

RINO FERRARI

RINOFERRARI

INOFERRARI

INFERRARI

INFERRAI

INFERRI

INFERI

750°



RINO FERRARI / INFERI
opere inedite in mostra
a 750 anni dalla nascita
di Dante Alighieri**

Bergamo,
27 settembre – 31 ottobre 2015
Sede storica dell'Ateneo

Bergamo,
6 novembre – 11 dicembre 2015
Palazzo Storico
Credito Bergamasco

—
Fondazione
Credito Bergamasco



Ateneo di Scienze,
Lettere e Arti di Bergamo



curatori
Maria Mencaroni Zoppetti
Angelo Piazzoli

testi
Angelo Piazzoli
Maria Mencaroni Zoppetti
Federica Nurchis
Antonia Abbattista Finocchiaro
Laura Serra Perani

progetto grafico
blumilk.net / Emiliano Cibin

RI
NO
FE
RR
ARI

DANTE E VIRGILIO
tempera su carta 70x50 cm



Indice

- 05 SGUARDO AL FUTURO
— Angelo Piazzoli
- 07 I TANTI MOTIVI DI UNA MOSTRA
— Maria Mencaroni Zoppetti
- 11 “ALL’INFERNO IN ELICOTTERO” CON RINO FERRARI
Dante e la Commedia nell’età del boom
— Federica Nurchis
- 33 CATALOGO OPERE
- 71 “A MILLE CE N’E’...”
Rino Ferrari illustratore
— Antonia Abbattista Finocchiaro
- 79 TRACCE PER UNA BIOGRAFIA
— Laura Serra Perani



Sguardo al Futuro

— Angelo Piazzoli

Segretario Generale Fondazione Creberg

Il 750° anniversario della nascita di Dante Alighieri ha costituito, per noi, un' imperdibile occasione per sviluppare un itinerario annuale caratterizzato da iniziative mirate e qualificate, volte a richiamare l'attenzione sulla grandezza della figura di Dante e sui temi centrali della sua opera, tracciando – nell'attuale contesto di crisi prolungata e di diffusa sfiducia – un percorso educativo e culturale orientato al futuro, all'insegna della speranza.

Sono convinto che, particolarmente nella situazione attuale, il ripercorrere il cammino di Dante consenta di tornare alle radici comuni della nostra cultura, all'italianità e ai suoi valori fondanti, alla grandezza del genio italico – capace di affrontare ciò che nessuno, né prima né poi, ha più realizzato – trasmettendo un messaggio di orgoglio, di fiducia nel futuro, di consapevolezza dei nostri mezzi (intellettuali e morali) che ci derivano dalla nostra storia e dalla nostra tradizione.

Paradossalmente – ma non troppo – guardare a settecentocinquanta anni fa può consentire di discernere meglio il presente, con un'operazione che mescola insieme memoria, futuro e speranza. Se è vero che un popolo senza memoria non ha un futuro – e, in un contesto senza speranza, non ha neppure un presente – risvegliare la consapevolezza di se stessi, della propria identità e delle ragioni costitutive dello stare insieme può essere un meccanismo virtuoso per invertire la tendenza.

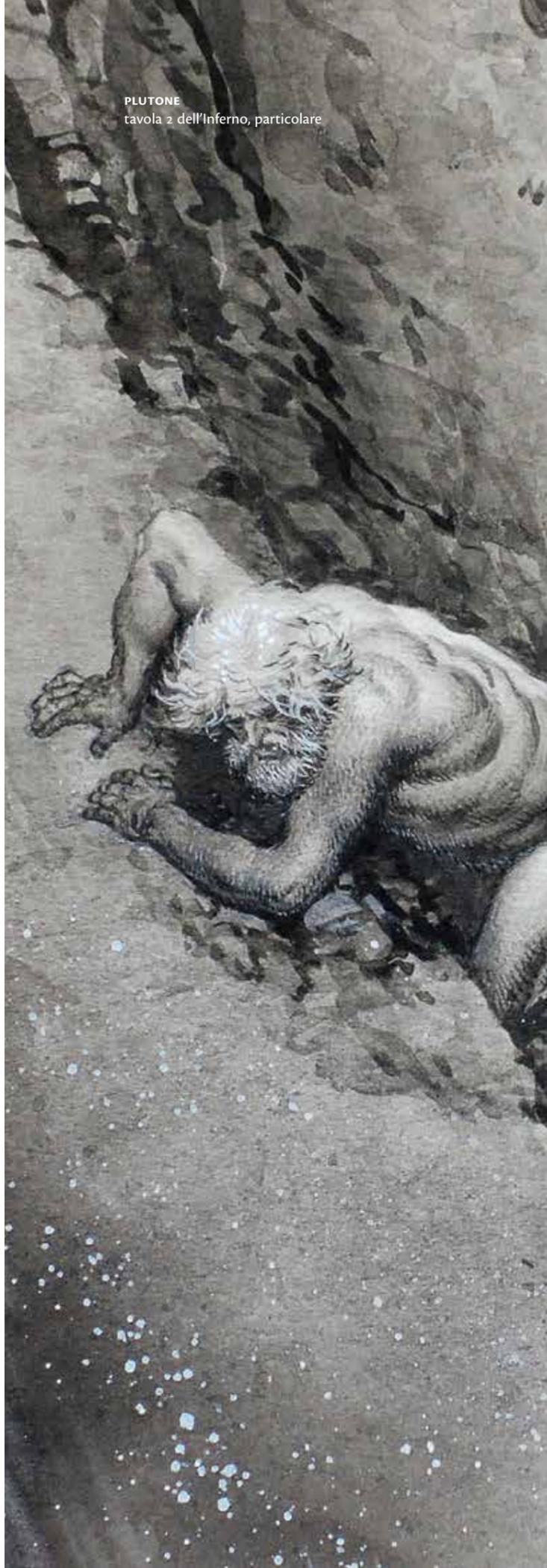
Tempo fa – agli albori della crisi che molti pensavano si sarebbe risolta rapidamente – nell'esaminare la tematica, ci venne il dubbio che i tempi difficili si sarebbero protratti a lungo, reputando che

il contesto di grave difficoltà e la profondità della crisi fossero particolarmente accentuati per la civiltà occidentale, nella quale essa ha assunto una connotazione non soltanto economica ma anche sociale, etica e culturale.

Questa riflessione ci ha indotto a rafforzare l'operato della Fondazione Credito Bergamasco in alcuni specifici ambiti di competenza (salvaguardia del patrimonio storico e artistico, arte e cultura, formazione, ricerca scientifica, solidarietà sociale), quale concreta testimonianza della nostra passione verso i territori nei quali viviamo. In particolare, continuare a investire nella nostra cultura significa continuare a investire nel nostro futuro.

Ecco il senso dei tanti interventi che operiamo da tempo sui territori, ecco il significato delle molteplici iniziative che abbiamo messo in cantiere in onore di Dante nel 2015; un vero e proprio itinerario personale e comunitario, un percorso popolare.

Ricordo al riguardo due interi fine settimana danteschi di arte e cultura – pittura, letteratura, musica, teatro - presso il Palazzo Storico (il primo, affollato da circa duemila visitatori, a febbraio, il prossimo a inizio novembre); una suggestiva e apprezzata mostra itinerante – dedicata a *Persone e Personaggi della Divina Commedia*, giunta alla quarta tappa (delle sei programmate e con altre prenotazioni in itinere), con le connesse iniziative collaterali che ogni comunità ospitante promuove; il percorso di letture dell'intera Cantica del Paradiso (oltre quindici incontri in sei mesi in *Domus Bergamo*); il *contest on line* dedicato agli studenti (*Dante on the road*) con interazione e concorsi; la



realizzazione - da noi commissionata a Ugo Riva - di alcuni grandi disegni, potenti ed evocativi, dedicati a personaggi infernali danteschi, esposti a Palazzo Creberg nel mese di novembre; la splendida esposizione (su due sedi) di opere di Rino Ferrari che consentono una suggestiva e inconsueta visione dell'Inferno Dantesco; la pubblicazione di due cataloghi divulgativi e - per i più tecnologici - di una App gratuita Dante/Fondazione Creberg.

Il rilevante successo di pubblico, l'attenzione con cui questi eventi vengono seguiti, la passione che essi hanno suscitato e suscitano, ci hanno consentito di sperimentare "sul campo" la felice intuizione di Vittorio Sermoni: Dante non è moderno ("...che sciocchezza dire che l'Inferno è moderno..."), è contemporaneo. La grandezza di Dante risiede infatti "...nella vicinanza a noi, al nostro tempo... Ci capiva. E sapete dove risiedono queste verità? Nelle centinaia di giovani che assistono da sempre alle mie letture. Quando alla fine mi vengono a dire grazie, io capisco che è come se volessero dirmi: grazie perché questo Dante ci restituisce la nostra complessità, una complessità mortificata dalla superficialità di molti media".

Un vero e proprio sguardo al futuro.

Bergamo, ottobre 2015

I tanti motivi di una mostra

— Maria Mencaroni Zoppetti

Presidente Ateneo di Scienze, Lettere, Arti di Bergamo

Si trovano sempre motivi, anche fittizi, per creare eventi, ma talvolta i motivi sono così forti e fondati da non poter essere elusi. È questo il caso: nel 1265, in un'Italia antica, agli albori di un forte rinnovamento, alla ricerca di una sua voce univoca e di un suo senso preciso, nasceva colui che è rimasto simbolo di grandezza e di libertà di spirito e di pensiero. Sono passati da allora 750 anni. Tutto il mondo si è ricordato di questa ricorrenza e molti hanno colto l'occasione di ripensare Dante Alighieri, oggi.

Questo è accaduto anche a Bergamo, soprattutto per le azioni condotte dalla Fondazione Credito Bergamasco che ha abbracciato iniziative diversificate, ma tutte in nome di Dante. Nel percorso intrapreso si è inserita anche l'attività dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo. Innanzi tutto per onorare e portare a termine un progetto che aveva avuto inizio nel 2004, quando, nel settecentesimo anniversario della nascita di Francesco Petrarca aveva organizzato insieme alla Biblioteca A. Mai la giornata di studio su "Petrarca a Bergamo. Presenza e memoria" e la mostra "La memoria di Petrarca a Bergamo. Manoscritti, incunaboli, studi". La seconda tappa del percorso succitata, nel 2013, aveva puntato l'attenzione sul settecentesimo anniversario di Giovanni Boccaccio con la predisposizione di tre giornate di incontri, condivisi con l'Università di Bergamo e Lab 80, dal titolo generale di "Lievitando umano ed estro narrativo. Giovanni Boccaccio a 700 anni dalla nascita". Quest'anno Dante, "la terza corona", conclude il programma e diventa protagonista del nostro lavoro di ricerca e di studio, ma in un'ottica particolare e originalissima.

Ci ha guidato il casuale incontro con le opere di un artista che cinquant'anni fa, nel settecentesimo anno dalla nascita dell'Alighieri, "inventò" un suo personale approccio alla Divina Commedia, dopo aver studiato, analizzato il testo, individuato i personaggi, metabolizzato le emozioni che da luoghi e contesti scaturivano. Alla fine di un percorso di cui ha lasciato infinite tracce, testimonianza di interminabili rovelli per ottenere il miglior risultato estetico e concettuale, Rino Ferrari aveva concepito un "luogo" (oggi diremmo un "parco tematico"), dentro il quale raccontare, far vedere (sarebbe stato lui ad affrescare in scala gigantesca le pareti), far sentire il lungo drammatico racconto della caduta e del riscatto che l'Alighieri, 7 secoli prima, aveva immaginato e scritto. Progetto ambizioso, nato dalla necessità profonda di consentire a tutti di superare l'isolamento elitario della lettura di un testo arduo e complesso, di permettere alle emozioni di sconcertare e guidare non solo al divertimento (non era nato Disneyland dieci anni prima, nella soleggiata California, paradiso dell'America mitica del nostro dopoguerra?), ma alla scoperta o alla riscoperta di un pensiero grande che appartiene alla nostra cultura e la connota, diversa da tutte le altre.

Questo, in fondo, è il motivo principale della mostra e delle iniziative ad essa connesse: recuperiamo Dante con gli occhi di un uomo che è vissuto nel secolo scorso, in un'Italia che usciva dalla prima guerra mondiale, attraversava e subiva il fascismo, piombava in un'altra tragica guerra, reagiva, rialzava la testa e cominciava a sperare che tutto sarebbe cambiato, in meglio. Se guardassimo, con questo

sfondo in trasparenza, la vita e il percorso di Ferrari, seguiremmo un ragazzo della provincia lombarda che riesce a vivere la sua passione per l'arte, che si educa a Milano, per tentare poi, poco più che ventenne, di affermare il suo talento nella Roma fascista che progettava la grande avventura dell'EUR 42. La capitale, dove veniva deciso il destino d'Italia, aveva affascinanti attrattive per uno come Ferrari: il cinema di Cinecittà, i giornali illustrati. Entrambi quei mondi gli aprono le porte: incontra attori, registi, vede i film (li dovrà raccontare con illustrazioni efficaci, realistiche); assapora l'atmosfera delle redazioni di giornali che fanno dell'immagine uno strumento forte per segnare, ironizzare, far satira, come quella del famoso *Marc'Aurelio*, nella quale all'epoca lavorano Cesare Zavattini, Mario Camerini, Stefano Vanzina (Steno) e l'appena diciottenne Federico Fellini. Senza forzare conclusioni, non possiamo far finta che una simile atmosfera non abbia avvolto anche il nostro e non abbia influenzato la sua creatività.

Finita la guerra, dalla quale non esce indenne, c'è *La domenica del Corriere*, a Milano, che lo impiega come illustratore; rimane il desiderio di andare a Hollywood, dove gli propongono contratti. Sceglie però di girare l'Europa per vedere tutto il bello che l'Europa ancora conserva, anche nei suoi grandi musei, infine decide di vivere e lavorare a Parigi. Potrebbe essere lecito dire che è questo il momento in cui comincia a pensare a grandi progetti. Tanta strada, successi e la volontà di conoscere e capire, nutrendo anche le sue propensioni spirituali e religiose. Nasce l'idea del "Palazzo della Divina Commedia" e insieme all'idea nasce la volontà di cercare partner che possano renderne possibile la realizzazione.

La mostra rende conto dei passaggi: conoscitivi, tematici, figurativi. Rivela il progetto e le sue varianti; presenta le ipotesi di strumenti di comunicazione e di diffusione capillare dell'opera dantesca,

allineate con le più moderne tecnologie dell'epoca. Soprattutto fa piombare l'uomo (così come è accaduto a Dante) in un abisso di paure e di incubi che prendono forma e nome nel passato culturale e religioso della nostra civiltà.

Insieme all'artista del secolo scorso percorriamo il viaggio pensato dall'Alighieri, e, per meglio definire l'operazione che si è messa in atto, usiamo le parole che accompagnano una sua intervista:

"Signore e signori, seguendo i passi di Dante dalla "foresta selvaggia" a Lucifero, passeggeri di un elicottero ideale...Eccoci, come non mai stato possibile esserci "turisti dell'Inferno".

Per onorare il 750° anniversario dantesco, l'Ateneo di Scienze Lettere Arti di Bergamo non si è limitato alla predisposizione della mostra delle opere di Ferrari, riguardanti la *Commedia*.

Antonia Abbattista Finocchiaro ha presentato le "Fiabe sonore" edite da Fabbri negli anni '60 del Novecento, illustrate da Ferrari con lo pseudonimo Ferri, mentre Laura Billa ha sottolineato la trasmissione di immagini dalla *Commedia* alle fiabe e dalle fiabe alla *Commedia*. Sono state esposte nella sede dell'Ateneo, in via Tasso, anche le copie delle riviste *"La tribuna illustrata"*, *"La domenica del Corriere"* e *"Radar"* al fine di proporre una visione completa dell'opera dell'artista, il quale esercita costantemente fusioni grafiche tra rappresentazioni di soggetti biblici e letterari, tra favole e cronaca, quasi a voler dimostrare come tutto si tenga nella complessità dell'esperienza umana.

Nell'occasione si sono anche invitati gli studenti del Liceo Mascheroni di Bergamo a presentare in pubblico il loro *"Go Straight to Hell"*, una originale rielaborazione e presentazione dell'*Inferno* dantesco nella vita moderna, condotta in Ateneo durante lo stage di alternanza scuola-lavoro 2015 sotto la guida di Laura Bruni Colombi.

MURA DI DITE
tavola 3 dell'Inferno, particolare



Ateneo di Scienze, Lettere, Arti di Bergamo
28 ottobre 2015, convegno:
Parliamo di Dante. Oggi

- GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA
Dal Dante monumentale all'inferno di Topolino, l'immaginario del mito
- CLAUDIA VILLA
Dante politico nel Novecento
- PAOLO MORETTI
Dante ispiratore e vittima della satira
- FEDERICA NURCHIS
Sette secoli di Dante negli anni del boom. Divulgazione e nuovi media nella Commedia di Rino Ferrari
- ELISABETTA MANCA E LORENZA MAFFIOLETTI
Per la stanza delle meraviglie: manoscritti ed edizioni rare della Commedia nella Biblioteca Mai

novembre 2015, incontri:

- UMBERTO ZANETTI
L'eloquenza volgare
- ROBERTA FRIGENI
"Per me reges regnant" (Prov. 8,15) La Monarchia nel contesto del pensiero politico medievale
- MARCO VALLE
"...e come vespa che ritragge l'ago". Dante entomologo
- ERMINIO GENNARO
Echi di Dante in studi e pubblicazioni a Bergamo tra fine Ottocento e primo Novecento
- GRAZIA SIGNORI E SERGIO CHIESA
Viaggio al centro della terra



**“All’inferno in elicottero”
con Rino Ferrari
Dante e la Commedia nell’età del boom
— Federica Nurchis**

Era un mercoledì di metà gennaio del 1965, quando Emanuele Milano annunciava sulle pagine del “Radiocorriere” la programmazione del terzo anno di “Almanacco”, rubrica di divulgazione scientifico-storico-artistica condotta da Giancarlo Sbragia che allietava, alle 21 in punto dopo “Carosello”, la prima serata degli italiani che andavano dotandosi dello strumento televisivo, nato da pochi anni¹.

Al crescente numero di telespettatori, nel dopoguerra affamati di sapere, erano rivolti i “cento temi”, dalla medicina all’evoluzione del pianeta, dalla storia della civiltà a quella dell’evangelizzazione, che i redattori di ‘Almanacco’ impaginavano alternandoli a intermezzi sulle storie dei capolavori dell’arte di ogni tempo, ma soprattutto a letture dantesche, nel tentativo di diffondere al grande pubblico una cultura mai svilita nella qualità, ma di alto livello, grazie all’impegno di specialisti.

Cadeva del resto nel 1965 la celebrazione del settimo centenario dalla nascita dell’Alighieri e anche in edicola i fratelli Fabbri pubblicavano *Tutta l’opera di Dante* a puntate, 250 lire l’una, preparata dal grande successo dell’enciclopedia *Conoscere* alla fine dei ruggenti anni Cinquanta e dei celeberrimi *Maestri del Colore*, diretti da Alberto Martini e Franco Russoli, a partire dal 1963: oltre sessanta milioni di fascicoli venduti in poco più di un lustro con la prima uscita dedicata a Mantegna, al tempo protagonista della prima vera mostra di successo popolare in Italia².

Con i tre fratelli editori il pittore Rino Ferrari avrebbe collaborato qualche anno più tardi, illustrando, celato dietro lo pseudonimo Ferri, gli

album che accompagnavano i quarantacinque giri delle loro *Fiabe sonore* dedicate ai bambini, interpretate dalla voce di Silverio Pisu e introdotte dal memorabile *jingle* del Quartetto Radar “A mille ce n’è...”³.

Nelle mirabolanti forme pubblicitarie dei Fabbri, Dante, simbolo dell’italianità in un momento in cui anche grazie alla tv si superavano i campanilismi dialettali, divenne protagonista di “Carosello”, con “variazioni grafiche sul *Dies Irae* di Verdi” messe in scena dalla Gamma Film di Roberto e Gino Gavioli⁴, mentre i cinegiornali Luce registravano la presentazione della « Divina Commedia » a fascicoli, nel novembre del 1963, nella sala della Società Dante Alighieri nella capitale, con gli interventi di Dino Fabbri e Giuseppe Ungaretti, autore della prefazione alla collana⁵.

È il momento della rinascita dopo le brutture della guerra, gli anni in cui i finanziamenti del piano Marshall prima e in seguito i benefici indotti dal boom economico regalano inedite possibilità alla cultura di “massa”; c’è voglia di apprendere, pochi hanno avuto tempo di istruirsi e numerosi progetti divulgativi soddisfano il desiderio di conoscenza del paese.

“L’Italia che si appassionava agli atleti dell’erudizione in «Lascia o raddoppia» e in «Rischiatutto», il paese dove finalmente tutti i ragazzini «dovevano» andare a scuola fino a 14 anni, e che si preparava a chiedere per gli adulti le 150 ore, nei suoi tinelli avrebbe elevato piccoli monumenti ai fratelli Fabbri editori”; “per me poche cose rappresentano le trasformazioni avvenute in Italia” in quel periodo



fig. 1. Rino Ferrari nella sua casa di Bergamo con le quattro tavole dell'Inferno

“meglio delle montagne di *Divine Commedie*, di *Maestri del Colore*, di bibbie, di enciclopedie mediche e giuridiche ammassate negli sterminati magazzini” dei Fabbri⁶.

È questo il clima, affamato di cultura, in cui Rino Ferrari al principio degli anni Sessanta si affacciava al tema dantesco elaborando quattro tavole dedicate all'Inferno della Divina Commedia, che espose per la prima volta proprio nella nostra città, insieme a una serie di sette vizi capitali e a vari studi, alla Galleria La Torre adiacente il chiostro di Santa Marta in piazza Vittorio Veneto, nell'ottobre del 1965, con il patrocinio del “Giornale di Bergamo” (fig. 1).

Era nato nel 1911 a Paderno Ponchielli, nel cremonese, il 3 ottobre⁷. Aveva avuto un'educazione di tutto rispetto, specificamente scultorea, allievo di Adolfo Wildt e Francesco Messina al Liceo Artistico e poi all'Accademia delle Belle Arti di Brera a Milano. Formazione che riemergeva ogni qual volta si cimentasse anche in un tema pittorico, privilegiando il ritratto di taglio classico, e che avrebbe presto potuto mettere alla prova nei progetti per i concorsi

del grande cantiere romano dell'E 42 voluto da Mussolini, a cui aveva collaborato tra 1936 e 1938.

Se i lavori per l'esposizione universale, mai realizzata a causa dello scoppio del conflitto, si rivelavano un'occasione mancata, a Cinecittà Ferrari trovava terreno fertile per la propria inventiva fantastica, assoldato a disegnare scenografie per il mondo del cinema. Questo impiego gli aveva aperto anche, in qualità di illustratore, le porte di molte testate giornalistiche quali il “Marc'Aurelio”, la “Tribuna illustrata” e, una volta tornato a Milano, “La Domenica del Corriere”; come in seguito “Radar” o “Nous deux” in Francia, dove si trasferirà tre anni dopo la fine della guerra, che lo aveva visto impegnato prima in fanteria e come disegnatore per la marina e poi sul fronte partigiano nella sua Paderno.

Conviene ricordare che nel 1965, all'altezza della mostra allestita alla Galleria la Torre, Rino Ferrari ha affittato una casa a Bergamo da un paio d'anni; la patina è lombarda, ma l'essenza si è arricchita in Francia: l'artista ha vissuto quattro decenni a Parigi, da parigino, e ivi ha assorbito lo spirito della capita-

le, sempre sul pezzo a registrare le novità artistiche più progredite in ambito europeo, dove del resto certa critica, ad alto livello, ha meglio risposto all'invocazione metafisico-surrealista del pittore italiano. Certo pur consapevole delle novità che andavano modificando il panorama culturale della Penisola, il sentimento divulgativo di Ferrari aveva trovato compimento in Francia, anche tramite le numerose esperienze nei principali rotocalchi di Cino del Duca; del resto Parigi aveva registrato rapidamente anche i successi delle opere Fabbri, presto tradotte da Hachette, a partire da *Conoscere* e dai *Capolavori nei Secoli* agli esordi degli anni Sessanta⁸. Non si può ignorare, nel valutare l'opera di Ferrari, che “fin dagli inizi la sua formazione e il suo istinto”, come avrà a scrivere Renzo Biasion alcuni anni dopo la morte dell'artista, “hanno guardato altre culture” oltre il retaggio della tradizione italiana, orientandosi verso la Francia e il nord Europa.

Nella presentazione all'esposizione, Angelo Geddo parlava di un omaggio dantesco senza precedenti, un volo d'uccello sui gironi infernali della Commedia per la prima volta colti in sintesi in sole quattro illustrazioni, “minutamente descrittive e gagliardamente allusive, compendiose e perifrastiche, forse anche didattiche”, in grado di condensare “l'intera materia delle prima cantica”, porre “accenti sulle sporgenze”, stilizzare drammaticamente, interpretare “fedeli e libere, aderenti alla visione del mistero, ossequienti del sentimento morale, religioso ed estetico”⁹.

Non ci si trovava infatti di fronte all'aneddotica interpretazione di episodi della Commedia, su cui già altri artisti si erano impegnati, ma a una rappresentazione sintetica del paesaggio dell'Inferno: “illustrare questo o quel momento della peregrinazione dantesca”, osservava Mario Muner nello stesso 1965, “significa scegliere di trarre ispirazione dai valori figurativi delle particolari visioni, ma

anche rinunciare alla bellezza e all'imponenza delle strutture complessive, che furono presenti (e con quale evidenza) al genio del Poeta”. Al contrario, per Ferrari, che elabora un “ciclo genialmente nuovo”, “non si tratta di singoli episodi e di particolari figure, come (in genere) è avvenuto nella storia dell'illustrazione dantesca, ma d'interessanti sezioni di cantica, in cui le aree e gli spettacoli infernali si compongono e si integrano reciprocamente mettendo in essere valori prospettici e scenografici che di solito vanno perduti”.

Nella I tavola (*L'Inferno dalla “selva oscura” al Limbo [...]*) domina una corrispondenza di grande valore figurativo, in primo luogo, fra le forme della selva “aspra e forte” e le rupi della porta d'Inferno, cosicché la repulsione che ispira l'enorme selvatichezza della foresta (la quale costituisce una delle basi paesaggistiche più efficaci di tutte le visioni della *Commedia*) è tradotta da Ferrari in un assedio di tronchi drammaticamente intorti, di radici affioranti e quasi parzialmente svelte, di rami dai disperati gesticolamenti, e trova poi la sua coerente continuazione nelle rupi, entro le quali il pittore ha inserito la Porta infernale; immane, inerte come se uscita appena dal grembo del caos, tale da apparire destinata a ostentare in perpetuo la propria irriducibilità.¹⁰

“Oltre la foresta e le rupi della soglia infernale, ecco la squallida serie [...] delle aree successive”, efficacemente rispondente alla fantasia figurativa dell'Alighieri: “la ripa dell'Antinferno e, immediatamente contigua, la sponda dell'Acheronte, brulicanti l'una e l'altra di spiriti; poi il «gran fiume» e ancora la riva opposta e la «proda» della «valle d'abisso», animata “dall'affannoso movimento delle turbe dannate sulle quali sovrasta la figura di Caronte”.

“La dantologia è stata dominata a lungo, in Italia,

dal 1921, l'anno del VI centenario dalla morte del Poeta”, proseguiva la disamina di Muner declinando sul piano della storia della critica,

da un concetto enunciato e sviluppato da Croce [...] che ha suscitato applausi e riscosso assenti: quello che “ciò che è strutturale” si “discerne sempre” da “ciò che è poetico”. In realtà, si tratta di una posizione critica che, se ha avuto il merito di attribuire un maggior rilievo [...] alla poesia dell'Alighieri in se stessa e di concorrere a sottolineare ulteriormente quell'autonomia del fatto artistico [...], d'altro lato, però, ha, quasi certamente, buona parte della sua origine prima nell'insofferenza del Croce per la trascendenza del Divino [...], tanto che egli giunge a dichiarare [...] “l'altro mondo non è veramente il motivo poetico dominante nella poesia della *Commedia*”¹¹. Le strutture della Divina Commedia non sono una cosa e la poesia un'altra; [...] ma il fatto poetico trae dall'altro, per cui la selva funge da preceditrice di tutto l'Inferno e appare a questo intonatissima, una luce poetica che non può essere ulteriormente discussa [...] *tali strutture non sono concepibili e, conseguentemente, apprezzabili senza le proporzioni che il Poeta attribuì loro* ossia senza il rispetto di quel modo d'essere e di configurarsi secondo il quale uscirono dalla fantasia creatrice.

“E forse solo un artista figurativo” poteva riportare le risposdenze tra il dato artistico e quello poetico nella giusta prospettiva integrando episodi e strutture, fondendo figure e spazi, impastando dettaglio e paesaggio in un'intima devota consonanza alle terzine infernali, “come ora è avvenuto per Rino Ferrari (proprio nel clima del Centenario dantesco seguito immediatamente a quello che ispirò al Croce il suo saggio)”¹².

“All'inferno in elicottero” avrebbe detto Dino Buzzati, tra i grandi scrittori italiani del Novecento,

consacrato nel 1940 dal *Deserto dei Tartari*, amico di Ferrari e suo collega al “Corriere”, recensendo la successiva mostra di tema dantesco – l'allestimento contemplava ancora le quattro tavole infernali nuovamente accompagnate dalla raccolta dei sette peccati capitali –, presentata da Mario Lepore, alla Galleria Gussoni di Milano¹³. Buzzati, che grazie alla prestigiazione fantastica della sua meno nota attività pittorica di marca surrealista facilmente poteva accostarsi alle composizioni di Rino Ferrari, evidenziava come l'artista sembrasse aver “seguito il viaggio di Dante attraverso l'Inferno a bordo di un elicottero”. E ne avesse “ricavato quattro tavole in bianco e nero, di centimetri 96 per 41 [...] costate due anni di tremendo lavoro”¹⁴, preparato dalla “magnifica carriera di disegnatore realista” che il pittore aveva alle spalle: “senza dubbio uno dei più bravi illustratori popolari. [...] La bravura artigiana gli consente di portare un disegno a una precisione descrittiva addirittura parossistica”. Così, “pur facendoci vedere l'Inferno dall'alto ha potuto darcene anche i minimi particolari resi con una microprecisione fenomenale. [...] Imprese simili, che io sappia, se le era permesse soltanto Giacomo Callot”¹⁵.

In tempi moderni, notava Lepore, nemmeno Robert Rauschenberg all'apice della sua fortuna italiana, consacrato due anni prima dal primo premio alla Biennale di Venezia che aveva sancito il successo della Pop art americana, spostando l'ago della bilancia della ricerca artistica dall'Europa agli Stati Uniti, era stato in grado di illustrare degnamente Dante “con freccette, caschi spaziali e altro”, trovandosi del resto in un'epoca, il Novecento, in cui non v'era, “nello specifico campo, desiderio e capacità di prendere ispirazione dal poema per creazioni pittoriche, sculturali o disegnative, che potessero reggere con i migliori esempi del passato. Ma meno di un mese fa”, proseguiva il critico, “il pittore Rino Ferrari, il quale è da anni ben noto da noi e all'estero per la

sua attività di illustratore, mi ha mostrato alcune sue grandi tavole dell'Inferno dantesco, e ho dovuto dirmi che c'era oggi almeno un artista capace di affrontare i grossi rischi e il grave impegno di «visualizzare» Dante con serietà e talento. E che Dante lo aveva letto davvero, che l'aveva studiato e insieme ci aveva fantasticato sopra, [...] senza buttare all'aria la tradizione, ma anche senza farsene dominare”.

Ferrari è perciò fedele, ma allo stesso tempo libero di interpretare il “gran tema” scelto; d'altra parte egli ha i mezzi “per poter riuscire nel duplice intento”:

è un disegnatore espertissimo, che conosce a fondo la forma; è un realista, ma appunto perché sa indagare la realtà fino in fondo, dal suo oggettivismo essa viene resa come traslucida, finisce con l'averne una sorta di accentazione ultrareale. [...] In queste tavole [...] proprio per le sue doti artistiche e di “mestiere”, [il pittore ha] potuto cogliere uno dei caratteri principali di Dante: la sua coralità. Gli episodi della Commedia sono tanti e sono quelli che spesso più colpiscono: ma in realtà sono parti di un tutto, sono voci che ogni tanto si levano potentemente, ma che anche si intrecciano in una poderosa creazione polifonica. Questo volgersi principalmente all'insieme [...] mi sembra costituisca la nota più originale della interpretazione che Ferrari ci porge dell'Inferno. [...] Ma in queste enormi sintesi visive, tutto è puntualizzato addirittura ossessivamente: basta guardare, “leggere” [...] i dipinti e ritroveremo tutto e tutti. Si potrebbe dire, paradossalmente, ma non vorrei essere frainteso, che Ferrari è riuscito in una guida figurativa del Poema.¹⁶

Le quattro tavole dell'artista-illustratore conservano tuttora intatto, oltre l'apprezzamento per il dato artistico, il pregio di offrire una precisa cartografia dell'inferno immaginato dal sommo poeta

“(gironi, cerchi, bolge, ripe, fiumi, botri, eccetera), scrupolosamente studiata specialmente sui testi di Manfredi Porena, di Antonio Lubin e dello Scartazzini”¹⁷.

Anche nella serie dei sette peccati capitali, che Ferrari espose “pur se non ancora terminata”, a complemento delle tavole infernali, Lepore riconosceva la stessa “disposizione dell'artista ad accostare una determinata sfera spirituale, della quale la poesia dantesca è massima espressione. [...] Qui direi che una antica simbologia viene ripresa in chiave individuale, con un gusto plastico ben preciso, e quel mestiere disegnativo e pittorico maturo” che gli aveva altrove riconosciuto. “Egli è metaforico, ma gli elementi che usa per la sua metafora sono realistici: composti e angolati in quel determinato modo, si caricano del significato che l'artista vuole rendere evidente, della poesia che egli vuole esprimere”¹⁸.

Alle quattro tavole infernali e ai vizi capitali, nervatura delle varie esposizioni di argomento dantesco anche negli anni a venire, Ferrari accompagnava una serie di singoli studi e particolari che ispiravano i lavori complessivi; una somma di dettagli resi con la capacità dell'illustratore esperto, compresi nella temperie simbolista e surrealista che caratterizza gran parte della sua produzione pittorica. “Ha nel fondo”, scriveva del resto Lepore nel 1966, “qualcosa che lo avvicina a Odilon Redon, a Puvis de Chavanne, e ancora al nostro Alberto Martini”¹⁹.

Non si tratta mi pare di affinità di modi espressivi, piuttosto di una disposizione interiore, fantastica e moralistica, cui fa riscontro anche qualche tono fra metafisico e surrealista. Disegnatore dal tratto preciso, definitoro accurato di ogni particolarità del dato fisico, Ferrari non punta sulla deformazione espressionistica per generare uno “choc” e sottolineare i contenuti, ma piuttosto tende a renderli evidenti, e perciò significanti, attraverso il contrasto

tra il rigore logico e realistico, col quale conduce l'esecuzione e la sostanziale immaginosità della invenzione narrativa, germinata dalla sua fantasia.²⁰

Bene lo si avverte nella panoramica offerta dalla manifestazione allestita al Credito Bergamasco, illustrata da questo catalogo: dodici mostri aprono la rassegna, ad accompagnare le quattro tavole dantesche e i vizi capitali, che, ispirandosi alla Commedia, nel progetto di Ferrari avrebbero dovuto essere protagonisti in Purgatorio.

Mentre *La selva oscura*, *Le tre fiere*, *Caronte*, *Minosse*, *Cerbero*, *Pluto*, il *Minotauro*, i *Centauri*, *Gerione*, *Caco*, i *Giganti* e *Lucifero*, posti a guardia dei vari gironi di dannati, mostrano tutta la maestria dell'illustratore capace di illuminare il più minuto dettaglio di uomini e paesaggio, un virtuosismo quasi ostentato, grazie all'estrema definizione concessa dalla china, le tavole a olio dei vizi acquistano il sapore della ricreazione metafisico surrealista, più sintetica dei mostri, allegorica interpretazione della perversione considerata. L'Avarizia è divenuta un uomo moneta, che difende insonne il proprio bene; la Superbia un individuo carponi, vinto dopo la sfida, prigioniero della sua Babele; la Gola è un maiale che sguazza nella stessa pentola di zuppa in cui è cucinato, ingozzandosi delle salsicce che vi sono immerse; l'Invidia ha il cuore imprigionato dalle serpi, mentre la Lussuria, col suo abito purpureo, siede trionfante su ciò che resta del fantastico liocorno e della purezza di cui è foriero. L'Ira è un ciclope accato che si inchioda una mano, mentre l'avvolgente spirale dell'Accidia fa sua preda la giovane stolta che vi si adagia, perenne lampada spenta.

Ogni vizio è affiancato, nel percorso della mostra del Credito, da una selezione di studi più pertinenti al singolo peccato, in gran parte nati per la composizione delle tavole con l'Inferno. Una serie di prove per la rappresentazione degli avari e prodighi

fa strada all'Avarizia (pp. 42-44); Anteo, Lucifero e Nembrotte, a matita e carboncino, scortano la Superbia (pp. 45-47). La Gola è accompagnata da un'umanità decadente, urlante, in gran parte femminile (pp. 48-49), mentre una Eva imprudente, dai colori vivaci, coglie la mela rossa della disobbedienza sotto gli occhi ammiccanti della serpe, accanto all'Invidia (pp. 50-51). Ruffiani e seduttori frustati dai demoni nella prima bolgia, un disegno per i lussuriosi, meretrici e una bufera infernale fanno da contorno al *La dame à la Liocorne* che impersona la Lussuria (pp. 52-54). L'Ira è attorniata da quattro grandi bozzetti a china e acquerello su cartoncino: ritraggono i colpevoli di suicidio, il conte Ugolino, Nesso e uno studio per i centauri (pp. 55-57); gli ignavi, in più versioni, incarnano il vizio dell'Accidia, insieme ai dannati battuti dal remo di Caronte, tra i saggi più belli della serie (pp. 58-59). Quasi sempre la presenza di Dante e Virgilio, in margine alla scena principale, stabilisce per l'osservatore le proporzioni degli abitanti dell'Inferno.

Il sentiero dantesco sembra percorso da Ferrari come un luogo quasi privato, tema prediletto e "momento magico"²¹, spazio interiore battuto in ogni angolo che si esplica nelle tavole e negli studi in dettagli attentissimi, scrupolosamente connessi alla realtà letteraria dell'Alighieri – "Ferrari manipola e modella la dimensione come una materia duttile. Moltiplica gli angoli di visuale" sottolineava nel 1967 Waldemar George –, montando un cantiere paesistico infernale elaborato in chiave divulgativo-didattica per tutti, aperto a un pubblico da affascinare con l'abilità della tecnica artistica, ma da "educare" per mezzo della forte dimensione morale dell'immagine.

"Ora Rino Ferrari proseguirà il viaggio nel Purgatorio, dove farà altre quattro tavole, e nel Paradiso, a cui dedicherà una tavola sola, grande però come quattro delle attuali", profetizzava Buzzati nel

1965²². Il progetto delle illustrazioni per le altre due cantiche della Commedia, in realtà, non prenderà mai corpo: del resto anche Marcel Brion rilevava che avrebbe visto Ferrari rivolgersi "all'altro libro di sangue e di fuoco, l'Apocalisse, meglio che a passeggiare tra gli eletti, in un'intimità con quegli angeli", che a Sandro Botticelli non fecero "mai dimenticare la grazia maliziosa e malinconica dei ragazzi fiorentini"²³; ma negli anni successivi il pittore cremonese esporterà oltre i confini nazionali i grandi disegni dell'inferno, sempre accompagnati dai sette vizi, allestendo nel 1966 una mostra alla Biblioteca Nacional di Madrid, su invito dell'Istituto italiano di Cultura²⁴.

In quell'occasione il testo di presentazione fu affidato a Juan Antonio Gaya Nuño, storico e critico d'arte spagnolo curatore della rassegna, sotto gli auspici dell'Istituto e del suo direttore, Luigi Ferrarino, il quale in apertura al proprio contributo notava che "per la prima volta nella storia dell'illustrazione dantesca" ci si trovava "di fronte non tanto a una successione di episodi indipendenti come quelli che caratterizzano l'iconografia dei secoli scorsi, cominciando da Botticelli, ma piuttosto a una vista panoramica del regno infernale che permette di abbracciare con un solo sguardo lo spazio percorso da Dante [...], senza perdersi nell'episodio, ma senza ignorarlo".

Dal canto suo, Gaya Nuño, al quale avranno giovato, nell'incontro con le tavole di Rino Ferrari, i retaggi degli studi specialistici su Zurbaran magari ripensato nella sua moderna fortuna visiva in Salvador Dalí, ma anche *La orripilante storia del teschio di Goya*²⁵, esordiva dichiarando la propria avversione alle edizioni delle grandi opere letterarie modernamente illustrate:

Più di una volta mi sono pronunciato contro il vecchio impegno degli editori ad illustrare capo-

lavori della letteratura universale con tavole che, generalmente per quanto eccellenti possano essere dal punto di vista puramente plastico, sono lungi dall'aggiungere maggiore visualità a quella fornita dai caratteri stampati. E così quando Rino Ferrari stava per mostrarmi i suoi pannelli che illustrano la prima parte [...] di questa insigne epopea ultraterrena, ho pensato per un istante alla lunga serie di illustrazioni tendenti quasi a trascrivere per un pubblico di illetterati più desiderosi di capire vedendo che leggendo, le divine terzine dantesche. E mi sbagliavo, per fortuna. Nel proposito e nella realizzazione non c'è nulla di simile ad una illustrazione libresco.... Più ambiziosamente il progetto di Ferrari consiste nel tracciare quasi la carta geografica seguendo molto da vicino l'itinerario dell'egregio Fiorentino, non insieme a lui né al dolce Virgilio, ma contemplando il viaggio da ideali, convenienti altezze che permettano di scrutare il percorso.

Si ricollegava a questa visione la nota di Luigi Ferrarino, che sottolineava nelle tavole di Rino Ferrari "proporzioni inedite, atte ad annullare le leggi dello spazio e del tempo"; l'artista, "conferendo dimensioni monumentali a tutto quanto appartiene alla struttura dei luoghi e riducendo al minuscolo formato di una miniatura la quasi totalità dei personaggi, riesce a far poeticamente reale la fusione fra il personaggio (fragile e piccolo) e la rappresentazione del paesaggio, necessariamente colossale".

"Così", concludeva Gaya Nuño, "se l'aspetto generale di questa impresa è letterario, epico e lirico, se il mezzo è pittorico, il particolare è scultoreo. E tutto ciò senza colore, in bianco, grigio e nero, senz'altri mezzi che una sapiente gradazione di toni"; parimenti Leonardo Borgese parlerà di un Ferrari "realista-surrealista", quasi "un Dorè mineralizzato, inciso, duro, secco, come da un quattrocentista tedesco", abile nel realizzare un'impresa in cui non trovassero

spazio “vigliaccheria e ipocrisia, nessun comodo modernismo o terrorismo intellettualistico”²⁶.

L'eco dell'esposizione spagnola giungeva nella nostra città grazie alla pagina del “Giornale di Bergamo”, in cui Angelo Geddo tornava a commentare l'opera di Ferrari registrando “il rinnovato successo e il pieno riconoscimento della critica” che conferivano all'italiano parigino “una situazione privilegiata, di predominio e di solitudine, nella non veramente fitta schiera degli illustratori del nostro tempo. La cosa non è nota in provincia; era nota a Parigi, prima di adesso, e si riafferma a Madrid, con la mostra-omaggio a Dante [...]. Prima della partenza di Ferrari per Madrid, Leonardo Borgese, con la foga che gli è propria, scriveva, al riguardo delle tavole dantesche, come qualmente «Ferrari ha inventato e immaginato una vera autentica guida topografica, cosmogonica, teologica, cosmologica dell'Inferno, in quattro visioni estremamente sintetiche, prospettiche, scenografiche, pur essendo estremamente, finemente analitiche». Sottolineava come “anche l'ABC, il giornale più diffuso e popolare di Madrid”, dedicasse “alla mostra [...] una particolare attenzione” accennando “agli illustratori d'ogni tempo, da Botticelli a Gustavo Doré, a Salvator Dalí”, e riconoscendo “in Ferrari «un disegnatore favoloso, capace di allacciare la sua fantasia surrealistica e metafisica col mondo infernale descritto da Dante, conseguendo visioni altrettanto esaltanti»”²⁷. Il compiacimento di Geddo era tinto d'affetto per un personaggio legato alla città e per un'opera “partita da Bergamo, dove non mancò di crismi quanto mai propiziatori” per un artista, definito “il più impegnato e più preparato illustratore dell'Italia d'oggi”, “intensamente e interamente assorbito dall'ansia di interpretare e rendere la veracità dei testi”, siano essi romanzo, storia, leggenda, poesia.

Solo nel 1967 la rassegna infernale approdava a Parigi, che vent'anni prima Ferrari aveva eletto a

suo luogo di residenza, per quanto dai primi anni Sessanta la capitale francese si contendesse l'artista con Bergamo, dove con la moglie Giulia Somenzi trascorreva ormai lunghi periodi nella casa di via Torino. In ottobre infatti si apriva la mostra *Rino Ferrari. Hommage a Dante* alla galleria André Weil, introdotta nel piccolo catalogo da un'acuta analisi di Waldemar George, giornalista naturalizzato francese e negli anni a cavallo tra i Venti e i Trenta critico d'arte di riferimento per il gruppo degli “Italiens de Paris”²⁸: leggeva nelle quattro illustrazioni una “topografia del regno dei morti”, la “cartina stradale di un mondo crepuscolare, [...] rappresentazione di un terreno desertico” che avrebbe potuto essere fredda e monotona; le tavole di Ferrari si rivelavano al contrario “allucinanti e intrise di grandezza”.

L'atmosfera è pesante. L'immenso paese delle ombre è un universo fatto di montagne rocciose, di precipizi, di grotte, di caverne, di alberi calcinati, di giganteschi viadotti, di fiumi di ghiaccio e di torrenti di fuoco. Il paesaggio mitico e fantastico evoca gli sfondi dei quadri di Altdorfer. Ne ha la bellezza irreal e bizzarra. Si sviluppa come i dipinti cinesi che raggiungono a volte i favolosi spazi immaginari dell'artista italiano di cui vi stiamo parlando. [...] L'opera di Ferrari fa tabula rasa del fattore narrativo. L'obiettivo è quello di renderci percepibile il pensiero di Dante Alighieri: la sua cosmogonia e la sua teologia. Questo pensiero è sottomesso alla legge della cornice, quella dell'architettura dell'impero di Plutone che forma la scena dell'azione drammatica, di cui noi siamo i testimoni attivi e alla quale ci pare di prendere parte. L'occhio si perde nel dedalo edificato da Ferrari. La folla dei dannati è solo una massa di corpi aggrovigliati muti da una forza nemica. I cerchi successivi dell'Inferno racchiudono una gamma di peccatori che espiano le loro malefatte. Orgoglio, invidia, lussuria, gola, ira, accidia sono le

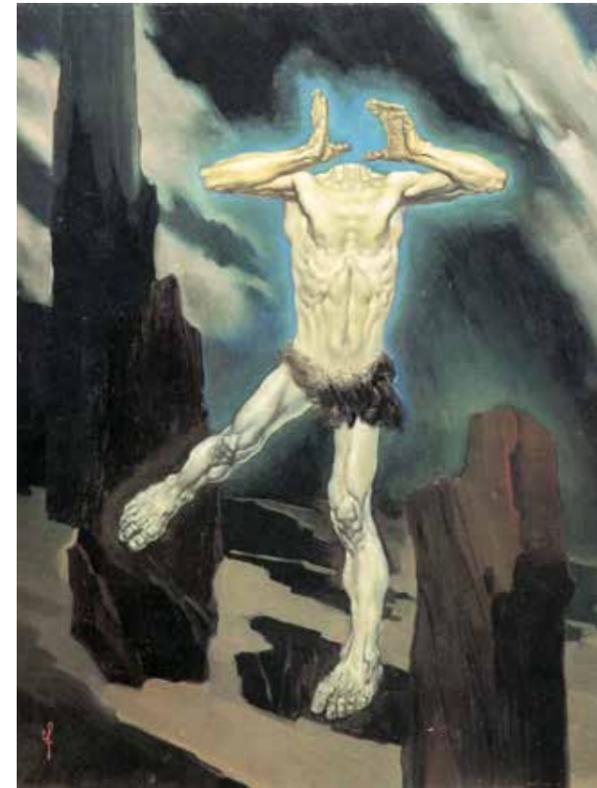


fig. 2. Rino Ferrari, La voce nel deserto, 1964, olio su tavola, cm 70x50

più gravi trasgressioni della legge divina? Il castigo dei traditori e dei ruffiani è ancora più terribile di quello degli ingordi, dei cortigiani, degli usurai e di chi presta a pegno. L'Inferno è il regno dei mostri. Se Cerbero è il più terribile di questi esseri, con una conformazione contraria alle norme della natura, Ferrari mette in scena un bestiario chimerico in cui giganti ed orchi stanno accanto a vampiri, uccelli rock e succubi. Lucifero stritola nelle sue tre fauci Bruto, Cassio e Giuda. Dante e Virgilio cavalcano un leone dal volto umano e il corpo di rettile. Le figure che animano gli inchiodi di Ferrari sono trattate in scale diverse. L'artista introduce la nozione di durata nelle sue pagine che si decifrano come l'ascolto di un brano musicale. Le immagini non sono che miraggi. Il chiaroscuro e il ritmo dei valori, i giochi di prospettiva di un'audacia demoniaca e una cadenza lineare sulla base di onde sono le dominanti dell'Inferno di Ferrari. Ne costituiscono le facoltà cardini. Catturano l'attenzione molto più dei dati letterari del suo tema. Agiscono da filtro...²⁹

Il critico francese si spingeva a ricercare le radici dell'espressione di Ferrari, riconoscendo “nella sua serie dei Peccati Capitali” il “ricorso alla sintassi classica”, “discosta tuttavia dai principi e dagli imperativi del tardo Rinascimento”:

il suo anticlassicismo è incontestabile. I suoi poli di attrazione sono rispettivamente l'arte metafisica e il surrealismo. Come il primo De Chirico, come Carrà e come Giorgio Morandi, egli doppia il capo della pittura astratta. Utilizza un repertorio di forme prese a prestito dalle apparenze sensibili. Conferisce loro tuttavia la virtù di sorprendere e le allontana dalla loro necessità al punto di trasfigurarle o di travestirle. Giorgio De Chirico procedeva in maniera, se non identica, per lo meno analoga, quando costruiva nelle sue città silenziose che erano città morte dei monumenti vivi di cavalieri in pietra.

Waldemar riconosce al pittore grande capacità tecnica e consapevolezza scientifica nella resa anatomica, parlando dello “strato dell'epidermide” che “non dissimula né la muscolatura, né il sistema nervoso, né il reticolo delle vene, né lo scheletro”. Di arte “da orafo e da cesellatore”, o addirittura di “radiografia”, capace tuttavia di offrire il proprio servizio alla finzione, piegandosi a rappresentazioni surreali, con uno sconvolgimento “delle forme sconcertante e inusuale”. Come avviene nel San Giovanni Battista della *Voce nel deserto* (fig. 2), che

si stacca da uno sfondo di paesaggio di quarzo. Come in un bassorilievo il torso del santo, le rocce e il cielo si fanno della stessa pasta e della stessa sostanza. Ma l'artista amplifica una gamba del modello, e lo scorcio crea una sproporzione che può essere qualificata come un'autentica sfida alle regole accademiche. Il santo decapitato tende la mano ai manichini di Magritte e alle strane figure di Delvaux.

Così nei peccati capitali, la Superbia “riveste l’aspetto di un uomo, di cui non restano che le braccia e le gambe e il corpo è una torre di Babele. Un vecchio che è solo un sacco nero ripieno di luigi d’oro simboleggia l’avarizia. L’accidia: un nudo di ragazza definito da una linea elegante e precisa su uno sfondo di drappo d’oro che incarna l’ideale del benessere e il culto del comfort...”, saggia a campione Waldemar. “La Dama del Liocorno è l’immagine stessa dell’amore carnale, della lussuria e della voluttà. La capigliatura della dama è un cespuglio ardente. Il corpo illustra il fuoco della passione. Schiaccia con il suo peso il liocorno, emblema della virtù. Questa pagina dal tratto castigato, dal colore sfavillante è una delle opere maggiori di Ferrari”.

Recensendo la mostra sul “Corriere della Sera”, tra le più eccentriche iniziative artistiche in corso sulle rive della Senna insieme alla “telepittura” inventata da Raymond Loewy e alle composizioni ispirate ai rotocalchi esposte alla galleria Edouard Loeb, Lorenzo Bocchi citava i noti precedenti dell’illustrazione della Commedia, da Botticelli a Dalì, nuovamente la Pop art di Rauschenberg, ma anche “la coorte di pittori italiani mobilitati qualche anno fa da Fortunato Bellonzi per la monumentale edizione illustrata nazionale delle tre cantiche”³⁰. Sottolineava altresì l’originalità del pittore cremonese, “il solo che abbia avuto l’idea di ricostruire panoramicamente l’intero itinerario di Dante e Virgilio fra le perdute genti, di farlo cioè sorvolare ai visitatori di oggi in un ideale elicottero, come ha giustamente osservato Dino Buzzati abituato da tempo ai piaceri del turismo soprannaturale”.

Completavano l’allestimento, anche nella galleria parigina, studi e i dettagli “trattati su diverse scale diverse, proprio come se l’elicottero riservato ai visitatori si abbassasse di tanto in tanto”, consentendo “di apprezzare le bellezze del chiaroscuro, le componenti metafisiche e surrealiste delle figure

pietrificate e delle pietre umanizzate” che animano le composizioni. L’articolo di Bocchi si chiudeva con una riflessione e una proposta, che ancor oggi non sconviene alle tavole di Ferrari e al loro soggiaciuto intento didascalico: “la lunga carrellata sulla provincia dei morti [...] potrebbe benissimo essere adottata nei licei per aiutare gli studenti che di solito si perdono nei meandri veramente infernali di Dante”.

Nella stessa galleria il pittore esponeva due anni più tardi un’altra serie importante della sua carriera artistica, quale l’Apocalisse³¹. La presentazione della mostra fu affidata questa volta a Gilbert Cesbron, filosofo e romanziere francese, amico di Rino Ferrari a Parigi, come dichiaratamente annunciato in apertura al testo:

entro in “terra Ferrari” come in casa di un amico: l’ha ammobiliata a modo suo, che non è il mio, ma ci vive felice e ciò mi basta. Anche se si chiamasse *Ferreau* o *Ferrarin*, si capirebbe che è italiano – come Bosch è fiammingo, Goya spagnolo, Gustave Doré francese. Microscopio e telescopio, l’occhio di Ferrari vede l’infimo altrettanto lucidamente che l’infinito; “accomoda” con un’agilità vertiginosa e si culla nella terza dimensione come nel dettaglio istantaneo. Italiano, del paese della dismisura meravigliosa e dei film spettacolari. Chi ha visto, a suo tempo, “La corona di ferro” sa che “I dieci comandamenti” sono solo un castelletto laborioso. Quando Fellini ha incominciato a maneggiare i colori, siamo entrati nel carnevale, nell’incubo, in clinica; la droga deve suscitare fantasmi simili. Direi lo stesso di Ferrari.

Nel testo di Cesbron, la serie che contempla “i 24 Vegliardi, i 4 Viventi, le 7 trombe, i 7 tuoni e le 7 coppe della collera di Dio”, si lascia attraversare dalla musica dell’artista, “tutta di ottoni”. “La fame, la spada, la peste e le belve” aprono “il ventaglio della scuderia da cui si lanciano in avanti i quattro

cavalli”, che odono “senza lamentarsi i martiri reclamare il sangue dei loro carnefici”: “bisogna ascoltare Ferrari” per “decifrare ciascuna delle sue composizioni...”.

Lorenzo Bocchi, sempre sul “Corriere”, annunciava come “il pilota di elicotteri” dell’Inferno dantesco si fosse ora convertito “in astronauta”: come nelle ventuno tavole a tempera dell’Apocalisse di San Giovanni esposte alla Weil avesse oltrepassato “il suo realismo fantastico per mostrarci la faccia nascosta del mondo, per lanciarsi nell’esplorazione dell’universo metafisico, quello della nostra coscienza”, per cimentarsi in un lavoro di “interpretazione dell’antico messaggio” e farci partecipi dei suoi “sgomenti” morali di fronte a un’era, quella moderna, in cui fanno da padrone “i fantasmi, le ingiustizie, i funghi atomici, le ubriacature scatenatesi sull’umanità sempre più incosciente”. “Gilbert Cesbron, nella cui opera di narratore e giornalista il sentimento religioso occupa molto posto, è rimasto scosso da tale impresa”, mettendo a fuoco un “appassionato saggio sulle nuove illustrazioni del Ferrari e sulla sua avventura estetico-morale”³².

Dal canto suo il fedele Mario Muner, replicando nel 1970 sulle pagine di “Motivi per la difesa della cultura” le sue riflessioni, osservava, in merito all’Apocalisse, le caratteristiche formali e contenutistiche del lavoro di Ferrari, che gli accordano “uno dei primissimi posti nella tradizione simbolista” operante nel nostro Paese:

pur nella copiosità dei segni, ai quali si riducono [...] i simboli biblici in quest’opera, la tavola mantiene una sua essenziale semplicità, che risponde alle esigenze del miglior Simbolismo. E quel poco in cui si riduce il molto del testo biblico, [...] stabilisce come un radicamento moderno ossia un’attualizzazione della visione giovannea, sospesa ormai da venti secoli, con una sua iconografia inderogabile, sull’av-

venire dell’uomo. Alla lor volta, i colori assolvono esemplarmente alle loro funzioni di affiancatori e, sotto un certo punto di vista di servitori dei segni.³³

Ricordava inoltre che la mostra parigina dell’anno precedente aveva riscosso brillanti giudizi di “tre delle più efficaci penne di cui disponga oggi la cultura francese”: oltre a Cesbron, Marcel Brion e Roger Otahi, osservando nei primi due il “riconoscimento della congenialità tra l’arte del Ferrari e il più misterioso di tutti i libri sacri”, mentre il terzo s’intratteneva “con singolare efficacia sugli aspetti tipici” dell’arte del pittore cremonese, “ossia su quel rapporto tra reale e simbolico, la cui messa in essere, da parte di questo artista, costituisce uno dei successi meno discutibili di tutta la pittura simbolista”.

In due lettere di qualche mese precedenti la rassegna alla Weil, accettando di comporre un testo di presentazione delle sue interpretazioni della Divina Commedia, Marcel Brion, storico dell’arte e accademico di Francia, si rammaricava di non aver conosciuto prima il lavoro di Ferrari, specie ai tempi in cui era impegnato nella redazione del saggio *Art fantastique*, in cui “avrebbe avuto il posto che merita il vostro talento”³⁴. Brion avrebbe poi allestito un contributo di ampio respiro “in via assolutamente eccezionale, poiché come voi sapete io non lo faccio che per gli artisti che ammiro”, sottolineando la piena conoscenza della realtà dantesca da parte dell’illustratore, “che racchiude l’immagine in una solida tridimensionalità. Fedele all’oggettività scrupolosa da cui un italiano non si allontana quasi mai”, Rino Ferrari “vuole tradurre in termini di verità sensibile, sensoriale, ciò che anche per definizione sembrerebbe dover sfuggire alla verifica dei sensi. A modo suo, è realista come Dante, in cui non c’è immagine che l’udito, la vista, il tatto non possano constatare e attestare, fino nelle sfere più spiritualizzate e più

vicine alla pura Essenza disincarnata. Egli”, constata Brion, “ha compreso che, nei versi della Commedia, gli oggetti sono compatti in spazi veri e che i più mostruosi come i più spirituali conservano il vigore del naturalismo concreto, la vivacità del dettaglio pittorresco esattamente percepito e reso”; del resto “l’irreale si racconta solo in termini reali”, anche Luca “Signorelli lo sapeva bene e lo ha dimostrato nel concerto diabolico di Orvieto”.

“Indagatore del fantastico più profondo”, Ferrari pareva a Brion allo stesso tempo in grado di abbandonarsi “all’incantesimo”, di lasciarsi “penetrare dall’onda profonda, dall’urto delle ondate regolari che sbattono con colpi sicuri e cadenzati sugli scogli da cui traggono l’eco: la risacca lo fa precipitare immagine dopo immagine ed egli segue il lungo e magnifico scorrere del poema agitato dai movimenti convulsi dei dannati, poiché finora si è affacciato solo sulle bolge dell’Inferno”.

La critica di Otahi, concentrandosi sull’Apocalisse, insisteva invece sulla perfetta sincronica fusione tra la rappresentazione della scena e la ricreazione del sogno, che l’“interiorità esigente” di Ferrari, la quale all’opera di Dante aveva donato “al fine la dimensione che mancava alla sua storia iconografica”, aveva potuto mettere in atto nel testo biblico, “come se non ci fosse distinzione fra l’osservatore e il visionario”.

L’altro mondo [...] emerge bruscamente polverizzando le apparenze. L’attraversamento dello specchio si innesca a partire dall’oggetto più semplice. È allora che l’eccesso di reale sfocia nel “surreale”. E davanti a una delle sue tele allucinate non si può non pensare alle parole di Breton: “Ciò che è ammirabile nel fantastico è che non ha più del fantastico, bensì solo del reale”. Realismo fantastico? Sì, ma a patto che non si dia a queste parole il senso banale di “sintesi tra il realismo e il fantastico”. In Rino Ferrari non

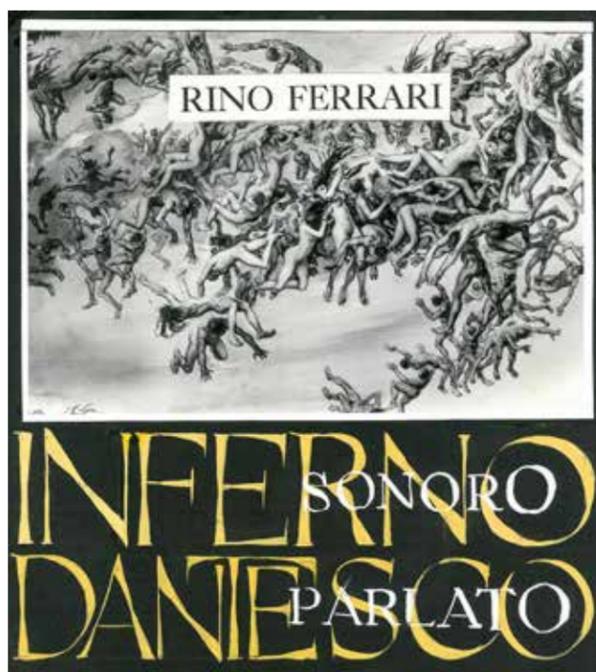


fig. 3. Rino Ferrari, studio per la copertina di uno dei cataloghi-album illustrati dall’artista, accompagnati da dischi, dedicati all’Inferno

c’è alcun partito preso del bizzarro, nel suo strano ricorso alla stranezza. Solo il desiderio – atto d’amore e di conoscenza – di percepire l’Altro Versante, il lato vero, sempre nascosto, della Vita.³⁵

Conviene ricordare che, percorrendo un sentiero inverso rispetto alla serie infernale, dall’estero all’Italia, con l’Apocalisse Rino Ferrari sarebbe tornato a Bergamo nel novembre del 1971, al Centro culturale San Bartolomeo³⁶. In patria avrebbe riportato, arricchito di critiche importanti a sei anni di distanza dalla mostra dantesca alla Galleria La Torre, l’intento divulgativo e morale che investiva le tavole dell’Inferno, come le tempere di argomento biblico.

Si trattava per Ferrari, in entrambi i casi, non tanto di temi da navigare, per quanto prediletti, ma di veri e propri “progetti didattici”, di una sorta di *biblia pauperum* dedicata al grande pubblico che negli anni del boom, come abbiamo ricordato, va formando le proprie conoscenze di cultura generale sui nuovi media, dalla radio alla tv, compresa l’editoria periodica; la “massa” ha in questi anni possibilità inedite di ampliare i propri interessi al cinema, al teatro o al museo.



fig. 4. Rino Ferrari, l’ultima pagina del bozzetto per un album dedicato all’Inferno, con la simulazione del contenitore per il disco.

Il fine divulgativo dell’artista era chiaro del resto anche alla critica contemporanea, se Dino Buzzati nel 1966 affermava che “il suo «Inferno», almeno finora, non è in vendita. Egli pensa che l’opera, una volta compiuta, potrà servire a una pubblicazione di interesse anche didattico e culturale”³⁷. All’interesse pedagogico Ferrari aveva fuso l’aspetto etico – per l’Inferno Marcel Brion parlava di “corporeizzazione dell’invisibile”, di “umanizzazione [...] dei concetti morali”³⁸ –, proposito che correrà di pari passo, nel seguito della sua carriera, al frequente ricorso ad argomenti di natura religiosa, o a temi tangenti l’interiorità spirituale, concentrandosi su grandi opere delle quali lui stesso ha subito il fascino.

La Divina Commedia resta di fatto, cronologicamente, il primo momento progettuale della sua produzione artistica. Con essa prendeva avvio l’elaborazione di un insieme di iniziative a dimensione totalizzante, che non si accontentava della circolazione, per quanto internazionale, della serie di tavole e disegni per mezzo di mostre, ma intendeva allargarsi, nella mente del pittore, a numerosi altri ambiti: la mancata realizzazione dell’impianto complessivo del programma non inficia la moder-

nità del piano previsto da Ferrari, indicandolo come un precursore di idee che troveranno solo recente realizzazione grazie al progresso della tecnologia digitale.

Uno canovaccio steso da Ferrari in francese, tra la fine degli anni Sessanta e il principio dei Settanta, prevedeva infatti per l’Inferno non solo illustrazione artistica, ma anche, ad esempio, la produzione di cataloghi-album esplicativi “in chiave topografica”, accompagnati da una serie di dischi, di cui si conservano diversi bozzetti e prove schizzate a mano (figg. 3-5). Uno di questi proponeva un impianto particolare della geografia infernale, montando uno schema dei gironi da immaginare in tre dimensioni, che andava incontro, didascalicamente, anche all’esigenza degli insegnanti con brevi spiegazioni che accompagnavano la sequenza di immagini.

A Joseph Foret, Rino Ferrari aveva proposto di pubblicare un’edizione geograficamente illustrata dell’intera Commedia accompagnata da dischi, da dedicare “al grande pubblico, agli insegnanti, agli studenti”; l’editore in una lettera del principio del 1970 si dichiarava “agrément surpris” de “votre Enfer de Dante” e, “malgré l’impossibilité de m’y engager actuellement”, condivideva con l’artista la possibilità di rivolgersi in Italia, per dare realizzazione all’idea, ai fratelli Fabbri, dotati delle strutture produttive più appropriate³⁹. Foret avrebbe firmato il testo di presentazione del volume, di cui si ritrova il dattiloscritto tra le carte di Ferrari:

L’apparizione di una nuova *Divina Commedia* figurativa potrebbe sembrare destinata a trovare chiuse oggi [...] le vie dell’interesse del pubblico, data la ragguardevole schiera di artisti, di larga e larghissima fama, che si sono dedicati nell’ultimo secolo alla difficile impresa. Ma la formula nuova, concepita e attuata da Rino Ferrari, artista fra i più personali dei nostri giorni per la sua opera che lo colloca fra



fig. 5. Rino Ferrari, bozzetti per le illustrazioni interne a uno degli album dedicati all'Inferno

il simbolismo e il surrealismo pittorici, è tale da conferire a questa iniziativa un nuovo interesse per il "Dante in immagini".

Infatti, non più singoli episodi e figure, enucleati dal contesto del poema e offerti in se stessi, come se nulla li unisse e tanto meno li integrasse agli altri avvenimenti del mondo in cui Dante li vide, ma quegli episodi e quelle figure visti entro le loro stesse strutture, e quindi strettamente collegati gli uni agli altri e nello stesso tempo afferenti gli uni agli altri in sostituibili spunti di chiarimento e d'interpretazione.

Si tratta di grandi tavole che compongono con tale scrupolo di aderenza e genialità ricreativa l'intero panorama infernale, da render possibile anche il reperirvi passo per passo, in "chiave topografica" l'intera vicenda del viaggio messo in evidenza dalle supplementari tavole "guida": in particolare in questa prima parte, dedicata all'inferno, certi luoghi e personaggi (la Porta della "città dolente", le Mura di Dite, Gerione, i Giganti emergenti dal pozzo del nono cerchio, ecc.), sostengono anche la parte di cerniere intorno alle quali l'architettura infernale di articola come un perfetto congegno.

Ci onora l'aver ottenuto dall'artista di poter presentare al grande pubblico, agli insegnanti, agli

studenti, questo suo celebrato "Inferno", che rappresentato con eccezionale originalità, e nella sua intera organica realtà, rende più incisiva e concreta la visione dantesca, e di conseguenza, atta a facilitare con speciale efficacia la lettura del Poema ed il relativo apprendimento.

Si accompagna alla parte figurativa una parlata. Il viaggio infernale "detto" con opportunità di mezzi fonetici e di accompagnamenti, aggiunge la parallela emozionante evidenza a questo unico, indispensabile Inferno.⁴⁰

Sempre a Foret, Ferrari avrebbe desiderato affidare la produzione di stampe, litografie e carte postali con visioni di paesaggi danteschi, da mettere in vendita, insieme a quaderni illustrati e all'edizione artistica con dischi, in un'eventuale *bookshop* collaterale a una mostra permanente che l'artista intendeva allestire con scenografie tridimensionali, le quali ricreassero l'ambientazione immaginata dall'Alighieri per Inferno, Purgatorio e Paradiso, dando vita a una sorta di condominio dantesco, una "parco divertimenti" dai risvolti didattici, capace di sfruttare l'esito spettacolare per favorire l'apprendimento, ma anche offrire modelli esemplari, al

pubblico che anche non avesse mai letto le terzine della Commedia; agevolare l'incontro con il Poeta e l'approccio alla sua opera, diffondere una cultura dantesca non banalizzata per il grande pubblico, ma nutrita – più volte lo abbiamo ricordato – di grande precisione topografica e descrittiva.

Del prospetto "architettonico" per la prima cantica, l'unica su cui in effetti il pittore si concentrerà nella sua carriera artistica, restano alcuni disegni, in diverse varianti, di quale dovesse riuscire la realizzazione (figg. 6a-b); non sappiamo che genere di edificio Ferrari avesse prescelto per ambientare la discesa agli inferi dei visitatori con Virgilio e Dante, ma la città doveva essere Firenze, come si intuisce dagli appunti per il progetto complessivo.

Doveva trattarsi, riporta una rivista francese, di un "Palais de l'Enfer [...] mis à l'étude par une société américaine et un grand éditeur italien"⁴¹, forse proprio Fabbri, avvezzo a progetti avveniristici di tal sorta e specializzato nella produzione di fascicoli illustrati accompagnati da dischi, come nel caso, già ricordato, delle *Fiabe sonore*, a cui Ferrari collaborerà proprio in questi anni.

"Sa réalisation consisterait à offrir aux touristes du monde entier un merveilleux spectacle artisti-

que et culturel d'une descente aux enfers telle que Virgile et Dante l'ont imaginée", di cui le quattro tavole più volte esposte sono "en quelque sorte une maquette de cette reconstitution grandiose". Il palazzo, avvertiva il periodico, "sera construit soit aux États-Unis, soit en Italie, ces deux pays étant actuellement en compétition pour cette réalisation", ed era già stato immaginato anche nelle sue adiacenze accessorie, destinate ad ospitare eventi collaterali all'esposizione permanente:

L'Enfer occuperait la partie centrale et le visiteurs y atteindraient en descendant un passage en spirales évoquant le divers cercles imaginés par le poète pour donner une vision du royaume de Lucifer. Les promoteurs de cette vaste entreprise ont prévu en outre: une galerie estérieure destinée à abriter des expositions temporaires en rapport direct avec la vie de Dante et l'exégèse de son oeuvre – en particulier *La Divine Comédie*; une bibliothèque réunissant les éditions de toutes époques et de toutes langues [...]; enfin une salle de conférences réservée aux manifestations artistiques et culturelles concernant le poète et son époque. Il es également envisagé de reconstituer aux étages supérieurs le Purgatoire

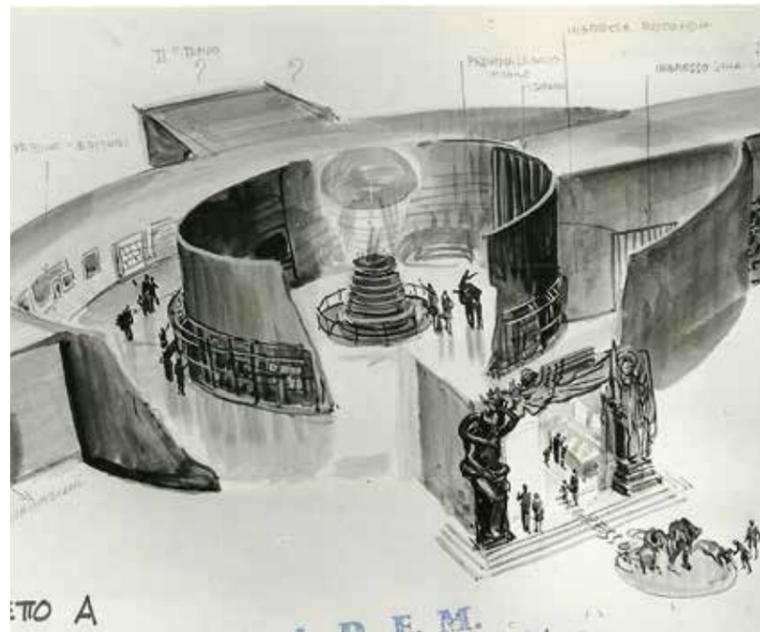


fig. 6a-b. Rino Ferrari nella sua casa bergamasca indica il progetto, illustrato a fianco, della scenografia infernale progettata per la mostra permanente sulla Divina Commedia

et le Paradis. Ce colossal édifice ne serait donc pas strictement un "Palais de l'Enfer", mais un "Palais de Dante" élevé à la gloire d'un de plus grands poètes de tous le temps.

In Italia la notizia giungeva a mezzo stampa grazie a un breve articolo apparso sulla "Domenica del Corriere" nel maggio del 1968 per la penna di Lorenzo Bocchi, il quale si limitava ad annunciare che "a forza di dedicarsi all'illustrazione dantesca", con un decennio di esercizio sul tema alle spalle, Ferrari aveva "visto germogliare nella sua fantasia un complesso architettonico che potrebbe costituire la sede ideale per tutte le sue illustrazioni: una specie di monumento [...] alla «Divina Commedia»". Chiarendoci la natura delle connessioni statunitensi, l'autore ricordava che

alcuni visitatori americani della sua recente esposizione parigina si sono offerti di trasportare la mostra oltreatlantico, completata con i bozzetti e i piani del monumento, dichiarandosi certi di raccogliere in breve tempo i fondi necessari per la realizzazione del progetto. Ora sono entrati in lizza alcuni industriali italiani interessati anch'essi all'"affare". Forse un

giorno leggeremo cartelli con la scritta: "Visitate e fate visitare ai vostri figli la "Divina Commedia" o "Mettete Dante nel vostro motore".⁴²

Alla costruzione del palazzo infernale doveva affiancarsi persino, nella sperimentazione dei vari media possibili per la diffusione ad ampio spettro dei versi della Commedia, anche un breve film. Probabilmente un cortometraggio in 16 millimetri a colori prodotto per il cinema e la televisione da Guy Mongobert e girato dal regista Maurice Cloche, che avrebbe lavorato sulle illustrazioni di Ferrari per le inquadrature, mentre una voce narrante avrebbe condotto gli spettatori in un viaggio guidato dal testo steso dall'affezionato Mario Muner.

Il progetto doveva essere ormai in corsa, almeno dal 1969 come recita il contratto tra l'artista, il produttore e il regista⁴³, se Cloche, in una lettera a Ferrari del principio del 1971 confermava di aver depositato alla "Télévision Française" (ORTF) il soggetto del cortometraggio e di aver notificato come "filmato pilota" alcuni metri di pellicola, evidentemente parte del girato per la realizzazione finale, proiettati, non sappiamo in quale sede, il 30 novembre precedente⁴⁴.



fig. 7. Particolare del modello in carta della scenografia infernale realizzato da Rino Ferrari, simulando la presenza dei visitatori

Tra le carte di Ferrari si trova lo scritto da lui composto per la presentazione del prototipo, costruito sugli ingrandimenti dei suoi disegni, della durata di ottanta-novanta secondi circa, "qualche metro di film che ho avuto l'idea" di approntare "su un piccolo dettaglio della seconda tavola di quattro panoramiche che illustrano tutto l'Inferno di Dante [...], che costituiscono un modesto esempio di trascrizione animata" per gli spettatori, "passagers d'un helicopter ideal [...] touristes de l'Enfer".

Le parole di Muner, nel testo del parlato, avrebbero accompagnato lo spettatore lungo il viaggio che dalla Porta di Dite calava i due poeti nei gironi infernali, oltre la soglia acquatica di Caronte, superato il Limbo, a raccogliere le confidenze dei dannati, dai lussuriosi ai golosi, dagli eretici ai traditori, tra avari e prodighi affrontati, sempre più in basso "nell'immane voragine conica", scendendo nei cerchi a cui Minosse, giudice implacabile, ha destinato ogni peccatore avvolgendolo con la coda. C'era da arrivare fino al centro della terra, prima di tornare "a riveder le stelle", e passare per "«lo imperador de' il doloroso regno», l'immane Lucifero" con l'enorme testa a tre facce "di colore diverso", mentre ognuna delle tre bocche macinava un dannato – Cassio,

Bruto, "Giuda in quella di mezzo, rossa" – e "tre paia d'ali" che gelavano "Cocito con i loro venti".

Le sei carte del dattiloscritto erano poi state punteggiate di note a margine, che dovevano introdurre le suggestioni sonore più appropriate ad ogni passaggio: erano "sospiri", "vento", "latrati grandine urla", "invettive", "grida strozzate", "crepitare delle fiamme diavoli strida", "strida lamentose", "rumore di cascata che aumenta", "latrati grida strazianti", "crepitare del fuoco", "schioccar di frustate", "pianti", "bollori", "sibilare", "strani schiocchi", "fuoco", "calar di fendente e grido", "voce tonante", "rumor di catene", "lamenti, sibilare del vento, fragore di tuono", "uragani: tuoni, fulmini, sibili di vento..."; "per me si va...per me...per me... (effetto d'eco)"⁴⁵. Esisteva persino un album di sketch disegnato dal pittore per le singole scene del film, con le indicazioni circa i movimenti della macchina da presa sui dettagli delle sue tavole.

Abbiamo un'idea di come potesse risultare il film, o quantomeno il filmato pilota, grazie a una pellicola ritrovata nell'archivio dell'artista, che restituisce poco meno di otto minuti di girato, realizzato dal fotografo bergamasco Wells Mauri, forse una prova precedente da proporre a Mongobert.

Le scene, per la maggior parte popolate di ingrandimenti dalle tavole infernali, sono ambientate nella casa di Ferrari, dove a parete si trovava posto un'enorme fondale di tema dantesco, che nei fotogrammi incornicia lo stesso pittore, elegantissimo in abito scuro con l'immane papillon, mentre illustra allo spettatore il percorso di Dante e Virgilio attraverso le sue rappresentazioni a volo d'uccello; spiegazione che possiamo purtroppo solo provare a dedurre dalle immagini, dal momento che è perduto il nastro magnetico del parlato.

Certamente vi si accenna anche al progetto architettonico del divino "condominio" e il film si chiude sulla simulazione delle pareti di una stanza, che ripropone il paesaggio infernale nella sua totalità, con tanto di piccoli personaggi in carta, che rendono conto della scala della ricostruzione (fig. 7).

Era stato sempre Lorenzo Bocchi sul "Corriere" a dare precoce notizia nel nostro paese, in occasione della mostra parigina del 1969 sull'Apocalisse, del progetto del film di Cloche, che aveva idealmente applicato all'elicottero della metafora di Buzzati "una macchina da presa per portare sullo schermo le illustrazioni dantesche del Ferrari ad uso della televisione"⁴⁶.

Del resto già nel 1966 Mario Lepore notava quanto nelle sue rappresentazioni, "uomo di oggi quale è, Ferrari abbia sentito [...] una suggestione latente forse in tutti" gli illustratori che si sono cimentati sul poema dantesco: "quella del cinema, che nella coscienza plastica di molti artisti opera e non infruttiferamente"; le sue composizioni, in un certo senso, "sono delle grandi « panoramiche » d'uno sterminato luogo gremito di gente"⁴⁷.

Se la Divina Commedia e poi l'Apocalisse furono i primi temi su cui Rino Ferrari si trovava ad elaborare la traccia di questo progetto divulgativo totalizzante, il modello si era esteso negli anni a venire ad altri motivi, finendo per divenire uno schema

mentale entro cui svolgere la più completa analisi di opere e argomenti intimamente assimilati nella interiorità più profonda ante tradurli sul piano artistico, spesso, come già abbiamo osservato, di contenuto religioso e morale: *Gli eremiti, Il pane, La voce nel deserto, La Légende des Siècles* di Victor Hugo⁴⁸, ma soprattutto la Bibbia, il Cantico delle creature⁴⁹, Bernadette⁵⁰, la Passione o la vita di Gesù⁵¹.

Per questi soggetti Ferrari non si era limitato a dipingere, ma aveva espanso il paradigma artistico-divulgativo anche ad alcune medaglie, realizzazioni in cui trasportava le sue abilità di scultore⁵². Tanto più che esisteva inoltre un parallelo del palazzo dantesco, qui in un programma ancor più ampio almeno in quanto a dimensioni, per una *Bible Land*, un parco tematico da mettere in cantiere negli Stati Uniti – ma il ventaglio delle possibilità contemplava anche Israele e Città del Vaticano –, fondendo ancora una volta aspetto didattico e spettacolare, per tendere al fine superiore dell'insegnamento morale (fig. 8).

Non vogliamo tacere, quasi in chiusura, un approdo che lega artisticamente alla nostra città Ferrari, che dai primi anni Sessanta aveva fatto di Bergamo la sua seconda residenza; dagli esordi del decennio era infatti impegnato, con una produzione che in parte si distaccava dai lavori precedenti, su una serie di litografie dedicate a edifici e monumenti bergamaschi, visti nella loro interazione con simbologie di natura surrealista connesse alla storia cittadina, realizzate su sollecitazione della galleria Kefri e lì esposte nell'inverno del 1972⁵³.

Resta infine da citare, solo per accenni, un'altra spiccata passione dell'artista, per quanto più lontana dalla sfera etica, quale quella per il cavallo, percorsa in lungo e in largo in pittura, disegno e scultura. Risalgono ai primi anni Ottanta oli, acquerelli, bronzi e rilievi presentati alla celebre mostra annuale di tema ippico presso la Fiera di Verona⁵⁴ ed è una sua opera la targa, declinata in argento e in

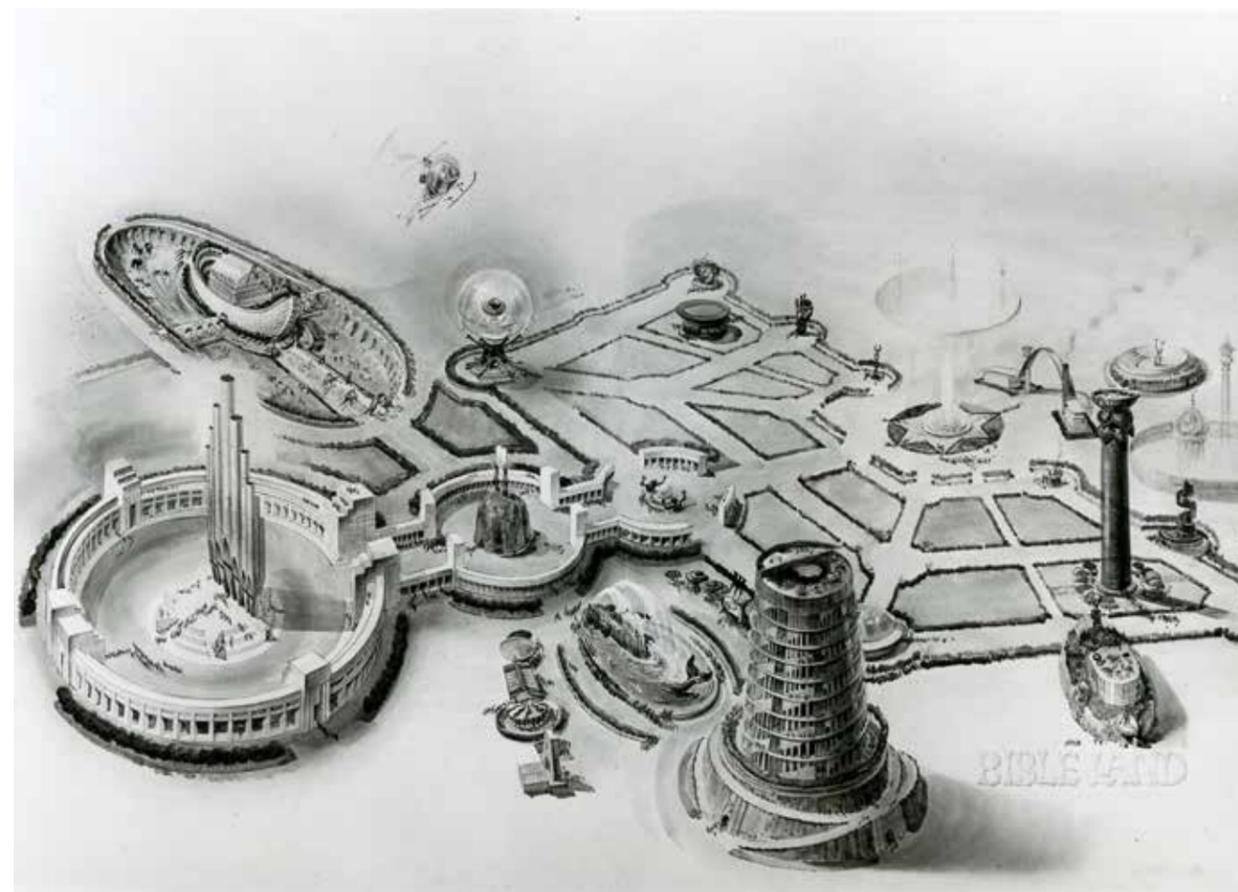


Fig. 8. Rino Ferrari, progetto per il parco tematico Bible Land

bronzo, per i premiati della rassegna ippica di Montemaggiore a Roma. Nell'aprile del 1983, la Galleria Nevart di Cremona propone inoltre alcuni suoi oli, acquerelli e sculture dedicate all'animale.

Di tutti questi interessi renderà conto, a sei anni dalla sua scomparsa, la retrospettiva dedicata a Rino Ferrari nel 1992 nella ex Casa Sperlari a Cremona, sede dell'A.D.A.F.A. (Amici dell'Arte - Famiglia Artistica), una manifestazione allestita a tutto campo facendo interagire dipinti, illustrazioni, grafica e sculture, di poco preceduta da una monografia pubblicata da Mondadori, a cura della moglie Giulia, aperta da un testo critico di Renzo Biasion intitolato *Rino Ferrari e il demone fantastico*⁵⁵.

Nella biografia, Giulia Somenzi, a proposito della Divina Commedia, rammentava come il marito avesse messo in opera, "dopo aver studiato molto tempo, l'Inferno di Dante in quattro tavole realizzate con inchiostro di china", non al modo di Gustave

Doré "mediante incontri con i dannati, ma prospettivamente",

con lo stesso scenario che Dante aveva immaginato e che nessun altro aveva ricostruito. Ha seguito gli stessi passi del poeta: dalla foresta insidiosa alla porta d'entrata, alle rive di fiumi, ai piedi dei mostri fino alle "Malebolge", fosse dove sono gettati i fraudolenti e più in basso ancora al lago Cocito, dove i traditori di tutti i generi sono puniti sotto le ali e l'impero di Lucifero. Il tutto è visto panoramicamente, « visto da un fantastico elicottero » come ha scritto Dino Buzzati, affascinato da quest'opera.

È Biasion a ricordare in chiusura che è forse la parola "avventura" a fissare "meglio di qualunque altra il senso della vicenda creativa di Rino Ferrari. Se rendere visibile quello che sta oltre la realtà vuol dire sfidare l'ignoto".

(1) EMANUELE MILANO, «*Almanacco*» torna per la terza volta sui nostri teleschermi, in “Radiocorriere”, XLII, fascicolo 2, 1965, pp. 10-11 (programmazione del 13 gennaio).

(2) GIOVANNI PACCAGNINI (a cura di) *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961), Neri Pozza, Venezia 1961; si ricordino la recensione, non positiva, di Roberto Longhi su “Paragone” nel 1962, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961* (ora in *Opere complete di Roberto Longhi, X, Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 143-155) e le pagine dedicate alla manifestazione da Alberto Arbasino nelle versioni Feltrinelli (1963, pp. 362-364), Einaudi (1976, pp. 453-457) e poi Adelphi dei *Fratelli d'Italia* (1993, pp. 949-955); sulla mostra, con una rassegna ragionata delle reazioni suscitate all'epoca dall'esposizione, si rimanda GIOVANNI AGOSTI, *Mantegna 1961 Mantova*, Mantova 2006. Sulla produzione editoriale dei Fabbri si veda principalmente CARLO CAROTTI, GIACINTO ANDRIANI (a

cura di), *La Fabbri dei fratelli Fabbri*, Franco Angeli, Milano 2010, con un regesto del catalogo storico della casa editrice, e, per un approfondimento sulle collane artistiche, il capitolo *La Fratelli Fabbri Editori. I fascicoli e la «rivoluzione del colore»*, in FEDERICA NURCHIS, *Alberto Martini da Longhi ai Maestri del Colore*, in corso di stampa per Ledizioni nella collana del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino.

(3) Sulla collana di 129 fascicoli delle *Fiabe sonore* Fabbri, edita tra 1966 e 1968, illustrate da un team di disegnatori che comprende, oltre a Rino Ferrari (Ferri), diversi autori che si firmano con gli pseudonimi Pikka, Enrico, Sergio, Pinardi, Lima, Max, Michele, Sani, Gianni e Una, si rimanda a CAROTTI, ANDRIANI (a cura di), op. cit., pp. 158-159, n. 921, in cui tuttavia lo pseudonimo Ferri è erroneamente identificato con il disegnatore Gallieno Ferri.

(4) Si veda MARCO GIUSTI, *Il grande libro di Carosello. E adesso tutti a nanna...*, Edizioni Frassinelli, Rimini 2004, p. 230. Nel corso degli anni Sessanta quasi tutti i “Carosello” Fabbri furono realizzati dalla casa di produzione dei Gavioli, per la cui storia si rimanda a MARCELLO ZANE, *Scatola a sorpresa. La Gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva in Italia da Carosello*

ad oggi, Jaca Book, Milano 1998, in particolare al paragrafo *Le fantasticherie per i fratelli Fabbri*; si veda anche CAROTTI, ANDRIANI (a cura di), op. cit., pp. 37-39, 56-57.

(5) Si vedano i filmati del 15 novembre 1963 di “Orizzonte cinematografico” (OC386), “La Settimana Incom” (02423), “Caleidoscopio Ciac” (C1572) o “Cronache del mondo” (CM406), conservati nell'Archivio Luce.

(6) MARIA SERENA PALIERI, *Quando l'Italia era a dispense*, in “l'Unità”, 12 dicembre 2001; GAETANO TUMIATI, *Il travolgente successo dei «romanzi tascabili» ha segnato una svolta nell'editoria milanese*, in “La Stampa”, 8 ottobre 1965. “Quei fascicoli, quelle dispense furono uno strumento culturale importante anche e soprattutto per il Sud”: DONATA RICHETTI, *Dino Fabbri, il D'Artagnan dell'editoria che portò i classici in edicola*, in “Corriere della Sera”, 12 dicembre 2001.

(7) Per informazioni biografiche complete sull'artista si rimanda al regesto di Laura Serra in questo volume.

(8) In Francia l'enciclopedia *Conoscere* è sollecitamente pubblicata in traduzione da Hachette e i *Capolavori* in lingua (*Chefs d'oeuvre de l'art*) fanno il loro esordio nella capitale nel 1963 al Palais de Chaillot, al cospetto di quattromila ospiti e “numerossissimi rappresentanti della cultura e dell'arte”, compresi l'ambasciatore italiano a Parigi e il Ministro delle Informazioni Jean Cocteau: “eleganza mondana e aristocrazia intellettuale si sono date la mano nei saloni dello storico palazzo [...] Madrine eccezionali della serata la giovane figlia di Picasso, Paloma e l'ultima nipote del pittore Cézanne. *Capolavori nei Secoli* ha così avuto un'accoglienza degna da una città che vanta grande autorità e competenza in materia d'arte e di pubblicazioni d'arte e questo apporto dell'editoria italiana a quella francese ha sancito i cordiali e fruttuosi rapporti tra Italia e Francia” (*Presentazione a Parigi di una pubblicazione d'arte italiana*, in “Radiocorriere”, XXXIX, fascicolo 14, 1963, p. 4; si vedano i filmati dei cinegiornali “La Settimana Incom” del 29 marzo 1963 (02350), “Caleidoscopio Ciac” (C1510) e “Cronache dal mondo” (CM 374) dell'aprile 1963, conservati nell'Archivio Luce).

(9) *Omaggio a Dante (settimo centenario). Pitture e disegni di*

Rino Ferrari, catalogo della mostra (Bergamo, Galleria della Torre, 2-14 ottobre 1965), presentazione di ANGELO GEDDO, Bergamo, Galleria della Torre, 1965.

(10) MARIO MUNER, *Le tavole dantesche di Rino Ferrari*, in “Motivi per la difesa della cultura”, 4, dicembre 1965, pp. 348-354; alcuni stralci della critica sono riportati nell'articolo “*Omaggio a Dante” di Rino Ferrari*, in “Giornale di Bergamo”, 29 settembre 1965. Muner aveva già dedicato a Ferrari *Il surrealismo pittorico e le quintessenze pittoriche di Rino Ferrari*, in “Motivi per la difesa della cultura”, 2, ottobre 1964, pp. 149-167.

(11) Si veda BENEDETTO CROCE, *La Poesia di Dante*, Laterza, Bari 1922, pp. 58, 68.

(12) MUNER, *Le tavole dantesche...* cit., p. 352.

(13) *Dante e un pittore di oggi.*

Rino Ferrari, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gussoni, 12-21 marzo 1966), presentazione di MARIO LEPORE, Galleria Gussoni, Milano 1966.

(14) Anche Mario Lepore parlerà della “trovata della prospettiva dall'alto, delle inclinazioni dei piani, talvolta – si passi il termine – aviatorie”, grazie a cui “egli ha potuto seguire la propria fantasia, inventare ritmi, spazi, trovare motivi compositivi, impaginazioni e inquadrature particolari, e inserirli nel più vasto insieme” (*Dante e un pittore di oggi...*, cit., p. s.n.)

(15) DINO BUZZATI, *All'inferno in elicottero. La «Divina Commedia» di Rino Ferrari*, in “Corriere d'informazione”, 20 marzo 1966.

(16) *Dante e un pittore di oggi...*, cit., p. s.n.

(17) BUZZATI, op. cit. Particolarmente significativi sono i numerosi studi danteschi del filologo Manfredi Porena (1873-1955), specie l'edizione de *La Divina Commedia di Dante Alighieri* da lui commentata (Zanichelli, Bologna 1954-1956), preceduto dal giovanile *Commento grafico alla Divina Commedia per uso delle scuole* (Sandron, Milano 1902). Del dantista dalmata Antonio Lubin (1809-1900), che a scopo divulgativo tradusse in prosa la *Commedia*, si vedano in particolare: *Commedia di Dante Alighieri; preceduta dalla vita e da studi preparatori illustrativi*, Penada, Padova 1881 e il successivo *Dante spiegato con Dante e polemiche dantesche*, Balestra, Trieste 1884, volto a rispondere alle

critiche provocate dalla sua edizione del poema di tre anni prima. Infine per lo studioso svizzero Giovanni Andrea Scartazzini (1837-1901) si ricorda soprattutto l'importante edizione da lui commentata della *Commedia* edita tra 1874 e 1882, ma anche *Dantologia. Vita e opere di Dante* (Hoepli, Milano 1894) e l'*Enciclopedia dantesca* (Hoepli, Milano 1896-1898).

(18) *Dante e un pittore di oggi...*, cit., p. s.n.

(19) *Ibidem.*

(20) *Ibidem.*

(21) “*Omaggio a Dante” di Rino Ferrari*, in “Giornale di Bergamo”, 29 settembre 1965.

(22) BUZZATI, op. cit.

(23) MARCEL BRION, *Rino Ferrari. Peintre du fantastique*, dattiloscritto conservato tra le carte dell'artista rimaste presso gli eredi Ferrari, qui citato in traduzione italiana.

(24) Si veda JUAN ANTONIO GAYA NUÑO (a cura di), *Homenaje a Dante. Rino Ferrari y su panorama dantesco*, catalogo della mostra (Madrid, Biblioteca Nacional - Istituto Italiano, giugno 1966), Gráficas Yagües, Madrid 1966.

(25) Si vedano le monografie di JUAN ANTONIO GAYA NUÑO (a cura di), *Zurbaran*, Edicion es Aedos, Barcelona 1948; *Id., Salvador Dalí*, Omega, Barcelona 1950 e *La espeluznante historia de la cavalaria de Goya*, Edizioni dell'elefante, Roma 1966; in quest'ultimo Gaya Nuño, prendendo spunto dallo scheletro di Francisco Goya mancante del cranio, conservato nella chiesa di San Antonio de la Florida a Madrid, ricalbra le versioni della storia offerte nella bibliografia precedente e ripercorre la vicenda biografica e artistica dell'autore dei *Capricci*. Gli scritti dello storico dell'arte sono tutti raccolti in CONSOLACIÓN BARANDA LETURIO (a cura di) *Obras completas de Juan Antonio Gaya Nuño*, I-II, Fundation Jose Antonio de Castro, Madrid 1999. Per la ripresa moderna di Zurbaran in Dalí, e penso in particolare alla tela con *Il cranio di Zurbaran* (1956) dell'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution di Washington si veda ALESSANDRO DEL PUPPO, *Qualche caso nella moderna fortuna visiva di Zurbaran*, in IGNACIO CANO RIVERO, GABRIELE FINALDI (a cura di), *Zurbaran*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 settembre 2013-6 gennaio 2014), Fondazione Ferrara Arte Editore, Ferrara 2013,

pp. 99-111.

(26) LEONARDO BORGESE, *Illustrare Dante impresa sempre difficile*, in “Corriere della Sera”, 31 maggio 1966.

(27) ANGELO GEDDO, *Grande successo a Madrid delle tavole dantesche di Ferrari*, in “Giornale di Bergamo”, 7 luglio 1966.

(28) Jerzy Waldemar Jarocinski (1893-1970), nativo polacco, aveva mutato il proprio nome in George dopo aver acquisito la cittadinanza francese nel secondo decennio del Novecento. Sul gruppo di artisti cosiddetto degli Italiani di Parigi (Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Massimo Campigli, Mario Tozzi, Filippo de Pisis, Gino Severini, René Paresce) e il ruolo di Waldemar George, loro promotore, che si definiva “unique défenseur à Paris de l'italianisme considéré comme une forme d'art plastique”, si veda MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra (Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo, 18 luglio-22 novembre 1998), Skira, Milano 1998, in particolare sul critico il paragrafo *Compagni di strada* alle pp. 28-30; un ritratto di Waldemar George dai colori accesi, dipinto da Savinio a olio su tela nel 1929 circa, è illustrato alla tavola 19 del volume. Per calibrarne la portata, vale infine la pena di citare quanto ne ricordasse l'editore e critico Gualtieri di San Lazzaro nel suo *Parigi era viva* (Garzanti, Milano 1948, p. 65): “verso il 1930 Waldemar George era l'*enfant gaté* dell'arte moderna. Gli artisti, anche i più noti, sognavano dei saggi, delle monografie di Waldemar George. Waldemar George era il W.G. dell'arte contemporanea. Non si poteva pensare a una rivista, a un libro d'arte senza W.G.”. È dedicato al personaggio il più recente articolo di YVES CHEVREFILS DESBIOLLES, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, in “Archives Juives”, 2, 2008, vol. 41, pp. 101-117.

(29) *Rino Ferrari. Hommage a Dante*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie André Weil, 20 ottobre-3 novembre 1967), introduzione di GEORGE WALDEMAR, Galerie André Weil, Paris 1967, qui citata in traduzione italiana.

(30) LORENZO BOCCHI, *Stravaganze sulle rive della Senna. Si diventa pittori per telefono nella Parigi delle follie artistiche*, in “Corriere della Sera”, 29 ottobre 1967; si aggiunga pp. 99-111.

l'articolo non firmato, dal titolo *Inaugurata a Parigi una «mostra dantesca» di Rino Ferrari*, in “Giornale di Bergamo”, 22 ottobre 1967. L'“edizione illustrata nazionale” fa riferimento ai tre sontuosi volumi in cofanetto pubblicati per i tipi di Aldo Martello a Milano nel 1965, con 143 tavole in fotolitografia realizzate da una cinquantina di artisti contemporanei: Carlo Carrà, Massimo Campigli, Giuseppe Guerreschi, Renato Guttuso, Francesco Messina, Gino Severini, Gianfilippo Usellini o Alberto Ziveri, per citare i più celebri.

(31) *Rino Ferrari. Apocalypse*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie André Weil, 6-20 dicembre 1969), presentazione di GILBERT CESBRON, Galerie André Weil, Paris 1969. La serie delle 21 tavole ispirate all'Apocalisse contempla: *I sette candelabri*, *Visione introduttiva*, *I quattro cavalieri*, *La fine del mondo*, *L'angelo con il sigillo*, *Le trombe*, *Laquila*, *L'angelo iridato*, *I due testimoni*, *La donna e il dragone*, *Le bestie*, *La falce sulla terra*, *Le coppe dell'ira*, *Gli spiriti immondi*, *Babilonia*, *La fine di Babilonia*, *Il dragone incatenato*, *I martiri*, *Gog e Magog*, *L'ultimo giudizio*, *La Gerusalemme celeste*.

(32) LORENZO BOCCHI, *Rino Ferrari a Parigi. Apocalisse negli anni ottanta*, in “Corriere della Sera”, 23 dicembre 1969.

(33) MARIO MUNER, *Apocalisse Rino Ferrari*, in “Motivi per la difesa della cultura”, 8, giugno-dicembre 1970, pp. 202-205.

(34) Lettere di Marcel Brion a Rino Ferrari da Parigi del 31 maggio e 2 giugno 1968, conservate presso gli eredi Ferrari, citate qui e in seguito nella traduzione della moglie dell'artista Giulia Somenzi. Si veda MARCEL BRION, *Art fantastique*, Michel, Paris 1961.

(35) ROGER OTAHI, *Miroir du fantastique*, s. n., Paris 1969, citato in traduzione.

(36) *L'Apocalisse di San Giovanni*, brochure della mostra (Bergamo, Centro culturale San Bartolomeo, 6-28 novembre 1971), presentazione di MARIO DE MICHELI, Centro culturale San Bartolomeo, Bergamo 1971.

(37) BUZZATI, op. cit.

(38) BRION, *Rino Ferrari...*, cit. Lo studioso nota nello stesso testo in merito alla serie dei vizi: “questo ingegnoso maestro dei giochi della grande parata dei peccati capitali”

utilizza “la potenza di suggestione che rivela la presenza del fantastico

e ci convince della minaccia che contiene. [...] La forma corporea che attribuisce ai vizi capitali restituisce loro la bestialità originale [...]; non ne fa delle astrazioni morali che potrebbero avere solo un fine edificante, ma creature viventi con le quali comprendiamo quanto sia periglioso avere a che fare, nonostante il loro aspetto sia seducente”.

(39) Lettera di Joseph Foret a Rino Ferrari da Parigi, 12 febbraio 1970, conservata presso gli eredi Ferrari.

(40) Dattiloscritto conservato presso gli eredi Ferrari; reca nell'intestazione: “Inferno introduzione editore”.

(41) La citazione è tratta dal ritaglio di una rivista francese conservato tra le carte del pittore. Non è stato possibile identificare il periodico, che sulle proprie pagine, in un articolo non firmato dal titolo *Un palais à la gloire de Dante*, ospita l'illustrazione di uno dei bozzetti e numerosi disegni di particolari del progetto.

(42) LORENZO BOCCHI, *Monumento alla Divina Commedia. L'originale progetto di un artista italiano a Parigi*, in “Domenica del Corriere”, 14 maggio 1968.

(43) Copia del contratto per la produzione, stipulato il 18 luglio 1969, è conservato tra le carte in possesso degli eredi Ferrari.

(44) Lettera di Maurice Cloche a Rino Ferrari da Parigi, 20 gennaio 1971, conservata presso gli eredi Ferrari; il regista informa il pittore che si renderà necessario “refaire une projection du «pilote» à des personnalités de l'ORTF”. Si conservano inoltre, sulla preparazione del filmato pilota, precedenti lettere di Mongobert del 3 e 21 luglio 1969 e di Cloche del 28 successivo.

(45) Dattiloscritto conservato nell'archivio del pittore presso gli eredi Ferrari.

(46) BOCCHI, *Rino Ferrari a Parigi...*, cit.

(47) *Dante e un pittore di oggi...*, cit., p. s.n.

(48) Si vedano le illustrazioni di Ferrari per i tre sontuosi volumi rilegati in marocchino de *La Légende des Siècles* di Victor Hugo, nell'edizione artistica monegasca Arts et couleurs, presentata al IV Festival internazionale del Libro di Nizza dal 19 al 25 maggio 1972.

(49) Si pensi alle esposizioni dal titolo *Il Cantico delle Creature e Il Cantico e noi*, allestite da Rino Ferrari

in occasione del 750° anniversario della morte del santo nel Sacro Convento della Basilica di San Francesco ad Assisi, tra il primo e il 29 maggio 1977, con la presentazione di Mario Monteverdi.

(50) Nel 1982 fu ordinata al Conventino a Bergamo una sua mostra con cento acquerelli dedicati a Lourdes e a Bernadette.

(51) Si pensi alla rassegna ospitata nuovamente al Conventino nel 1983, esponendo gli acquerelli di Ferrari poi pubblicati nel volume di NAZZARENO D'ERRICO, *La vita di Gesù*, edita dallo stesso istituto religioso nel 1985.

(52) Si rimanda a GERMANO FENTI (a cura di), *Medaglisti contemporanei: Rino Ferrari*, Tipolito Persegani, Cremona 1994.

(53) La collana di litografie, intitolata *Bergomum*, rimase esposta alla Galleria Kefri tra il 21 novembre e il 15 dicembre 1972. Ferrari aveva una certa confidenza con il mezzo litografico: nel testo del 1970 che già abbiamo citato, Mario Muner ricorda che di sei tempere dell'Apocalisse prossimoamente in un prestigioso «portefeuille» dell'editore Borghi di Milano, con presentazione di Mario de Micheli. [...] Un'altra cartella recante egualmente sei litografie, ma sul tema *Déeses*, è in preparazione presso un altro editore milanese: Ponterosso” (MUNER, *Apocalisse...*, cit., p. s.n.) e altre serie di incisioni seguiranno nella produzione dell'artista, comprese le litografie dantesche che già abbiamo nominato, le quali Ferrari intendeva pubblicare per l'editore Foret.

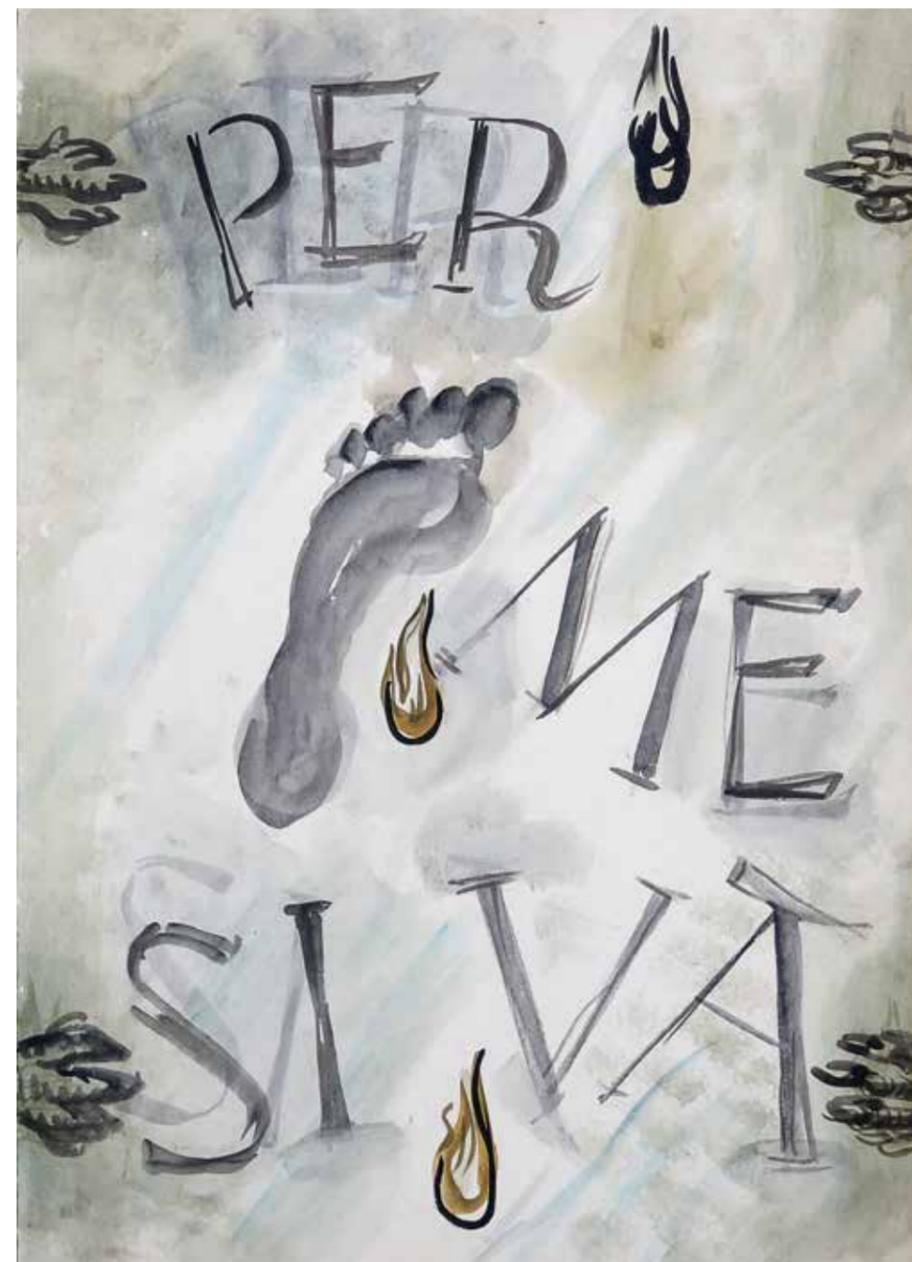
(54) Si tratta delle edizioni della fiera ippica veronese del 1982 e 1983.

(55) *Rino Ferrari*, testo critico di RENZO BIASION, Mondadori, Milano 1990.

Catalogo opere



—
*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente*



PORTA INFERI - china su cartone 47,5×102 cm



La selva oscura

Nella selva oscura Dante / Uomo
si smarrisce e sperimenta l'angoscia
del peccato e il terrore della perdizione

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita*

—

MOSTRI · tempere e china acquerellata 50x70 cm



Le tre fiere

Il Poeta incontra tre fiere, allegoria dei vizi
che ostacolano il cammino dell'uomo verso
la salvezza: la lince è la lussuria, il leone la
superbia, la lupa la cupidigia e l'avarizia

*una lonza leggera e presta molto
che di pel maculato era coverta
...un leone...parea contra me venisse
con la test'alta e con rabbiosa fame
Ed una lupa, che di tutte brame
sembrava carca nella sua magrezza*



Caronte

Varcata la soglia degli Inferi, sulle rive
dell'Acheronte le anime destinate
alla dannazione attendono di essere
traghettate da Caronte che con crudeltà
ricorda loro l'eternità della pena

*Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque si adagia*



Minosse

Minosse, re di Creta, leggendario giudice
degli inferi, esamina i dannati e assegna
a ciascuno il cerchio infernale secondo i giri
della coda avvolta intorno al suo corpo

*Stavvi Minos orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo s'avvinghia*



Cerbero

Il cane a tre teste, guardiano dell'Inferno già nella mitologia greca, è posto a guardia del cerchio dei golosi quale simbolo dell'appetito insaziabile dei piaceri materiali

*Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sovra la gente che quivi è sommersa*



Pluto

Dio greco della ricchezza, Plutone, custode del cerchio degli avari e dei prodighi, è per Dante *il gran nemico* poiché dalla ricchezza originano i mali che affliggono l'umanità

*"Pape Satan, pape Satan aleppe!"
cominciò Pluto con la voce chiocchia*



Minotauro

Un mostro che si ciba di carne umana, simbolo della cieca cupidigia e dell'ira folle presiede il cerchio dei violenti: il Minotauro, nato da Pasifae e da un toro

*l'infamia di Creti era distesa
che fu concetta ne la falsa vacca;
e quando vide noi, se stesso morse
si come quei che l'ira dentro fiacca*



Centauri

Mostri dalla duplice natura umana ed equina, concepiti come feroci e rapaci già nella mitologia greca, posti a guardia dei violenti contro il prossimo rappresentano la vita ferina e senza legge.

*e tra 'l pie de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia*



Gerione

Astutissimo, nell'Inferno dantesco si arrampica con zampe pelose, vola agitando la velenosa coda biforcuta: perfetto simbolo dell'inganno è posto a guardia del cerchio dei fraudolenti.

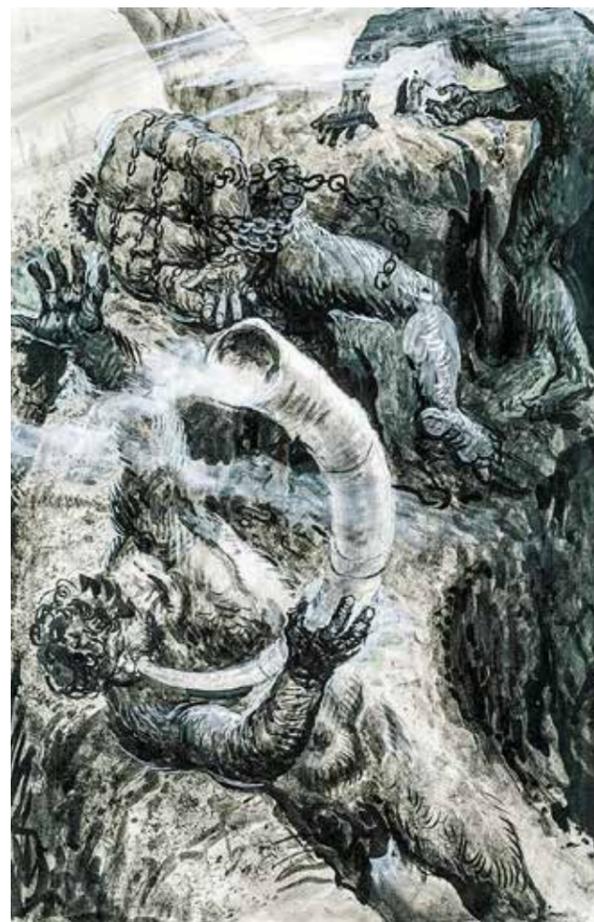
*Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti e rompe i muri e l'armi!
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!*



Caco

Caco, satiro figlio di Vulcano, ucciso da Ercole a cui aveva rubato i buoi. Il Poeta lo rappresenta come un centauro, coperto di serpi, e lo pone a guardia della bolgia dei ladri.

*Maremma non cred'io che tante n'abbia,
quante bisce egli avea su per la groppa
in fin ove comincia nostra labbia*



Giganti

I Giganti, che tentarono la scalata all'Olimpo furono fulminati da Giove. Incatenati ed immobili rappresentano l'impotenza umana quando sfida la forza del Creatore.

*"sappi che non son torri, ma giganti,
e son nel pozzo intorno della ripa
da l'umbilico in giuso tutti quanti"*



Lucifero

Lucifero, capo degli angeli ribelli, simbolo dell'Inferno intero. Reso prigioniero dal suo orgoglio è sprofondato tra i ghiacci della Caina, nella cerchia dei traditori. Con le sue tre facce rappresenta l'antitesi della Trinità: alla Divina Potestade (il Padre) è opposta l'impotenza, alla Somma Sapienza (il Figlio) l'ignoranza, al Primo Amore (lo Spirito Santo) l'odio.

*Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia*

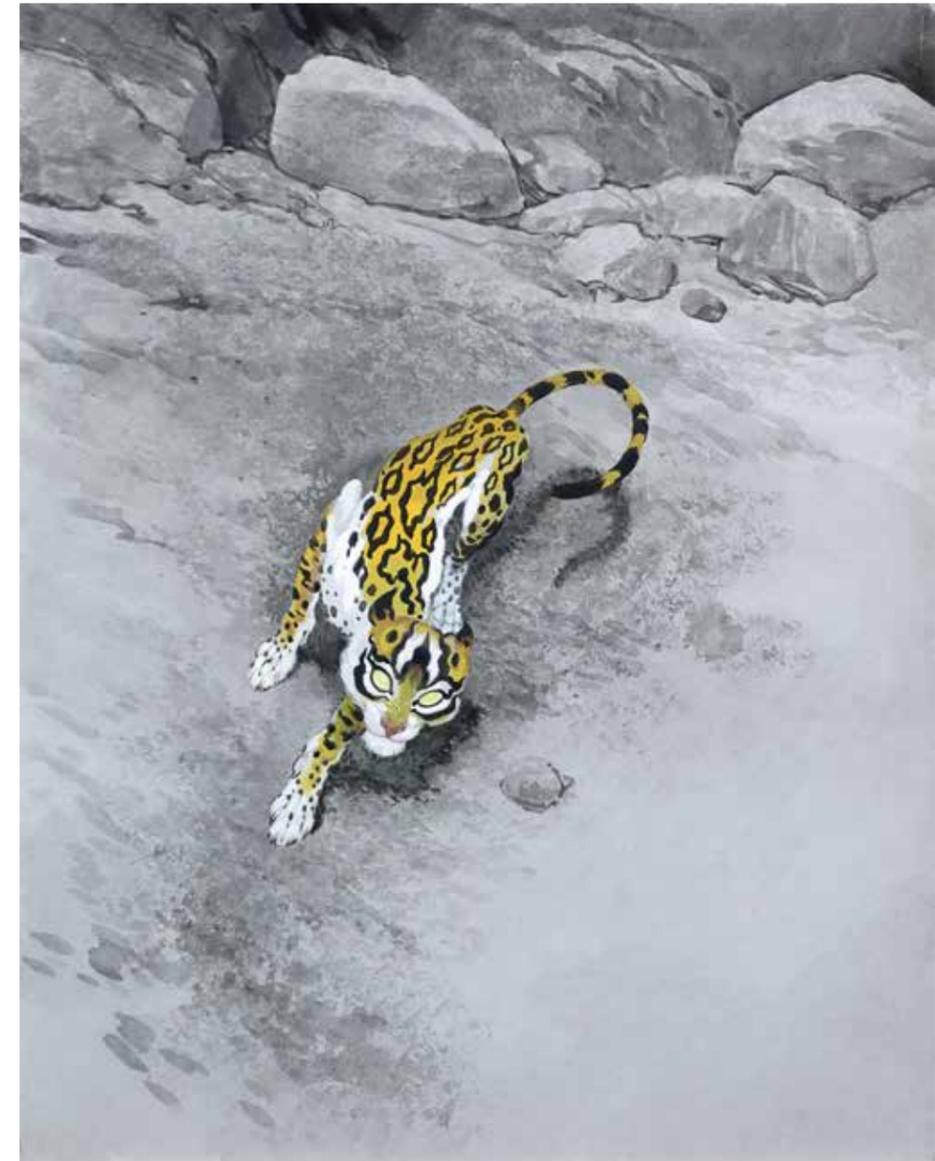
Le Fiere

*Questi pareva che contra me venisse
con la test'alta e con rabbiosa fame
ed una lupa, che di tutte brame
sembrava carca ne la sua magrezza*

—
*Una Lonza leggera e presta
molto che di pel maculato era coverta*



IL LEONE E LA LUPA · china e acquerello su cartoncino 70x50 cm



LA LONZA · china e tempera su carta 50x39,5 cm

Avarizia

L'insonne Uomo Moneta



L'AVARO - 1962, olio su tavola 42x35 cm



sopra, STUDI PER GLI AVARI E I PRODIGHI
olio su tavola 29,5x27,5 cm
sotto, STUDI PER GLI AVARI E I PRODIGHI
acquerello su cartone 50,5x26 cm





STUDI PER GLI AVARI E I PRODIGHI · acquerello su cartoncino 32,4x50 cm

Superbia

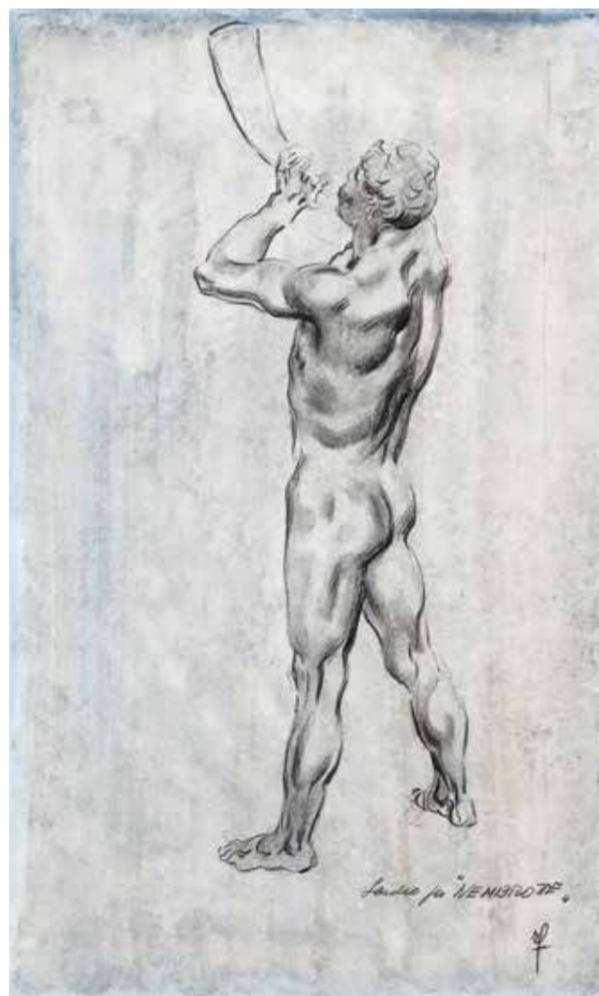
*L'uomo carponi, vinto dopo la sfida.
Confuso, prigioniero della sua Babele*



LA SUPERBIA · 1963, olio su tavola 55x46 cm



sopra, ANTEO
matita e carboncino su carta 51x37 cm
destra, STUDIO PER NEMBROTTE
matita e carboncino su cartoncino 37x51 cm



STUDIO PER LUCIFERO - matita e carboncino su cartoncino 36x54 cm

Gola

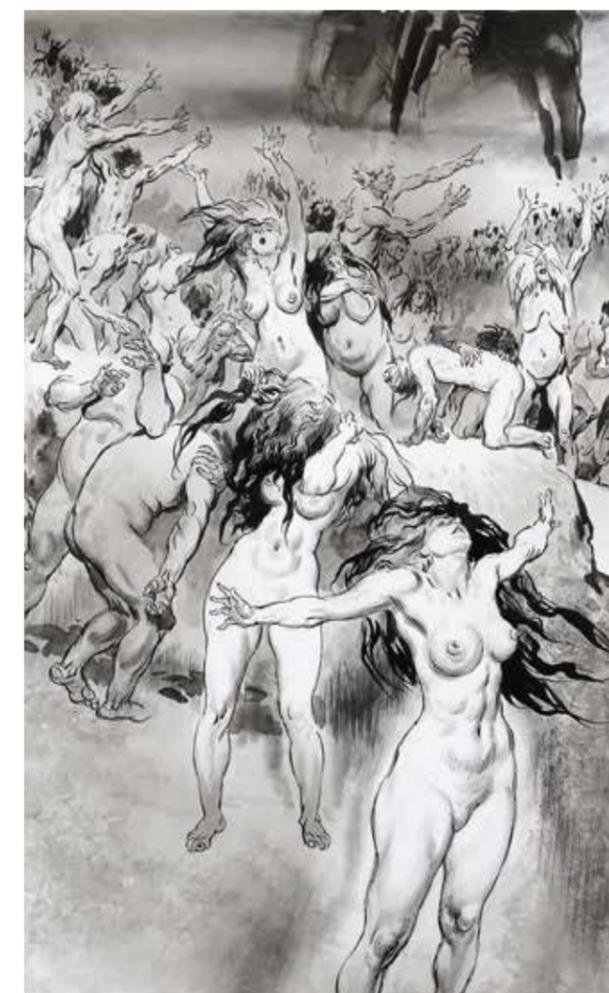
La insaziabile alchimia del ventre



CIACCO - 1968, olio su tavola 48,5x38 cm



sopra, ÉTUDE DIVINA COMMEDIA
1963, matita e acquerello su cartoncino 51,5x37,5
destra, L'UMANITÀ
china su cartoncino 51x36 cm



Invidia

Un cuore, un nodo di imprigionati
serpi: incessante velenoso morso



ÉTUDE POUR "L'ENVIE" · 1964, olio su tavola 42x35 cm



IL SERPENTE · tempera e china su carta 40x60 cm

Lussuria

La divorante dama fa suo scranno della decapitata Liocorne, favoloso emblema della virtù



LA DAME A LA LICORNE · 1966, olio su tavola 42x35 cm



sopra, LA BUFERA INFERNALE
1967, olio su tavola 27,5x29,5 cm
sinistra, MERETRICI
china su cartoncino 51x36 cm

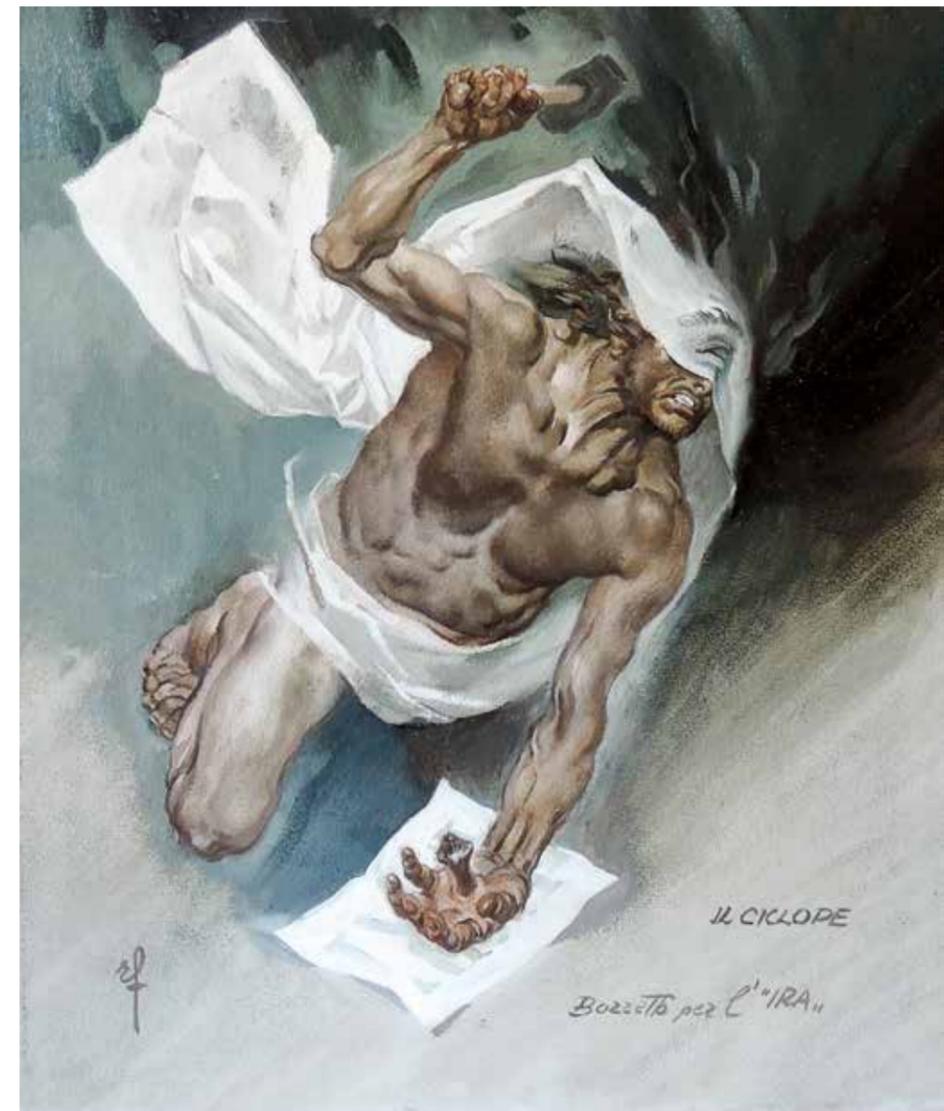


sopra, STUDIO PER I LUSSURIOSI
(PAOLO E FRANCESCA) olio su tavola 32x47 cm
destra, RUFFIANI E SEDUTTORI
FRUSTATI DAI DEMONI NELLA PRIMA BOLGIA
china e acquerello su cartoncino 47x32 cm



Ira

*L'uomo ciclope s'è follemente
inchiodato al segno che lo fa deicida*



IL CICLOPE, BOZZETTO PER L'IRA · 1963 olio su tavola 41,5x35 cm



sopra, **STUDIO PER I CENTAURI**
china e pastello su cartoncino 54x46 cm
sinistra, **STUDIO PER NESSO**
acquerello e pastello su cartoncino 51x37 cm

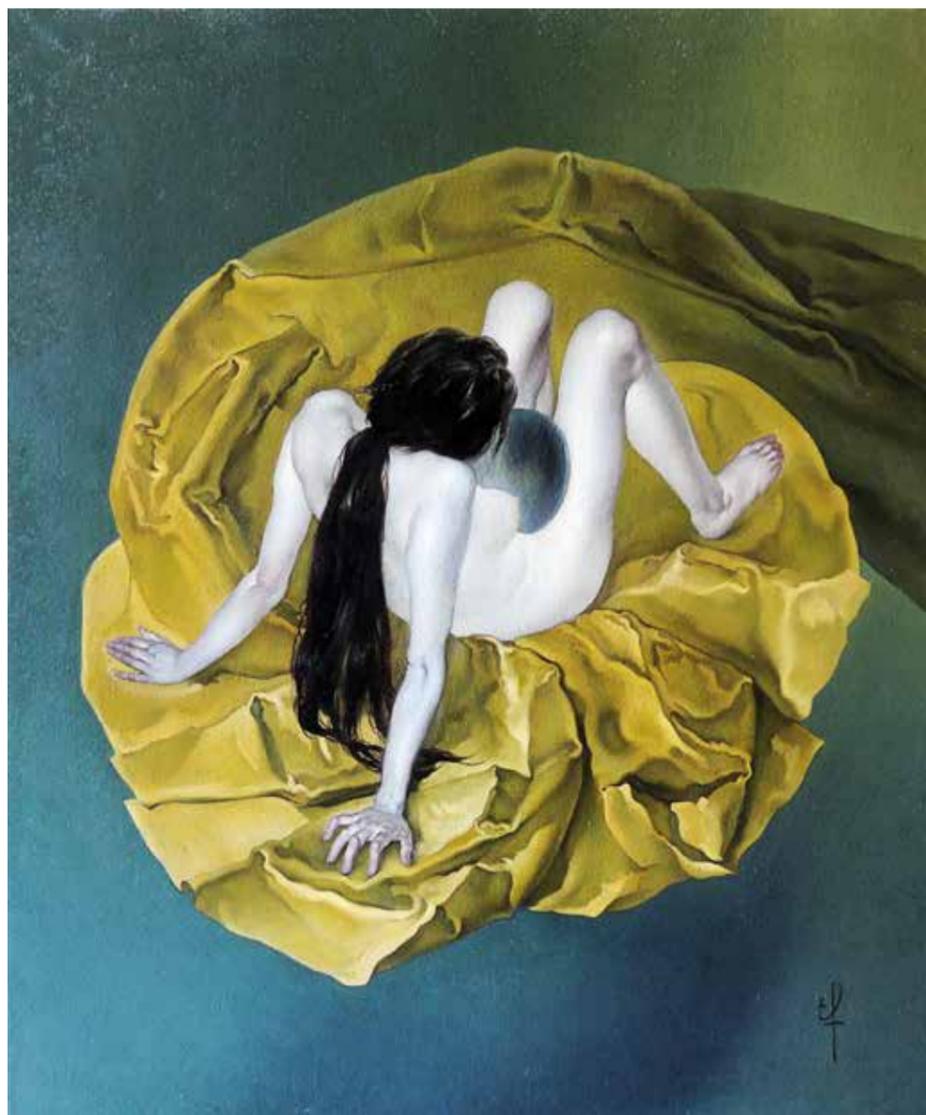


sopra, **IL CONTE UGOLINO**
china e acquerello su cartoncino 46,7x32,2 cm
destra, **I SUICIDI**
china su cartoncino 51x36 cm



Accidia

*L'avvolgente spirale fa sua preda
la Giovane Stolta che vi si adagia:
perenne lampada spenta*



LA VENERE STOLTA · 1966, olio su tavola 42x35 cm



sopra, GLI IGNAVI
china su cartoncino 51x36 cm
destra, STUDIO PER GLI IGNAVI
acquerello su cartoncino 51x73 cm
sotto, CARONTE
acquerello su cartoncino 50x70 cm





tavola 1, Antinferno e Acheronte

china su cartone, 47,5×102 cm



tavola 2, L'alto Inferno: gli incontinenti
china su cartone, 47,5×102 cm



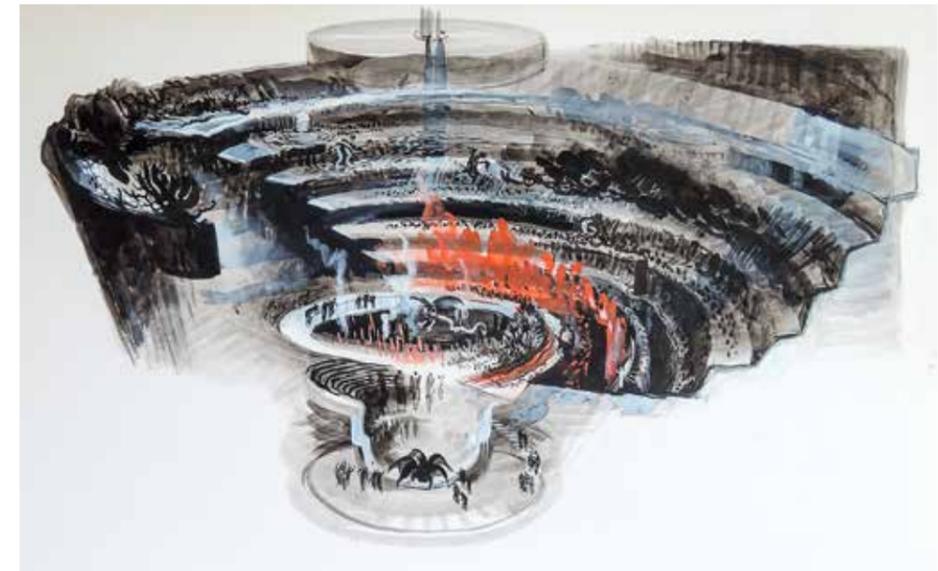
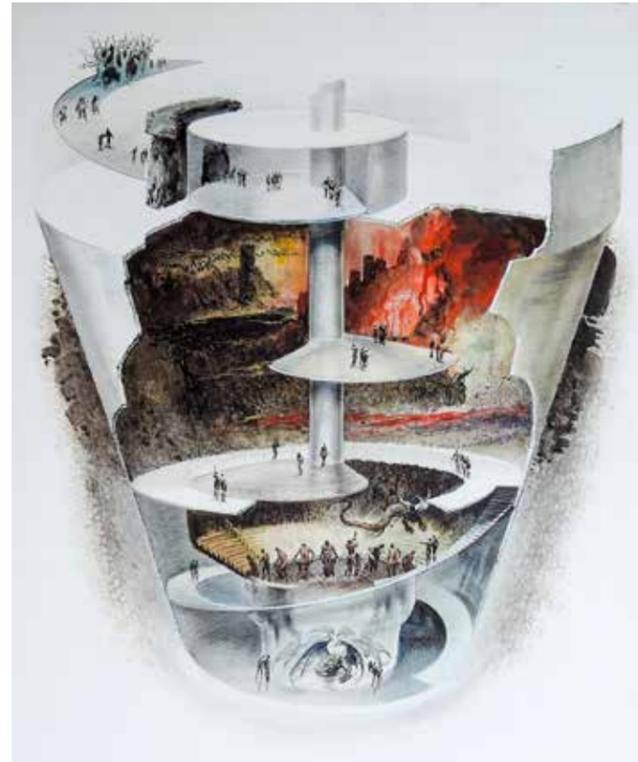
tavola 3, Il basso Inferno: i violenti
china su cartone, 47,5×102 cm



tavola 4, Malebolge e Cocito
china su cartone, 47,5×102 cm



*progetti per la realizzazione
del Palazzo della Divina Commedia*
tempere su cartone, 75x52 cm





“A mille ce n'è...”

Rino Ferrari illustratore

— Antonia Abbattista Finocchiaro

“A mille ce n'è
nel mio cuore di fiabe da narrar...”

Questo dolce ritornello, accompagnato da una musica melodiosa e notissima, è da circa cinquant'anni il segnale di riconoscimento delle “Fiabe sonore”, un'iniziativa editoriale per l'infanzia partita in Italia negli Anni Sessanta a cura della Fratelli Fabbri Editori e ancora oggi attiva, seppure con innovazioni tecnologiche che si adeguano ai nuovi strumenti comunicativi diffusi.

Ne parliamo in questo contesto perché alcune di quelle fiabe sono state illustrate da Rino Ferrari, il quale oltre a mettere in atto la sua competenza artistica nel disegno e nella pittura ad olio ha anche avuto un'ampia e continuativa attività di disegnatore e illustratore per testate di cronaca, riviste femminili, romanzi, fumetti e letteratura per l'infanzia, sia in Francia che in Italia, a partire dagli anni Quaranta e fino alla maturità. Di questa produzione purtroppo esiste documentazione rada e dispersa, particolarmente in Italia, dove essa è sempre stata collocata dalla critica ad un livello inferiore rispetto alla pratica pittorica tradizionale. Pertanto la conservazione e la valutazione di queste immagini oggi resta affidata soprattutto all'area del collezionismo di fumetti o a quella della ancora snobistica ricerca di modernariato editoriale.

Lo stesso artista era perfettamente consapevole di tale differenza di giudizio tanto che, in generale, tale produzione disegnata non è particolare oggetto di analisi e di puntualizzazione da parte sua: egli si dichiara soprattutto uno scultore per formazione e per vocazione¹. La sua lunga permanenza

in Francia tuttavia gli consente anche di verificare come il disegno per la “letteratura popolare” abbia in quel Paese maggiore dignità culturale, rispetto all'Italia, tanto che decide di utilizzare il suo nome intero prevalentemente quando opera oltralpe, dove infatti la sua “matita” è nota e stimata², mentre firma con lo pseudonimo “Ferri” gran parte della produzione destinata al mercato italiano, soprattutto quella per l'infanzia. Viceversa oggi possiamo senz'altro convenire sul fatto che la realizzazione di disegni per tutta quest'area di pubblicazioni a grandissima diffusione non solo costituisca in generale una sfida importante per l'artista, che ancora per queste opere gode di stima e considerazione³, ma rappresenta un interessantissimo passaggio della storia editoriale italiana e della “storia” *tout court* di anni ancora tutti da riconsiderare, come quelli che gravitano intorno alla seconda guerra mondiale.

La pubblicazione delle “Fiabe sonore” in Italia negli Anni Sessanta è un'idea editoriale della Fratelli Fabbri, che sostanzialmente riprende i testi scritti e illustrati delle fiabe della tradizione anche la più antica - dal Cinquecento in avanti - e vi aggiunge la registrazione sonora dei testi, incisa su dischi in vinile a 45 giri.

Di fatto l'operazione rientra per collocazione storica in quello che oggi appare una sorta di grande piano divulgativo-educativo, messo in atto in generale alla fine della guerra per attivare la ricostruzione anche culturale.

In Italia a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, in settori ed aziende diverse ma in qualche modo convergenti negli obiettivi, compaiono inizia-

tive tese all'utilizzo di nuovi strumenti comunicativi, promossi e sostenuti (forse per la prima volta nella "industria culturale") da intense campagne promozionali, che di fatto riescono a colmare certi innegabili ritardi culturali del Paese.

Uno dei riferimenti più significativi è, ad esempio, alla diffusione delle edizioni tascabili - nelle dimensioni e nel prezzo - di grandi romanzi della tradizione, ed in particolare agli *Oscar* della Mondadori⁴, seguiti da tascabili di diverse altre case editrici, negli Anni Sessanta e Settanta. L'operazione ha un tale successo di vendite da aprire di fatto un settore di autentica alfabetizzazione nel pubblico, e risulta fondamentale per aver intercettato fasce di utenti fino ad allora molto lontani dalla lettura di romanzi, come i fruitori dei quotidiani o, più avanti, gli studenti.

Un altro riferimento a proposito riguarda quella che oggi si definisce la più grande azienda culturale italiana, e cioè la RAI. All'indomani della sua stessa creazione, nel 1954, essa mette in programmazione (sull'unico e unificante canale attivo) trasmissioni pertinenti a due settori fondamentali di produzione, in entrambi manifestando un chiaro sapore divulgativo ma utilizzando il mezzo nuovo e per certi aspetti leggero della televisione: quello dell'intrattenimento⁵ e quello dei teleromanzi a puntate detti "sceneggiati"⁶, cui si aggiungono trasmissioni decisamente didattiche come il celeberrimo *Non è mai troppo tardi*, affettuoso corso di alfabetizzazione condotto per anni dal maestro Alberto Manzi⁷ e la divertente ma attendibile parodia di testi letterari intitolata *La biblioteca di Studio 1*⁸, entrambi degli Anni Sessanta.

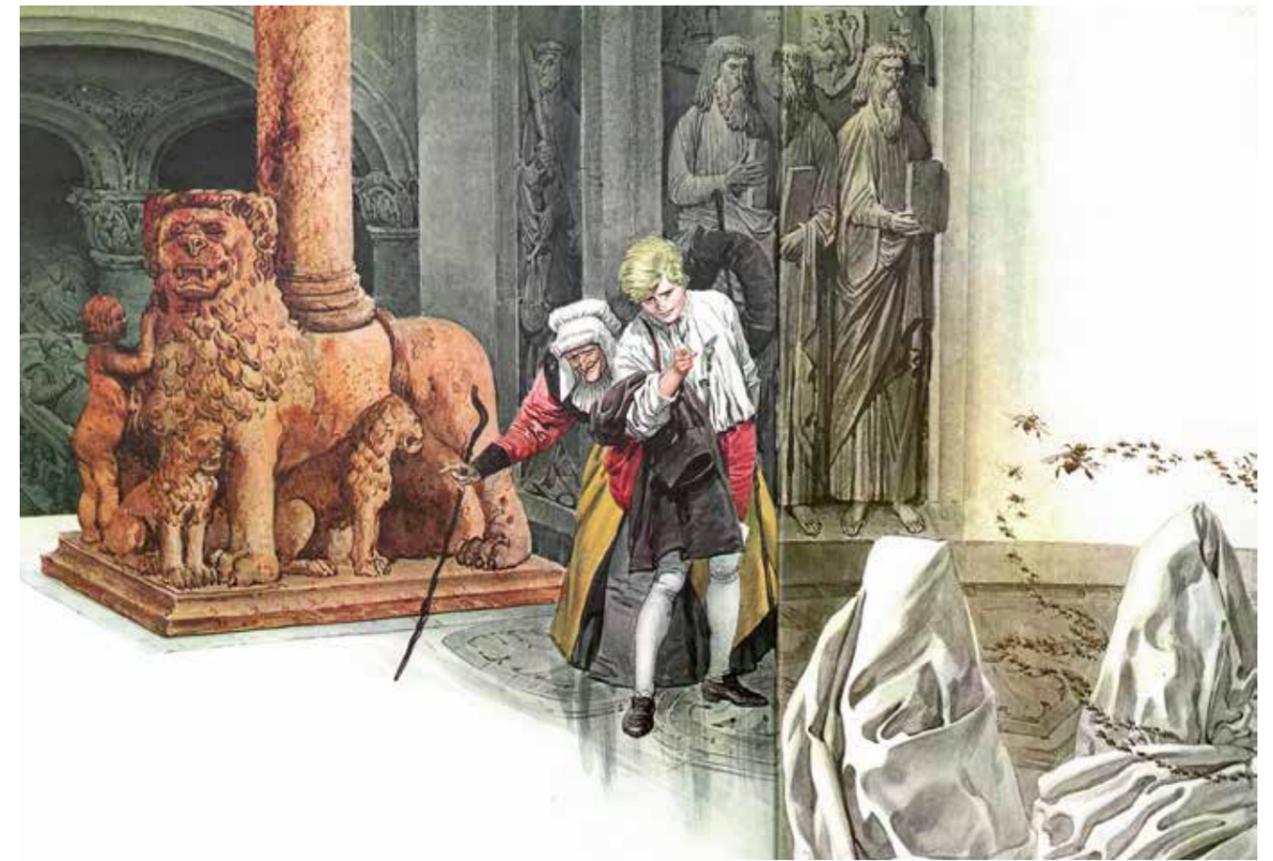
La storia delle *Fiabe sonore* parte nel 1966, e forse non è un caso il fatto che esse riscuotano un enorme gradimento del pubblico: probabilmente celebrano in qualche modo la trasmissione di un patrimonio sedimentato nella memoria e nella



Rino Ferrari, La bella addormentata nel bosco di Charles Perrault

cultura, ma in forma di intrattenimento e di gioco. Certamente proprio la trasposizione del testo in colonna sonora, novità comunicativa senza precedenti, è la sua carta vincente, ma non deve far dimenticare, col senno di poi, che si tratta di un'ulteriore aggiunta mediale, e che l'illustrazione della fiaba ha di fatto costituito - da decenni - il primo tentativo di "alleggerire" l'impegno della lettura, e in qualche modo ha mitigato l'ostilità della parola scritta, consentendo ad adulti e bambini insieme di condividere i contenuti del racconto.

L'illustrazione delle fiabe è stata ed è ancora una forma di approccio al mondo del bambino che consente all'adulto di "educare divertendo" o "divertire educando"⁹, in un percorso che da una parte trasmette alle giovani generazioni il patrimonio favolistico secolare, con i suoi valori e i suoi modelli, che la tradizione orale e scritta ha consolidato nel tempo. Dall'altra parte pare far pendere la bilancia verso l'aspetto più propriamente ludico, poiché la



Rino Ferrari, La principessa incantata di Ludwig Bechstein

presenza di un corredo iconografico disegnato sembra afferire maggiormente alla sfera del divertimento più che a quella dell'apprendimento¹⁰, in più la riproduzione sonora dei testi non può che risultare ulteriormente "divertente" rispetto alla lettura che certamente potrebbe presentare degli aspetti di fatica e impegno per i piccoli.

La storia della pubblicazione delle *Fiabe sonore* è nota: in occasione del Natale del 1966 il disco con la registrazione della fiaba de *I tre porcellini*¹¹ viene offerto gratuitamente nelle edicole senza alcun testo scritto. Solo nella settimana successiva viene distribuito a pagamento il primo autentico e completo albo comprendente un fascicolo di grande formato (27x35) con testo scritto e illustrazioni, e un disco a 45 giri: la fiaba è *Il gatto con gli stivali*. Seguono settimanalmente 150 altri fascicoli con fiabe, immagini e dischi, in cui la lettura di ciascuna fiaba è sempre preceduta dal ritornello "A mille ce n'è..." che ne diventerà la cifra connotativa¹².

Il nesso dell'attività di Rino Ferrari con la pubblicazione delle *Fiabe sonore* è presto detto: il nome di "Ferri" (pseudonimo adottato da Rino Ferrari) compare insieme a quelli di Pikka, Una, Max e Sergio, nella storia di queste edizioni come autore di illustrazioni. Nelle diverse edizioni - degli Anni Sessanta e Settanta - la firma del disegnatore è chiaramente leggibile, e ci consentirebbe delle significative osservazioni sul suo stile disegnativo e decorativo, che rimandiamo più avanti, mentre ora c'è un dato storico che ci impone una digressione ineliminabile: queste delle Fabbri costituiscono in realtà la trasposizione in lingua italiana di un tipo di pubblicazione già sperimentata in Francia anni prima, con ottimi risultati, e anche di quel progetto Rino Ferrari è stato un protagonista centrale.

Era stato un italiano ad attivare questa iniziativa: Cino Del Duca¹³ (Montedinove, Ascoli Piceno 1899-Milano 1967) singolare e vulcanica figura di imprenditore editoriale che chiede a Rino Ferrari,

già collaboratore per le sue pubblicazioni di giornali femminili negli Anni Cinquanta, di illustrare alcune fiabe scritte su album di grande formato – da allegare a rotocalchi settimanali - con disegni grandi, colorati ed efficaci.

Forse ultima tra le figure di spregiudicato e coraggioso imprenditore della stampa, Pacifico Del Duca, detto Cino, era partito in gioventù con la vendita porta a porta di stampa varia (con termine francese questi personaggi si definiscono *colporteurs*¹⁴) ma riuscirà a creare nel corso della sua vita diverse case editrici e otterrà un enorme successo in Francia prima con l'edizione di giornali a fumetti per ragazzi (*Hurrà*, 1935 che deve sospendere le pubblicazioni a causa della guerra, poi *Tarzan*, 1946 e *L'Intrepide*, 1948) e dopo la guerra con la stampa destinata ad un pubblico specificatamente femminile (nel 1946 pubblica *Nous Deux* e poi a seguire altre 14 testate di impianto simile), tanto da conquistarsi oltralpe il soprannome di "Le roi de la Presse du coeur".

Cino del Duca si trasferisce a Parigi per la prima volta negli Anni Trenta, e vi torna poi definitivamente dopo la seconda guerra mondiale cui partecipa in qualità di partigiano, sebbene con ruoli alquanto discussi. Ma anche Rino Ferrari, nell'immediato dopoguerra, si trasferisce a Parigi dove intreccia con Del Duca un rapporto che è al contempo lavorativo ed amicale. Sappiamo dai ricordi familiari e da una lettera di Simone Del Duca¹⁵ (la seconda moglie di Cino) che il pittore realizza un ritratto dell'imprenditore, ma attualmente non se ne conosce l'immagine né la collocazione.

In realtà Ferrari non è nuovo a questo tipo di impegno: esso era già iniziato in Italia nel 1945 quando la sua firma compare su diverse copertine de *La domenica degli italiani*¹⁶, e poi de *La Domenica del Corriere* fino agli anni Cinquanta. Stabilitosi definitivamente in Francia nel 1946 (senza però come si

vede abbandonare la collaborazione con periodici italiani) aveva inizialmente lavorato per l'editore André Beyler, per cui aveva realizzato copertine per il settimanale di attualità *Radar* (dal 24 luglio 1949, anche con inserti di racconti e romanzi) e per quello dedicato al pubblico femminile intitolato *Rêve*. I due giornali verso la metà degli anni Cinquanta cominciano a perdere terreno, poiché la concorrenza di altre testate – in particolare quelle editate da Cino Del Duca – diventa sempre più agguerrita. Nel 1946 infatti Cino Del Duca, già dinamico protagonista della stampa francese da oltre un decennio, attiva la pubblicazione di un gran numero di giornali dedicati alle donne, la cosiddetta "Presse du coeur", secondo uno schema ricorrente dedotto da simili prodotti italiani (i suoi fratelli Domenico e Alceo con la editrice *Universo* erano partiti in Italia nel 1946 *Grand Hotel* e *Intimità*), contenente di solito racconti romantici, rubriche di bellezza o di cucina, la posta del cuore e inserti dedicati all'attualità o ai personaggi famosi del momento.

Nel 1959 Rino Ferrari accetta di collaborare con Cino Del Duca, e si impegna evidentemente in una presenza ad ampio raggio nell'editrice, che lo vede autore di copertine per il settimanale *Lui*, e per il celeberrimo *Nous Deux* (ma anche per alcuni romanzi allegati come *Toi, ma folie*, di Lucienne Royer¹⁷).

Anche il settimanale femminile *Mode de Paris* (uno dei più famosi e longevi, all'epoca sempre nelle mani delle edizioni di Cino Del Duca) vede la collaborazione di Rino Ferrari, non solo per le copertine ma in un settore particolare che Del Duca decide per l'occasione di sondare: la illustrazione di fiabe per bambini, che l'editore fa partire nel 1963 in un allegato intitolato *Pour vous Madame*. In un sito francese¹⁸ sono riprodotte le copertine di *Le chat botté* e di *Alice au pays des merveilles*: in entrambi si legge perfettamente la firma dell'autore "R. Ferrari", mentre in alto a destra della copertina di *Alice* si

legge "Mode de Paris present". Le immagini dunque confermano quanto le testimonianze raccontano (aggiungendo anche la fiaba *Le petit Poucet*). Lo stesso Cino Del Duca deve aver aperto con le sue *Edizioni Mondiali* anche al mercato italiano poiché esistono dei volumi di fiabe illustrate da Ferrari anche in lingua italiana, e firmate con il nome intero. D'altra parte quella editrice che egli aveva fondato in Francia nel 1934 opera in Italia con la stampa di fumetti ma anche di romanzi¹⁹.

Rino Ferrari dunque illustratore per l'infanzia. Si tratta di un ruolo importante, che una volta di più costringe l'autore a mettere in atto la capacità di percepire il senso profondo delle parole scritte e trasporne i significati essenziale nel linguaggio delle immagini. In fondo un'attività che egli pratica per tutta la vita, con testi di diversa importanza letteraria (il pensiero va naturalmente alle meravigliose tavole per *L'Inferno* della *Divina Commedia*), sentendosi impegnato a creare mondi figurati a fianco di quelli raccontati.

Egli entra così a tutti gli effetti in quel mondo di disegnatori, "figurinai" (come sono stati felicemente definiti²⁰), creatori di emozioni e strumenti di comunicazione fra linguaggi, che da circa un secolo avevano assunto l'impegno di creare colonne disegnate a fianco di quelle scritte.

E' infatti recente materia di indagine storica proprio il ruolo che le immagini disegnate hanno avuto nella letteratura per l'infanzia, ruolo spesso determinante per la diffusione dei testi, e soprattutto valido pretesto per la definizione di un'area creativa di produzione destinata ad un uso specifico.²¹

Gli studiosi sono ormai abbastanza concordi nell'individuare i primi illustratori per l'infanzia all'interno di una produzione editoriale abbastanza ampia (siamo nella seconda metà dell'Ottocento, dopo il crinale dell'unità d'Italia) e di un'area genericamente popolare. Sono disegnatori che si dedicano

ad illustrare una diversificata stampa di uso corrente, agli almanacchi come alle effigie di santi, ai lunari e agli avvisi ufficiali: a quella che i francesi chiamano la "littérature de colportage" e che in Italia (dove essa ha sempre potuto fruire di una antica e consolidata emarginazione da parte dei ceti intellettuali) Francesco Novati definisce ai primi del Novecento "stampa muricciolaia"²². Si tratta di una produzione profondamente legata ad ambienti di cultura molto modesta, diffusa nelle piazze e nelle fiere, ma che trova verso la fine del XIX secolo attenzione in editori coraggiosi e innovatori, come Adriano Salani. Pubblicando quanto andiamo raccontando, insieme ai romanzi di Carolina Invernizio, egli riesce "a far coincidere il territorio della letteratura popolare con quello dei libri per bambini, pubblicando, per esempio, Le novelle della nonna di Emma Perodi, dove la favola fa propri anche i contenuti del feuilleton e diventa un repertorio omogeneo, capace di riassumere le storie che appassionavano e incuriosivano il volgo"²³. Simmetricamente rispetto alla figura dell'editore, anche quella dell'illustratore affronta e sopporta alcune contraddizioni: ad esempio Enrico Mazzanti (1850-1910), storico disegnatore della prima edizione del *Pinocchio* (1883) realizza anche incisioni per i romanzi di Carolina Invernizio, la regina del romanzo d'appendice, così come Ottavio Rodella (1964-1910) illustra libri per l'infanzia e contemporaneamente una nota stampa delle *Memorie* di Mastro Titta, il boia di Roma.

L'esempio di questi due disegnatori, in perfetto equilibrio tra realtà e fantasia, appartiene ad un'epoca che appare molto lontana, ma che in realtà semplicemente riguarda la letteratura infantile nel suo stato precedente alla diffusione del mezzo cinematografico²⁴ (e in seguito televisivo): uno stato di contiguità con la realtà che aveva un profondo senso didattico e che oggi è superato dalla necessità di "proteggere" i piccoli limitandone l'orizzonte a

contesti contenuti.

Questa ampia pagina è solo apparentemente digressiva nella delineazione della produzione per l'infanzia di Rino Ferrari: i suoi disegni infatti, realizzati negli anni Cinquanta-Settanta del Novecento, costituiscono per molti aspetti il prosieguo di quella tradizione di "figurina" (come vengono definiti dal Novati), impegnati contemporaneamente nei rotocalchi femminili, nei periodici di cronaca, nelle fiabe e nei fumetti²⁵, peraltro su indicazione di questi editori-colporteur dal profilo non troppo diverso da quello almeno iniziale di Cino Del Duca.

La realizzazione di disegni per giornali e vari periodici non è mai stata considerata nemmeno dallo stesso pittore un'attività degna di particolare attenzione sotto il profilo professionale. Egli l'ha sempre praticata ma in forma sommersa. Nel suo pensiero, spesso trasmesso ad amici e familiare, essa costituiva soltanto uno strumento di mera sopravvivenza economica e mai un impegno da cui poter estrapolare un giudizio sulla sua professionalità.

Il giudizio critico in questo settore è oggi profondamente cambiato, dunque possiamo ritenere importante e determinante anche sotto il profilo specificatamente professionale, oltre che culturale, questa sua attività di disegnatore, e proponiamo qualche osservazione su quella relativa all'illustrazione per l'infanzia.

Nel corso del XX secolo (per non andare troppo indietro in questo contesto) i disegni che accompagnano la stampa di libri e periodici dedicati espressamente ad un pubblico di piccoli lettori, presuppongono una fondamentale esemplificazione strutturale, anche se conservano sempre il tratto caratteristico dell'autore. Rispondono a questo schema, per fare solo qualche notissimo esempio, *Il Signor Bonaventura* di Sergio Tofano, o i fumetti per *Il Corriere dei Piccoli* di Giovanni Manca, ma anche i disegni di Mario Pompei: tutti restano nello stesso

tempo fortemente esemplificati e assolutamente riconoscibili.

Rino Ferrari non pare essersi fatto coinvolgere nell'obiettivo della esemplificazione di forme e di contesti disegnativi solo perché l'illustrazione era dedicata a pubblicazioni per l'infanzia. I suoi disegni, fin dalle prime prove francesi che probabilmente sfiorano cronologicamente gli inizi degli Anni Sessanta (*Le chat botté*, *Alice au pays des merveilles*), appaiono complessi, fortemente dinamici, arricchiti da tanti colori spesso a forti contrasti. L'autore usa di frequente impianti trasversali alla pagina, con figure che sfuggono oltre i margini, o strutture arrotondate intorno al testo scritto. Gioca con la prospettiva utilizzandola in scorci rialzati, con allontanamenti da cannocchiale o minuziose messe a fuoco in primo piano. In alcune situazioni – *Aladino*, *I tre cedri* – raggiunge livelli sfarzosi ed eleganti di tratto, con la rappresentazione sontuosa di abiti fantastici, stoffe preziose, gioielli, acconciature stravaganti, e anche quando sembra contenere il tratto – *Vardiello*, *Pelle d'asino* – non rinuncia mai ad articolare figure e contesti narrativi con dettagli significativi e decorativi.

Davvero i suoi disegni sono "illustrativi" del senso profondo della fiaba, che può appartenere alla tradizione orale ma che proviene spesso anche da quella illustre della scrittura rinascimentale (*Lo cunto de li cunti*²⁶, da cui è tratto *Vardiello*), ma resta comunque per Ferrari la fonte da cui partire per il suo percorso disegnativo, sempre personale e riconoscibile.



Rino Ferrari, Vardiello di Giovanni Battista Basile

(1) Lo afferma in una intervista al giornalista Charles Moreau cfr. <http://fantastik2001.blogspot.fr>

(2) Ne sia un esempio tra diversi il sito <http://fantastik2001.blogspot.fr> che contiene una interessante biografia di Ferrari, si veda anche il sito <https://fr.wikipedia.org/wiki/Radar> che approfondisce la sua collaborazione con la rivista francese Radar e che lo indica con il suo vero nome così come <http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t3499-nous.deux>

(3) Basti verificare i diversi blog di collezionisti e i siti citati che lo ricordano soprattutto per la sua straordinaria capacità di rappresentare i cavalli e gli indiani d'America, sulle copertine di alcuni fumetti come *Cassidy*, *Jim Canada*, *Prairie*, copertine che giungono a quotazioni davvero ragguardevoli. In questo sito l'elenco più completo della sua produzione fumettistica e lusinghieri giudizi <http://www.bedetheque.com/auteur-21871-BD-Ferrari-Rino.html>

(4) Il primo della serie è *Addio alle armi*, di Ernest Hemingway, pubblicato nel 1965. Si veda tra gli altri il recente GIAN CARLO FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*. 1945-2003, Torino, 2004

(5) Si ricordano mitici programmi come *Lascia o raddoppia?* (Mike Bongiorno, 1955) o *Campanile Sera*

(Mario Riva e altri, 1959, primo gioco collettivo televisivo) che di fatto premiavano lo studio e la conoscenza, seppure nozionistica.

(6) Nei primi tre anni di vita, la RAI realizza ben otto sceneggiati televisivi tratti da romanzi: *Il dottor Antonio* (1954), *Piccole donne* (1955), *Cime tempestose* (1956), *L'Alfiere* (1956), *Jane Eyre* (1957), *Il romanzo di un giovane povero* (1957), *Orgoglio e pregiudizio* (1957), *Piccolo Mondo antico* (1957). Appare significativo l'uso di soggetti tratti dalla recente storia passata – età napoleonica, Ottocento, Risorgimento – che hanno consentito al grande pubblico di accostarsi alla letteratura e alla storia

(7) Dal 1960 al 1968 per un totale di 484 puntate. I direttori che si sono avvicendati in quegli anni per preciso intento culturale (dal 1954 al 1975, data della riforma Legge n. 103 del 14 aprile 1975, quando è Presidente dal 22 maggio 1975 al 20 gennaio 1977 Beniamino Finocchiaro) hanno l'obiettivo dichiarato di utilizzare la televisione come strumento di divulgazione e di crescita nazionale, anche perché nei primi due decenni di attività la televisione opera in presenza di ampie fasce di analfabetismo nella popolazione.

(8) Andata in onda nel 1960 ripercorreva ugualmente in chiave

di musical testi letterari antichi e moderni

(9) JURI MEDA, *Per una storia della stampa periodica per l'infanzia e la gioventù in Italia tra '800 e '900*. Presentazione della collana Nerbiniana, in FABIANA LOPARCO, *I bambini e la guerra*. *Il Corriere dei Piccoli e il primo Conflitto Mondiale (1915-1918)*, 2011, pag. 16

(10) *Ibidem*, pag. 17

(11) Recitata dall'attore Silverio Pisu con intermezzi musicali interpretati dal maestro Vittorio Paltrinieri

(12) Il successo è tale che già nel 1977 la Fabbri attiva una ripubblicazione parziale delle fiabe, riproposte poi negli Anni Ottanta non più con disco ma con audiocassetta in allegato. L'esperimento sarà replicato negli Anni Novanta, con distribuzione insieme al periodico Oggi sempre con audiocassette. Nel 2003 viene proposta la prima edizione con registrazione su CD, ripetuta nel 2007 (distribuzione insieme al *Corriere della Sera*) e nel 2010. Al 2012 risale la prima versione digitale dell'opera, scaricabile con una App per iPad, iPhone ed Android, contenente circa 30 fiabe. Contemporaneamente escono in CD, secondo un piano di 30 uscite, le tre serie de *Le avventure di Pinocchio*, *Peter Pan* e *Alice nel Paese delle Meraviglie*, e infine dall'inizio del 2015 è possibile trovare nuovamente le fiabe sonore su CD in edicola secondo un piano editoriale di 60 uscite settimanali

(13) L'unico studio monografico su questa davvero interessante figura di imprenditore editoriale e poi cinematografico e televisivo è stato realizzato in Francia da ISABELLE ANTONUTTI, *Cino Del Duca. De Tarzan a Nous Deux, itinéraire d'un patron de presse*, Renne, 2012

(14) La annotazione è fondamentale, come vedremo più avanti, per la caratterizzazione delle scelte di questo marchigiano che lasciata la scuola a 12 anni, lavora a Milano per mantenere la famiglia di origine con l'editore Heiermann e poi con Lotario Vecchi vendendo giornali e stampe porta a porta. Dopo l'avvento del fascismo, nel 1932, lascia l'Italia e nel 1934 apre a Parigi la sua prima casa editrice denominata "Le Edizioni Mondiali" (dopo averne fondata precedentemente un'altra in Italia con i fratelli Domenico e Alceo, la "Casa Editrice Modena", giunta al successo dal 1930 con la pubblicazione di numerosi fumetti

per ragazzi come *Il Monello* nel 1933, *L'intrepido* nel 1937 ma anche il primo romanzo di Luciana Peverelli *Cuore garibaldino* nel 1930). Per il contesto storico del primo cinquantennio di stampa a fumetti in Italia si veda anche FAUSTO COLOMBO, *L'industria culturale italiana dal 1900 alla seconda guerra mondiale: tendenze della produzione e del consumo*, Milano, 1997, pag. 92 e sgg.

(15) La lettera segue la morte di Cino Del Duca, scomparso nel 1967

(16) È il titolo con cui lo storico settimanale *La Domenica del Corriere*, che aveva sospeso le pubblicazioni nel 1943, riprende la presenza in edicola tra il 27 maggio del 1943 e il 31 marzo 1946. Dopo quella data assume nuovamente il titolo tradizionale. Cfr. *Arte moltiplicata: L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, 2013, pag. 232

(17) <http://litteraturepopulaire.winnerbb.net/t3499-nous-deux> il sito riporta l'informazione

(18) <http://fantastik2001.blogspot.fr>, contiene una intervista concessa da Rino Ferrari al giornalista Charles Moreau

(19) Tra gli altri fumetti i celeberrimi *Batman* e *Robin* e *Superman*. A titolo di curiosità l'indice dei romanzi comprende anche il volume della poetessa e scrittrice bergamasca Mariana Frigeni Careddu, *Credo all'amore*, Cino Del Duca edizioni, 1963

(20) FRANCESCO NOVATI, *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, Bergamo, 1907

(21) Si veda per il tema specifico ANTONIO FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino, 1972, con bibliografia, e anche JURI MEDA, *Per una storia...*, 2011

(22) F. NOVATI, cit.

(23) A. FAETI, *Guardare...*, cit., 1972, pag. 6

(24) Faeti parla senza mezzi termini di "estetica disneyana, riduttiva, falsamente consolatoria...", A. FAETI, *Guardare...*, cit., 1972, pag. 8

(25) Oltre a fare riferimento al sito italiano di recente costituzione www.rinoferrari.it, per notizie ed informazioni sulla vita e la produzione dell'artista è opportuno fare riferimento anche ad alcuni siti francesi come <http://fantastik2001.blogspot.fr>

(26) Giambattista Basile (15 febbraio 1566 – Giugliano in Campania, 23 febbraio 1632)

Tracce per una biografia di Rino Ferrari

— Laura Serra Perani

Rino Ferrari nasce il 3 ottobre 1911 a Paderno cremonese, che avendo dato i natali al musicista Amilcare Ponchielli, diventerà nel 1928 Paderno Ponchielli. La sua è una famiglia di artisti: già il nonno era pittore, il fratello maggiore suonava il violoncello, mentre il fratello minore e la sorella avevano frequentato il conservatorio diplomandosi in pianoforte. Lo stesso Rino, che non ricordava quando avesse iniziato a dipingere, imparò presto a suonare il violino, attività che coltivò durante tutta la vita per diletto.

Dopo aver frequentato le scuole nel paese natale, Rino Ferrari si trasferisce a Milano per frequentare il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti di Brera dove ha come maestri Adolfo Wildt e Francesco Messina. Nel 1933 consegue il diploma in scultura.

Durante questo periodo, per mantenersi agli studi e non gravare sulle finanze familiari, sfrutta le sue doti artistiche svolgendo alcuni lavori presso artigiani per i quali disegna vetrate e scolpisce opere funerarie. Dopo il diploma esegue soprattutto ritratti su commissione, affreschi con soggetto religioso e sculture, alcune delle quali in Lomellina.

Nel 1937 e nel 1938 è a Roma dove concorre come scultore ai progetti per la E42, l'esposizione universale, manifestazione che viene poi sospesa per lo scoppio della guerra.

In quegli anni viene in contatto con l'ambiente di Cinecittà dove il suo talento viene messo in luce nella realizzazione di ritratti di attrici e attori e nella preparazione dei manifesti di alcuni film, che firma semplicemente "Rino". Sono suoi, ad esempio, i manifesti dei film "I due Foscari", "Noi vivi - Addio

Kira", in cui spicca in primo piano il volto della protagonista, l'attrice Alida Valli, e "Ombre rosse", in cui i cavalli al galoppo sono resi con grande senso del movimento.

È lo stesso Rino Ferrari a scrivere, l'11 ottobre 1939, in una nota posta sul retro della foto dell'attore Lamberto Picasso, uno dei protagonisti del film "Ricchezza senza domani":

"Questa foto, insieme ad altre tre, mi fu consegnata nello stesso giorno del mio arrivo a Roma [...]. Furono i primissimi lavori che cominciarono la serie ininterrotta di ritratti, bozzetti, disegni che mi assorbirono tre anni di vita romana..."

Durante questo periodo frequenta alcuni giornalisti e collabora al giornale satirico *Marc'Aurelio*² per il quale crea vignette, e alla *Tribuna Illustrata* della quale illustra la prima o l'ultima pagina; da questo giornale è assunto, come secondo disegnatore, negli anni 1942 e 1943.

Il 9 aprile 1942 Rino Ferrari sposa Giulia Somenzi (Paderno Ponchielli 1915-2007) con cui vivrà fino alla morte.³

L'anno successivo l'artista è chiamato sotto le armi come sottotenente di Fanteria e in seguito inviato a Roma al Ministero della Marina, dove è incaricato di produrre materiale illustrativo per la campagna "Leva del mare". A causa di una grave malattia è congedato e torna nel paese natale per curarsi; qui organizza un piccolo nucleo di resistenza all'occupazione tedesca.

Nel 1945 Rino Ferrari inizia la collaborazione con

La Domenica del Corriere e, nel 1946, sostituisce per un breve periodo il disegnatore principale Walter Molino. Il suo lavoro consiste nell'illustrare la prima e l'ultima pagina della rivista rappresentando alcuni fatti di cronaca all'interno di scenografie realistiche.

La collaborazione con il giornale proseguirà anche dopo il rientro di Molino, almeno fino al 1959.

In una breve biografia scritta dalla moglie Giulia⁴ si legge: "Il suo desiderio tuttavia era di recarsi negli Stati Uniti, avendo ricevuto la proposta di un contratto come ritrattista a Hollywood, ma prima voleva visitare i musei d'Europa a cominciare dal Louvre, e poi Londra, Olanda e Belgio". Nel 1948, con questo scopo, i coniugi si recano a Parigi, dove, seguendo il consiglio di un amico, Rino si presenta nella sede della rivista *Radar*, dove cercavano un disegnatore; gli propongono subito un contratto, ma egli non decide nulla.

Solo dopo avere visitato i musei di Londra, di Bruxelles, di Bruges e di Gand, nel giugno del 1949, Ferrari accetta un contratto come primo disegnatore alla rivista *Radar*, settimanale di cronaca, di grande formato, da poco offerto ai lettori francesi dalle pubblicazioni *Nuit et Jour*. Di fatto sono proprio le illustrazioni a inchiostro di Ferrari, così vive e veritiera, che portano al successo la rivista.

Il suo è un lavoro meticoloso e preciso che, per produrre una tavola in modo perfetto, richiede molta documentazione e molto tempo. In un messaggio che accompagna le foto di alcune illustrazioni di Rino Ferrari pubblicate sulla rivista inglese *Illustrated*, i colleghi della redazione di *Radar* scrivono "Al solo uomo che è in grado di uccidere la fotografia".

E così, secondo quanto scrive Giulia: "I bei tempi continuarono e Parigi era sempre più bella così decidemmo di restarvi per qualche tempo. Il tempo passava, gli anni seguivano l'uno all'altro, e noi restavamo"; infatti da quel momento Rino e Giulia

risiederanno stabilmente a Parigi, fino al 1986, quando decisero di tornare definitivamente in Italia⁵.

A Parigi, secondo quanto scrive qualche anno dopo l'editore Michel De L'Ormeriaie:

"gli anni che seguono [al 1949] gli porteranno non solo incarichi ma anche l'amicizia di numerosi editori, ma non cambieranno in nulla le sue abitudini, si manterrà estraneo all'ambiente mondano di Parigi e continuerà a frequentare solo pochi intimi. Conosce bene i musei e i monumenti della città, è un uomo di Parigi, ma circola abitualmente in taxi per non perdersi. Fa eccezione il "Marché aux Puces" che conosce perfettamente data la sua assidua frequenza per soddisfare la sua curiosità artistica e per arricchire le sue collezioni di oggetti d'arte."

Poco dopo l'inizio della collaborazione con *Radar*, il direttore generale André Beyler gli affida anche il compito di illustrare i romanzi storici che la rivista pubblica a puntate al suo interno, oltre a quello di realizzare le illustrazioni della rivista *Détective* e, dal 1950, la copertina del settimanale femminile *Rêves*.

Contemporaneamente continua la sua collaborazione con *La Domenica del Corriere* e con le *Éditions Imperia* di Lione, per le quali realizza moltissimi fumetti; in questo campo dà sfogo alla sua fantasia e alla passione per i cavalli rappresentando indiani, cowboys e scene di battaglia.

Dopo la fine della collaborazione con la rivista *Radar*, nel 1959, Ferrari inizia a lavorare per l'editore Cino Del Duca che gli affida la copertina della rivista *Lui*, e, in seguito, alcune illustrazioni interne al settimanale *Nous Deux*. Dal 1963 per Cino Del Duca illustrerà anche alcune fiabe che saranno pubblicate nel 1966, dai Fratelli Fabbri in una pubblicazione settimanale cui era allegato un disco con la lettura della fiaba stessa⁶.

Continuerà a collaborare con la Fabbri e con le edizioni Imperia fino al 1976, dopodiché porrà fine alla sua attività d'illustratore, ormai totalmente assorbito dalla passione per la pittura e la scultura.

Qualche anno prima aveva maturato la scelta di abitare per lunghi periodi anche in Italia così, dal 1963, i coniugi Ferrari si divideranno fra la residenza di Parigi e la loro nuova casa di Bergamo.

In realtà, Ferrari non ha mai abbandonato né la scultura, né la pittura, anzi, "lavora da alcuni anni attorno a temi geniali e complessi. Lavora e medita con la tenacia di un maestro antico, con un'applicazione continua e severa, con un rigore eccezionale"⁷.

Risale ai primi anni Sessanta il primo dei suoi grandi progetti: l'illustrazione dell'*Inferno* di Dante, opera alla quale si dedica dopo un accurato studio preparatorio, durato almeno quattro anni, che, per quanto riguarda l'approfondimento del testo letterario, si avvale anche dell'aiuto della moglie.

Il desiderio di Ferrari di sperimentare sempre nuove tecniche lo porta a cimentarsi con la tecnica litografica con la quale crea alcune serie di opere: "Apocalisse"⁸, "Nus de l'Enfer", "Déesses", che sviluppano i temi affrontati nella pittura, e la serie di sei litografie "Bergomum", che rappresenta un omaggio alla sua città di adozione⁹.

Utilizzando la tecnica del bulino crea le incisioni "Il sonno di Booz", "Mosè", "L'Avaro", "Grottesco", "Gli Elementi" nelle quali – così scrive Mario Muner – "il segno profondo, irreversibile, riprende in un certo senso il graffito rigore della scultura di Wildt, ma la lievitazione delle forme, privilegio della scultura di Ferrari, non viene abbandonata e conferisce a quei segni, così scavati, una grazia indimenticabile."

Per l'editore Fabbri realizza quaranta medaglie dedicate alla Bibbia, che sono coniate dalla Numiversal e da Lorioli nel 1975; per la Monnaie di Parigi

creerà medaglie in commemorazione di Victor Hugo, Antonio Stradivari, Toulouse Lautrec, San Francesco; per il Circolo Numismatico Bergamasco una medaglia con l'effigie di Bartolomeo Colleoni; per il Comune di Cremona una medaglia in ricordo del liutaio Antonio Stradivari e per il Comune di Paderno una medaglia commemorativa di Amilcare Ponchielli¹⁰.

Per l'editore Michel De L'Ormeriaie, inoltre, elabora una serie di cinque medaglie intitolate "Le stagioni"; "per esaltare la Donna, la Natura e l'Amore nelle delicate figurine scolpite nel metallo, tanto reali nelle loro splendide forme quanto per la loro grazia e la purezza delle loro espressioni"¹¹. Lo stesso soggetto viene da lui proposto come decorazione per un prezioso orologio da tavolo che la ditta Mattew Norman espone alla Fiera Europea dell'orologeria e della Gioielleria a Basilea nel 1981.

Nel 1973 comincia a prendere corpo un progetto grandioso: la creazione del parco tematico "Bible Land", di cui Ferrari è nominato direttore artistico. L'entusiasmo con il quale affronta il progetto è testimoniato da alcuni appunti in cui scrive:

"Parigi, 4 maggio 1973, ore 5

Prendo queste note a titolo personalissimo per rendermi conto della cadenza, che mi sorprende, delle "trovate" con le quali considero risolti problemi, mai considerati prima d'ora e che malgrado tutto vengono gettati uno dopo l'altro con troppa facilità nella cartella del "lavoro da catalogare".

C'è di mezzo qualcosa che mi fa "paura". Questa responsabilità che mi trovo sulle spalle e che m'aveva vivamente impressionato anche se estremamente piaciuta (difficoltà enormi: esempio, far concorrenza a Disneyland quanto a soluzioni, con un "materiale" fatto di tutt'altro che "bonbon" e favoleggiamenti) l'avevo sentita come gravoso peso su spalle impreparate anche se fatte di materiale adattabile. Niente,

come niente. Provo un autentico piacere e mi pare di non esagerare nel dirmi che non ho altra difficoltà che la scelta. Unico fastidio il non sapere se gli amici [Oscar Meyer e Paul Polishuck che condividono con lui il progetto] avranno i mezzi per tenermi dietro. Aggiungo, me lo concedo col definirmi un po' matto, che se la cosa comincerà a funzionare sarà più facile e più divertente mettersi a tavolino (da disegno). Non c'è qualcosa di inquietante sotto tutto questo? Qualcuno mi dà una mano! E che mano! [...] A tutt'oggi nella cartella ho pronto il progetto dell'Inferno, Purgatorio e Paradiso eseguiti ieri, pensato ed eseguito, ripeto. Mi pare tanto. Ieri ho anche cominciato l'Arca di Noè – l'idea farà il suo effetto – e anche l'idea della "Babele". Nei giorni precedenti ho steso il progetto del Museo della preistoria e dell'arte primitiva; ristoranti e bar, Roof Garden e tutto il resto, posate e menu compreso. Mi sembra sempre tanto."

Nonostante i diversi contatti, anche con personalità americane e israeliane, il progetto non viene realizzato.

In una lettera del 29 maggio 1986, inviata da Parigi ad un cliente, Ferrari annuncia di avere finalmente ultimato la realizzazione di una scultura della quale invia una foto: una fanciulla circondata da fiori e frutta che rappresenta Eva e che probabilmente è l'ultima opera realizzata dall'artista. Nella lettera aggiunge: "Stiamo preparando il trasloco poiché dopo trentasette anni abbiamo deciso di rientrare definitivamente in Italia, a Bergamo, e questo avverrà entro una decina di giorni..."

Il fatto che i progetti e le mostre di Rino Ferrari si siano concentrati ormai da diversi anni in Italia, oltre al desiderio di essere più vicini alle famiglie, determinano la decisione di lasciare Parigi e di trasferirsi in Italia definitivamente, principalmente a Bergamo, ma anche a Paderno Ponchielli, in una

parte di quella che era stata casa Somenzi.

Purtroppo sarà il destino a scompigliare le carte: poco tempo dopo il suo rientro in Italia, dopo una breve malattia Rino Ferrari muore a Cremona, il 16 luglio 1986.

La moglie Giulia, rimasta sola, torna nella casa di Paderno dove custodisce le opere dell'artista e il suo archivio e sino alla morte si adopera per mantenerne viva la memoria¹².

Cronologia delle mostre

1963 / La prima esposizione delle opere pittoriche di Rino Ferrari avviene a Milano, alla Biennale di Arte Sacra all'Angelicum dove vengono esposte "La Passione", "Il Pane" e "Mater Christi"

1964 / Seguono due mostre personali, l'una al Palazzo dell'Arte di Cremona, a cura del Gruppo Artistico Leonardo, l'altra alla Galleria Della Torre a Bergamo, nelle quali il pittore espone opere realizzate nel periodo tra il 1959 e il 1964: pitture a olio di soggetto religioso, i vizi capitali, ritratti.

1965 / Le tavole dell'Inferno, insieme ai quadri a olio raffiguranti i sette peccati capitali, sono presentate per la prima volta, in occasione del 700° anniversario della nascita di Dante Alighieri, a Bergamo, presso la Galleria Della Torre.

1966 / Le stesse tavole vengono esposte alla Galleria Gussoni di Milano e a Madrid, Presso la Biblioteca Nazionale, su invito dell'Istituto Italiano di Cultura. Nel 1967 le stesse opere sono mostrate a Parigi, alla galleria André Weil.

1969 / Nel dicembre del 1969, Ferrari espone, sempre alla galleria André Weil a Parigi, ventuno tempere ispirate ad un altro soggetto che lo affascina: L'Apocalisse di San Giovanni.

1971 / La stessa opera viene presentata nella mostra allestita nel novembre del 1971 a Bergamo, presso il Centro culturale San Bartolomeo.

1972 / Rino Ferrari è invitato a partecipare al 4° Festival Internazionale del Libro di Nizza, con le illustrazioni de *La Légende des siècles* di Victor Hugo, che l'editore Pardo, delle edizioni d'arte Arts et Couleurs Montecarlo, pubblicherà in tre volumi nel 1975; gli organizzatori del festival gli mettono a disposizione alcune sale in cui, oltre alle tavole dell'Inferno, Ferrari espone le 18 tavole a olio, intitolate "I testimoni dei tempi", in cui è rappresentata la Storia del popolo ebraico.

1977 / È ancora un tema morale e religioso quello scelto per le opere esposte, in maggio, nel Sacro Convento della Basilica di San Francesco ad Assisi, in occasione della celebrazione del 750° anniversario della morte del Santo. "Il cantico e noi" è il titolo dell'esposizione.

1982 / Sono esposti a Bergamo, presso Il Conventino, gli acquerelli dedicati a Lourdes, a Bernadette e ai costumi francesi della seconda metà del XIX secolo. L'anno successivo gli acquerelli sono pubblicati nel volume *La vita di Gesù*, edita dallo stesso istituto religioso.

1982 / Se le opere di carattere religioso e morale hanno rappresentato la parte principale della produzione di Ferrari, non dobbiamo trascurare i soggetti ai quali si dedicava per diletto: nature morte, paesaggi a tempera, e soprattutto acquerelli, oli, sculture ispirati ai cavalli, animali da sempre al centro del suo interesse. Opere dedicate a questo soggetto vengono esposte nel 1982 e nel 1983 nei padiglioni della Fiera di Verona e a Cremona alla Galleria Nevart.

—

www.rinoferrari.it

(1) La scena da rappresentare era decisa di concerto con il regista, e i ritratti degli attori venivano fatti in alcuni casi dal vivo e in altri ispirandosi a fotografie

(2) In quegli anni lavoravano al Marc'Aurelio anche il giovanissimo Federico Fellini (assunto come disegnatore satirico), Mario Camerini, Cesare Zavattini, Stefano Vanzina "Steno", protagonisti in seguito del cinema italiano

(3) Giulia era figlia di Giuseppe, veterinario condotto di Paderno, che Rino raccontava di aver visto giocare da bambino arrampicato sul muro del giardino di casa Somenzi.

Il loro matrimonio fu felice, anche se senza figli. Giulia ha condiviso l'entusiasmo dei numerosi progetti, ha assolto ai compiti di "segretaria". Nonostante la formazione scientifica, (frequentò a Milano la facoltà di matematica), ha costantemente approfondito e studiato l'arte in tutti i suoi aspetti, per aiutare il marito nella ricerca e nella documentazione preliminare sia al suo lavoro di illustratore, sia a quello di pittore e scultore. Se la progettazione e l'esecuzione di un'opera, o di uno di quei grandi progetti che hanno caratterizzato la sua produzione artistica, sono scaturite esclusivamente dalla mente e dalle mani di Rino, la fase preliminare al progetto, quella ricerca basata sui testi letterari o sulle fonti storiche e di costume si deve principalmente a Giulia, il cui lavoro preparatorio, una sorta di sgrassamento e di sintesi, metteva in condizioni il marito di concentrarsi sugli aspetti fondamentali del tema scelto.

(4) Breve biografia scritta dalla moglie Giulia, probabilmente nel 1990, e inviata a un giornalista che le chiedeva il curriculum del marito. La biografia è conservata dalla famiglia.

(5) Legati entrambi alle famiglie di origine, Rino e Giulia mantennero una frequentazione costante con tutti, nei periodi di vacanza trascorsi in Italia e ospitando fratelli e nipoti nella loro bella casa di Parigi. Ai nipoti veniva offerta l'occasione di visitare i grandi musei e di godere della

bellezza delle opere ivi conservate. Un particolare legame si era instaurato col nipote Luigi Ferrari, dotato di talento per la pittura, al quale Rino aveva insegnato tutto quanto potesse servirgli per frequentare con i più brillanti risultati la Chicago Accademy of Fine Arts.

(6) Si veda il contributo di Antonia Abbattista Finocchiaro nel presente catalogo.

(7) Mario Ghilardi, presentazione della mostra organizzata dal Gruppo artistico Leonardo al Palazzo dell'arte, Cremona, maggio 1964. La prima esposizione di opere pittoriche avviene nel 1963, a Milano, alla Biennale di Arte Sacra all'Angelicum dove espone "Christus vincit" e "Mater Christi". Seguono nel 1964 due mostre personali, l'una al Palazzo dell'Arte di Cremona, a cura del Gruppo Artistico Leonardo, l'altra alla Galleria Della Torre a Bergamo, nelle quali espone opere composte nel periodo 1959-64.

(8) L'Apocalisse è la prima delle serie litografiche create da Ferrari e realizzate dall'incisore Borghi di Milano nel 1970.

(9) Le litografie "Bergomum" sono state presentate a Bergamo nella Galleria Kefri nel novembre del 1972.

(10) Per una rassegna completa delle medaglie realizzate da Rino Ferrari si veda G. Fenti (a cura di), *Medaglisti contemporanei* Rino Ferrari, Tipolito Persegani, Cremona 1994.

(11) Roger Otahi, Parigi Febbraio 1981.

(12) Fra le sue iniziative, ricordiamo la pubblicazione, nel 1990, della monografia *Rino Ferrari*, con testo critico di R. Biasion, edita da Mondadori e l'organizzazione, nel 1992, di una mostra monografica con dipinti, illustrazioni, opere grafiche e sculture, organizzata a Cremona nella sede del sodalizio Amici dell'Arte – Famiglia Artistica (A.D.A.F.A.)

CERBERO
tavola 2 dell'Inferno, particolare



Largo Porta Nuova, 2 – 24122 Bergamo
www.fondazionecreberg.it



www.ateneobergamo.it
facebook.com/ateneobergamo

RINO FERRARI

RINOFERRARI

INOFERRARI

INFERRARI

INFERRAI

INFERRI

INFERI

750°

