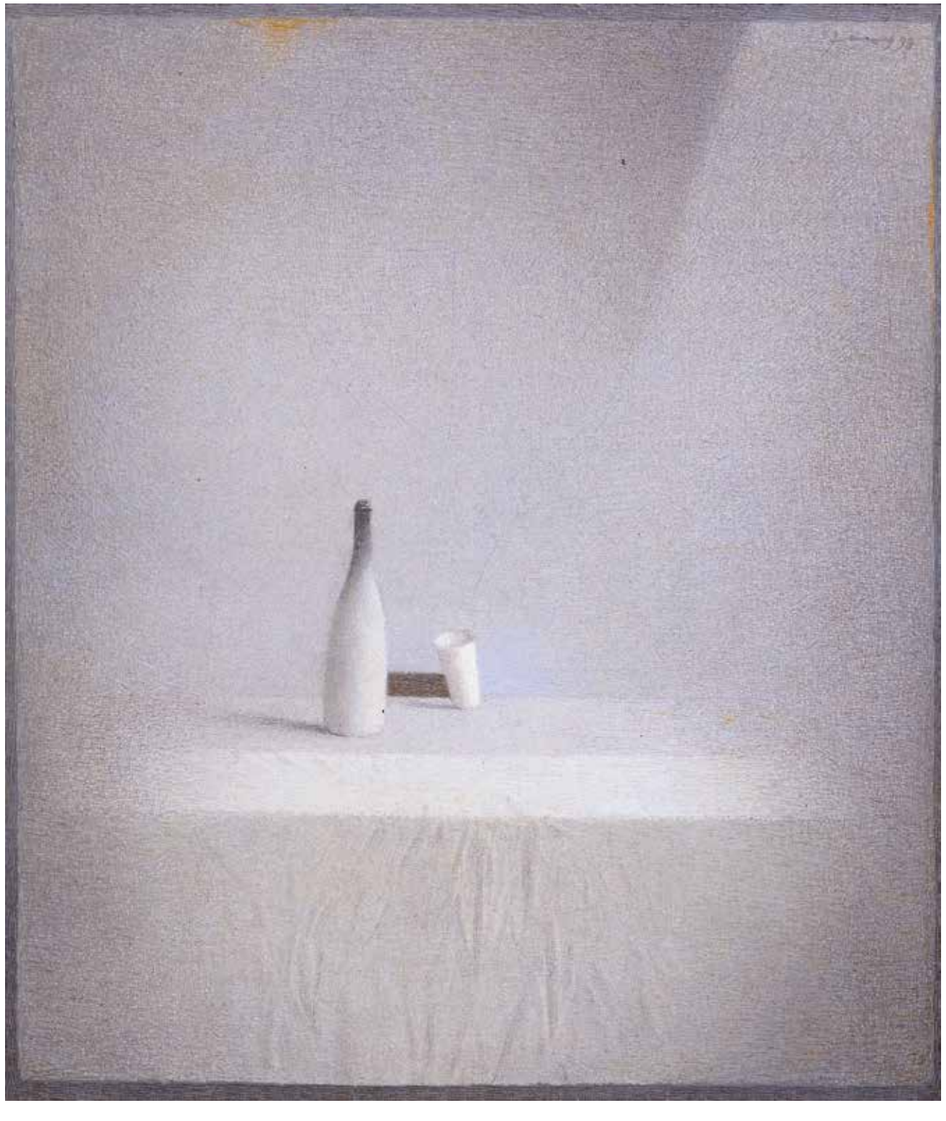
Altarino laico, 1994, acquaforte su rame, colore grigio, 230x 183 mm

Cuscino, 1998, tecnica mista su carta applicata su tela, 58x43,5 cm

Cavalletto, 1986, tecnica mista su tavola, 48, 5x38,7 cm



Due oggetti, 1998, tecnica mista su carta applicata su tela, 46x40,4 cm



Senza titolo, 2000, acrilico su cartoncino applicato su tavola, 40,2x46,8 cm

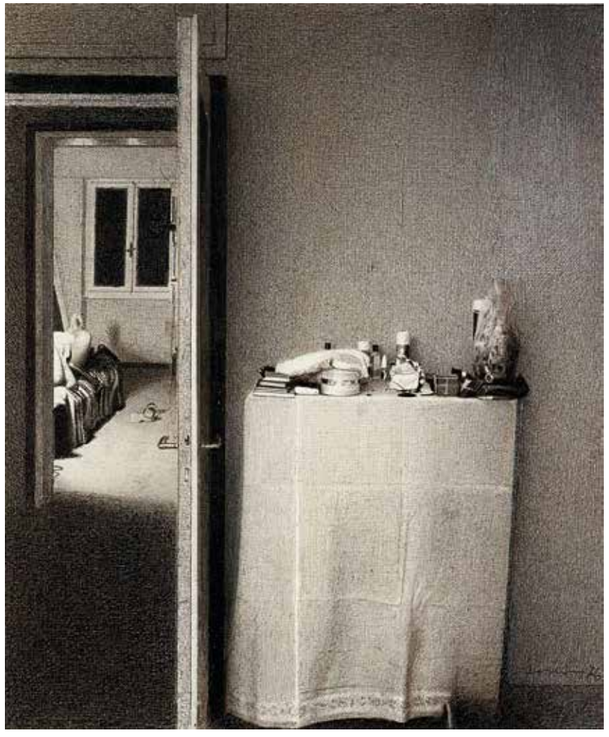
...bisogna continuare, forse è già fatto, forse mi hanno già detto, mi hanno forse portato sino alle soglie della mia storia, davanti alla porta che s'apre sulla mia storia, mi stupirebbe, se si aprisse, sarò io, sarà il silenzio, lì dove sono, non so, non lo saprò mai, nel silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuo.

...You must go on. Perhaps it's done already. Perhaps they have said me already. Perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my story. (That would surprise me, if it opens.)

It will be I? It will be the silence, where I am? I don't know, I'll never know: in the silence you don't know.
You must go on.
I can't go on.
I'll go on.

Samuel Beckett, *The Unnameable*

TESTI CRITICI



ERETICO ALLO SPECCHIO

Umberto ***Palestini***

Le ombre possono perdere la testa. Soglie e porte socchiuse invitano ad attraversare interni disadorni. Molteplici, ossessivi autoritratti sono catturati dall'obiettivo con chirurgica precisione. Porzioni di studio e laboratori vengono allestiti con meditate composizioni. Armi e pagine strappate da riviste erotiche in cui campeggiano provocanti nudi femminili, sono abbandonati su pavimenti sporchi e disadorni. Fragili tavolini ospitano elaborate e minimali composizioni post costruttiviste. Assemblaggi di stracci, ciotole, pennelli, forbici, piccoli oggetti di uso quotidiano, spesso in precario equilibrio, diventano struggenti micro scenografie. Cavalletti, sui quali sono poggiati drappi, tavolette e cuscini aggrinziti, si trasformano in supporti per costruzioni regali. Pareti illuminate da luci radenti mostrano, come stimmate dolorose, grumi e schizzi di colori. Scatti intimi immortalano gioiosi abbracci e corpi avvinghiati. Nature morte create con oggetti consegnati alla quotidianità, sono rivestite di una patina dolente e poetica. Lettini e giacigli, ripresi con rigorosa centralità, sembrano galleggiare nello spazio come in una visione.

Sono, questi, alcuni dei tesori visivi che il poderoso lavoro fotografico di Gianfranco Ferroni, realizzato durante vari decenni, consegna allo sguardo stupito di chi si avventura nell'immenso archivio composto da più di millecinquecento foto. Un fondo importante in quanto rappresenta il laboratorio concettuale nel quale nasce e si rispecchia una parte della sua ricerca artistica. La fotografia per Ferroni non è mero appunto visivo, ma riveste un ruolo fondamentale nella sua produzione; lo strumento cardine con il quale l'autore riprende momenti esemplari - attimi in cui la luce, gli spazi, gli oggetti mostrano una magia colma di soffuso lirismo - ma anche il linguaggio adatto a immortalare composizioni assemblate con il rigore formale di uno scenografo che costruisce il set ideale per pièces esistenziali degne di un teatro della crudeltà.

Non vi è dubbio che l'arte di Gianfranco Ferroni sia attraversata da dolorosi riverberi e sia ammantata da un'autentica vena di sofferta malinconia, come la sua biografia testimonia. Ma, ad uno sguardo attento, le foto rivelano anche altri aspetti - l'erotismo passionale con sprazzi di felice abbandono, ad esempio - che la critica sembra aver messo in secondo piano, creando l'agiografia di un artista perennemente in balia di moti interiori e dolori inemendabili.

La pubblicazione dei suoi scritti *La luce dell'ateo* nel 2009 per la cura di Antonio Gnoli ci rivela, invece, un autore dalla personalità molto complessa e sfaccettata nel quale, fin dalla giovinezza, il dolore si accompagna ad una "una gioia segreta" che gli fa scrivere nel 1950: "Ogni sera prima di addormentarmi baciavo il cuscino. Ero gioia fatta corpo. Anche nel dolore ero gioia, prima. Sì, ho amato con rabbia felice nei pochi anni di gioventù concessami". In un frammento successivo egli implora: "Baciami, baciami, ti scongiuro baciami. [...] Sono ape affamata e attendo l'elemosina del nettare della tua lingua. Sento l'aria calda cingermi il collo, Mi soffoca. Mi fa tremare. Le vene mi scoppiano. Tu sei ciò che il mio corpo vuole. Me lo ripete il sangue che batte

A Heretic in the Mirror

Shadows can lose their heads. A threshold, a closed door can invite to enter empty spaces. Surgically precise self-portraits recur obsessively. Parts of a studio, of a laboratory are arranged into meditated compositions. Images of weapons are abandoned on dusty, empty floors alongside pages from erotic magazines, that feature provoking images of female nudes. Elaborate and minimal post-Constructivist assemblages appear over frail tables. In their precarious equilibrium, little, everyday objects – bowls, scissors, brushes, rugs – become heart-breaking micro-sceneries. Easels, on which are drapes, boards and wrinkled cushions, are transformed into supports for regal constructions. Low-lighted walls feature lumps and drips of colours, looking like painful stigmata. Intimate snapshots immortalise joyous hugs between lovers. Still lifes made of everyday objects, are covered up by a sorrowful and evocative patina. Rigorously represented at the centre of the picture, little beds and pallets seem to be floating in the space as in a dream.

These are some of the subjects of Gianfranco Ferroni's precious, powerful photographic images, that have long attracted and amazed the attention of those who have explored his decades-long production, his archive of more than 1500 photos. Photography occupies a privileged position within his oeuvre in that it represents the conceptual background from which most of his artistic research has generated: photography, in other words, is not just a mere visual note, but the fundamental, the pivotal tool for him to record memorable moments – the instants in which light, spaces and objects take on a magical atmosphere suffused with elegy – as well as to immortalise his rigorous assemblages of objects, whose dry formal rendition is reminiscent of a sort of Existentialist, Theatre-of-Cruelty set-design.

There is no doubt about the fact that Gianfranco Ferroni's oeuvre is traversed by grief, by an authentic, sorrowful melancholy note – as his biography documents. However, on closer inspection, his photos reveal other aspects too – allusions to happiness, hints of a passionate eroticism for example –, which art criticism seems to have bypassed so as to create, perhaps, the image of an artist perennially at the mercy of inner torments and conflicts.

His writings – *La luce dell'ateo*, edited by Antonio Gnoli in 2009 – are indeed revelatory of the artist's complex and protean personality, since his youth characterised by the coexistence of sufferance and a "secret joy", as passages of his memoirs suggest. In 1950, for example, he wrote: "Every night, before falling asleep, I would kiss the pillow. My body would be filled with joy. Even in pain, I was joyful. In the short youth I was afforded, I loved with a happy anger". In a subsequent passage, he implored: "Kiss me, kiss me, I am begging you to kiss me. [...]. Like a hungry bee, I am waiting, I am begging for the nectar of your tongue.

nel mio cervello. Più non mi reggono le caviglie. La mia bocca t'attende. Baciami. Baciami".

Gianfranco Ferroni esprime in questi appunti sparsi una forte carica sensuale; la spia di un desiderio che sfida la "sciagurata tortura della carne". Un erotismo che si esplicita in numerose fotografie dove in primo piano l'artista inquadra corpi nudi di donne bellissime riprodotte da riviste patinate. Scatti che l'artista utilizza per realizzare alcuni celebri lavori degli anni Settanta, come *Nello studio* del 1972, decennio in cui Ferroni conosce la futura moglie e le gioie della felicità coniugale. Il nudo diventerà nella produzione di questi anni, un *punctum*, un potente centro d'attrazione in luoghi dominati dall'assenza; il frammento vitale che offre la via d'uscita alla spiazzante desolazione degli spazi disadorni: *Lo studio vuoto*, e *Pavimento. Lo studio.* Ne *L'altra stanza* del 1976 lo stesso atto sessuale viene immortalato in un prezioso, piccolo lavoro a matita e china su carta. Un gioiello esecutivo di prodigiosa resa, scaturito da una sequenza fotografica che, senza nessuna intenzione voyeuristica, Ferroni scatta in lontananza incorniciando la spoglia stanza da un'angolazione lontana. Dove la fotografia registra, con studiate inquadrature, le fasi dell'amplesso, il disegno traduce la passione in un'opera di rara perfezione formale. L'artista, rispetto ai meri scatti fotografici, crea in primo piano un mobile coperto di stoffa che accoglie, come un laico altare votivo, piccoli libri, custodie per creme e balsami, buste di plastica appoggiate con noncuranza. A fianco, disegna una porta aperta sulla stanza attigua. Divide la scena di netto, taglia lo spazio che conduce in un luogo abitato dall'ombra ma rischiarato, verso il fondo, da una luce degna di un'epifania, per mostrare, su un lettino, il braccio e la fremente gamba femminile ancorati sulla schiena di un corpo in amore. *L'altra stanza* è uno dei capolavori di Ferroni. Nato concettualmente nel laboratorio della sua ricerca fotografica, l'autore lo trasfigura grazie alla straordinaria sapienza della mano e alla sublime visione artistica di un maestro del Novecento.

Anche le 'nature morte' o composizioni di oggetti, che rappresentano un corpus fondamentale nei suoi celebri lavori artistici, diventano 'soggetti' esemplari per notevoli fotografie. Qui le infinite varietà delle densità luminose, catturate dalla perfezione della Hasselblad, raggiungono il loro culmine. Nei lavori pittorici, nei disegni e nelle incisioni, questi oggetti, dagli anni Ottanta in poi, si rivestono di una resa realistica che, come dirà Giuliano Briganti, ospitano la "luce di una diffusa abbagliante chiarezza nel silenzio di una quiete in sé perfetta che trasfigura il più agghiacciante squallore". L'artista si avventura sulle tracce dell'amato Vermeer, creando opere colme delle "trafiggenti lacrime di croma, di luce e persino di passione", secondo le ispirate parole di Giovanni Testori.

Nella fotografia la luce si fa netta pur nelle sue infinite modulazioni tonali. L'evidenza fotografica dona agli oggetti una presenza senza rimedio. Gli oggetti vengono esaltati dalla loro resa materiale, oggettiva, come se la realtà esigesse la prorompente fisicità della cosa. Ma lo straordinario

A feeling of warmth around my neck is suffocating me, is making me shiver. I feel the veins exploding. You are what my body needs. The blood flowing through my veins needs it. My ankles are shaking. My lips are waiting for you. Kiss me. Kiss me".

In those fragmentary notes, Gianfranco Ferroni expresses a strong erotic charge as if this represented the desire for a challenge against the "misfortunate torture of the flesh". His eroticism becomes explicit in numerous photographs, especially in those where he has focussed on nudes of beautiful women reproduced on glossy magazine. In fact these always become an essential material for several famous works of the 70s – including *Nello studio* of 1972 –, the decade in which Ferroni met his wife and experienced the pleasures of married life. Over the years, nude has become a *punctum*, an essential centre of attention in pictures otherwise dominated by absence. Hence, nudes are mainly an essential element to offer a way out of the confusing desolation of his empty spaces as in *Lo studio vuoto* and *Pavimento. Lo studio.* Through a precise execution, the small pencil and ink drawing *L'altra stanza* of 1976, immortalises an actual sexual intercourse, which Ferroni has derived – without any voyeuristic intention – from a series of photographs of a bare room, taken from afar in order to infuse a sense of distance. Whereas the photos record the phases of the intercourse through accurate, objective frames, this formally wonderful drawing is a more participated translation of the passion of the encounter. In the foreground of the work – regardless of the mere photographic snapshots – he transforms the scene by representing a piece of furniture covered by a drape, on which small books, bottles of creams and lotions, plastic bags are nonchalantly placed as in a laic altar. Besides is a door open to the adjacent room. Through this, the artist has divided the scene, opening up to another space where the governing darkness is illuminated by a feeble light behind, that reveals a sudden, epiphanic image: a bed, the arm and the trembling leg of a woman clung to the back of a man as in a sexual union.

L'altra stanza is one of Ferroni's most significant work. Drawing on his photographic research, the author has transfigured the image through an extraordinary formal execution and through a metier worth of a XX century master.

His 'still lifes' or compositions of objects – another famous key-element of his oeuvre – also become ideal 'subjects' for chief photographic pieces. In these, the infinite variety of light captured by the precision of his Hasselblad camera, reaches its acme. From the 80s on, in his paintings, drawings and prints, objects have become more realistic, taking on, as Giuliano Briganti put it, "an absolute, blinding light, as a silent tranquillity, perfect in itself, in that it transfigures even the most unbearable squalor". The artist has embarked

intervento dell'artista - il quale crea su piccoli tavoli composizioni inserite dentro filiformi quadrati, rettangoli, incastri prospettici e sbilenche proiezioni spaziali - permette di oltrepassare la mera riproducibilità fotografica, per donarci visioni degne di un artista metafisico. Una costruzione del caos che porta in sé una rigorosa concezione progettuale trasfigurata in sogno.

Il realismo permeato di pura essenza poetica lo ritroviamo anche nei numerosi lavori dedicati agli spazi abitati, *Porta Chiusa*, alle metropolitane, agli ingressi disadorni, alle stanze lasciate in abbandono, ai pavimenti cosparsi di cicche, sporcizia e attraversati da fili elettrici, *Analisi di un pavimento*, che riescono a materializzare la presenza della figura umana "con più forza di quanto vi è esplicitamente convocata", secondo Agamben. Soggetti che verranno, negli anni, fotografati da Ferroni attraverso uno sguardo in grado di delineare equilibri compositivi e catturare attimi esemplari di un habitat dentro il quale scorrono i momenti significativi dell'esistenza. In questi scatti, in molti casi a colori, egli esprime una perizia e una qualità degna dei massimi maestri contemporanei.

Un discorso a parte va riservato all'enorme numero di autoritratti fotografici. Il tema è affrontato da Ferroni in modo ossessivo per la costante attenzione rivolta al suo volto, al suo corpo, persino alla sua ombra. Egli affronta se stesso senza accenti di compiacimento o eroismo, ma con la forza dirompente di un'introspezione che scende a profondità solenni per riportare alla luce la scintilla del sublime che, secondo l'artista, è l'anima.

Gli artisti nell'autoritratto, scrive Alberto Boatto nel suo *Narciso infranto*, "non rincorrono l'immagine riconoscibile di se stessi, ma si sforzano di fissare un'aspirazione, un confuso progetto, un'esperienza esistenziale, di dare figura insomma al proprio destino". Questa pratica che nella storia dell'arte ha avuto esempi significativi, basti pensare a Rembrandt, Goya, Van Gogh, Warhol, in Ferroni diventa, per la quantità di lavori realizzati, una sorta di immenso inventario incentrato sulla sua figura: l'autoesplorazione che veleggia verso quella che Paul Zweig definisce "l'eresia dell'amore di sé", legando il mito di Narciso alla storia dell'individualismo sovversivo nella cultura occidentale. Un narciso privo di narcisismo, una persona che sposa dottrine antisociali, vive nel rigoroso esilio proprio degli isolati, come Kierkegaard e Dostoevskij, incarna le modalità dell'esistenzialismo moderno e dei suoi perenni conflitti.

Con gli autoritratti fotografici Ferroni realizza immagini simbolo con lo sguardo rivolto, quasi sempre, verso l'obiettivo, ingaggiando un faccia a faccia con se stesso senza tentennamenti. Crea sequenze indimenticabili come quella in cui si riprende seduto di schiena, nudo, mostrando la spina dorsale che rimanda a qualcosa di brutale, di ancestrale fino a rendere risibili molte delle immagini prodotte dalla Body Art, oppure quando, ormai anziano, si fotografa seduto dietro ad uno dei suoi fragili tavolini con sguardo interrogante o assorto, fino ad avvicinarsi all'obiettivo e ritrarsi senza testa. In questi scatti come in molte foto dipinte, dove persino il volto scompare o si vela di una patina annebbiata che rimanda a Talbot, Ferroni sembra far propria la definizione di Yeats: "dalla disputa con noi stessi facciamo poesia".

In questo viaggio dentro l'universo fotografico di Gianfranco Ferroni, molte delle intuizioni critiche, che storicamente hanno accompagnato il suo lavoro, trovano una sostanziale conferma. Nello stesso tempo ci permettono di vederlo e di inquadrarlo in modo inatteso. Guardando attentamente le immagini, emergono quegli elementi che abbiamo già segnalato: la forza vitale della passione, la potenza dell'erotismo, la matrice sovversiva dell'isolamento, lo sguardo dolente concentrato sull'introspezione, la febbrile decifrazione di sé per comprendere, se possibile, la verità racchiusa in ogni esistenza.

Un eretico allo specchio, intendendo con questo termine colui che diverge dalle opinioni e dalle ideologie comuni. L'irregolare che rinnega le realtà preconfezionate con lucidità quando scrive "...l'agognato mondo migliore, sfornato in più riprese, sarebbe bello e pronto: eccezion fatta per coloro i quali, come me, sono ribelli alla regola dei dotti".

Gianfranco Ferroni è un eretico che è riuscito a far convivere, dentro una matrice esistenziale dolorosa e malinconica, silenzio e passione. Due elementi non in contraddizione, se Ferroni conclude una sua poesia giovanile, *Se qualcuno conosce cosa*, con i versi: "ovunque sia passione / il silenzio è amico".

on an inquiry into the work of his beloved Vermeer, creating works dense with, to borrow Giovanni Testori's enthusiastic definition, "the penetrating tears of chroma, of light and even of passion".

In the photos, therefore, light becomes sharp in its infinite tonal modulations. The photographic emphasis provides objects with physicality through-and-through. Objects are exalted in their materiality, which results objectified as if reality was the result of the impetuous physicality of things. But, by creating compositions contained within filiform squares, rectangles, perspectives and awkward spatial projections, the artist's intervention allows to overcome the mere reproducibility of the photo so as to offer visions akin to Metaphysical painting: a complex construction, a rigorous design that transfigures chaos into a dream.

Permeated by a pure metaphysical essence, the artist's realism reappears, too, in the numerous works dedicated to inhabited spaces (*Porta chiusa*), to underground trains, empty entrances, abandoned places, floors covered by cigarettes, by dust and by electrical wires (*Analisi di un pavimento*), which, according to Agamben, manage to materialise the presence of the human figure "with more strength than what is normally achieved". Through the years, these objects have been photographed by Ferroni with a particular attention to compositional balance as well as to existence. In these shots (most of which are colour photographs) he has accomplished an expertise and a quality worth of the greatest contemporary artists.

Special reference also needs to be made to his photographic self-portraiture. The genre has in fact been dealt with by Ferroni rather obsessively in a continuous research through the possibilities offered by his face, his body and even his shadow. Without falling into a self-complacent heroism, he rather seems to have resorted to introspection, exploring the deepest corners of his mind in order to awake his soul, the sublime sparkle of life. In his book *Narciso infranto*, Alberto Boatto points out that in portraiture artists "do not seek for a recognisable image of themselves, but they try to fix an aspiration, a confused project, an existential experience, that is, they try to embody their own destiny". Given the quantity of his self-portraits, such a widely fortunate artistic territory – think of Rembrandt, Goya, Van Gogh, Warhol – is for Ferroni a sort of immense inventory based on his figure: his self-exploration is akin to what Paul Zweig calls the "heresy of self-love", a definition in which he connects the history of Western subversive individualism with the myth of Narcissus. A narcissus devoid of narcissism, in his life Ferroni has married antisocial doctrines as well as he has embodied the inner conflicts of modern Existentialism, living in a rigorous exile typical of great isolated figures such as Kierkegaard and Dostoevskij.

In his photographic self-portraits, the images of his figure with the gaze towards the camera as in an act of confrontation with himself, are highly symbolic. Among his most unforgettable series is the one in which he has pictured himself from behind, naked, showing his spine so as to suggest something brutal, ancestral – images, which can be compared to and are still more poignant than, Body Art. At other times, especially towards his late years, he has pictured himself whilst sitting behind one of his frail tables looking at the viewer with a probing gaze. In some of these shots, as in some of his painted photos where his head is either absent or is veiled by a foggy patina reminiscent of Talbot, Ferroni seems to illustrate a famous phrase by Yeats, which says: "out of our quarrel with ourselves we make poetry".

When exploring Gianfranco Ferroni's photographic universe, most of the critical intuitions that have long accompanied his work, are confirmed. At the same time, these intuitions allow us to see and to frame him in an unexpected way. Observing the images attentively, most of the elements we have highlighted emerge clearly: the force of passion, the power of eroticism, the subversion intrinsic to isolation, a sorrowful introspection, a feverish exploration of the self to understand, if possible, the truth of existence.

"A heretic in the mirror" stands for someone who diverges from common opinions, from common ideologies. An irregular, who contrasts every preconceived reality with lucidity, as witnessed by some of his most poignant statements: "our desired better world, if cranked out several times, would be always ready for all: exception made for those who, like me, rebel against the rules of wise men".

Gianfranco Ferroni is a heretic who has managed to let silence and passion coexist within a painful and melancholic existence. And such sentiments have never been contradictory, even in his youth as suggested by the conclusion of an early poem of his, *Se qualcuno conosce qualcosa*: "whenever passion is/ silence is a companion"

LA LUCE DELL'ATEO

Antonio ***Gnoli***

Gianfranco Ferroni fu l'esatto opposto della disinvoltura. Come un uomo braccato dagli eventi, subì la nera pressione delle cose ma ebbe anche la forza di servirsene per non soccombere alla loro insidiosa durezza. Non si capirebbe molto della sua pittura ferita, dei suoi scritti dolenti, se non chiarendo almeno un punto ultimativo: la sua presa di distanza dalla superficie, da quella patina ipnotica e anestetizzante che avvolge le cose. Le cose furono la sua ossessione. Per tutta la vita cercò di disincagliarle dalla loro ovvietà di oggetti.

Fu una partita complicata che intraprese con il mondo esterno. Resa difficile dalle condizioni ideologiche ed emotive in cui operò. Comunista fino al 1956, quando restituì la tessera, in seguito all'invasione sovietica dell'Ungheria, Ferroni continuò, anche dopo, a nutrire quel senso di doveroso riscatto che si chiede, o magari si implora, alle plebi.

A un esame più attento si può vedere che Ferroni è stato un artista senza vere decifrazioni sociologiche, senza effettivi punti di vista, come se ogni volta egli ricominciasse da capo il proprio mestiere. La barriera che alzava tra sé e gli altri, tra le nascoste emozioni e il resto del mondo costituì, per quanto arbitraria possa apparire l'affermazione, il punto aurorale da cui prese le mosse la sua arte. Non che la timidezza, la sofferenza, il dolore, la solitudine – ossia quell'ambiguo bagaglio di esistenzialismo di circostanza – fossero la reale trama della pittura, ma costituirono il suo modo di sentirsi escluso dal mondo. Solo al cospetto di questa condizione, egli si era immaginato di afferrare la 'cosa stessa'. E la 'cosa' – per il modo in cui cercò mentalmente di dominarla – non richiedeva interpretazioni, ma fenomenologicamente la sospensione di quel mondo che intorno ad essa ruotava. Abolì – o almeno credette di farlo – le influenze esterne, il peso della socialità, le insidie del confronto. E in questo esercizio antimondano divenne, suo malgrado, una sorta di monade senza responsabilità né etica né pittorica.

Poco più che ventenne Ferroni avvertì la bruciante precarietà della vita, il possibile annullarsi improvviso dell'esistenza. Non vi era riprovazione verso questa condizione, né compiacimento. Il dolore poteva perfino apparirgli come una gioia segreta se davanti alla possibile morte si diviene consapevoli del proprio annichilimento. Quel dolore, anzi, lo aiutava a rendersi invisibile.

Può sorprendere, alla luce di certe sue affermazioni perentorie, la constatazione che in lui non ci fosse la tentazione edificante dell'artista impegnato. Gli anni in cui si dibattono certi argomenti sono gli stessi in cui Ferroni allude alla possibilità che l'uomo si liberi dalle costrizioni: dalla tirannide delle macchine e degli uomini. Argomenti che riletti oggi possono apparire ingenui. Ma se ricondotti al clima di allora, vi si potrà percepire una diversa tensione. "L'uomo moderno", egli scrive, "non ha più coscienza. L'egoismo individuale ha fatto smarrire il lavoro utile per la collettività". Fin qui niente di nuovo rispetto alle analisi marxiste che circolano in quegli anni. Ferroni, semmai, vi aggiunge un tono di disprezzo ulteriore, di consapevole im-

THE LIGHT OF THE ATHEIST

Gianfranco Ferroni was the exact opposite of ease. A man at the mercy of events, Ferroni suffered the pressure of the things of life never surrendering to their insidious inflexibility. In order to present his tormented painting, we should start by making one essential point: the distance he took from the surface of things, from their hypnotic and anaesthetising patina. Things were in fact his obsession: throughout his whole life he sought to liberate them from their banality as objects.

Such a complex challenge to the external world was made even more difficult by the ideological and emotive conditions, in which he operated. A Communist until 1956, when – following the Soviet invasion of Hungary – he returned his party membership card, Ferroni continued to nurture his belief in the necessary fight for people's redemption. And yet, upon closer inspection, it is possible to see Ferroni's as an art devoid of sociological implications and predetermined beliefs as if it was a perpetual beginning, a profession continually readdressed each time anew. The origin of his art, as much as this may appear arbitrary, is to be actually found in the barrier he erected between himself and others, between his hidden emotions and the rest of the world. Not that timidity, sufferance, pain, solitude – that is, his ambiguous baggage of circumstantial existentialism – were the real contents of his painting, but they were the constitutive elements of his seclusion from the world. Only by facing such a condition could he feel able to grasp the 'thing in itself'. And this 'thing' – as intellectually as he sought to dominate it – did not require interpretations, but implied, phenomenologically, the suspension of the world revolving around it. He thus suppressed (or at least he thought so) every external influence – the burden of sociability and the hidden dangers of relations alike. And through this anti-worldly practice, he became – against his will – a sort of monad without ethical and artistic responsibilities.

Around his early twenties, Ferroni began to feel the burning sensation of life's precariousness – of the possibility of a sudden end. In this condition, however, there was neither disapproval nor self-satisfaction. The sensation of a possible end would be for him like a secret joy for sufferance was seen as a way to become aware of his own annihilation. Sufferance, in other words, helped him to feel invisible.

It is surprising to acknowledge that he never was the edifying, politically engaged artist he was sometimes thought to be in the light of some of his most peremptory statements. In the years when politics was at the centre of artistic debates, Ferroni was actually starting to reflect upon the possibility for humankind to be freed from constrictions: from the tyranny of machines and of men. Read today, some of his statements may look ingenuous. Only if we contextualise them in that climate can we discover their actual meaning. "Modern man", he once wrote, "has lost his consciousness. Individual egoism has put an end to collective effort". If we think of the Marxist analyses that were circulating at the time, we immediately perceive that Ferroni added to them another layer of disgust, the awareness of an impossible redemption, which made some of his pages more pungent and desperate than any constructive sociological critique.

Ferroni was born in Livorno in 1927. He first moved to the Marches and then to Tradate, following his father's business as an engineer. He left home to follow his dream: he went to Milan, stopped for a few years in Viareggio and ended up in Bergamo. Everything in him recalled caducity, the struggle of the war, the resistance of a soul destined to inner laceration and silence. Those who knew him, described him as circumspect. The occasional guest of his Milanese studio could get the impression to be in a space governed by chaos: colours all over the table, cigarettes crushed and piled in ashtrays, dust uniformly accumulated on the floor, on surfaces, in every corner. A feeling of immanent finitude emanated from that world. Freezing the flow of life, stopping the beats of hours, minutes and seconds, Ferroni lived in a sort of suspended time, which was the exact contrary of ordinary time.

The idea of 'suspended time' was not evoked rapturously. Ferroni intended it as the time of memory and, more implicitly, as the time of an 'advent that never comes', of a messiah who never arrives – a messiah, whom we purely know through traces and signs. Imbued with stillness and utopia, this sense of waiting was filled with both the religious hope for an eschatological triumph and the disillusion about a possible failure. Within this residue of pure consternation Ferroni sought to explore the mystery of things. And he did so following the belief that his painting was a form of consumption or, to better say, a form of dissolution akin to mystique. Deprived of its religious fanaticism, mystique is subtraction, cancellation, progressive retreat from the world, a form of communicative absence. The emptiness that would progressively enter his painting, was more a mental predilection than a pictorial preference. At first a mental condition, emptiness would then undertake a process of concretization, becoming a possibility for the creation of pictorial space. Even with the limited presence of objects, his spaces would be still characterised by the repetition of the usual, bare perimeter of walls, doors, floors, ceiling. Though, it would be wrong to define this world of sombre domesticity as emptiness or absence, for emptiness is purely thinkable rather than representable or knowable. Misled by some of the artist's statements, the interpreters of his oeuvre have always tended to focus on its philosophical tension. Undoubtedly, some of the artist's readings

possibilità a redimersi, che rende certe sue pagine più taglienti e disperate di una costruttiva critica sociologica.

Ferroni era nato a Livorno nel 1927. Si trasferì prima nelle Marche, poi a Tradate, seguendo il lavoro del padre ingegnere. Scappò di casa per inseguire un sogno: andò a Milano, si fermò alcuni anni a Viareggio, infine a Bergamo. Tutto in lui richiamava la provvisorietà, gli stenti della guerra, la sopportazione interiore di un'anima destinata alla lacerazione e al silenzio. Chi lo ha conosciuto lo definisce circospetto. L'ospite occasionale che si avventurava nel suo studio milanese poteva ricavare l'impressione di trovarsi in uno spazio governato dal disordine: i colori sparsi sul tavolo, le cicche schiacciate e ammonticchiate nei posaceneri, la polvere uniformemente depositata sui pavimenti, negli interstizi della casa, sui ripiani. Da quel mondo emanava il grigio sentore di una fine annunciata. In realtà Ferroni aveva congelato la vita che gli scorreva intorno. Fermato il battito delle ore, dei minuti, dei secondi. Viveva in una sorta di tempo sospeso. Che era l'esatto opposto del tempo ordinario.

L'idea di 'tempo sospeso' non ricorre qui in modo rapsodico. Ferroni lo intendeva come tempo della memoria, ma implicitamente anche come il tempo dell' 'avvento che non viene', del messia che non giungerà mai. Ma del quale non si sono perse le tracce, i segni. L'attesa condensa in sé immobilismo e utopia. Fornisce, a colui che attende, la veste religiosa del trionfo escatologico e insieme la delusione di un possibile fallimento. È dentro questo scarto di pura costernazione che Ferroni provò a sondare il mistero delle cose. E lo fece nella convinzione che la sua arte fosse una forma di consumazione o meglio di dissolvenza pittorica, in grado di richiamarsi al mistico. Spogliato del suo fanatismo religioso il mistico è sottrazione, cancellazione, progressiva ritirata dal mondo, una forma di assenza comunicativa.

Il vuoto che progressivamente entrerà nella sua pittura fu più una predilezione mentale che pittorica. Nel processo di secolarizzazione, quel vuoto si presentò all'inizio come una condizione di possibilità senza la quale lo stesso spazio non si sarebbe dato. Anche quando egli vi limitava la presenza degli oggetti, restava pur sempre quel perimetro di muri, porte, pavimenti, soffitti a costruire l'interno. Sarebbe un puro equivoco definire vuoto, o assenza, quel mondo di scabra domesticità, giacché il vuoto non si rappresenta, non si conosce, si pensa. Gli esegeti della sua opera, fuorviati da alcune affermazioni, hanno colto una tensione filosofica nei suoi lavori. Indubbiamente il peso di alcune letture – soprattutto Kierkegaard e Husserl, mediate da Enzo Paci – acuì la sensibilità verso ciò che è concretamente inerme e lacerato, fino a spingerlo a fornire pittoricamente immagini sempre più rarefatte e desolate della vita umana. Che dietro a questa scelta ci fosse la consapevolezza che il Novecento aveva messo in atto un processo di delegittimazione antropologica è probabile. Meno plausibile è che Ferroni si consegnasse mani e piedi alle teorizzazioni che in quegli anni l'esistenzialismo andava elaborando. Ferroni filtrò le sue scelte

soprattutto attraverso il canone della pittura. La filosofia fu l'espediente con cui richiamare in vita quel gesto pittorico.

Spesso si ha la sensazione che i suoi quadri siano ciò che resta dopo che la vita è trascorsa. E quel 'resto' possiamo intenderlo come la parte che sopravvive alla cancellazione e alla morte. Ciò da cui si può ripartire, ma anche ciò da cui non si è mai voluti andar via. In questa ambigua oscillazione la sua pittura ha danzato.

Della realtà Ferroni aveva la massima considerazione. Ne soppesava la potenza devastatrice, ne percepiva la necrosi imminente, ne intravedeva la cavità minacciosa. Avrebbe voluto che un immenso strato di polvere la ricoprisse interamente, fino ad annullarne differenze e sfumature. La sua pittura non rivelava nessuna agitazione costruttiva. Come pure escludeva ogni forma di felicità. E se un sentimento del genere poteva segretamente sfiorarlo, con nessuno sarebbe stato in grado di condividerlo.

Le sue opere non sono allegre, solari, radiose. Sembrano il frutto di una resistenza umana nata dal turbine del martirio. Dove si registra e si consuma la violenza dell'uomo sull'uomo – in un campo di sterminio, in un villaggio palestinese o dentro una fabbrica – lì egli realizza la sua personalissima esperienza di caos, dolore e alienazione. Sono le stesse coordinate emotive che troviamo nei suoi scritti.

La parola caos suggerisce disordine e ingovernabilità. Nelle sue immediate vicinanze si generano la paura e il disorientamento, l'ingiustizia e il sopruso. È dentro questo campo di forze ostili che Ferroni amò sostare tra gli anni sessanta e settanta. In quel periodo egli fu permeabile alle voci che gli arrivavano da fuori. C'è infatti come un'indignazione che accompagna la sua opera. Ma sono proprio quegli anni, tormentati e rivoltosi, a contenere il fallimento di ogni possibile liberazione: "Sono andato avanti tutta la vita a forza di illusioni politiche di cui mi sono poi sempre amaramente pentito," scrisse con il tono di chi non ha più niente da chiedere alle proprie aspettative. Fu a quel punto che il segno ferroniano cominciò a ritirarsi in spazi sempre più chiusi.

Ferroni amava il suo talento di artista, ma dubitava dei risultati che quel dono poteva offrire. Pare che coprisse con un foglio il lavoro non ancora terminato. Non voleva che qualcuno capitato nello studio per caso vedesse cosa stava facendo. Solo una volta conclusa, l'opera poteva farsi accettabile allo sguardo estraneo. Ma i dubbi non svanivano. A volte una furia distruttrice si abbatteva su quelle tele inoffensive. Le tagliava a colpi di bulino, le scartava e le respingeva come figli illegittimi.

Ci fu un momento della vita in cui distrusse interi periodi. Quel tempo – si era agli inizi degli anni settanta – coincise con una lunga siccità creativa. Era come se la realtà che voleva congelare avesse preso il sopravvento, lo avesse inghiottito e ibernato a sua volta. Fu la vista di un Bacon a scuoterlo dal letargo. E l'incontro con Carla, la donna che diventerà sua moglie, a restituirgli la fiducia nel proprio lavoro.

Tra tutte le possibili assenze che Ferroni ma-

– especially Kierkegaard and Husserl, mediated by Enzo Paci – led his attention towards what is concretely inert and lacerated, pushing him to offer rarefied and desolated depictions of human life. Probably, too, behind this choice was the awareness that the XX century had begun a process of anthropological delegitimisation. And yet, to say that Ferroni was fully involved in the contemporary theorizations of Existentialism, looks rather implausible in that he filtered his choices mainly through painting canons. Philosophy was merely a pretext for him to bring the pictorial gesture to life. His paintings often seem to revolve around what remains of the passage of life. And this 'remain' can be acknowledged as the part that has survived cancellation and death. It is something from which one can start anew as well as something one has never abandoned. His painting oscillates between similar ambiguities.

He had the greatest consideration of reality. He valued its devastating power, perceived its imminent necrosis, saw its menacing cavities. He would have wanted an immense layer of dust to cover it all so as to annul differences and hues. His practice never seemed to possess any constructive energy in that he excluded from it any form of joy. And if a sentiment of the kinds was secretly felt, he would never reveal it. This is to say that his works are not joyful. They are neither lively, nor radiant. They seem to be the fruit of a sense of human resistance. If anything, they resemble martyrdom: where violence among men existed and was consumed – be it in an extermination camp, in a Palestinian village or in a factory – Ferroni would seek for his personal experience of chaos, pain, alienation. These were the very same emotional coordinates he followed in his writings.

The word chaos suggests disorder and ungovernability and, by turns, fear and disorientation, injustice and oppression. In this territory of hostile strengths Ferroni felt like positioning himself through the 60s and 70s. At the time, in fact, his disdain for the external world was becoming more overt and his works were beginning to be permeated by a sort of indignation. In those tormented and riotous years, that is, he developed his disbelief in a possible liberation: "I spend my life pursuing the political illusions, that, eventually, I always regret", he wrote with the bitter tone typical of those who have nothing more to ask to their own expectations. Ferroni, then, started to retire into seclusion.

Ferroni believed in his talent as an artist, though he was doubtful about the results of that gift. Every time someone happened to enter his studio by chance, he would cover his unfinished works with a sheet so as to hide what he was doing. Only when works were finished would he allow others to see them. Though doubts would never vanish. At times, he would destroy his innocent canvases in a furious frenzy. He would cut them with a burin, refusing, rejecting them as

illegitimate sons. There was a moment in his life when he even destroyed almost entire periods of production. That time – back in the early 70s – coincided with a creative drought. It was as if his frozen reality had taken over, had actually frozen, hibernated him. Then, the encounter with Francis Bacon's painting drew him out of this lethargy. And the encounter with Carla, the woman who would become his wife, finally revived the trust in his work.

Among all the possible qualities which Ferroni lacked, sarcasm may seem the most obvious one. His painting are never sarcastic, offensive, provocative. In fact, he blamed those traits on the Romantic vice, that had instilled the notions of deformity, irregularity and impurity into people's minds. Still, notwithstanding the most tempering historical visions (notably, the churchly way to discipline thought and emotion) would tempt him – perhaps as a sort of retaliation law –, he always resisted art's pedagogical function. Sensitive to human disasters, Ferroni was however reluctant to consign his painting into the hands of politics. The desire of a liberated world for those who have been won or exploited, never translated into disdain, into political rhetoric, which required discipline and conformity – qualities, that were both alien to him. When Stalin died, the rarely employed instrument of irony was used by Ferroni for the first time against his fellow members of the Communist Party, whom he derisively called "compagnucci". But the real target of his irony was neither the Party, nor the great rhetoric promoted by Communism. He was rather disturbed by the theological aura created around the figure of Stalin, at the time seen as a god. To idolise the speech of a tyrant assumed to be without defect, was for him both suspicious and irritating in that he believed that the idolatry of leaders fatally corresponded to an equally idolatrising art.

"Man has lost god, but not the vice of god", he wrote with a Krausean, thunderous alacrity. The word 'god' was recurrent in his reflections. He was neither frightened by it, nor he ignored it. He was more concerned with the absurdity that could be effectively produced by that abstract truth. "The search for truth is merely a love for man", he noticed. Such a phrase echoes myriads of analogies, that could make it superfluous if the love alluded to by Ferroni was not characterised by the eclecticism and the immense diversity this feeling is ascribable to. To use the word 'true', he deeply believed, was like lying.

Where could art take its force if not from the mistakes and the anguish it generates? The invisible line that separates purity and contamination, was traversed by Ferroni with a contradictory passion. On the one hand, art was for him an ideal herald of sheer authenticity, on the other art could not be hit by worldly things, it could not be 'tarnished' by them. Then, in one of his writings of the 60s, the word 'contamina-

nifestò, la mancanza del sarcasmo può sembrare la più ovvia. La sua pittura non denigra, non offende, non provoca. Egli anzi lasciò ricadere tutte le colpe su quel vizio romantico che ha istruito gli animi al difforme, all'irregolare, all'impuro. E sebbene, per contrappasso, lo tentassero le visioni bonificatrici della storia, ossia quel modo chiesastico di disciplinare i pensieri e le emozioni, alla fine si tenne alla larga anche dalla funzione pedagogica dell'arte. Sensibile ai disastri umani, Ferroni era riluttante a consegnare la propria pittura al messaggio politico. Il desiderio di un mondo liberato dai vinti e dagli sfruttati non si traduceva nello sdegno pittorico, nella retorica di partito che richiedeva disciplina e conformismo, due tratti umani a lui estranei.

Quando morì Stalin, l'ironia ferroniana, strumento che raramente egli impiegava, sembrò esplodere e investire coloro che chiamava "i compagnucci". Ma il vero obiettivo dei suoi strali non era neppure il partito e nemmeno quella grande ruota della retorica che il comunismo aveva messo in moto. Lo colpiva piuttosto la natura teologale che era stata riservata a Stalin, quell'avvicinarlo a un dio. La parola di un tiranno esente da difetti lo insospettiva e lo irritava perché l'idolatria verso un capo avrebbe comportato fatalmente un'arte altrettanto idolatrica.

"L'uomo perde un dio, ma non il vizio di dio," scrisse con fulmineità krausiana. La parola 'dio' tornava spesso nella sua riflessione. Non la temeva né la ignorava. Considerava, più che gli effetti, l'assurdità che quell'astratta verità potesse davvero produrne. "La ricerca della verità è soltanto amore dell'uomo," annotò. La frase di per sé echeggia mille analogie che la renderebbero ridondante se non fosse che l'amore al quale si riferisce Ferroni è toccato dall'eclettismo, dall'immensa diversità alla quale questo sentimento è riconducibile. Egli sapeva che ogni volta che la parola 'verità' veniva enunciata, si era già fuori di essa. Da dove l'arte potrebbe trarre la sua forza se non dall'errore e dall'angoscia che essa stessa genera? La linea invisibile che separa purezza e contaminazione era percorsa da Ferroni con contraddittoria passione. Da un lato c'è un'idea di autenticità di cui l'arte è portatrice, dall'altro quella stessa arte non può non urtare le cose del mondo, non lasciarsi 'sporcare'.

In uno scritto degli anni sessanta comparve improvvisa la parola 'contaminazione'. Ferroni l'adoperò come antidoto alla disattenzione o al giudizio, a volte proditorio, che si formula nei riguardi del mondo. Esserne ai margini non significa starne fuori. C'era in lui un bisogno fisiologico di farsi urtare dalle cose perché lasciassero un segno. Le cose erano non solo il piano di una metafisica irrigidita e agognata, ma anche l'orizzonte artigianale del fare. Si sentiva attratto dalla forma artigiana che ritrovava soprattutto nel lavoro degli antichi. Ai suoi occhi quella remota prassi era la sola che potesse contrastare la forma seriale di produzione. Warhol era di là da venire. Ma quando giunse, Ferroni non fu pronto a riceverlo. Lo liquidò come l'espressione di una contemporaneità che non riconosceva. Quasi tutta l'arte informale, quella che ostinatamente Ferroni disprezzava, era

contrassegnata dall'infedeltà verso le cose. Era come se un antico patto tra l'artista e il mondo si fosse spezzato. Egli fece risalire la rottura al gesto romantico e ne denunciò il carattere irrimediabilmente soggettivo e arbitrario. Con i suoi tratti extra-razionali, il Romanticismo aveva avviato quell'opera di delegittimazione della realtà che l'astrattismo novecentesco avrebbe portato a conclusione, accentuandone il carattere solipsistico. Le riserve che manifestò nei riguardi della pittura di Kandinsky nascevano da una differente percezione della realtà. Egli ricondusse l'astrattismo di un artista che pure apprezzava a un gesto che disperde il reale fino a renderlo irrintracciabile. Il reale perde la sua comunicabilità ed è come se la coscienza ripieghi su di sé, renda muto il suo rapporto con l'esterno. Al contrario, per Ferroni occorreva credere nelle cose, anche quando esse ingarbugliavano la psiche: "Io dentro sono un rebus di cose. Non le conosco ma ci credo". È un atteggiamento che lo mise in contrasto con la sensibilità, per esempio, di Pollock e Gorky, ossia con quella pittura che non amava perché aveva infranto il patto di fedeltà con il mondo. "Non posso dire niente su un bicchiere se non credo nel bicchiere", annota. Ma cosa significa credere? Egli aveva verso le cose un atteggiamento antiutilitaristico. Esse sono per la presenza che mostrano, oltre la forma o il simbolo che a volte incarnano. Credere non è in Ferroni un atteggiamento religioso, non è separare le forze del bene da quelle del male, l'aldilà dall'al di qua. Credere, per un ateo quale si professava, era la certezza che qualcosa esisteva fuori di lui: non Dio ma una realtà che prima ancora di essere indagata andava affidata allo sguardo. Le numerose e bellissime foto, interni ed esterni, che accompagneranno la sua attività di pittore, mostrano questa fiducia verso uno strumento che considerò tutt'altro che neutro.

Ferroni emanava una rispettabile trasandatezza. Il cranio oblungo, il baffo spiovente, i capelli che gli scendevano sulle orecchie come tendine. L'occhio frastornato e un'impressionante magrezza producevano la sensazione di un uomo che si reggeva sui nervi. Si aveva l'impressione che il suo corpo fosse attraversato da scosse e da choc, per poi tornare a una sorta di stato di rigidità primordiale. Questa immagine all'apparenza dimessa e rassegnata ricorre nei suoi quadri. Se è ragionevole pensare che nessuna intenzione narcisistica si celi dietro ai suoi autoritratti e alle immagini catatoniche del suo corpo, allora occorrerà chiedersi quale significato attribuire alla loro presenza. Per intrinseche caratteristiche, l'opera esige che il suo creatore cessi di riferirsi a lei, di intromettersi. Rompendo l'impersonale dell'opera, Ferroni immaginò di partecipare alla sua origine. Di trasformarsi da artefice a testimone. L'opera si consegnava così a un fantasma muto, a una frangia scura che si materializzava in un corpo. Quel corpo era l'intruso, era ciò che Ferroni chiamava ombra: "Anche la presenza della mia ombra, che a volte si ritrova nei miei quadri altro non è che la mia morte".

L'affermazione va salvata dall'immagine convenzionale in cui si sarebbe tentati di porla quatior' suddenly appeared. Ferroni adopted it as an antidote to men's inattention towards the world, to the their tendency to make treacherous judgements about it. For him, to be at the margins of the world did not mean to be out of it. In fact, he had an almost physiological need to be hit by things so that they could leave their mark on him. Therefore, things were not only the plan for a rigid and desired metaphysics, but also the artisanal horizon of the making. In fact he was a great champion of handicraft, which he especially recognised in the work of the ancients: in his eyes, ancient crafts looked like the only possible resistance to the seriality of production. Warhol was yet to come, but when he emerged, Ferroni was not ready to receive him. He simply saw him as the expression of a contemporaneity he did not stand for. Even Art Informel, which Ferroni obstinately abhorred almost in its entirety, was seen as the embodiment of an unfaithfulness to things. It was as if an old pact between the artist and the world had been broken. He blamed such a rupture on the Romantic vision, denouncing its irremediably subjective, arbitrary character. Fostering its extra-rational traits, Romanticism had started a delegitimisation of reality, which XX century abstraction would then conclude, emphasising its most solipsist aspect. His reservations about Kandinsky's painting, for example, generated from a different perception of reality. In fact, he ascribed the abstraction of an artist he still somewhat appreciated, to a sense of dispersion, to an untraceability of reality. Reality had lost its communicability as if consciousness had looped back onto itself, closing its rapport with the external world. On the contrary, Ferroni needed to believe in things, even when they confused his psyche: "Inside, I am a rebus of things. I don't know them but I believe in them". This attitude was at odds with, say, Pollock and Gorky, with a kind of painting he could never love for it had broken the pact of allegiance with the world. "I can say nothing about a glass if I do not believe in the glass", he wrote. But what does believing mean? Ferroni had an anti-functional relationship with things: they only existed as a presence, beyond their shapes or possible symbols. To believe was not a religious attitude for him. It was not like separating Good from Evil, the beyond from the right-here-and-now. The numerous and striking photos of interiors and exteriors, which accompanied his activity as painter, show his trust in a tool he considered far from neutral.

Ferroni emanated a respectable scruffiness – his oblong skull, his sloping moustache, the hair falling on his ears like curtains. His dazed eyes and impressive thinness suggested the image of a man who only stood on his nerves. One had the impression that his body, beyond possessing a state of primordial rigidity, was all quakes and shocks. This apparently demure, resigned image often appears in his paintings.

If it is reasonable to think that there was no narcissistic intention behind his self-portraits and, in general, behind the catatonic images of his body, then we should wonder how to interpret them. Works of art intrinsically require their makers to stop referring to them, to stop interfering. Breaking the work's impersonality, Ferroni imagined to be part of its origin. In addition to being the creator, that is, he was also a witness. The work was thus turned over to a mute phantom, to an obscure shape materialised in his body. His body was the intruder, was what Ferroni referred to as shadow: "Even the presence of my shadow, which sometimes appears in my pictures, is nothing but my death". Such a statement should not be considered as conventionally as we would be tempted to read it, that is, as the fruit of an existence destined to succumb. Ferroni's notion of death has different ambitions here: it involves and puts into play the very power of shadows. How could we define a death which is not a real death, but it is both a direction and a pause, that is, an inclination? We would be tempted to define it as the desire of cancellation, the desire of establishing again that indifferent supremacy, which only the shadow of death can convey to things. To save things from themselves may look like a strange artistic task. To be inside and outside a work of art may look like an even stranger, contradictory task. Through the choice of representing himself in the work, the work lost its own fundamentally unattainable state, becoming a decipherable territory. Ferroni spent his whole life at the mercy of such a paradoxical oscillation. To be in and out of the borders of his work was like being inside and outside the borders of his life. But such a visible, continuous crossing of the borders was not a transgression.
It was the evidence of his physical need for a freedom, which he had always imaged rather than lived.

In his last years, Ferroni shut himself in a harsh and hostile silence. He was feeling an increasing disgust for superficiality, for the widespread conformism. Then all of a sudden he calmed down. Even the most irritated of his gestures was absorbed by the emptiness, in which he had always let his works float. He realised he was ill. He struggled to play sax – he sometimes pretended to play, mimicking the action and the sound of the instrument. He loved Jazz, he loved his arched instrument, which resembled him even physically. Years before, Chet Baker had irrupted into his studio in Milan: creaking, dark, aggressive. Extraordinary. Ferroni asked him to play. And he played. He remembered that episode with the melancholy of those who know how difficult it is to raise the standards in art. In any art. The x-ray measured the gravity of his illness. He saw a shadow that covered an area of his kidney. He was diagnosed a tumour. Those who knew his distrust in doctors and medicines, were surprised by his decision to be treated. It was a bitter, lora la si leggesse come il frutto di una esistenza destinata a soccombere. La morte ferroniana ha qui altre ambizioni. Mette in gioco e rilancia il potere stesso dell'ombra. Che cosa è questa morte che non è una vera morte, ma soltanto un attraversamento e un sostare, ossia un'attitudine al morire? Si sarebbe tentati di definirla un desiderio di cancellazione per ristabilire quella sovranità indifferente che solo l'ombra della morte può trasmettere alle cose. Strana impresa salvare le cose da se stesse. Strana impresa contraddittoria essere dentro e fuori da quel perimetro che chiamiamo opera. Ma solo perché egli vi si rappresenta l'opera perde la propria irraggiungibilità di fondo, divenendo un territorio decifrabile.

Tutta la sua vita di artista, Ferroni la esercitò sotto il segno di un'oscillazione paradossale. Essere dentro e fuori dai bordi della sua opera era come essere dentro e fuori dai bordi della sua vita.
Quei margini che visibilmente attraversava corrisposero non tanto a una trasgressione quanto al bisogno fisico di una libertà più immaginata che vissuta.

Negli ultimi anni che gli restarono da vivere, Ferroni si chiuse in un silenzio duro e ostile. Sentì acuirsi il fastidio per la superficialità e il dilagante conformismo. Poi improvvisamente si quietò. Anche il gesto irritato venne riassorbito in quel vuoto dove amava lasciare galleggiare la sua arte. Un giorno si accorse di stare male. Faticava a suonare il sax. Gli capitava di assumerne la postura mimandone il suono. Gli piaceva il jazz, adorava quello strumento ricurvo che gli somigliava anche fisicamente. Una sera di tanti anni prima irruppe nel suo studio milanese Chet Baker: irridente, cupo, aggressivo. Straordinario. Ferroni gli chiese di suonare. E lui suonò. Ricordava quell'episodio con la malinconia di chi conosce quanto è difficile toccare le vette di un'arte. Qualunque arte. Le lastre di un radiologo misurarono la gravità del male. Vide in controluce un'ombra che marcava una zona dei polmoni. Gli fu diagnosticato un tumore. Con sorpresa, almeno per coloro che ne conoscevano la refrattarietà ai medici e alle medicine, decise di curarsi. Fu una partita aspra, cocciuta, a tratti patetica. Durò un anno. Non cadde in depressione, non si sentì ingiustamente colpito. Carla era scomparsa due anni prima. Ne aveva sofferto con sommessa rabbia. E ora toccava a lui. Non voleva andarsene. Accelerò il suo lavoro. Quadri sempre più rarefatti. E la luce che dava toglieva forma e peso alle immagini.

Ferroni aveva sempre amato una pittura al riparo dall'eclatante. Detestava il gigantismo, i trionfi. Amava la quiete incorruttibile di Vermeer, la pena drammatica che gli suscitava Bacon, l'ascetismo di Giacometti, l'essenzialità di Morandi. Amava quegli artisti che in punta di piedi avevano attraversato il suo mondo. Se ne andò con quelle forme nel cuore e il rimpianto di non essere stato all'altezza dei suoi maestri. C'erano sullo sfondo Piero della Francesca, Chardin e Watteau. C'era un certo Cézanne. Dalla singolare classifica aveva cancellato Michelangelo, Rubens, Van Gogh. Giudicava con sospetto Picasso

e larga parte dell'arte informale. Non era miopia, né supponenza. Ferroni si sentiva intimidito dalla gloria, dall'aggressività del mercantilismo che la pittura poteva emanare. L'enfasi titanica e vincente di certi capolavori gli trasmetteva disagio. Ogni scelta, ogni predilezione, ogni atto d'amore – così come per converso ogni rifiuto – nascevano in lui dall'intima convinzione che la pittura andava esercitata sulla propria carne prima che sulla tela. Ogni altra aggiunta l'avrebbe considerata un'incommensurabile violenza al proprio sentire al proprio tacere.

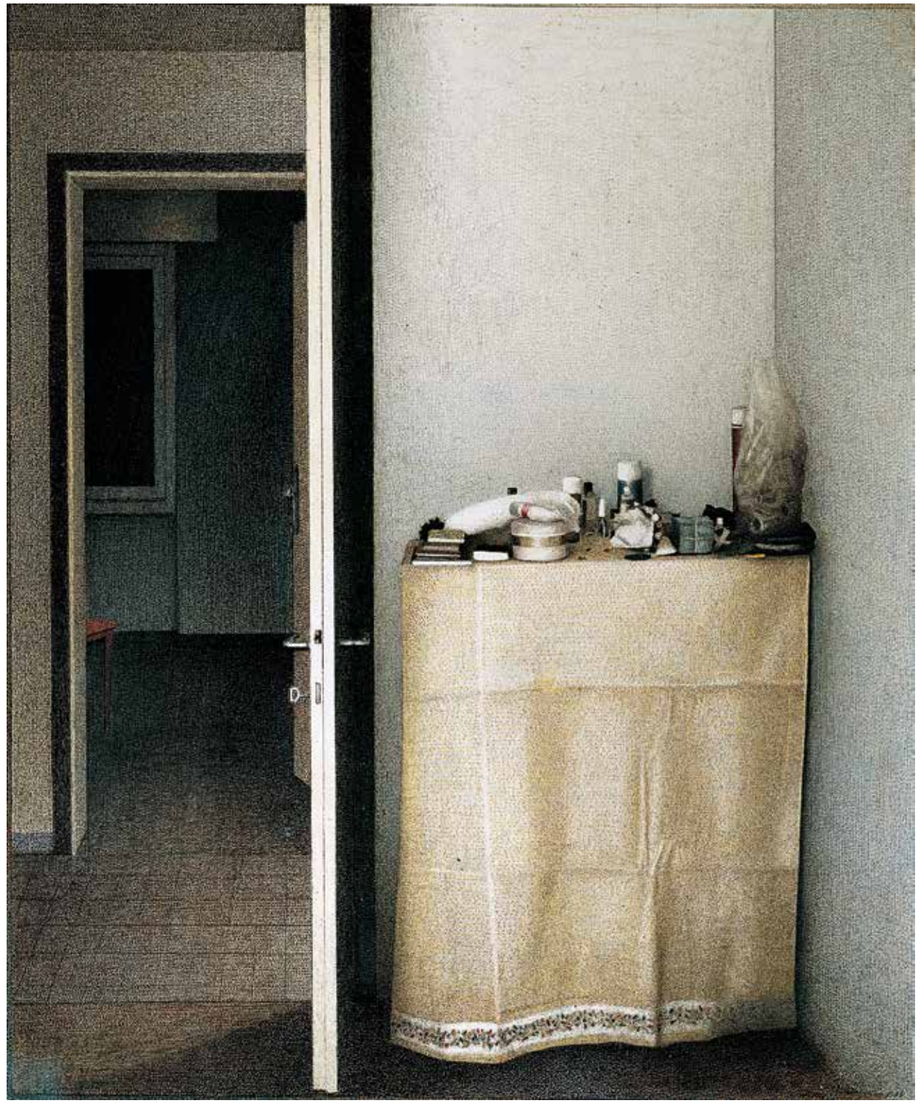
Ferroni morì nel 2001. Era una tiepida serata di maggio quando spirò. La mattina seguente, sotto un cielo grigio, si svolse il funerale. Pochi gli amici e gli artisti che gli resero l'ultimo omaggio. Per un ateo quale era stato – senza pentimenti né tardive conversioni – la sola luce che continuava a scorgere era quella che emanavano i suoi quadri. Fu un uomo goffo e tagliente a un tempo. Dotato di una semplicità brusca ed essenziale che corrispondeva pienamente alle ultime tele. In alcune fasi della sua vita era stato un perdigiorno. In quei momenti divenne un accanito giocatore di bocce che detestava perdere. Su quei campi di osteria si era sentito liberato dal buio che a volte lo inghiottiva.

stubborn, partly pathetic match, that lasted a year. He never broke down. Neither did he feel unjustly caught. Carla had disappeared two years before. He had suffered for this with a subdued anger and now it was his turn. He did not want to leave. His practice accelerated. His paintings rarefied. And so did the light, that had always been so dominant in the work, both creating and destroying shape and weight.

Ferroni loved silent paintings. He hated gigantism and triumphalism. He loved the uncorrupted quietness of Vermeer, the dramatic pain of Bacon, the asceticism of Giacometti, the essentiality of Morandi. He loved the artists who had traversed his world on the sly. He left the world with those forms in his heart, regretting that he had never been as good as his masters. Among his references were Piero della Francesca, Chardin and Watteau. Certain aspects of Cézanne. From his personal chart he cancelled Michelangelo, Rubens, Van Gogh. He mistrusted Picasso and Informel. It was not a matter of short-sightedness or of arrogance. Ferroni had always felt intimidated by the glory, by the aggressiveness of mercantilism painting could imply. The titanic and victorious emphasis of certain masterpieces made him feel uncomfortable. Every choice, every predilection, every act of love – and, by turns, every denial – generated from the intimate belief that painting was to be experienced, lived, prior to be practised. Anything else would be seen as an incommensurable violence against his feeling, his silence.

Ferroni died in 2001. It was a tepid evening in May. The following morning, his funeral took place under a grey sky. A bunch of friends and artists were there to pay a last homage. For an atheist like him – with no regrets or late conversions – the only light that continued to shine was that of his paintings.

He was both an awkward and pungent man of a brusque and essential simplicity – the same we can find in his last canvases. In certain stages of his life he had been a wastrel too. Those were the moments when he would become a fierce bowler – he hated loosing. When bowling, he could finally enjoy a sense of liberation from the darkness he sometimes felt at mercy of.



ANTOLOGIA CRITICA

LA MEMORIA, IL PRESENTE, L'ORDINE, I TRASALIMENTI... (frammenti da un saggio)

Giovanni ***Testori***

È assai probabile che una certa parte della critica d'arte moderna, presa nelle necessità (di cui non ci sono state esperite, come pure si sarebbe dovuto, né le ragioni, né le eventuali concause mandanti); presa, dicevo, nelle necessità di prevedere prima e legare poi in un contesto ideologico, insomma d'accaparrarsi e prevenire i movimenti di quello che dovrebbe essere l'oggetto, ovviamente e per fortuna *in fieri*, dei suoi studi, finisca per perder d'occhio, anzi addirittura, di mano l'oggetto medesimo; o di non saperlo considerare altrimenti che come punto occasionale di partenza per l'astratta, imprudente e, per dir tutto, ricattatoria operazione che da anni va conducendo. Gli aruspici appostati sui cantoni e, *pour cause*, sulle cantonate della febbrile *routine* cui quella critica sta accedendo, quasi avesse paura di perdere il colpo quotidiano, dimenticano tuttavia quel che fu sempre il gesto primo d'ogni buona attività divinatoria: prender l'oggetto della compulsazione; diciam pure, la vittima; sezionarlo a dovere; toccarne i visceri; sporcarsi, insomma, occhi e mani della carne e del sangue di cui è contesto; in una parola, è fatto.

Se così accadesse; se sull'altare della propria scrivania e, ancor prima, su quello della propria abitudine e passione a osservare, quella critica compulsasse veramente gli oggetti del proprio interesse, trasformandoli così in oggetti della propria meditazione, sì e no assisteremmo al fenomeno oggi penosamente consueto di veder gli schemi e i diagrammi preventivi in cui essa s'affanna a disporre l'appena fatto (quando ancora "sa di grappa e di vino" per riprendere un'antica canzone) e a costringere ciò che si sta facendo o, ancor peggio, a farsi non s'è neppur cominciato; di veder quegli schemi imprigionare, non solo quel tanto di sacro dubbio e di sacra esitazione che ogni buon critico dovrebbe lasciar vibrare attorno al proprio discorso, ma gli artisti stessi; le loro fantasie (ammesso che ne abbiano); le loro emozioni; i loro interni, immancabili e personalissimi traumi o complessi.

Accalappiata dalla falena del 'ciò che è dentro e ciò che è fuori' di quei diagrammi, l'influenza che, una volta, gli artisti maggiori d'età e di poesia liberamente esercitavano sui minori, influenza tessuta in elementi che eran poi sempre materia interna all'arte, sembra oggi devoluta alla capacità di capzione e di terrorismo di quella critica; con tutto il seguito astratto e astraente, in una parola, volontaristicamente indifferenziato, non pagato e apersonale che ne deriva.

Quanto al terrorismo non scopro niente, è certo, ma è bene dire che esso assume quasi sempre due toni: l'uno più propriamente estetistico; l'altro, più propriamente, contenutistico; divisi, una volta in territorii politici; o quasi oggi, per successivo raffinamento del gioco o per progressivo svilimento delle parti, quei territori son andati gradualmente perdendo le loro rabbie e i loro confini. Ed ecco il lavoro sul linguaggio, così almeno si chiama, andar pienamente d'accordo col lavoro politico (leggi rivoltoso e sociale); per maggior distinzione dei compiti e degli uffici, ci si dice. Tuttavia, arrivati a questo punto, occorre almeno domandarsi se, per caso, il tutto non sia avvenuto per una ancor più grave, molliccia e appiccicosa indistinzione.

Quanto a me, appassionato all'arte moderna non meno che all'arte antica, ho sempre nutrito una certa diffidenza pei disegni e i discorsi generali e riassuntivi; discorsi che, come può vedersi, il più delle volte decadono dal generale al generico, dal sunto al presunto; e l'abitudine dei miei occhi e della mia passione (per quel che sono e per quel che valgono) a dover procedere nella selva delle attribuzioni, quando non addirittura dell'autentico e inautentico, m'ha sempre più convinto che il quadro, la scultura, l'oggetto insomma, e solo esso, è il punto da cui comincia e a cui sempre torna e in cui sempre ricade ogni discorso critico che non intenda spegnere la poesia, fingere d'abolir rabbie e frontiere, esautorare il passato e nominare e classificar il futuro prima ancora che sia scesa, non dico la notte, ma la sera sull'oggi. E l'oggetto inteso nel suo *inter* ed *intus*; nelle sue viscere, insomma; nelle sue molecole, così culturali che di fantasia; nella sua carne e nel suo sangue, in cui corrono piastrine d'intelletto e piastrine di poetica disperazione; o, talvolta, benché sembri impossibile, di poetica speranza. [...]

"L'etichetta della nuova figurazione – ebbe a scrivere poco tempo fa Luigi Carluccio a proposito di Ferroni – finisce di esser tale proprio nel tempo stesso che, in lui, meglio e più che in qualsiasi parte v'appare esemplificata". Ora proprio la 'nuova figurazione' è uno dei fatti su cui quella demagogia pseudo-critica ha avuto maggior pressione, fino a strozzarne il libero corso; certo a sclerotizzarlo avanti il parto completo o la sua completa apparizione a giovinezza; permettendo solo alle poche anime libere e ispirate che vi operavano di continuar uscendo. E non è meraviglia se quell'uscita ad alcuni critici sia parsa tradimento; anche se non ci si fece gran caso, pel semplice fatto che, nel contempo, s'era passati ad altri, più tempestivi o 'novissimi' diagrammi.

Nella bibliografia su Ferroni, inspiegabilmente breve (o spiegabilissimamente tale, se si tien conto della scarsa strumentabilità della sua poesia), trovo da segnare solo i nomi, appunto, di Carluccio, per alcune presentazioni (al solito, le più pregne e significanti nello stesso tempo che le più libere) e quelli del Micacchi e del Crispolti; quell'ultimo per la parte, giustamente primaria, che ebbe a dedicargli nel saggio che può leggersi entro il grosso volume *Arte d'oggi*, dedicato alla XXXII Biennale, ma che alle stampe ebbe a uscire solo nell'autunno scorso.

Eppure la carriera di Ferroni è lì a dimostrare che proprio sul suo lavoro intricato e intrigante la pittura italiana trovò uno dei pochi cardini su cui poter ribaltarsi e procedere all'indomani o nel farsi stesso della grossa crisi accorsa alla generazione di mezzo; una crisi che, in questi ultimi tempi, va prendendo i colori veri e propri del vespero (ahimé, non molto glorioso, né per fedi mantenute, né per occhi pronti a reggere l'imminente caduta delle ombre). Per spiegare quell'esiguità bibliografica, appetto alla ricchezza toccata a recitanti di grado secondo, terzo e peggio, oltre alla suddetta, bellissima non dispo-

MEMORY, PRESENT, ORDER, STARTLES
(extracts from an essay)

A certain part of the modern art criticism, in the need – of which neither the reasons nor the contributory factors have been properly demonstrated – to first guess and then relate to an ideological context, in short to first earn and then anticipate the movements of a presumed object – certainly and fortunately *in fieri* of its studies – will probably end up losing sight and forget the object itself. Or maybe this criticism could consider the object merely as the occasional starting point of the abstract, imprudent and even extorting operation that it has been conducting for years. But the haruspices hiding behind the streets and – *pour cause* – the corners, gradually approaching the feverish habit this criticism is taking – as if it was afraid to lose the daily scoop – forget the first thing of a good divinatory practise: to take the analysed object, the victim, and dissect it; touch the innards and dirty their hands and eyes with the blood and flesh in which the object is inserted, in short of which it is made.

If this happened, if on the altar of its own desk and with the passion and habit of watching things, that criticism really examined the objects of its interest and turned them into objects of study, we would barely see – pitifully this is a common phenomenon today – the charts and the estimated diagrams in which critics desperately try to explain what has just been done – when "it still tastes of grappa and wine" according to an old song. We barely see this criticism trying to fix what is still developing or, even worst, has not even started to develop. We barely see those diagrams trapping not only the little part of the sacred doubt and hesitation each critic should keep alive around his discourse, but also the artists themselves, their fantasies – if they have any – their emotions, their most intimate, personal traumas or obsessions.

Ensnared by the strict logic of 'what is in and what is out' of those diagrams, the influence the oldest and greatest artists once exercised on the youngest ones – always an influence about art-related subjects – seems now reduced to the captive and terroristic ability of that criticism. With all the abstracts and abstracting, in a word, voluntarily undifferentiated, unpaid and impersonal issues which imply. As regard terrorism, I certainly do not find out anything, but it is well to say that most of times it has showed two tones: one strictly aesthetic, the other more closely related to its content. Those tones, once divided into political territories, have gradually lost their angers and boundaries today because of the subsequent refinement of the game or the progressive debasement of the parties. And here see how the work on language – that is what they call it – gets along with the political work (insurgent and social) for a better distinction of tasks and duties – so they say. However, at this point, we have to wonder if all this did not happen because of a more serious, mushier, stickier lack of distinction.

As for me, a lover of both modern and ancient art, I have always mistrusted drawings and those general short discourses that in most cases – as you can see – move from general to generic, from summary to supposition. My eyes and passion – for what they are worth – are used to walking in the dark wood of attributions, when not between authentic and inauthentic works. And this has more and more convinced me that the picture, the sculpture, in short the object and only it, is the starting point and the pivot – where everything comes back and revolves about – of each critical discourse, whose purpose is not to damp poetry or pretend to abolish angers and frontiers or to deprive the past of its authority or name and classify the future before the evening – I do not say the night – fell. And the object seen in its *inter* ed *intus* i.e. in its innards, in its molecules, so cultural and fictional; in its flesh and blood, where platelets of mind, platelets of poetical desperation and sometimes – although it may seem impossible – platelet of poetical hope run together. [...]

"The label of the new figuration – so wrote recently Luigi Carluccio about Ferroni – ends up becoming true exactly when it appears exemplified in him, more and best than somewhere else". Well, the 'new figuration' is one of the concepts the pseudo-critical demagogy mostly questioned, until it suffocated its free course and sclerotized it before it was completely born and it appeared in its youth. So only the few free and inspired souls working there were allowed to go on, after they had left. And no wonder if this leaving was perceived as a betrayal by some critics, even though they did not really notice it because they simply began to use other, more upgraded and totally new diagrams.

In the biography regarding Ferroni (inexplicably short or maybe explicably short considering the scarce instrumentality of his work) I only feel to mention some names: Carlussio for some presentations (usually the most fertile, significant and personal ones), Micacchi and Crispolti. The latter for the consistent part he dedicated to Ferroni in the essay inserted in the big volume entitled *Arte d'oggi*, written on the occasion of the XXXII Art Biennale, but whose printings were published only last autumn.

Yet Ferroni's career can demonstrate that in his intrigued and intriguing work the Italian painting found one of the few representatives who could upset the situation, look at the future during the serious crisis of the middle generation. A crisis which is recently taking the real colours of the vespers – alas not so glorious for both the maintained faiths and the eyes ready to welcome the imminent fall of shadows. To explain the scarce bibliography, compared to the importance given to minor representatives, as well as the beautiful esthetical and political instrumentality above-mentioned, I would add that Ferroni's art asks, yet imposes a long pause. And a long meditation in this pause. Well, if you think about this, what could arise in an attentive criticism, if not the con-

sizione alla ‘strumentalizzazione’, tanto estetica, quanto politica, addurrei il fatto che l’opera di Ferroni è di quelle che chiedono, anzi esigono una pausa lunga; e in quella pausa una lunga meditazione. Ora, meditando su di essa che altro potrebbe sorgere in una critica attenta se non l’invito continuo a rimetter in discussione i punti ritenuti per salienti ed immobili della propria critica predizione o critica schedatura?

Poche volte, in questi anni, è capitato d’imbattersi in un pittore che ad ogni stagione sappia, come Ferroni, ricominciar tutto da capo senza nulla rifiutare di quanto la stagione precedente gli ha permesso di rinvenire; tessendo anzi, e di continuo, la sua ragnatela tra il prima e il poi, tra ciò che è stato sperimentato e ciò che va sperimentandosi, con un puntiglio che è intellettuale e carpentieristico al tempo; con una coscienza che è volontà di luce ordinante nello stesso tempo che approfondimento di passioni; giusto come accade ai suoi disegni che ogni visitatore terrà, ne son certo, per memorandi, i quali sembran eseguiti da una sorta d’ ‘epeira’ neorembrandtiana cui nulla sfugga del sacro e dell’eterno che dall’antico si perpetua nel presente e nulla del moto improvviso, a folgore, del fotogramma filmico, incestuoso e spettrale in cui si vorrebbe e, forse, sta veramente per chiudersi la nostra vita. Quasi s’arrampicasse, quel ragno, lasciando ovunque l’ordine mentale delle proprie orme, su un gran telone ove venga proiettato il ‘continuo’ mobile (e tragico) del negativo filmico moderno. Così, per forza di immagini, siam arrivati al punto da cui può veramente cominciarsi: quella tela bianca; avendo subito cura di ridurre, com’è ovvio, le proporzioni; così come si riducono quelle dell’ambiente che, dalla gran sala immaginata prima, passa, adesso a quelle d’uno studio. Non vorrei far pesar troppo la consuetudine che ebbi di seguir il formarsi delle opere di Ferroni dal punto intricato del disegno a quello sciolto e, si direbbe, definitivo del cartone (nella particolare accezione che, come vedremo, in lui quel termine acquista); ma sono certo che un osservatore attento, il quale disponga dell’abitudine alla sosta e, in quella sosta, della necessità di vedere e studiare un’opera anche nel suo interno potrà seguire il cammino che vorrò tentar di fargli percorrere, risalendo al nucleo primo d’ogni vero artista: che è, appunto, il disegno.

Non è dubbio che già il disegno, in Ferroni, anche quando, tecnicamente, è disegno puro, risulti spettrato sul fotomontaggio; ma questa spettrazione diventa ancor più evidente, anzi, addirittura flagrante, quando si vorrà tener presente come essa (e talvolta proprio nel disegno che contiene *in nuce* il tema primo, il primo vagito d’un lungo e intrigante lavorio successivo) risulti spesso dalla mistione dei mezzi canonici, matita e penna, coi mezzi ultimi e nuovi, cioè fotografici.

È probabile che in sé questa mistione e, come vedremo, il successivo uso d’una proiezione in negativo sulla tela bianca del disegno ritenuto finale e, quindi cartone del dipinto a fare, non dica ancor molto ai fini dell’individuazione del mondo poetico del pittore; suggerisce, invece, qualcosa, certo l’avvio ad una comprensione più

tinual intention to question the crucial and immobile points of its critical divining or critical cataloguing?

In recent years, only few times I have encountered a painter like Ferroni, who always knew how to restart, season after season, without refusing what he found in the previous one. On the contrary, he constantly weaved his cobweb between before and after, between what he experimented and what he is still experimenting with not only an intellectual’s but also a carpenter’s perseverance; with a knowledge, which is the desire for an ordering light as well as an in-depth study of passions. The same happens to his drawings. I am sure each visitor will take them as memoranda, which seem to be executed by a sort of post Neo-Rembrandtian *epeira* whose capture nothing escapes: nor the sacred and eternal perpetuating from the ancient past into the present; nor the sudden motion – the thunderbolt – of a film frame, incestuous and spectral, in which our life would like or maybe is going to end. It is as if that spider climbed leaving the mental order of its prints everywhere on the big curtain where the moving and tragic continuum of the modern film negative is projected. So, thanks to the power of picture, we come here at the point where it can really start: suddenly on that white canvas by suddenly taking care of reducing the proportions, as it is obvious. The proportions of the environment reduce too: we pass from a big imagined room to a small atelier.

I do not mean to annoy anyone by focusing on the habit I was used to have when I watched the development of Ferroni’s works: from the tangled point of the drawing to the loose – you could say – definitive one of the cartoon (we will consider the particular meaning of this term later). But I am sure that a careful observer, familiar with the pause and with the urgency to watch and study a work of art up to its internal side during that pause, will be able to follow the path I am trying to make him take. We need to go back to the origin of each artist: the drawing.

There is no doubt that in Ferroni’s work the drawing – also when it is technically pure – reflects the photomontage. And this reflection is even clearer, almost evident if you consider that it derives from the fusion of more conventional tools (pencil, pen) with the latest and newest ones (photography) – sometimes in the drawing which contains *in nuce* the main theme, the first embryo of the long intriguing works that follow. Probably this fusion in itself and – as we will see – the following use of a film projection on the white canvas of the final drawing and so the cartoon of the painting to be done does not communicate much for the identification of the painter’s poetic world yet. It suggests instead something – it is indeed the first step for a deeper understanding – that reminds that the use of photography, its fusion and combination with the marks of a pencil or a pen is on the side of the mnemonic fragment. And this fragment collects the sweet-

est and harshest moments of the painter’s life. For instance the fragments showing how time can slaughter us all without political and social beliefs – given that you can have some – can do anything to avoid this operation but freeze it.

Ferroni’s poetic force lies in his total refusal, experienced by vocation as well as by nature, of putting his memory – one of those fragments, joys, spasms – in one of the fridges politicians constantly propose for the precautionary salvation of the wondering souls. His moral force lies instead in the fact he never let himself be affected by the sentimental buzzing those memories and fragments could wake.

In short, between two opposite positions he never chose the middle ground, but he decided to take the more difficult and heart-breaking position the daily control requests (notice that control is the exact opposite of the daily scoop, mentioned before). The control, I was saying, to connect memory to the present in a perpetual movement which is never a pacifying osmosis, but a continual discussion between the two terms and all the others appearing and interacting with each other.

A prehensile and very careful connection in an aesthetic order, which does not deprive anything of its authority. It lets indeed questions have the questioning importance of which they are in charge. Each careful eye will notice that these questions are often clearly sublime and peremptorily religious like that surrounding the figure of the mother: one of the few sacred inventions contemporary art has given us in recent years; an order which lets uncertainties palpitate like souls flying over the leaks of human inanity and existential pain; it lets the anger have the venation, the scratch, the irritated disdain that engraves it forever, like dead’s names on a gravestone; it let the startles have the jerks, the breathtaking beauty, the bleeding scream – like that of a shot heron – with which they appear, form and then disappear in the chemical or mechanical – even better neo plasticising – machinery of our quite awful days. [...]

As for the cartoon – the outcome of a series of resumptions, drafts and assemblies between fragments in pencil or Indian ink and others in photography – once it is projected, once it left its print on the canvas like on a shroud, it is not untouchable yet. Of course, it is the sketch which leads the painter not to avoid anything, to insert all the elements which emerged as necessary and essential during the hard preparatory process.

Nevertheless the necessity to compare and relate things starts again and is even stronger, because the graphic process wants to become material now, in short to find the substance it belongs. No wonder if, on the thread of the strictest logic, the Neo-Rembrandtian spider passing from the graphic to the colour threw everything (or almost everything) into the party of light. Ferroni’s poetry cannot be understood if you do not consider the immersion, sometimes

fonda, ove si ponga mente che l’uso del lacerto fotografico e della sua mistione o connessione coi segni della matita e della penna, sta dalla parte del lacerto mnemonico. Un lacerto cui s’appuntano gli stracci più dolci e crudeli della vita del pittore; frammenti della macelleria che il tempo opera in ognuno di noi e che la fede politica e sociale, ammesso che sia possibile averne, può congelare, non certo vietare che avvenga.

La forza poetica di Ferroni sta proprio nel rifiuto netto, esperito per convinzione, oltre che per natura, di metter la propria memoria, quei suoi lacerti, quelle sue gioie, quei suoi spasmi, in uno dei frigoriferi proposti di continuo dai politici per la salvezza preventiva delle anime erranti; la sua forza morale sta, invece, nel non essersi mai lasciato intaccare dal ronzio sentimentale che quelle memorie, quei lacerti avrebbero potuto suscitare. Tra l’una posizione e l’altra, insomma, Ferroni non ha tenuto la via di mezzo; ma quella ben più difficile e straziante che esige il quotidiano controllo (controllo che, per l’appunto, è l’opposto esatto del quotidiano colpo); il controllo, dicevo, di legare la memoria al presente e questo a quella, in un moto perpetuo che non è mai osmosi pacificante, ma discussione continua dei due termini e di quanti altri, fra loro, s’affacciano e intervengono. Legatura prensile e attentissima in un ordine estetico che non esautora nulla; che lascia cioè alle domande il peso interrogante che loro compete (e ogni occhio attento vedrà che si tratta, qui, di domande spesso chiaramente sublimi; di domande, insomma, perentoriamente religiose; come quella che s’allarga a golfo attorno all’immagine della madre, una delle poche invenzioni sacre che l’arte di questi ultimi anni abbia saputo darci); che lascia alle incertezze la palpitazione, come d’anime volanti sopra falle d’umana inanità e d’esistenziale dolore; alla rabbia la nervatura, il graffio, l’irritato sdegno che l’incide, per sempre, come nomi di morti sulla lastra d’una tomba; ai trasalimenti, lo sbattito improvviso, la bellezza a strangolo, il grido sanguinante, d’airone abbattuto, con cui appaiono, si formano, ed ecco, spariscono nell’ingranaggio tra chimico e meccanico o, se si preferisce, neoplastificante, dei nostri sufficientemente orribili giorni. [...]

Quanto al cartone (che è lo stadio ultimo d’una sequela di riprese, d’abbozzi e montaggi tra lacerti in matita o china e lacerti in fotografia) una volta proiettato, una volta insomma che ha lasciato la sua impronta sulla tela, come sopra una sindone, non è che neppur allora risulti intoccabile.

Certo forma la traccia che permette al pittore di non tradir nulla, di tutto contenere di quanto, nella fatica della preparazione, è venuto a galla come necessario ed inevitabile. Tuttavia la necessità di paragonare e rapportare comincia di nuovo e con anche maggior forza, poiché il processo grafico domanda ora di diventar materico; in una parola di trovar la sostanza che gli compete. Non è a stupirsi, essendo sul filo della logica più stretta, se il ragno neorembrandtiano, trapassando dalla grafica al colore, getti tutto, o quasi, nel partito della luce. Poco si potrà capire della poesia di Ferroni se non si sarà tenuto con-

to, tal volta dell'immersione, tal'altra dell'invasione che la luce è andata via via esercitandovi. Anche nel 'periodo nero' che, per colleganza d' 'équipe', potremmo chiamar di 'Corso Garibaldi', il carbone, anzi, il fumo, è lì proprio per ragione di solidarietà; ma, quasi a contraddirlo, Ferroni lo riassorbe subito, lo elimina come consistenza accendendo da qualche parte la lampada d'un zaffiro o d'un rubino; vere pietre o polveri piriche destinate a bruciare l'incastonatura di ferramenta ed acciaio.

Una luce che risalendo dagli strati patetici della memoria conserva i tremiti della sua origine, che è di marca chiaramente naturale (negli ultimi quadri si potrebbe indicare, non solo a quale stagione voglion emozionalmente riferirsi, ma fin a quale ora del giorno); una luce che poi la forza morale dei rapporti e dei controlli distilla e quasi ferma, portandone la marca a una sorta di stadio emblematico o d'emblematica stagione. Laghi teneri e abbaglianti su cui l'epeira zampetta lascia orme di passaggi tristi o, per breve tempo, felici; un correr di memorie; quasi una popolazione di fantasmi, ora scivolanti, ora fissi; come a centro dei racconti, anzi delle elegie, che attorno ad essi il pittore va svolgendo.

E dall'emblema di quei laghi di luce ora tesa, ora tremante di non so che brezze rivierasche e mortali, l'emblema connesso delle ombre. Quanto dico è tanto vero che, spesso, nei quadri di Ferroni un oggetto o una persona scomparsi continuano a lasciare di sé il ghirigoro grigio, quasi a pelo di topo, delle loro ombre; stampe d'un passaggio che è già avvenuto, d'un destino che, per ciò che riguarda la terra, s'è già consumato. Eppure quei ghirigori contengono tutto il dolore e la labilità di quell'umana e storica presenza; la protraggono; diventano, anzi, assai spesso il punto d'appoggio figurale delle misteriose, strazianti evocazioni in cui Ferroni tenta di risolvere la sua dialettica umana. Non che sia sempre l'ombra di ciò che è stato a far da cardine alla strutturazione delle sue elegie; altre volte è un oggetto, fermato e quasi inchiodato nel suo geroglifico, come un insetto dallo spillo d'un naturalista indefettibile; altre, è qualcosa di più complesso e che forse potremmo chiamar situazione (ma allora può anche accadere che realtà e ombra s'intersechino e confondano). Ora, di questi oggetti, entro i quadri di Ferroni, se ne può estrarre addirittura un catalogo: il barattolo gettato nei rifiuti e da lì salvato per sua pazienza e così meditato e poeticamente dorato da farci pensare che esso sia la teca, il reliquiario toccato in sorte a noi moderni per raccogliervi le poche gocce di sangue ancor sacro che ci restano; la spalliera della sedia, relitto di case impiantate e disfatte tra guerre, sfratti e sciagure solo appoggio pei personaggi e i fantasmi che sembran sempre sul punto d'occupare i suoi 'interni'; il frammento di corda tesa tra i laghi di luce, su cui s'avvoltolano i panni stesi dalla madre nella perduta giovinezza; il lampadario, schizzo crudele e crudele testimone del passar dei tempi (e delle ragioni e dei gusti e degli stili); lo spezzato di trave coi ganci duri della tortura; la rosa che si gonfia d'acqua e splendore attorno al viso dell'affogato, una specie di memento di

the invasion that the light has progressively trained. Even in the so called 'black period' – we could name it 'Corso Garibaldi' in reference to the team – the coal or rather the smoke is there for reasons of solidarity. But, as to contrast it, Ferroni reabsorbs it and eliminates it as consistency by turning on the light of a sapphire or a ruby; true flints and gunpowders designed to burn the iron and steel mount.

A light which rises from the pathetic layers of memory and keeps the tremors of its clearly natural origin (in his last pictures we could identify not only the season but also the right time of the day they want to be emotionally related to). A light which the moral force of relationships and controls then distils and somehow stops, thus bringing its nature to a sort of emblematic state or of emblematic season. Soft blinding lakes where the spider's legs leave the print of its sad or shortly happy passing; a stream of memories; in a sense a population of ghosts, sometimes sliding, sometimes not moving ghosts; the core of the stories, actually the elegies, the painter is developing around them.

And from the emblem of those lakes, whose light sometimes shines firmly, others instead trembles in river and mortal breezes, we reach the connected emblem of death. What I am saying is extremely true. Indeed, in Ferroni's pictures it often happens that a disappeared object or a missing person keeps leaving the mouse-grey squiggle of their shadows: prints of a change which had already taken place, of a destiny which had already happened on earth.

Yet those squiggles have the suffering and the instability of the human historical existence. They make it last longer, they become the symbolic support of the mysterious, excruciating evocations with which Ferroni tries to solve his human dialectic.

But the shadow of what has happened cannot always be the cornerstone of the structuring of its elegies. Sometimes it is an object which was fixed, fairly nailed in its hieroglyphic like an insect trapped in the pin of an unfailing naturalist. Other times it is something more complex, something we could call situation – in this case shadows and reality might overlap and mix. Well, an entire catalogue could be made with the objects in Ferroni's pictures: the jar thrown out in the garbage, saved for patience and then converted and poetically gilt to become the shrine, the reliquary passed down to us, people of modern times, to collect the few drops of the sacred blood we still have. The back of a chair, like the debris of houses built and destroyed by wars, evictions and disasters; only fictional characters and ghosts can find a shelter there and occupy the rooms of those houses. The fragment of the rope stretched between the lakes of light where the clothes, hung by the mother in her lost youth, roll up. The chandelier – the cruel sketch witnessing the cruel passing of time, of reasons and tastes and styles. The broken piece of a beam with the hard hooks of torture. The

vanitas vanitatum dell'oggi...

Ma qui, dagli oggetti, trapassiamo già nelle situazioni. E come non ricordare allora l'avvoltolarsi striscioso delle sue foglie, invertebrati vegetali scoperti, è certo, nell'immensa serra dell'ambiguità ernestiana, ma approdati poi ad una più formale e, per dir tutto, toscana lucidità di segni? O il passaggio del pettirosso nel dilagante tramonto novembrino, vera e propria punta di diamante o prisma di rubino, che a me pare fissarsi già come uno dei risultati più alti di tutta l'ultima pittura? [...]

Tuttavia, alle situazioni, una ne trovo che s'affaccia talmente e con tanta ossessiva dolcezza (e religiosità) da farmi supporre che, proprio in essa, stia il ventre tremante, il nucleo irresponsabile e fetale della poesia stessa di Ferroni; nucleo che la storia si è poi incaricata e tuttora s'incarica di variamente verificare.

Sto accennando, ognuno l'avrà compreso, al sacro lacerto, alla sacra effigie e, spesso, perché il nostro discorso possa tornar più chiaramente su di sé, alla sacra ombra della madre; siliqua che stende i panni sui fondi abbacinati dall'estate; sigma che attende, fermo, l'arrivo di non so che notizia (o giustizia o pace); vero e proprio ritratto, avviluppato di decoro vegetale, come per una triste, desolata celebrazione. Che questo profilo scarno ed esiguo, ridotto non più che alla vibrazione delle sue stesse ossa e che Ferroni ha doppiato sui ritratti sottili e spiranti, vere e proprie ostie in pittura e scultura, di Giacometti, ma bruciando, via, via, ogni residuo; che esso sia come il centro che permette al pittore quel suo continuo scendere e risalire dalle cantine della memoria alle responsabilità del presente; quel suo continuo controllare, legare e discutere; e, anche, e soprattutto, quel suo bisogno di non ceder mai nulla al caso nella probità estrema e mai abbastanza elogiata della sua perizia di pittore, penso proprio che nessuno possa metterlo in dubbio.

Oltretutto niente più che l'adorazione d'una immagine così primaria e ombelicale, può chiedere e determinare l'irreprensibile sapienza carpentieresca, da antico maestro musivo, da miniatore febbrile e grondante meraviglie e stupori, con cui Ferroni realizza, di tappa in tappa, la sua carriera.

Una lezione per l'eclettismo dilettantesco che, malgrado i diagrammi degli aruspici di cui sopra, o forse proprio in grazia di quelli, straripa ad ogni punto orribilmente dilaga; una lezione, intendo, di bellezza morale e di morale rigore.

Presentazione al catalogo *Ferroni*, Galleria Il Fante di Spade, Roma, maggio-giugno 1966.

rose swelling of water and beauty around the drowned face, a sort of today's *vanitas vanitatum*.

But at this point we are moving from objects to situations. So how can we forget the crawling rolling of its leaves, invertebrate vegetables found – for sure – in the immense greenhouse of Ernstian ambiguity which then reached a more formal, in a word, a Tuscan clearness of signs? Or the landscape of the robin in the rampant November sunset, the real diamond tip or ruby prism, which I consider as one of the highest outcome of recent painting? [...]

Returning to the situation, there is one – I found – so strongly appearing, with such an obsessive sweetness that I suppose the trembling belly, the irresponsible foetal nucleus of Ferroni's poetry do lies inside it: a nucleus that history was and still is in charge to verify in different ways.

As each of you have certainly understood, I am referring to the sacred fragment, the sacred effigy and often the sacred shadow of the mother – to go back to our discourse. A siliqua hanging clothes at the end of a blinded summer; a sigma waiting silently for some news – I do not know what exactly, either justice or peace; a real portrait, enveloped in a plant decoration, as for a sad, desolate celebration. This bony and meagre profile, which is reduced to the vibration of its own bones and that Ferroni reproduced by inspiring on the thin dying portraits – real hosts for painting and sculpture – by Giacometti and by burning all the possible remains: be it like the centre which allows the painter to continually go down and up from the cellars of memory to the responsibilities of the present. His constant attitude of controlling, binding, discussing and especially his need not to leave anything to chance in the extreme integrity, not praised enough, of his painter's skilfulness. I think anyone can doubt it. Besides, nothing more than the admiration of such an important, umbilical picture can ask and determine the impeccable carpenter's wisdom, an old mosaic master's knowledge, a feverish miner's skill dripping with wonder with which Ferroni has built, step by step, his career. This is a lesson to the amateur eclecticism which overflowed its banks flooding the environment all around despite the haruspices' diagrams I mentioned above or maybe thanks to them. Anyway, a lesson of a moral beauty and rigour.

Presentation to the catalogue *Ferroni*, for the gallery *Il Fante di Spade*, Rome, May/June 1966

Autoritratto seduto, 1892, tecnica mista su carta, 37x24 cm

GIANFRANCO FERRONI

Paolo ***Volponi***

Questi fogli di Ferroni, esercizi sulla carta di tecniche miste, dal disegno a matita all'acquaforte e che per la loro natura dovrebbero essere ipotesi e tests, sono invece opere già definite e nell'oggetto e nella struttura: propongono già una costruzione finale sia nei termini psicologici che in quelli oggettivi. L'ipotesi congenita al disegno e semmai nell'uso mischiato delle tecniche, nella cancellazione evidente, nel sovrapporsi dei mezzi e, qualche volta, nell'abbandono del segno a quelle confidenze individuali e a quelle smarginature tipiche del disegno inteso in senso tradizionale, cioè del suo carattere privato di appunti e di annotazioni.

È che lo spazio psicologico di Ferroni è così gremito e così intensa è la condensazione dei suoi moti di pittore, che non appena iniziato il discorso con il foglio tutto urge e deve essere dichiarato anche nei suoi effetti, punto per punto: tutto avanza con i suoi riferimenti tecnico-strutturali al di là della prima intenzione e nell'ordine delle conseguenze prende immediatamente il posto che gli è attribuito, materialmente datogli dalla creazione.

Il nucleo psicologico di Ferroni è quello di un giovane non ancora ventenne nel dopoguerra, che ha visto crollare drammaticamente un mondo intorno a sé e contemporaneamente il prodigio del sorgere di un altro: del primo aveva fatto già in tempo a soffrire tutti i silenzi, attese e incantamenti novecentisti, riducendo la propria anima alla sfera levigata, appena stupita dalla luce, del verbo montaliano; mentre del secondo capiva e voleva la drammatica grandezza, lo scroscio dei contrasti, la forza meravigliosa degli interventi che ne moltiplicano gli spazi e le speranze.

Un giovane provinciale nei modi più quieti ed intimistici della lirica italiana che sente cadere le rime consuete nei termini di famiglia, sentimenti, cultura, che non ha compiuto alcuna esperienza, conclusiva e fissante e che vede, senza più stupore, le membra spezzate della sua città, numerate una per una, sommosse dal passaggio di un esercito mondiale, rifiorire nelle correnti di una cultura nuova e nel progetto sfrontato di una rivolta. Anche un sassofono (che Ferroni suona) è un modo di intervento e di cultura nuovi: il vecchio dolore provinciale trova in quei singhiozzi infine un riconoscimento immediato e in quei tasti da negritudine la dilatazione di un dolore fino alla generosa speranza di un affrancamento universale. Ne sgorga naturale un'ansia di conoscenza e di partecipazione nella quale ribolle tutto: dalla crescita psicologica all'affermazione, alla lettura, alle fiammate politiche, agli scontri culturali. I testi sono la cronaca come conoscenza critica di una realtà che rivela spessori e crudeltà impressionanti, il cinema, la musica, la letteratura straniera, le discussioni, i fotodocumentari, la moltiplicazione dei mezzi di informazione che portano una ventata di carte e di immagini per l'uso di un giorno, fra le quali le riproduzioni di tutti i maestri, sovrapposte e strappate da un incalzare frenetico di ragioni e di bisogni.

Più casuale forse, ma più significativo, il cinema in quel suo momento di fervore fra le tappe

These papers – Ferroni's exercises of various techniques from pencil drawing to etching – should be hypotheses and tests for their nature. They are instead definite works for both their subject and structure. They already propose a final construction in terms of both psychological and objective terms. The congenital hypothesis of the drawing might be found in the use of mixed techniques, in the visible erasure, in the overlapping of means and sometimes in the sign abandoned to an individual consciousness and to the typical bleeds of the drawing, traditionally meant with its private character of notes and annotations.

Once Ferroni began to dialogue with the sheet, his psychological dimension is so crowded and his gestures as painter are so intensively concentrated that everything becomes urgent and must be declared point by point, including its effect. Everything proceeds with technical-structural references which go beyond the first intention and then, following the sequence of consequences, everything immediately takes the assigned place which was materially given by the creation.

Ferroni's psychological nucleus is that of a young boy – not yet twenty year old in the post-war time – who saw the world around him dramatically falling apart and attends at the same time the creation of a new one. He had enough time to suffer all the silences, expectations and enchantments of the first, the XX century, thus reducing his soul to the smooth sphere – barely surprised by light – of Montale's word. Whereas he understood and wanted the tragic greatness, the storm of contrasts, the wonderful force of action of the second world with the enhanced chances and hopes it brings.

A young provincial man who in the quietest and most intimate manners of the Italian poetry feels the habitual rhymes falling on the words: family, emotions and culture. A young man without a final decisive experience but who can see – and he is not astonished any longer – the destroyed limbs of his town, which had been numbered one after the other and shaken by the passage of a world army, flourishing again in the streams of a new culture and in the impudent project of a riot. The saxophone too – and curiously Ferroni can play it – is a new form of action and a new culture. In those sobs, the old provincial pain finds an immediate identification and in those keys of negritude that pain expands up to the generous hope of a universal liberation. A natural desire for knowledge and participation springs out and everything quivers: from the psychological growth to the personal achievement, the readings, the political tensions and the cultural conflicts. The texts are the chronicle as well as the critical knowledge of a reality which reveals impressive depths and cruelties. Cinema, music, foreign literature, debates, photo documentaries: the increase in the media brings a myriad of papers and pictures including the

di Rossellini e di De Sica; e poi lo scontro con l'informazione foto-documentaristica, aggiornatissima quanto universale.

Da questi diversi e mobili piani si proiettano in un magma rapido la memoria, lo scandalo, la crudeltà, le pene, gli affetti, le speranze, gli impegni politici: basterà prendere in uno di questi fogli di Ferroni il groviglio di oggetti che si torce sul piano più grande, in mezzo a diverse sezioni e proiezioni, fino quasi a tramutarsi tratto per tratto in materia organica. E quest'ansia è ancora più accanita perché ha potuto reagire a contatto di un gruppo quale nel nuovo clima sociale si è andato sviluppando a Milano, intorno e con Ferroni, assumendo tratti collettivi di impegno e di rapporti, rinforzando il proprio spazio psicologico sulla base chiara e vibrante di una dialettica. Infatti di questa reazione collettiva resta la prova nella meccanica ottica dei lavori di Ferroni, articolata in tanti punti di vista quali propriamente possono essere quelli di un gruppo: di un gruppo che guarda e discute e che arriva alla fine ad enumerare ed a comporre le cose in un ordine nuovo, pur avendole in partenza individuate e avvolte attraverso personali e differenti suggestioni.

In questo modo si spezza la sfera montaliana e prorompe, anche se con la somma di apporti al limite superficiali e tecnicistici, da foto-montaggio, un paesaggio accorato e cosciente, negli spazi del quale Ferroni fronteggia una materia emozionale ed oggettiva tanto ricca di proprietà e di acidi che un controllo solamente estetico non salverebbe da crisi autonome e sconfinate.

Ferroni riesce a dominare questa materia, a stare sopra ai laghi dei suoi ricordi, ai gorghi attraenti della regressione, proprio perché non resta attaccato alla verità inerte delle cose, nemmeno ai particolari ossessivi che impone o fa incombere con la sua tecnica scrupolosa. L'ampiezza stessa della capacità tecnica e recettiva è il campo nel quale Ferroni corre i rischi più grossi e celebra le sue più difficili vittorie.

Mentre l'intenzione e i riferimenti culturali propongono una sorta di psicanalisi politica o pubblica, essenzialmente come rifiuto di consolanti distinzioni reazionalistiche (soggetto-oggetto, pubblico-privato, artista-società) e quindi come accezione di un'unità allargata e avvolgente soggetti, cause, simboli e conflitti, gli esiti, sempre impressionanti per la loro qualità costruttiva, oscillano qualche volta fra un positivismo da manifesto e un happening euforico di Coltrane.

La disposizione a sentire con intensità indifferenziata ciascun dolore grande e piccolo del mondo, l'elevazione cioè a simboli di eguale segno e valore di elementi perennemente tragici e di altri soltanto cronachistici di una situazione esistenziale talvolta subita con amara inerzia (voglia di cadere nel lago) miracolosamente si libera dalle vischiosità di un qualche strisciante 'kitsch' impegnato in virtù di un impianto lirico affidato a particolari di grande canto (la striscia azzurra della profondità, l'uccello in alto fuori dimensione, la sensibilità fragrante e un poco sfatta di un cespuglio accanto) e di una costante attenzione e tecnica e ideologica.

copies of every master, overlapped and torn by a frenziedly increasing number of reasons and needs.

The cinema was more casual maybe, but surely more significant during the prosperous time between Rossellini and De Sica. Then there was the conflict against the photo documentary, always updated as well as universal.

From these different and moving planes many elements like memory, scandal, cruelty, sorrow, affection, hope and political commitment are projected in a rapid magma. You only have to grasp the tangle of objects in one of Ferroni's sheets: they are twining together on the biggest level amidst different sections and projections, until each thread turns into organic matter. And this anxiety is even stronger because it could develop in a group, formed in Milan by and around the figure of Ferroni during this new social context. This group soon became a collective community united by the sense of commitment and friendship and with a stronger psychological awareness deriving from a vibrant clear dialectic. This collective reaction emerges from the optical mechanism in Ferroni's works, built on the different points of view of what can effectively be considered a group. And this group sees, discusses and finally lists and composes things in a new order, even though the members first understood and embraced them by relying on their personal and different suggestions.

In this way Montale's sphere disappears and a heartfelt and conscious landscape develops, though with the addition of superficial and technical devices – somehow taken from the photomontage. Within this landscape Ferroni faces an emotional but objective matter, so rich in properties and acids that a merely esthetical control could not do anything against spontaneous endless crises. Ferroni can dominate this matter, he keeps himself beyond the lakes of his memories and the attractive ponds of regression, because he does not keep stuck to the inert truth of things, not even to the obsessive details he imposes or suggests with his meticulous technique. The broad field of technical and receptive knowledge is just where Ferroni takes the greatest risks and celebrates his most challenging victories. On the contrary, the intention and cultural references propose a sort of political or public psychoanalysis, essentially as a refusal of all comforting rationalistic dichotomies (subject-object; public-private, artist-society) and thus as acceptation of an enlarged and widespread unity. Subjects, causes, symbols and conflicts, outcomes – always remarkable for their build quality – sometimes range from the committed positivism of a Manifesto to the euphoric performance typical of Coltrane.

The readiness to suffer the big and small pains of the world with the same intensity, and so the tendency to elevate elements that are perpetually tragic and others only reporting an existentialistic situation – sometimes endured

L'onnidrammaticità di Ferroni è il suo stesso stile di misura. Ferroni riordina il magma, dispone il peso delle cose, spartisce i sentimenti accumulati, rievoca i ricordi e addirittura le impressioni provando una specie di vertigine di estraniamento (la stessa delle sue altezze dilatate, dei suoi piani in equilibrio fulminati per un attimo dalla luce), che non è mai una fuga indulgente, un giuoco di vuoti sentimentali.

Nel particolare rapporto tecnico-strutturale, che è mobile e musicale, fra le presenze umane e la natura morta delle sue figurazioni tipiche sono tramite i dati onirici quanto l'incombenza delle ombre, l'apporto greve di qualche materiale quanto la pena della memoria (basso continuo di un'elegia con pudore tenuta sotto tono rispetto alla sonorità di talune proclamazioni), l'ampiezza del fascio luminoso diretto con la sua polvere virale a infettare un altro dato del paesaggio interno-esterno quanto la meccanica di un film che ha il passo della storia.

Il disegno-progetto-quadro divide e infine riordina il peso delle cose e dei fatti con una cognizione dolente, anche nei componenti ideologici, e con un proponimento che ha la forza e la durata di una tecnologia. Il ronzio che si alza acuto è un avvertimento.

with a bitter inertia like the desire to fall into the lake – to symbols with an equal sign and value, miraculously frees itself from the stickiness of some crawling 'kitsch' used to indicate a lyric system characterised by highly narrative traits (the blue line of depth; the out-of-size bird upward; the fragrant, slightly untidy sensitivity of a bush nearby) and by a constant attention, both technical and ideological.

Ferroni's universal dramatic behaviour is his own stylistic criterion. Ferroni puts order in the confusion, accurately arranges the weight of things, separates the accumulated feelings. He also recalls memories, even impressions, thus causing a sort of vertiginous alienation – like the one of his expanded height and his balanced plans suddenly struck by lightning. This vertigo is never an indulgent escape, a game of sentimental lacks.

In the specific technical and structural relationship, which is moving and musical, between the human subjects and the still life of its typical appearances oneiric data work as a medium together with the looming shadows, the severe addition of some materials and the agony of memory (an elegy discretely kept undertone compared to the sonority of certain proclamations). Other elements acting as intermediaries are the width of the light beam – whose viral dust is directed to infect another detail in the indoor-outdoor landscape – as well as the mechanism of a film, following the course of history.

The drawing-project-picture separates and finally reorders the weight of things and facts with an aching awareness, even in the ideological components. And with a resolution which has the power and duration of technology. The buzzing sound rising loudly is a warning.

GIANFRANCO FERRONI

Federico ***Zeri***

Considerati per se stessi, gli avvenimenti si somiglian tutti, tutti situati sul medesimo nastro, che si snoda con il progredire ineluttabile del tempo. Siano essi grandi o piccoli, che coinvolgano l'individuo o la società intera, essi acquistano un senso solo con il loro allontanarsi dallo *hic et nunc*: la prospettiva che ne consegue è quella che rende possibile storicizzarli, e anche giudicarli. A seconda del punto di vista culturale e ideologico la valutazione può variare; ma senza di essa uno sbadiglio non differisce da un'eruzione epidemica, senza l'inserimento in un tessuto storico la donna che rammenda sull'uscio un calzino logoro ha un significato pari a quello di Maometto II che conquista Costantinopoli. Sino alla prima Rivoluzione industriale, quando cioè nacquero nuovi e più efficaci mezzi di comunicazione, erano necessari decenni, se non secoli, perché si evidenziasse la fuga prospettica, indispensabile per conferire un senso ed un valore agli avvenimenti del passato. Così, i fatti dell'anno 476 (che per noi rappresentano oggi un momento eccezionale come la fine dell'Impero romano di Occidente) vennero recepiti dai contemporanei quali episodi di una cronaca assai deprimente sì, ma non certo straordinaria, e il loro significato, quale si accetta comunemente ai nostri giorni, si delineò soltanto molti secoli dopo, durante il Rinascimento, per meglio definirsi grazie alla storiografia dell'Illuminismo. Ma da due secoli a questa parte, il moltiplicarsi, sempre più ampio, delle notizie quotidiane, il succedersi ininterrotto dello sviluppo tecnologico, e, soprattutto, l'allargarsi del campo di azione e di interessi di ogni singolo gruppo sociale (cosa che comporta una sin qui sconosciuta autocoscienza e una serie di riflessi e di reazioni a respiro mondiale), tutto ciò ha accorciato i tempi della visione prospettica, sino ad abbreviarli, in questi ultimi anni, in una dimensione che, ancora nel 1945, sarebbe parsa romanzesca e impossibile. È infatti lecito oggi valutare e giudicare avvenimenti che risalgono a poco fa, e che, nonostante lo scarso tempo trascorso, si rileggono e si rivedono con la lontana prospettiva un tempo riserbata alle più remote lontananze.

Questo preambolo (basato su considerazioni non certo originali ma che, anzi, rasentano i più frusti luoghi comuni) era necessario per entrare nel vivo del discorso, che verte su di un anno fatale, il 1968. Su ciò che accadde in quei mesi arroventati, dalla California a Parigi, da Roma a Liverpool (e, praticamente, ovunque la locale situazione politica consentì la libera espressione di gruppi liberamente associati) molte e varie sono oggi le interpretazioni: eppure, non sono trascorsi che 16 anni. Ma un dato appare certo: il '68 segnò una svolta basilare, un dirottamento netto e deciso, di cui oggi si riescono a individuare sia gli antefatti, sia i portati e le conseguenze, in aree sociali, politiche e culturali. Fu quello un anno assai simile al 1848 (stranamente, molte date decisive della storia dell'Occidente terminano con il numero 8, in questo secolo, la fine della prima Guerra, 1918, l'*Anschluss*, che praticamente dette il via alla seconda, 1938, in Italia il terrorismo del 1978...); fu l'anno in cui, tra barricate e discorsi, tra raccolte di firme e

Considered in themselves, all events resemble each other, all situated on the same tape, which unravels with the ineluctable passage of time. Whether large or small, involving, the individual or the whole of society, they take on a meaning only as they become removed from *hic et nunc*, here and now: the perspective that ensues is what makes it possible to historicize them and also to judge them. According to the cultural and ideological point of view, the assessment can vary; but without it, a yawn does not differ from a skin rash, unless it is inserted in a historical fabric, the woman darning a worn stocking in the doorway is as significant as Mohammed II conquering Constantinople. Until the first Industrial Revolution, that is, when new and more efficient means of communication arose, decades, if not centuries, were necessary for the perspective view – indispensable to confer a sense and value on the events of the past – to become evidenced. Thus, the facts of the year 476 (which to us today represent an exceptional moment as the end of the Western Roman Empire) were looked upon by contemporaries as just episodes in a highly depressing but certainly not an extraordinary chronicle, and their significance, as commonly accepted in our day and age, became delineated only many centuries later, during the Renaissance, and became defined more clearly thanks to the historians of the Enlightenment. But for the last two centuries, the progressively increasing multiplication of daily events, the uninterrupted flow of technological development, and, above all, the broadening of the field of action and of interests of every single social group (something involving a hitherto unknown self-knowledge and a series of worldwide reflections and reactions), all this has shortened the times of perspective vision, to the extent of reducing them, in the last few years, to a dimension which, even in 1945, would have appeared unreal and impossible. Today it is in fact permissible, and possible to assess and to judge events dating from very recently, and which, despite the short time span elapsed, can be read and viewed afresh with that distant perspective at one time reserved for the most remote distances.

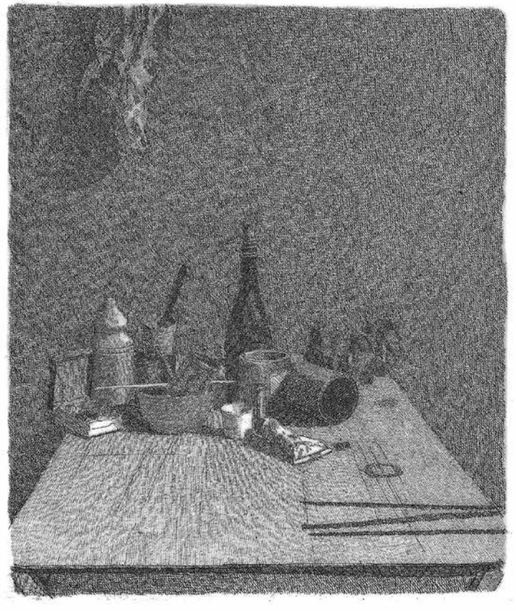
This preamble (based, to be sure, on considerations that are not original, but ones, indeed, that brink on the most jaded commonplace platitudes) was necessary in order to get to the core of the question, which pivots on a fateful year, 1968. Today, there are many and varied interpretations as to what happened in those red-hot months, from California to Paris, from Rome to Liverpool (and, pratically, wherever the local political situation permitted the free expression of freely associated groups): and yet, only 16 years have gone by. But one fact appears certain: '68 marked a basic turning point, a clearcut, decisive change of course, of which today we manage to identify both the background and the range and consequences, in social, political and cultural areas. It was a year very much like 1848 (oddly enough, many decisive dates in the history of the West end in 8: in this century, the end of the First World War, 1918; the *Anschluss*, which practically led to the Second World War, 1938; in Italy, the terrorism of 1978, etc.); it was the year in which, amid barricades and speeches, amid collections of signatures and wall posters, amid public movements and manifestations, an epoch came to an end, that which was politically utopian, based on the illusion of the intellectual-guide, the era of the deadly fable of experimentalism projected to the future, a fable that, in spite of its absurdity, had for long decades dulled and blinded even some of the most cultured and the most learned minds. Naturally enough, the facts of '68 had been preceded by a whole series of episodes, and not minor ones, but which it is necessary (in the definition here being stated) to regard as antecedents: Kruschev's report at the 20th Congress of the Soviet Communist Party in 1956, the Cuban missile crisis (1962), the decline in the Third World mythology, with the news, gradually graver and more dramatic, of countries decolonialized and then falling into the hands of parasitic, greedy *élites* and bureaucracies. It is not that 1968, sounding the death knell for the theology of real socialism, of people's democracy, of the various struggles for liberation, all considered by the same yardstick, ended its diffusion for good and all. It is, in point of fact, a theology that still has many followers, especially among the intellectuals, or rather, among the corporations of intellectuals, who will not resign themselves to the disappearance of prospects in which they would occupy, in some fable-like future society, a position of privilege, as new priests, as lay priests. The fact remains, however, that the stop, the closure, marked by '68 has been received – and often with dramatic accents and in dramatic ways – by that hyper-sensitive thermometer constituted by artists (real artists and not the professionals of the Academy disguised in present garb). And here we reach the crux of the question. I have in fact been asked to say something about the painting of Gianfranco Ferroni. I have been following him for a long time, and for many years I have realized the justness of the words of Luigi Carluccio, who considered the element visually and spiritually characterizing his painting to be his extremely vivid feeling of participation. I could not agree more with the words of that acute, highly intelligent critic, regrettably no longer with us. In Ferroni there has always been absolute dedication and commitment based on his meditation on and involvement in the facts of our own day. I would here like to recall the pictures that he created in the sixties, culminating in his *Omaggio a Malcom X* in 1968, preceded by *Paura*, in 1966-67, and followed by his *Palestinese* and *La trappola*, both in 1969. They were images typical of the moment, and even more typical and meaningful than the rendering, in a figurative manner, of daily happenings, filtered through an ideologically polarized screen, such as

manifesti murali, tra sussulti e manifestazioni di piazza, un'epoca venne a morire, quella politicamente utopistica, basata sull'illusione dell'intellettuale-guida, l'era della esiziale favola dello sperimentalismo proiettato sul futuro, favola che, a dispetto della sua assurdità, aveva per lunghi decenni annebbiato e accecato menti anche tra le più colte e le più dotate. Beninteso, i fatti del '68 erano stati preceduti da tutta una serie di episodi non già minori, ma che è necessario (nella definizione che qui si precisa) tenere come antecedenti: il rapporto Kruschev al XX Congresso del PCUS nel 1956, la crisi missilistica di Cuba (1962), il declino della mitologia terzomondistica, con le notizie, sempre più gravi e drammatiche, dei Paesi decolonizzati e poi caduti in mano a *élites* e a burocrazie parassitarie e affamatrici. Non è che il '68, suonando a morto per la teologia del *socialismo reale*, della *Democrazia popolare*, delle lotte di liberazione considerate tutte alla medesima stregua, abbia anche chiuso per sempre la sua diffusione: è, in effetti, una teologia che ha tuttora molti adepti, specie tra gli intellettuali, anzi, tra le corporazioni degli intellettuali che non si rassegnano alla scomparsa di prospettive per cui essi occuperebbero, in una favoleggiata società del futuro, una posizione privilegiata, di nuovi chierici, di chierici laici. Resta però il fatto che la chiusura segnata dal '68 è stata recepita, e spesso con accenti e in modi drammatici, da quel termometro sensibilissimo costituito dagli artisti (dai veri artisti e non dai professionisti dell'Accademia travestiti in panni attuali). E qui siamo giunti al nòcciolo della questione. Mi è stato infatti chiesto di dire qualcosa della pittura di Gianfranco Ferroni: io lo seguo da molto tempo, e da molti anni mi sono accorto della giustezza delle parole di Luigi Carluccio, che considerava come nota da cui è caratterizzata visivamente e spiritualmente la sua pittura il vivissimo 'sentimento di partecipazione'. Non potrei essere maggiormente d'accordo con le parole dell'acuto e intelligentissimo critico, purtroppo scomparso. In Ferroni c'è stata, sempre, una dedizione assoluta e un impegno sorretto dalla meditazione e dal coinvolgimento nei fatti dei nostri giorni. Vorrei qui ricordare le immagini da lui create negli anni '60, che culminano nell'*Omaggio a Malcom X* del 1968, preceduto da *Paura*, del 1966-67, e seguito dal *Palestinese* e da *La trappola*, ambedue del 1969. Erano quelle immagini tipiche del momento, e ancor più tipiche e significative della resa in chiave figurativa degli avvenimenti quotidiani, filtrati attraverso uno schermo ideologicamente polarizzato, come quello di una sinistra guidata, la sinistra cioè dei 'compagni di strada'. Non è che la tematica ne fosse impropria, o che accogliesse elementi deformati dalla propaganda: tutt'al contrario, la denuncia della situazione delle minoranze di colore negli Stati Uniti, degli orrori della questione palestinese, e di tutti gli altri nodi, tragici e inammissibili, che si sono moltiplicati dal 1945 ad oggi, era una denuncia sacrosanta, sorretta da motivazioni che non era (e non è) possibile non condividere. A confronto tuttavia con ciò che Ferroni ha prodotto più tardi, ben risulta il dilemma che allora tormentava

la sua mano di artista; da un lato l'accavallarsi dei temi, degli spunti, dei richiami mnemonici, delle sollecitazioni, dall'altro l'alternativa tra un discorso in chiave personale e una accusa convogliata, quasi da 'murales', sofisticatissimi ma intensi e fusi, direi coralmente, in un tessuto di immagini collettive, senza precisi confini individuali, anzi, con l'intenzione di sopprimerli e di confonderli. La mostra di Gianfranco Ferroni, tenuta nel 1980 in Palazzo Cariati a Napoli, bene denuncia la frattura tra questo più antico capitolo e ciò che si sta svolgendo sotto i nostri occhi. "Le memorie, i pensieri, i ricordi, le ferite, i dolori, i segni, le gioie, le mestizie e le rapine del passato; tutto questo ed altro, senza far rumore, se ne è andato; è uscito o caduto fuori delle dimensioni dei quadri...". Sono queste le parole di Gianni Testori che, con icasticità esemplare, descrivono la conversione di Gianfranco Ferroni; ed è proprio il caso di parlare di conversione, da un laicismo a sfondo religioso verso una religiosità assolutamente laica, immune da spunti metafisici o millenaristici.

La scoperta della realtà e dell'ambiente quotidiani non sono, per Ferroni, un ritorno all'ordine sul tipo di quello, assurdo e deviante, propugnato dai regimi totalitari degli anni '30; piuttosto è un ritorno alla realtà oggettiva nuda e disadorna, da cui bisogna muoversi, come da un punto di avvio, per avanzare lentamente ma con sicurezza, lungo la via della liberazione individuale e di quella sociale. Ferroni ha così scoperto, di per sé, che le rivoluzioni portano quasi sempre a nuove oppressioni, che il percorso più sicuro è quello che avviene per gradi, che il terrore, lungi dal condurre a una soluzione qualsiasi, genera nuovo e più spaventoso, totalitario terrore, ha scoperto cioè che il vero progresso sociale è stato raggiunto dal Socialismo dell'Ottocento, quello anteriore al 1914. Sotto questo aspetto, le sue lucidissime immagini recenti si legano al realismo del secolo scorso, anche se sfrondate dai condimenti letterari e retorici di cui quelle erano appesantite e, molto spesso, vanificate. Il messaggio di Ferroni va letto nella precisione della sua matita, di pazienza ascetica e di eccezionale potenza semantica; va letto nelle sue stanze deserte, stanze di artista o di malato, di abitazione o di ospedale, stanze che attendono di poter ospitare una società che ignori ogni frattura con l'ambiente che le circonda, di venire umanizzate per progresso non imposto ma spontaneo. Questo è il senso, almeno per me, della pittura di Gianfranco Ferroni, cioè del risultato più profondo e sottile di cui la pittura italiana è debitrice nei confronti della grande disillusione, che fu il 1968, l'anno della morte del mito rivoluzionario.

that of a guided left, that is, the left of 'street companions'. It is not that the themes were out of place, or that they took in elements deformed by propaganda: quite the contrary, the denunciation of the situation of the coloured minorities in the United States, of the Horrors of the Palestine question, and of all the other tragic, inadmissible nodes that have multiplied since 1945, was a sacrosanct denunciation, underlain by motivations that it was not (and is not) possible not to share. However, compared with what Ferroni produced later, the dilemma that then tormented his artist's hand is quite clear, on the one side, the thronging of themes, of ideas, of mnemonic calls, of urgings, and on the other the alternative between a personal type of discourse and a conveyed accusation, almost like the 'murales', highly sophisticated yet immersed and blending. I would say chorally, in a fabric of collective images, with no precise individual confines – indeed, with the intention of suppressing them and confounding them. Gianfranco Ferroni's exhibition held in 1980 in the Palazzo Cariati in Naples, well brings out the fracture between this older chapter and that which is taking place before our eyes. "The memories, thoughts, recollections, wounds, suffering, signs, joys, sadnesses and predations of the past; all this and more has gone, noiselessly; it has left or fallen from the dimensions of the pictures...". These are the words of Gianni Testori who, with exemplary realism, describes the conversion of Gianfranco Ferroni; and it is precisely the case of speaking of a conversion, from a secularity with a religious background to an absolutely secular religiosity, immune from any metaphysical or millenaristic traits. The discovery of day-by-day reality and of the daily environment is not, for Ferroni, a return to order of the absurd, deviant type as advocated by the totalitarian regimes of the thirties; rather, it is a return to objective, naked, unadorned reality, from which one has to move, as from a starting point, to advance slowly but with certainty, along the path of individual liberation and social freedom. Ferroni in this way discovered, in himself, that revolutions almost always lead to fresh oppressions, that the surest way is the one that is made by degrees, that terror, far from leading to any solutions at all, generates a new and more terrifying, totalitarian terror; that is, he has discovered that real social progress was attained by nineteenth century Socialism, the one before 1914. From this aspect, his highly lucid recent pictures are linked to the realism of last century, even if stripped of the literacy and rhetorical condiments with which that was burdened and, very often, nullified. Ferroni's message should be read in the precision of his pencil, of ascetic patience and exceptional semantic power; it should be read in his deserted rooms, the rooms of an artist or of a sick person, in house or hospital, rooms that are waiting to house a society unaware of any fracture with the surrounding environment, to become humanized by spontaneous and not imposed progress. This is the meaning – to me, at least – of Gianfranco Ferroni's painting; that is, of the most profound and subtlest result which Italian painting owes to that great disillusion which was 1968, the year of the death of the revolutionary myth.



Oggetti sul tavolo e straccio appeso, 1980, acquaforte su rame, colore nero

GIANFRANCO FERRONI

Vittorio ***Sgarbi***

Niente è più difficile che essere un pittore figurativo. Ciò che appare facile a chi guarda, per la quotidiana consuetudine con gli oggetti rappresentati, i più semplici: un tavolo, un letto, una sedia, una forbice, una bottiglia, gli accessori del dipingere, richiede una concentrazione superiore, qualcosa di simile al tiro a bersaglio. L'artista è in gara, deve afferrare la preda che continuamente tenta di sfuggirgli, anche se è ferma, immobile. Così la scommessa di Gianfranco Ferroni, nei ripetuti temi di nature morte, complementare a quella di Piero Guccione, nei temi di paesaggio, è la definizione di una immagine assoluta, attraverso una progressiva rarefazione della fenomenicità delle cosa.

La visione di Ferroni non è fotografica né iper-realistica; è invece espressione di una grande limpidezza intellettuale, di una meditazione lenta sulla possibilità di costruire un'atmosfera e un'emozione attraverso il disegno. Il silenzio, il vuoto dello studio, luogo di concentrazione del pittore, il tavolo con gli oggetti, sono il grado zero dell'opera, come una indicazione primaria di ciò che è necessario all'artista. Nella desolazione nasce l'immagine e non chiede altri contenuti che quelli della stessa realtà da cui nasce. L'equivoco del realismo, in Ferroni, nasconde un'intima propensione a cogliere l'essenza del reale. Ogni quadro è un progressivo avvicinamento a una verità imperscrutabile. Ferroni non dipinge oggetti ma teoremi. Il quadro è un teorema dimostrato. Se osserviamo un dipinto come *Sedia coperta da un lenzuolo* del 1986 intuiamo l'esistenza di un protagonista misterioso, dissimulato sotto una diversa forma, evidenziando più che l'oggetto lo spazio che lo contiene, con una quasi religiosa, e minutissima, esecuzione in punta di matita. È proprio l'ostinato uso della matita a rivelare uno dei caratteri fondamentali della poetica di Ferroni: incisore per intima vocazione egli, che fa della finitezza il principale obiettivo, appare più compiuto nel disegno che nella pittura.

Qualcosa di tagliente, di spigoloso, di inciso trasforma ogni foglio in una lastra senza i facili effetti degli spessori della materia pittorica. In questo senso, nonostante l'esterna affinità dei soggetti, si può dire che nulla accomuna Ferroni a Morandi.

In Ferroni sempre un gelo, un distacco, un'antipatia delle cose, una estraneità che tende a distanziare, a respingere; pur senza sfuggire a una calcolatissima armonia compositiva. Due forze, dunque, sembrano urgere e spingere in Ferroni. La nitidezza della visione, come supremo distacco dal reale, e la necessità di un ordine, di una simmetria, di una interna corrispondenza degli elementi.

Ferroni ha paura: vuol fissare l'immagine che è sempre sul punto di sfuggirgli. Così raccoglie tutto su uno sgabello o un tavolino e lo affonda in uno spazio amplissimo, rappresentando con ostinazione il vuoto. Non altro vogliono dire quei riquadri, quelle finestre cieche che ritmano tante sue opere (penso a *Diversi oggetti e panneggi*, a *Natura morta con il quadrato*, a *Altarino laico*, beffarde confessioni della sua idolatria per il nulla).

Nothing is more difficult than to be a figurative painter. What can be commonly mistaken for an easy task due to the familiarity of the represented objects – the most common things: a table, a bed, a chair, a bottle, scissors, painting materials –, in fact requires the greatest concentration, something akin to target shooting. Artists are always on the hunt: they must hit their prey, that, however inert, always tries to elude them. In this respect, then, Gianfranco Ferroni's still lifes – like Piero Guccione's landscapes – are a bet for the definition of an absolute image through a progressive rarefaction of things' phenomenality.

Ferroni's approach is neither photographic nor hyper-realistic: it is an expression of great intellectual lucidity, of a slow meditation on the possibility of building up an atmosphere and an emotion through drawing. As his meditative retreat, the artist's silent, empty studio with its objects on the table, becomes the grade zero of the work – a primary indication of what is necessary to him. His images originate from this desolation and, to be interpreted, they require nothing but that very condition. In Ferroni's art, what is mistaken for realism, indeed hides an intimate inclination towards the essence of things. Each picture is a progressive move towards an inscrutable truth. Ferroni in fact does not paint objects, but theorems. In fact, each painting is the demonstration of a theorem. If we observe a painting like *Sedia coperta da un lenzuolo* of 1986, we intuit the presence of a mysterious object disguised as a different shape. The more we look, the more we discover that what is emphasised by Ferroni's meticulous, almost religious pencil rendition, is the space that surrounds his objects.

The obstinate use of pencil, in effect, reveals another fundamental character of Ferroni's oeuvre: as a naturally gifted printmaker, whose main objective is precision, he is more concerned with drawing than with painting. It is as though something sharp, angular, etching-like transforms his paper sheets into metal plates, giving up the easy effects of thickness, of pictorial materiality. In this respect, Ferroni and Morandi share little beyond a superficial affinity in subject-matter.

In his painting there is always a sense of freeze, of detachment, a sort of aversion to things, a distancing extraneousness, a repulsion, which never detracts, though, from a highly calculated compositional harmony. Thus, two forces seem to inform and motivate Ferroni's works: the clarity of vision as a supreme detachment from reality and the necessity of order, of symmetry, of an internal correspondence among the elements. Ferroni is constantly preoccupied: he wants to fix the images, that seem to be always about to escape. And therefore we understand why he obstinately depicts objects placed on a stool or on a table, immersed in an immense space: he aims to represent emptiness. This is what is alluded to by the recurrent images of framing devices, for example the blind windows appearing in the majority of his works (think of *Diversi oggetti e panneggi*, *Natura morta con il quadrato*, *Altarino laico*, which are all sarcastic confessions of his idolatry of nothingness).

It is too easy to paint what exists, what is visible. One has to grasp what is behind things, like shadows, for example, that exist and at the same time do not exist, embodying the presence of someone who is looking but, at the same time, is invisible. The rendition of the solidity, of the physicality of shadows as well as their centrality within his depictions, are some of the aspects that concern Ferroni the most, alongside his consideration of things as a veil, as phantoms of an emptiness removed from physicality. Such a profound emptiness, which has to do with light, is the most mysterious element of his work: an echo from Vermeer, his indispensable lesson, that becomes a method to evoke the existential dimension – an unadorned, inglorious, deprived contingency, reduced to a few insignificant objects, metaphors of an invincible solitude. In this respect, Giacometti is for him as equally important as Vermeer. Solitude and emptiness, light and space, essence and existence and the other major themes of his painting, are resolved in a subtle accrual of pencil marks, that seem to unravel Giacometti's jumbles of marks.

Though, notwithstanding the clarity reached by this meticulous, almost mechanical repetition of marks, ambiguities still dominate. Continuous oscillations between solidity and evanescence, objects and apparitions typify the works. Stains on the walls appear as shadows of presences that are not visible, that have no relation to what is exposed, declared. Tables are almost obsessively repeated to define and delimit the space, serving as an introduction to the wall behind, on which we see the magical projections of apparitions and memories.

Simple and quotidian things are removed from reality and transferred to a metaphysical dimension, becoming a pretext for evocation: realism becomes the privileged method of his vision – a burning concreteness that dissolves into incandescence. In his metaphysics it also happens to encounter relics such as a gesso head on a table, entitled *Melancholy* – a regenerated image, that slowly and utterly recalls Morandi, de Chirico and Carrà. Caught in solitude against an angular, indecipherable shadow, this head resembles *Omaggio a me stesso*, an earlier work of 1978. In it, we see the usual composition with a wall – in which are holes looking like disquieting wounds – behind a table, this time featuring a cut photograph of a half-naked, headless man (obviously, Ferroni himself). On the table are also a palette, brushes and scissors, which seemingly alludes to the cutting of the photo. Implying the idea of a faceless portrait, this declared symbolism seems to be a pictorial take on analogous Conceptual Art strategies. In later works (c.

Troppo facile dipingere ciò che c'è, ciò che si vede, occorre cogliere ciò che sta dietro le cose, come l'ombra che si stampa su un muro, segnale di chi vede e non si vede; ed essa stessa esiste e non esiste. Rendere solide le ombre, dare loro corpo, farle entrare come testimoni, è ciò che preme a Ferroni. E dunque ridurre a un velo gli oggetti, scioglierli dalla corporeità, fantasmi nel vuoto. Ed è un vuoto densissimo, che irradia luce. Questa è la componente più misteriosa dell'opera di Ferroni: il richiamo a Vermeer come a una lezione irrinunciabile, un metodo calato nella dimensione esistenziale, nel presente disadorno, inglorioso, scarnificato e ridotto a pochi insignificanti oggetti, metafore di una solitudine invincibile.

Perché dall'altra parte di Vermeer, e con egual peso, per Ferroni, sta Giacometti. La solitudine e il vuoto, la luce e lo spazio, l'essenza e l'esistenza, tutti i grandi temi della pittura si risolvono in una trama fittissima di matita che sembra dipanare il groviglio di Giacometti.

Ma, raggiunta la chiarezza attraverso il meticoloso e quasi meccanico ripetersi dei segni, ritornano le ambiguità; e convivono infatti le cose solide e i fantasmi, gli oggetti e le apparizioni. Sui muri si stampano macchie, ombre di presenze che non si vedono, senza rapporti con ciò che è esibito, dichiarato. Un tavolo definisce e delimita lo spazio con quasi ossessiva ripetitività: ed introduce al muro sul quale vediamo le apparizioni, proiezioni della fantasia e della memoria di Ferroni. Tutto ciò che è semplice e quotidiano diviene pretesto per evocazioni, si volge dalla dimensione fisica a quella metafisica; e il realismo diventa il metodo privilegiato della visione. Una concretezza che brucia, che si dissolve, che si fa incandescente. E, della metafisica, appaiono anche reliquie come la testa di gesso abbandonata su un tavolo, cui conviene il titolo di *Malinconia*.

Ed è un'immagine rigenerata, che solo molto lentamente e interamente ci richiama a Morandi, a de Chirico, a Carrà.
Quella testa è sola, accampata contro un'ombra spigolosa e indecifrabile. E sembra quanto resta di un quadro più antico come *Omaggio a me stesso* del 1978 dove, sopra il consueto tavolo, con il consueto muro sul quale, nell'infinita precisione del segno, si distinguono buchi di inquietante nitidezza, come gelide ferite, è appuntata una fotografia di un uomo a torso nudo (certo lo stesso Ferroni) con la testa tagliata. Sul tavolo posano la tavolozza o i pennelli e una forbice che sembra alludere a un taglio volontario. È un simbolismo dichiarato, scoperto, che propone l'idea di un ritratto in assenza del volto, con un procedimento analogo a quello di un artista concettuale ma tutto risolto in pittura. Più tardi (1982-1985) la testa riappare, ma non è la testa di Ferroni, non è la testa di nessuno; è la malinconia, la conclusione del ritratto precedente, un'allegoria della condizione umana.

Assai raramente un artista figurativo ha saputo essere così problematico, così filosofico, così limpido e insieme enigmatico. E la nostra curiosità delle sue immagini non si consuma, ma sembra potenziarsi nella ripetitività, nella

(in questo morandiana) infinita varietà del tema di natura morta. Ferroni scrive un diario che è come la vita, alternanza di varietà e ripetizioni, folgorazioni e atti inutili. Questo rispecchiano i suoi dipinti, i suoi disegni, le sue incisioni; e ne è un esempio perfetto il letto desolato con le lenzuola sgualcite, oggetto sofferente, quasi un animale, solo, al centro di una stanza.

Sono finite le pietrificate certezze, espresse, con lo stesso soggetto, da Domenico Gnoli. E qui non c'è passione ma crudeltà, non esaltazione ma sofferenza. Eppure anch'esse si compiono nell'equilibrio supremo dello sguardo, in quella luce, in quello spazio, teatrino inanimato della vita.

Interno con lettino, 1979, olio su tavola, 33x32,5 cm

1982-1985), a head reappears. Though it is not Ferroni's. It is no one's head: it is melancholy itself, the conclusion of his previous portrait, an allegory of the human condition.

Rarely has there ever been a figurative artist as problematic, philosophic, lucid and, at the same time, enigmatic as Ferroni. His still lifes continue to attract our curiosity, involving us in their protean repetitiveness, in their infinite variety of inquiries – in this respect, similarly to Morandi. Alternating variety and repetition, Ferroni's painting becomes like a daily journal, like life with its mix of epiphany and futility. His paintings, drawings and etchings mirror this. And a perfect example is the painting of a desolated unmade bed with its crumpled sheets, a suffering object – almost animal-like – abandoned at the centre of a room.

The petrified certainties, which are expressed by the same subjects in Domenico Gnoli's work, are over here. There is no compassion, no exaltation. There are only cruelty and sufferance. And yet his works also realise themselves in the supreme equilibrium of observation, in a light, in a space, in this inanimate theatre of life.

IL REGNO DELLE OMBRE

Alberto ***Boatto***

La fiaba popolare è riuscita a sintetizzare con pregnanza il rapporto che lega l'uomo alla sua ombra. Ed è proprio Giovanni, questo giovanotto rinomato per essere 'senza paura' che, dopo aver superato baldanzosamente l'incontro-sfida col pauroso gigante, si spaventa alla vista della propria ombra fino a morirne. Nel racconto, l'ombra è sentita come la presenza assolutamente estranea, l'altro per eccellenza, il doppio capace di provocare l'ingerenza del demonio, questa suprema incarnazione del male nell'esistenza dell'uomo.

Così nella *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl* di Adalbert von Chamisso, l'ombra del protagonista diventa la merce di scambio tra l'uomo e il diavolo, raffigurato con l'aspetto ingannevole di un "omino vestito di grigio". Dapprima la cede in cambio di una borsa inesauribilmente piena di monete d'oro ma poi, dopo aver riscontrato come non sia possibile vivere privo di questo compagno delle tenebre, cerca di recuperarla ma invano, perché non accetta di riscattarla con la cessione della propria anima. Nell'insieme di questo racconto, ciò che colpisce è il 'candore' con cui viene condotta la narrazione: non sarà la prima volta che una storia 'nera' viene contrabbandata come un'avventura per ragazzi. L'ombra rientra in una grande, perturbante costellazione simbolica, al cui centro si trova lo specchio, questa 'translucidità cieca' che duplica la presenza dell'uomo, catturandone l'immagine.

L'autoritratto, che sembra abitare l'intimità segreta della pittura dal romanticismo fino al tramonto del moderno, rappresenta anche il tentativo dell'artista di riappropriarsi della propria sembianza che gli è stata sottratta dalla superficie levigata. Dove incontriamo questa convergenza fra l'autoritratto, lo specchio e l'ombra è nell'opera di Ernst Ludwig Kirchner che rimane il maggiore e tragico esponente della Brücke. Per l'intero arco della sua drammatica esistenza, il pittore ha posto la sua figura al vertice di una triangolazione, di cui gli altri due punti sono occupati dallo specchio e dalla superficie della tela. La folta serie dei suoi autoritratti scandisce le tappe di un'affannosa interrogazione di se stesso, rinnova la prova a cui espone ogni volta la propria incerta identità. Ma c'è di più: in un periodo di più acuta crisi fisica e psichica, molto prossima al crollo definitivo, dopo l'esperienza dolorosa del servizio militare all'inizio del primo conflitto mondiale, Kirchner ha affrontato in un gruppo di xilografie a colori la vicenda di Schlemihl. Quest'opera non costituisce affatto un'illustrazione del racconto di Chamisso, ma è un'inchiesta condotta su se stesso, un'autoispezione delle lacerazioni della propria personalità divisa tra un improbabile io e un certissimo doppio. La perdita di ogni aura di 'candore' segna la più appariscente distanza fra le tavole di Kirchner e la scrittura di Chamisso: la storia ritrova nei segni aspri e spezzati della grafia del pittore il suo nucleo interno, demoniaco e perduto.

Tuttavia l'ombra s'accompagna con insistita frequenza ai fotogrammi dei grandi film espressionisti di Lang, Pabst e Murnau più che ai quadri della pittura moderna, che con l'impressionismo è nata proprio espellendo ottimisticamente le ombre delle sue superfici colorate. Solo le piazze di de Chirico si lasciano invadere con imprudenza dal nero delle ombre, che strisciano sul terreno come rimorsi e amari rimpianti.

Allora in tanto vuoto della pittura moderna colpisce scorgere, sulle pareti frontali degli interni di Gianfranco Ferroni, la sagoma di un'ombra che non può che appartenere allo stesso artista.

Gli spazi sospesi e deserti di Ferroni sono anche spazi di attesa di una possibile apparizione. All'ansia di questa speranza sembra rispondere unicamente l'apparizione della propria ombra, del suo doppio: la rivelazione conclusiva forse del 'nulla'?

THE KINGDOM OF SHADOWS

Folk tales could meaningfully synthetize the relationship between the man and his shadow. And it is Giovanni, a youngster famous for his fearless behaviour, who was scared to death at the sight of his own shadow, after he had boldly come out of the encounter/clash with the frightful ogre. In this novella, the shadow is perceived as the strange presence, the Other par excellence, the Double responsible for the devil's interference – the highest personification of evil in human existence.

So in *The Wonderful History of Peter Schlemihl* by Adalbert von Chamisso, the protagonist's shadow is the bargaining chip between the man and the Devil, described in his deceptive appearance as "the man in the grey coat". At first he sells his shadow for a never-emptying bag of gold but then he soon realizes that it is impossible to live without this dark companion. Therefore Peter tries to regain his shadow, but none of his attempts is successful because he refuses the Devil's proposal to exchange it with his soul. The most surprising thing of the whole story is the naïve tone in which it is told. It is not the first time a 'gothic' story is passed off as a children's adventure. The shadow is part of a big uncanny constellation of symbols and in its centre there is the mirror, this blind translucence, which doubles the man's presence by capturing his shape.

The self-portrait, which seems to dwell in the secret privacy of the painting from the Romantic era to the end of Modernity, is also the artist's attempt to regain the appearance the smooth surface stole from him. We can see the self-portrait converging with the mirror and the shadow in the work of Ernst Ludwig Kirchner, one of the major and most tragic representative of the Brücke. Throughout his terrible life, the painter has always put his figure at the top of a triangular scheme, in which the other two points are occupied by the mirror and the surface of the canvas. His large series of self-portraits marks the steps of his frantic query and renews the attempt to expose his uncertain identity every time. But there is something more. During a stronger physical and psychological crisis – very close to the definitive breakdown – and after the painful experience of the military service at the outset of the First World War, Kirchner coped with Peter's story he found in a group of coloured woodcut. This work is not the illustration of Chamisso's tale, but it is an enquiry on himself, a self-inspection about the torments of his own personality, split between an improbable I and a certain Double. The loss of all traces of naïveté shows the most striking distance between Kirchner's tables and Chamisso's writing. In the harsh, broken marks of the painter's art the story finds again its inner, evil, lost core.

Nevertheless the shadow is quite often more associated with the frames of the great expressionist films by Lang, Pabst and Murnau than with the pictures of the modern painting. This began with Impressionism and its optimistic attempt to remove the shadows of its colourful surfaces. Only de Chirico's squares let their spaces be invaded by the black of shadows crawling on the ground like repentances and bitter regrets.

Given the significant vacuum of modern painting, the sight of a shadow – which could not belong to the artist – on the front walls of Ferroni's indoor places becomes therefore very impressive.

Ferroni's suspended spaces and deserts are at the same time waiting spaces of a possible apparition. And only the apparition of one's own shadow, of one's own Double seems to respond to the anxiety of this hope: might this be the final revelation of nothingness?

GIANFRANCO FERRONI

Roberto ***Tassi***

L'opera di Gianfranco Ferroni, come quasi tutte quelle di grandi artisti, non vive solo per se stessa. Non sta chiusa entro i limiti rigidi della forma, anche se questa forma è assoluta, nitida, intoccabile. Ha risonanze; rimandi ad un di là; contiene sensi e significati che non si esauriscono negli elementi dell'immagine, ma la dilatano, la arricchiscono, la fanno emergere da profondità, a volte anche misteriose e non facilmente conoscibili, di pensiero e di sentimento, di intelletto e di affetto; raccoglie, sciolti e assimilati entro l'immagine ed entro la forma, i moti, le idee, le memorie, di una esistenza e di una cultura vissute contemporaneamente, e in fusione con l'opera stessa. Essa, nascendo su un simile terreno, assorbendone tutte le linfe, emette una specie di aura, attraverso la quale può moltiplicare le indagini interpretative.

In questa opera avviene, all'inizio degli anni Settanta, tra il 1972 e il 1974, un cambiamento, da cui ha origine un periodo ormai ventennale, tuttora perdurante e, si pensa, definitivo. La nostra indagine tenta di interpretare, per quanto è possibile alle sue forze, questo periodo; rimanendo necessariamente limitata, poiché l'opera di Ferroni contiene complicate profondità e sottigliezze di linguaggio, di pensiero e di contenuto, che non possono essere completamente tradotte in parole. Il cambiamento dell'opera corrisponde a una modificazione, a un maturare evolutivo del pensiero e dei rapporti col mondo, che sono sempre stati elementi e atti di base nel lavoro di Ferroni. Conviene quindi come preludio all'indagine rintracciare, con l'aiuto essenziale di Ferroni stesso, le idee, i modi di essere, i contatti e i legami di ogni tipo con l'esterno, cioè con l'altro da sé, che hanno caratterizzato il percorso della sua vita.

La natura di Ferroni, il suo istinto, le sue tendenze, sono sempre stati rivolti verso una partecipazione alla vita e alla realtà degli altri, dell'uomo e delle sue vicende. C'è in lui questa apertura, che possiamo porre nel segno della generosità e della vittoria sull'egoismo; e che lo porta, come egli riconosce, ad essere sempre in rapporto, molto legato, a tutto ciò che avviene intorno a lui sul piano politico e umano. Dice: "Io ascolto, partecipo molto a quello che succede, anche politicamente, economicamente, socialmente: non mi astraggo dalla vita". Notiamo intanto che questa impossibilità di astrazione si riflette sempre sull'opera. Nella direzione politica, l'idea che lo occupa e che lo indirizza con assoluta continuità e senza mutazioni dall'inizio fino ad oggi, è basata su un sentimento, di pietà ha detto Testori, d'amore e di giustizia sono portato a dire io. Ed è, come egli riteneva già verso la fine degli anni Quaranta, 'l'idea della liberazione dell'uomo dallo sfruttamento'; che si riproduce uguale ora, dopo cinquant'anni, quando Ferroni dice: "Sono certo che prima o poi dovrà cessare lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo così com'è ancora oggi", e "sicuramente la modificazione della società dovrà avvenire nel senso di un superamento del capitalismo".

In questa direzione hanno lo stesso significato alcuni episodi che si susseguono nella sua vita: l'iscrizione al Partito Comunista nel 1949, l'uscita da quel Partito nel 1956, l'aderire al gruppo *Il Pro e il Contro* nel 1963, l'avvicinamento e la simpatia ai moti contestatari giovanili nel 1968, l'abbandono completo della ideologia nel 1971, il distacco, ma colmato da un'attesa, negli anni successivi fino ad oggi.

Ogni volta Ferroni si entusiasma, gli sembra di veder sorgere la figura dei suoi desideri e delle sue speranze; ma ogni volta arriva il disinganno. Ancora oggi però Ferroni ha la forza, la passione, l'umiltà, di riconoscere, con una frase bellissima: "Tutto mi commuove profondamente".

L'insieme di queste vicende e idee sembrerebbe contrastare con la condizione di solitudine in cui Ferroni vive spiritualmente, in cui lavora, e che esprime nella sua opera. Ma, a parte che lui stesso attenua il contrasto, affermando che detesta la solitudine fisica e vuole vita intorno a sé, rimane sempre il fatto che la solitudine è essenziale al suo spirito per custodirvi l'incubazione dell'opera; poiché questa nasce, per lui, dal pensiero solitario che medita, dall'oscurità e dal silenzio. La solitudine è la fiamma che brucia, ritta, mobile, tesa all'alto, luminosa; la solitudine è anche angoscia dell'esistenza, unicità dell'amore, sola possibilità di rapporto autentico con il mondo, un concentrarsi nel profondo, non disperdersi sulle superfici. Tra partecipazione e solitudine c'è dialettica necessaria e proficua, poi congiungimento e fusa unità; così si generano la dialettica, l'unità, il dramma, il silenzio, la poesia, dell'opera; ed il suo contenere un oltre, rimandare a un di là. Per questo è l'opera di un grande artista; di un artista cioè che, come intende Ferroni per altri e come intendiamo noi per lui, "ha un messaggio forte da dire all'uomo, qualcosa di veramente determinante per la conoscenza dell'uomo e di quello che egli è".

Un elemento che corrisponde alla solitudine, e che, come questa sembra in apparenza contrastare con la partecipazione, così sembra avere il suo contrapposto nell'assolutezza dell'opera, è quello chiamato da Ferroni "il mio nazionalismo". Non si tratta veramente di nazionalismo, che è l'ideologia esasperata e negativa di una condizione sentimentale giusta; si tratta di amore per il proprio paese e soprattutto di radicamento a una terra, a un costume, a una cultura. Questo è un elemento fondamentale per un grande artista. Gli sradicati volano per i cieli internazionali, oltre i confini e le configurazioni del reale. Non in loro sta la libertà. L'internazionalismo è una alterazione non migliore del nazionalismo. È bello quando Ferroni dice: "Detesto viaggiare, e poi sono abitudinario, mi piace andare sempre negli stessi posti. Mi annoia quasi tutto quello che ancora non conosco, perché già quel poco che conosco non riuscirò mai a scoprirlo del tutto". Avere radici vuol dire stare dentro a una tradizione, riconoscere il valore del passato, da cui si traggono insegnamenti, umori, verità e spiriti. Nessuno può lavorare, formare nuova poesia, nel vuoto.

Questo complicato, pur armonico e coerente, modo di essere, questo fondamento esistenziale e spirituale, viene trasferito da Ferroni nell'opera; è la materia stessa che forma l'opera. In quegli anni, circa un ventennio, che abbiamo

Gianfranco Ferroni's oeuvre, like that of every great artist, does not live for itself. It is not enclosed within the rigid limits of form, even if such a form is absolute, limpid and untouchable. It has resonance. It continuously refers to something else. It implies senses and meanings, that go beyond, expand and enrich the image, bringing it out of the mysterious, at times unknowable depths of thought and sentiment, intellect and affection. In his works, forms and images assimilate and merge the emotions, the ideas and the memories of both his existential and cultural experiences, that thus exist in a symbiosis. As the lifeblood of his creativity, such a concoction of factors invests the work with a sort of aura, that continues to suggest possible, different interpretations.

His current work is the fruit of a twenty-year process of transformation, that has lasted from the early 70s (between 1972 and 1974) right up to the present. And this period is exactly what our inquiry shall attempt to interpret to the best of its possibilities. This is because, as much as interpretations can be thorough, Ferroni's work is imbued with so many complex meanings and linguistic subtleties, that it is impossible to fully translate it into words. In fact, the transformation of the artist's work corresponds to a turn in his sensitivity, to an evolving maturation of his thought and of his relationship with the world, that have become the constitutive elements, the foundations of his current practice. As a prelude to our inquiry, hence, we shall necessarily retrace, with the help of Ferroni himself, the ideas, the attitudes, the framework of contacts and associations with the external world – that is, with alterity –, that have characterised his life. Ferroni's nature, instincts and inclinations, have always revolved around a sense of participation in the life and the reality of others – around humans and their vicissitudes. As he himself would recognise, there is an openness in him – something possibly akin to generosity, to a sense of victory over egoism –, that has constantly put him in an intimate contact with what happens around him, both politically and humanly. He says: "I am aware of and follow everything that happens politically, financially and socially: I never abstract from life". Likewise, we notice that this impossibility of abstraction has always been mirrored in the work. Politically speaking, the idea that has concerned and motivated him since his beginnings – with an absolute continuity, without changes –, is based on a sentiment, which Testori defined as piety, but which I would rather call love and justice. The notion of 'man's freedom from exploitation', which he has been pursuing since the late 40s, has invariably accompanied him for fifty years, and today still recurs in affirmations like: "Sooner or later, I am certain that the current exploitation of humans by humans, will come to an end"; or "Surely, the evolution of society will necessarily imply the overcoming of capitalism".

Several episodes of his life can be seen in this light too: his association with the Communist Party in 1949; his decision of leaving the Party in 1956; his association with the group *Il Pro e il Contro* in 1963; his sympathy for the youths protest of 1968; the abandonment of ideology in 1971; the detachment, imbued with waiting, that would characterise the following years up to the present. As his life demonstrates, every time Ferroni seems to envisage the realisation of his desires and hopes, he becomes enthusiastic. Every time, however, enthusiasm is followed by disenchantment. And yet Ferroni still retains the strength, the passion and the humbleness to say, as in one of his most beautiful expressions: "Everything moves me deeply".

The whole of these events and ideas may seem to be at odds with the condition embedded in his work, that is, the spiritual solitude in which Ferroni has lived and worked. In fact, although he has always attenuated such a contrast by affirming that he detests actual isolation, that he wants life around him, solitude is still essential for his spirit as well as for the gestation of his work: Ferroni believes that works originate from solitary meditation, from darkness and silence. Solitude is the eternal flame, that remains on, fiercely burning upwards, mutable and bright. Solitude is also the anguish of existence, the uniqueness of love, the only possibility of establishing an authentic rapport with the world, a deep concentration without superficial distractions. Between participation and solitude, there is a necessary and fruitful dialectic. There are fusion and communion. And this is how dynamics, unity, dramas, silence, poetry are generated in the work: this is how, in other words, his work aspires to something beyond, refers to an alterity. In this respect, his can be said to be the work of a great artist, that is, of an artist who – to borrow an expression employed by Ferroni in regards to others – "has a strong message to deliver to humans, something truly fundamental to know humans, to know what they are". Another element that corresponds to solitude – given that it acts as a counterpoint to the work's absoluteness as much as solitude seems to oppose participation – is what Ferroni refers to as "my nationalism". This is most certainly not actual nationalism, which is the exasperated and negative ideology of a right sentimental condition. His is more of a love for his country, a sense of belonging to a land, to its customs and culture. In this we recognise the aspect that makes him a great artist. Those who have no roots, meander through foreign lands without a sense of their own limits, without the awareness of their authenticity. And thus they have no liberty for their internationalism is only a mere alteration of nationalism. Instead, how nice it sounds to hear Ferroni saying: "I detest travelling. I am a creature of habit. I like to return to the same places. Of all the places I haven't seen, the majority feel tedious to me because I know I'll never be able to fully

riconosciuto costituirsi come un primo periodo, ciò avviene in maniera abbastanza palese, scoperta; e se ne possono riconoscere i sintomi e gli elementi anno per anno, passaggio per passaggio, nei vari soggetti, nelle varie ispirazioni, nei vari riflessi del vissuto. Ma nel successivo ventennio, questo secondo periodo che cominciamo ora a indagare, sembra che il trasferimento di quel fondo esistenziale, e del suo rapporto con il mondo e con la storia, si sia interrotto o si sia depositato in una zona da cui l'immagine esce immune, libera, per un processo molto difficile che la purifica. Come se si passasse da una partecipazione espressa a una partecipazione introiettata, o interiorizzata.

Passano all'incirca tre anni, dal 1973 al 1976, di minore attività, di sosta, di pensiero, di approfondimento; di nuova messa a punto del linguaggio per l'elaborazione di una struttura che si può chiamare 'puntinismo', e che tenterò tra poco di descrivere. Avviene un movimento nella profondità; è come se Ferroni concentrasse, decantasse, trasformasse in luce, in purezza, in arresto o lentissimo trascorrere del tempo, il dramma, il dolore, le tragedie, le miserie, le crudeltà, le sopraffazioni, le ferite, il disordine, la frantumazione, il racconto dispiegato in simboli, in tracce, in ricordi, in oggetti significativi, alludenti, le narrazioni per accumulo (ciò che era stato finora palese nella sua pittura); e tenesse tutto questo come presenza invisibile, come sedimento, come memoria, come diluito nel vuoto, come angoscia diffusa e dissolta, dentro, sotto, intorno alle nuove figure della sua arte. La nuova pittura contiene la precedente in fantasma, in racconto concentrato, trasformato in stile. In quei tre anni di passaggio Ferroni ha perso l'ideologia, le illusioni, una parte delle speranze, quelle per il presente; ma non il dolore, il senso tragico dell'esistenza, la commozione per tutto. Ha decantato ma non risolto; ha illuminato, purificato, ma non concluso; ci ha dato la bellezza, la poesia, l'essenza, ma non ha eliminato la condanna. Il vuoto può essere più pauroso e soffocante del pieno; la cosa suggerita della cosa detta; l'atmosfera del simbolo.

C'è un libro molto bello di Giorgio Soavi su Ferroni, edito da Olivetti nel 1984[1]: vi è messo in scena un contrasto impressionante, tra una sequenza di disegni a colori e una sequenza di fotografie dell'artista nello studio. È come se al di là del nitore, della precisione, della struttura che nasce da un ordine, dalla bellezza dell'immagine, noi vedessimo l'altro lato, il lato oscuro, il sottosuolo; e infatti lo scritto di Soavi si intitola *Nel sotterraneo*, che è, proprio materialmente, il luogo dove Ferroni lavora. Conosciamo molte fotografie di artisti nel loro studio, ma nessuna mai tanto rivelatrice come la mirabile e drammatica sequenza di queste. Esse sembrano l'inconscio dell'opera. Drammatiche ho detto; perfino in certi punti tragiche; forti nel contrasto violento tra l'ombra folta, il buio, e le lame, i piani quasi abbaglianti, di luce; c'è in esse il disordine della realtà, i confini del buio che

1 *Disegni e incisioni di Gianfranco Ferroni*, testo e fotografie di Giorgio Soavi, Olivetti, Milano, 1984.

discover those I have already seen". To have roots means to belong to a tradition, to recognise the value of the past, from which to learn teachings, moods, truths and spiritualities. No one can work, create new poetry out of nothing. Such a convoluted and yet harmonic and coherent attitude, such an existential and spiritual ground, is what Ferroni instils in his work: it is the actual material, that shapes the work. In the twenty years that we identified as an initial period, this happened in a rather overt, declared manner: through the years, step by step, symptoms and elements of this spiritual ground revealed themselves through the various subjects, inspirations and reflections drawn from his experience. But over the following twenty years – that is the period we are about to investigate – that direct relationship with existence, the rapport with the world and with history, have been somehow interrupted, frozen in a territory, where the image results immune, detached through a difficult process of purification – as if his initially explicit sense of participation had been slowly turned into implicitness, introversion.

In the three years between 1973 and 1976, his activity slowed down. These were years characterised by a pause, by reflection and in-depth meditation: he spent those years elaborating a language to structure what can be called 'pointillism' – an aspect I shall describe later. A profound transformation was taking place: Ferroni was finding a way to turn what was so manifest in his previous output – that is, tragedy, pain, drama, misery, cruelty, exploitation, wound, disorder, fragmentation, symbols – into evocative allusions – into light, purity, stillness, the solemn passing of time; into traces, memories, significant objects. In other words, all he had achieved until then, would survive as an invisible presence, a sediment, a memory; as diluted in emptiness, as a general anguish, evoked by, spread around, embedded in, the new elements of his art.

Since then, thus, his new painting has kept what characterised his previous output, in the form of a phantom, as a concentrated tale mutated into style. During that three-year transition, Ferroni lost his ideology, his illusions, a part of his hopes for the present. Though, he did not give up pain, the tragedy of existence, his sense of commotion. He retained them without resolving them; he illuminated, purified them but did not abandon them. He worked to give us beauty, poetry, never removing a sense of condemnation. After all, emptiness can be more frightening and suffocating than fullness; evocation can be more frightening than declaration; atmosphere can be more poignant than symbol.

There is a very beautiful book about Ferroni by Giorgio Soavi, edited by Olivetti in 1984[1]. In it one finds the juxta-

1 *Drawings and Etchings by Gianfranco Ferroni*, text and photographs by Giorgio Soavi, Milano, Olivetti, 1984.

avvolge, la difficile fatica del vivere, del pensare e del creare, la frantumazione dell'esistenza, e la molteplicità caotica, delle cose, degli oggetti, degli strumenti; e c'è Ferroni, questo Stevenson che non ha mai viaggiato nei Mari del Sud, ma solo nel 'sotterraneo', nel suo studio senza luce del giorno. La sequenza delle opere sembra contraddire le fotografie, cioè la realtà: la frantumazione si è trasformata in unità formale, il senso tragico in malinconia, il disagio in poesia, il sottosuolo dove regna il tempo, in assolutezza dove il tempo è abolito. Questa doppia sequenza dà un ulteriore apporto, e con chiarezza, a come si debba interpretare la nuova pittura, come essa contenga *in nuce*, entro le profondità dell'immagine, quanto prima era palese, più facilmente conoscibile e interpretabile.

Dopo tutto questo possiamo allora riconoscere quanto sia unitaria l'opera di Ferroni; quanto si possa seguire in essa una continuità profonda senza fratture dall'inizio ad oggi; quanto l'ispirazione, il rapporto con il mondo, il modo morale di affrontare l'esistenza, non subiscano cambiamenti sostanziali lungo tutto il lungo periodo in cui egli crea la sua opera, sebbene essa conosca quella divisione in due grandi parti, cui si è già accennato, ognuna con una diversità che è cosa molto appariscente. Ma questa diversità sta soprattutto nel linguaggio. Lo riconosce Ferroni, proprio in questi termini: "Le cose degli anni 1959-60 sono molto legate a quelle di oggi: il linguaggio è cambiato, ma la radice e lo spirito sono gli stessi". Ferroni continua a dipingere uno spazio interno, come ha quasi sempre fatto, ad eccezione di alcune vedute di città nel 1961, e di alcuni 'racconti d'estate', che erano poi fusioni di interno ed esterno, nel 1963.

Dal 1972 tutta la sua pittura, e di conseguenza l'incisione e il disegno, sono di un interno ridotto a una stanza, a volte ristretto al muro di una stanza. Si tratta quasi sempre del suo studio, dove gli oggetti di lavoro, i barattoli, qualche bottiglia, fanno natura morta; oppure di una stanza con un letto, o con un mobile. Oggetti e spazio: questi i temi della nuova pittura; con la presenza, ma molto rara, e solo per i primi anni del nuovo corso, dell'abitatore nello spazio, ombra, fantasma, o quasi oggetto egli stesso. È avvenuto un processo riduttivo; come se fosse rifiutata la ricchezza dell'immagine, l'invasione dell'esterno, l'entrata del mondo, la forza dei ricordi; e fosse accettata solo la semplicità, l'essenza, il senso 'povero', modesto e vero, dell'ambiente e degli oggetti, in contrapposizione reale, autentica, poetica, all'astrazione e alla retorica dell'arte minimale o 'povera'.

Ma questo processo è anche, nello stesso tempo, di soggettivazione, di rifugio nella propria individualità, distaccata, solitaria, priva ormai di ideologia, e quasi priva anche di memoria. Non si tratta di intimismo, di ripiegamento su se stesso; Ferroni vive ancora il rapporto con il mondo, ma secondo una mutazione profondissima trasforma le idee in immagine, i rapporti esterni in rapporti ad essa interni, l'esistenza in essenza. È come se avesse fatto tabula rasa di ogni tratto eccedente, di ogni arricchimento, ottenendo uno spazio dove fiorisce, in modo mi-

position of a series of coloured drawings and a sequence of photographs of the artist's studio, which creates a probing contrast. It is as though beyond the clarity, the precision and the structure that originate from the order and the beauty of the images, we could see another side, a dark side, a subterranean world. And in fact Soavi's text is entitled *Nel sotterraneo*, which literally refers to the subterranean basement where Ferroni works. We know numerous photographs of artists' studios, but none of them is as revelatory as this admirable and dramatic sequence. The photos seem in fact to represent the subconscious of the work. Dramatic, I said, but I should add tragic, incisive in their violent contrast between the governing shadow, the darkness, and the sharpened, almost blinding light. From them we perceive the disorder of reality, the contours of the surrounding darkness, the labours of life, of thought, of creation; the fragmentation of existence and the chaotic multiplicity of things, objects and instruments. And we feel the presence of Ferroni, this sort of Stevenson who has never travelled the Southern Seas, the traveller of the 'subterranean', the explorer of his studio devoid of daylight. The sequence of his works seems to contradict the photos, to contradict reality: fragmentation is turned into formal unity, the sense of tragedy into melancholy, unease into poetry; the subterranean where time rules, into an absoluteness where time is abolished. This double sequence noticeably adds to the interpretation of his new painting, clarifying how it contains, within the depths of the images, the seeds of what was palpable, more easily knowable and readable in his previous work. All this said, we can now recognise how coherent Ferroni's oeuvre is; how deeply continuous, without fractures, it has been from its beginnings; how its inspiration, its rapport with the world, its moral way of dealing with existence, have not changed substantially over his long career even in the light of its partition into two great phases, each, as we already mentioned, with its own unmistakable diversity. In fact, such a diversity is more of a matter of language. Ferroni himself put it in those terms: "What I made between 1959-60 is closely connected to my current works: the language has changed, but the roots and the spirit are the same". Today Ferroni continues to paint interiors, as he has almost always done except for a few, rare cityscapes of 1961 and a few 'summer tales' of 1963 – where, after all, he purely merged interiors and exteriors.

Since 1972, his practice – painting, printmaking and drawing – has revolved around an interior reduced to a room or, often, to the wall of a room. In most cases, this space is the artist's studio, where the objects of making, the jars and the bottles act as still lifes; or a room, that features single pieces of furniture, for example, a bed. Objects and space: these are the themes of his new paintings with the rare presence – recurring during the earlier years of his

racoloso come sempre fa, l'assolutezza della poesia. Non meraviglia che i protettori di un simile evento siano Vermeer e Morandi.

Sovrana è la luce. Questa è la grande conquista che pone Ferroni diverso, nuovo, e potente creatore, non solo entro la sua generazione, ma in tutta la seconda parte del Novecento italiano. È una luce nitida, cristallina, ma priva di fisicità; fantastica, senza fonte precisa di origine, invade lo spazio, a volte come impalpabile nebbia, a volte come irradiata a zone; crea a volte gli oggetti contornandoli e fornendo loro volume, a volte li penetra, li trapassa, li imbibisce. È luce del vero e luce dello spirito, in una stretta fusione. Impressiona vedere come arrivi da lontano, fin dal Caravaggio, da quella taverna dove avviene la *Vocazione di San Matteo*, ma da cui sono scomparsi tutti i personaggi e permane forse solo l'aura del gesto divino; o ancor più in là, fin da quella piccola stanza dietro la *Madonna di Sinigallia* di Piero, dove si fa pulviscolo luminoso irradiato dalla finestra al muro. Ed è proprio con la luce, usandola come se fosse nobile materia connaturata al colore, che egli riesce a creare, come mi è già accaduto di dire, una condizione vermeeriana. Nell'opera di Ferroni la luce è diventata protagonista; ha invaso il campo del colore, non eliminandolo, naturalmente, poiché non si dà pittura senza colore, ma modificandolo, attenuandolo, togliendogli il grido, il timbro, e intridendolo di silenzio, di fusione, di sussurro tonale; lo ha come incorporato. Giovanni Testori ha bene scritto su questo evento e su questa novità: "[...] la temperatura poetica e morale ha preso a bruciare a un fuoco, che quanto più sembra lento, tanto più si porta, giorno per giorno, vicino all'incandescenza; fino a distruggere i colori stessi e la loro sostanza in una sorta di monocromo, dove anche il più invisibile, l'infinitesimale dei punti neri è pura luce; e altra luce su di sé e in sé insieme genera, reclama e invoca"[2].

Anche alcuni titoli di Ferroni, che si distinguono dalla titolazione più convenzionale e descrittiva, ci servono di traccia: una pittura del 1989 e una litografia del 1991 portano quello di *La luce della solitudine*, che concentra nella sua unità, in parte apparentemente contraddittoria, nel suo un po' misterioso senso, gli elementi, le ragioni e gli spiriti delle opere cui si applica, ma anche di tutte le altre create in questi anni. La solitudine infatti ne è un tratto fondamentale; come lo è della vita; si stempera nell'opera, indica da quale territorio psicologico, morale, da quale condizione di esistenza e di spirito derivi, e ne è il contenuto. Fondere insieme luce e solitudine, dare a questo atto una realtà artistica, tradurlo in poesia, è la grande creazione di Ferroni in questi anni; vuol dire anche, pur mantenendo quella pura radice, riformare Vermeer, secondo una soggettività, una vibrazione esistenziale, un'angoscia, che è il senso del moderno. E quando Ferroni dipinge un'altra opera, e la intitola *Nella luce-Polvere*, crea un capolavoro come difficilmente capita di vedere, poiché

2 Giovanni Testori, *Gianfranco Ferroni*, catalogo della mostra alla Galerie Du Dragon, Parigi, 1977; ora in Giovanni Testori, *Ferroni*, Marini Editore, Treviso 1990, p. 25.

new course – of the inhabitant of that space, of himself as a shadow, as a ghost or even as an object. Something of a reducing process has happened here as if the richness of the image, the invasion and the interaction of the world, the power of memory had been refused in favour of simplicity, of essence, of a 'poor', modest and true sense of spaces and objects – a real, authentic, poetic counterpart to abstraction and to the rhetoric of Minimalism and Arte Povera. At the same time this process has also acted as a subjectivisation, as a search of his own detached, solitary individuality, deprived of ideology, almost deprived of memory. It is not a matter of intimacy, of an intimate withdrawal. Ferroni has kept the relation with the world alive, though, according to the deepest sense of his move, he has transformed ideas into images, the rapport with the outer into a rapport with the inner, existence into essence. It is as though he had made a clean sweep of every excess, of every redundancy so as to allow absolute poetry to blossom as miraculously as it always does.

It does not surprise that the tutelary spirits of such a passage have been Vermeer and Morandi. Light dominates. And this is the great achievement, that makes Ferroni a newly regenerated, renovated artist, establishing his position within his generation as well as within the Italian art of the second half of the XX century. His is a crystal-clear light, devoid of physicality. Unreal, without a precise origin, this light irradiates throughout, invading the space like an impalpable fog. It creates objects, defining their contours and volumes. Or it variously penetrates, inhibits, trespasses on, them. It is a fusion of both a spiritual and a worldly light. Its long, impressive history dates back to Caravaggio, to the aura of the divine gesture happening in the tavern of *The Calling of Saint Matthew,* emptied of all the figures. And, going further, it recalls the luminous dust irradiating from the window of the little room behind the Virgin in Piero's *Madonna di Senigallia*. Through light, by using it as the noble material inherent to colours, he also creates a Vermeerian atmosphere, as I have already had the chance to say.

In Ferroni's oeuvre, then, light has become the protagonist. It has stolen the role of colour without eliminating it for painting does not exist without colour: it has modified colours, attenuating their centrality, removing their power and their tenor, infusing them with silence, synthesis, tonal whisper. It has incorporated them. Giovanni Testori touched on this aspect, this innovation, quite penetratingly: "[...] the poetic and moral temperature is now burning like a fire, that, as much as it seems slow, is day by day becoming closer to incandescence; closer to the destruction of the colours themselves and their substance in favour of a sort of monochrome, where even the most invisible, the infinitesimal black point is pure light. And such a light claims, invokes as well as generates, more light"[2]. Some of the titles of his

vi è dipinta la luce in sé, nella sua impalpabilità, leggerezza, nel suo velo, nel suo essere fenomeno fisico che diventa spirituale, delicato annebbiamento, vaga pioggia di polvere. E con la polvere indica l'immersione lentissima nel tempo, cui dà consistenza un altrettanto lieve cono d'ombra.

Il protagonismo della luce non elimina, infatti, l'ombra; ma se ne vale come di una compagna minore. L'ombra non viene a contrasto, non crea contrapposizione drammatica, non è diversità violenta, ma è come una variazione della luce, un suo delicato modificarsi mantenendo la stessa sostanza; è un trapasso leggero, come un vago segnale, una premonizione, l'inizio di un'attesa. La luce creata e creatrice, con l'esile, esiguo corteo delle ombre, stabilisce la sua presenza, vive la sua scena, in uno spazio, ben delimitato, chiuso, vuoto, netto, reale; una stanza del vissuto. Non è lo spazio metafisico, idealistico, prospettico che viene dalla tradizione classica italiana, né l'ambiente armonico, descritto, lenticolare, della tradizione fiamminga od olandese; se mai derivato da una eversione spaziale come quella caravaggesca e insieme da una eversione ambientale come quella vermeeriana. Nella nuova pittura di Ferroni è come se si alzasse all'improvviso una tenda e apparisse, colta in un attimo fermato e di solitudine, la stanza-studio, vuota, appena abbandonata, con la traccia impalpabile di una assenza-presenza, con gli oggetti sparsi o riuniti in gruppo, con i segnali del vissuto; è come se la luce avesse fissato quell'attimo di immobilità temporale in una sospensione definitiva, in un eterno dell'immagine, resa intatta, intoccabile e intimamente cristallizzata dalla poesia.

All'inizio, tra il 1974 e il 1976, vediamo una porta, a volte chiusa, a volte aperta, una stanza di fondo illuminata, il pavimento che arriva fino a tre quarti dell'immagine, come un lontano orizzonte, un muro su cui è rimasta la traccia ombreggiata di oggetti rimossi, un angolo con un tavolino (nelle opere *La stanza abbandonata* 1972, *L'altra stanza* 1974, *Interno. Porta chiusa* 1974, *Pavimento. Lo studio* 1975, *Pavimento, sedia, luce* 1976, *Lo studio* 1976, *La stanza vuota* 1976). Mai soggetto è stato meno soggetto di questi, se non a volte in alcuni realisti spagnoli (è stato fatto il nome di Antonio López García) e forse americani; ma con molta diversità di intenti e di modi. Ferroni è unico in questa grande invenzione di luce-spazio-stanza come soggetto di un'opera. E ciò che lo rende unico, e che molto meraviglia, è la sua capacità di dare a questi soggetti la bellezza, la forza, la totalità, l'armonia, il pensiero, il significato profondo, che i soggetti usuali della pittura hanno sempre potuto avere. La sua capacità di alzare con il tocco della grande arte questi non-soggetti. Poiché il soggetto di queste opere è il vuoto, la solitudine, la malinconia, l'assenza, l'attesa; "Mi trovo in un limbo totale" dice Ferroni, e lo dipinge. E c'è anche in queste opere un altro soggetto, ancor più invisibile, come il fruscio di un'ala, un alito che sta sospeso, inerente alla luce, allo spazio, alla stanza; fissato anch'esso nell'eterno dell'immagine e quindi in qualche modo vinto nello stesso momento che è rappresentato; mi ricordo una frase in un romanzo di Dickens, *Bleak House*:

works – those that are clearly distinguished from the more descriptive and conventional ones –, serve as actual traces: a painting of 1989 and a lithograph of 1991 are entitled *La luce della solitudine*, that concentrates in its unity – which, at times, may seem contradictory in its vaguely mysterious sense – all the elements, the reasons and the spirits, which characterise the works of the same years. As for his life, so for these works solitude is a fundamental trait: entering the work, solitude signals its existential and spiritual condition, the psychological and moral territory of its provenance, becoming the work's content. To fuse light and solitude, to turn this fusion into an artistic reality, into something poetical, is the great accomplishment of Ferroni's painting. Such an undertaking can also be seen as an act to reform Vermeer, investing this reference with the subjectivity, the sense of existential vibration and the anguish typical of modernity. In this respect we should consider *Nella luce-Polvere* – a painting of a rarest quality – as a masterpiece, in which he manages to depict light in itself, in its impalpability and delicacy; in its being a veil, a physical phenomenon that becomes spiritual; a delicate numbness, a vague rain of dust. And through the dust he indicates the extreme slowness, that characterises the immersion into time, whose consistence is also conveyed by a restrained shadowing.

The centrality of light, in fact, does not annul shadow. Shadow is like its younger sister. It is not created by contrast as much as it does not create dramatic antitheses. Shadow is not violent diversity. It is a variation of light with its delicate modulation keeping the same substance; it is a trespassing light, a vague signal, a premonition, the beginning of a waiting. Only through the ephemeral, exiguous parade of shadows can the both generated and generative light establish its presence, occupy the scene in a delimited, fenced, empty, sharp, real space: the room of one's own life. And thus his is not the metaphysical, idealist, perspectival space, that comes from the Italian classical tradition. Neither does it come from the harmonic, descriptive, lenticular space of the Flemish tradition. It is more to do with the Caravaggesque and Vermeerian subversion of space and environment. In Ferroni's new painting it is as though a curtain had been suddenly removed so as to let the empty, abandoned studio-room appear in a frozen instant of solitude, with the impalpable trace of an absence-presence, with the objects scattered or reunited, with the signals of life. It is as though light had fixed an instant in a temporal halt, in a definitive suspension, in an eternal image, which results intact, untouchable and intimately crystallised by poetry.

2 Testori, Giovanni, *Gianfranco Ferroni*, exh. cat., Galerie Du Dragon, Paris, 1977; now in Testori, G., Ferroni, Treviso: Marini Editore, 1990, p. 25.

“Così come tutte le separazioni preannunciano la grande separazione finale, le stanze vuote, private della presenza familiare, bisbigliano lugubri ciò che la vostra camera e la mia diventeranno un giorno”.

Ma ad organizzare, e dare quindi forma, allo spazio, al suo vuoto, o agli oggetti che contiene, ci sono altri due elementi, sostegni essenziali del linguaggio: anzitutto la struttura compositiva, la sistemazione dei piani, pavimenti, pareti, tavoli, degli oggetti nei loro rapporti, delle linee, delle distanze, delle corrispondenze. Poiché la prospettiva non è regolata secondo dati classici o realistici, ma secondo necessità espressiva, andamento psicologico, offerta di contenuto, la struttura della composizione assume valore primario. Essa è perseguita con una minuzia, una precisione, una necessità, assolute. Essa è perfetta, rigorosissima, intoccabile, disarmonica per un’interna armonia, asimmetrica per una nascosta simmetria; da lei nascono il valore espressivo e il valore poetico. È dal fondersi, dall’intimo combinarsi di struttura e luce, che nasce, nella pittura di questo periodo, con un culmine negli anni Ottanta, quel nitore, quella cristallizzazione, quell’arresto del tempo, quella originalità, quella fantasia inventiva, quella assolutezza formale che la distinguono e la distaccano da ogni altra. Questo è ancora un elemento che ci mostra quanto Ferroni abbia meditato sull’opera di Vermeer.

L’altro elemento è quello che si è chiamato, da me e da altri, col nome di micrografia, o di puntinismo; ma che non ha nome poiché è la materia stessa, la costituzione prima, di un modo di lavoro derivante da una necessità psicologica e creativa, da un controllo minuzioso e totale, da una tenace lentezza, da un rischio diretto punto per punto. L’opera è così un tessuto di punti, come un organismo è un tessuto di cellule, un cielo un tessuto di stelle, una terra un tessuto di zolle. La finitezza minima, ripetuta all’infinito con una uguaglianza che tende lentamente a modificarsi e variare, dà il senso di una palpitazione sussurrata, e, chiusa nella finitezza generale dell’opera, il senso di un di là, misterioso e inconoscibile. Quasi sempre i pittori che hanno molte cose da dire entro e oltre l’immagine, allusioni, pensieri, intensità inesprimibili, oscuri illimiti, partono dal punto; che è un segno ma non coincide con quanto si intende per segno nel comune linguaggio estetico; è anche più piccolo e tende a obliterarsi nella generale unione dell’opera. O si può dire, come fa Casimiro Porro, che è un “segno morale”[3].

La stupenda serie di interni vuoti in cui un lettino sfatto sta, unico oggetto, nel fondo, è, ad esempio, una unita armonia di spazio che si prolunga in profondità, di luce diffusa e nitida, di immagine splendente, di soggetto misero e semplice, di composizione rigorosa, di tessitura puntinata fatta di una miriade di tocchi che non si sgranano ma si fondono. Comincia verso il 1971, *Interno con lettino*, continua nel decennio successivo, *Interno. Lettino sfatto* 1981-82, *Lettino* 1985; e si prolunga poi con acqueforti, acquerelli e disegni fino al 1992. Per il soggetto dimesso, quasi squallido, come una memoria e una sigla di solitudine, per il contenuto di esistenza, per l’originalità, per la bellezza, per la mirabile organizzazione dello spazio, per quella luce che fissa e che sublima, per quella infinita cellulare dei punti di colore, di matita e di segno grafico, questa serie sta tra le invenzioni poetiche e tra le realtà figurative maggiori di questi anni.

Intanto gli oggetti sono sparsi, radi, su un tavolo; o si raggruppano e fanno natura morta, che è un modo convenzionale di indicarli; poiché non hanno la convenzionalità della natura morta, ma si annullano come soggetto e funzionano solo come pretesti per una emissione di luce, una alonatura di spirito malinconico, un circondarsi di spazio o un emergere, un fiorire, nello spazio, dandogli giustificazione, e, insomma, per un rapporto luce-spazio che, nella sua complicata profondità, nel suo intricato intreccio, nel suo creare un’emergenza senza tempo, è il vero soggetto di queste opere. Come in tutte le opere che toccano in qualche punto l’assoluto, che fanno presentire, prevedere, immaginare un oltre, che stringono entro la loro perfezione un mistero, che stravolgono per minimi e non palesi tratti la realtà, che scoprono un vero sotto il vero (De Pisis affermava: “Il vero non è vero”; quindi si potrebbe dire sotto il non-vero), che racchiudono l’essenza sotto l’apparenza, l’essere sotto l’apparire; come le opere di rari artisti che hanno queste qualità, le opere di Ferroni, queste opere di Ferroni, non possono essere spiegate, o almeno non cedono tutta la loro materia, la loro sostanza e il loro spirito ad una spiegazione per quanto diramata, sensibile e minuziosa sia. Anche la loro interpretazione non è mai esaustiva. Esse sono; nella loro indecifrabile e assoluta totalità. Dobbiamo abituarci, di fronte ad opere come queste, ad esaurire tutto il nostro partecipare, il nostro rapporto, nella contemplazione, che contiene e supera e rende difficile la critica, l’atto di descrivere e l’atto di spiegare.

Eppure non ci resta che proseguire la via dell’avvicinamento attraverso la scrittura. A volte in queste opere con oggetti, c’è qualcosa di medianico, sembra che il piano sul quale posano poche cose stia sospeso nello spazio senza nessun appoggio; allora gli oggetti sembrano anch’essi in un equilibrio difficile e sono sparsi sul piano con apparente casualità, secondo un rapporto, molto complicato ma molto rigoroso, di contrappesi formali, come se il tocco di un mago li avesse deposti in un punto dove hanno acquisito una assoluta necessità, e da cui non possono essere mossi; se ne stanno intoccabili e puri in questo spazio fissato nella sua possibile fluttuazione, come se si fosse riusciti a gettare un flash indelebile entro il tessuto di un sogno. A volte il ripiano è di un tavolo che occupa tutta l’immagine o di un tavolino che ne sta al centro; gli oggetti più comuni vi sono accostati ai più strani: attrezzi di lavoro, i boccetti dei colori, una scodella per i pennelli, un paio di forbici, una scatola, uno straccio, una piccola spatola, stanno uniti a una bottiglia bianca, a un bucranio, a una ciotola nera, a un frammento di

3 Casimiro Porro, *Gianfranco Ferroni*, a cura di Arialdo Ceribelli, Arcer, Bergamo, 1994.

In the works made between 1974 and 1976, we see a door – either open or closed –, an illuminated room behind, a floor occupying most of the foreground of the image, a corner with a table and, like a remote horizon, a wall on which are left the traces of objects that have been removed (think of *La stanza abbandonata* 1972, *L’altra stanza* 1974, *Interno. Porta chiusa* 1974, *Pavimento. Lo studio* 1975, *Pavimento, sedia, luce* 1976, *Lo studio* 1976, *La stanza vuota* 1976).

Never has there ever been a non-subject such as this in painting, except for, perhaps, in certain works by Spanish realists (Antonio López García has been often mentioned as a comparison) and by Americans, despite the differences in intention and manners. Ferroni is unique when it comes to this great invention of a light-space-room as the subject of the work. And what makes him unique, what fills us with great amazement, is his ability to provide these subjects with the beauty, the power, the totality, the harmony, the thought, the deep meaning, that the usual subjects of painting have always possessed: his ability to elevate these non-subjects to the status of art. “I feel I am in a total limbo”, says Ferroni. And this is what he paints: emptiness, solitude, melancholy, absence, suspension. There is another subject, too, a most invisible subject, impalpable as the rustling of wings: a suspended breath, inherent to light, space, rooms – fixed in its eternal image, and thus, somehow won in the very same moment in which it is represented. In this sense, a passage from Dickens’s novel, *Bleak House*, comes to mind: “As all partings foreshadow the great final one, so, empty rooms, bereft of a familiar presence, mournfully whisper what your room and what mine must one day be”.

There are two other elements, two essential linguistic supports, which Ferroni used in order to orchestrate and, hence, to give life to shapes, to emptiness and to the objects it contains. The first is compositional structure, the design of the relationships, of the distances and of the correspondences among planes, floors, walls, tables, objects, of lines. Since his perspectives are not governed by classical or realistic data, but by an expressive necessity, by a psychological control, by a content, their compositional structure takes on a primary value. It is achieved through absolute meticulousness, precision and necessity. It is perfect, rigorous, untouchable; disharmonic in its inner harmony, asymmetric in its hidden symmetry. It is responsible for generating the work’s expressive, poetic values. In the paintings of this period – with a climax in the 80s –, the fusion, the intimate combination of structure and light give life to the clarity, the crystallization, the stillness of time, the originality, the inventiveness, the formal absoluteness, which make his work so distinctive. This is yet another aspect that demonstrates how Ferroni has meditated upon Vermeer’s oeuvre.

Next comes the element, which has been defined – by myself and by others – as micrography or as pointillism. Such an element, though, possesses no real definition for it is the very matter, the fundamental constitution of a working method, that derives from a psychological and creative necessity, from a meticulous and total control, from a tenacious slowness, from a direct point-by-point risk: as an organism is a tissue of cells, skies are a tissue of stars, earth a tissue of turves, so the work is a tissue of points. The minute precision of the points, repeated *ad infinitum* through a constancy that slowly tends to modify and vary, takes on the sense of a whispered palpitation and, closed in the general finishedness of the work, the sense of a mysterious and unknowable beyond. Most of the painters who have much to say within and beyond the image – allusions, thoughts, ineffable intensities, obscure infinities – depart from a point, from a mark which does not coincide with what aesthetics commonly identifies as a mark. It is also smaller and tends to disappear in the general economy of the works. We may call it, as put by Casimiro Porro, a “moral mark”[3].The wonderful series of empty interiors where an unmade bed in the background dominates as the only subject, is altogether the representation of a unified harmony of the space that creates deepness; of a diffused and clear light; of a radiant image; of a simple and poor subject; of a rigorous composition; of a punctuated fabric made of myriads of touches, that combine themselves rather than dividing. In 1971 appeared *Interno con lettino*, then in the following decade, *Interno. Lettino sfatto* (1981-82) and *Lettino* of 1985. And then again etchings, watercolours and drawings up until 1992. Such a series can be considered among the major poetic inventions and among the major figurative contributions of those years for its demure, almost shabby subject – as if it was a memory, a signature of solitude; for its existential content; for its originality and beauty; for its admirable orchestration of the space; for the light that fixes and sublimates everything; for the minutely infinite formal rendition.

The rare objects that appear in his works are scattered over a table or are grouped to form still lifes. However, such a genre is perhaps too conventional a way to define his objects, for they do not take on the features of still life. Rather, they can be identified as annulled subjects, that act as mere pretexts for an emission of light, for the creation of the halo of a melancholic spirit; for the creation of a space around or of an emergence, a blossoming in the space, that justifies their existence. And therefore the real content of these works is the relationship between light and space in its complicated depth, in its intricate intertwinement, in its creating a timeless emergence. What happens here is what happens in all the works that aspire to grasp the absolute,

3 Porro, Casimiro, *Gianfranco Ferroni,* curated by Arialdo Ceribelli, Bergamo, Arcer, 1994.

scultura, una testa di cherubino o di bambino staccata dal tronco, un listello unito a formare un quadrato che non inquadra niente. Sul muro che, come fondo, sempre chiude lo spazio, o misteriosamente a volte sembra aprirlo verso un illimite, si vedono delle chiazze di colore, una incisura verticale, minime irregolarità, impronte di quadri rimossi, segni di spruzzature, un'ombra triangolare o quella di un corpo umano che si affaccia. Ogni cosa di questa descrizione, lo spazio, gli oggetti, le luci, gli episodi del muro, contribuisce nell'insieme a dare il senso di una realtà nascosta, di un'allusione arcana, di un equilibrio fermato per sempre in un attimo di sospensione, di una magia illuminata, di una malinconia vitale.

All'inizio degli anni Ottanta appare nella pittura di Ferroni un oggetto nuovo, nuovo protagonista: un panneggio; che a volte è un lenzuolo, la cui prima comparsa si è avuta sui letti sfatti, a volte un drappo usato a coprire il tavolo o il cavalletto, a volte un telo abbandonato tra gli oggetti. È sempre un concentrato di luce; la sua irregolarità vivacizza la composizione, il gioco delle pieghe vi crea delicati chiaroscuri, linee irregolari, anfratti d'ombra; il suo scopo può essere di nascondere, di accentuare l'allusivo, il misterioso, l'indicibile. Quanti panneggi vi sono nella pittura italiana! Ferroni continua una tradizione illustre; ma supera ogni intento decorativo, ogni preziosismo, ogni puro formalismo; infonde al panneggio sensi vitali. In quell'opera bellissima, nitida, di un rigore assoluto, tutta abitata da una luce uniforme e irreale, *Cranio equino sulla cassettiera* del 1982, il panneggio che pende dal ripiano del mobile in un'apertura semicircolare è centro dell'immagine più che non lo sia il bucranio. E in contrapposizione, quasi dieci anni dopo, in un altro purissimo capolavoro, *Ciotola nera* del 1991, il drappo occupa quasi tutto il quadro, ricoprendo, chiaro, il piano su cui posa la ciotola scura, come se fosse un offertorio, e l'oggetto un santo Graal della quotidianità.

Nella sua funzione di ricoprire interamente un tavolo, una sedia o il cavalletto, il drappeggio acquista infatti un'aura di sacralità. Crea una stupenda emergenza di blocco luminoso, elimina coprendolo ogni particolare realistico, ogni frammento di oggetto, crea un nitore e un'armonia cui si addicono solo pensieri filosofici o religiosi, come se operasse un trapasso dal luminoso al numinoso. Quando il lenzuolo o drappeggio ricopre tutto il cavalletto ricadendo in pieghe allargate, sembra che copra una figura orante, o che sia la materializzazione di un fantasma (*Lenzuolo sul cavalletto*, 1983). Quando ricopre solo in parte il cavalletto e su questo è posto un quadro con una figura geometrica (*Cavalletto*, 1987), sembra che diventi un piccolo altare che offre, nel triangolo (*Cavalletto*, 1986), la perfezione della geometria o la perfezione della divinità. Dice l'irruento e cattolico Testori: "Altare e ghigliottina, tabernacolo e capestro, il cavalletto, che i candidi panni sembrano addobbare per la sua più gloriosa liturgia, se ne sta lì, dentro uno spazio che è come il sunto e, insieme, il fondo di tutti i luoghi e i loculi del nostro vivere e del nostro morire"[4].

Ma Ferroni, calmo, dice: "altarino laico".

Le opere di questi anni hanno raggiunto una tale perfezione, un così internato splendore, un così unito rapporto tra forma, composizione e senso, una tanto molteplice possibilità di lettura, o impossibilità di lettura, un così assoluto silenzio, che stanno ai culmini, ora, dell'arte italiana.

4 Giovanni Testori, in *Gianfranco Ferroni*, Galleria Philippe Daverio, Milano, 1987.

to sense, to prefigure and to imagine a beyond; to keep a sense of mystery within their perfection; to radically change reality through delicate, hidden traits; to unfold the truth, that is behind the truth (or, perhaps, we should say 'behind the non-truth' according to the Filippo de Pisis's statement: "The true is not true"); to reveal the essence behind appearance, the being behind the appearing.

Like the works of the rare artists who aspire to such qualities, the works by Ferroni, these works in particular, cannot be fully explained since their substance – both materially and spiritually – is never fully open to a complete explication no matter how detailed, perceptive and thorough it may be. This is to say that their interpretation is never exhaustive. In their indecipherable and absolute totality, they simply are. Before works of the kind, we have to learn to limit our participation – our relationship with them – to contemplation, restraining, overcoming and troubling criticism, the very act of describing and explaining. And yet our task is to continue to approach the work through words.

For instance, we may go on to say that there is something mediumistic in the objects of his depictions. The surface on which they are posed, seems to be suspended with no actual support. Objects themselves seem to be in a difficult equilibrium as they are scattered over a plane with apparent casualty, according to a very complicated and rigorous rapport of formal counterweights, as if a spell had frozen them in a space where they acquire an absolute necessity and from which they can no longer be moved. Pure and untouchable, freed from their possible fluctuations, they stand in this fixed space, as if they were made of the stuff of dreams. The plane is sometimes a table, that occupies the whole of the image or is at the centre of the picture. The most common objects are grouped in the strangest ways: working tools, paint tubes, a bowl for brushes, a pair of scissors, a box, a rug, a little spatula are put alongside a white bottle, a bucrane, a black bowl, the fragment of a sculpture, the head of a cherubim or of a child, and wooden slates united to form a square grid, that frames nothing. On the background wall, that either closes the space or, at times, seems to open up to a mysterious infinite, one can see stains of colour, a vertical fissure, minute irregularities, the prints of removed pictures, squirts, triangular shadows or shadows of an invisible human presence. Everything in this description (the space, the objects, the lights, the walls) contributes to suggest the sense of a hidden reality, an arcane allusion, an equilibrium forever blocked in an instant of suspension, in an illuminated enchantment, in a vital melancholy.

At the beginning of the 80s, a new subject, a new protagonist entered Ferroni's painting, drapery. Since then, we have occasionally seen sheets, whose first appearance dates back to his series of unmade beds. At times we have seen a drape used to cover a table or an easel; at other times, a veil abandoned among objects. In all its guises, however, this subject always stands for a concentration of light. The irregularity of the fabric makes the composition vivacious. The interplay of its wrinkles creates delicate chiaroscuro effects, irregular lines, shadows. Its meaning can be to hide things, to accentuate allusion, mystery, ineffability. Think how many drapes have we encountered along the history of Italian painting! Ferroni has continued such an illustrious tradition, never falling into the trap of decorativeness, affectation, pure formalism. His drapes are instilled with vitality. In that striking, serene, absolutely rigorous work that is *Cranio equino sulla cassettiera* of 1982, inhabited by a uniform and unreal light, the actual centre of the image is not the horse skull referred to in the title, but the drape falling from a chest of drawers like a semicircle. Differently, in another sheer masterwork of ten years later, *Ciotola nera* of 1991, the drape occupies the whole of the painting, covering the plane on which is a black bowl as if it was an offertory with the object standing for a sort of everyday version of the Holy Grail. Covering a table, a chair or an easel, the drape takes on an aura of holiness. It creates a luminous emergence, removes every realistic detail, every suggestion of the objects. As if turned from something luminous into something numinous, it creates both a clarity and a harmony that can be ascribed to philosophy and religion. When bed sheets or drapes cover the easel creating large wrinkles below, they seem to veil a praying figure or they seem to be the materialisation of a phantom (*Lenzuolo sul cavalletto*, 1983). When they cover only a part of an easel, as in *Cavalletto* (1987), in which the easel holds the painting of a geometric figure, it looks like we are observing a little altar, that features the perfection of geometry and of divinity – take, for example, the triangle in *Cavalletto* of 1986. As the Catholic Testori would impetuously put it: "Both an altar and a guillotine, a tabernacle and a halter, the easel, decorated with candid drapes as for its most glorious liturgy, stands there, inside a space that is like the summary and, at the same time, the end of all the places and recesses of our life and our death"[4]. More serenely, Ferroni would instead call it a "laic altar".

The works of these years offer so many possibilities – or impossibilities – of interpretation, have reached such a perfection, such an introverted splendour, such an intimate relationship between form, composition and meaning, so absolute a silence, that they can now be considered at the forefront of Italian art.

4 Giovanni Testori, in *Gianfranco Ferroni*, Galleria Philippe Daverio, Milano, 1987.

LA NOTTE CHE SI SPOSTA

Enrico ***Ghezzi***

Eterna notte di quiete. Con inquietudine m'affiorano queste parole.

Prima o dopo che qualcosa avvenga o si veda, fosse anche il baluginìo di uno sguardo, è la situazione cui ci troviamo incontestabilmente 'davanti'.

Quieto altare del nulla, in continua attesa che il velo venga tolto. Abisso che non si vede.

Tolto il sudario, potrebbe apparire un corpo, o un teschio, un volto, un oggetto semplice come un enigma, o una tela, un foglio, un quadro, una materia in forma di vuoto, una figura ulteriormente dipinta.

Non c'è bisogno di dire 'potrebbero'; non è la profusione, a promettersi e minacciarsi da dietro quei veli, quei panni, quei lenzuoli.

La minaccia, la promessa, la speranza forse, è che non ci sia nulla da vedere né da fare.

THE NIGHT MOVES

Eternal night of quiet. These words disquietingly come to me.

Before or after something happens or is seen, what even it is, even the glimmer of a glance, it is the situation we indisputably find ourselves face to face with.

Quiet altar of nothingness, constantly waiting for the veil to be lifted. Unseen abyss.

The shroud lifted, a boy could be seen, or a skull, a face, an object as a simple as an enigma, or a canvas, a sheet of paper, a picture, matter in the shape of nothing, a figure painted further.

There's no need to say 'they could be'; it's not the profusion that promises or threatens from behind those veils, those cloths, those sheets.

The threat, the promise, the hope maybe, is that there is nothing to see nor to do.

LA NOTTE CHE SI SPOSTA – GIANFRANCO FERRONI

Elisabetta ***Sgarbi***

Ho cominciato a pensare a questo film su Gianfranco Ferroni attratta dalle sue opere che spesso mi è capitato d'incontrare, ma in particolare da alcune tracce che di lui sono rimaste, visibili a 'chiunque/quasi nessuno' abbia accesso ai suoi 'luoghi'. E le ho meditate, queste tracce (spinta da Arialdo Ceribelli, suo ancor più che amico) con una specie di sguardo/lente della macchina da presa, in una lenta amplificata visione delle sue 'cose'.

Visione che si pone, credo in sintonia, con la concezione che anche Gianfranco Ferroni aveva del suo operare. Negli anni cinquanta diceva: "Romanticamente forse, consideriamo ancora il dipingere esperienza gelosa e personale, lenta e oscura selezione di sentimenti e idee; un conoscere, insomma, difficilmente divisibile con altri". E forse la 'solitudine' di Ferroni si è andata affermandosi di pari passo con il rivelarsi a se stesso della sua vocazione: da una figuratività fortemente dichiarata a una rarefazione progressiva delle forme, come se delle cose lui volesse esplorare i contorni e l'essenza, attraverso parti minime, fossero anche granelli impercettibili di semplice polvere.

Eseguendo ancora una volta proprio la traccia del suo pensiero pittorico, che lo porta a dire che negli ultimi anni si era prodotto in lui un processo di interiorizzazione sempre più esasperato, ho cercato di 'leggere' gli ambienti in cui è ancora 'visibile' e presente la sua ombra: lo studio di Milano e quello di Bergamo, dove si era ritirato a lavorare negli ultimi anni. Lì si vedono le sue cose, gli 'arredi', esattamente come lo circondavano e si disponevano intorno a lui quando era vivo: gli occhiali, il letto perennemente sfatto (sorta di Sindone profana), lo straccio con cui puliva i pennelli, le grate delle finestre che fanno riflettere in modi strani, misterici, la (sua) luce diurna. Si intuisce la sua presenza dentro le sedimentazioni, le incrostazioni (i colori), gli sporchi. Come se la sua anima soggiornasse ancora lì, o fosse tornata nell'unico posto (i posti) in cui era unita al corpo terreno. Una specie di viaggio a ritroso, di ritorno a Itaca ma senza consolazione. C'è qualcosa di medianico' che opera non solo nelle tele di Ferroni, ma anche in tutto ciò che gli stava intorno. Un 'qualcosa' che rimandava/rimanda a un'attesa. È ancora Ferroni a darci ulteriori spiegazioni: "Il significato che do al mio esistere oggi come artista risiede nell'attesa, un'attesa sacrale, perché sacrale è il desiderio di avere una rivelazione, e pur sapendo che non mi arriverà io la cerco. Mi aspetto un significato che ancora mi sfugge, un significato che vada al di là della mia vita. Per i credenti questo è Dio, per me è uno spazio vuoto che spero in qualche modo si riempia prima di morire. Aspetto, in fondo, un miracolo". Per Ferroni, questo vuoto allude ad una religiosità 'altra': a qualcosa che non si può dire, che è appunto indicibile per definizione. La spoliazione delle sue figure, dei suoi oggetti soprattutto, è ciò che sono andata a cercare con il mio/suo film-racconto. Perché tutto è ancora presente, anche solo nella disposizione delle cose nei suoi studi di Milano e Bergamo, e il vuoto di Ferroni è già riempito di senso, si coglie con "le immagini per frammenti che emergono da una francescana purezza di luci e ombre", come lui stesso diceva a proposito di alcune sue opere. E in fondo in questo senso pittura e cinema sembrano incontrarsi proprio nell'orizzonte del ricordo e del presente. E se penso a ciò che Ferroni diceva a questo proposito ("Non sono interessato alla memoria descrittiva intesa come ricordo, ma a quella legata al tempo sospeso"), capisco che quella "sospensione del tempo" di cui parlava, è forse proprio "il tempo sospeso" del cinema stesso.

The trembling night – Gianfranco Ferroni

I began thinking about this film on Gianfranco Ferroni, attracted by his works which I often happened to come across, but even more so by several remaining traces of him that are visible to 'anyone/almost no-one' who has access to his 'places'. And I pondered over them - these traces – (encouraged by Arialdo Ceribelli, more than just a friend of his) with a kind of gaze/lense through the movie camera, in a slow amplified vision of his 'things'. A vision that appears in harmony, I think, with the conception that Gianfranco Ferroni too had of his work. In the fifties he said: "We still consider painting – romantically perhaps – a personal experience of which we are jealous; a slow, obscure choice of sentiments and ideas; a knowing that is unlikely to be shared with others". And maybe Ferroni's 'loneliness' became more rooted at the same rate as his realization of his vocation: from a strongly declared figurativeness to a progressive rarefaction of shapes, as if what he wanted to explore were the contours and the essence, through the minimal parts, be they mere imperceptible grains of simple dust.

Effecting once more that very trace of his pictorial thought that led him to say how in his last years an increasingly exasperated process of interiorisation had occurred in him, I have attempted to 'read' the ambients where his shadows is still 'visible', still present: his studio in Milan and the one in Bergamo to which he retired during the last years of his life. There we can see his 'furnishing', placed exactly as they were when he was alive, and his things laid out exactly as they were – his spectacles, his bed, forever unmade (a kind of profane Holy Shroud), the rag he used for wiping his brushes, the bars at the widows that cause the (his) daylight to reflect in strange, mysterious ways. One can sense his presence within the sediment, the encrustation (the colours), the dirt. As if his soul was still abiding there, or had returned to the only place (places) where it was united with the terrestrial body. A kind of journey backwards, a return to Itaca but without consolation. There is 'something mediumistic' operating in the canvases of Ferroni, and in everything around him. A 'something' that recalls/refers to a waiting. Once again it is Ferroni who gives us further explanations: "The meaning I give to my existing today as an artist lies in the waiting – a sacral waiting, because sacred is the desire to have a revelation, and even though I know it will not come I keep seeking for it. I await a meaning that still escapes me, a meaning that goes beyond my life. For believers that is God, for me it's an empty space that I'm hoping somehow to fill before I die. Deep down, what I'm waiting for is a miracle". For Ferroni this emptiness alludes to 'another' religiousness – something that one cannot name, something inexpressible. The despoliation of his figures, and, in particular, of his objects, is what I went to find with my/his film-account. Because everything is still there, even merely in the layout of the things in his studios in Milan and Bergamo; and Ferroni's emptiness is already filled with sense – one catches it through "the images in fragments that emerge from a Francescan purity of light and shadow", as he himself said in reference to some of his works. And all in all it is in this sense that painting and cinema seem to meet right in the horizon of the memory and the present. And if I think of what Ferroni said about this ("I'm not interested in the descriptive memory seen as recollection, but that connected to time suspended"), I understand that that "suspending of time" which he spoke about is, maybe, the "suspended time" of cinema itself.

CERIBELLI RICORDA FERRONI

Arialdo ***Ceribelli***

Ho iniziato circa quindici anni fa, poco dopo la morte di Gianfranco ad ascoltare alcuni brani jazz da lui improvvisati al saxofono. Erano incisioni su musicassetta che ho ascoltato spesso più che altro in macchina, durante qualcuno dei miei continui viaggi, del mio girovagare. Ascoltare quella musica, la sua musica è stato un modo per esorcizzare la sua scomparsa, un'assenza assordante che spesso ha invaso le giornate non più trascorse con lui. La nostra è stata prima di ogni altra cosa un'amicizia salda, profonda fatta di piccoli piaceri quotidiani, di discussioni di lavoro come di politica. Discussioni agitate dalle mie parole e condivise dai suoi silenzi e dalle sue rare esternazioni. Gianfranco era un uomo taciturno, timido, ma certamente non era una persona snob o elitaria, amava il confronto e nello scambio maturava le proprie idee sul mondo e sulle persone.

La franchezza e l'essenzialità erano il suo profilo più evidente, nell'arte come nei rapporti umani. Ci siamo incontrati una prima volta nel 1974, ma è stato negli anni Novanta che abbiamo avuto la possibilità grazie anche al suo trasferimento da Milano a Bergamo di approfondire un'intesa che è stata certamente anche lavorativa. L'arte di Ferroni vive all'interno di un legame appassionato e affettivo con la quotidianità che solo nella sua apparenza mostra i segni di un tempo segregato e solitario, ma che in verità rivela tutta l'umanità di uno sguardo artistico proiettato verso l'altro. Un movimento curioso e indagatore con cui Ferroni allestisce il proprio spazio rarefatto di luce e oggetti.

Potrei dire infine che ho iniziato collezionando stampe di antichi maestri da Dürer a Goya fino a raggiungere Gianfranco Ferroni in un futuro infinito dentro cui ancora oggi mi immergo alla ricerca dell'incisione mancante, come un collezionista ossessivo o un gallerista attento. O più semplicemente come un amico in cerca di quel vecchio silenzio.

Nearly fifteen years ago, shortly after Gianfranco Ferroni's death, I started to listen to some of his sax improvisations of Jazz pieces. These were recorded on cassette tapes, which I would mostly listen to during my long car journeys, during my frequent wanderings. To listen to his music was a way to exorcise his departure – a deafening absence, that has often pervaded the days spent without him. Our relationship was above all a solid friendship made of little quotidian pleasures as well as of discussions on work and politics, in which my agitated words would always be counterbalanced by his silences, by his rare expressions. Gianfranco was a taciturn, timid man but he most certainly was not a snob or an elitist; he loved discussion and, through it, he would nurture his own views on the world and on people.

As in art so in human relationships, frankness and essentiality were his most evident traits. We first met in 1974, though it was not until the 90s that, partly thanks to his move from Milan to Bergamo, we did get to develop a reciprocal understanding, which was surely also professional. Ferroni's art exists in a passionate and affective relationship to the everyday, that only apparently is marked by seclusion and solitude: his art indeed reveals the humanness of the artist's attention towards the world. Made of light and objects, Ferroni's rarefied spaces show a curious, probing attitude towards reality.

I shall conclude by saying that I started collecting prints with old masters such as Dürer and Goya to then approach Gianfranco Ferroni: to then start to delve into an infinite future, in which I am still seeking for the ultimate print. As an obsessive collector or an attentive gallerist. Or, more simply, as a friend in search of that remote silence.

BIOGRAFIA a cura di Chiara *Gatti*

Gianfranco Ferroni nasce a Livorno il 22 febbraio del 1927 e trascorre l'infanzia nelle Marche dove la famiglia si trasferisce per seguire l'attività del padre ingegnere. Il suo corso di studi, per conseguire il diploma liceale, è bruscamente interrotto, nel 1944, dagli episodi bellici che portano la famiglia a muoversi nuovamente, questa volta verso nord, incalzata dalle truppe tedesche. Passando per Milano, approderà, sfollata per i bombardamenti, a Tradate, nei pressi di Varese, dove, nel primo dopoguerra, Ferroni vive un periodo travagliato e di grande solitudine che segnerà, successivamente, anche la sua produzione all'inizio degli anni Sessanta. "Tradate era la mia prigione disperante – racconta – non avevo soldi per prendere il treno e andare a Milano. Mia madre mi osteggiava completamente. Questo durò fino al 1952, quando me ne andai di casa". Le difficoltà di questi anni sono legate dunque al difficile rapporto con i genitori, che si oppongono al suo desiderio di dedicarsi all'arte, costringendolo ad avvicinarsi alla pittura da autodidatta; attività segnata sin da subito dalla militanza politica che influirà notevolmente sulla scelta delle tematiche a venire.

Nel 1946, nonostante le opposizioni, comincia a frequentare l'ambiente dell'Accademia di Brera e del bar Giamaica dove ha occasione di incontrare il critico Franco Passoni e artisti come Dova, Crippa, Meloni, oltre ad Ajmone, Morlotti, Francese e Chighine, le cui ricerche rappresentarono per lui uno stimolo importante per la formazione di una poetica personale. Nel 1949 si iscrive al Partito comunista italiano del quale straccerà, nel 1956, la tessera come gesto di protesta in seguito alla rivolta di Ungheria. Il trasferimento definitivo da Tradate a Milano avviene nel 1952 quando Ferroni, venticinquenne, decide di lasciare la famiglia per dedicarsi all'attività pittorica nel luogo privilegiato del dibattito corrente, animato dalla disputa storica fra realismo e astrazione.

Nel cuore di Milano, faccia a faccia con i nuovi fermenti culturali, negli anni in cui a Brera s'incontrano, da un lato, Fontana e Manzoni, dall'altro gli ultimi naturalisti arcangeliani, Ferroni comincia a frequentare un gruppo di giovani autori, freschi d'accademia (allievi di Aldo Carpi), che tempo qualche anno saranno i portavoce del movimento del Realismo esistenziale, definito così da Marco Valsecchi in un suo articolo apparso su *Il Giorno* nel 1956. Sono Giuseppe Banchieri e Mino Ceretti, Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni e Tino Vaglieri. "Quando mi incontrai con questi ragazzi – narra lui stesso – ero solo e in fame stabile. Me ne stavo per ore al 'baretto' (il Giamaica) senza parlare con nessuno. Li vedevo già nel '55 ma ci conoscemmo nei primi mesi del '56, ci frequentammo e subito avvertimmo di avere gli stessi problemi di fondo oltre che di sopravvivenza. [...] Polemizzavamo con l'astrattismo generico e decorativo da una parte, con il realismo flaccido e stanco dall'altra".

Ferroni si unisce al gruppo in pianta stabile nel 1956, anno in cui compie al fianco di Vaglieri – divenuto suo coinquilino nello studio di corso Garibaldi 89 – un viaggio di studio in Sicilia dal quale, entrambi gli artisti, tornano con una consapevolezza pittorica accesa da una nuova poetica realista. Di stampo meno impegnato e militante, rispetto a quello della serie dei disegni d'Ungheria, ma più incline al racconto di situazioni di ordinaria quotidianità, destinato a sfociare nella poetica dell'oggetto; "metterci cioè la 'cosa' davanti e dipingerla senza secondi fini né mitizzazioni". Si tratta della prima importante svolta nella ricerca di Ferroni.

Dopo la personale tenutasi alla Galleria Schettini di Milano, spetterà alla Galleria Bergamini, particolarmente sensibile verso il lavoro dei giovani artisti, rappresentare il suo lavoro fra il 1956 e il 1960. Risale, invece, al 1957 la realizzazione della prima acquaforte, *Periferia*, di cui esiste un unico esemplare, concentrata – in linea con la coeva produzione pittorica – sul tema dei sobborghi metropolitani. Da questo momento in poi, per tutto l'arco della vita, l'attività calcografica diventerà fondamentale nella sua esperienza, tanto da elevarne il *corpus* inciso (fatto di 264 incisioni e 115 litografie) al livello, per valore e qualità, della produzione pittorica e fare di lui un maestro indiscusso della grafica del secondo Novecento.

Nel 1957 Ferroni è invitato alla quinta edizione della rassegna *Italia-Francia*, a Torino, curata da Luigi Carluccio, mentre, l'anno successivo, approda, accanto a Banchieri, Romagnoni e Guerreschi, alla Biennale di Venezia. Il 1958 è per lui un anno di riflessione venato di inquietudine per le sorti del proprio operato. "Ricordo cosa significò per me, in quell'anno – dice – una piccola riproduzione di un quadro di Bacon che vidi su una rivista. In quel 1958 v'era di che disperarsi; persino i compagni di via Brera prendevano altre vie, si facevano tentare dall'informale. Mi sentivo solo e completamente fallito e in effetti il mio lavoro fino allora non aveva dato che dei frutti un po' meschini, tant'è vero che in anni più recenti ho distrutto buona parte di quei quadri. Ebbene, quel quadro di Bacon valse a rinfrancarmi, mi provava che anche altri artisti per me sconosciuti credevano nella rappresentazione dell'uomo in un modo nuovo e vero, ad un racconto nella direzione che anche noi, seppur confusamente, proseguivamo da anni".

Gli incontri con Giovanni Testori e Mario Roncaglia, direttore della Galleria il Fante di Spade di Roma, dove Ferroni esporrà a più riprese, risalgono a questo stesso periodo e saranno determinanti per il suo riconoscimento a livello critico e di pubblico. Nel 1959 partecipa alla Quadriennale di Roma, alla Biennale del Mediterraneo di Alessandria d'Egitto ed è al centro di un'altra personale alla Galleria Nuova Pesa di Roma. Importante la partecipazione alla rassegna bolognese, del 1962, *Nuove prospettive della giovane pittura italiana* e a *Mitologia del nostro tempo*, curata ad Arezzo nel 1965 da Carluccio. Avviene in quest'epoca un'ulteriore svolta nella ricerca del maestro che tende ad abbandonare gradualmente, nel corso degli anni Sessanta, le vedute urbane e i ritratti caratterizzati dal forte gesto istintivo, per concentrarsi invece sulla descrizioni degli interni, del suo studio, con tavoli da lavoro affollati di oggetti e immersi nel buio.

Dopo l'ultima mostra alla Bergamini nel 1960 e la presenza alla Biennale di Tokio nel 1964 e alla Quadriennale di Roma del 1965, Ferroni torna a Venezia per la Biennale del 1968 dove gli viene assegnata una sala personale. Una volta allestito lo spazio, tuttavia, decide – aderendo ai moti e alle proteste giovanili del momento – di esporre i dipinti rivolti verso la parete. Mentre altri colleghi si associano alla manifestazione di dissenso lasciando le opere girate per un solo giorno, Ferroni, fedele al proprio impegno ideologico, lascerà i quadri coperti per l'intera durata della mostra. Gli anni Sessanta sono, di fatto, gli anni in cui il lavoro di Ferroni assume una decisa piega politica. "Dal 1963 in poi si verifica una più forte politicizzazione del mio lavoro – dice – ed è il periodo meno autobiografico. Io sono sempre stato un pittore autobiografico, sin dai primi quadri, ma dal 1963 al 1970 circa, la partecipazione è più legata ad una situazione storica che all'io. Ecco quindi quadri come *Palestinese ferito*. Laddove c'era un uomo che moriva per un'ideologia, qualunque essa fosse, la mia partecipazione era immediata, istintiva, ed io perdevo quindi quell'aspetto introverso che caratterizza il mio lavoro, sia quello iniziale, che quello dal 1970 in poi, che a me interessa di più. Questa fase è comunque un documento interessante, perché partecipe di una situazione particolare di quegli anni".

Dal 1968 al 1972 Ferroni abita a Viareggio, in una sorta di isolamento che preannuncia un altro mutamento della sua poetica e un nuovo stadio della sua pittura, sempre più focalizzata sull'interno, fisico e psicologico, dello studio, dove gli oggetti presi a modello divengono "alibi", come spiegherà più tardi in una lettera scritta a Maurizio Fagiolo Dell'Arco: "alibi per indagare e valorizzare lo spazio e la luce, veri e soli protagonisti del mio interesse attuale (nell'attesa e nella speranza che questo porti significanza all'alibi)". Durante gli anni viareggini, Ferroni dipinge e incide poco. Si tratta di un periodo infatti di attesa, passato accanto a nuovi amici, come il pittore e scrittore Sandro Luporini, legato al mondo dello spettacolo per via dei testi musicali e teatrali ideati per Giorgio Gaber. Nel 1970 Ferroni incontra la futura moglie Carla. Il rapporto con lei lo aiuterà a riprendere con coerenza la ricerca estetica ed affrontare un periodo di intensa produzione. "È lei che mi ha rimesso in linea con me stesso. Anche il mio successo ora mi appariva diverso" confesserà successivamente. "[...] Ricominciai da capo. Fu difficile. È stato duro rimettersi di fronte alle cose senza il sostegno di una ideologia. Fu una specie di nuova accademia, da zero". Ferroni sposa Carla a Viareggio nel 1974 e nel 1975 nasce la figlia Francesca e la famiglia si trasferisce a Milano, in via Rossellini e, poco dopo, in via Bellezza dove l'artista, nel sotterraneo, allestisce anche il suo nuovo studio.

Dopo il 1975 si collocano alcuni eventi espositivi importanti nella carriera di Ferroni, che presenta i suoi lavori in Italia e all'estero raccogliendo un grande interesse da parte della critica e del pubblico. Fra le principali esposizioni personali, spiccano quelle al Fante di Spade di Roma e Milano (nel 1974 con un testo a catalogo di Luigi Carluccio e poi nel 1976), all'Eunomia di Milano (nel 1969 e nel 1970), alla Mutina di Modena (prima nel 1966 e nel 1968 e ancora nel 1978) e alla Galatea di Torino (nel 1964, nel 1966 e poi nel 1970). La personale alla galleria Documenta di Torino, nel febbraio del 1974, rappresenta un episodio importante per la comparsa dei prototipi delle sue stanze silenziose, che d'ora in avanti saranno il *leit motiv* della ricerca a venire. Cadono, in questo stesso arco di tempo, la pubblicazione della prima monografia dedicata a Ferroni da Duilio Morosini e la presentazione di Giovanni Testori per la mostra alla Galleria Du Dragon di Parigi, nel 1977, dove aveva già esposto nel 1970 e nel 1971.

Fra le rassegne collettive cui partecipa, invece, negli anni Settanta, si segnalano la mostra itinerante, fra il 1975 e il 1977, a Breslavia, Varsavia, Berlino Est, Vienna e Lugano, *Pittura italiana 1950-1970* e la mostra *Pittura in Lombardia 1945-1973* realizzata alla Villa Reale di Monza nel 1973, a cura di Gianfranco Bruno, Mario De Micheli e Roberto Tassi. In anni in cui l'esperienza del Realismo esistenziale milanese stava segnando il panorama della ricerca contemporanea, Ferroni agisce da capofila del movimento, come emerge da rassegne storiche quali: *Dal Realismo esistenziale al nuovo racconto* curata da Giorgio Mascherpa per la Galleria Ricci Oddi di Piacenza nel 1979 e la Galleria del Centro Culturale San Fedele di Milano nel 1981; o ancora *Realismo esistenziale: momenti di una vicenda dell'arte italiana 1955-1965* allestita tempo dopo, nel 1991, al Palazzo della Permanente di Milano, a cura di De Micheli, Mascherpa, Seveso e Corradini.

Gli esordi degli anni Ottanta sono marcati subito, proprio nel 1980, da una grande antologica a Napoli che ripercorre per tappe tutta la sua attività, a partire dal 1958. Questo decennio è caratterizzato anche dall'adesione di Ferroni a un altro movimento. Si tratta della *Metacosa*, nome che identifica un gruppo di autori riunitisi nello suo studio milanese già dal 1979 e sostenuti dal critico Roberto Tassi. "Durante gli anni Settanta – racconta – alcuni giovani si sono avvicinati a me spontaneamente: Tonelli, Luino, Mannocci. Con loro ho parlato e discusso insieme a Luporini, vecchio amico degli anni giovanili. Tonelli e Luino hanno lavorato per un po' nel mio studio. C'era anche Giuseppe Bartolini, poi è arrivato anche Biagi. È stato l'ultimo *exploit* di un gruppo artistico cui ho partecipato". Il gruppo espone dunque per la prima volta a Brescia nel 1979, presentato in catalogo proprio da Tassi, che ne segue l'attività anche nelle esposizioni successive a Milano, Viareggio, Bergamo e Vicenza. Nel 1982 Ferroni è di nuovo a Venezia con una sala personale, scelto dai curatori (Dell'Acqua e Mascherpa) fra i rappresentanti di quel ritorno alla pittura in aperta polemica con il mondo delle speculazioni concettuali e anche della Transavanguardia. Gli anni Ottanta rappresentano pure un decennio importante per la sua ricerca grafica, poiché intensifica lo studio sull'incisione e la litografia e concentra molte esposizioni sull'opera incisa, come quella al Palazzo delle Albere di Trento, nell'inverno 1985, a un anno di distanza dall'uscita del primo catalogo esclusivamente dedicato alla produzione calcografica, con prefazione di Testori e schede di Mascherpa.

Negli anni Novanta ogni travaglio sembra improvvisamente quietarsi e le immagini di Ferroni ne sono la prova; gli oggetti, costantemente protagonisti, fluttuano ora in un'aura di magia e sospensione. "Da dieci anni a questa parte – dirà poco prima della morte – ho trovato il periodo più sereno. Non mi rimane molto tempo, ma ora quando lavoro sono felice". Dopo una prima rassegna allestita nel 1991 a Palazzo Sarcinelli di Conegliano Veneto, a cura di Marco Goldin e riservata ai suoi disegni fra il 1959 e il 1990, Ferroni sarà al centro di altre importanti manifestazioni. Insignito, nel 1993, del *Premio Presidente della Repubblica* dall'Accademia di San Luca, è protagonista nel 1994 di una vasta antologica alla Galleria d'arte moderna di Bologna, con una presentazione di Maurizio Fagiolo Dall'Arco. In questo periodo si stabilisce a Bergamo, allestendo un nuovo studio, scenario privilegiato delle sue ultime ambientazioni. Nel 1995 è invitato ancora a Conegliano, alla mostra *Pittura come pittura* a cura di Marco Goldin, mentre risale al 1997 la retrospettiva a Palazzo Reale a Milano. Infine, nel 1999, è premiato alla Quadriennale d'Arte di Roma.

Gianfranco Ferroni muore a Bergamo il 12 maggio del 2001. L'anno seguente, con la regia di Elisabetta Sgarbi, viene realizzato il mediometraggio *La notte che si sposta – Gianfranco Ferroni*, presentato alla cinquantanovesima Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.

BIOGRAPHY by Chiara *Gatti*

Gianfranco Ferroni was born in Livorno on 22 February 1927. He spent his childhood in the Marches, where his family had moved to follow the father's business as an engineer. His secondary education was abruptly interrupted by the war in 1944, when, upon the arrival of the German troops, his family was forced to move again, this time further north. Via Milan, he reached Tradate, a city nearby Varese, then abandoned due to the bombings. Here he spent the early post-war years in isolation, which would leave a mark on his following pictorial production.

"Tradate was my desolate prison – he wrote – I had no money to take a train to Milan. My mother was completely opposing me, too, which lasted until 1952 when I left home". His troubles were therefore connected to the difficult relationship with his parents, who contrasted his desire to become an artist, pushing him to study art as an autodidact. His early works were characterised by political activism, which would deeply influence his future themes.

In 1946, despite his family's disappointment, he decided to attend the Accademia di Brera. He would often gravitate around the Bar Giamaica nearby, where he had the chance to meet the critic Franco Passoni and artists such as Dova, Crippa, Meloni, Ajmone, Morlotti, Francese and Chighine, whose researches would be crucial for the formation of his identity as an artist. In 1949 he joined the Italian Communist Party, which he would later refuse in protest at the Hungary revolt of 1956. In 1952, at the age of 25, Ferroni left his family in Tradate and moved to Milan permanently in order to pursue a carrier as a painter in a more stimulating city, then notably dominated by the dispute between Realism and Abstraction.

At the time, in the district of Brera, located in the heart of Milan, it was possible to encounter Fontana and Manzoni as well as the exponents of the Naturalist movement advocated by Arcangeli. Among these new stimuli, Ferroni decided to associate with a group of recent graduates from the Accademia di Brera (all mentored by Aldo Carpi), who would soon become the founders of the movement of 'Realismo Esistenziale', so named by Marco Valsecchi in an article published on *Il Giorno* in 1956. These were Giuseppe Banchieri, Mino Ceretti, Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni and Tino Vaglieri. "When I met these fellows" he recounted "I was lonely and hungry. I would spend my days at the 'baretto' (the Bar Giamaica) by myself. I remember seeing them in 1955 but we actually got to know each other in the early months of 1956. We started spending time together and we immediately felt that we shared similar views on art as well as the same basic issues of survival. [...] On the one hand, we would argue the most generic and decorative abstraction; on the other the most flaccid and tired realism".

Ferroni joined the group in 1956, when he undertook a study-trip to Sicily with Vaglieri – who shared his studio at 89 Corso Garibaldi. During the trip, both the artists developed a deeper attention towards reality. As opposed to his previous, more political work – for example his series of drawings dedicated to Hungary –, this new phase was in fact characterised by an interest in everyday scenes, which would later turn into the artist's emblematic poetry of things: "we would paint the things before our eyes without mystification, with no mythification". This was the first major poetic turn undergone by Ferroni's work.

Following the solo show held at the Galleria Schettini in Milan, the Galleria Bergamini – particularly sensitive about the work of emerging artists – would represent him from 1956 to 1960. In 1957 he realised his first one-edition etching, *Periferia*, centred on the theme of suburbs – in line with his contemporary pictorial production. From then on, printmaking became an essential part of his practice so much so that his body of prints (comprising 264 etchings and 115 lithographs in total) would equal in quality and value his pictorial production, establishing his undisputable stature within late 20th century graphics.

In 1957 Ferroni was invited to the fifth edition of the survey *Italia-Francia* in Turin, curated by Luigi Carluccio, while, the following year, he exhibited at the Venice Biennale alongside Banchieri, Romagnoli and Guerreschi. 1958 was for him a tormented year, in which he questioned the future of his work: "I remember how important it was for me to see a small reproduction of a painting by Bacon on a magazine. In 1958 there was nothing to celebrate. All my comrades were exploring other routes, were being tempted by Informel. I was lonely. I felt like a total failure. In fact I was sensing that my work had given nothing but dubious fruits, so much so that I would later destroy most of those pictures. And yet, that Bacon was a breath of fresh air. It was for me the evidence that, somewhere in the world, other artists were finding new convincing ways of representing the figure; were believing in a kind of narrative, in a direction that, if confusedly, my comrades and I had been pursuing for years".

In the same period, too, the encounter with Giovanni Testori and Mario Roncaglia – the director of the Galleria Fante di Spade in Rome, where Ferroni would exhibit several times – were decisive for his critical and public recognition. In 1959 he was invited to the Quadriennale di Roma, the Biennale del Mediterraneo in Alexandria, Egypt, as well as he was offered another solo at the Galleria Nuova Pesa in Rome. Next came the surveys *Nuove prospettive della giovane pittura italiana* (Bologna, 1962) and *Mitologia del nostro tempo* (Arezzo, 1965), curated by Carluccio. At the time the artist's work undertook another major switch. Through the 60s, in fact, he gradually abandoned his gesturally instinctive cityscapes and portraits in order to concentrate on the description of interiors, of his studio with desks overwhelmed by objects immersed in the darkness.

Following the last show at Bergamini's gallery in 1960, the Tokyo Biennale in 1964 and the Quadriennale di Roma in 1965, Ferroni was dedicated a solo room at the Venice Biennale of 1968. After installing the show, however, he decided – in line with the upheavals and the youth protests of those years – to show the back of the paintings. And, whilst the majority of the artists would flip the back of their works to the front for one day only, Ferroni remained loyal to his decision through the whole duration of the show. In fact, the Sixties were the years when Ferroni's work took on a more overt political tone. "Since 1963 my work has undergone a stronger politicization" he wrote "it is probably my least autobiographical period. Since my early output, I have always been an autobiographical painter. Though, from 1963 to approximately 1970, my sense of participation was more to do with the historical situation. Take a picture like *Palestinese ferito*: whenever there were humans dying for their ideas, no matter what idea, I would immediately, instinctually empathise with the situation, giving up the most introverted aspect of my work – be it my initial work or that from 1970 onwards, which concerns me more. This phase is anyway an interesting document, that witnesses the particular situation of those years".

Ferroni spent the period between 1968 and 1972 in Viareggio, living in a sort of seclusion, that paved the way for another switch in his sensitivity as well as for a new phase in his painting. The focus became his studio as a vehicle to explore both a physical and psychological sense of 'inwardness', with objects becoming an "alibi", as Ferroni would later put it in a letter addressed to Maurizio Fagiolo Dell'Arco: "as alibis to investigate and emphasise the space and the light, they are the only centre of my attention at the moment (waiting – perhaps hoping – for these alibis to convey meanings)". In those years, Ferroni only made a few paintings and etchings. It was more of a waiting period, spent close to his new friends, including painter and writer Sandro Luporini, who was associated with the show business as a lyricist and playwright for Giorgio Gaber. In 1970, Ferroni met his future wife, Carla. His relation with Carla helped him to return to his aesthetic research and to deal with a period of intense production. "She put me in touch with myself again. Even my success would then look different to me" he confessed. "[...] I had to start anew. It was difficult. It was difficult to stare at things with no ideological background. It was like going back to school, starting from scratch". Ferroni and Carla married in Viareggio in 1974 and in 1975, after the birth of their daughter, Francesca, the family moved to Milan, first at via Rossellini and later at via Bellezza where the artist set his studio in the basement.

The years around 1975 were a period of important successes for the artist's carrier with a series of exhibitions in Italy and abroad raising a great deal of critical and public attention. Among the major solo shows were those at Fante di Spade in Rome and Milan (in 1974 – with a catalogue featuring a text by Luigi Carluccio – and in 1976); at Eunomia, Milan (1969;1970); at Mutina, Modena (first in 1966 and 1968, then in 1978); at Galatea, Turin (in 1964, 1966 and 1970). The solo exhibition at the Galleria Documenta in Turin, in February 1974, was a particularly important event in that the artist presented the first examples of his silent rooms, which would soon become a *leitmotiv*. In the same period his first monograph edited by Duilio Morosini with an introduction by Giovanni Testori was published upon the occasion of the exhibition at Paris's Du Dragon Gallery in 1977, where he had already exhibited in 1970 and 1971.

Through the Seventies major group shows included: *Pittura Italiana 1950-1970* in Bratislava, travelling to Warsaw, East Berlin, Wien and Lugano between 1975 and 1977; *Pittura in Lombardia 1945-1973*, at the Villa Reale, Monza, curated by Gianfranco Bruno, Mario De Micheli and Roberto Tassi in 1973. In the years when the Milanese 'Realismo esistenziale' was starting to leave a mark on contemporary art, Ferroni became a leading figure as documented by his inclusion in several momentous surveys such as *Dal Realismo esistenziale al nuovo racconto* curated by Giorgio Mascherpa at the Galleria Ricci Oddi, Piacenza, 1979 and at the Galleria del Centro Culturale San Fedele, Milan, 1981; or *Realismo esistenziale: momenti di una vicenda dell'arte italiana 1955-1965* held at the Palazzo della Permanente, Milan, in 1991, curated by De Micheli, Mascherpa, Seveso and Corradini.

The beginning of the 80s was immediately marked by a large retrospective in Naples in 1980, which surveyed the artist's entire carrier from 1958. The decade was also characterised by Ferroni's association with another movement, the *Metacosa*, formed by a group of artists who had gathered in his studio since 1979, supported by the art critic Roberto Tassi. "During the 70s – he recounted – a group of youngsters, namely Tonelli, Luino and Mannocci, approached me spontaneously. We would share conversations and discussions with Luporini too, an old friend of my juvenile years. Tonelli and Luino worked in my studio for a while. There were also Giuseppe Bartolini and Biagi. That was the last time I associated with a group of artists". In 1979, the group exhibited for the first time in a show in Brescia curated by Tassi, who continued to champion their activity in the following shows in Milan, Viareggio, Bergamo and Vicenza. In 1982 Ferroni was offered another solo room at the Venice Biennale, chosen by the curators (Dell'Acqua and Mascherpa) among the exponent of the current return to painting, for his manifest opposition to Conceptual Art's speculations and Transavanguardia. The Eighties were also an important decade for his printmaking as he intensified his inquiry into etching and lithography, devoting several exhibitions to them such as the one at Palazzo delle Albere, Trento, in the winter of 1985 – exactly a year after the release of the first catalogue of his prints, with an introduction by Testori and commentaries by Mascherpa.

In the 90s, Ferroni's images seemed to lose their most tormented traits. His objects – the absolute protagonists of his works at the time – seemed to fluctuate in a magical aura, in a suspension. "In the last decade – he wrote shortly before he died – I have had my quietest period. I do not have much time left, but when I work, I feel happy now". After a survey of his 1959-1990 drawings curated by Marco Goldin at Palazzo Sarcinelli in Conegliano Veneto (1991), Ferroni was involved in other important events. Awarded with the Accademia di San Luca's *Presidente della Repubblica Prize* in 1993, he was the subject of a vast retrospective at the Bologna's Galleria d'arte moderna, with a presentation by Maurizio Fagiolo Dall'Arco. In this period he moved to Bergamo. His studio there would be the final privileged set for his paintings. In 1995, he was invited to the exhibition *Pittura come pittura*, curated by Marco Goldin in Conegliano Veneto, whilst in 1997 he was dedicated another retrospective at the Palazzo Reale in Milan. Finally, he won the Quadriennale d'Arte di Roma.

Gianfranco Ferroni died in Bergamo on 12 May 2001. In the following year, the documentary *La notte che si sposta – Gianfranco Ferroni*, directed by Elisabetta Sgarbi was presented at the 59th Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia.

PRINCIPALI ESPOSIZIONI PERSONALI / SELECTED SOLO EXHIBITIONS

1956 *Gianfranco Ferroni*, Galleria Bergamini, Milano
1959 *Gianfranco Ferroni*, Galleria La Nuova Pesa, Roma
1963 *Gianfranco Ferroni: dipinti 1957-1963*, Galleria Galatea, Torino
Pitture e disegni di Gianfranco Ferroni tra il 1956 e il 1963, Galleria Il Fante di Spade, Roma
1964 *Gianfranco Ferroni, opere tra il 1959 e il 1963*, Galleria Mutina, Modena
1968 *Gianfranco Ferroni* (sala personale), XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia
1970 *Ferroni. Peintures et dessins*, Galerie du Dragon, Parigi
1972 *Gianfranco Ferroni*, The Piccadilly Gallery, Londra
1981 *Gianfranco Ferroni*, Galleria Forni, Bologna
Grafica e dipinti di Gianfranco Ferroni, Montrasio Arte, Monza
1982 *Gianfranco Ferroni. Disegni e incisioni*, Galleria dell'Incisione, Brescia
Gianfranco Ferroni, Galleria La Scaletta, Reggio Emilia
Gianfranco Ferroni (sala personale), XL Biennale Internazionale d'Arte, Venezia
1985 *Gianfranco Ferroni*, Galleria Compagnia del Disegno, Milano
Gianfranco Ferroni, Palazzo delle Albere, Trento
1986 *Gianfranco Ferroni. Dipinti-disegni-grafica*, Galleria Documenta, Torino
1987 *Gianfranco Ferroni*, Galleria Philippe Daverio, Milano
1989 *Gianfranco Ferroni. Opera grafica*, Castello comunale di Barolo (Cn)
1990 *Gianfranco Ferroni. Opera grafica 1958-1990*, Salone del Broletto, Como
1991 *Gianfranco Ferroni. Disegni 1959-1990*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, Conegliano Veneto
1992 *Gianfranco Ferroni*, Galleria d'Arte Davico, Torino
1994 *Gianfranco Ferroni. Antologica*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna
1997 *Gianfranco Ferroni*, Galleria Matasci, Tenero-Locarno (Canton Ticino)
Gianfranco Ferroni, Palazzo Reale, Milano
Gianfranco Ferroni, opere recenti, Galleria dello Scudo, Verona
1999 *Gianfranco Ferroni, opere 1956-1963*, Palazzo Sarcinelli, Galleria Comunale d'arte, Conegliano Veneto
Ferroni. Di fronte al mistero, Galleria Bambaia, Busto Arsizio
Gianfranco Ferroni, Galleria Ceribelli, Bergamo, Milano
2001 *Gianfranco Ferroni (1927-2001)*, Sala della Cappella di Mocchirolo, Pinacoteca di Brera, Milano
2003 *Gianfranco Ferroni. Dipinti, disegni, incisioni, fotografie*, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze
2006 *Gianfranco Ferroni. Sessanta incisioni*, Galleria Salamon, Milano
2007 *Gianfranco Ferroni*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Palazzo della Ragione, Bergamo
Gianfranco Ferroni, Palazzo Reale, Milano, 2007

PRINCIPALI ESPOSIZIONI COLLETTIVE / SELECTED GROUP EXHIBITIONS

1949 *Gran Premio Saint Vincent per le arti figurative 1949*, Casino de la Vallée, Saint Vincent
1950 *XXV Biennale di Venezia*, Venezia
1955 *XIX Biennale Nazionale di Milano*, Palazzo della Permanente, Milano
1958 *Giovani artisti italiani*, Palazzo della Permanente, Milano
1959 *Ferroni-Luporini-Banchieri*, Galleria Bergamini, Milano; *III Biennale d'Alexandrie des Pays Méditerranéens*, Alessandria d'Egitto
1961 *Banchieri-Ferroni-Sughi-Vespignani*, Galleria Bergamini, Milano
1963 *Banchieri, Ferroni, Giannini, Luporini, Sughi*, Galleria Gian Ferrari, Milano
1967 *II Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Il tempo dell'immagine*, Museo Civico, Bologna
1970 *Seconda Biennale internazionale della grafica*, Palazzo Strozzi, Firenze
1971 *X Quadriennale Nazionale d'Arte. Aspetti dell'Arte figurativa contemporanea. Nuove ricerche d'immagine*, Palazzo delle Esposizioni, Roma
1973 *Pittura in Lombardia '57/'73*, Villa Reale, Monza
1974 *Ventottesima Mostra Internazionale di Pittura Francesco Paolo Michetti*, Francavilla al Mare
1977 *Arte in Italia 1960-1977. Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino
Pittura italiana 1950-1970, Villa Malpensata, Lugano
1979 *Giuseppe Bartolini, Gianfranco Ferroni, Bernardino Luino, Sandro Luporini, Lino Mannocci, Giorgio Tonelli*, Galleria Il Fante di Spade, Milano
1983 *La Metacosa*, a cura di Roberto Tassi, Palazzo Paolina, Viareggio
1984 *La Metacosa: Bartolini-Biagi-Ferroni-Luino-Luporini-Mannocci-Tonelli*, Teatro Sociale, Bergamo
1987 *1945-1965. Arte italiana e straniera. Le collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino*, Promotrice delle Belle Arti, Parco del Valentino, Torino
1988 *Vitalità della figurazione. Pittura italiana 1948-1988*, Palazzo della Permanente, Milano
1991 *Realismo esistenziale. Momenti di una vicenda dell'arte italiana. 1955-1965*, Palazzo della Permanente, Milano
1993 *La collezione Barilla di arte contemporanea*, Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Trasteverolo (Parma)
1996 *Omaggio a Caravaggio. Opere di Floriano Bodini, Gianfranco Ferroni, Piero Guccione, Pepi Merisio, Giancarlo Vitali*, Galleria Ceribelli, Bergamo
1999 *XIII Quadriennale. Proiezioni 2000. Lo spazio delle arti visive nelle civiltà multimediale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma (1° premio)
2000 *Novecento. Arte e storia in Italia*, Scuderie del Quirinale, Roma
2001 *Bodini e Ferroni. Opere 1956-1981*, Montrasio Arte, Monza
2004 *Fenomenologia della Metacosa. 7 artisti nel 1979 a Milano e 25 anni dopo*, Spazio Oberdan, Milano
2005 *Cinque maestri*, Montrasio Arte, Milano-Monza
2006 *Il mistero delle cose. L'oggetto e la sua anima da Dürer a Ferroni*, Centro culturale Le Cappuccine, Bagnacavallo (Ravenna)

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE / ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY

Giuliano Briganti, *Gianfranco Ferroni*, catalogo della mostra, Galleria dell'Oca, Roma, 1989

Luigi Carluccio, *Gianfranco Ferroni* in R. Tassi (a cura di), *La faccia nascosta della luna*, Umberto Allemandi & C. Editore, Torino, 1983

Stefano Crespi, *Postfazione*, in G. Ferroni, *Il silenzio dell'immagine. Testi, incontri, interviste*, Le Lettere, Firenze, 2008

Antonio Gnoli, *Prefazione* in A. Gnoli, G. Ferroni, *La luce dell'ateo*, Bompiani, 2009

Marco Goldin, *La luce e la cenere*, in *Gianfranco Ferroni. Disegni 1959-1990*, Conegliano Veneto-Galleria d'Arte Moderna, Longanesi, 1990

Franco Loi, *Gianfranco Ferroni*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Pegaso, Forte dei Marmi, 1996

Franco Marcoaldi, *Oltre, verso Vermeer*, in *Gianfranco Ferroni. L'opera incisa*, Galleria Ceribelli, Bergamo, 2002

Giorgio Mascherpa, *Milano anni Sessanta. Dal Realismo Esistenziale al nuovo racconto*, catalogo della mostra Galleria d'Arte Moderna Ricci-Oddi, Piacenza, 1978

Duilio Morosini, *L'occhio indagatore di Gianfranco Ferroni, in Paese Sera*, Roma, 18 maggio 1974

Luca Ronconi, *Conversazione tra Luca Ronconi e Marco Vallora, in Gianfranco Ferroni*, catalogo mostra Palazzo Reale, Milano, 2007

Roberto Tassi, *Gianfranco Ferroni. La luce della solitudine, 28 litografie colorate a mano*, con una nota di G. Ferroni, Erreti, Bagnara di Romagna (Ra), 1991

Vittorio Sgarbi, *Il senso del vuoto, in Gianfranco Ferroni*, catalogo della mostra Palazzo Reale, Milano, 2007

Giorgio Soavi, *Disegni e incisioni di Gianfranco Ferroni*, Edizioni Olivetti, Ivrea, 1984

Giovanni Testori, *Gianfranco Ferroni dalla memoria al presente, in Arte Illustrata, nn. 5-6, Milano, maggio-giugno 1968*

Marco Vallora, Gianfranco Ferroni. La notte dell'anima, Pordenone, Rex Built-In, 1997

CATALOGHI RAGIONATI / CATALOGUE RAISONNÉ

Gianfranco Ferroni. L'opera incisa, Galleria Ceribelli-Lubrina Editore, Bergamo, 2002

Gianfranco Ferroni. Litografie. Catalogo ragionato, Galleria Ceribelli-Lubrina Editore, Bergamo, 2006

FILMOGRAFIA / FILMOGRAPHY

Elisabetta Sgarbi, *La notte che si sposta – Gianfranco Ferroni*, soggetto di Enrico Ghezzi, 31' ca.,
59a Mostra d'Arte Cinematografica – Biennale di Venezia, Lubrina Editore, 2002

Con questa importante mostra dedicata all'opera di Gianfranco Ferroni, la Fondazione Tercas conferma il proprio sostegno all'arte e alla cultura promosse in questi anni attraverso i progetti di una istituzione prestigiosa come **L'ARCA** (**Laboratorio delle Arti Contemporanee**).

Eretico allo specchio, che nella mostra e nel catalogo raccoglie una parte significativa dell'opera pittorica, incisoria e fotografica di questo straordinario e insieme discretissimo esponente del nostro Novecento, rappresenta un esemplare punto di approdo della collaborazione tra Istituzioni pubbliche e Fondazione Tercas.

Un sentito apprezzamento agli attori che in questo progetto hanno profuso competenze, passione e buone pratiche: alla **Città di Teramo**, all'Associazione Culturale **Naca Arte** per l'organizzazione dell'evento e a **Umberto Palestini**, Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Urbino, già Direttore artistico de L'ARCA e curatore di questa mostra.

Enrica *Salvatore*
Presidente Fondazione Tercas

With this important exhibition devoted to Gianfranco Ferroni's oeuvre, the Fondazione Tercas confirms its commitment to the promotion of art and culture, continuing its yearly collaboration with the projects of the prestigious **L'ARCA Museum** (**Laboratorio delle Arti Contemporanee**).

Both an exhibition and a catalogue, *Eretico allo specchio* brings together a significant body of paintings, prints and photos by this extraordinary and at the same time most discreet exponent of XX century Italian art, representing yet another exemplary achievement of the Fondazione Tercas's cooperation with public institutions.

We would sincerely like to acknowledge all those who have invested their competence, passion and best practice in this project: the City of Teramo, the Associazione Culturale **Naca Arte** for the organisation of the event, **Umberto Palestini**, Director at the Accademia di Belle Arti di Urbino, director at L'ARCA and curator of this exhibition.

L'associazione culturale **Naca Arte** ha avuto l'onore di poter contribuire con questa mostra intitolata *Eretico allo specchio* alla riproposizione dell'opera di **Gianfranco Ferroni**, pittore che ha attraversato con passo silenzioso, tra flessione autobiografica e vigile coscienza politica del suo tempo, la storia dell'arte italiana del secolo scorso. Operazione, questa, che è stata resa possibile grazie alla collaborazione con la **Galleria Ceribelli** di Bergamo, galleria di riferimento nell'ultimo periodo della vita del pittore nato a Livorno ma lombardo per formazione e mondo artistico.

A conferire prestigio a questo evento, la collaborazione anche con l'**Accademia Raffaello di Urbino** che a febbraio 2016 ospiterà la mostra. Per il quinto anno consecutivo, dopo le mostre di alto livello artistico e culturale tra le quali ricordiamo quelle di Henri Cartier-Bresson, Mark Kostabi, Enzo Cucchi, i progetti cofinanziati da Fondazione Tercas consentono alla **Città di Teramo**, al magico spazio de **L'ARCA**, di segnalarsi tra i più prestigiosi attori che in Italia promuovono l'arte contemporanea. Naca Arte desidera ringraziare, dunque, la **Fondazione Tercas**, **Umberto Palestini**, Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Urbino e curatore della mostra, e in particolare **Arialdo Ceribelli** la cui grande qualità umana ha permesso di sviluppare il progetto e favorire il coinvolgimento di **Elisabetta Sgarbi**. Segnaliamo il catalogo della mostra, di particolare pregio e in edizione bilingue, che si onora di raccogliere a testimonianza della vicenda poetica di Ferroni, i testi di Giuliano Briganti, Antonio Gnoli, Giovanni Testori, Paolo Volponi, Federico Zeri, Vittorio Sgarbi, Giorgio Soavi, Roberto Tassi, Enrico Ghezzi, Elisabetta Sgarbi.

Gino *Natoni*
Presidente Naca Arte

The Associazione Culturale **Naca Arte** is honoured to have contributed to this exhibition entitled Eretico allo specchio, a rediscovery of the work of **Gianfranco Ferroni**, a painter who silently traversed the Italian art of the XX century, in between autobiographical reflections and an attentive political awareness of his time. Such a project has been made possible by the collaboration with the **Galleria Ceribelli**, Bergamo, a major reference for this painter, born in Livorno and yet educated and rooted in Lombardy.

Another element of prestige that characterises this event, is the collaboration with **Urbino's Accademia Raffaello**, which will host the exhibition in February 2016. For the fifth year running, following the prestigious exhibitions dedicated to Henri Cartier-Bresson, Mark Kostabi and Enzo Cucchi, the generous support of the Fondazione Tercas is allowing the **City of Teramo** and the magical space of **L'ARCA** to emerge as one of the most influential promoters of contemporary art in Italy. Naca Arte wishes to thank the **Fondazione Tercas**, **Umberto Palestini**, Director at the Accademia di Belle Arti di Urbino and curator of the show, and, in particular, **Arialdo Ceribelli**, whose great human quality has made it possible to develop this project as well as to favour the involvement of **Elisabetta Sgarbi**. A special mention needs to be made to the important exhibition catalogue (available in Italian and English), which honourably gathers prominent contributions by Giuliano Briganti, Antonio Gnoli, Giovanni Testori, Paolo Volponi, Federico Zeri, Vittorio Sgarbi, Roberto Tassi, Enrico Ghezzi, Elisabetta Sgarbi.

Città di Teramo
Fondazione Tercas, Teramo
Accademia Raffaello, Urbino
Galleria Ceribelli, Bergamo
Naca Arte

GIANFRANCO FERRONI
eretico allo specchio

a cura di / curated by Umberto **Palestini**
con / with Adele **Ceribelli**

L'ARCA – laboratorio per le arti contemporanee, Teramo
15 dicembre 2015 / 28 gennaio 2016

Casa natale di Raffaello, Museo Raffaello, Urbino
3 febbraio / 10 marzo 2016

Redazione / Copy Editor
Patrizia **Baratiri**

Book Concept & Design, Photo Editor
Emanuele **Bertoni**

Traduzioni / Translations
Michele **Tocca**
Cristina **Galimberti**

Trasporti / Art carrier
Massimo **Cuminetti**, Bergamo

Stampa / Print
Sat, Pesaro, Italia / Italy 2015

Ringraziamenti / Thanks
Un particolare ringraziamento va ad Adele **Ceribelli** per la sensibile disponibilità e professionale competenza dimostrata, senza le quali non sarebbe stato possibile realizzare questa pubblicazione.

Special thanks go to Adele **Ceribelli** for her great willingness, and her professional and competent work; without them it would not have been possible to realise this catalogue.

Arialdo **Ceribelli**, Vincenzo **De Nardis**, Emidio **Fattori**, Giacomo **Giossi**, Antonio **Gnoli**, Eugenio **Gritti**, Maurizio e Nora **Gritti**, Giuseppe **Iannaccone**, Gino **Natoni**, Casimiro **Porro**, Giuseppe **Riva**, Enrica **Salvatore**, Elisabetta **Sgarbi**, Vittorio **Sgarbi**.

© 2014 Baskerville, Bologna, Italia
ISBN 9788880009054
TUTTI I DIRITTI RISERVATI
Questo volume non può essere riprodotto, archiviato o trasmesso, intero o in parte, in alcun modo (digitale, ottico o in altra forma) senza il preventivo permesso scritto di tutti i possessori dei relativi diritti ed in primo luogo di Baskerville c. s. Bologna, editrice italiana del libro.
L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare
Baskerville è un marchio registrato da Baskerville, Bologna, Italia

www.Baskerville.it

Baskerville

Fondata a Bologna nel 1986

I libri Baskerville possono essere acquistati nelle migliori librerie o via internet all'indirizzo www.baskerville.it.

Librerie, biblioteche o istituzioni possono effettuare ordini di libri via fax (051 23 23 23), via email (direzione@baskerville.it) oppure alla pagina dedicata nel sito: www.baskerville.it/ordini; indicando i titoli dei volumi richiesti, la quantità, l'esatta ragione sociale di fatturazione, P. Iva, Cod. Fiscale e indirizzo a cui devono essere spediti.

I libri vengono venduti allo sconto abituale, con fattura e con pagamento in contrassegno.

Baskerville
Casella Postale 113
Bologna 40125 (Italia).
Tel. e fax: (+39) 051 232323.

info@baskerville.it

www.baskerville.it

facebook: Baskerville.it

twitter: Baskerville_it