

“Nessuno trasalirà davanti al Cristo crocifisso sulla fusoliera dal venerando Leòn Ferrari”<sup>i</sup> si leggeva in un articolo di Anita Pepe su Exibart, ma, a contraddire questa e molte critiche mosse alla Biennale di quest’anno, probabilmente per l’essere dichiaratamente *impegnata*, è giunto l’esito della cerimonia di premiazione, tenutasi il 17 Ottobre scorso nel Teatro alle Tese, all’Arsenale.

La giuria<sup>ii</sup> si è infatti dimostrata chiaramente in linea con l’impronta che il direttore Robert Storr<sup>iii</sup> ha inteso dare a questa cinquantaduesima edizione, puntando sull’impegno sociale e umano e ha assegnato il Leone d’Oro più importante (quello per il miglior artista presente alla mostra centrale internazionale) proprio all’ultraottantenne argentino<sup>iv</sup> sopra citato, alimentando il fuoco delle polemiche: si è parlato infatti di “antiamericanismo [più] acceso”<sup>v</sup>, “datatissima vis ideologica”<sup>vi</sup> e, più in generale, di una “Biennale messa in croce”<sup>vii</sup>. La scelta è stata così motivata:

“Nell’Arsenale è presentato un corpus di lavori che offre alcuni esempi di una lunga e considerevole carriera. L’artista in questione ha continuato a sviluppare una pratica critica nel contesto di una situazione politica e sociale spesso avversa. Gli viene assegnato questo premio non solo per il suo atteggiamento etico e il suo impegno politico ma anche per la rilevanza estetica nel contemporaneo, inaspettata per un lavoro che si è sviluppato negli ultimi sessant’anni”<sup>viii</sup>.

Tutto ciò in perfetta coincidenza con i criteri di selezione sottolineati dallo stesso Storr:

“la risonanza e lo stato d’animo quanto la tematica o la metodologia estetica. Tra questi figurano l’immediatezza della sensazione in rapporto all’interrogarsi sulla natura e al significato di tale sensazione, l’intima affezione nei confronti dell’impegno della vita pubblica, il senso di appartenenza e quello di radicamento, la fragilità della società e della cultura di fronte al conflitto e le qualità del sostegno dell’arte di fronte alla morte”<sup>ix</sup>.

In una Biennale già dal titolo fortemente orientata al presente, *Pensa con i sensi - senti con la mente. L’arte del presente*, il verdetto pare alquanto fuori posto e rimarca una forte contraddizione interna: più del trenta per cento degli artisti presenti ha oltrepassato i sessant’anni e alcuni sono anche defunti. Come mi propongo di dimostrare, analizzando l’opera di Ferrari esposta all’Arsenale, non è l’età anagrafica a stabilire l’attualità di un lavoro, che è invece insita nel suo messaggio e nella qualità estetica imprescindibile da quest’ultimo.

I lavori dell’artista “plastico”<sup>x</sup> all’Arsenale, sono solo una minima parte dell’intera sua produzione, che, in cinquant’anni di attività, si è sviluppata, sperimentando molteplici tecniche e materiali, principalmente in due direzioni chiaramente distintesi negli ultimi decenni: una figurativa ed un’altra “concettuale”<sup>xi</sup>. Di queste due anime di Ferrari<sup>xii</sup>, a Venezia è visibile esclusivamente la prima, caratterizzata da fini etico-politici, la quale si richiama al Dadaismo e NewDadaismo e mostra affinità con la Pop Art sviluppatasi nella West Coast americana<sup>xiii</sup>: essa mira a indurre uno shock nello spettatore, perturbandone le certezze tramite l’uso di un linguaggio fortemente provocante e ironico.

Il rischio è che il pubblico, spesso inconsapevole del fatto che la Biennale presenta sempre una selezione di opere attinenti alle tematiche dell’edizione e raramente esemplificative dell’intera attività degli autori, stigmatizzi la figura di questo poliedrico artista. In realtà, soffermandosi davanti ai suoi lavori, è possibile cogliere la profondità celata sotto un’apparente superficiale blasfemia<sup>xiv</sup>.



### L'allestimento delle opere di Leòn Ferrari all'Arsenale

Se si considera il fatto che le opere esposte alla Biennale (che rappresentano un sunto di cinquant'anni del Ferrari figurativo) sono frutto di un lungo dibattito tra Ferrari e Storr, di accurate ponderazioni e che lo stesso allestimento è stato curato personalmente dall'artista, appositamente recatosi a Venezia, si nota come l'insieme sembri concepito per essere *un'opera di opere*, un'installazione nella quale il visitatore è invitato ad entrare, seguendo una sorta di viaggio di maturazione. Tale lettura, non esplicitata dall'artista, è però legittimata da alcune sue dichiarazioni:

"I believe that one of the manias that artists have is to say that what they do is good and that what others do is not. [...] Everyone has the right to use art as they see fit, I don't think that artists are a sensitive antenna of reality [...] I think that each person has the right to say what they think"<sup>xv</sup>. "Whoever stands before these works is free to establish associations and to

ascribe whatever meaning they consider most correct to them."<sup>xvi</sup>

Essa è suggerita anche dall'osservazione che, della produzione di Ferrari, compie Andrea Giunta: "none of these pieces functions in isolation"<sup>xvii</sup>.

E' possibile quindi stabilire un percorso artistico, un processo d'iniziazione alla riflessione sul mondo, nel quale il pubblico viene introdotto dalla prima opera con cui entra in contatto: *Espectador* (2006), scultura di poliuretano dal colore rosa fosforescente, lucido, letteralmente straripante su una vecchia sedia in legno e ricoperta da una miriade di piccoli occhi di vetro.

Questa massa, a prima vista informe e priva di un significato preciso, svolge un ruolo fondamentale: è infatti la chiave di lettura, il *deus ex machina* che introduce in colui che la guarda il dubbio che tutto ciò cui andrà incontro possa essere in realtà collegato da un filo rosso. Il titolo stesso, *Spettatore*, se pensato in relazione alla sua posizione, quasi nel corridoio, come se si trovasse al di fuori dello spazio espositivo concesso a Ferrari, fa pensare al fatto che non sia casuale né la sua collocazione, né quella delle altre opere.

Grazie all'orientamento della sedia si nota infatti come la figura informe sia rivolta verso il resto dei lavori e pare che li osservi contemporaneamente da più punti di vista (essendo ricoperta da centinaia di occhi). Con buona probabilità, se il visitatore si trovasse semplicemente di fronte alla sedia vuota, la utilizzerebbe, e da quella posizione potrebbe cogliere l'intero allestimento.

Allora tutto acquisisce un significato, una certa teatralità: ci si trova al cospetto di un abominevole scenario, un palco dove si gioca la più cruda e reale delle rappresentazioni, dove in atto è il nostro mondo. Siamo invitati quasi a prendere metaforicamente posto accanto a quel *corpo*, per assistere a quello che sembra una via di mezzo tra una commedia ed un reportage d'incredibile veridicità.



*Espectador* (2006). Poliuretano e vernice spray, occhi di vetro, sedia in legno.

Lo sguardo è subito attratto dal centro della scena: *La Civilización Occidental y Cristiana* (1965), “monumental montage”<sup>xviii</sup> che si staglia maestoso sovrastando le altre opere. Impressionante è la sua immediatezza, che investe il pubblico alla prima occhiata: c’è una tale pregnanza di significati racchiusi nell’opera, che stenta a trattenerli, lasciando che esplodano al di fuori di essa in una sorta di aurea perturbante, eppure si tratta di un accostamento quasi banale. Ferrari, infatti, si è semplicemente limitato a sovrapporre una figura di Cristo crocifisso ad una riproduzione in scala di un bombardiere F107 statunitense, un gesto che si colloca nella lunga tradizione dell’*assemblage*. Nonostante ciò, questi due oggetti in particolare, *rapiti* dall’ambiente originario e letteralmente inchiodati l’uno sull’altro, non acquisiscono solo un significato inedito, suggerendo una nuova associazione di immagini: la loro stessa natura imprime al risultato finale una forza unica nel suo genere, che va ben oltre il grado di inequivocabilità e decisione dei lavori del contemporaneo Edward Kienholz. Se infatti l’assemblagista californiano *farcisce* ogni opera di quanti più elementi possibile al fine di indirizzare per il giusto verso la lettura dello spettatore (si veda, ad esempio, *The Psycho-Vendetta Case*), Ferrari non ne sente la necessità. In questo caso non lavora con semplici oggetti, ma con i simboli della cultura occidentale contemporanea: la figura di Cristo crocifisso e l’aereo da guerra americano. Il primo rappresenta la cristiana (in particolare cattolica) *utopica* dimensione di una seconda vita dopo la morte, di pace e beatitudine eterne in attesa di ogni fedele meritevole sulla soglia dell’Aldilà; non solo: secondo Luis Camnitzer, esso evoca “a complex mix between an image of impotence, suicide terrorism, and a seal of approval for genocide”<sup>xix</sup>. La riproduzione dell’F107, invece, più che simbolo della guerra in sé, suggerisce la *politica di potenza* degli Stati Uniti, il benessere economico incessantemente proclamato dai mass media quasi si trattasse di un nuovo credo, l’American Way of Life, madre del consumismo. In un certo senso l’aereo è la trasposizione del Cristo crocifisso: è messaggero del divino sistema capitalista, ma precipita, avviandosi alla morte.

Tutto ciò è parte dell'immaginario collettivo, ed è selezionato da Ferrari in quanto fondamento dell'intera cultura occidentale, dal quale essa trae sostentamento. E tuttavia è al di sopra della realtà, sospeso in un limbo ad un'altezza non ben definita da terra.



*La civilización occidental y cristiana (1965). Poliestere, plastica e legno.  
Assemblage.*

*La Civilización Occidental y Cristiana* pende dal soffitto dell'Arsenale, a qualche metro d'altezza, irraggiungibile per la mano dello spettatore, che eventualmente volesse sfiorarla, ma nemmeno lontana, come è del resto tutto quello che rientra in una dimensione metafisica (religione, appunto, ed ideali). La grandezza della sala impedisce di quantificare con precisione la distanza tra l'*assemblage* e il pavimento, e pure le sue reali misure, restando ben ferme l'imponenza e la sua maestosità.

Più precisamente, però, essa *incombe* sullo spettatore. La punta dell'aereo, infatti, è rivolta significativamente verso il basso, ad indicare come il *connubio utopico*, dimensione di sogni e speranze, illusioni e credenze, stia precipitando verso terra, schiavo di quella legge di gravità cui è soggetto il mondo reale: tutto è costruito mentale umano e la dimensione terrena è l'unica concepibile ed esistente. Lo schianto è inevitabile, ma non avviene ancora: infatti l'opera rimane minacciosamente sospesa a mezz'aria, simbolo di un evento catastrofico che potrebbe verificarsi da un momento all'altro.

Sorprende il fatto che la potenza d'impatto del lavoro non si sia affievolita nel tempo: al contrario, esso ha mantenuto un carattere di estrema attualità ancor oggi, a distanza di oltre quarant'anni dalla sua creazione<sup>xx</sup>. *La Civilización Cristiana y Occidental* è del 1965 e si colloca nel lavoro di Ferrari come un nodo fondamentale, dal quale sono derivate molte delle strategie compositive e delle tematiche intrecciate poi nella successiva produzione: un'opera che rappresenta "the culmination of an intense process of experimentation, advances and tests along alternately superimposed or parallel routes [characterized by] radical transformations and returns"<sup>xxi</sup>.

Occorre ricordare che nello stesso anno James Rosenquist presentava *F111*. Il dipinto (ventisei metri) che associa un caccia a reazione, un fungo atomico e varie altre figure, tra cui una

ragazzina sotto un casco asciugacapelli e un piatto di spaghetti, mostra come esercito e industria (quasi un corpo unico) sostengano la società americana in quel periodo. Indubbiamente vi sono delle affinità tra i due lavori<sup>xxxi</sup>, ma il risultato e i presupposti di partenza sono totalmente differenti. Da un lato abbiamo, nel caso dell'artista pop, una velata polemica (avvertibile dal deciso abbassamento di tono nell'umore rispetto a quello che aveva caratterizzato i lavori precedenti), dall'altro ci troviamo di fronte al primo, eclatante punto d'arrivo di quella inquietudine<sup>xxiii</sup> che Ferrari conserva riguardo la religione e i suoi dogmi: una maturazione ideologica che giunge a compimento probabilmente grazie alla situazione internazionale che si viene a delineare proprio in quegli anni. La guerra in Vietnam si protrae e si diffonde una generale profonda insicurezza, un senso d'attesa per una catastrofe imminente. Scrive Ferrari nel 1965:

"I am profoundly worried by the U.S. war against Vietnam. My opinion on this matter corresponds to that of Bertrand Russell, when he says: 'I know of few wars that have been waged more cruelly, more destructively' [...] I believe that our civilization is approaching the highest degree of barbarity ever recorded in history [...] the richest and most powerful country is invading one of the least developed; it tortures the inhabitants, photographs the torturees, publishes the photographs in its newspapers, and no one says anything. Hitler still had the modesty to hide his tortures; Johnson has gone further: he shows them. [...] Those photographs and the passivity of the citizens of the West are the symbols of our advanced barbarity"<sup>xxiv</sup>.

E, decenni più tardi, dice in riguardo:

"I changed my mind about art, motivated by the bombings in Vietnam"<sup>xxv</sup>, "the news coming out about the Vietnam war and torture there was very intense. Time after time they [USA's media] mentioned defending Western Christian civilization"<sup>xxvi</sup>

*La Civilizaciòn Occidental y Cristiana* nel suo contesto d'origine è, quindi, una sorta di "manifesto image"<sup>xxvii</sup>. La vediamo letteralmente forgiarsi sotto i nostri occhi nel momento in cui la riflessione di Ferrari giunge a questo punto d'arrivo, dove il risentimento, l'angoscia, i dubbi sorti negli anni precedenti, dall'assistere al divenire storico da un punto di vista esterno alle grandi dinamiche politiche ed economiche (come l'Argentina<sup>xxviii</sup>), si concretizzano nelle seguenti parole:

"All I ask from art is that it help me say what I think with the greatest possible clarity, to invent the plastic and critical signs that will allow me to condemn with the greatest possible efficiency the barbarity of the West"<sup>xxix</sup>.

Si comprende quindi come sia la stessa forza contenuta nelle convinzioni di Ferrari, nella sua ineccepibile presa di coscienza della realtà, ad imprimersi nel gesto creativo. "[The] irregular and excessive metaphore"<sup>xxx</sup>, risultante dall'intimo contatto di un Cristo agonizzante su un'arma di distruzione di massa, "is [more] like a kind of visual interference that establishes a non-violent communication that speaks about violence"<sup>xxxi</sup>. È una manifestazione della barbaria "that throbs within civilization. [...] Christianity pardons the war so that it ceases to exist [but] in order to pardon the war Christianity needs the war to exist"<sup>xxxii</sup>. Proprio questa "benevolent cruelty"<sup>xxxiii</sup> è il masso che grava sulla coscienza di tutti noi, sull'opera stessa, il cui peso si "vede" nella staticità di un assemblaggio che pende dall'alto (inevitabilmente rimandandoci alle opere di Alexander Calder<sup>xxxiv</sup>), ma non oscilla, nemmeno impercettibilmente.

Tutto è un costante senso di contraddizione. Ad accentuarlo entra un elemento del quale si acquisisce coscienza in un secondo momento: l'F107 è una riproduzione, un modellino, un giocattolo, il Cristo è palesemente ed intenzionalmente *kitsch*: il primo restituisce un'immagine del mondo ridotto ad una sorta di *tabellone di Risiko*, sul quale i potenti si dilettono, incuranti delle

ripercussioni sulla popolazione, l'altro mostra una sofferenza che non sembra reale, una pena ostentata, mediatica<sup>xxxv</sup>. Nell'attesa che questo scomodo agglomerato di contraddizioni si schianti al suolo, la punta dell'aereo spinge lo sguardo dello spettatore verso il pavimento.

Se ci si posiziona sotto alla *Civilización Occidental y Cristiana*, ci si trova al centro della scena: siamo parte di quello spettacolo che fino a poco prima osservavamo e su di noi sentiamo gli occhi dell'*Espectador*. Il visitatore in questa fase è simile ad una specie di *Dante agens* e comincia la vera e propria *discesa* alla realtà: ogni elemento dell'allestimento sinteticamente è una rappresentazione degli aspetti caratteristici del mondo quale si presenta oggi, ma che evitiamo di considerare. L'insieme può essere a grandi linee diviso in tre aree, secondo affinità tematiche (non escludendo tuttavia richiami di tipo estetico): a sinistra di *Espectador* si individua un gruppo di lavori (le eliografie della serie denominata *La arquitectura de la locura* e le due sculture in poliuretano *Ciudad* ed *Escaleras*) incentrato sulla riflessione sociale; sulla parete di fondo centrale e su quella di destra si affronta il problema della religione e delle sue connessioni con la violenza e la politica (efficacemente resa dalle serie di *collages Nunca más* e *L'osservatore romano*); infine di fronte alla parete di destra, un'altra coppia di sculture in poliuretano (*Huesos* e *Hongo Nuclear*) ci riporta al tema della morte<sup>xxxvi</sup>. Tale scansione spaziale non esclude le fondamentali connessioni tra le tre aree, anzi, tutte le opere sono legate tra loro indissolubilmente<sup>xxxvii</sup>.

A sinistra, in primis lo sguardo s'imbatte in *Ciudad* (2006), una serie di *grumi* in poliuretano uniti da filo di ferro, a formare una sorta di sistema, nel senso astronomico del termine. Esso si trova sospeso poco sopra lo spettatore (oscillando e ruotando lentamente, ininterrottamente ed imprevedibilmente, con inevitabile richiamo all'arte dinamica<sup>xxxviii</sup>) ed i suoi corpi paiono legati da forze gravitazionali, come dei piccoli pianeti. A confermare questa impressione è il fatto che su ognuno di essi sono collocate delle figurine giocattolo di persone comuni

(mamme con bambini, impiegati, pastori, operai, ecc...), ed allo stesso tempo è interessante notare come su ogni pianeta ve ne sia una sola e mai dei gruppi.



*Ciudad* (2006). Poliuretano, filo di ferro, plastica, smalto sintetico.

Ciò emerge soprattutto se si mette in relazione *Ciudad* con *Escaleras* (2006), in linea d'aria esattamente di fronte ad essa: quest'ultima ne riprende la struttura a corpi di poliuretano, in questo caso collegati da scale di legno, numerose (lampante è il rimando alle *Carceri del Piranesi*) ma inutili, vista la totale assenza di figure umane. I due lavori, pertanto, si completerebbero a vicenda se soltanto si potessero fondere: il pensiero sorge spontaneo anche per via delle dimensioni assai simili e dell'identico colore - una tinta opaca, ottenuta con uno smalto sintetico, somigliante alla sporcizia provocata dall'accumulo dello smog sulle pareti degli edifici nelle grandi città.



*Escaleras* (2006). Poliuretano, filo di ferro, legno, smalto sintetico.

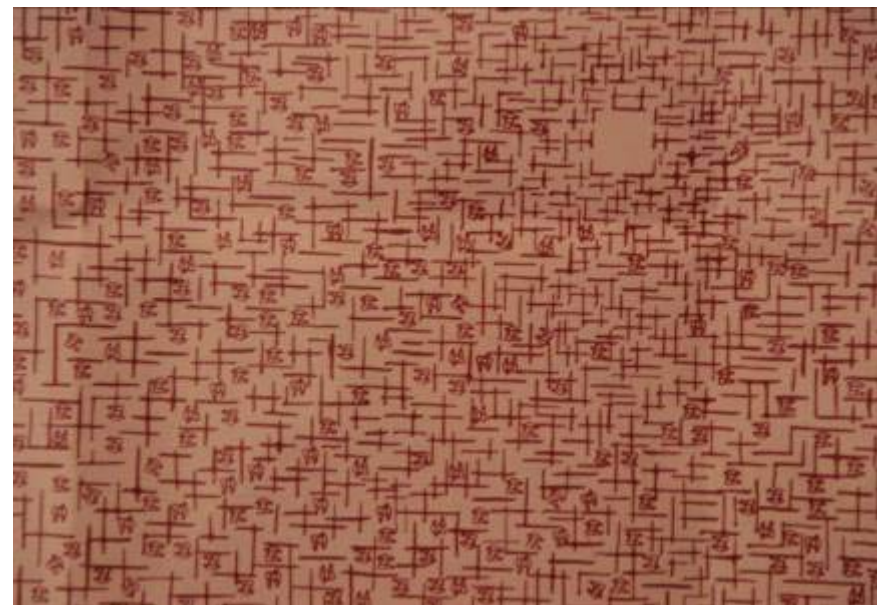
La distanza che intercorre tra loro però è metaforicamente tangibile e sottolinea un'unione che non è destino si realizzi. Tale immagine, calata nella realtà, ha un chiaro parallelo: le figure isolate sui propri pianeti, chiuse nella loro dimensione privata, in

*Ciudad*, rendono efficacemente quella condizione umana che molti sociologi hanno denunciato e ritengono tra le tendenze caratterizzanti della società odierna. In essa le famiglie patriarcali sono storia, quelle mononucleari si smembrano e le persone si trovano a vivere lontane, collegate solo *virtualmente* tramite le nuove forme di comunicazione: la vicinanza è irrisoria e completamente utopica. Un paradosso colossale in un mondo dove viaggiare è a portata di tutti e le distanze sono state letteralmente abbattute! Così le mura di un appartamento divengono i confini di un feudo, dal quale raramente si esce. Essere uomini moderni ha significato perdere completamente quei sentimenti e quei valori alla base della costruzione di legami concreti, simboleggiati dalle scalette in *Escaleras*. Le figure giocattolo di *Ciudad* fissano il vuoto davanti a sé, incapaci di distinguere ciò che ha realmente importanza nella vita, cioè l'amicizia, la solidarietà, la tolleranza, concetti seppelliti sotto la necessità di raggiungere le miriadi di obiettivi che la vita moderna pone nel suo frenetico divenire. Seguendone i ritmi, le persone sono automi, figure di plastica, vuote: dei pupazzi senz'anima, dallo sguardo vacuo.

Ciò assume rilievo soprattutto spostando l'attenzione verso la parete che funge in qualche modo da sfondo alle due sculture, sulla quale troviamo le eliografie della serie *La arquitectura de la locura*, realizzata tra il 1980 e il 1982 durante l'esilio<sup>xxxix</sup> dell'artista a San Paolo in Brasile e ispirata dalla vita frenetica e caotica della metropoli brasiliana - totalmente diversa rispetto alla quotidianità di Buenos Aires. Il cinismo che affila lo sguardo con cui l'artista osserva la società in cui si trova a vivere, emerge non appena ci si avvicina a questi lavori, delle miniature giganti: un ossimoro che però rende al meglio l'impressione che suscitano.

Mediamente le dimensioni delle eliografie si aggirano attorno ai settanta centimetri per cento, ma quella che si trova all'altezza dello spettatore è un pezzo di un metro di altezza per due metri e ottantasei centimetri di larghezza ed è interamente ricoperto di segni e simboli tratti dal linguaggio di Letraset<sup>xl</sup>. Proprio

l'accumulazione degli elementi di questo mezzo in "labyrinths without logic"<sup>xli</sup>, ottenuta dall'uso indiscriminato "of an industrial system of figuration"<sup>xlii</sup>, produce un agglomerato urbano tragicomico. In esso ritroviamo le figure di *Ciudad* ridotte a segni identici, indistinguibili, esseri privi totalmente della propria individualità, sottomessi ad un'esistenza fatta di azioni pianificate e ripetitive. Le eliografie sono brulicanti come formicai, senza, tuttavia, possederne l'organizzazione.



*Projecto (1983), dettaglio. Eliografia su carta.*

A rendere queste opere significative, disturbanti al pari de *La civilización Occidental y Cristiana*, è il fatto che Letraset è l'origine dei moderni linguaggi simbolici di progettazione edilizia, fase embrionale per la nascita del tessuto urbanistico e sociale concreto. Ferrari si diverte, quindi, a rivestire i panni di una divinità onnipotente e *crea*, con un umore dal sapore dadaista ma allo stesso tempo carico della criptica surrealista, il mondo reale: le

figurine anonime, che compiono azioni assolutamente folli, non siamo altro che noi, gli stessi che ridono di tali stravaganze<sup>xliii</sup>.

Lasciandosi alle spalle la cruda descrizione di tale agglomerato di individui (merita ancora, infatti, di essere definito società?), lo spettatore procede nella *lettura-iniziazione* dell'allestimento.

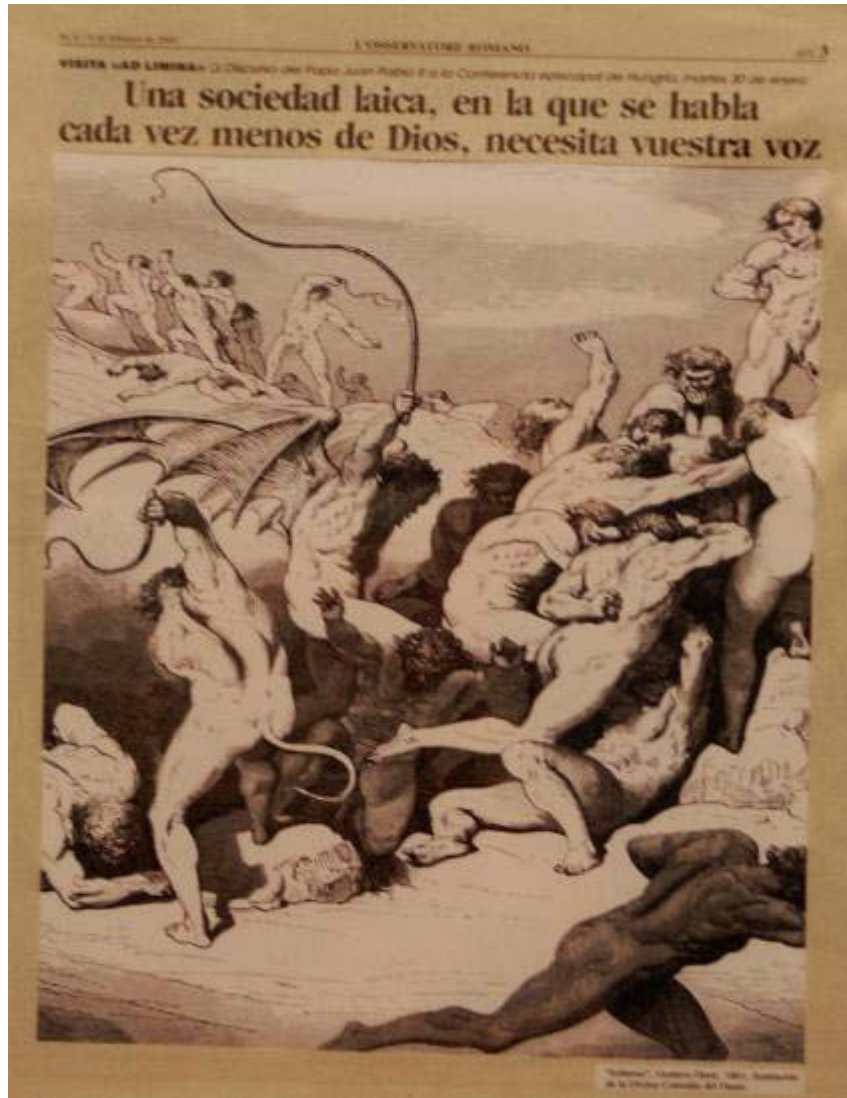
La tematica si sposta ora nel campo religioso, un motivo fertile e ricorrente nella produzione di Ferrari: sulla parete di fondo, dietro *La civilización occidental y cristiana*, si trovano i *collages* della serie *L'osservatore Romano* (2001), la cui origine si colloca anch'essa nel contesto dell'esilio brasiliano<sup>xliv</sup>, ricavati utilizzando le pagine dell'edizione argentina della testata vaticana.

La pagina del giornale diviene la cornice, la tela, su cui l'artista incolla riproduzioni di famose opere d'arte, "consecrates images from art history"<sup>xlv</sup>, ottenendo un risultato fortemente ironico.

La denuncia della violenza insita (secondo l'artista) nei dogmi religiosi e nelle parole della Bibbia trova espressione in questi lavori in maniera assai riuscita tramite la tecnica del ribaltamento: la funzione originaria di entrambe le componenti del *collage* si perde e raggiunge il polo opposto. Così i titoli in prima pagina nel giornale vaticano si trasformano in battute di spirito, affermazioni ridicole immediatamente contraddette dall'immagine sottostante, la quale, da strumento di propaganda del messaggio religioso, diviene una chiara esemplificazione dell'indiscriminata violenza perpetrata per secoli in nome delle Scritture. Incisioni di Gustave Doré rappresentanti l'*Inferno* della *Divina Commedia* sono accostate a titoli in cui il Papa parla di integrazione e tolleranza.

Dunque la violenza diviene "issue of representation. The critique of the West involves rejecting monotheism [...] questioning is centered on the Old as well as the New Testament - as well as all kinds of intolerance"<sup>xlvi</sup>. Si viene invitati a riflettere sulla contraddittorietà della religione cristiana, sospesa tra le attuali posizioni a favore della pace e della difesa dei diritti umani, dell'integrazione e dell'uguaglianza, della tolleranza e del rispetto da un lato, e la minaccia dell'*Inferno*<sup>xlvii</sup>, torture e sofferenze eterne per i peccatori, gli atteggiamenti di chiusura di fronte a

questioni come l'utilizzo di anticontraccettivi, l'aborto, o la discriminazione persistente nei confronti di categorie come quella degli omosessuali<sup>xlviii</sup> dall'altro. Inevitabilmente si finisce con il volgersi nuovamente a *La civilización occidental y cristiana*, e chiedersi se tale crollo non sia veramente così imminente.



Senza Titolo, dalla serie *L'osservatore romano* (2001). Stampa da incisione di Gustave Doré, pagina de "*L'osservatore romano*". Collage.

La violenza richiede un linguaggio altrettanto aggressivo per essere denunciata efficacemente, secondo Ferrari, che utilizza le

immagini consacrate dall'arte all'interno dei propri lavori proprio per la loro potenza, sedimentatasi nei secoli. Queste opere, infatti, rappresentano di per sé un elemento fortemente contraddittorio: se da un lato sono "maximum expression of beauty"<sup>xlix</sup>, dall'altro presentano atti biblici criticabili se osservati in base ai codici civili dei nostri giorni (si pensi al michelangiolesco *Giudizio Universale*, su tutti); ciò viene significativamente messo in evidenza dallo stridore che provoca l'accostamento di queste immagini alle pagine de "*L'Osservatore Romano*". L'uso indiscriminato di materiali e tematiche religiose colpisce immediatamente il pubblico, soprattutto nel caso dell'esposizione alla Biennale di Venezia, in Italia, a qualche centinaio di chilometri appena dal Vaticano. Probabilmente molti sono stati turbati da questa irriverenza provocatoria, come del resto è accaduto in Argentina, paese nel quale la maggior parte della società è profondamente religiosa. Per quanto aspra e tagliente, però, come giustamente afferma Luis Felipe Noé, non si tratta di "antireligious art, but an art that is against repression and against torture, whether it's religious or not"<sup>l</sup>. Illuminanti a tal proposito sono le parole di Ferrari:

"A critic from *la Nación* stated in an article that I hold Christianity responsible for all evils. I answered him by saying that no, the things that really worry me are violence, torture and intolerance in general. If I question Christianity it is because we are living in a culture whose God says that he's going to torture those of us who think differently for all eternity, a culture whose greatest artists have supported this idea [which] is what caused the massacres during the Spanish Conquest, the Inquisition, the Crusades and a good part of what is taking place in Iraq. It is a synthesis of what I want to communicate. A complete fiasco"<sup>li</sup>.

Tornando per un attimo al rovesciamento che l'artista argentino attua nella realizzazione di questa serie di lavori, è interessante notare come esso si verifichi in un certo senso, oltre che sul piano

della funzione e del significato, anche in una dimensione meramente tecnica: come i Cubisti utilizzarono all'inizio del XX secolo la tecnica del *collage* applicando sulla tela, fino ad allora deputata a supportare l'opera d'arte, un pezzo di giornale, cioè un oggetto comune, così Ferrari compie il gesto opposto. Usa infatti come tela il materiale comune, la pagina de "l'Osservatore Romano", e vi incolla l'opera d'arte (simboleggiata dalla propria riproduzione a stampa). Inverte le identità dei due elementi, portando quest'ultima all'interno del mondo comune, dove dominano riproducibilità e comunicazione: in questo modo l'opera d'arte *perde* il valore estetico e assume il ruolo di una semplice fotografia descrittiva del contenuto di un articolo di cronaca.

Riprendendo il percorso e spostandosi sulla parete di destra, si trovano ancora dei *collages*, quelli di *Nunca Más* (1996), che rappresentano una sorta di ampliamento della critica cominciata con *L'osservatore romano*; un'affermazione di Ferrari in un'intervista con Miguel Briante sottolinea questa connessione tematica<sup>lii</sup>: "Everyone says that the Bible is a marvelous book. I believe that the Bible contains a complete justification of fascism"<sup>liii</sup>.

L'attacco alla religione si sposta quindi in una dimensione *temporale*: l'indissolubile connubio (ed è inevitabile il richiamo a *La civilización occidental y cristiana*) tra religione e potere, ricorrente nei periodi e nei luoghi più diversi<sup>liv</sup>. Ritagli da fotografie di incontri ufficiali tra il Papa, Mussolini ed Hitler fanno da sfondo quelle rappresentanti le figure simbolo della dittatura argentina e i religiosi suoi sostenitori; in altri casi su scene del giudizio universale ritroviamo una croce composta dai volti dei dittatori argentini e dell'alto clero argentino. Gli anni più bui della storia del paese rivivono sotto gli occhi del visitatore, e sottolineano un legame tristemente attuale nel paese<sup>lv</sup>, e suggerito fin dall'inizio da *La civilización occidental y cristiana*.

Forse più che in ogni altro lavoro, in questa serie si raggiunge l'apice dell'impegno artistico in Ferrari: risalta l'analogia con i

collages di John Heartfield, il quale, membro del nucleo dadaista berlinese, rifiuta il carattere di non senso del gruppo, "a favore di un nuovo tipo di fotomontaggio di intervento comunicativo"<sup>lvi</sup> in cui emerge la consapevolezza "del bisogno di sviluppare progetti culturali in strategie di opposizione e resistenza"<sup>lvii</sup> esprimendosi con un'opera "che intendeva chiarire [i] legami [...] altrimenti imperscrutabili"<sup>lviii</sup>. L'atteggiamento del dadaista tedesco è quasi una sfida irriverente nella situazione della Germania ormai prossima al nazismo, sempre più vincolante in termini di libertà. Allo stesso modo Ferrari è incurante delle ritorsioni e della censura, la quale non può essere considerata altro che una vittoria per l'artista stesso, il segnale che il messaggio è stato colto.

Sorge ora spontanea una curiosità: non sarà certamente intenzionale, conoscendo l'ironia di Ferrari, anche l'allusione tra la posizione dei *collages* di *Nunca Más* e il loro contenuto (destra, fascismo, dittature e religione)?

Sospesi davanti alla serie *Nunca Más*, troviamo le ultime due sculture in poliuretano: *Hongo Nuclear* (2007), un fungo atomico dalle tinte brune ed opache, e *Huesos* (2006), un'accozzaglia d'ossa combinate in modo assolutamente irrazionale. Entrambe le opere sono appese al soffitto, oscillanti come *Ciudad* ed *Escaleras*. In questo caso, però, la sensazione che suscitano è totalmente differente, quasi inquietante. Innanzi tutto, a distanziare questi lavori dalle due opere in poliuretano precedentemente incontrate vi sono le dimensioni: se per *Ciudad* ed *Escaleras* si parla di volumi di circa un metro cubo, *Hongo Nuclear* e *Huesos* sono rispettivamente di circa tre e due metri d'altezza. L'imponenza del fungo atomico, la sua silenziosa presenza, ricordano l'orrore della distruzione totale, la quiete terribile che deve essersi levata sulle due città giapponesi di Hiroshima e Nagasaki, passata l'onda d'urto dell'impatto dell'ordigno. Silenzio e desolazione evoca anche *Huesos*, rimandando la mente a campi di battaglia colmi di cadaveri, fosse comuni dove le ossa di ogni morto si mescolano alle altre, divenendo un tutto indefinibile. Anche il loro colore, un giallo acido, vecchio, spinge ad avvicinarle più a quelle di un

cadavere dissotterrato, che non ad uno scheletro utilizzato in un'aula di scienze.



*Hongo Nuclear* (2007). Poliuretano e smalto sintetico.

Non è casuale, quindi, la disposizione di questi due lavori di fronte ai *collages* di *Nunca Más*: ineccepibilmente rappresentano il risultato della violenza ideologica, religiosa e politica, delle repressioni e delle spinte nazionaliste, tutto quello, insomma, che ricade sulla popolazione impotente di fronte alle disgrazie della storia.

Una sottile accortezza nell'osservazione ci consente di spingere la riflessione ad un piano generale: questi due lavori sono le uniche opere che Ferrari, assieme all'*Espectador*, ci consente di toccare con mano, come a dire che morte è la più umana delle realtà, l'unica certezza nella nostra esistenza, l'unica cosa veramente nostra, della quale nessuno può privarci, al contrario della vita. Tutto è effimero, tranne la fine dei nostri giorni.

L'amarezza raggiunge così i massimi livelli, ma non si conclude la riflessione: questa installazione di opere è concepita per una lettura ciclica, che ritorna costantemente al punto di partenza per essere ripercorsa all'infinito.

*Hongo Nuclear*, infatti, non suscita soltanto l'idea della distruzione e della morte, ma richiama anche un ulteriore aspetto, forse il più atroce: la mutazione causata dalle radiazioni, la morte lenta a distanza di decenni dei superstiti delle esplosioni, le deformazioni nei nuovi nati, i tumori. Si tratta di una tematica che è divenuta *topos* per una ricca letteratura e cinematografia di fantascienza e sembra vedersi nell'immediato anche in *Huesos*, per la sua non naturalezza: ad una prima visione non si fa certamente caso al fatto che si tratti della ricomposizione di due scheletri umani, piuttosto sembra un ammasso di ossa prese alla rinfusa, ed assemblate alla meno peggio. Ferrari ci appare qui come una specie di *dottor Frankenstein*.



*Huesos* (2006). Ossa in poliuretano, smalto sintetico, filo di ferro.

La ricomposizione casuale dello scheletro umano, mutata, rispetto alla natura, ci rimanda subito all'opera che inizialmente pareva esclusa da ogni legame con il resto dell'allestimento: *Espectador*. Nel suo straripare, espandersi, sopra la sedia, roseo e deforme, non solo richiama immediatamente la figura del *Blob*, mostro protagonista di buona parte delle serie televisive di fantascienza degli anni Cinquanta, ma pare anche lo stereotipico spettatore televisivo americano, obeso, abbandonato sulla propria poltrona, completamente intontito dallo schermo e da qualche birra di troppo: assolutamente incapace di ragionare su ciò che scorre davanti ai suoi occhi, poichè completamente saturo di immagini di cronaca perpetrate ininterrottamente dai mass-media. Cronaca e pubblicità, *soap operas* e notiziari si sono fusi in un tutto amorfo e monotono. Lo *Spettatore* si limita a vedere, ridotto semplicemente a un ammasso di occhi, privo di cervello. Guarda, ma non può riflettere.

E non è forse quello che accade oggi? In una società in cui ogni persona è troppo impegnata nel portare avanti la propria quotidianità, incapace di farsi coinvolgere da quanto accade intorno, tutto si riduce ad uno spettacolo, ad una dimensione virtuale mediata dai mezzi di comunicazione di massa, a immagini racchiuse in uno schermo, lontane e quasi evanescenti. Che lo *Spettatore* inoltre si ponga simbolo dell'intera umanità (o almeno di quella *occidental y cristiana*), si deduce dalla sua poli-personalità: tempestato di occhi, sembra una sorta di *chimera*, risultato orripilante di una perversa alchimia con la quale migliaia di corpi sono stati fusi in un insieme deforme. Il suo corpo repellente, ammasso di bubboni e forme filiformi, rievoca anche le interiora umane, somigliando a un mucchio di esofagi, intestini, stomaci annodati. Un insieme assolutamente innaturale, sintetico, aspetto che è suggerito anche dal colore: solamente in questo caso troviamo una scultura in poliuretano ricoperta di vernice lucida e non opaca<sup>lix</sup>, rosa elettrico, quasi fluorescente. La stessa miriade d'occhi che tempesta *Espectador*, posti direttamente sopra queste

viscere rimanda alla mutazione causata dalle radiazioni del fungo atomico pochi metri più in là.

Quest'orrida metafora dell'umanità *vede* ciò che accade nel mondo, incapace di esserne parte, di raggiungere un qualsiasi grado di coinvolgimento. Resta inerte in balia delle potenze mondiali che seminano morte e distruzione in nome dei propri interessi, provocando all'intera umanità danni irreparabili, che si riverberano inevitabilmente sullo stesso *Spettatore*, allo stesso tempo sostenitore e ignara vittima. Egli non riesce ad acquistare la consapevolezza della realtà: vive senza riflettere, quindi si limita ad *essere*.

Così da *Espectador* si ricomincia il proprio viaggio attraverso il mondo costruito da Ferrari, dove l'ironia diviene strumento d'indagine, distruggendo tutte le certezze acquisite. Il dubbio costante dadaista si ritrova qui come punto di partenza per acquisire la consapevolezza della *vera* realtà, contraddittoria, frammentaria. Si è quindi lontani dall'immagine standardizzata che viene distribuita quotidianamente, nella quale tutto ciò che può perturbare è lontano, tutto ciò che può rompere la serenità è bandito, tutto ciò che può spingere le masse a interrogarsi sul significato e la legittimità dell'ordine vigente è strettamente controllato. Ferrari si slancia proprio contro questa volontà di controllo. A proposito scrive Giunta:

"All his work questions the absolute principles of power, with ideas that are ramified in proposals linked one to another. [They] include the normative force in the value systems of religion, art, Justice and State, the panoptic power that disciplines our bodies [...] regulates social behaviours and citizens' movements [...] through exacerbation of irony"<sup>lx</sup>.

Al momento in cui ritorna al punto di partenza il visitatore avverte come si sia accumulato in sé una specie di sensazione disturbante, sgradevole, un disagio di cui fare volentieri a meno: i più, erroneamente possono etichettare l'intero lavoro esposto come volgare provocazione o ricerca di spettacolarità tramite lo

scandalo, allo stesso modo in cui probabilmente hanno catalogato le opere di Maurizio Cattelan, e passare rapidamente alle altre sale dell'Arsenale.

Le opere di Ferrari invece sono animate da un intento molto più profondo, ben lontano dal *sensazionalismo* scandalistico: nella violenza del linguaggio di Ferrari si legge la sua storia, un'autobiografica produzione che si colloca come una sorta di *sintesi* della condizione dell'artista in Argentina, paese in cui la maggior parte della popolazione oggi non ha tempo per dedicare la propria attenzione all'arte, perché, come dice lo stesso artista in un'intervista, "[tiene] que comer"<sup>lxvi</sup>.

La situazione di disagio economico, unita all'opprimente presenza della Chiesa, infatti, pone alla società enormi vincoli, che artisti come Ferrari hanno sempre cercato di spezzare, oltrepassandoli, incuranti di censure, minacce, ritorsioni.

Il corpus esposto alla Biennale è letteralmente capace di lasciare il segno sullo spettatore, il quale, se si sofferma una seconda volta sui lavori, trasforma il fastidio in ammirazione e coglie il significato stesso dell'ironia costante e a tratti apparentemente eccessiva in essi presente, ma giustificata perché punto d'arrivo di una ricerca sulla potenza espressiva del linguaggio visivo. A proposito sono rilevanti le affermazioni di Ferrari stesso: "[I] would have to achieve something as powerful as all that horror that existed in Argentina. [...] I don't know of anything in the expressive plane that has the force that the repression in Argentina had"<sup>lxvii</sup>.

Tale violenza è fondamentale per l'efficacia del messaggio, affinché stordisca e turbi le certezze, insinuando, tramite ciò, la riflessione necessaria ad una reale presa di coscienza in ciascuno spettatore. A tal fine, essa è accentuata dalla ripetizione<sup>lxviii</sup>, accostata alla tecnica di associazione dadaista e surrealista, raggiungendo così livelli espressivi elevatissimi, configurandosi in una sorta di linguaggio universale, onnicomprensibile, che allo stesso tempo lascia libertà di interpretazione comunque indirizzandola correttamente<sup>lxix</sup>.

Ciò che rende l'artista argentino incredibilmente attuale è il continuo rinnovarsi di questo processo inesauribile di perfezionamento del linguaggio<sup>lxx</sup>.

Preso piena coscienza della riflessione a cui siamo invitati, accogliamo il reale significato dell'opera di Ferrari: lontana dall'essere distruttiva, essa si pone come un mezzo di sostegno per tutti noi.

La vita, infatti, per quanto possa essere tutt'altro che rosea e felice, deve essere sempre affrontata con un sorriso<sup>lxxi</sup>. L'uso di una gran quantità di materiale tratto dal mondo dell'infanzia, quasi rubato dal *nonno Leòn* ai propri nipoti, il divertimento che l'atto creativo dell'artista reca in se stesso<sup>lxxii</sup> ci fa capire come la capacità di accogliere quanto accade attorno a noi e accettare il male, esorcizzandolo con la serenità e l'immediatezza di una risata, sia il vero mezzo per continuare ad andare avanti senza perdere mai di vista i nostri obiettivi e la nostra individualità.

In conclusione, una ottima sintesi di quanto detto è racchiusa nelle parole di Giunta:

"His works are polemical and renovating in their poetry, they highlight different denotations of passion in the face of which indifference would seem to be the only attitude that is completely out of place"<sup>lxxiii</sup>.

---

#### Note al Testo:

1. Pepe 2007, [www.exibart.com](http://www.exibart.com).

ii. I cui componenti sono: Manuel J. Borja-Villel (presidente), direttore del Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Iwona Blazwick, direttrice della Whitechapel Gallery, London; Ilaria Bonacossa, curatrice della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino; Abdellah Karroum, curatore indipendente, Paris e Rabat; José Roca, Director of Arts, Banco de la República, Bogotá e direttore artistico Philagrafika 2010, Philadelphia.

iii. Robert Storr (1950) è curatore e critico statunitense. Terzo direttore non italiano della Biennale (dopo Jean Clair e Harald Szeemann), senior curator del Dipartimento di pittura e scultura del MoMA di New York dal 1990 al 2002, è attualmente rettore della Yale School of Art.

iv. Buenos Aires, 1920.

---

5. Panzeri 2007, [www.ilgazzettino.it](http://www.ilgazzettino.it).

vi. M.M 2007, [www.exibart.com](http://www.exibart.com).

vii. Carnevale 2007, [www.panorama.it](http://www.panorama.it).

viii. Dichiarazione tratta dalla cerimonia di premiazione. [www.labiennale.it](http://www.labiennale.it).

ix. Fanelli 2007.

x. Blejman, Micheletto 2007, [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar).

xi. L'associazione di Ferrari al concettualismo, seppur con le attenuanti dovute alle particolarità assunte dal movimento nell'America Latina, non è mai stata pienamente condivisa dall'artista: "it never occurred to me that what I was doing was conceptual art. When I do things, it's not something I think about. I think that many works have concepts embedded within, and that it's conceptual when the concept forms a part of the work, when it's the most important part. But it doesn't concern me. I don't think about it. People invite me to participate in conceptual shows, and I participate" ("non mi è mai passato per la mente che ciò che stessi facendo fosse arte concettuale. Quando realizzo dei lavori, non ci penso. Credo che molte opere abbiano concetti impressi in esse, e che siano concettuali quando il concetto forma una parte del lavoro, quando ne è la parte più importante. Ma non mi riguarda. La gente mi invita a partecipare a mostre d'arte concettuale, e io vi partecipo"). Felipe Noè, *A Visit with Leòn Ferrari*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 379.

xii. "We find two 'Leones' (Ferraris): one clearly figurative, using collages to make works with political content or allusions to religion; the other, based on writing as abstract mark-making, where what the senses register takes priority" ("Troviamo due 'Leoni': uno chiaramente figurative, che utilizza il collage per creare lavori dal contenuto politico o contenenti allusioni alla religione; l'altro, che si basa sulla scrittura come strumento per creare un segno astratto, dove ha rilievo ciò che registrano i sensi"). *Ibidem*.

xiii. Esemplicative a proposito le parole di Andrea Giunta: "Considering exclusively 20th Century art, [and] the relationship of his work with that of artist such as John Heartfield [...] or Ed Kienholz [is clear that these] works have ties to the most polemical tradition of the 20th century, with a strong commitment to moral questions" ("Se si considera esclusivamente l'arte del ventesimo secolo, e la relazione del suo lavoro con quello di artisti come John Heartfield [...] o Ed Kienholz [...], è lampante come questi lavori abbiano legami con la più polemica tradizione del ventesimo secolo, con un forte impegno in questioni morali"). Giunta, *Dismissed*, in *Leòn Ferrari, Retrospectiva...*, p. 429.

xiv. Ferrari è stato più volte accusato di blasfemia durante la propria carriera, ma tale affermazione è più frutto di generalizzazione che di altro. La critica che l'artista porta contro la religione è ben diversa rispetto all'attacco indiscriminato descritto da molti dei suoi antagonisti: è frutto di un processo di maturazione interiore, riflessione accurata sui testi biblici. Il rapporto di Ferrari con la religione è, infatti, profondo e complesso, molto lontano dal semplice insulto verso la religione.

---

xv. "credo che una mania che gli artisti hanno sia quella di dire che ciò che fanno è bello e ciò che fanno gli altri no. [...] Ognuno ha il diritto di usare l'arte come se la sente addosso. Non credo che gli artisti, in generale, siano delle sensibili antenne della realtà. [...] Penso che ogni persona abbia il diritto di dire cosa pensa". Ferrari, *interview with Fernando Farina, 1996*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 416.

xvi. "Chiunque si fermi di fronte a questi lavori è libero di stabilire associazioni di immagini e di ascrivere ad essi qualsiasi significato che ritenga il più corretto". Ferrari in *Zito Lema*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 411.

xvii. "nessuno di questi lavori si esprime completamente se isolato". Giunta, *Disturbing Beauty*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 375.

xviii. "assemblaggio monumentale" *ivi*, p. 376.

xix. "un complesso miscuglio di un'immagine di impotenza, di terrorismo suicida, e di segno d'approvazione per il genocidio". Camnitzer, *Lettering, Latrines and Literati*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 384.

xx. A proposito si riporta il seguente episodio: "Ten days after the attack on the Twin Towers in New York, the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Maiba - Collección Costantini) opened its doors to public. Leòn's piece *La civilización occidental y cristiana* was included in the inaugural exhibition. In the new global context the power of this work to refer back to the violence at hand was renewed: many thought that it had been made in response to recent events rather than 35 years earlier, motivated by North America's bombing of Vietnam" ("Dieci giorni dopo l'attentato alle Torri Gemelle di New York, il Museo d'Arte Latinoamericana di Buenos Aires (Maiba - collezione Costantini) aprì le porte al pubblico. L'opera di Leòn *La civilización occidental y cristiana* era inclusa nella mostra inaugurale. Nel nuovo contesto globale la potenza di questo lavoro di far riferimento alla violenza ravvicinata fu rinnovata: molti pensarono che essa fosse stata creata in risposta agli eventi recenti invece che 35 anni prima, motivata dai bombardamenti in Vietnam da parte degli Stati Uniti"). Giunta, *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 420.

xxi. "il culmine di un intenso processo di sperimentazione, avanzamenti e prove lungo sentieri alternativamente sovrapposti o paralleli, caratterizzato da radicali trasformazioni e ritorni" (Giunta, *Disturbing Beauty*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 375).

xxii. Rafael Alberti in una lettera scritta a Ferrari quello stesso anno, definisce *La Civilización Occidental y Cristiana* "pop artistic anti-Johnson project" ("un artistico progetto pop contro Johnson"). Alberti, *Rafael Alberti to Leòn Ferrari, 1965* in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 400. Vale la pena ricordare, tuttavia, che Ferrari difficilmente accoglie precise etichette per i propri lavori, lasciando invece che l'interpretazione riguardo essi rimanga costantemente fluttuante.

xxiii. Significative le parole di Ferrari, riguardo ai primi sentori di ciò: "I graduated from the national high school [a religious high school in Gadalupe] with an unpleasant sensation, the threat of Hell, a quasi-Nazi idea that kept going around

---

and around in my head, and wound up being very useful to me" ("Mi sono diplomato dalla scuola superiore [un istituto religioso a Guadalupe] con una scomoda sensazione, la minaccia dell'Inferno, un'idea quasi nazista che ha continuato a girare nella mia testa ed ha finito con l'essermi molto utile"). Felipe Noé, *A visit with Leòn Ferrari*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 382.

xxiv. Ferrari, *La respuesta...*, 1975.

xxv. *ivi*.

xxvi. Felipe Noé, *op.cit.*, p. 380.

xxvii. Giunta, *op.cit.*, p. 376.

xxviii. In tale posizione di osservatori esterni, molti intellettuali argentini si erano trovati concordi nel denunciare il conflitto e la politica statunitense. Rafael Alberti scrive, in una lettera a Ferrari: "The time has come to vomit. WE WILL VOMIT. It's the decent thing Western Christian civilization induces us to it" ("E' giunto il tempo di vomitare. NOI VOMITEREMO. E' l'unica cosa decente che ci induce a fare la Civiltà Cristiana Occidentale"). Alberti, *RA to LF, 17 August 1965*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 400.

xxix. Ferrari, "La respuesta...", 1965.

xxx. Zabala, 1999, p. non numerata.

xxxi. Zabala, *ibidem*.

xxxii. Zabala, *ibidem*.

xxxiii. Verlichak, 1999, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 420.

xxxiv. Cfr. nota 38.

xxxv. In proposito scrive Giudici: "Ferrari deliberately selects the most kitsch [objects] that are consumed wholesale in the religious shops of the neighborhood [...] made in China [creating] an imagery that is intentionally degraded, vulgar and commonplace" ("Ferrari sceglie deliberatamente [gli oggetti] più kitsch che vengono venduti all'ingrosso nei negozi di articoli religiosi del vicinato, [...] prodotti in Cina, [creando] un immaginario intenzionalmente degradato, volgare e comune"). Giudici 2000, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 419.

xxxvi. Precisando fin da ora che si tratta di una morte più imposta che naturale.

xxxvii. Cfr. nota 17.

xxxviii. La scelta di far pendere le proprie sculture dal soffitto, non è casuale. L'inserimento del movimento nel lavoro è cercato da Ferrari, ed è un tratto tipico già della sua prima produzione. Si ritrova, ad esempio, in una mostra che l'artista tiene nel Febbraio del 1955 alla galleria Cairola di Milano, dove espone una cinquantina di ceramiche: si tratta di forme vuote, leggere ed ariose, composte appositamente per essere appese al soffitto in modo che con il più leggero movimento le loro forme mutino e producano ombre sempre differenti.

Sia *Ciudad* che *Escaleras*, ruotando su se stesse, hanno quasi un effetto ipnotico sullo spettatore e comunicano anche un senso di continuo spiazamento, un'assenza di stabilità che pare riflettersi perfettamente nella nostra vita quotidiana.

---

xxxix. Dovuto alla persecuzione di cui Ferrari ed altri artisti erano oggetto per essersi opposti alla dittatura.

xl. Giunta definisce con queste parole l'intera serie: "humoristic accumulation[s] of banal, everyday images: bidets, beds, doors that open and close, stairways, streets crowded with cars, men and women, highways that are tangled, circular or deadends. Using Letraset's standardized forms [Ferrari] organized sequences [...] in which the same characters might be accumulated in a small empty room without furniture or seated in between toilets. [These works are similar to] large maps" ("Accumulazioni umoristiche di immagini banali, quotidiane: bidets, letti, porte che si aprono e chiudono, scale, strade affollate di automobili, uomini e donne, autostrade annodate, circolare o senza uscita. Utilizzando le forme standardizzate di Letraset [Ferrari] organizza sequenza [...] nelle quali gli stessi personaggi possono essere ammassati in una piccola stanza vuota senza mobili, o seduti tra sanitari. [Questi lavori sono simili a] grandi mappe"). Giunta, *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 407.

xli. *ibidem*.

xlii. *ibidem*. L'impiego di questa tecnica, tipica del settore architettonico e industriale pre-informatico (una sorta di reminiscenza degli studi universitari di Ferrari, e dell'attività del padre?) è fondamentale per creare un fortissimo effetto di straniamento. Il risultato, è definito da Giunta come "a kind of object trouvé, Duchamp's operation performed not on the object-sign, but on a special class of signs made to design urban social space" ("una specie di object trouvé, l'operazione di Duchamp attuata non sull'oggetto-simbolo, ma su una speciale classe di segni, atta a progettare lo spazio urbano"), *ibidem*. Inoltre, è interessante notare come, se il filosofo Walter Benjamin aveva supposto che la riproduzione tecnica avrebbe decretato la fine dell'arte, Ferrari contraddice tale previsione in modo lampante. Egli, tramite questi strumenti riesce in un'impresa apparentemente impossibile: "[to] generate the unexpected. Multiplication harbors the possibility of constructing difference, of openly receiving the unknown" ("generare l'inaspettato. La moltiplicazione apre la possibilità di costruire il differente, di ricevere apertamente l'ignoto"). Canclini, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 391.

xliii. Afferma Ferrari: "[These pieces] express the absurdity of current society, that sort of daily madness that is necessary if everything is to seem normal" ("[Questi lavori] esprimono l'assurdità della società attuale, quella sorta di pazzia quotidiana necessaria affinché ogni cosa sembri normale"). Ferrari, in *Zito Lema, 1984*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 411.

xliv. La prima mostra in cui egli esibisce *collages* ispirati a queste tematiche è del Novembre 1984, un anno dopo l'avvio della rilettura della Bibbia per analizzare la condotta divina e le conseguenze che la violenza suscitata dalle parole del testo sacro ha prodotto nella storia occidentale: un filone che nel 2001 ha portato, appunto, a *L'osservatore Romano*.

---

<sup>xlv</sup>. Giunta, *Dismissed*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 430.

<sup>xlvi</sup>. Giunta, *Disturbing Beauty*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 377.

<sup>xlvii</sup>. Riguardo al tema dell'Inferno, Ferrari ha speso numerose parole ed energie, ripresentandolo come argomento di numerose sue opere. La denuncia che egli muove contro questo dogma biblico è ben riassunta nel manifesto *Contra el Inferno*, inviato al Papa al fine di ottenerne l'abolizione.

<sup>xlviii</sup>. Dichiara Ferrari: "This idea of punishing they who are different runs throughout our history and originated diverse cases of extermination: aboriginal groups, Jews, witches, heretics, Vietnamese or Iraqis" ("Questa idea di punire coloro che sono diversi corre lungo la nostra storia e ha originato diversi casi di sterminio: tribù aborigene, Ebrei, streghe, eretici, Vietnamiti o Iracheni"). Leòn Ferrari, *Regarding Torture*, in *Página/12*, 10 Dicembre 2004, Buenos Aires, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 424.

<sup>xlix</sup>. "massime espressioni di bellezza" (Giunta, *Disturbing Beauty*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 377.

<sup>i</sup>. "arte antireligiosa, ma di un'arte che si schiera contro la repressione e la tortura, che sia o meno religiosa. Felipe Noè, *op.cit.*, p. 382.

<sup>ii</sup>. "Un critico de "La Nación" ha affermato in un articolo che accuso la Cristianità come responsabile di tutti i mali. Gli ho risposto che non è così, le cose che realmente mi preoccupano sono la violenza, la tortura e l'intolleranza in generale. Se attacco la Cristianità è perché viviamo in una cultura il cui Dio afferma di torturare quelli tra noi che la pensano in modo diverso per l'eternità, una cultura i cui più grandi artisti hanno supportato questa idea [che] ha causato i massacri durante la colonizzazione spagnola, l'Inquisizione, le Crociate a una buona parte di quello che sta accadendo in Iraq. In sostanza, è una sintesi di ciò che voglio comunicare. Un fiasco completo". *ibidem*.

<sup>iii</sup>. Ma non cronologica, in quanto *Nunca Mäs* è anteriore rispetto alla serie *L'osservatore romano*.

<sup>liii</sup>. Giunta, *op. cit.*, p. 412.

<sup>liiv</sup>. "[The] true Christianity is that of the Inquisition, Franco's Christianity, Videla's Christianity" ("[La] vera Cristianità è quella dell'Inquisizione, di Franco, di Videla"), precisa Luis Felipe Noé (*op.cit.*, p. 381), e queste parole si riflettono nella serie di *collages Nunca Mäs*, dove le associazioni d'immagini perdono lo humor dell'*Osservatore romano* per acquistare una triste presa di coscienza.

<sup>liv</sup>. Ancor oggi la società argentina è fortemente credente: in molti hanno lamentato la mancanza effettiva di libertà di pensiero ed espressione, limitata in gran parte dalla Chiesa, al controllo della quale sono sottoposti praticamente tutti i settori pubblici. Ad esempio, fino a poco più di una decina d'anni fa l'uso del contraccettivo era severamente vietato, poiché contrario ai dettami religiosi, allo stesso modo, il dibattito riguardo l'aborto e l'eutanasia era proibito. Interessanti sono a proposito le parole di Beatriz Sarlo: "Church impedes it through pressure exerted on the

---

government, threatening society's freedom of thought. [The] limit of the Church's right to legislate over all society is what has been erased between the eighties and today. In this sense, Argentina has lived through a regression in terms of debate of ideas, and the obstacles and blackmail [that impede] the legislature's capabilities have multiplied [...] The Church wins out and its victory imposes silence" ("La Chiesa impedisce la libertà tramite la pressione esercitata sul governo, minacciando la libertà di pensiero della società. [II] limite del diritto della Chiesa di governare su tutta la società è ciò che è stato cancellato dagli anni Ottanta ad oggi. In questo senso, l'Argentina ha vissuto una regressione in termini di dibattito di idee e gli ostacoli e la corruzione, [che impediscono] la capacità di governo, si sono moltiplicati"). Sarlo, *Religious Wars*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 425.

<sup>lvi</sup>. AA.VV, 2004.

<sup>lvii</sup>. *ibidem*.

<sup>lviii</sup>. *ibidem*.

<sup>lix</sup>. Utile far notare che lucida è anche la superficie di plastica del crocifisso de *La civilización occidental y cristiana*.

<sup>lx</sup>. Giunta, *Disturbing Beauty*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 377.

<sup>lxi</sup>. Garcia, 2006. A proposito, Giunta scrive: "Ferrari demonstrates his opposition to contemporary art' impenetrability: [...] it is necessary an economic standing that allows you to have the time, energy and frame of mind to seek out and enjoy works of art" ("Ferrari dimostra la sua opposizione all'impenetrabilità dell'arte contemporanea: [...] è necessaria una certa stabilità economica che ti permetta di avere il tempo, l'energia e la disposizione mentale per cercare e apprezzare le opere d'arte"). Giunta, *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 404.

<sup>lxii</sup>. Ferrari, *interview with A. Malvido*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 409.

<sup>lxiii</sup>. "in many of the things that he does, Ferrari applies the repetition of a module. He chooses a basic element and saturates uniformity with its reiteration" ("in molti dei lavori che produce, Ferrari applica la ripetizione di un modulo. Sceglie un elemento base e satura l'uniformità con la sua reiterazione"). Giunta, *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 410. La ridondanza degli elementi sembra quasi mediatica, rubata alle strategie pubblicitarie.

<sup>lxiv</sup>. Ferrari stesso afferma: "I want[ed] everyone to understand me"<sup>lxiv</sup> e inoltre "Art will be efficacy and disturbance. A succesful work of art will be that one that has an impact on the scene where the artist works, equivalent [...] to an act of terrorism in a country fighting to be free" ("Volevo che chiunque mi capisse". "L'arte sarà l'efficacia e il disturbo. Un'opera d'arte riuscita sarà quella che avrà un impatto sulla scena nella quale l'artista lavora, equivalente [...] ad un atto di terrorismo in un paese che lotta per essere libero"). Giunta, *Disturbing Beauty*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 386.

<sup>lxv</sup>. "When I make committed works, I can't stop of thinking of their meaning, of inventing, if I can, a new way of saying something: new forms that resuscitate old

---

spent ideas, forms that oblige whoever sees them to stop, to be moved and to understand them" ("Quando compongo delle opere impegnate, non posso smettere di pensare al loro significato, di inventare, se posso, un nuovo modo di dire qualcosa: nuove forme che resuscitano vecchie idee ormai spese, forme che obbligano chiunque le vede a fermarsi, a parteciparvi, e comprenderle"). Ferrari, *letter to Mari Carmen Ramirez, 6 May 1996*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 413.

<sup>lxvi</sup>. Spiega Néstor García Canclini: "art's place lies in dispersion. [it's] a feeling for ephemeral, spreading humor and a sense of play" ("Il ruolo dell'arte giace nella dispersione. [E'] un'intesa con l'effimero, una sensazione che sprigiona allegria e un senso giocoso"). Canclini, *Boxes and Desire*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p. 392.

<sup>lxvii</sup>. A proposito si riportano le parole di Ferrari riguardo alle recenti produzioni in poliuretano, dalle quali emerge l'allegria e la spensieratezza dell'atto creativo: "Es maravilloso este material, no se lo puede controlar. Ni siquiera sé como empecé a usarlo. Hice una pruebas...después lo dejé...volviò solo...mirà, en el fondo, creo que me lo mandò Dios" ("E' meraviglioso questo materiale, non si può controllare. Non so nemmeno come ho iniziato a usarlo. Ho fatto una prova...dopo l'ho lasciato lì...ha fatto tutto da solo...alla fine lo guardai, credo proprio che me l'abbia mandato Dio"). García, 2006.

<sup>lxviii</sup>. "I suoi lavori sono polemici e si rinnovano nella loro poetica, sottolineano differenti connotazioni delle passioni, di fronte alle quali l'indifferenza sembra l'unico atteggiamento fuori posto". Giunta, *Disturbing Beauty*, in *Leòn Ferrari: Retrospectiva...*, p.375.

#### AVVERTENZA:

Le citazioni di autori stranieri riportate nel testo sono state tradotte dall'autore.

Le fotografie che accompagnano l'elaborato sono state scattate dall'autore.