



VICTOR FERRAJ



metamorfosi

*M*etamorfosi

*a cura di
Roberto Giusti*

PITIGLIANO
agosto 2011 gennaio 2012

IMMAGINE IN COPERTINA, *Installazione nel bagno rituale nel Ghetto di Pitigliano*

V ICTOR FERRAJ

*interventi
di*

*Stefano Arieti
Angelo Biondi
Giovanni Casa
Giovanni Greco*

Con il patrocinio



Comune di Pitigliano



Comune di Sorano



SIPBC ONLUS



Ass. La Piccola Gerusalemme

Si ringraziano per la preziosa collaborazione

Dino Seccarecci Sindaco di Pitigliano

Diva Bianchini Assessore del Comune di Pitigliano

Il Comune di Sorano

Liana Fastelli Assessore del Comune di Sorano

Gene.CC. Roberto dott. Conforti Presidente della Società per la Protezione dei Beni Culturali

Angelo Biondi Presidente della Regione Toscana SIPBC ONLUS

Elena Servi Presidente della Associazione la Piccola Gerusalemme

Roberto Nizzi Consigliere della Associazione la Piccola Gerusalemme

Pro-Loco di Pitigliano

Centro Culturale Fortezza Orsini

Valerio Bucciotti Direttore Generale della Banca di Credito Cooperativo di Pitigliano

Roberto Polidori Ceramista in Pitigliano

Massimo Corsini, Antonello Carrucoli, Annamaria Papalini

Cantina di Pitigliano, Tenuta Roccaccia, Villa Corano

Il Pozzo Antico Ristorante in Pitigliano

Per gli Interventi Prodotti

Stefano Arieti, Angelo Biondi, Giovanni Casa, Elena Servi



Elaborazione grafica a cura di Roberto Giusti



IL NODO D'AMORE ,Pitigliano via F. Zuccarelli n° 258 tel. 0564 617017



Nel cuore dell'antico Ghetto di Pitigliano, in una cavità posta a lato dell'ampio antro tufaceo che fu, un tempo, il bagno rituale, in una scultura a due dimensioni, balzano dal bassorilievo, nell'oscurità appena penetrata da una luce volutamente fioca, file ordinate e compatte di volti umani.

Volti che furono di uomini, ora sono soltanto maschere tragiche smunte, contorte, che nel silenzio che le avvolge sembrano urlare tutto il loro dolore.

File compatte ed ordinate, quasi a voler simboleggiare la precisione e l'ordine freddo, maniacale, tanto cari ai loro carnefici.

File compatte ed ordinate, così come le vittime marciavano verso i luoghi della loro morte atroce o verso quelli del lavoro forzato, nella vita penosa di ogni giorno, che era già preludio di una ineluttabile morte.

“Shoà” è per noi l'opera; Victor Ferraj l'autore mirabile.

Elena Servi



INSTALLAZIONE, 2007 Ghetto di Pitigliano

II BAGNO RITUALE

di Stefano Arieti

Nel periodo successivo alla distruzione del Secondo Tempio (70 e.v.) due furono gli edifici ebraici di rilievo: la sinagoga e il miqweh. Mentre la sinagoga ebbe il ruolo di assolvere più funzioni della vita ebraica (luogo di preghiera, luogo di studio, sede del tribunale rabbinico ecc.) e di fatto rappresentò verso l'esterno la comunità stessa, il miqweh ebbe sempre e solo un ruolo funzionale all'interno della comunità stessa. Al miqweh furono legati momenti intimi della vita ebraica: ad esempio a una donna era vietato avere rapporti sessuali con il marito se non dopo il bagno rituale di purificazione nel miqweh. I miqwaoth europei di solito furono scavati a grande profondità per poter raggiungere le falde freatiche e ciò li rese di fatto inaccessibili rispetto ad altri edifici ebraici, molte volte fatti oggetto di vandaliche distruzioni. Nel testo biblico vi sono alcuni riferimenti all'esistenza di riti di abluzione con acqua: ad esempio Aronne e i suoi figli, prima di svolgere il servizio sacro, venivano lavati con acqua corrente (Levitico 8, 9) e il lebbroso guarito, prima di essere riammesso alla vita sociale, doveva sottoporsi ad abluzioni rituali (Levitico 14, 1-9). Probabilmente l'incontro con la civiltà romana e il culto per l'acqua caratteristico dell'antichità classica, rese sempre più frequente, anche fra gli ebrei, il ricorso alle abluzioni, incentivando nel medioevo la costruzione di miqweh. Esso doveva essere riempito di acqua pura: di acqua, quindi, proveniente da una sorgente o da un fiume o da acqua piovana, a condizione che questa non fosse stata raccolta in un recipiente prima di essere riversata nel miqweh. In caso contrario, l'acqua non era più ritenuta utile all'abluzione rituale. La costruzione di miqweh in Terra d'Israele o in altre regioni orientali caratterizzate da siccità diede origini a vari accorgimenti sia di tipo rituale che edilizio. Ad esempio se nel miqweh vi erano 40 seah¹ di acqua pura, ogni successiva aggiunta d'acqua, anche impura, non intaccava la purezza dell'acqua originale. Un altro metodo per non far mancare acqua al miqweh fu quello di creare una vasca di riserva adiacente al miqweh stesso, comunicanti con un foro del diametro di 5-6 cm., normalmente chiuso da un tappo. La vasca del miqweh veniva riempita con acqua non pura e al momento dell'immersione della persona che doveva sottoporsi al bagno rituale, il tappo veniva tolto e l'acqua pura, conservata nella vasca di riserva, fluiva nel miqweh rendendo pura l'acqua contenuta in quest'ultimo. Questi accorgimenti di solito non si trovano nei miqwaoth costruiti in Europa, in quanto difficilmente vi erano problemi di siccità, se non in quelli della Puglia o della Sicilia (celebre il miqweh di Siracusa).

¹ A tutt'oggi non si è raggiunto un accordo sulla esatta corrispondenza tra seah e litro: varia a seconda delle diverse interpretazioni e delle varie età della storia ebraica da 6,2 a 25 litri.



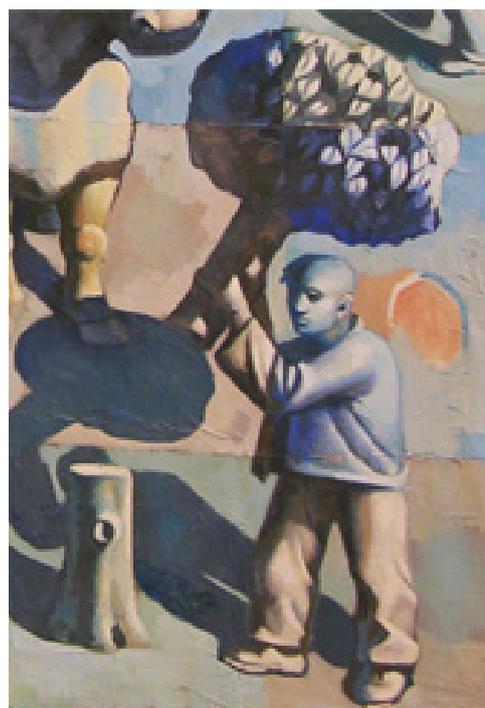
INTIMITA' , 2004 ceramica gres, h 35

MECCANIZZAZIONE E UMANIZZAZIONE NEI DIPINTI DI V. FERRAJ

di Angelo Biondi

E' stato opportunamente evidenziato riguardo all'artista albanese Victor Ferraj, da tempo operante in Italia, che *"il percorso della visione del mondo, della Weltaschaung di Ferraj ... ha senza dubbio un momento di riflessione fondante nella metafisica di De Chirico. In effetti c'è, nel Maestro de "Le Muse inquietanti" e in Ferraj, una comune preoccupazione di sondare la rappresentazione figurativa come matrice di simboli: c'è la preoccupazione di segnare confini cromatici nello stesso tempo in cui vengono stravolti i limiti dell'ovvietà e del senso comune; c'è, nell'uno e nell'altro artista, una parallela strategia di esplorazione del segno-immagine ... Come De Chirico egli (Victor Ferraj) oppone geometrie e architetture al culto fenomenico dell'immagine ... In ogni suo dipinto c'è una scrupolosa definizione della rappresentazione dei limiti dello spazio chiuso"* (F. DE SANTI "Victor Ferraj. Il vento della mente"). In effetti nella pittura di Ferraj, che risente con tutta evidenza della sua pratica della scultura nelle forme architettoniche rappresentate nei dipinti, sono ricorrenti varie figure-simbolo, le quali richiamano la profonda trasformazione, che ha caratterizzato il mondo moderno. Per mezzo di queste figure-simbolo l'artista coglie il punto cruciale di tale trasformazione: l'avvenuta meccanizzazione con l'uso di macchine, che è proceduta con eccezionale rapidità nell'ultimo secolo e che ha cambiato profondamente l'aspetto della nostra civiltà. Ecco allora ricorrere nei dipinti di Ferraj strani animali "meccanizzati", una sorta di novelli centauri della modernità, metà animali e metà macchine, come il cavallo o il bue, che sono tali dal collo alla testa, mentre il corpo è costituito da forme di metallo. Non a caso il cavallo e il bue (oltre all'asino) sono stati nel mondo rurale la forza-lavoro per lunghissimo tempo prima dell'era delle macchine. Nei dipinti di Ferraj talvolta compare un cavallo-trattore, talora al cavallo viene issata in groppa una schematica casa dalle nette forme geometriche (un cubo con una piramide per tetto), talaltra un uomo provvede a "costruire" l'animale meccanizzato, sedendo a cavalcioni nella parte anteriore del corpo di metallo dalla testa di bue per applicare la parte posteriore, anch'essa metallica, usando però incongruamente un sistema antico e primitivo: una fune attaccata ad una carrucola. Assieme agli animali "meccanizzati" spesso compare un aereo, che sembra costruito con rottami metallici saldati fra loro; talvolta l'aereo vola, con un uomo sdraiato sopra in atteggiamento di tutto riposo, mentre dalla coda escono sbuffi di fumo (inquinamento), talora invece l'aereo viene sorretto in alto dalla mani di un uomo, talaltra si trova a terra e viene trascinato da un uomo con una semplice corda. Alcune volte compaiono nei dipinti architetture cubiche, che stanno improbabilmente in bilico su ruote "antiche", simili a quelle di legno dei carretti di un tempo, quasi a voler richiamare alla memoria che la ruota resta l'antichissima fondamentale scoperta della preistoria, che ha segnato il progresso della nostra civiltà occidentale. Altra figura-simbolo ricorrente è l'albero, rappresentato con il tronco tagliato linearmente e perciò privo di radici, simile alla condizione di sradicamento dell'uomo moderno. Nei dipinti di Victor Ferraj sembra prevalere a prima vista un'atmosfera asciutta e desolata, che rispecchia il dolore e la disperazione dell'uomo moderno, sottolineata dai volumi netti e decisi delle figure, dalle masse geometriche delle costruzioni, fra cui prevale il cubo e la piramide (che richiamano il quadrato e il triangolo, il numero quattro e il numero tre con tutto il carico del loro simbolismo), dai colori pervasivi e omogenei, senza netto contrasto, nonostante le chiazze di un azzurro leggero inframmezzate al rosso predominante, che stinge nel rosa, come un colore stemperato dal tempo; *"nei racconti di Victor il colore volge verso il medioevo, è uno sguardo a ritroso verso i toni dell'antichità, come i vecchi metalli lasciati arrugginire sotto le piogge o corrosi dal passare dei secoli"* (E. ZANFI "Victor Ferraj. Le metamorfosi del tempo"). L'atmosfera dei

dipinti, grazie anche al colore, è atemporale o meglio immersa in un tempo *“dilatato, disorientato, annullato. Questa particolare dimensione del tempo interviene spesso nella definizione del campo iconografico ferrajano; figure, animali ed oggetti appartengono allo stesso ciclo: coniugano situazioni e pulsioni, incrociano apparenza e realtà”* (F. DE SANTI *“Victor Ferraj. Il vento della mente”*). La *“meccanicità”* che sembra aver fagocitato gli animali e la linearità scarna ed essenziale delle figure geometriche, in mezzo a cui si aggirano gli uomini al di fuori di ogni elemento naturale ed idillico, immersi in una atmosfera monotona e senza tempo, paiono richiamare certi aspetti dell’attuale civiltà: la desertificazione degli ambienti naturali, il deserto delle cose e dei sentimenti al contrario del vecchio mondo rurale e contadino, in cui prevaleva il contatto con la natura e il calore dei valori morali e sociali (solidarietà, famiglia, comunità ecc.). Se a un primo sguardo nei dipinti di Ferraj tutto sembra chiudere la porta ad ogni speranza, a guardar bene ecco comparire il gesto umanissimo dell’uomo, seduto sulla porta di una casa-giocattolo sospesa nel vuoto, che sfiora ed accarezza la gola di un cavallo; ecco l’aereo, macchina superba che ha realizzato la più grande aspirazione umana: il volo, giacere invece a terra, trascinato dall’uomo con una semplice fune come potevano fare i bambini di un tempo per gioco; ecco che gli alberi dai tronchi tagliati e senza radici, incongruamente si presentano ancora fronzuti e pieni di foglie, ricchi quindi di vitalità inaspettata; inoltre, a ben riflettere anche gli animali *“meccanizzati”* non paiono del tutto fagocitati nel corpo-macchina, anzi quest’ultimo deve rispondere alla parte più nobile (e direttiva) dell’animale: la testa. Si deve poi sottolineare che il continuo richiamo ai più semplici strumenti del passato dell’uomo (la fune, la carrucola, la vecchia ruota) tende a ridimensionare di molto la meccanizzazione e la umanizza, così che l’uomo non può esserne annullato. E la speranza si riaccende ancor più in un’altra figura, che compare in varie opere: l’angelo, simbolo di spiritualità, di purezza e di leggerezza, di protezione e di guida, di tramite con la Divinità, simbolo in sostanza di purificazione e di salvezza. Si può dunque concordare con l’affermazione che l’opera di Victor Ferraj *“contiene il germe della continuità e nello stesso tempo l’ansia dell’innovazione, perché riesce a coniugare il passato arcaico con la contemporaneità in una nuova sintesi rigeneratrice”* (C. ZANFI *“Victor Ferraj. Le metamorfosi del tempo”*).



V.Ferraj, 2003 olio su carta intelata (particolare)

LO SGUARDO BIZANTINO

di Giovanni Casa

Cercare, lungo il percorso di una vita, le tracce della genesi di un' arte, è un esercizio critico abusato ma ineludibile, quando il cammino è quello dell'esilio e va da Meridione a Settentrione, da Oriente a Occidente. Victor Ferraj, artista d'Albania, diplomato all'Accademia, sbarca in Italia nel 1991, dopo un breve e fortunoso viaggio di centocinquanta miglia. A ventisei anni attraversa un mare che, con l'oscillare della trascendenza tra Stato e Dio, è sempre stato scommessa, conflitto o, comunque, sfida. Altri costruttori d'immagini solcarono nei secoli quel mare. Primi tra tutti i Greci e, nell'ottavo secolo, durante la controversia delle immagini, i monaci scampati alla furia iconoclasta. Ferraj, scampato ad altre furie, conserva di quei monaci lo sguardo bizantino e lo trasmuta nel nostro immaginario contemporaneo. Il suo diploma in scultura monumentale, conseguito a Tirana, lo abilitava a quella rappresentazione del potere che è tipica dei babelici sedentari : in altri termini, a quell'organizzazione del visibile che provoca adesione e sottomette lo sguardo, perchè è interesse del potere travestire gli idoli da segni e simboli del senso e della verità per conservarsi! Una volta lontano da quel potere, Ferraj, esule e nomade, riscopre lo sguardo bizantino dell'icona. Lo riscopre nella ceramica e nella pittura: bagagli più leggeri per un viandante, mezzi più consoni all'andare. Una concezione fenomenologica dello sguardo attraversa la sua meditazione iconica senza finzioni idolatre, virtuosismi retorici, instabili godimenti dell'illusione. Ciò che l'icona imita non è la visione dell'uomo sulle cose, ma lo sguardo immaginato di Dio o, meglio, del sacro sugli uomini: uno sguardo redentore, abitato dal desiderio di essere visto. La magia iconica, difficile e lontana per l'Occidente, in altre parole l'esperienza dell'icona tramandata dalla cultura bizantina, si configura ancora una volta come un'enigmatica finestra posta al confine tra mondo umano e mondo divino: una "porta regale", attraverso cui l'invisibile irrompe nel visibile. Se l'immagine essenzialmente celebra l'assenza e sacralizza il lutto, l'icona bizantina fa dell'assenza "un oggetto intenzionale, di cui produce la traccia, illumina l'impronta e prepara la resurrezione". E la preoccupazione di questo sguardo non è malinconica ma nostalgica. La malinconia del lutto è segno di un'incompletezza definitiva, di uno scarto incolmabile senza ritorno: senza progetto, né rimpianto, insolente sospetta le infedeltà della memoria. Malinconia del cenotafio, di Don Chisciotte, di Marcel Duchamp...La nostalgia dei produttori d'icona è invece fornita di una memoria virile che sollecita il ritorno alle fonti e perora la causa dello spirito. E' una sorta di operazione eucaristica che trasforma la materia in immagine e in sguardo redentivo. "Se qualcosa è perduto, occorre ritrovarlo. Se qualcosa è dimenticato, occorre ricordarsene. Se siamo in esilio, occorre ritornare alla terra d'origine...". Mentre oggi gli artisti percorrono in tutti i sensi l'affollato territorio delle immagini e, spesso con scarsa consapevolezza, passano dalle icone agli idoli, dalla nostalgia alla malinconia e viceversa, lo sguardo bizantino di Ferraj continua a fissare l'invisibile, con la speranza di una libertà e senza temere il sacrificio. Questa fede iconofila non è una fede religiosa, rivestita dalle insegne della teologia. E l'universalità di questo sguardo non è da confondere con un certo cosmopolitismo contemporaneo, che taluni critici, nel gioco delle somiglianze, ingenuamente invocano. Lo sguardo di Victor Ferraj è universale perché delimita la "solitudine del cittadino globale".



CENA DEI DODICI, 1992 ceramica gres, 80x40

VICTOR FERRAJ FRA SPERANZA E FUTURO

di Giovanni Greco

Victor Ferraj è un albanese di 46 anni che vive in Italia già da circa vent'anni ed è un eccellente artista che ha riempito la sua valigia di cartone di nostalgia e di speranze – e la speranza è una cosa buona, forse la migliore delle cose - varcando il mare per mostrare una luce che filtra attraverso la frattura delle antiche certezze. Osservo e valuto le sue opere da profano, da cittadino, da storico, da abitatore dei nostri tempi e Ferraj mi dà la netta percezione di essere un pittore, uno scultore, un ceramista nato per caso, rivelatosi quasi come per un imprevisto, ma altresì sappiamo bene che l'imprevisto spesso conquista l'innovazione, offre nuove occasioni, garantendo così prospettive diverse agli individui. Le sue opere, di norma, mi appaiono inclusive, che accolgono e che educano, ferme e duttili insieme, e ciò che balza agli occhi con forza ed energia, è la ricerca, la sperimentazione che tutte insieme danno luogo ad un contesto in cui lo sfondo è una natura serena, che apre il cuore, che sprigiona la sua radiosa bellezza, con animali e cavalli che la contornano, con ruscelli enigmatici e scintillanti. Gli alberi sono ricchi e docilmente fruibili per il ristoro delle persone, alberi che mi appaiono come alberi della conoscenza, con rami, ramoscelli e foglie, alberi grandi che vivono perché mille piccole e invisibili piantine hanno contribuito al loro sviluppo. I colori sono caldi e carichi di senso, col sapore della terra, di quella terra calda e dolce della campagna albanese e italiana, con un'armonia complessiva a cui tendono le componenti delle sue opere, quasi come un malato che cura se stesso con gli strumenti che possiede. Indubbiamente un punto essenziale dell'arte di Ferraj è costituito dallo sguardo bizantino dell'icona, icona che, attraverso canoni severi, rappresenta una sorta di oggetto sacro, anello di congiunzione fra la divinità e il mondo dei fedeli, un ponte fra oriente e occidente, ad ennesima dimostrazione che se c'è un occidente è perché c'è stato e c'è un oriente, il quale ultimo sa trasmettere forza e valori pure attraverso l'esperienza dell'icona strutturata all'interno della cultura bizantina. L'uomo proposto da Ferraj è un uomo che guarda le cose e le persone all'altezza degli occhi, né da sotto né tantomeno da sopra. Se è vero come è vero ciò che sostiene Giovanni Casa, cioè che due cose sono parimenti false, l'umanizzazione del divino e la sacralizzazione dell'umano, l'uomo di Ferraj appare come un essere apparentemente sereno, senza spinte trascendenti, senza pathos religioso, senza eccessivi patemi, ma consapevole delle difficoltà della vita, un uomo che spazia dalle figure ellenistiche a quelle rinascimentali, un uomo in un ambito astratto, ma profondamente concreto, che sa passare dalla sua ricca solitudine alla partecipazione corale nel mondo globale. Dietro i lavori di Victor mi sembra che si evocino da un lato il ricordo, e ricordo è una parola forte perché significa riportare nel cuore, e dall'altro i suoi sogni, e quelli di suo padre, i sogni di un uomo che con la sua arte, con l'eccellenza e la dignità del lavoro, vuole conquistare sempre più ardentemente un suo posto nell'anima della gente. Ferraj ci consegna quindi icone, ceramiche, dipinti operosi, disincantati, orientati a sbirciare verso il futuro che se venissero rappresentati da una lanterna, allora dovremmo collocare quella lanterna a prua e non a poppa del bastimento che ci traghetta nel percorso della nostra vita, perché così faremmo luce sul futuro più che sul passato.

Certe volte anche una piccola foglia, credendosi una farfalla, vola alto.



LA RACCOLTA, 2003 olio su carta intelata, 100X100

ASSEMBLAGGIO, 2003 olio su carta intelata, 100x120



DECOLLO, 2001 olio su carta intelata, 44x74



L' AGRONOMO, 2003 olio su carta intelata, 60x70



RITORNO, 2003 olio su carta intelata 100x100



INNESTO, 2003 olio su carta intelata, 80x60



LA TORRE, 2003 olio su carta intelata, 80x40



RICOSTRUZIONE, 2003 olio su carta intelata, 70x80



RICOSTRUZIONE, 2003 olio su carta intelata, 100x100



L' ACHIMISTA, 2003 olio su carta intelata, 100x120



LA FESTA, 2003 olio su carta intelata, 100x120



DI GIORNO, 2003 olio su carta intelata, 80x70



PAUSA, 2003 olio su carta intelata, 60x70





INSTALLAZIONE NEL GHETTO DI CENTO, 2002



V. Ferraj, 2002 olio su carta intelata, 160x90

STUDIO SULLA FIGURA, 1997 olio su carta, 100x70



STUDIO SULLE FIGURE, 1997 tecnica mista su carta, 100x90



CADUTA, 1997 tecnica mista su carta, 90x70



DUALITA', 1996 cartone e rame, 33x26



TESTA, 1996 ceramica gres, h 70



SINDONE, 1995 ceramica gres ,98x84



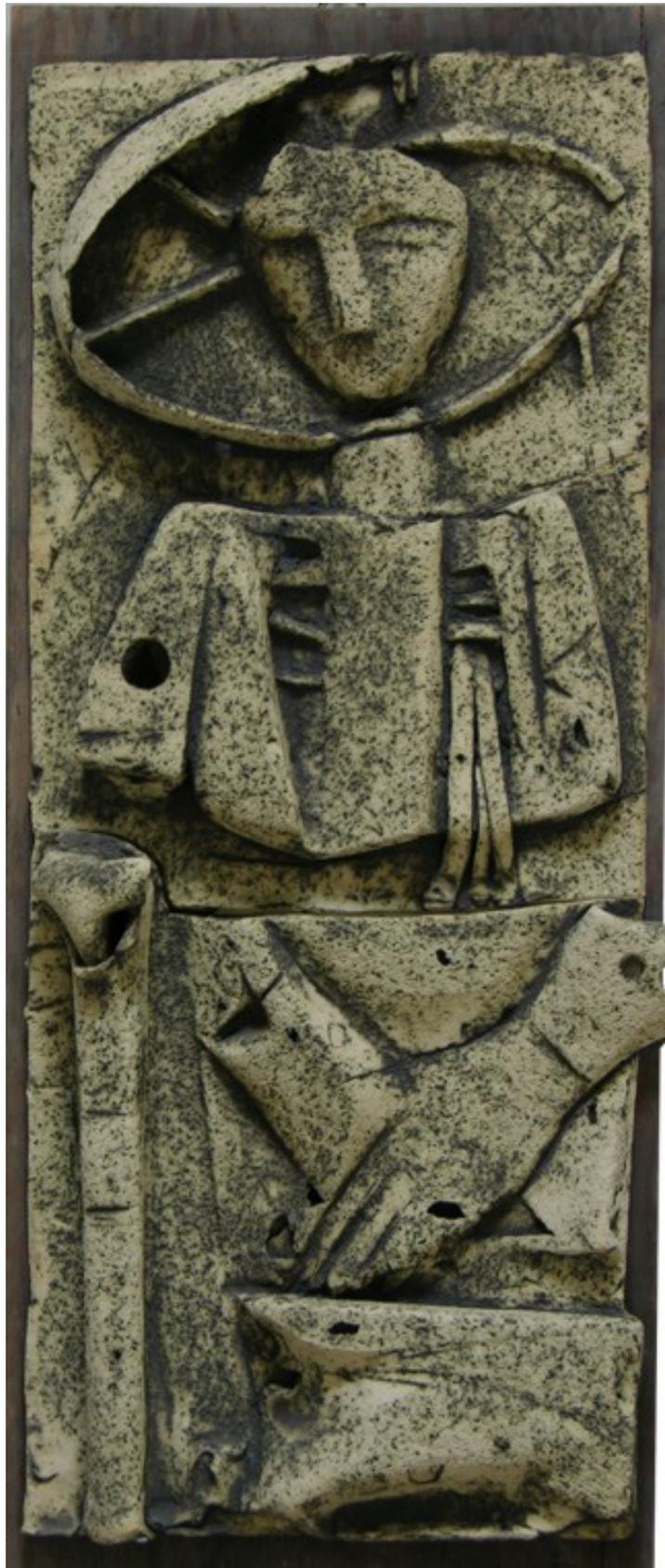
SIMBIOSI, 1995 ceramica gres, h 25



ICONA, 1995 ceramica gres, h 37



CENOTAFIO, 1994 ceramica gres, 75x31





TRITTICO

OFFICINA, 1995 ceramica gres , 129x330



L' APPRENDISTA, 1994 ceramica gres, 129x110



PRIMO ELEMENTO

ACQUISIZIONE, 1994 ceramica gres, 129x110



SECONDO ELEMENTO

IL MAESTRO, 1994 ceramica gres, 129x110



TERZO ELEMENTO

TESTA DIVINA, 1993 ceramica gres, h 70



RACCONTO SULLE FIGURE, 1995



RACCONTO SULLE FIGURE, 1995 ceramica gres, 80x75



NELLA STORIA, 1996 ceramica gres 80x80



collezione privata

CENA DEI DODICI, 1993, ceramica gres, 98x78



GEOMETRIA DELL'UOMO, 1993 ceramica gres 125x150



RACCONTO SULLE FIGURE, 1995



collezione privata

CENA DEI DODICI, 1994



collezione privata

CENA DEI DODICI, 1994



collezione privata

DUALITÀ, 1996



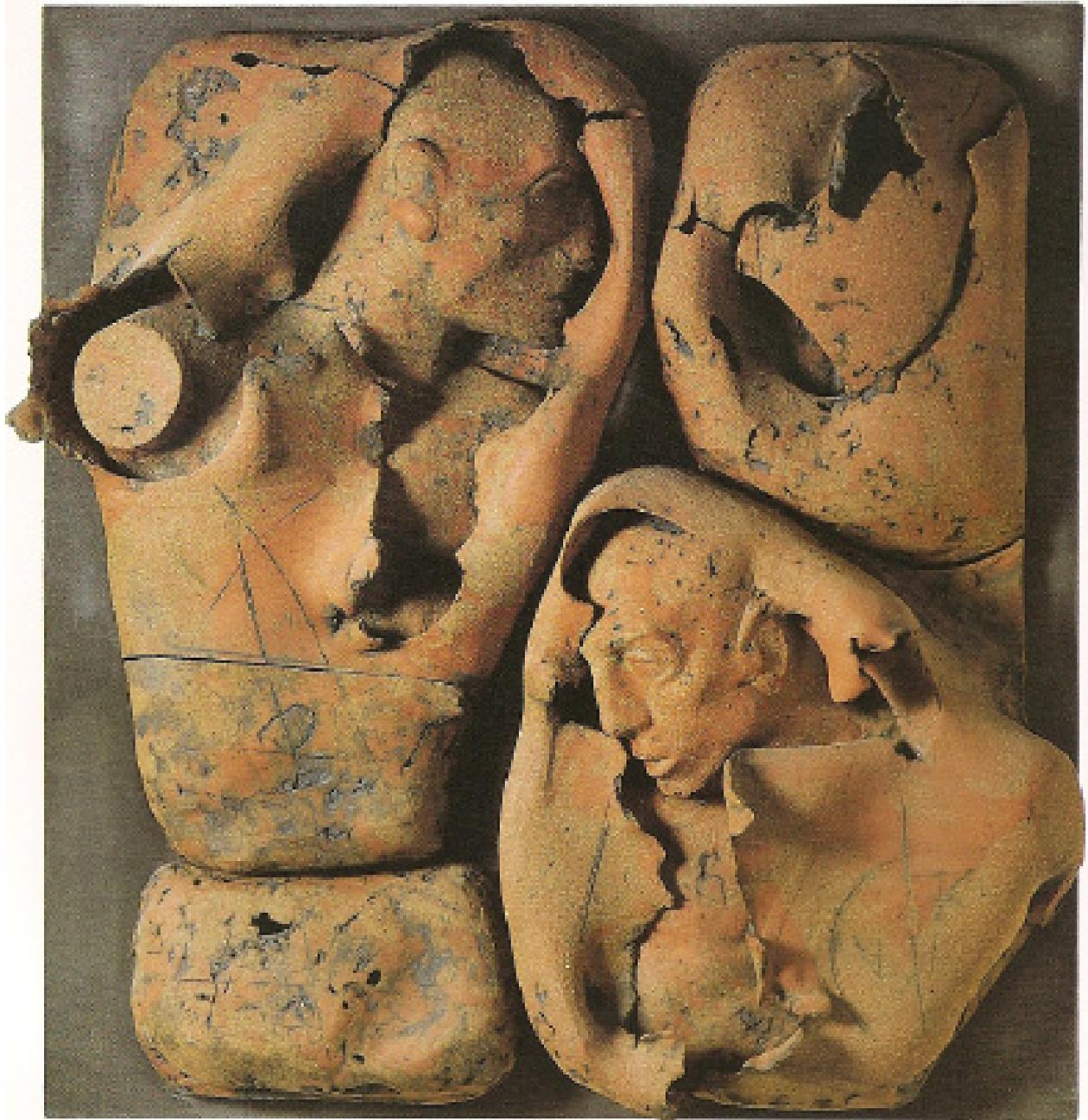
collezione privata

CENA DEI DODICI, 1992



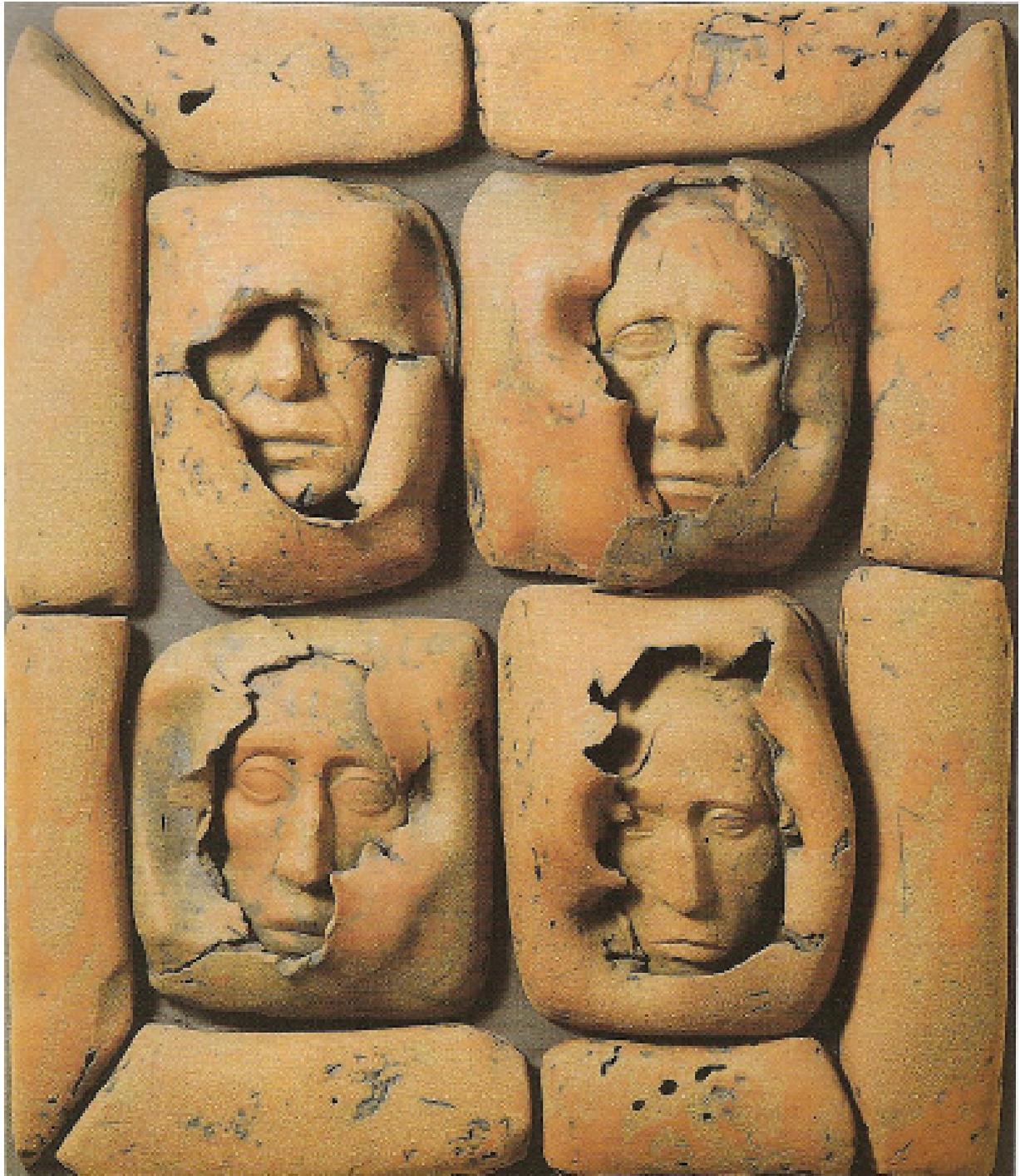
collezione privata

RINASCITA, 1996



collezione privata

RINASCITA, 1996



collezione privata

TONDO, 1997



collezione privata

TONDO, 1997



collezione privata

