

ArtBox*

Giovanni Ferrario

Rifrazioni

EBOOK

Da:

MA*GA

A:

Appassionati d'arte

Introduzione

ALESSANDRO CASTIGLIONI, CONSERVATORE SENIOR

Questo vero e proprio libro d'artista, nuova pubblicazione della collana ArtBox, è un contributo speciale realizzato in occasione della mostra *La fantasia è un posto dove ci piove dentro* dedicata alla collezione del MA*GA. La mostra si ispira alle celebri “lezioni” che Italo Calvino avrebbe dovuto svolgere ad Harvard nel 1985, con il titolo *Six Memos for the Next Millennium*. Lezioni che l'autore non riuscirà mai a tenere e che pochi anni dopo la sua morte verranno pubblicate con il titolo di *Lezioni Americane*.

Alla base di di questi brevi saggi scritti da Italo Calvino vi era il tentativo di riconoscere alcuni valori della letteratura occidentale, dall'antichità al novecento, che a suo avviso si sarebbe dovuto preservare per il nuovo Millennio. L'idea di questa mostra è, così, quella di verificare, in un costante dialogo tra XX e XXI secolo se possiamo anche oggi

riconoscere questi valori, queste qualità, all'interno dell'arte del nostro tempo.

Il libro di Giovanni Ferrario, artista, filosofo e teorico dell'arte, è in profonda continuità con questa cornice espositiva e arricchisce il dibattito aperto dalla mostra grazie al dialogo con Giorgio Zanchetti, Stefano Raimondi e Bianca Trevisan, che ringrazio per il contributo.

Il museo è soddisfatto di supportare con questa edizione il lavoro di Giovanni Ferrario che, da anni, attraverso la sua opera, si interroga sul significato più profondo delle immagini, soprattutto le “immagini necessarie che, per quanto non indispensabili alla vita, riescono a suggerire il mistero dell'esistenza”.

*

È un riverbero quello che vedo da qui, quello che sento ferito, sovrapposto, in bilico. Sono così gli istanti visti: quelli respirati piano. Ogni rimando è un fiato spostato più in là. Siamo noi qui, il resto della scena: gli scomposti, i ritagliati appena: i sovraesposti. Tu ed io lasciati stare dai tagli, dalle traduzioni, dalle parole corde. E siamo noi gli acuti, i punti distanti di un lascito estorto dai colori. Toglietemi – dicevi – da questa bugia, da questo ciglio tagliato dai precipizi. Ma sono così le parole che tengono: alfabeti ereditati piano.

Stefano Raimondi, 4 giugno 2020





Il contrario della fotografia?

Per Giovanni Ferrario

DI GIORGIO ZANCHETTI

L'imperfection humaine, paraît-il, possède des vertus plus sérieuses que l'exactitude des machines.

Tristan Tzara 1922

La rivoluzione tecnica e mediale del digitale ci ha mitridaticamente abituato, nel corso di trent'anni, a una moltiplicazione e a una disseminazione dell'immagine fotografica virtualmente illimitata, che permea di sé quasi tutti i canali e quasi tutti i registri retorici della nostra comunicazione attuale. Si tratta di un'escalation riproduttiva che, nella migliore tradizione della cultura occidentale, si realizza a spese della conservazione fisica del proprio oggetto, frammentandolo, dilaniandolo

e dissipandolo nello spazio comunicativo e della relazione, in un processo dal quale il fotografico uscirà probabilmente potenziato, ma nel quale esso ha perduto la propria integrità fondativa.

È per questo che il lavoro non-fotografico di Giovanni Ferrario con queste serie di Rifrazioni si può permettere di planare con grazia e con intelligenza poetica sul campo della fotografia, anzi sul campo malfermo della storia e della teoria della fotografia, senza scalfirlo e senza sdruciolare.

Scelto il confronto, quasi da manuale, con la figura di un maestro tanto autorevole quanto sfuggente come Man Ray, Ferrario dimostra da subito di non volersene fare né un trampolino, né un modello, né un trofeo, decidendo di non rincorrerne i presupposti, le dichiarazioni d'intenti, i modi e i motivi portanti. Al contrario affronta le sue immagini fotografiche, senza mediazioni superflue, come cose date sulle quali gli è avvenuto di posare gli occhi e un poco di pensiero. E grazie a questo accostamento ciascuna di queste immagini – esattamente come i manufatti e gli elementi naturali oggetto di altre

serie di suoi lavori – può agevolmente riconfigurarsi, attraverso interventi minimi e immediati, tanto fisici quanto elettronici, come il ritaglio, lo strappo, il movimento e l'accostamento imprevisto, raggiungendo e manifestando il proprio statuto nuovo: quello di un'immagine che porta in sé e sa – e sa farci vedere – un'intera tradizione d'immagini.

Chissà se mettendo occhi e mani a questa serie Ferrario ricordava le parole scritte da Tristan Tzara nella sua breve prefazione alla cartella di dodici rayografie *Le champs délicieux*¹, pubblicata in 40 esemplari a Parigi nel dicembre del 1922?

Dopo aver rispolverato il luogo comune ottocentesco o protonovecentesco dell'impatto radicalmente innovativo e delle presunte potenzialità salvifiche della fotografia nei confronti della pittura tradizionale – tutta legata, ancora, alla sensibilità e alle vibrazioni romantiche della pennellata – Tzara è capace, con una delle sue acrobazie logiche senza rete, di tratteggiare uno spazio completamente liberato sia dalla compiaciuta imperfezione dell'uomo sia dalla implacabile

esattezza delle macchine. È uno spazio nuovo – fuori da ogni legge artistica (anche d'avanguardia) «della decomposizione [...] della costruzione [...] della convoluzione [...] dell'intelligenza e della comprensione, della vendita, della riproduzione, della dignità e della conservazione nei musei» – nel quale solo Man Ray con i suoi Rayograph può prendere sede. Perché i Rayograph non sono dipinti e neppure fotografie, ma semplicemente il contrario (o il rovescio? o la sublimazione?) della fotografia²: assemblaggi di cose appoggiate sulla carta sensibile; pezzi unici formati senza l'ausilio della macchina fotografica né della lente dell'obiettivo.

E chissà se Tzara, scrivendo, aveva fatto caso alla natura sottilmente contraddittoria che la raccolta del 1922 di Man Ray assumeva alla luce – perdonatemi il gioco di parole involontario – della sua particolarità tecnica essenziale? Tra le più rare, precoci e celebrate edizioni dei fotogrammi di Man Ray, essa non contiene – né potrebbe mai farlo, per il fatto stesso di essere un'edizione – dei veri Rayograph: per confezionarla, infatti, l'autore, dopo aver realizzato in camera oscura, collocando

direttamente sulla carta sensibile le composizioni d'oggetti che con la loro ombra fungono da matrice, i singoli fotogrammi, che per loro stessa natura sono prove fotografiche uniche e non replicabili, ha dovuto rifotografarli, per poi trarre da questi internegativi le stampe definitive.

Fotogrammi fotografati, dei quali esiste un negativo: un paradosso logico e tecnico sublime.

Se, nonostante la virtuosistica tecnica messa a punto da Man Ray per conferire ai suoi fantasmi oggettuali profondità e volume sul piano, già i Rayograph non sono affatto immagini o impronte di oggetti, bensì impronte delle loro ombre, gli esemplari moltiplicati del 1922 saranno forse ombre di ombre di ombre?

E questi di Ferrario?

Non sono certo che, nel suo caso, il problema possa ridursi nel suo complesso a quello di una serie di riflessioni sullo statuto del fotografico, inteso come procedimento tecnico che connota indelebilmente una possibilità di discorso, o sui

gradi di separazione dal proprio oggetto.

Certo, le sue Rifrazioni si pongono a loro volta come un procedimento che mira a far baluginare davanti allo sguardo dello spettatore un segnale evocatore, un elemento visivo che non sia figurativamente espressivo di per sé, ma che sia sufficientemente ri-conoscibile da mettere in moto una suggestione visiva subliminale. Ma questa esca è solo un espediente di primo livello, che serve appunto ad agganciare l'attenzione visiva dell'interlocutore per spingerlo ad addentrarsi in una dimensione espressiva più profonda, libera dai rigori condizionanti della coerenza interna dell'immagine e della logica formale.

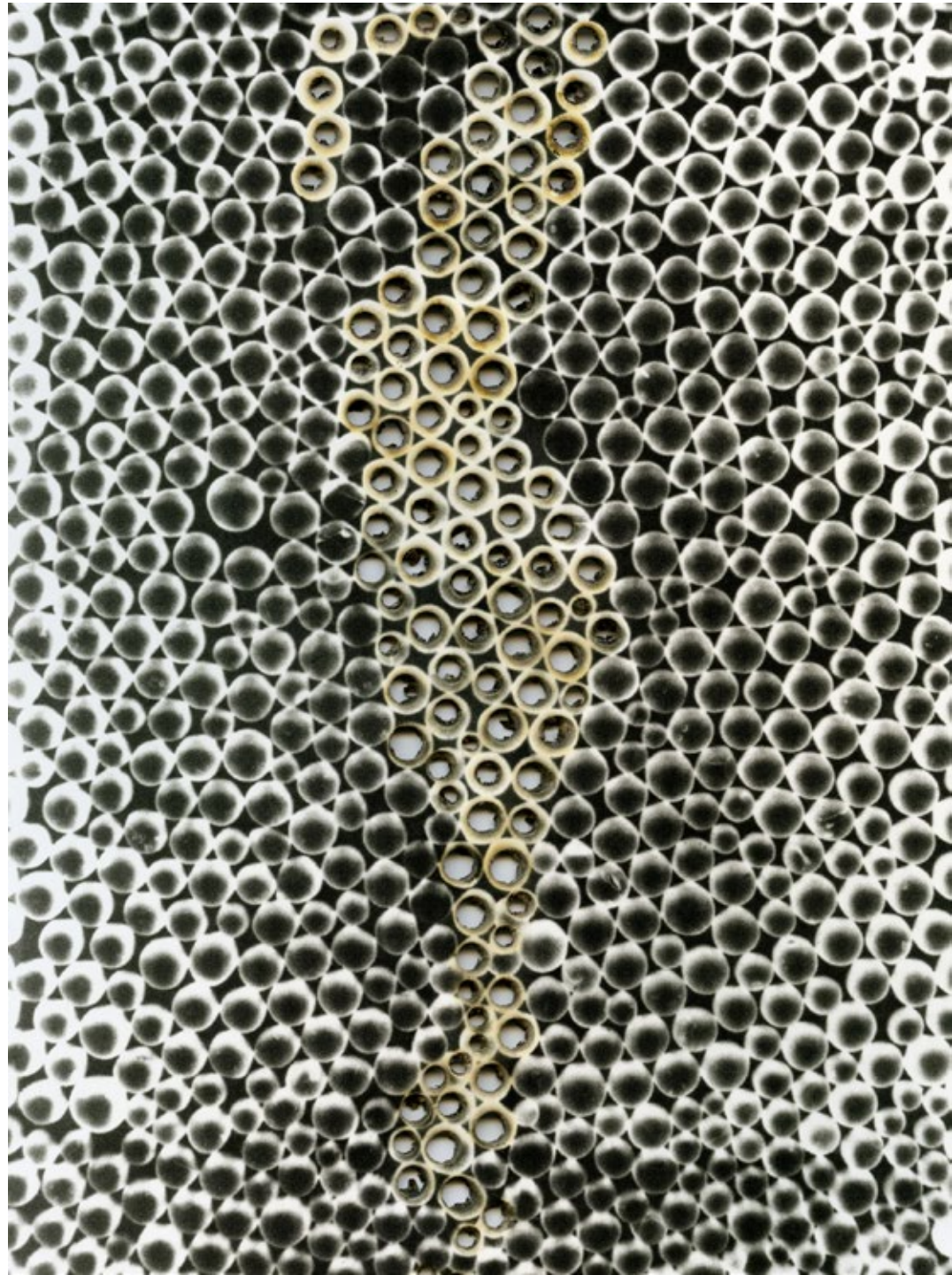
Attraverso il rovesciamento percettivo della lente, evocata dal titolo della serie, questi nuovi fantasmi – che già furono immagini di persone e di cose – mentre rinunciano alla loro originaria materialità (l'integrità del fototipo), dichiarano il proprio carattere di dispositivi poetici creati, tra composizione e stratificazione, per mettere in moto un pensiero estetico.

NOTE

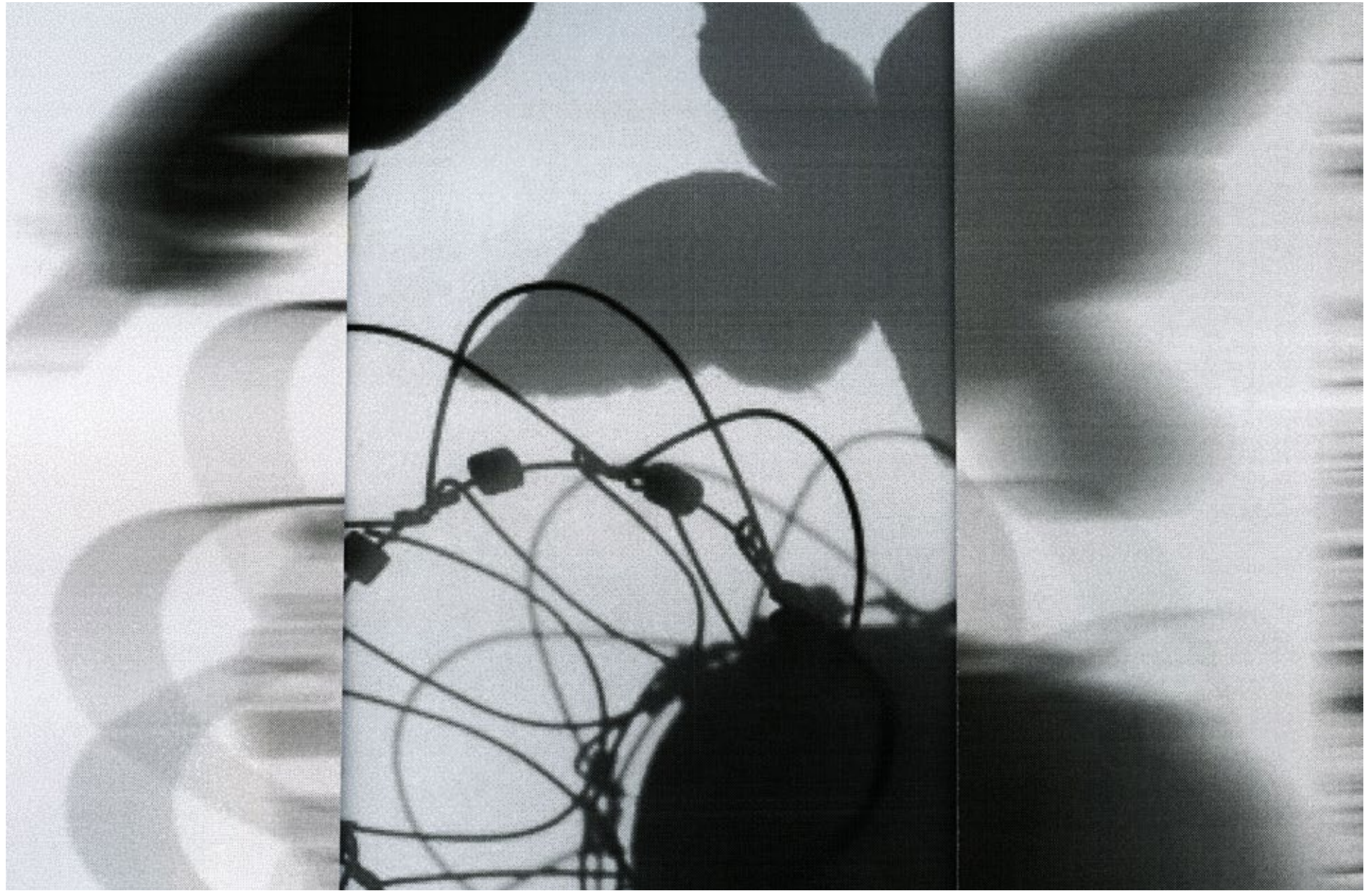
1 Tristan Tzara, *La photographie à l'envers. Man Ray*, prefazione a Man Ray, *Le champs délicieux*, Société générale d'imprimerie et d'éditions, Paris, 9 décembre 1922; pubblicata anche in «Les feuilles libres», n. 30, dicembre 1922 – gennaio 1923, pp. 425-426.

2 Quando, un anno e mezzo, Walter Benjamin pubblica il testo di Tzara sulla rivista «G» di Hans Richter traduce il titolo *Die Photographie von der Kehrseite* (in «G. Zeitschrift für elementare Gestaltung», n. 3, giugno 1924, p. 30). Non conosco abbastanza il tedesco per addentrarmi in un approfondimento lessicale, ma mi pare di capire la scelta di Benjamin possa comportare una sfumatura che va verso «La fotografia dall'altro lato» o, addirittura, dal lato sbagliato (il lato oscuro?).

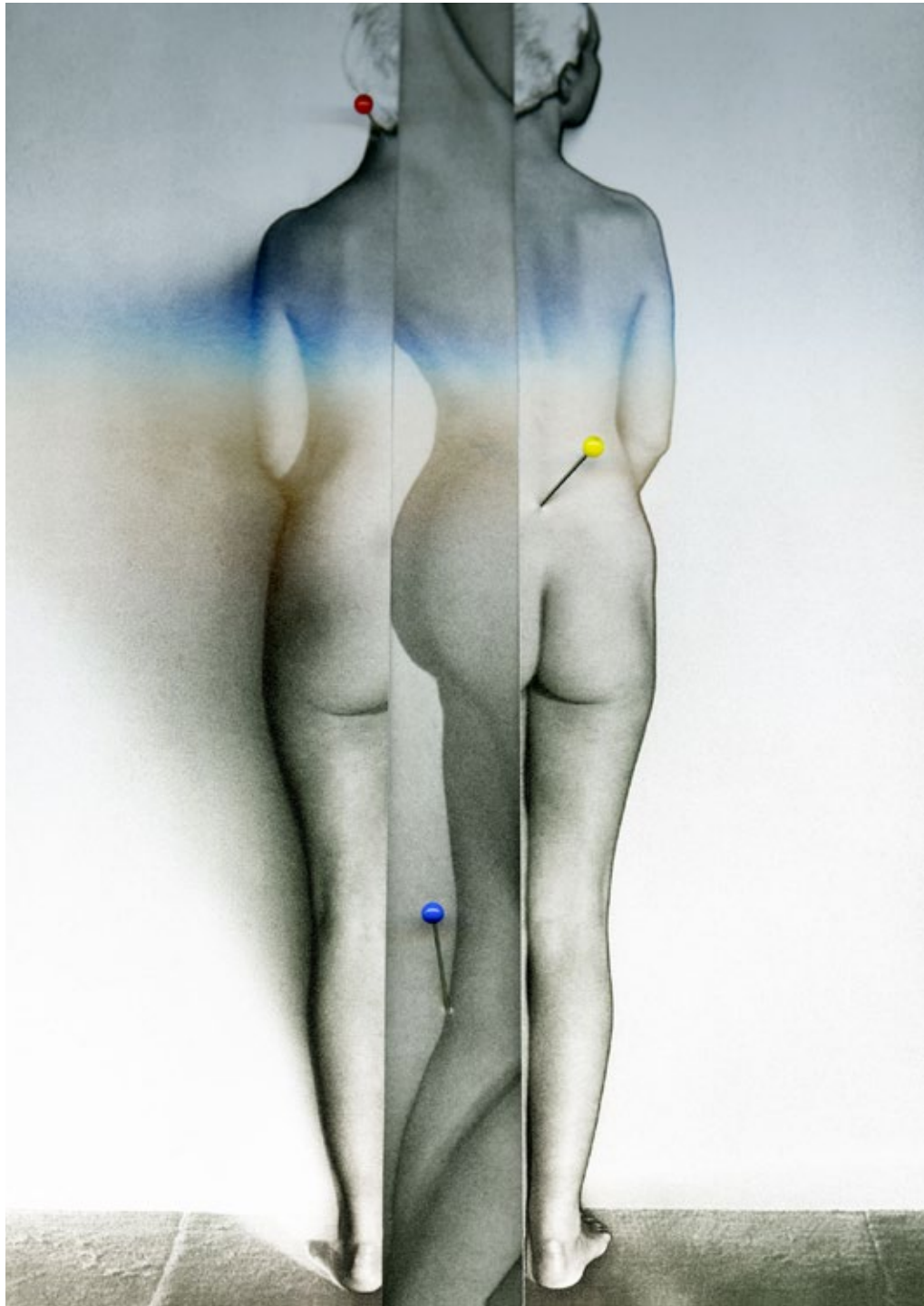










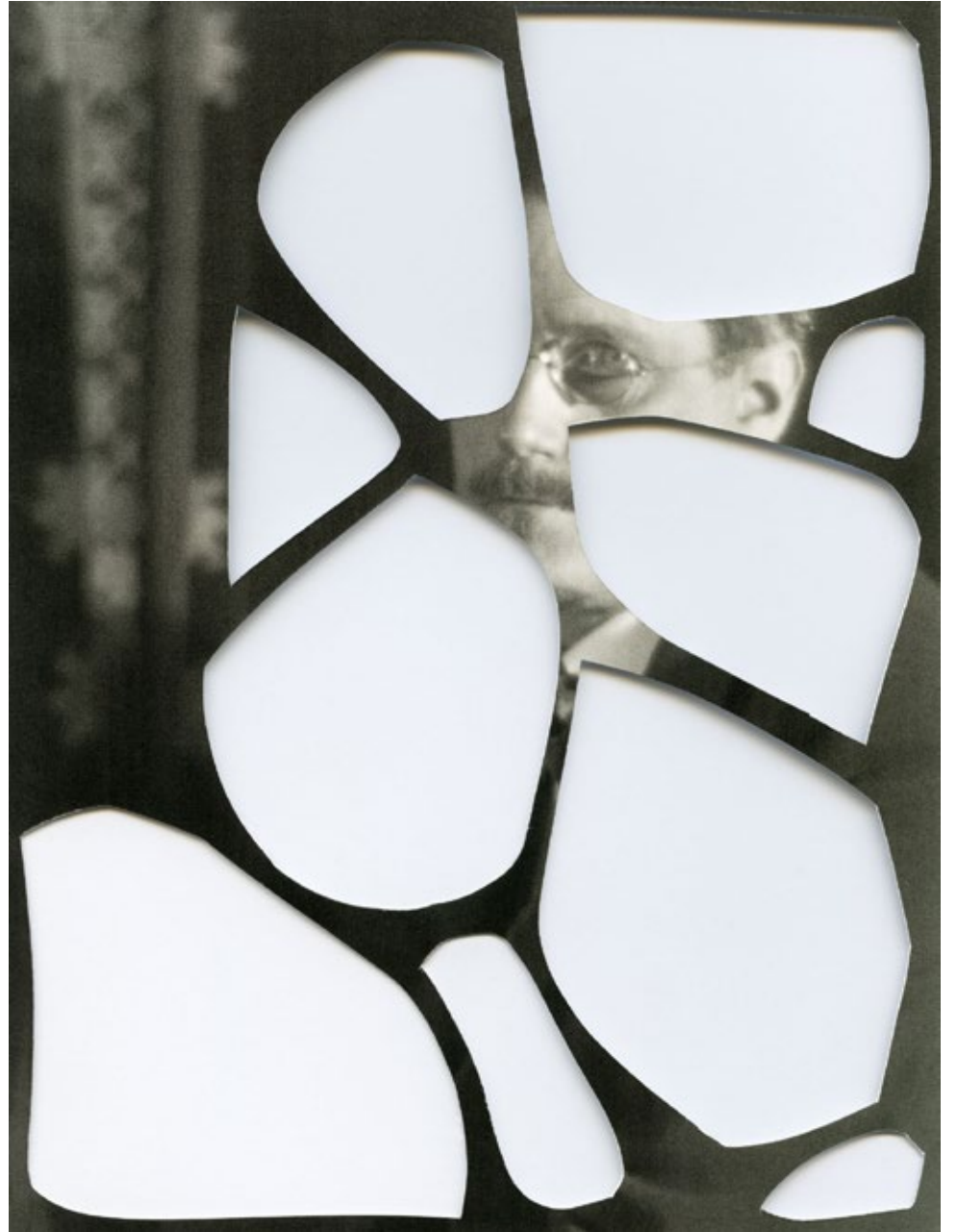
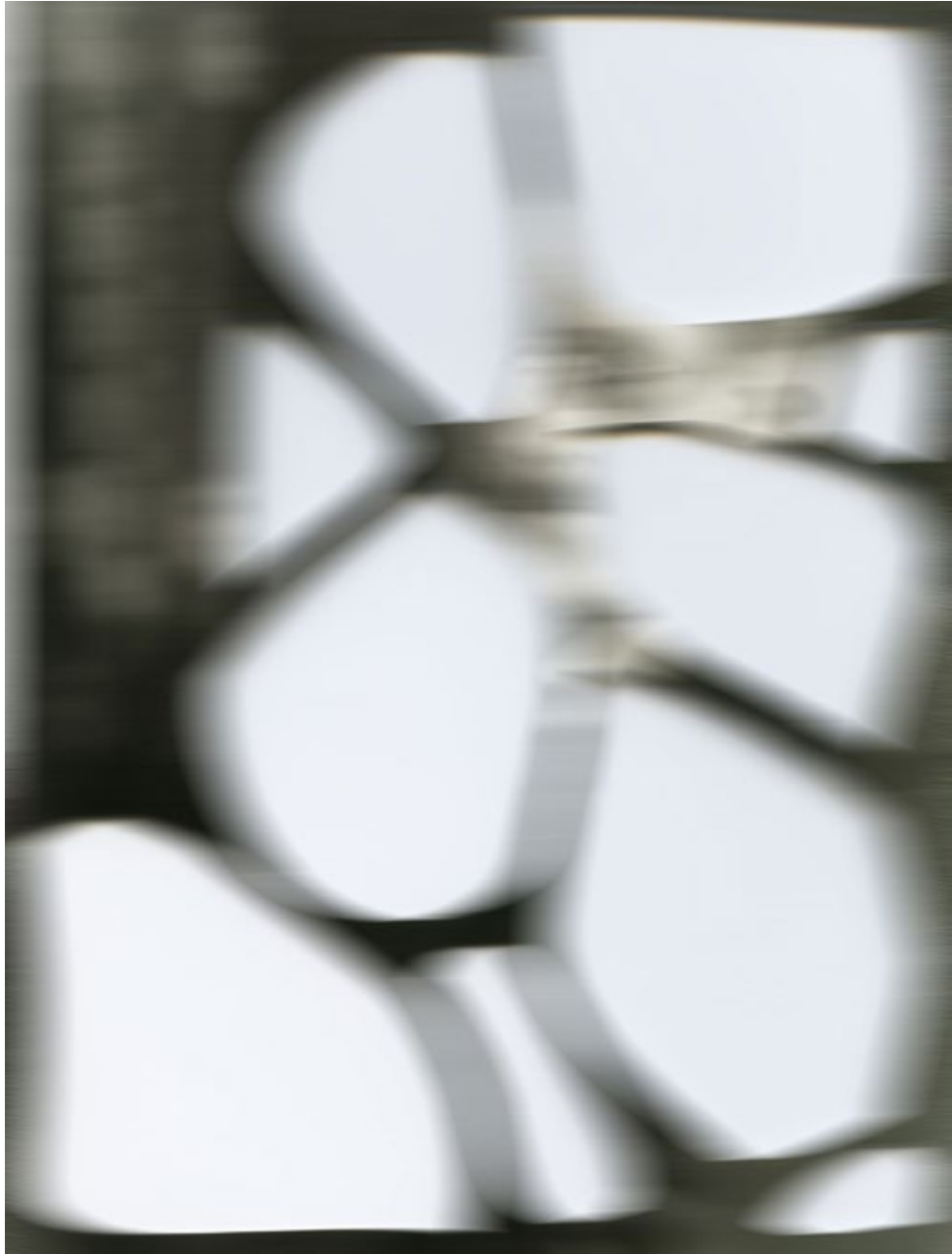


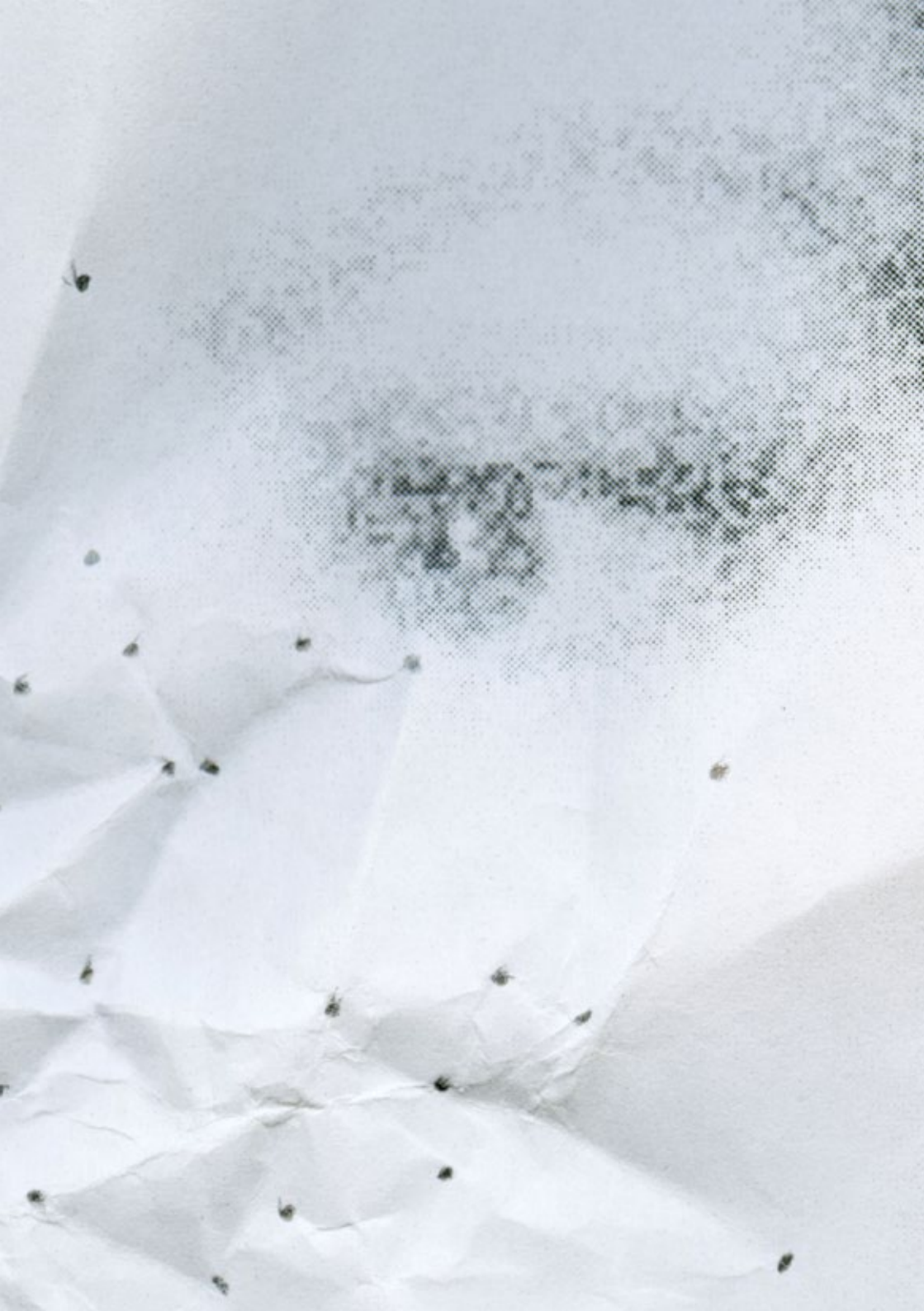










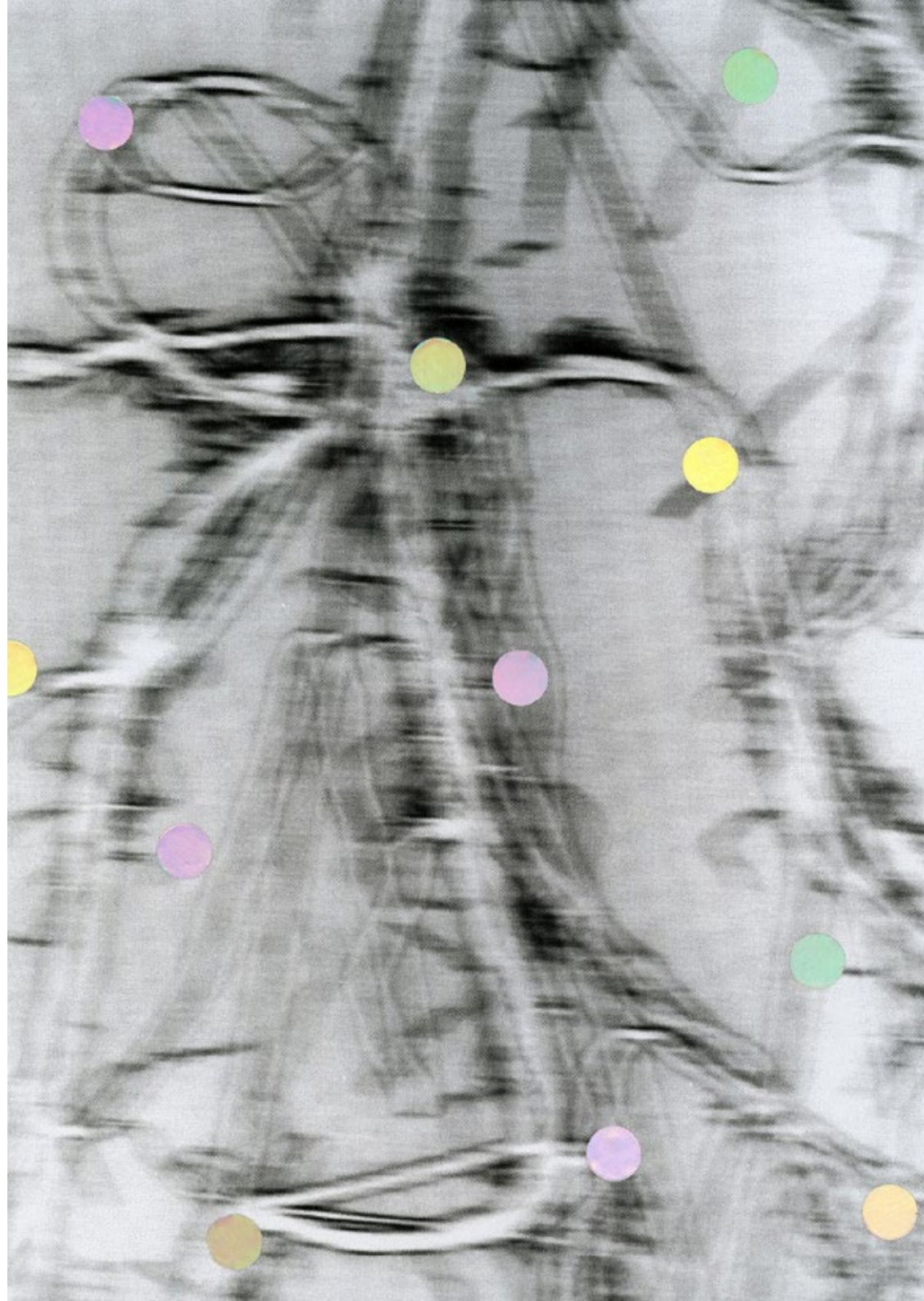


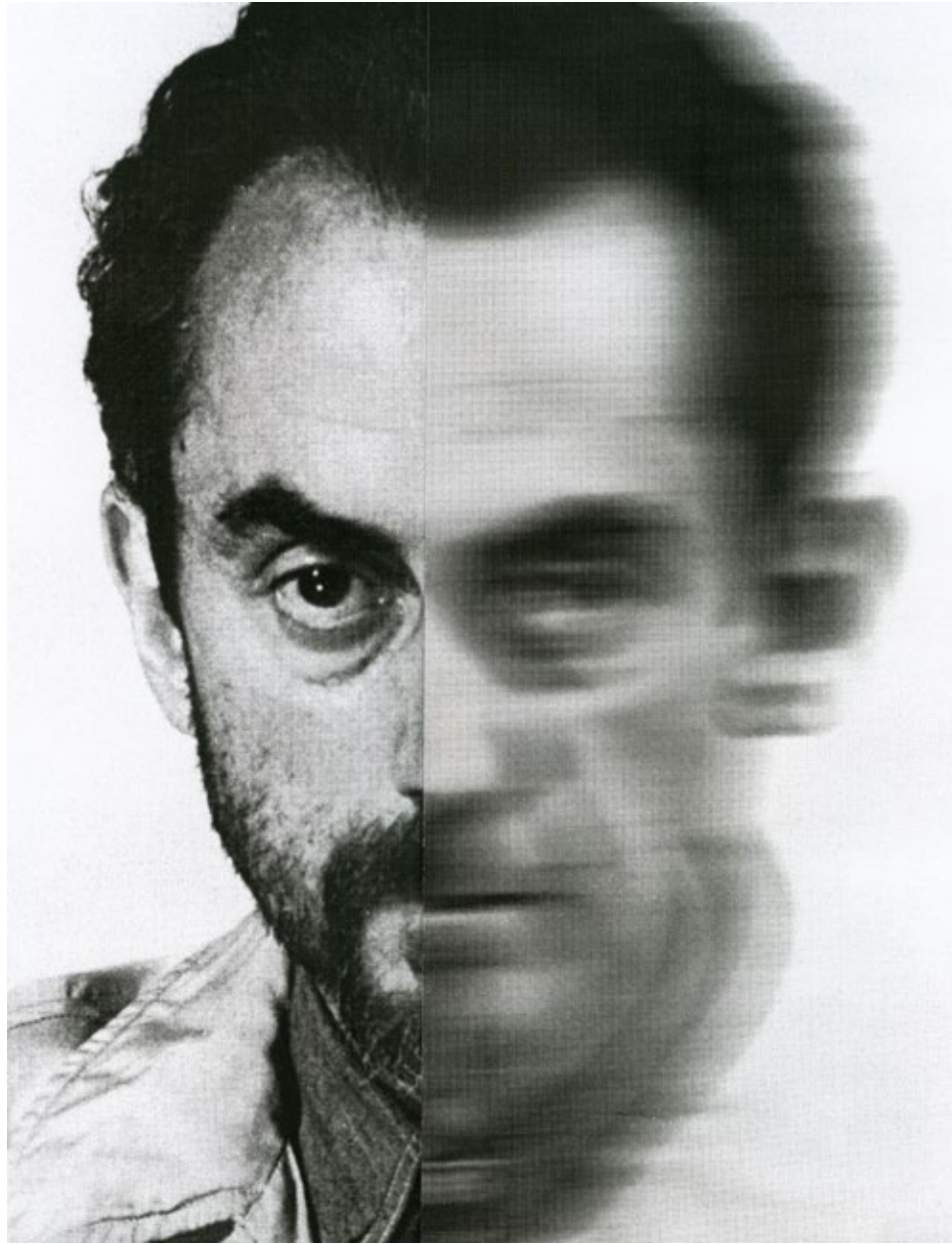














Di espansione e luce.

Conversazione con Giovanni Ferrario

BIANCA TREVISAN

Bianca Trevisan: Mi interessa scendere a fondo nella personalità degli artisti perché lì risiede la radice del linguaggio. Vorrei dunque iniziare parlando della tua infanzia: dove sei cresciuto, quali sono state le tue prime suggestioni e i tuoi primi ricordi?

Giovanni Ferrario: Sono cresciuto in un paese di provincia, attraversando un'infanzia piuttosto serena. Riguardo alla giovinezza c'è una domanda che ritengo essenziale e che Aldo Busi esprime bene nel suo Seminario sulla gioventù: "Che resta di tutto il dolore che abbiamo creduto di soffrire da giovani?". Trovo commovente l'apertura di questo libro e credo che la questione dei primi ricordi non sia estranea a tale interrogativo. Ci portiamo dentro per tutta la vita, a pezzi o intera, il dolore e la bellezza del mondo. Credo che un'esistenza si esprima in questa ricerca infinita: sapere cosa farsene del nostro dolore e della nostra gioia.

In particolare, ho impresse nella memoria le immagini di due luoghi. Il primo ricordo è quello di una stanza nella quale era presente una bara. Avevo sei anni e guardavo le persone che visitavano la salma. Ero troppo piccolo per vedere ciò che la cassa nascondeva, ma ne ero incuriosito e intimorito al tempo stesso. Quando a un tratto qualcuno, non ricordo chi, mi alzò da terra per farmi guardare il corpo. Era quello di mia nonna. Ancora oggi non sono certo di essere il bambino, l'adulto che mi prese in braccio o il cadavere. Il secondo ricordo è la casa di una vecchia zia, pittrice per diletto. Viveva sola in questo enorme edificio. Erano spazi vuoti e spettrali, luoghi misteriosi e abbandonati dallo sguardo. C'erano così tante camere che avevo la sensazione che ogni stanza mi avrebbe portato in un'altra stanza e in un'altra ancora. I dipinti appesi alle pareti non mi interessavano se non perché uniti a quel luogo labirintico dal sapore antico, quasi arcaico. Forse dentro di me, a partire da questi ricordi, iniziai a sentire il senso profondo del potere delle immagini, della loro vitalità e della loro presenza inquieta. Immagini contenute in altre immagini, misteri che alludono ad altri misteri.

BT: Sei artista e al contempo insegni all'università. La didattica è di stimolo, o comunque in qualche modo si intreccia con il lavoro artistico?

GF: Immagino che non possiamo che diventare ciò che siamo, nelle nostre naturali mescolanze. Credo profondamente nella radice educativa presente in ogni estetica e in ogni arte. È una fortuna insegnare, perché mi permette di non fare un'arte didattica e mi offre la compagnia dei più giovani e del loro sguardo vivace sul mondo. Si avverte, inoltre, la sensazione di accompagnarli in un'avventura e di costruire insieme una visione politica. L'esercizio all'insegnamento mi ha fatto capire di quale responsabilità etica, sociale e culturale è investito l'artista. È la stessa responsabilità che il cielo ha verso le nuvole e gli uccelli o quella del mare per la flora e la fauna. La bellezza non salverà il mondo se le creature che la incontreranno non saranno disposte a crederle, resistendo coraggiosamente al cinismo e alla violenza che una parte di umanità pare non smettere di perseguire.

BT: Sei un'artista di difficile definizione. Lavori con l'immagine eludendo spesso il mezzo fotogra-

fico, ma servendoti di uno scanner. Mi sembra una versione molto contemporanea degli esperimenti di fotografia diretta di Man Ray e di Christian Schad. Lì ad essere impressi sulla superficie fotosensibile, senza la mediazione della macchina fotografica, erano spesso piccoli oggetti d'uso, quotidiani e banali, che attraverso questa trasposizione assumevano una nuova potenzialità misteriosa, indefinibile e un po' magica. A me pare che l'origine dei tuoi esperimenti possa essere trovata in questo tipo di lavori.

GF: La fotografia ha sempre difettato del corpo a corpo tra l'obbiettivo e il suo modello. La scansione a contatto permette invece alla macchina di toccare ciò che ho manipolato. La sua luce taglia la scultura e la digitalizza per poi ricomporla dissolvendola, producendo così un'immagine plastica che desidera presenza. Lontana e vicina allo stesso tempo. Man Ray e Schad ragionavano in termini fotografici, pur cercando di eludere la fotografia. Credo che, alla fine, il loro intento fosse quello di ritrovare un'immagine fotosensibile. Da questo punto di vista la mia non è solo un'immagine e non è certamente una fotografia. Le scansioni sono più vicine all'apparenza ma più reali di

una fotografia documentativa perché portano in sé la ricostruzione fisica della materia, sempre un po' diversa dalla realtà e lontana dalla sua mera descrizione. Un fiore può essere banale, ma se esso attraversa un particolare processo di trasformazione poetica, la sua immagine acquista una propria autonomia e una propria realtà che sembra sostituire quella del fiore originario.

BT: Un altro riferimento potrebbe essere in ambito italiano Bruno Munari, con le sue Xerografie. Più che l'aspetto ludico delle sue soluzioni più astratte, mi pare che sia più affine al tuo linguaggio il lavoro sulla figura umana che realizza in alcuni suoi (auto) ritratti.

GF: Apprezzo gli artisti che fanno dell'opera d'arte un autoritratto della propria umanità, esprimendo i loro bisogni più profondi, trasformando questa immagine nel ritratto di tutti. Il mio pensiero corre anche al lavoro di Alighiero Boetti che, come Munari, usò negli anni Sessanta una fotocopiatrice xerox per alcuni ritratti. Una sua opera del 1969 è costituita da nove fotocopie in cui compare il volto dell'artista in

corrispondenza delle nove lettere che compongono il nome della moglie "Anne-Marie", secondo l'alfabeto muto digitale. Nello stesso anno e col medesimo principio, Boetti realizza un'altra opera costituita da dodici fotocopie che formano la parola "autoritratto". Immagino questi lavori come lettere d'amore sospese nel tempo. Per indicare la riflessione filosofica, ma anche quel margine d'indicibilità che manifesta tale esercizio, Derrida usa la locuzione "cartolina sospesa nel viaggio". Non credo sia un caso che accosti tale pratica a un supporto che può essere esso stesso immagine. Nella storia dell'arte, Antonello, Rembrandt, Velázquez, Goya, Van Gogh, Bacon, con i loro ritratti e autoritratti riaccendono in me il viaggio di tale mistero amoroso e sospingono queste lettere o cartoline verso un indicibile senza tempo.

BT: Veniamo quindi alle Rifrazioni. Il titolo non potrebbe sembrarmi più appropriato, leggibile su doppio livello: il fenomeno ottico collegabile alla fotografia, che tu affronti in modo analitico e atipico, ma anche l'attitudine del tuo linguaggio che tende a un leggero slittamento verso una dimensione meno immanente, ulteriore.

GF: Ogni tipo di onda può essere rifratta. I raggi di luce si rifrangono quando entrano ed escono da un vetro e l'immagine che pensiamo di conoscere nella nostra quotidianità si piega trasformandosi attraverso lo sguardo prismatico dell'artista. L'occhio dell'osservatore non vede così l'estremità dell'immagine ma la sua rappresentazione poetica ottenuta dal prolungamento dei due raggi rifratti. Non è un caso che la rifrazione sia sempre responsabile degli arcobaleni.

BT: Sempre sulle Rifrazioni: come le realizzi? Sperimenti con la solarizzazione?

GF: Queste immagini nascono da un volume sull'opera di un esperto in rifrazioni: Man Ray. Il libro è stato ritagliato, bruciato, inciso, franto e infine scansionato. Tutto ciò che le immagini mostrano deriva dalla manipolazione fisica di queste riproduzioni litografiche. In alcuni casi, la solarizzazione classica è stata rivisitata da una semplice inversione cromatica della scansione a contatto.

BT: Siamo dunque nel territorio delle sperimentazioni surrealiste, dove peraltro era piuttosto centrale la questione della figura umana e del corpo.

GF: Questo rapporto mi ha sempre affascinato. È meraviglioso avvicinarsi all'istante nella sua dilatazione infinita, guardare e riguardare negli occhi un giorno di vita nell'eternità di un'esistenza. La scultura egizia o quella michelangiolesca, ad esempio, tolgono il respiro perché la dimensione della corporeità si lega indissolubilmente ai concetti di presenza e apparenza. Vorrei riuscire a catturare l'energia interna di ogni apparenza attraverso la massima presenza. In fondo, credo di essere uno scultore delle apparenze instabili, che ha necessità di toccare i corpi affinché diventino immagini.

BT: In effetti attraverso la manipolazione dell'immagine da te effettuata, la figura umana sembra uscire dai propri confini ed espandersi anche nello spazio circostante.

GF: Vorrei che tutto si espandesse per portare ogni singolarità a moltiplicarsi. Siamo fin troppo chiusi nel nostro solipsismo, dimenticando che lo spazio attorno a noi è abitato. Scordiamo perfino la preziosità del tempo e dunque dell'eterno. Ogni momento è una sorpresa che va vissuta con la maggior intensità

possibile, è il respiro di un corpo che scompare nel paesaggio.

BT: Sempre in merito alla dilatazione, o espansione, penso che questo aspetto possa essere esteso a tutta la tua produzione. Anche quando lavori con i vegetali, con i libri, o elementi del tuo quotidiano, l'oggetto rappresentato è in qualche modo riattivato attraverso la modificazione di un piccolo dettaglio a prima vista impercettibile, oppure una deformazione o, ancora, l'inserzione di un ritaglio. È così che il significato si espande a infinite strade possibili. Ripenso ai ricordi d'infanzia di cui mi parlavi, alla lettura incerta e duale di quei momenti significativi, e ti chiedo: cosa vuoi esprimere, dove vuoi arrivare?

GF: Queste domande mi sembrano inestricabilmente legate all'origine dell'immagine. Tuttavia, non credo sia questione di espressione, né di finalità. Mi affascina molto di più il meraviglioso viaggio di ricerca che, per necessità, perseguo. L'arte mi ha mostrato il visibile nascosto che non avevo il coraggio di guardare. Ogni volta che mi sporgo sul baratro della vita scopro un'immagine, ed è sempre per la prima

volta. Per questo motivo tendo ad affrontare i miei soggetti dal lato più semplice e grezzo. È necessario ritrovare, con cura e gentilezza, lo spirito di cui le grandi opere sono impregnate, ma in modo del tutto diverso, con altri mezzi e modalità. Resterà sempre un po' di cenere a testimoniare che lì un fuoco, in un passato e per il futuro, ha bruciato.

BT: Le tue Rifrazioni hanno diversi punti in comune con la serie dei meno recenti Riflessi. Possiamo considerarle lo sviluppo di queste ultime? Quali i punti di contatto e quali le differenze?

GF: Per intenzione e passione, lascio aperto ogni progetto caratterizzato da una serie. Chiuderlo significherebbe togliere respiro alla vita. In questo modo c'è sempre la possibilità che le immagini dialoghino tra loro a dispetto del tempo e dello spazio. Entrambi i progetti hanno a che fare con l'ineffabilità della luce, con l'impossibile tentativo di cogliere il soggetto, con i limiti che ogni mezzo ha nel farlo. I modelli delle Rifrazioni sono anonimi mentre nel caso dei Riflessi è differente.

BT: Come scegli i tuoi soggetti?

GF: Non credo che un artista debba necessariamente conoscere il proprio modello e, nondimeno, è molto importante trovare un “soggetto” per la propria opera. Nei Riflessi sono persone con cui ho avuto una qualche relazione di simpatia, vicinanza, amicizia, intimità. Sono affascinato dal lato umano, temporale e reale dell’istante in cui un soggetto emerge dall’indistinzione. Ciò può condurre a un’immagine inaudita, misteriosa e senza tempo. In fondo, credo che tutti i miei soggetti ricadano in uno sguardo d’amore, uno sguardo che per follia pretende l’eternità.

BT: Se la fotografia, etimologicamente, è da considerarsi come una “scrittura di luce”, nella tua pratica hai parlato di “scultura di luce” (Quasi, Corraini, Mantova 2014, p. 126). Un valore scultoreo che risiede non solo nell’oggetto rappresentato, ma anche, e ancor di più, nell’immagine.

GF: Ogni immagine è illuminata dall’interno da una luce abbagliante. Uno dei compiti dell’artista è di rendere infinitamente potenziale tale esplosione luminosa e rivestire la superficie di un corpo di tale lucentez-

za. Dall’opacità alla suprema trasparenza. Vorrei che la scrittura diventasse scultura e la scultura fuoco. Si muore davanti alla parola che non dice altro se non la nostra morte, si vive di fronte alla luce che rimanda alla trasparenza del mistero.

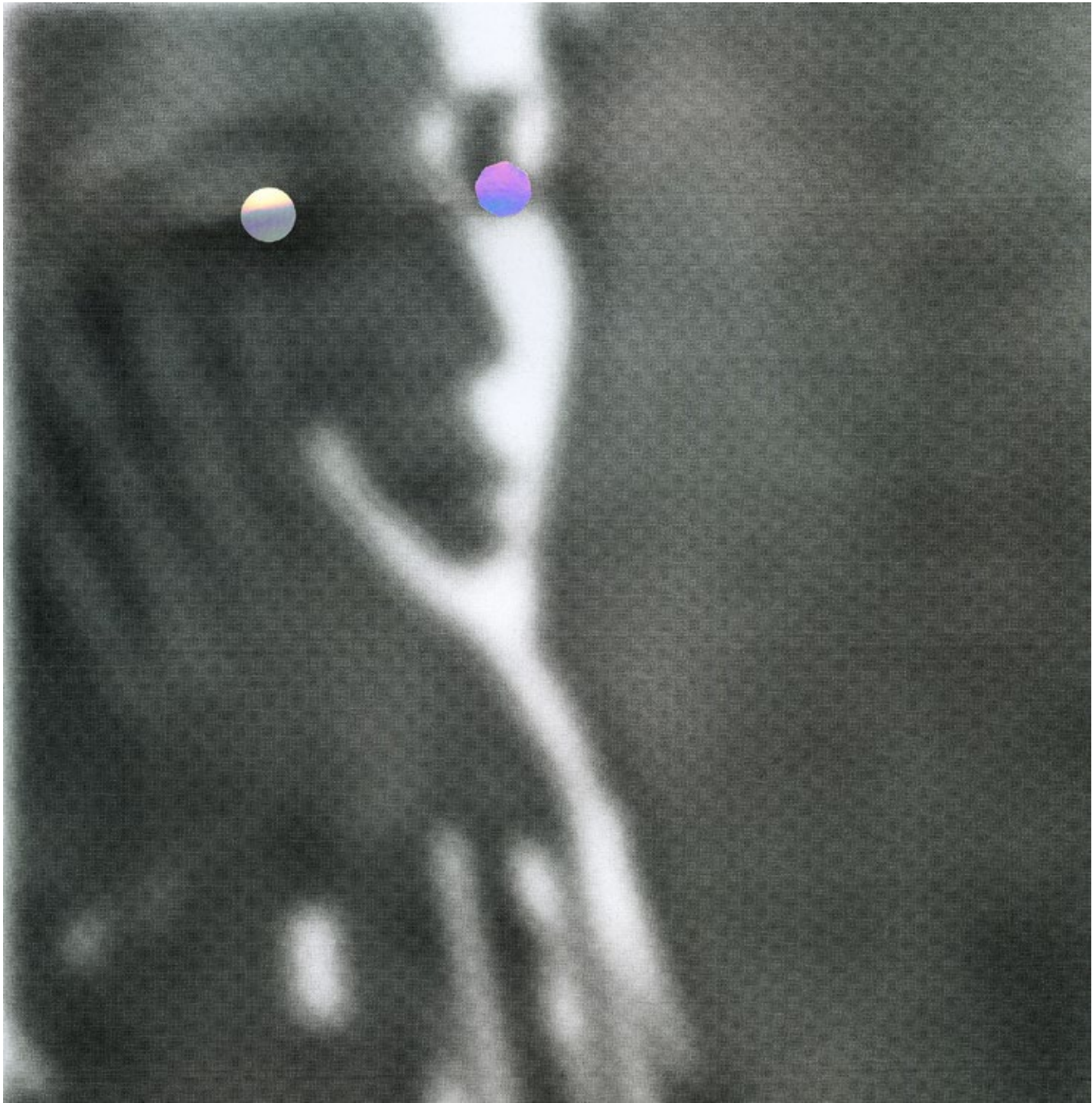
BT: La spiccata precisione visiva della tua rappresentazione però ci porta anche ad affrontare la questione a livello formale. Il tuo approccio intrinsecamente fotografico sublima la qualità dell’oggetto rappresentato proprio attraverso il mezzo impiegato – nel tuo caso, lo scanner. I coniugi Becher avevano intitolato il loro primo libro *Sculture anonime* (1970); nel loro caso, l’architettura industriale diveniva scultura proprio grazie alla freddezza tecnica dei loro scatti. Possiamo riscontrare tale attitudine tecnico-scientifica anche nel tuo lavoro?

GF: Lo scienziato ha metodi e strumenti diversi rispetto all’artista. Nel mio caso, la tecnica non si confonde mai con una freddezza descrittiva ma è, al contrario, un’attitudine umana che trova spazio in una razionalità intuitiva. Aggiungo che questa intuizione si manifesta grazie alla precisione e alla potente tene-

rezza dell'immagine. Non voglio, né posso raffigurare la verità della scienza, a me basta abitare la verità della poesia; una verità in transito di cui ognuno di noi è l'incarnazione mutevole. L'opera d'arte non è quella eseguita facendo affidamento esclusivamente sull'intuizione percettiva, né quella costruita solo sul rigido controllo dei mezzi tecnici scelti. Auspico che le mie immagini possano aprirsi e respirare, come se la luce di un dipinto nuotasse con le onde del mare e non sulle sue increspature. Se ci riferiamo in particolare ai linguaggi artistici, il mio approccio non è quindi fotografico, ma piuttosto scultoreo, performativo, pittorico. Cerco, insomma, un totale coinvolgimento dei corpi e dei sensi.

BT: Hai scelto la forma del libro d'artista per presentare questo progetto e nel corso della tua carriera ne hai realizzati diversi. Mi piacerebbe approfondire il tuo rapporto con il libro e, più specificatamente, l'oggetto libro. È infatti piuttosto evidente il tuo interesse verso la sua dimensione oggettuale, più che quella illustrativa o narrativa.

GF: Non sono mai stato solo quando ho lavorato ai miei libri, sia quelli di natura saggistica che quelli di matrice artistica. Un libro è la sintesi di una collaborazione collettiva e politica, è l'estensione di una singolarità in un corpo comunitario. Da diversi anni produco una serie di opere scultoree chiamate Cortecce. Questo termine deriva dal latino liber che noi traduciamo con la parola "libro" e rimanda etimologicamente a ciò che "non è costretto", né condizionato. L'immagine del libro è, per me, l'immagine stessa della libertà. Si tratta di un oggetto che per sua natura eccede la sua dimensione fisica, narrativa e illustrativa. Un libro non appartiene a nessuno se non ai segni e alle immagini di cui si libera. Esso possiede una profonda dimensione incircoscivibile, così come spero le immagini di questo progetto, libere dal libro stesso.



Giovanni Ferrario

(Milano, 1973) artista e docente di Fenomenologia e critica d'arte presso l'Università Cattolica di Milano. Le sue opere sono state esposte in mostre personali e collettive in Italia e all'estero, in spazi pubblici e privati, tra cui ricordiamo: Museo Poldi Pezzoli (Milano), Mart (Roveto), SMMoA Santa Monica Museum of Art (USA), Palazzo delle Esposizioni (Roma), Triennale (Milano), LUISS (Roma), Pinacoteca Agnelli (Torino), Museo Diocesano (Milano), MA*GA (Gallarate), Museo della Permanente (Milano). Nel 2003 vince il Computer Art Award presso il Mart di Rovereto. Tra le sue pubblicazioni: Passeggiata minima. Estetica del microscopico (Utet, 2007); La danza delle polveri (con Stefano Arienti, Edizioni Corraini, 2009); Two paper drops before the sky (Mousse Publishing, 2012); Estetica dell'arte contemporanea (Meltemi, 2019); La Sintesi Spontanea (Edizioni Corraini, 2019). Nel 2014 viene pubblicata dalle Edizioni Corraini Quasi, la prima monografia scientifica sulla sua opera artistica.

Stefano Raimondi

(Milano, 1964) poeta e critico letterario. Ha pubblicato “Una lettura d’anni”, in Poesia Contemporanea. Settimo quaderno italiano (Marcos y Marcos, 2001); La città dell’orto, (Casagrande, 2002); Il mare dietro l’autostrada (Lietocolle, 2005), Interni con finestre (La Vita Felice, 2009); Per restare fedeli (Transeuropa, 2012); Soltanto vive. 59 Monologhi (Mimesis, 2016); Il cane di Giacometti (Marcos y Marcos, 2017), Il sogno di Giuseppe (Amos, 2019). È inoltre autore di: La ‘Frontiera’ di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941) (Unicopli, 2000), Portatori di silenzio (Mimesis, 2012). Suoi testi sono apparsi su Nuovi Argomenti (2000, 2004) e nell’Almanacco dello Specchio (Mondadori, 2006). Curatore del ciclo d’incontri “Parole Urbane”, svolge inoltre attività docenza presso la Libera Università dell’Autobiografia di Anghiari e Belleville la Scuola. È inoltre tra i fondatori dell’Accademia del Silenzio e di LABB – Laboratorio Permanente sui luoghi dell’abbandono (Università degli Studi di Milano).

Bianca Trevisan

(Monza, 1988) è docente di Storia della fotografia all'Università Cattolica di Brescia e History of Modern Art e History of Photography allo IED di Venezia. Ha un dottorato di ricerca (Ph.D.) in Storia dell'arte contemporanea conseguito presso l'Università degli Studi di Bergamo con una tesi su Barbara Kruger e collabora da diversi anni con la cattedra di Storia dell'arte contemporanea dell'Università Cattolica di Milano. Curatrice della Galleria Milano di Milano, si occupa anche dell'organizzazione e promozione del suo vasto archivio. Tra le diverse pubblicazioni, ha recentemente curato insieme a Elio Grazioli un volume monografico dedicato a Maurizio Cattelan, edito da Quodlibet. Suoi articoli sono stati pubblicati su riviste accademiche, come "piano b. Arti e culture visive" e di settore quali "doppiozero", "Titolo", "Artribune". Si è formata in Archivistica d'arte contemporanea presso il Centro di Ricerca del Castello di Rivoli (CRR) nel 2017 e nel 2019 si è specializzata in Provenance Research presso il medesimo Centro.

Giorgio Zanchetti

(Siena, 1966) è professore di Storia dell'arte contemporanea e di Storia e critica delle ricerche artistiche verbosive all'Università degli Studi di Milano. Ha curato numerose esposizioni, tra le quali: Fontana e la luce (Triennale, Milano, 1999); Text-image (Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds – Mart, Rovereto – Museion, Bolzano, 1999-2000); Lucio Fontana (Museo della Permanente, Milano, 2000); Piero Manzoni (Museo della Permanente, Milano, 2000); Frammenti. La nostalgia dell'unità perduta nella scultura del XIX e XX secolo (Museo della Permanente, Milano, 2001); La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900 (Mart, Rovereto, 2007-2008); Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo (Palazzo Strozzi, Firenze, 2012-2013); Yves Klein Lucio Fontana. Milano Parigi. 1957-1962 (Museo del Novecento, Milano, 2014-2015); Scultura a Milano 1815-1915 (Galleria d'arte moderna, Milano, 2017); Intermedia (Museion, Bolzano – Mart, Rovereto, 2019-2020).

COMUNE DI GALLARATE

Sindaco

Andrea Cassani

Assessore ai Musei

Claudia Mazzetti

Assessore alla Cultura

Massimo Palazzi

Dirigente settore Cultura

Manuela Solinas

FONDAZIONE GALLERIA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA "SILVIO ZANELLA"

Soci Fondatori

Città di Gallarate

MIBACT

Soci Cofondatori

Regione Lombardia

Provincia di Varese

Presidente

Sandrina Bandera

Direttore

Emma Zanella

Consiglio di gestione

Sandrina Bandera, Presidente

Cristina Boracchi

Mauro Croci

Francesca Raimondi

Francesco Tedeschi

Revisore dei conti

Guido Senaldi

Comitato tecnico scientifico

Andrea Cassani, Presidente

Luciano Caramel

Lindsay Ruth Harris

Paolo Alberto Lamberti

Giovanni Orsini

Emma Zanella

Cura e gestione delle collezioni

Alessandro Castiglioni,

Conservatore senior

Laura Carrù, Registrar

Mostre, Eventi e Comunicazione

Vittoria Brogгинi,

Conservatore curatore

Marketing ed eventi privati

Daniela Costantini, Responsabile

Martina Colombo

Dipartimento Educativo

Lorena Giuranna, Responsabile

Infanzia e famiglie

Marika Brocca

Elena Scandroglio

Formazioni Adulti

Francesca Chiara

Social Media

Erika LaRosa

Segreteria e amministrazione

Monica Colombo

Sicurezza e accoglienza

Giacomo Zaniboni, Responsabile

Monica Ghiraldini

Sofia Mele

Michela Morelli

Alberto Vernale

Servizi di riordino

Olexandra Zaliska

RIFRAZIONI

Un libro di Giovanni Ferrario

con testi di

Stefano Raimondi

Bianca Trevisan

Giorgio Zanchetti

Publicato in occasione di

La fantasia è un posto

dove ci piove dentro

dalle Lezioni americane

di Italo Calvino

alla Collezione del MA*GA

Soci Fondatori



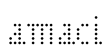
Soci Cofondatori



Museo riconosciuto



Museo associato



Sostenitori istituzionali



con il sostegno di



Partner istituzionale



Special partner



Sponsor tecnici



ArtBox*

Facebook: @maga.museo

Instagram: @museomaga

Twitter: @MuseoMaga

Youtube: MagaMuseo

MA*GA

museomaga.it