



FONDAZIONE DEL  
MONTE

1473

# figure nascoste

l'arte di Giuseppe Ferrari

INTRODUZIONE E CURA DI  
MICHELA SCOLARO

B o n o n i a   U n i v e r s i t y   P r e s s

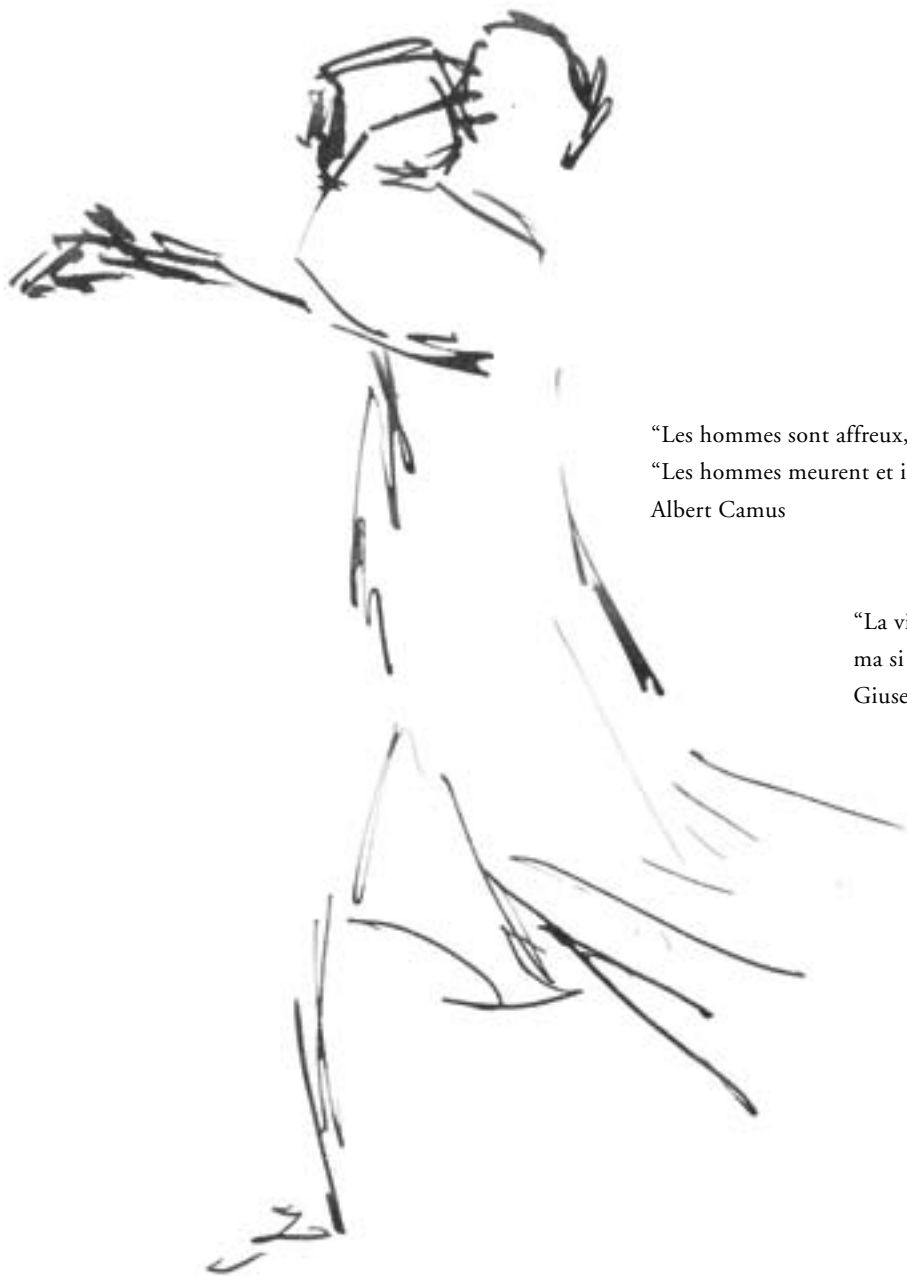


## Figure rivelate

MARCO CAMMELLI PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE DEL MONTE

Già da alcune stagioni la Fondazione del Monte ha intrapreso un programma espositivo dedicato alla riscoperta degli artisti d'origine bolognese o operanti in ambito cittadino nei decenni centrali del Novecento, tra i quali Pirro Cuniberti, Giovanni Ciangottini e Bruno Pulga. Maestri di grande valore che, con il loro impegno hanno collaborato a scrivere pagine importanti della storia dell'arte italiana della seconda metà del secolo, arricchendo l'identità culturale della città. Eppure la loro conoscenza e il loro apprezzamento non sono ancora maturati quanto avrebbe giustificato il loro merito. È il caso di Giuseppe Ferrari, un artista riservato e schivo, che si è mantenuto estraneo alle dinamiche del mercato

e della spettacolarizzazione per perseguire la sua ricerca. Si tratta, infatti, di un finissimo e originale interprete dell'*Ultimo Naturalismo* di Francesco Arcangeli, dell'Informale e della nuova espressione sorta da quelle premesse, alla quale ha apportato un contributo originale e di toccante intensità. Stigmatissimo dalla critica più autorevole, che ne ha seguito con attenzione la carriera, estesa su un arco di oltre sessant'anni, Ferrari e la sua opera centrata prevalentemente sull'indagine dell'uomo, sono le vere *Figure nascoste* dell'arte bolognese del secondo Novecento, che questa mostra con orgoglio intende rivelare al più ampio pubblico.



“Les hommes sont affreux, surtout sous un soleil féroce”

“Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux”

Albert Camus

“La vita non è un sogno

ma si dovrebbe cercare di fare in modo che lo diventi”

Giuseppe Ferrari

G. Ferrari 47

1 Sylvie Germain, *Hors champ*, Albin Michel, Parigi, 2009.

# Giuseppe Ferrari: figure disamate

MICHELA SCOLARO

Un recente libro della scrittrice francese Sylvie Germain<sup>1</sup> racconta della progres-

siva quanto inarrestabile scomparsa di Aurélien: nel breve volgere di una settimana, il giovane uomo perde la consistenza fisica, l'odore, la voce, l'ombra.

Diventa trasparente, più leggero dell'aria, un fantasma. Più sconcertante ancora è che la sua immagine scolora e si dissolve perfino nelle fotografie. E nel pensiero, nella memoria e nel cuore di coloro che lo circondano. Da protagonista al centro della sua vita, Aurélien si trasforma in comprimario, inesorabilmente, da un giorno all'altro pallida comparsa scivola fuori campo. *Hors champ*, appunto, come indica il titolo.

Chi siamo, infine?

C'è qualcuno che si accorge di noi davvero?

È lo sguardo che si posa su di noi e ci vede la misura del nostro esistere?

Quanto velocemente si esce dalla vita degli altri?

Come accade che ci si trovi esclusi dal quadro che si credeva cornice alla nostra persona e si rivela, invece, indifferente e autonomo rispetto alla nostra presenza?

Tra la pagina scritta e l'opera dipinta di Giuseppe Ferrari, il più segreto dei maestri bolognesi della cosiddetta “generazione di mezzo”, si muovono gli interrogativi ai quali hanno disperato rispondere, rincorrendosi nei secoli fino ad oggi, i grandi mistici e i filosofi, i poeti, i letterati.

Sono le domande prime, formulate più

o meno oscuramente, cedendo all'inquietudine o affrontandola, che i pittori del Novecento, in assenza di risposte, hanno cercato di tradurre in immagini, bruciando e consumandosi nell'esercizio estremo di sconfiggere con le forme la vertigine, di nascondere il vuoto sotto ai colori.

A raccontare l'inizio della storia di Giuseppe Ferrari sono alcuni studi dal vero: paesaggi collinari, donne che leggono, cuciono, riflettono, il capo chino, appoggiato alle mani, in attitudine raccolta e stanca. Sono le prove di un giovane di evidente talento che apprendeva e insegnava al contempo, facendo fronte un po' a se stesso, alla perentoria vocazione a esprimersi in pittura, un po' alle necessità della vita quotidiana. Alle spalle, tra le esperienze precoci, l'allievo a intermittenza dell'Accademia di Bologna aveva quelle traumatiche e senza ritorno della guerra e della prigionia. Nei fogli che moltiplicava senza sosta e nei dipinti più rari, quasi a cercare di risarcirsi per quanto gli era stato stravolto e sottratto, Ferrari lottava – sono parole di Francesco Arcangeli – “per la conquista di una sua visione”<sup>2</sup>.

“Fragile e mordente” sono gli aggettivi che il sensibile interprete attribuiva alla “struttura” di derivazione post-cézanniana rilevabile nelle opere di quei primi e già promettenti anni Cinquanta, nei quali Ferrari sperimentava le possibilità di riprendere l'antico dialogo con la natura ma impostandolo su modalità diverse, piegandolo ad accogliere inflessioni e contenuti nuovi, forme e figurazioni inedite, adeguati alle necessità di una generazione che aveva saggiato la feroce libertà dell'assurdo, la trappola mortale del baratro e il dolore senza remissione della sopravvivenza.

Arcangeli, allora, parlava di “argini o case nel bosco, fiume o frasca, campi estivi o scaglie di cielo”, rilevava come nei lavori di Ferrari il mondo sembrasse “crepitare entro se stesso, tutto calato in questa fantasia ferita da asprezze o ammorbidita da languori”. In quel tentativo e nella volontà di istituire un equilibrio tra intellettualità e natura, erano i presupposti per riconoscere nell'artista un esponente di quell'*ultimo naturalismo* che appariva al suo teorico l'unica via praticabile per uscire dalla contraddizione di una situazione che pareva consentire tutto perché nulla più aveva significato.

Nessun obbligo, nessun vincolo, ma altresì niente di autentico, durevole e intimamente condiviso.

Nessuna lingua madre da usare spontaneamente con la certezza di essere compresi almeno dai propri simili. O presupposti tali. Una situazione, infine, al limite della sterilità, del silenzio, appena velata dall'esile riproposta di modelli vuoti, distanti e inutili, nati sotto altri cieli, in altri tempi, per altri uomini. Ma il paesaggio di Ferrari interrogato dal critico, ansiosamente teso alla ricerca di spiriti fraterni, di sensibilità orientate o da orientare verso obiettivi comuni, fragili baluardi da moltiplicare il più possibile per assicurarne la tenuta, non era la “parete” piena di vita, sia pur con “un po' di angoscia” innalzata da Ennio Morlotti e neppure la fresca trama vegetale di un Plinio Mandelli. Piuttosto la soglia, già assottigliata ma ancora familiare e in qualche modo rassicurante, che l'artista doveva varcare per giungere alla sua più autentica dimensione espressiva. Al cuore dell'urgenza, al nucleo incandescente della creazione.

Una serie di cortocircuiti avverte che Ferrari ha, infine, attraversato lo specchio. Una materia più spessa e densa, originaria, è già il segno che tutto è cambiato. Era troppo fragile per imporsi e durare l'accordo tra ragione e sentimento mediato dalla natura. Al di là dell'intenzione, nonostante la poesia e, perfino, una certa preziosa e originale raffinatezza delle superfici, alla quale si poteva credere di affidare la propria identità. Qualcosa doveva accadere ed è accaduto. Per quanto, guardando le date e i titoli, non si direbbe. È lo stesso giro di mesi, tra il 1957 e il 1959, e li ha chiamati ancora paesaggi questi luoghi imprevedibili in cui si scontrano forze primigenie, il senso primo e l'ultimo, inesorabile contatto tra polarità opposte, dando luogo a una bruciante scossa che attraversa la tela da parte a parte. Sono linee di orizzonte in fiamme, tramonti di altri pianeti su galassie sconosciute, tracciati di sismografi indecifrabili, applicati a registrare vibrazioni di terre in formazione fino allora insondabili.



2 Francesco Arcangeli, Presentazione, catalogo della mostra, galleria La Loggia, Bologna, 1956, poi in: F. Arcangeli, *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, Bologna, Massimiliano Boni editore, vol. 1, pp. 182-184.

3 Edmond Jabès,  
*Chanson de l'étranger,*  
 in *Je bâtis ma demeure,*  
 Gallimard, Paris, 1985.  
*«Sono alla ricerca di un uomo  
 che non conosco,  
 che non fu mai tanto me stesso/  
 se non da quando lo cerco.  
 Ha i miei occhi, le mie mani/  
 e tutti quei pensieri simili /  
 ai relitti del tempo?  
 Stagione di mille naufragi,  
 il mare cessa di essere il mare,  
 diventato l'acqua gelida delle tombe.  
 Ma, più lontano, chissà più lontano?»*

4 Roberto Pasini ha presentato  
 l'opera di Ferrari in occasione  
 di tre personali, allestite presso  
 la Galleria Paolo Nanni di Bologna  
 nel 1993, 1994 e nel 2000.  
 I testi critici sono riportati  
 nell'antologia che chiude  
 la monografia: *Giuseppe Ferrari,*  
 Bologna, Re Enzo Editrice, 2005.

Ma sono anche, nell'incerta messa a fuoco di un occhio che ancora non sa quanto è veggente, figure reclinate, prime apparizioni del soggetto per eccellenza dell'arte di Ferrari, dell'enigma per eccellenza che fatica a formularsi quanto stenta sulla tela a prendere forma. Impossibile dire "persona", se la parola profferita include definizione e conoscenza, come insegnano dovrebbe essere i filosofi. E dipingerla? Per Ferrari sarà la missione, la sfida e l'ossessione di una vita intera. Al punto da consentirgli di affermare, con Edmond Jabès:

**«Je suis à la recherche d'un homme que je ne connais pas,  
 qui jamais ne fut tant moi-même  
 que depuis que je le cherche. A-t-il mes yeux, mes mains  
 et toutes ces pensées pareilles  
 aux épaves de ce temps?  
 Saison des mille naufrages,  
 la mer cesse d'être la mer,  
 devenue l'eau glacée des tombes.  
 Mais, plus loin, qui sait plus loin?»<sup>3</sup>**

Anche sul mondo nuovo, a poco a poco, gli elementi si organizzano. Certo, Ferrari non li governa, cedendo piuttosto a un automatismo psichico che lo configura più come un medium, un tramite ispirato di energie, di forze arcane, o un sapiente maieuta della materia, che un demiurgo. La linea d'orizzonte che attraversava lo spazio si è scoperta capace di vincere la gravità e si è alzata in verticale. Somiglia ancora a una strana onda elettrica: distorta, allargata, sdoppiata, aggrovigliata e sciolta, alta e stretta e poi subito bassa. Forse è questo il ritmo segreto dell'epifania che prelude all'emergere della figura in quella strana genesi. L'interscambio di qualità e forme rinvenuto tra l'uomo e il paesaggio è ribadito dall'artista con maggior chiarezza in una sequenza di lavori degli ultimi anni Cinquanta: il rapporto tra il busto e il tronco d'albero è immediato e inequivocabile. I titoli delle opere potrebbero essere invertiti senza produrre alcuna alterazione. Di significato, di comprensione, di valore. Pittore del tutto contemporaneo, che ha assorbito e sofferto ogni conquista, ogni errore della sua epoca, Ferrari ritrova così, in fondo, l'antica concezione della corrispondenza universale, secondo la quale il microcosmo ricapitola il macrocosmo. D'altra parte, non meraviglia che in quella dimensione dalla spazialità insondabile e inquietante sia abolito anche il tempo tradizionalmente scandito.

La misura del trascorrere cronologico nell'arte di Ferrari risulta affidata esclusivamente alla dinamica intrinseca nel fenomeno dell'apparire. Che è veloce, a guardare la traccia della pennellata, sibilante nell'aria con l'inesorabile precisione orientale che racchiude universi semantici in ideogrammi di china, dipendente da un impulso irrimediabile, da una tensione della quale il soggetto conserva l'intensità perentoria e il carattere.

Le figure di Ferrari non sono uomini, ancora. *Comparsa* le ha chiamate, legandole così all'effimero, al transeunte, al limite, all'inconsistente. Cosa impedisce di pensare che possa trattarsi dell'ultima evoluzione del manichino dechirichiano, il simbolo dell'assenza/presenza dell'umano, della sua identità indecifrabile, inconfondibile, sagoma accampata al centro di uno spazio che adesso si comprende essere la scena di un teatro, del luogo istituzionale della finzione mai partecipe, per essenziale impossibilità costitutiva, neppure per un istante, della "vita vera"? Che è quella alla quale aspirano le figure dall'esistenza incerta di Ferrari, comparsa in un mondo di protagonisti, se non più di eroi. E senza alcuna possibilità di evoluzione perché la loro è una condizione esistenziale, una modalità permanente dell'essere, non un ruolo. Non hanno volto, né occhi per vedere, quindi, non bocche per sussurrare il proprio nome, altro che *Conversatori*, hanno mani e braccia ma si direbbe difficile possano stringere e piegare almeno le cose prossime al proprio volere, imprimendo qualcosa di sé all'universo circostante, per farsi riconoscere e, chissà, un domani, ricordare.

Oggi a fissarsi indelebili nella memoria sono gli accordi cromatici con i quali Ferrari blocca le apparizioni sulla tela: non gli servono gli spessori per costruire i suoi gelidi e raffinati equilibri di grigi, di rossi spenti nel nero e nel bianco, una materia fluida, liquida, lasciata volentieri gocciolare per seguire il segno essenziale, quello capace davvero di creare, regala impreviste punte solari di giallo, che lascerebbero presagire il conforto di altre, più umane, temperature che si attendono invano. "Il meno sensuale degli informali bolognesi" – lo ha definito a buona ragione Roberto Pasini<sup>4</sup>, a più riprese a confronto con l'opera di Ferrari e sempre con una precisa capacità di sintonia, "il più disincarnato". Tra le qualità dell'artista il critico sottolineava il controllo, esercitato anche quanto il gesto si fa rabbioso, l'assenza di dettagli figurativi nella figurazione, i magistrali accostamenti tra le tinte inconsuete: "i rossi bugiardi, i gialli invidiosi", legittimi nella dimensione speciale della rappresentazione. Della scena.

Se nelle opere ancora legate alle poetiche informali le determinazioni dei titoli si riferivano al contesto, all'ora notturna, al verde, o a caratteristiche evidenti della figura, di volta in volta "bianca", "grigia", "sconvolta", con l'inizio degli anni Settanta, si verifica il prevalere di circostanze diverse: intanto le "presenze" sono diventate massicce, squadrate e inquietanti, portano, calcato in testa fino a poggiare direttamente sulle spalle, un cappello dalla larga tesa ondulata che, integrandosi nella fisionomia la altera fino a renderla spaventosa. Queste sono le vere creature dell'arte di Ferrari sorte dall'oscurità, Nosferatu sonnambuli che sarebbe rischioso risvegliare, o che volgono la schiena al primo raggio di luce che potrebbe ridurli in cenere, se solo si lasciassero trattenere dal vento.

5 F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1961, nuova ed. Torino, Allemandi, 2007.

6 Claudio Cerritelli, *Pittura come coscienza del vissuto*, in *op. cit.*, Bologna, 2005, pp. 16-18.

7 E. Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, nuova ed. it. Milano, SE, 2005.

Se solo non avessero imparato ad abbandonare la scena. A renderlo possibile è stata, forse, l'esperienza sconcertante dell'Apocalisse, il confronto diretto con le verità ultime, nascoste, riferita in alcune opere della metà degli anni Sessanta, coincidente con l'irrompere nella dimensione esclusiva dell'artista di una più condivisa figurazione - tragica, macabra, barocca -, costruita sullo sfondo di una letteratura di valori e significati tanto definitivi quanto universali. Francesco Arcangeli nella monografia monumento a Giorgio Morandi<sup>5</sup> ricordava che il sobrio maestro, parco anche nelle frequentazioni letterarie, conosceva a memoria e volentieri ripeteva i versi del *Coro dei morti nello studio di Federico Ruysch*, dalle *Operette morali* di Giacomo Leopardi. Allo stesso straordinario testo fa riferimento un dipinto di Ferrari datato 1965, già in piena stagione "apocalittica", un singolare biennio di trapasso. È quasi un monocromo, un accorto tenuto a lungo di grigi, bianchi e neri sporcati, assolutamente frontale. L'intero spazio è invaso da volute, che sono i dettagli dilaganti di elementi d'arredo architettonico: cornici, basamenti, altari?, che si trasformano nelle curve sinuose di teschi impilati che sembrano quasi i resti consumati di lisce conchiglie di nautilus. Sono le stesse forme, più arricciate ed elaborate, che ritorneranno, a pochi mesi di distanza nella *Figura per un corteo* (1966). Solo, diventate più lucide e fredde, viste

come attraverso la superficie riflettente di uno specchio. L'ulteriore evoluzione si osserverà a breve, in *Luogo di pace*. Nello spazio di nuovo approfondito ma ancora indefinito i teschi si sono trasformati e ordinati in una sorta di lenta schiera, o di corteo, appunto, di *animule*, di elementi stilizzati e interrogativi. Ferrari, oggi, scivola sul tema, sulla presenza e sul significato effettivo del teschio, quasi una specie di pudore retroattivo per una riflessione che, da intima, ha ceduto momentaneamente facendosi così scoperta.

Claudio Cerritelli<sup>6</sup>, in un recente e approfondito riepilogo del lavoro di Ferrari, parla di "elogio di un pensiero apocalittico sostenuto da fantasie necrofile", di "spazio devastato dall'angoscia dello sfacelo", e ne suggerisce la dipendenza da una necessità di rappresentare il mondo dal punto di vista della disgregazione in quanto concepito quale "caos mostruoso dove lo sguardo si smarrisce nella ricerca dell'essenza". Ma rileva altresì che l'esibizione di quei "simboli di vita infernale", che costituiscono il trionfo della morte, implicava "l'estensione di un principio di vita", riaffermabile al ristabilirsi dell'equilibrio tra le incessanti dinamiche di dissoluzione e ricreazione dei corpi.

Ha impiegato tre anni a ritrovarsi Giuseppe Ferrari, tre anni per ricostruirsi e cominciare di nuovo a orientarsi nella sua dimensione creativa post-apocalittica. Molte cose sono cambiate, a cominciare dalle coordinate esistenziali dello spazio/tempo che hanno riconquistato, nelle opere realizzate a partire dagli anni Settanta, un loro ruolo e significato.

Certo, non si può dire che il mondo che accoglie da allora le figure evocate dall'artista sia più rassicurante del contesto indefinito delle stagioni precedenti ma, perlomeno, si percepiscono brividi d'aria e di luce, si riconoscono elementi che si prestano a inquadrare brani di "vita vera".

Consentendo addirittura, in alcuni casi, l'avvio di qualcosa che potrebbe diventare una narrazione: sono baracche in disuso, luoghi disabitati ma anche siepi, terrazzi, parchi attraversati la sera, finestre e autobus in cui salire. I personaggi che prima si limitavano a emergere, ad apparire e tagliarsi sulla scena, ora si muovono: entrano, escono, si allontanano, si nascondono dietro a un giornale, fanno jogging, passano, volano, perfino, riassunti da una pennellata che si esibisce in un frullo d'ali. Entro queste cornici, inoltre, avvengono fenomeni meteorologici, scoppiano temporali, infuriano i venti, brucia il sole a picco, ed è una macchia nera, perché la rappresentazione non riguarda l'astro impietoso ma lo sguardo abbacinato e il calore incandescente di piombo fuso che grava e schiaccia al suolo la figura, rendendone l'andare più penoso. Il sole a picco di Ferrari è proprio l'immagine che traduce quanto ha scritto Edmond Jabès: "Se l'oscurità avesse un sole, non sarebbe una stella, ma un segreto che splende"<sup>7</sup>.

Se l'oscurità si potesse, infine, almeno per un po', diradare, Giuseppe Ferrari, forse, ritroverebbe la sua misura, malinconica piuttosto che tragica e, in virtù del colore, capace di infondere una sorta di triste pace. E con lui i suoi innumerevoli alterego. Contro i quali, adesso, non può far altro che infierire ripetendo infinite volte il gesto d'impotenza estrema che è già stato immortalato nel marmo, colpito con cieco furore dal sommo Michelangelo, il creatore che metteva la creatura, l'uomo, al vertice dei suoi ideali. A sfida aperta, diretta, con altri imprevedibili e inarrivabili demiurghi.

Colate di pittura liquida sfregiano le ultime, toccanti figure apparse all'artista. Che dopo averle evocate, sfinito, le aggredisce senza pietà. Con rabbia ancora maggiore, si direbbe, perché continua a non poterle evitare. E perché rimangono sorde, mute, impenetrabili alle sue richieste. Occupano l'intera scena del quadro eppure sono labili come ombre, insondabili e inconsistenti, come le ha definite in più circostanze. Parvenze disfatte, malgrado la sottile pelle pittorica che, allora, si vedrà quanto basti a difenderle.

Mentre l'Aurélien di *Hors Champ* soffre perché di giorno in giorno si cancella, perché entra inesorabilmente a far parte di coloro che non si vedono – “No, si dice, questo è solo un brutto sogno, a breve mi sveglierò [...], come diavolo ho potuto uscire così dal campo visivo dei miei simili, e anche dal loro campo acustico, e olfattivo [...]. No, no mi sveglierò da questo miraggio assurdo che funziona a rovescio, che mi cancella [...]”, il suo eroe, prosegue la scrittrice: “Rifiuta ancora di riconoscere l'enormità del suo disastro – della sua “apomorfofi” o “antimorfofi” tragica e ridicola in personaggio totalmente impercettibile, privato improvvisamente della minima “parola da dire nella realtà” perché espulso dall'apparenza [...]”<sup>8</sup> – Ferrari, al contrario, patisce per quell'immagine che rimane tenacemente ciò che è: un'effigie contro la quale è destinato a infrangersi, costretto, oramai, ad accettarla come enigma permanente,

entità dall'essenza preclusa, sfuggente, definitivamente inconoscibile. E resistente di quadro in quadro al suo indagare, al sempre più accorato suo porre domande. Difficile credere che potrebbero confortarlo le illuminanti considerazioni di Edmond Jabès, poeta esiliato e disilluso il cui pensiero ha accompagnato questa rilettura dell'opera di Giuseppe Ferrari, che individua proprio nell'interrogare inesaurito e invano dell'uomo il suo principio di grandezza, quello che lo libera dai limiti dello spazio e del tempo, gli consente di trascendere se stesso e il mondo, di abbracciare tutte le cose e di “rinascere dalla propria morte”<sup>9</sup>.

8 S. Germain, *op. cit.*, p. 158 [nostra traduzione]

9 E. Jabès, *Il libro delle interrogazioni*, ed. it. Genova, Marietti, 1995.

# Giuseppe Ferrari. Maremoti in un acquario

ROBERTO PASINI

Caro Ferrari,

ho deciso di scrivere questa testimonianza critica e di amicizia verso di te in forma di epistola per alleggerire il tono della conversazione muta che tu conosci bene. La leggerezza del tuo lavoro è già tanta ed esemplare al punto che la mia precauzione non sarebbe affatto necessaria, ma mi sento di farlo in omaggio al silenzio segreto che anima la tua creatività e operatività, qualcosa di così raro e prezioso che si sarebbe proprio indotti a tacere, solo a guardare e ascoltare.

Grazie, Ferrari.

Pochi sono stati gli artisti, a Bologna e in Italia, che nel corso del secondo Novecento abbiano dimostrato la tua finezza espressiva, laconicità espositiva, dirittura estetico-morale.

Della stagione informale hai rappresentato l'ala nascosta, fruscante, umbratile: un brivido d'acque piovane che dissetano appena la terra ma poi spariscono al primo raggio di sole. Velocità d'esecuzione, urgenze gestuali a comporre improbabili “figure”, che dopo gli anni dell'uscita dal gorgo violento ma muto dell'Informale, diventano nei decenni seguenti una metafora dell'“andare”, verso dove non si sa, e forse è meglio così.

Un cavaliere della pittura persa, ecco cosa sei stato, che non ha voluto corrispondere al grido del momento, lasciandosi conquistare da un sogno intimo e privato: il viaggio tutto personale e idiota verso “l'isola che non c'è”. Grazie ancora, quindi, artista solitario e segreto, affascinante e integro. Ci hai dato il senso della verità che non potremo mai scoprire, ma l'abbiamo sentita, come un palpito e come una frustata.

Come un maremoto nell'acquario.



Opere













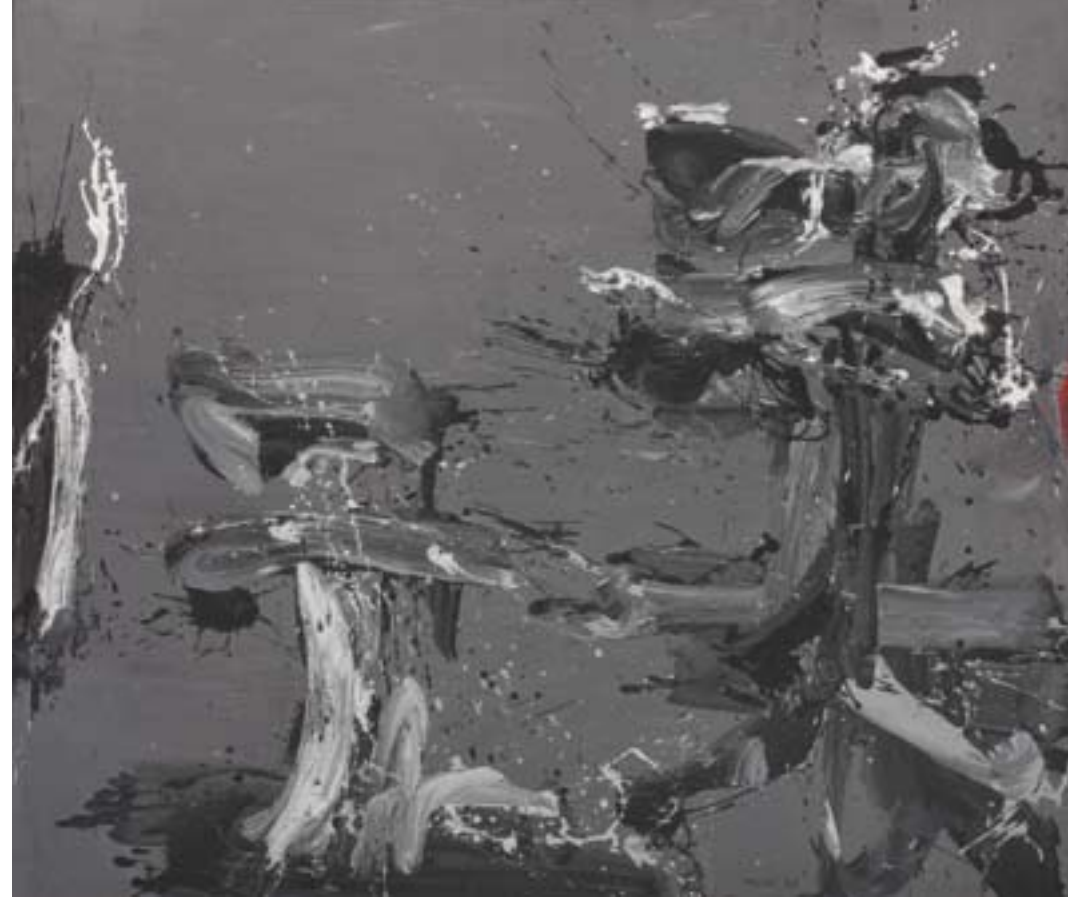
















**Coro di morti nello studio di Federico Ruysch**

Sola nel mondo eterna, a cui si volve  
 Ogni creata cosa,  
 In te, morte, si posa  
 Nostra ignuda natura;  
 Lieta no, ma sicura  
 Dall'antico dolor. Profonda notte  
 Nella confusa mente  
 Il pensier grave oscura;  
 Alla speme, al desio, l'arido spirto  
 Lena mancar si sente:  
 Così d'affanno e di temenza è sciolto,  
 E l'età vote e lente  
 Senza tedio consuma.  
 Vivemmo: e qual di paurosa larva,  
 E di sudato sogno,  
 A lattante fanciullo erra nell'alma  
 Confusa ricordanza:  
 Tal memoria n'avanza  
 Del viver nostro: ma da tema è lunge  
 Il rimembrar. Che fummo?  
 Che fu quel punto acerbo  
 Che di vita ebbe nome?  
 Cosa arcana e stupenda  
 Oggi è la vita al pensier nostro, e tale  
 Qual de' vivi al pensiero  
 L'ignota morte appar. Come da morte  
 Vivendo rifuggia, così rifugge  
 Dalla fiamma vitale  
 Nostra ignuda natura;  
 Lieta no ma sicura,  
 Però ch'esser beato  
 Nega ai mortali e nega a' morti il fato.

Giacomo Leopardi, *Le operette morali*, dal Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie























Giuseppe Ferrari, 1984



## Note biografiche

**Giuseppe Ferrari (Bologna, 1921)**

MICHELA SCOLARO

Giuseppe Ferrari nasce a Bologna nel maggio del 1921.

Dopo il Liceo Artistico interrompe gli studi a causa del conflitto bellico, al quale partecipa, e della prigionia. Nel 1946 si iscrive all'Accademia di Belle Arti, dove segue saltuariamente, perché insegna disegno nelle scuole secondarie, i corsi di Giorgio Morandi e Giovanni Romagnoli.

Alle prime occasioni espositive riscuote ampi consensi: è premiato e attira l'attenzione della critica. Nel 1950 presenta alcuni disegni alla Biennale di Venezia.

Dal 1953 al 1956 aderisce alla poetica arcangeliana dell'*Ultimo naturalismo*, e si dedica prevalentemente alla pittura di paesaggio. Partecipa a importanti rassegne collettive, alla Bussola di Torino, alla Galleria La Loggia e al Circolo di Cultura di Bologna, al Milione di Milano.

Al centro della sua ricerca, dalla fine degli anni Cinquanta, si è imposta la figura.

È premiato alle mostre Biennali *Morgan's Paint* del 1959 e del 1961; alla X edizione del Premio Spoleto (1962) e alla VII del Premio Livorno. È invitato alla Biennale di Venezia del 1964 (vi ritornerà esattamente trent'anni dopo, nel 1994) e alla Quadriennale di Roma del 1966, dove espone opere dei primi anni Sessanta, nei quali esplora le possibili modalità di uscita dall'espressione Informale. Difficoltà legate a motivi di salute lo obbligano a un silenzio che si protrae per un triennio, fino al settembre 1971. Nel 1975, la galleria bolognese La Loggia propone la sua ultima produzione in una personale curata da Flavio Caroli.

Nel corso del decennio successivo il suo lavoro è presentato in approfondite monografiche, allestite in spazi privati e in contesti pubblici. Le sue opere partecipano a ampie rivisitazioni di periodo, tra le quali l'importante rassegna dedicata all'*Informale in Italia* dalla GAM di Bologna, nel 1983. L'ultima riflessione sull'opera di Ferrari è stata condotta da Roberto Pasini, in occasione di tre esposizioni organizzate dalla Galleria Paolo Nanni di Bologna (1993, 1994, 2000). Della sua arte si sono occupati, lungo l'intero arco della sua carriera, i critici più autorevoli, tra i quali: Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, Renato Barilli, Marco Valsecchi, Claudio Cerritelli...

Progetto grafico del catalogo e della mostra Kuni Design Strategy, Bologna - [www.kuni.it](http://www.kuni.it)

---

Progetto espositivo  
e Organizzazione generale Adelfo Zaccanti

---

Segreteria Organizzativa Massimiliano Gollini

---

Allestimenti Neon Stile, Bologna

---

Ufficio Stampa Monica Tomea

---

Catalogo BUP Bononia University Press

---

Assicurazione INA Assitalia

---

Si ringrazia Giuliano Zini per la cortese collaborazione

---



Via Farini 37 – 40124 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
fax. (+39) 051 221 019

© 2010 Bononia University Press  
ISBN: 978-88-7395-537-5  
[www.buponline.com](http://www.buponline.com)  
[info@buponline.com](mailto:info@buponline.com)

Finito di stampare nel mese di maggio 2010  
Presso le Officine Grafiche Litosei – Rastignano (BO)