



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
In Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

La storia dell'arte alla luce del neon

Relatrice

Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore

Prof. Diego Mantoan

Laureanda

Cristina Lago

Matricola 877710

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

<i>Abstract</i>	5
Introduzione	
<i>La storia dell'arte è storia della luce</i>	6
Capitolo 1	
<i>La scoperta del neon</i>	
1.1 Il neon nella pubblicità	9
1.2 L'impiego del neon negli Stati Uniti	15
1.3 Las Vegas, la città del neon	17
Capitolo 2	
<i>Le insegne al neon</i>	
2.1 Tipi di insegne e lettere	19
2.2 Realizzare un'insegna	20
2.3 Preservazione	21
2.4 Storia delle insegne al neon	23
Capitolo 3	
<i>La storia dell'arte alla luce del neon</i>	31
Capitolo 4	
<i>La Neon Art oggi</i>	
4.1 L'importanza della parola	59
4.2 Geometria	75
4.3 La dimensione dello spazio	79
4.4 La rinascita del neon nell'architettura sensoriale	89
4.5 Gli artisti della Neon Architecture	90
4.6 Il Museum of Neon Art	95
Capitolo 5	
<i>Mostre celebri a tema neon</i>	
5.1 Gli antecedenti	97
5.2 "L'arte di Dan Flavin a Parigi, tra neon e minimalismo"	98
5.3 "Lights On! Self-illuminated Sculpture"	101
5.4 "Neon. La materia luminosa dell'arte" al Museo d'Arte Contemporanea di Roma	104
5.5 "M-O-D-U-S tecniche poetiche e materiali nell'arte contemporanea" alla Biennale di Venezia	105
5.6 "Neon in Contextual Play: Joseph Kosuth and Arte Povera" alla Galleria Mazzoleni di Torino	106
5.7 "Igloos" al Pirelli Hangar Bicocca di Milano	107
5.8 Dan Flavin alla Galleria Cardi di Milano	107
5.9 "Nanda Vigo. Light Project" a Palazzo Reale Milano	109

<i>Conclusioni</i>	111
<i>Bibliografia</i>	114
<i>Sitografia</i>	117
<i>Ringraziamenti</i>	120

ABSTRACT

Nuovo materiale dalle possibilità di impiego più diverse, dall'illuminazione alla pubblicità, dalla segnaletica alla decorazione, a partire dagli anni Quaranta del Novecento il neon ("neos", in greco antico, sta appunto per "nuovo") è stato utilizzato come un vero e proprio medium e secondo una notevole molteplicità di prospettive nelle sperimentazioni degli artisti. Diffuso ormai da un secolo in ogni ambito della vita quotidiana, il neon è da subito divenuto un simbolo della modernità. La ricerca di questa tesi vuole approfondire l'uso del neon in campo artistico, i suoi traguardi tecnici ed espressivi, partendo più in generale dalla luce, per arrivare a delineare un percorso sull'affermazione del neon nel settore artistico. Nel primo capitolo ho tracciato un excursus storico sulla scoperta del neon nel 1898 da parte del chimico scozzese Sir William Ramsay, sull'invenzione da parte di Georges Claude dei tubi al neon, sui primi utilizzi del neon per realizzare le insegne delle attività commerciali, per poi spiegare come gli statunitensi abbiano acquisito le tecniche di realizzazione dei tubi al neon fino a creare vere e proprie città al neon, una su tutte Las Vegas. Nel secondo capitolo mi sono concentrata nello specifico sulle insegne al neon, descrivendo prima come vengono realizzate le insegne e le lettere che vanno a comporre una scritta, i metodi di prevenzione dal deterioramento, la storia della segnaletica al neon e gli artisti contemporanei principali che utilizzano le insegne al neon per creare la propria arte. Nel terzo capitolo ho delineato il percorso che ha portato il neon ad essere utilizzato anche in campo artistico e non solo pubblicitario. Da artisti quali Gyula Kosice, Lucio Fontana e Gianni Colombo, che per primi hanno incluso il neon nelle proprie opere d'arte, tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Cinquanta, ho proseguito con l'exploit del neon nell'arte degli anni Sessanta e Settanta, grazie a figure quali Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Dan Flavin, Mario Merz, Maurizio Nannucci, Maurizio Cattelan, solo per citarne alcuni. Infine ho trattato una lunga serie di artisti ed architetti, tra cui Tracey Emin, Alfredo Jaar, il duo Bik Van der Pol, Massimo Uberti che, dagli anni Novanta in poi, dopo un periodo di declino negli anni Ottanta, hanno raccolto l'eredità dei propri predecessori e hanno deciso di includere o addirittura di rendere il neon protagonista dei propri lavori. Nel quinto ed ultimo capitolo ho trattato, partendo da mostre che comprendevano anche opere al neon, una serie di mostre che hanno avuto come focus specifico il neon nell'arte.

LA STORIA DELL'ARTE È STORIA DELLA LUCE

La storia dell'arte è anche una storia della luce, luce intesa come materia plastica e sensoriale che fin dall'antichità ha simboleggiato anche la manifestazione del divino e da sempre interpreta il pensiero artistico. Nell'opera d'arte sacra, ad esempio, ad ogni colore si associa un significato superiore; in questo contesto, la luce si inserisce quale elemento che sta ad indicare l'onnipresenza divina. La sua natura rarefatta ed impercettibile diventa attraverso i secoli di importanza cruciale nell'invenzione e nella realizzazione dell'opera d'arte. La luce rivela gli oggetti, le cose, la realtà, definisce assieme alle ombre il corpus organico dell'elemento rappresentato. Leonardo la utilizzò per bucare la prospettiva, Caravaggio per far emergere le figure dal buio, Guercino, che nella maturità, inondò i suoi personaggi di una luce eterea, Monet per illuminare la natura nelle diverse stagioni. Non è però solo la luce naturale di cui l'artista si avvale ma, con lo sviluppo tecnologico dei secoli successivi, la luce artificiale si va via via imponendo nel mondo artistico. La luce in quanto strumento utile alla rappresentazione pittorica di un'opera, nell'età moderna e contemporanea diventa figura di primo piano, si insidia gradualmente nel concetto stesso dell'attività artistica fino a diventarne protagonista indiscussa. L'impressionismo, con Monet e Seurat, tra gli altri, raccoglieva gli esiti delle scoperte scientifiche in ambito ottico e percettivo ideando una nuova tecnica pittorica che mirava a rendere in modo diretto sulla tela la "sensazione luminosa". Si ponevano così le basi per una liberazione dell'elemento luminoso dai suoi tradizionali compiti: la strada era ormai spianata per le ricerche astratte, da Delunay a Mondrian a Malevič, e ancora più avanti per le grandi superfici radianti di Rothko e i monocromi di Barnett Newman. Le prime sorgenti luminose adatte ad un uso creativo appaiono nella prima metà del XX° secolo. Il primo a farne uso fu probabilmente László Moholy-Nagy, artista e docente al Bauhaus, che nel 1930, con il suo *Modulatore spazio-luce (Licht-Raum Modulator)*, provò a frammentare il fascio luminoso prodotto da alcune lampadine inserite in una scultura cinetica, formata da specchi, sorgenti luminose e motori elettrici¹. L'effetto è quello di proiezioni sulle pareti con forme casuali, ma dotate di una loro geometria. Egli intuì che i giochi di luce e l'illuminazione notturna delle città costituiscono "un campo espressivo" che non avrebbe tardato a trovare "i suoi artisti". Un ruolo chiave nell'approfondimento sulla luce quale fondamento per l'evoluzione dell'arte è dato dalla fotografia e dalle sperimentazioni che fanno capo all'uso della macchina fotografica. Famosissime sono le fotografie di Gjon Mili, fotoreporter per la rivista statunitense LIFE, che sperimenta negli anni Trenta la possibilità di bloccare l'immaterialità della luce in un fermo immagine. Questo discorso è stato portato avanti da Mili assieme a Harold Edgerton, che si avvale dello stroboscopio per gelare oggetti in movimento. La prima opera di luce, in senso letterale, nacque in modo casuale, durante la visita di Gjon Mili a Pablo Picasso, nel suo studio di Vallauris, in Francia Meridionale, nel 1949. In quell'occasione, Mili fece vedere al pittore alcuni esperimenti realizzati negli anni precedenti, attaccando una piccola lampadina alla scarpetta di una pattinatrice e fotografandone la scia

¹ *Neon. La materia luminosa dell'arte*, catalogo della mostra a cura di B. Pietromarchi, D. Rosenberg, (Roma, Museo di arte contemporanea di Roma), edizioni Quodlibet, Roma 2012, p. 17

luminosa. Picasso prese allora una torcia e cominciò a tracciare nell'aria minotauri, fiori e figure umane, mentre il fotografo, nella stanza buia, lasciò aperto l'otturatore della sua macchina, illuminando l'artista con un flash laterale, un attimo prima di terminare lo scatto. In questo modo si potevano vedere sia il disegno, che la figura di Picasso mentre lo realizzava [Fig.1].

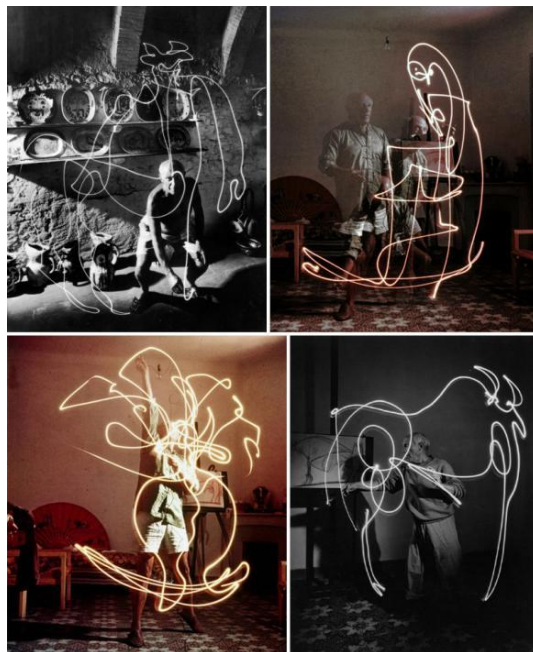


Figura 1 Il fotografo di LIFE Gyon Mili immortalava l'artista Pablo Picasso mentre tracciava dei "disegni di luce" nel suo studio a Vallauris, Francia meridionale, 1949

A partire da queste "stop-action photos", gli artisti cominciarono a cimentarsi in un disegno attraverso la luce: in primis Lucio Fontana (1899-1968) che utilizzò le lampade di Wood, un tipo di sorgente fluorescente priva di polveri interne al tubo, in grado di produrre la cosiddetta "luce nera", luce in realtà invisibile, che illumina gli oggetti. Nel 1946 Fontana, che all'epoca insegnava in Argentina, pubblicò il suo *Manifesto Blanco*, nel quale afferma: "Viviamo nell'era della meccanica. Il cartoncino dipinto e il gesso non hanno ormai senso [...]. Noi abbandoniamo la pratica delle forme note dell'arte e affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata sull'unità di tempo e spazio". Presupposti che si incarnarono, al suo ritorno in Europa, in tutta una serie di lavori che integrano luce e architettura.

Nel 1949, Fontana realizzò *Ambiente spaziale a luce nera* [Fig.2]: un oggetto amorfo luminescente fluttua in una camera illuminata a “luce nera”, ultravioletta².



Figura 2 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1949

Di lì a poco, l’idea fu ripresa da Gianni Colombo (1937-1993), con il suo *Spazio elastico* (1966) [Fig.3], una camera illuminata a “luce nera” e attraversata da un reticolo tridimensionale di fili fluorescenti, che alcuni piccoli motori fanno scorrere lentamente in varie direzioni³.



Figura 3 Gianni Colombo, *Spazio elastico*, 1966

² Lucio Fontana, *Ambienti/Environments*, catalogo della mostra a cura di M. Pugliese, B. Ferriani, V. Todolì in collaborazione con la Fondazione Lucio Fontana, (Milano-Pirelli Hangar Bicocca), Mousse Publishing, Milano 2018, cfr.

³ G. Colombo, G. Franzoso, *Spazio elastico-ambiente di Gianni Colombo / Giuseppe Franzoso, Gianni Colombo*, Vigevano: Studio V 1975, cfr.

LA SCOPERTA DEL NEON

1.1 Il neon nella pubblicità

Dal momento in cui fu introdotto per la prima volta negli Stati Uniti nei primi anni '20, il neon divenne un successo. Negli anni '30 praticamente ogni città e paese poteva vantare almeno un'insegna al neon.⁴ Oggi conosciamo tutti le molteplici manifestazioni del neon. Può essere utilizzato a scopo: educativo (cartelli pedonali), religioso (chiese) e persino pop (Las Vegas). I gas rari, tra cui il neon, furono scoperti nel diciannovesimo secolo. Il neon, in particolare, fu scoperto da Sir William Ramsey nel 1898.⁵ Gas nobile raro, incolore, inodore e inerte in condizioni standard, il neon emette un bagliore rosso-arancio quando posto in un campo elettrico, prestandosi ad essere utilizzato per l'illuminazione colorata⁶. Colori differenti si ottengono inserendo differenti gas o applicando differenti tinte e rivestimenti di fosforo ai tubi di vetro. L'illuminazione del tubo luminoso, come il neon viene chiamato in modo più accurato, è semplicemente un tubo di vetro a vuoto dotato ad ogni estremità di un terminale metallico o di un elettrodo. All'interno del tubo è presente una piccola quantità di gas raro. I gas rari sono inerti e pertanto non si combinano tra loro o con qualsiasi altra sostanza. Collegato ai due elettrodi vi è una fonte di energia elettrica ad alta tensione. L'idea di illuminare un tubo di vetro non era nuova nel ventesimo secolo. Nel 1709 Francis Hawksbee, un inglese, produsse luce agitando un tubo a vuoto riempito di mercurio. Un altro inglese, D. McFarland Moore, fu uno dei primi a sperimentare con successo l'illuminazione dei tubi luminosi. Alla fine del diciannovesimo secolo, egli concepì l'idea di utilizzare una valvola elettromagnetica per miscelare anidride carbonica o azoto con una corrente, per fornire una forma di luce. I tubi Moore, riempiti di azoto di grande diametro, vennero usati in Inghilterra dal 1893 al 1910. Il primo cartello per tubi Moore negli Stati Uniti fu eretto nel 1904 a Newark, New Jersey. Tuttavia, questi tubi ebbero vita molto breve, sia nella praticità (soprattutto in caso di pioggia) che nella popolarità. Il neon era invece ideale per la segnaletica perché il suo colore rosso naturale si manifesta anche nelle condizioni meteorologiche più sfavorevoli ed è per questo motivo particolarmente adatto ai fari per l'aviazione e il servizio marittimo. Una luce al neon ha una visibilità cinque volte maggiore ma richiede meno potenza di una lampada a incandescenza; quindi il suo funzionamento economico è una caratteristica aggiunta. Georges Claude e Karl von Linde scoprirono autonomamente il processo per produrre ossigeno puro. Un effetto collaterale di questo processo è la produzione di gas rari. Claude sviluppò un processo di estrazione economico, ma non fece uso dei rimanenti gas rari, finché non iniziò a lavorare con un tubo Moore. Egli scoprì che

⁴ D. Winterbottom, *Neon: drawing with fire*, in "Landscape Architecture", vol. 84 no. 6, 1994, p. 29-30

⁵ M.F. Crowe, *Neon Signs: Their Origin, Use, and Maintenance*, in "APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology", vol. 23, no. 2, 1991, p. 30

⁶ L. Cao, *How neon lighting shapes architecture*, in ArchDaily <https://www.archdaily.com/940713/how-neon-lighting-shapes-architecture> (Consultato in data 17 agosto 2020)

riempiendo di nuovo un tubo e bombardandolo di elettricità era in grado di produrre un rosso chiaro e intenso; con l'argon produsse invece un blu grigiastro. La prima insegna realizzata con il nuovo gas è centenaria, ma la sua preistoria comincia addirittura nel 1675, quando l'astronomo francese Jean Picard osservò un bagliore in un barometro a mercurio. Nel 1683, otto von Guericke, sindaco tedesco di Magdeburgo, inventore della pompa ad aria, riuscì a produrre luce sotto vetro dall'elettricità statica. Ventisei anni dopo, l'inglese Francis Hawksbee, membro della Royal Society, scoprì che, introducendo una piccola quantità di mercurio nella campana di un generatore elettrostatico in cui si fosse creato il vuoto, si manifestava un bagliore. La luce era tale da consentire la lettura. Nel 1744, Johann Heinrich Winckler, professore di filosofia, di greco e di fisica a Lipsia, riprodusse l'esperimento, ma piegando il tubo di vetro per comporre la scritta "Augustus Rex", in onore di Federico Augusto II, principe elettore di Sassonia dal 1733 al 1763⁷. Nel 1856, in Germania, Heinrich Geissler riuscì a produrre una luce bluastra facendo scorrere corrente alternata all'interno di un tubo svuotato e collocandovi del mercurio. Si comprese allora che alcuni gas potevano condurre elettricità e produrre luce più efficacemente di quanto non facessero le lampadine ad incandescenza. Gli annali scientifici registrano, tra il 1860 e il 1890, numerosi progetti per illuminare le strade, applicando il fenomeno della scarica elettrica. Nel febbraio del 1882, di passaggio a Parigi per una conferenza, l'inventore croato Nikola Tesla fece scorrere corrente alternata ad alta tensione in tubi riempiti di fosforo e piegati in modo da formare la parola "Light". Appena qualche mese prima, William Joseph Hammer esibì a Londra un'insegna che, grazie alla corrente continua, visualizzava il nome "Edison". I tubi dell'epoca non avevano grande autonomia. Il dispositivo si guastava rapidamente e gli elettrodi si corrodevano a contatto con i vapori gassosi. Altri inventori tentarono di migliorare il procedimento, utilizzando azoto o diossido di carboni. Nel 1897, in Inghilterra, Sir William Ramsay e Morris William Travers svilupparono una tecnica che consentiva, distillando l'aria liquida, di isolare dei gas rari. I due chimici mostrarono, davanti alla regina Vittoria, dei tubi riempiti di argon, neon, kripton e xeno, la cui luminosità e resistenza sembravano promettenti. Tuttavia, l'isolamento di questi gas era ancora troppo costoso per consentirne l'industrializzazione. È in questo periodo che fa la sua comparsa il fisico francese Georges Claude.

⁷ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p.46

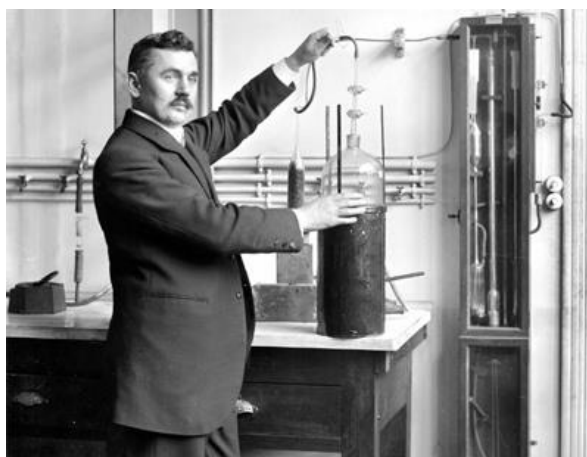


Figura 4 Georges Claude nel suo laboratorio, 1913

Una degli inventori principali per le sorti del neon fu Georges Claude [Fig.4]. Nato a Parigi nel 1870, egli fu istruito interamente da suo padre prima di frequentare la prestigiosa Scuola di Fisica Industriale e Chimica di Parigi⁸. Per alcuni anni cercò un metodo poco dispendioso per produrre ossigeno necessario negli ospedali. La scoperta del metodo di liquefazione dell'aria nel 1902 gli valse fortuna e notorietà e gli permise di fondare la società Air Liquide, oggi una multinazionale⁹. La sua scoperta lo portò a produrre, oltre all'ossigeno, quantità significative di gas rari, tra cui il neon scoperto alcuni anni prima dagli inglesi William Ramsay e Morris Travers, e a cercare di renderli redditizi. In questa fase, il neon rimaneva ancora in gran parte un oggetto di laboratorio e furono gli scambi tra colleghi che accelerarono la scoperta delle proprietà dei gas, tra i quali apparve il colore rosso del neon in un tubo Plücker e il blu dell'argon. Egli scoprì inoltre che, rivestendo di polveri fluorescenti i tubi sottovuoto, poteva variare anche le tonalità cromatiche. Dopo alcuni test inconcludenti nel campo dell'illuminazione, nel 1910, Claude presentò la prima insegna commerciale a tubo luminoso al Grande Palais di Parigi, in occasione di un salone dell'automobile. Per l'occasione egli modellò dei tubi di vetro cavi, che potevano essere realizzati in quattro, cinque e otto piedi di lunghezza¹⁰. Poco tempo dopo, mise a punto un elettrodo resistente alla corrosione, per il quale nel 1915, gli sarebbe stato concesso un brevetto. Fu il suo associato, Jacques Fonseque, che vide il potenziale pubblicitario e commerciale delle sue scoperte e vendette la prima insegna al neon al mondo ad un barber shop, "Palais Coiffeur", in Boulevard Montmartre, nel 1912. La strana e nuova luce catturò lo sguardo dei passanti e raddoppiò il fatturato del parrucchiere, nonostante fosse formata da un semplice tubo di vetro vuoto, con all'interno un po' di gas raro e un minimo di elettricità. L'anno seguente fu eretto a Parigi il primo neon pubblicitario, una réclame con la scritta "Cinzano", una marca di vermouth italiano, in lettere bianche di un metro di larghezza. Nel 1913, venne fondata la società Lampes Claude. Nel 1919 l'entrata principale dell'Opera di

⁸ S. Le Gallic, *De La Circulation à l'Appropriation.: La Patrimonialisation Du Paysage De Néon Aux États-Unis*, in "Electric Worlds / Mondes Électriques: Creations, Circulations, Tensions, Transitions (19th–21st C.)", a cura di S. Le Gallic et al., NED - New edition ed., Peter Lang AG, Bruxelles; Berlin; Bern; New York; Oxford, 2016, p. 110-111

⁹ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p. 45-47

¹⁰ L. Cao, *How neon lighting shapes architecture*, in <https://www.archdaily.com/940713/how-neon-lighting-shapes-architecture>, op. cit.

Parigi fu illuminata da neon rossi e blu, creando un effetto che divenne noto come "Les couleurs Opera". Un fotografo, Léon Gimpel, comprese ben presto che il neon possedeva una bellezza incomparabile a quella dei manifesti, e le sue *autocromie* avrebbero così registrato la crescita dell'illuminazione al neon nella Parigi degli Anni Venti [Fig.5].

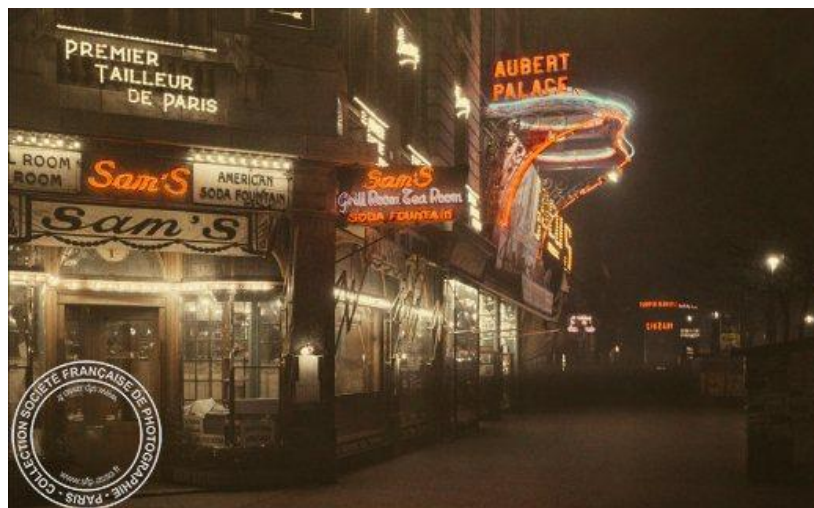


Figura 5 Léon Gimpel, *Insegne al neon sui boulevards* (angolo con la Rue des Italiens, Parigi), 3 dicembre 1925

Il rinnovamento di Palazzo Gaumont fu il primo progetto di adozione del neon da parte dei cinema. La facciata, in stile Beaux-Arts, venne decorata con la scritta a lampada ad incandescenza "Gaumont-Palace".¹¹ Vent'anni dopo, in seguito ad importanti lavori di ristrutturazione, la nuova facciata in stile Art Déco venne animata da tubi luminescenti verdi e blu e da rotaie di lampade chiare. L'insegna gigante "Gaumont-Palace" e i festoni ai piani superiori vennero realizzati con tubi al neon rossi. Così, dopo la prima insegna al neon per un cinema a Vincennes, iniziarono a diffondersi le installazioni con tubi ad incandescenza. A quel tempo, il neon rimaneva ancora poco utilizzato. Fu l'incontro di Georges Claude con gli Etablissements Paz e Silva a dare al neon notorietà tramite la pubblicità. Le circostanze dell'incontro di Claude con Émile Paz e André Silva non sono molto chiare. Gli Etablissements Paz e Silva erano, invece, una piccola azienda specializzata nella vendita di apparecchiature elettriche che si era distinta in diverse occasioni installando i primi annunci di luce elettrica a Parigi. Secondo le fonti, non è possibile determinare se l'iniziativa provenisse dal chimico stesso o da un caposquadra degli stabilimenti di Paz e Silva. D'altra parte, quello che si sa per certo è che Georges Claude presentò i suoi tubi luminescenti in uno stand al parco divertimenti "Luna Park" sotto il nome di *Scienza*. Georges Claude incontrò quindi André Silva e un accordo fu firmato nel 1912. Con questo contratto, lo scienziato concesse agli stabilimenti la licenza esclusiva per vendere tubi al neon in Francia. Le condizioni erano abbastanza semplici: Georges Claude fondò la compagnia Claude Lumière, con il solo cliente Etablissements Paz e Silva, a cui doveva costruire e

¹¹ S. le Gallic, *De la Circulation à l'Appropriation...*, op. cit., p. 49, 111, 115

vendere tubi di luce. Tutti i tubi sarebbero stati venduti allo stesso prezzo, sia quelli nuovi che quelli di riparazione. In realtà, questa alleanza andò oltre queste considerazioni economiche: Georges Claude apportò non solo un'invenzione considerevole, ma anche la sua immagine alla società, che beneficiò allo stesso tempo del suo prestigio e della sua influenza. La prima pubblicità al neon di questa collaborazione venne installata nel 1912 sul tetto di un edificio in Boulevard Haussmann a Parigi per Cinzano, sull'asse di rue Auber. La pubblicità era visibile da Place de l'Opéra, per tutta la lunghezza della strada. Un cartello "Vermouth Cinzano Asti" venne posto poco dopo Place de l'Opéra sulla facciata del bar Cuisisana. Georges Claude fu quindi il principale fautore dello sviluppo del neon nella capitale francese grazie alla sua collaborazione con gli Etablissements Paz e Silva, che dominarono il mercato della pubblicità elettrica. Egli mostrò anche il suo processo creativo al pubblico, grazie alla collaborazione con il fotografo Léon Gimpel, del quotidiano L'Illustration. Gimpel fu uno dei primi ad interessarsi alla fotografia a colori. La luminosità del neon divenne rapidamente una fonte di sperimentazione. Il primo incontro tra Léon Gimpel e Georges Claude ebbe luogo nel 1910, durante il Motor Show al Grand Palais. In quell'occasione, vennero collocati "tubi al neon, nascosti nella parte superiore del colonnato e vapore di mercurio nascosto nella parte inferiore; la regione centrale in cui le radiazioni rosse del neon si aggiungevano alle radiazioni verdi dei vapori di mercurio era tinta di un bellissimo bianco perlato." Il servizio fotografico doveva aver soddisfatto Claude, dato che, da quella data, Gimpel iniziò a fornirgli fotografie, molte delle quali apparvero sulla stampa, mentre il famoso chimico lo aiutava occasionalmente nei suoi rapporti con le autorità municipali per raggiungere migliori risultati. Il boom del neon fu rapido e Gimpel, sponsorizzato da Georges Claude, immortalò alcune insegne e dispositivi pubblicitari. Le fotografie, conservate presso la French Photography Society, consentono oggi di cogliere lo sviluppo della pubblicità al neon a Parigi [Fig.6].



Figura 6 Léon Gimpel, *Le Moulin Rouge*, Parigi, 28 ottobre 1925

Così, già nel 1913, un annuncio pubblicitario bicolore per Éditions Pierre Lafitte, installato su una facciata del boulevard des Italiens, mostrava che, anche società relativamente modeste potevano usare questo tipo di dispositivo. Basandosi su questa crescita, molte piccole imprese cercarono di entrare nel settore del neon, alla fine degli anni 1920, a Parigi e nei sobborghi, come Omega-Publicité o Luneix-Néon, nel 1936. Allo stesso modo, nel 1938, tre ingegneri, tra cui Pierre de Lavignère, fondarono la società Néon France, specializzata da vent'anni nella realizzazione di progetti al neon. Questo sviluppo era contemporaneo all'aumento dei prodotti della modernità nell'architettura parigina, come, in particolare, l'accentuazione del ruolo delle vetrine e dell'illuminazione. Si può citare in questo contesto il negozio Ford dell'architetto Michel Roux-Spitz nel 1930, all'angolo tra boulevard des Italiens e rue Helder. L'integrazione consapevole della luce nell'architettura e nelle finestre, l'edificio si fondeva con l'ambiente vivace e luminoso dei viali e testimoniava che l'architettura di notte contava tanto quanto l'architettura di giorno. Nonostante la recente fondazione, queste società di produzione e installazione di tubi al neon riuscirono a sopravvivere alla battuta d'arresto causata dalla Seconda guerra mondiale.

Il neon fu presto utilizzato nella pubblicità grazie, quindi, all'iniziativa di Georges Claude. La Francia, e più in particolare Parigi, fu il suo banco di prova, ma presto egli decise di esportare la sua innovazione. In tutti i continenti, le insegne al neon e le pubblicità trasformarono le città, come nuovi simboli di urbanità e modernità. Città in bianco e nero, dove buchi di oscurità e lampi di luce dal bianco scintillante al giallo pallido si alternano a edifici, strade e illuminazione pubblica seguite da metropoli a colori. Georges Claude dimostrò di essere uno dei principali agenti di questa trasformazione. Già nel 1915, iniziò a sfruttare i suoi brevetti in tutto il mondo. L'Europa centrale fu la prima area interessata. Le luci al neon vennero installate in Place de Brouckère a Bruxelles, quindi, nei Paesi Bassi dal 1922. Nei luoghi più vivaci, la luce al neon trovò il suo posto accanto ai tradizionali annunci di luce, come dimostrato dalle illustrazioni del tempo. Ad esempio, le opere di Léonard Missone (1870-1943), sulla luce del dopo temporale, rivelano, nel corso delle sue fotografie di Bruxelles, facciate di edifici a supporto di dispositivi pubblicitari. Su una di esse, scattata intorno al 1937, pubblicità illuminate per lampade Philips e maccheroni Toselli dominano Place de Brouckère. In Germania negli anni Trenta, Joseph Goebbels, ministro della propaganda nazista, fece scrivere a Berlino: "Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer", in maiuscole bianche marchiate da una svastica visibile da molto lontano. Altre fonti attestano anche lo sviluppo del neon nel Nord Europa. Ad esempio, i registri del London County Council mostrano che nel 1925 i pompieri di Londra organizzarono una missione ad Amsterdam per studiarne i dispositivi al neon. Le sigarette Odol, Clyama e Philips erano tra i principali inserzionisti. Gli annunci pubblicitari erano localizzati nei luoghi vivaci della città, come per esempio piazza Rembrandt. La diffusione del neon raggiunse anche l'Europa meridionale. Nel dicembre del 1923, a Lisbona vennero installate le prime insegne al neon per Colgate, le macchine da scrivere Royal, le auto Fiat. In Italia, il neon apparve per la prima volta a Torino, come installazione per l'aperitivo Cinzano. Negli anni Trenta, addirittura si poteva leggere una scritta sui colli di Roma: "È riapparso l'Impero sui colli fatali di Roma", riferendosi al governo di Mussolini, in lettere al neon. Nel 1935, Georges Claude concluse un accordo per lo sfruttamento delle sue licenze da parte della società con sede a Madrid Electrodo e l'anno successivo con la società milanese Fabbriche Neon. Accordi simili furono conclusi anche in America Latina, Argentina e Brasile, a metà anni Trenta. Anche in Asia la pubblicità al neon vide un rapido aumento. Le luci al neon si diffusero anche in Cina negli anni

'20 e trasformarono indelebilmente lo skyline di Hong Kong a metà del XX secolo¹². Nel 1926, la prima insegna per un marchio giapponese venne installata a Tokyo e ne seguirono molte imitazioni. Questi segni combinavano l'antica calligrafia cinese con l'estetica commerciale moderna, utilizzando anche simboli culturali e narrativi. In area sovietica, il neon costituirà un elemento di emulazione. Nel corso degli anni Sessanta, l'URSS sviluppò con fierezza un'ampia politica di cosiddetta "neonizzazione" delle capitali orientali, finalizzata all'imitazione del fascino delle metropoli capitaliste. All'Est, non si esitò ad illuminare le facciate delle istituzioni pubbliche, come ad esempio la biblioteca dell'Università delle Scienze di Varsavia. A poco a poco, il neon si mondializzò. Amsterdam ne fece il simbolo del suo quartiere a luci rosse, mentre a Teheran il neon si integrò fin dentro l'architettura dei palazzi ministeriali.¹³

1.2 L'impiego del neon negli Stati Uniti

Fu nel 1923 che i primi tubi al neon attraversarono l'Atlantico quando un collaboratore della Paz e Silva Establishments, Jacques Fonsèque, negoziò l'installazione di un cartello presso un concessionario automobilistico di Los Angeles, Earle C. Anthony, che aveva visitato in precedenza le fabbriche di Claude Lumière nella regione di Parigi.¹⁴ Anthony importò due insegne per un costo di \$1.250. Si trattava di semplici lettere arancioni bordate di blu, "color Opéra", che recitavano il nome del costruttore "Packard", circondate da un bordo blu [Fig.7]. L'insegna ebbe un tale successo che provocò problemi di traffico per la massa di automobilisti che si fermò ad osservarla nel dettaglio.



Figura 7 Insegna al neon Packard, Los Angeles, 1923

¹² L. Cao, *How neon lighting shapes architecture*, in <https://www.archdaily.com/940713/how-neon-lighting-shapes-architecture>, op. cit.

¹³ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p. 50

¹⁴ S. Le Gallic, *De la Circulation à l'Appropriation...*, op. cit., p. 116-118

A Lima, Ohio, una via venne dedicata a Georges Claude. A partire dagli anni Venti, questa città divenne un importante centro dell'industria del neon, ospitando molteplici attività legate ai gas e all'abilità dei soffiatori di vetro. Il dirigente pubblicitario e lighting designer americano Douglas Leigh fu il pioniere di questa trasformazione e, a tal proposito, l'artista specializzato in neon art Rudi Stern scrisse che "gran parte dell'eccitazione visiva di Times Square negli anni Trenta era il risultato del genio di Leigh come artista cinetico e luminale". Le luci al neon furono anche ampiamente utilizzate alla Chicago Century of Progress Exposition del 1933 e alla World's Fair di New York del 1939. La segnaletica al neon, in particolare, divenne in seguito parte integrante dell'amata estetica di Las Vegas e sempre Stern affermò "queste sculture elettriche erano caratteristiche indelebili dei nostri paesaggi americani". Una delle ragioni di questo successo, negli Stati Uniti più che altrove, era che le centrali elettriche fornivano un surplus di energia consumabile dal neon. Alla vigilia della Seconda guerra mondiale, negli Stati Uniti erano attivi circa duemila fabbriche di tubi e cinquemila soffianti. Ma questo boom si doveva molto agli sforzi di Claude, che aveva intrapreso un'ambiziosa politica di espansione delle sue attività all'estero, e in particolare negli Stati Uniti. Egli iniziò proponendo a General Electric di concedergli una licenza esclusiva per sfruttare i suoi brevetti. Non solo la ditta era uno dei pilastri del cartello internazionale delle lampade in costruzione, ma aveva già acquistato un brevetto depositato da D. McFarland Moore, lo sviluppatore dei tubi luminosi. Questi erano difficili da lavorare, ma funzionavano abbastanza bene in termini di luminosità: a lungo termine avrebbero potuto competere con lampade a incandescenza, fonti di profitti significative. Nel 1924, Claude fondò la Claude Neon Light Inc. a New York e vi installò, in collaborazione con la società Strauss, una prima pubblicità al neon per Willys-Knight Overland Motors, all'incrocio tra 45th Street e Broadway. Egli utilizzò la stessa strategia che lo aveva spinto a sviluppare il neon a Parigi, unendo le forze con gli Etablissements Paz e Silva. In seguito, Claude iniziò un sistema di franchising territoriale per città come Chicago, Los Angeles, San Francisco, per il quale ogni filiale accettò di pagare la cifra colossale di 100.000 dollari, più le royalties. L'elenco dei primi partner includeva: macchine da scrivere Remington, caramelle Loft, American Radiator Company, batterie Eveready, Packard, Willys-Knight, la rivista *Scientific American*, Standard Oil, macchine per l'aggiunta di Burroughs e sigarette Lucky Strike. Questi clienti disponevano di insegne standardizzate erette da costa a costa. Il boom fu tale che nel 1927 già settecentocinquanta insegne luminescenti apparivano nella sola città di New York. Nel 1929, in pieno crollo delle borse, la società Claude Neon aveva aumentato il proprio fatturato del 40% rispetto all'anno precedente. I due principali designer di neon americani dell'epoca erano O.J. Gude e Douglas Leigh. A Leigh è attribuita l'aspetto di Times Square a New York, il più spettacolare spettacolo di neon degli anni Trenta. All'epoca l'Impero di Claude includeva più di un centinaio di società sparse in tutto il Nord America. All'inizio, Claude si trovò, quindi, in una posizione di monopolio sul territorio americano. Inoltre, si attuò per proteggere la sua invenzione con brevetti e di perseguire chiunque tentasse di copiarla. Tuttavia, gli statunitensi, iniziarono ad apprendere la tecnologia e a creare rapidamente le proprie scuole, ignorando i diritti di brevetto di Claude. Sia a livello culturale che accademico, gli Stati Uniti si appropriarono quindi dei tubi luminescenti, designandoli come eredità americana. Con la popolarità del neon e la proliferazione delle insegne, la necessità di figure qualificate divenne sempre più necessaria. La fine dell'Impero Claude coincise con la scadenza dei suoi brevetti nel 1932 che permise la moltiplicazione di creatori di insegne, a volte ex dipendenti della casa Claude Neon. Tra questi, Edward Seise che fondò l'Egani Institute (Eddie's Glass and Neon Institute) a New York nel 1930 e formò molti soffiatori di vetro. In quel periodo, le luci al neon erano diffusissime nel paesaggio urbano. All'epoca, molti neon erano dei piccoli capolavori d'artigianato e in

cielo si vedevano passare le luminescenti mongolfiere della Goodyear. Nel 1934, c'erano già più di 20.000 insegne tra Brooklyn e Manhattan. Venne pubblicata una moltitudine di manuali e vennero istituiti piccoli laboratori. *Le insegne al neon: Fabbricazione - Installazione - Manutenzione* di Samuel Miller e Donald Fink fu uno dei principali riferimenti disponibili dal 1935. Lo stesso fenomeno si ripeté in Europa con la pubblicazione dei manuali di WL Schallreuter e S. Gold in Gran Bretagna o quello di Paul Möbius in Germania sulla produzione e installazione di tubi al neon. Fu la Seconda guerra mondiale a porre definitivamente fine alle attività di Georges Claude negli Stati Uniti. In effetti, l'intera proprietà industriale degli stabilimenti Claude, Paz e Silva fu posta in amministrazione controllata a seguito dell'occupazione tedesca. Dopo la guerra e diversi anni di negoziati con l'amministrazione americana, fu raggiunto un accordo: Claude, Paz e Silva terminarono gli accordi con Claude Neon Inc; General Electric Co. mantenne una licenza non esclusiva per i brevetti americani di Claude in cambio del pagamento a Claude, Paz e Silva di una somma considerevole, per saldare l'equilibrio. Pertanto, all'appropriazione culturale, si aggiunse l'appropriazione legale. Nello stesso periodo il neon iniziò ad essere trattato anche in letteratura. Il primo a citare il neon fu Nelson Algren in *The Neon Wilderness*, nel 1947, attraverso il suo ciclo narrativo dedicato alla vita di prostitute, alcolisti e truffatori di Chicago. L'anno seguente, John D. MacDonald descrisse una *Neon Jungle* piena di violenza urbana. Da lì, molti autori americani iniziarono a incorporare il termine "neon" nei loro titoli: James Lee Burke con *The Neon Rain*, Tony Kenrick con *Neon Tough*, Dick Lochte e il suo *Neon Smile*. Così, gli Stati Uniti resero il neon un elemento popolare non solo della coscienza collettiva americana, ma mondiale. Il suo uso massiccio e quasi sistematico per la segnalazione di motel e stazioni di servizio fu ben illustrato anche dai dipinti di Edward Hopper.

Le innovazioni attorno all'utilizzo del neon continuarono. Oltre ai sistemi pubblicitari previsti, i progettisti di set cinematografici furono spesso innovativi nell'uso di questa nuova tipologia decorativa. Uno degli usi più insoliti si verificò nella sequenza di *Shadow Waltz* di Busby Berkeley da *The Gold Diggers* del 1933, in cui cento ragazze bionde platino suonavano violini delineati al neon. Inizialmente, le insegne al neon vennero aggiunte agli edifici già esistenti. All'inizio degli anni Trenta la segnaletica al neon e i tubi venivano utilizzati come parte integrante della progettazione degli edifici, in particolare per i cinema e talvolta per gli edifici commerciali. I quadri di cinema e i segni verticali erano spesso integrati in modo creativo con la facciata. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, Times Square a New York si riveste della sua leggendaria cacofonia di colori stridenti e la città diviene la nuova capitale del neon. A quel tempo Georges Claude è invece in prigione, disonorato e condannato all'ergastolo per essere stato un fervente ammiratore di Pétain. Ne uscirà nel 1959 e, infaticabile, comincerà a lavorare sulla possibilità di estrarre energia dai mari, convinto com'era che l'oceano un giorno sarebbe stato la nostra principale fonte di energia termica.

1.3 Las Vegas, la città del neon

Negli anni '50 il neon divenne il simbolo del sogno americano; segnalava i cocktail bar, i cinema all'aperto, i motel. Lo scrittore Tom Wolfe descriverà così la sua scoperta di Las Vegas, in un articolo pubblicato nel 1964 dalla rivista *Esquire*, con il titolo *Las Vegas (What?) Las Vegas (Can't hear you! Too noisy) Las Vegas!!!*: "L'orizzonte non era fatto di alberi né di edifici, bensì di neon. [...] Las Vegas e Versailles erano le sole città architettonicamente unitarie della storia occidentale. [...] le monumentali sculture al neon di Las Vegas sono i nuovi *landmark* e fari d'America". Era davvero il momento in cui gli attori territoriali, eletti e promotori, decisero di trasformare la loro città in uno spazio turistico in grado di attrarre le famiglie impiantando e inventando una serie di attività divertenti, spettacoli e atmosfere urbano (Parigi, New York, Venezia, Roma antica). Molto rapidamente, la stravaganza della città cominciò ad attrarre sempre più persone. Fonte di disgusto per alcuni, di magia per altri, la "città del neon" non lasciò nessuno indifferente. Inoltre, un articolo pubblicato nel 1969 sulla rivista *Enseigne et Lumière* la dichiarò la capitale mondiale della luce, soppiantando definitivamente Parigi, scrivendo "Non esistono Broadway e Times Square a New York, Trafalgar Square a Londra, Pigalle a Parigi. Tutto a Las Vegas è gigantesco, magistrale, fantastico. È il tempio della luce negli Stati Uniti. È la città di Neon, unica nel suo genere". Negli anni '50, a Las Vegas, gli investitori, e in particolare le grandi figure della mafia come Bugsy Siegel o Meyer Lansky, fecero costruire hotel-casinò nella zona centrale e sulla Strip, poi soprannominata "Glitter Gulch". Il Flamingo fu uno dei primi, nel 1946, e alimentò un'abbondante letteratura. Nel suo elaborato a tema Las Vegas, Pascale Nédélec nota il divario tra la città fantastica, ridotta a un lungo viale sui cui sono concentrati i casinò e le attrazioni turistiche, e la città reale, che comprende i suoi due milioni di abitanti che vivono e lavorano in questa capitale economica del Nevada. I lavori di costruzione della facciata luminosa di Las Vegas sono ampiamente riportati dai media, in particolare dal cinema. Il catalogo dei film prodotti negli Stati Uniti offre una breve panoramica: tra il 1960 e il 1970, la città fece da sfondo ad almeno sette produzioni. Nello stesso periodo, la città divenne oggetto di attenzione anche da parte degli architetti. Così apparve nel 1968 *Learning from Las Vegas*, una sorta di manifesto architettonico pubblicato da una coppia di giovani architetti e insegnanti, Robert Venturi e Denise Scott-Brown. Il punto di partenza per la loro riflessione fu Las Vegas e il suo paesaggio "elettrografico", il cui studio fu condotto durante un progetto di ricerca della School of Art and Architecture della Yale University. Secondo il team di studiosi, ciò che caratterizzava la città di Las Vegas era la sua "architettura di comunicazione". Il marchio sembrava più importante della costruzione stessa, che il budget ad essa dedicato dimostravano facilmente: "Il marchio sul fronte è una stravaganza volgare, l'edificio dietro, una necessità modesta". Ma questo studio, per quanto rivoluzionario, ridusse Las Vegas alla Strip. Il modello urbanistico che proponeva si basava quindi sull'allontanamento o addirittura sull'oblio, volontario o no, della maggior parte della città di riferimento. Riducendo Las Vegas a un lungo viale al neon, Robert Venturi e Denise Scott-Brown stavano diffondendo un'immagine distorta della città. Ancora oggi, il sogno americano e le sue strade evocano numerose insegne luminose al neon.

LE INSEGNE AL NEON

Le insegne luminose al neon sono state le prime insegne luminose apparse per promuovere le attività. Oggi le insegne al neon sono molto usate per promuovere i marchi all'interno dei locali o dei pub. Il sapore artistico del tubo di vetro sagomato è diventato anche un elemento molto richiesto dai designer che lavorano in pubblicità ed in architettura. Le insegne al neon sono caratteristiche per la sagomatura a vista del tubo di vetro e molto utilizzate per la loro efficacia in pubblicità. Spesso questa tecnica è stata valorizzata nell'arte contemporanea accostando la tecnologia al neon ad artisti di importanza internazionale.

2.1 Tipi di insegne e lettere

Esistono diversi tipi di insegne esterne: ad altalena o sporgente, in verticale, a fascia, a scheletro di contorno, da tetto, da palo e da tendone. Un cartello con tubo su entrambi i lati è chiamato "segno a doppia faccia"¹⁵. Un segno di oscillazione viene appeso ad una staffa in modo che possa muoversi liberamente. Probabilmente a causa dei codici di costruzione, questi segni sono estremamente rari nella loro forma originale; alcuni sono stati modificati con rinforzi per impedire l'oscillazione. Un cartello sporgente ha una controventatura a filo e quindi non oscilla. I cartelli verticali hanno diverse staffe, fissate ad un bordo della scatola in modo che possano essere montate all'angolo o lungo la facciata di un edificio. Le insegne a fascia sono progettate per essere appoggiate contro un edificio. Le insegne a scheletro di contorno sono lunghe tubazioni utilizzate per delineare edifici o altre installazioni permanenti. Le insegne sul tetto possono essere sia lettere autoportanti, ognuna con il proprio trasformatore, sia cartelloni. Un cartello polare è un palo di terra o una costruzione speciale collegata ad un edificio che supporta un'insegna su uno o più poli verticali. Un'insegna di selezione è una struttura che si proietta su un marciapiede e si trova più spesso sopra gli ingressi di un teatro o di un hotel. Esistono diversi tipi di insegne interne: a scheletro, a scatola, come contorno di finestra, come contorno interno e di display¹⁶. Lo scheletro è un tubo continuo senza uno sfondo di metallo solido. Le insegne attuali di questo tipo sono spesso supportate da plexiglass per protezione e di solito vengono visualizzate su Windows. La scatola è un'unità autonoma sospesa o

¹⁵ M. F. Crowe, *Neon signs: their origins, use and maintenance*, op. cit., p. 32

¹⁶ M. Mancuso, *Arte, tecnologia e scienza. Le art industries e i nuovi paradigmi di produzione della new media art contemporanea*, Mimesis edizioni, 2018, cfr.

esposta su un bancone, su uno scaffale o su un'altra posizione comoda. Un contorno di finestra, spesso usato insieme ad un'insegna scheletro, delinea la forma della finestra. Un contorno interno viene utilizzato per delineare elementi architettonici come porte, cornici, ecc. I segni del display, che non si trovano più molto, sono formati da un bordo di uno o più colori che circonda un logo, un marchio o un orologio. Esistono diversi tipi di lettere o caratteri: piatto, in rilievo, scanalato, ritagliato, incassato, retroilluminato e sovrapposto. Una lettera piatta è la forma più semplice di lettera ed è composta da lettere dipinte sulla scatola di metallo con il tubo davanti. La lettera scanalata è simile alla lettera in rilievo, tranne per il fatto che al posto di una superficie piana la lettera ha un canale in cui è posizionato il tubo. Le lettere ritagliate vengono tagliate nella scatola con il tubo montato dietro in modo che non sia visibile. L'incasso differisce dal ritaglio in quanto il neon è visibile e si trova sullo stesso piano con la base dell'insegna. Le lettere retroilluminate hanno il neon montato sul retro della lettera. Le lettere sovrapposte sono costituite da una serie di lettere che compongono una parola sovrapposta o che sovrasta un'altra serie di lettere che compongono una parola diversa. Le lettere possono essere: script, blocchi, contorni, doppio contorno o riempiti.

2.2 Realizzare un'insegna

Fondamentalmente, ci deve essere una linea continua senza ostacoli da un elettrodo all'altro. Il trasformatore è generalmente contenuto nel segno o nella casella. I trasformatori di alta tensione vengono sostituiti con nuovi trasformatori a stato solido adattati da progetti europei, che consentono al trasformatore di essere più compatto, più silenzioso ed emettere meno calore. Pertanto, richiedono meno isolamento e ventilazione e risparmiano fino al 40% dei costi energetici. Un altro miglioramento è l'introduzione di un interruttore di protezione da sovraccarico del trasformatore, o T.O.P.S., che rileva qualsiasi squilibrio nell'impennata di tensione prodotta dal trasformatore, a causa di problemi nella corrente secondaria e scollega il circuito primario dal transistor. L'apparecchiatura si spegne automaticamente fino a quando non è possibile effettuare le riparazioni. Ciò riduce notevolmente il rischio di scosse elettriche o incendi in caso di messa a terra o arco. Un'ulteriore evoluzione è stata l'introduzione dei dimmer a stato solido adattati dall'illuminazione fluorescente. Ciò consente un uso interno più morbido e piacevole, senza abbagliamento. Il dimmer consente anche l'aumento della durata di vita dell'illuminazione. Un altro miglioramento è rappresentato dall'introduzione di sistemi segnalati da computer per i neon lampeggianti, che erano stati precedentemente controllati da un meccanismo a orologeria o a martello. Ciò riduce ulteriormente i problemi meccanici e i problemi di manutenzione con il meccanismo del martello pneumatico. La massima lunghezza possibile dei tubi è limitata dalla resistenza strutturale del vetro utilizzato e dalla capacità della pompa a vuoto di un negozio e di un bombardatore o di un trasformatore ad alta tensione. La quantità di metraggio che ciascuna pompa a vuoto può gestire determina la quantità di vetro che può essere utilizzata in una data unità, in genere lunga quattro piedi. Le giunzioni possono essere realizzate utilizzando diversi elettrodi. I tubi colorati e rivestiti aggiungono flessibilità nei disegni. Inizialmente, i gas rari venivano usati da soli o in combinazione per produrre i colori desiderati: neon per rosso arancio, mercurio e argon per blu, argon per lavanda, krypton per bianco argento, xeno per blu chiaro / viola e elio per rosa. Il colore può anche essere prodotto usando tubi che sono

rivestiti o colorati, o entrambi. La giustapposizione del colore del gas con il colore del vetro e il colore del rivestimento del tubo producono una quarantina di combinazioni conosciute. La migliore miscela di gas, nota come No. 50 o B-10, contiene circa l'80-90% di argon e il 10-20% di neon. Per iniziare il processo di produzione, uno schizzo a grandezza naturale viene prima trasferito su un foglio di amianto contrassegnato con l'immagine al contrario. Il foglio può mostrare le specifiche: diametro del tubo (in millimetri), colore, tipo di rivestimento, gas da utilizzare, eventuali istruzioni speciali di montaggio, ecc. Il tubo di vetro è piegato da un artigiano che lavora come piegatore e senza guanti, che deve determinare la flessibilità attraverso la formazione e l'esperienza. Non è possibile apportare correzioni una volta effettuata una curva. L'imbarcazione viene ancora tramandata dalla prima generazione di piegatori. Alcune scuole d'arte hanno anche avviato corsi di flessione al neon. Successivamente il tubo è formato nella forma desiderata, è attaccato alla pompa del vuoto, monitorato da un vacuometro e la pressione dell'aria ridotta. Il trasformatore di bombardamento ad alta tensione viene utilizzato per eliminare il tubo dalle impurità che causano lo scolorimento del vetro o la perdita della sua carica. Successivamente, il tubo viene riempito con una piccola quantità di gas raro. Il tubo è così privo di impurità, ha una bassa pressione interna, contiene gas raro ed è perfettamente sigillato. In questo stato dovrebbe durare trenta anni o più prima che la disintegrazione degli elettrodi richieda che vengano impiantati nuovi. Ora il tubo deve essere "invecchiato", essendo collegato ad un trasformatore che eroga la corrente corretta o ad uno di amperaggio leggermente superiore per stabilizzare il gas. Ciò può richiedere da quindici minuti a diverse ore. Anche questo è un passaggio di controllo della qualità; se c'è un'"oscillazione" o il tubo brucia, allora quest'ultimo deve essere ricombinato per eliminare le impurità. Il mercurio può essere aggiunto al gas, di solito ai colori pallidi e freddi per intensificare la loro luminosità; deve essere arrotolato fino a quando non si collega a uno degli elettrodi, per evitare la colorazione del tubo di vetro

2.3 Preservazione

L'acqua è la principale causa di deterioramento, quindi un'insegna dovrebbe essere ispezionata visivamente su un ciclo regolare per prove di questo problema. Spesso il deterioramento può essere rilevato in macchie di ruggine sulla facciata o sul fondo della scatola. I segni devono essere ispezionati professionalmente per rilevare eventuali danni ai tubi, l'integrità dei collegamenti degli elettrodi e le prestazioni del trasformatore. Questa ispezione dovrebbe includere anche gli elementi strutturali dell'insegna stesso. Anche i controventi, i tiranti e le connessioni elettriche devono essere controllati. Le insegne mal attaccate in origine dovrebbero essere attentamente valutate per garantire che gli allegati non causino un ulteriore deterioramento dell'edificio o la distruzione dell'insegna. Se l'attacco è difettoso, e ha provocato un deterioramento dell'architettura, è necessario considerare il riattacco in modo meno dannoso. Le insegne dovrebbero essere protette da altri elementi dannosi come i rami degli alberi, i fili aerei, i segnali stradali, ecc. Altri trattamenti edilizi dovrebbero essere attentamente considerati per il loro impatto sull'insegna. Il ripristino delle insegne è possibile e dovrebbe essere incoraggiato. Spesso le riparazioni possono essere completate in sequenza in modo da ripartire il costo nel tempo. Ad esempio, nel caso di un cartello verticale e di un riquadro di selezione, l'insegna può essere riparata prima e il riquadro di selezione successivamente. Le

fotografie storiche e l'evidenza fisica delle prese degli elettrodi possono fornire importanti indizi sulla forma del tubo al neon, ma non necessariamente sulla combinazione di colori se tutto il tubo viene perso. I tubi persi possono essere fabbricati; tuttavia, a volte è difficile conoscere la forma esatta degli elementi decorativi, soprattutto su un tendone. Quando l'unica prova sono le aperture degli elettrodi, può essere complicato provare a sostituire il tubo perso in modo accurato. Inoltre, il colore del tubo può essere speculativo, a meno che non esistano foto a colori. Tuttavia, indizi sulla combinazione di colori originale possono essere trovati nella combinazione di colori della scatola, che spesso aveva gli stessi colori del tubo al neon. A volte il colore del neon faceva parte della combinazione di colori generale trovata in altre aree dell'edificio come il pavimento d'ingresso in terrazzo o l'interno, specialmente nei teatri. I disegni realizzati con sfregamenti, prelevati dal posizionamento dell'elettrodo, possono fungere da guide di progettazione. Ciò è particolarmente importante perché la lunghezza del tubo di sostituzione deve corrispondere esattamente alla spaziatura delle aperture degli elettrodi. Sono essenziali anche misurazioni esatte dal punto centrale al punto centrale dell'apertura dell'elettrodo. Se necessario, il patching della scatola di lamiera deve essere realizzato con metallo in-kind con giunti di dilatazione. Talvolta è difficile riparare rivestimenti in porcellana intaccati o danneggiati; un'accurata corrispondenza del colore con lo smalto lucido può spesso fornire una riparazione accettabile.

2.4 Storia delle insegne al neon

Nel 1966, nel suo atelier di San Francisco, Bruce Nauman realizza un'insegna con delle parole dipinte su un foglio di Mylar: *The true artist is an amazing luminous fountain* (1967) [Fig.8]. Poi appende l'opera alla finestra del suo studio, come un'insegna destinata ai passanti. Un anno dopo, però, ritenendo il lavoro troppo poco visibile, decide di far realizzare un'insegna al neon recante la scritta "The true artist helps the world by revealing mystic truths", e la appende al posto della prima. La riflessione sul linguaggio, sullo statuto dell'arte e dell'artista: niente cambia in fondo, ma con il neon egli scopre un'intensità e una pregnanza visiva che l'inchiostro o la pittura erano ben lungi dal potergli offrire.

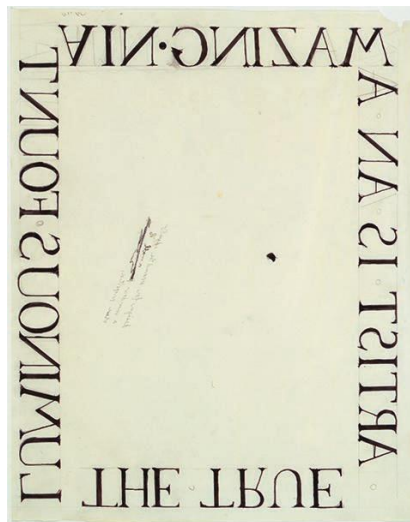


Figura 8 Bruce Nauman, *The true artist is an amazing luminous fountain*, 1967

Con Nauman il neon scivola inesorabilmente verso la riflessione, il sesso, la morte. Anagrammi in *None sing/Neon sign* (1970) [Fig.9], palindromi in *Raw/War* (1970) [Fig.10], giochi di parole, scene sessuali: Nauman usa l'insegna contro la sua natura e la rivolta per creare ambiguità.



Figura 9 Bruce Nauman, *None Sing, Neon Sign*, 1970



Figura 10 Bruce Nauman, *Raw/War*, 1970

Dopo Nauman, numerosi artisti riprenderanno i codici propri delle insegne luminose pubblicitarie o commerciali. Insegne “di secondo grado”: si tratta per lo più di lavorare sulla memoria banale del contenitore, innestandovi un nuovo contenuto; di volta in volta un pensiero, una riflessione critica o una dimensione ironica. Jamie Shovlin (1978) esplora le articolazioni tra la finzione e la realtà, tra la storia e la memoria. Attingendo a numerose fonti iconografiche e materiali (quotidiani, oggetti personali, ecc...), l'artista esplora la storia della cultura popolare americana attraverso, tra l'altro, la collezione di dischi dei suoi genitori *Hotel California* (2007) [Fig.11], titolo del celebre album degli Eagles, si trasforma qui in un'insegna ben reale per un luogo immaginario che rinvia ad un'esperienza culturale collettiva nella quale si mescolano fantasmi e vita reale¹⁷.



Figura 11 Jamie Shovlin, *Hotel California*, 2007

Anche Piero Golia (1974), artista italiano che vive a Los Angeles, indaga sui rapporti fra realtà e finzione. Interventi, performance, installazioni: mette a soqquadro l'ordine stabilito, crea degli scenari fittizi che sfociano in situazioni reali (come il suo arresto dopo esser entrato illegalmente in territorio straniero), oppure, come a far eco a questa performance, appendo a rovescio un'insegna di benvenuto *Welcome* (2005) [Fig.12], il cui significato va quindi preso con cautela¹⁸.



Figura 12 Piero Golia, *Welcome*, 2005

¹⁷ Jamie Shovlin: *the ties that bind*, catalogo della mostra tenuta alla Galleria Unosunove di Roma nel 2008, cfr.

¹⁸ P. Golia, *Manifest destiny/Piero Golia*, Onestar Press editore, Parigi 2009

Sempre tra finzione e realtà, Tsuneko Taniuchi (1946) appende nei musei e nelle gallerie un neon con la scritta *Vip Cocktails* (2010). Il neon definisce uno spazio scenico conviviale dove tutti sono invitati a bere un cocktail preparato dall'artista stessa [Fig.13]. Tuttavia, si assiste ad una scena strana e vagamente inquietante: apparentemente sopraffatta dalla folla, l'artista semi svestita, colpisce ripetutamente un enorme blocco di ghiaccio. La performance termina quando tutto il ghiaccio è finito nei bicchieri di chi assiste alla performance¹⁹.



Figura 13 Tsuneko Taniuchi, *Micro-Event n°25/Public Communication Bar/VIP Cocktails*, Lilith Performance Studio, Malmö 2010

¹⁹ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p. 60

Il duo Vedovamazzei, formato a Milano nel 1991 da Stella Scala e Simeone Crispino, è conosciuto per la sua tendenza a deformare e detournare gli oggetti domestici più banali, in modo da confondere le certezze che creano il nostro quotidiano. In questo caso espongono il numero di telefono personale del loro gallerista, riproducendo col neon la sua grafia (2008) [Fig.14]. Invito a comunicare, ma anche atto di pirateria sulla vita privata, il numero di telefono esposto in un luogo pubblico compone una specie di “ritratto-autoritratto numerico”, un simbolo minimo della nostra identità nell’era del virtuale e delle grandi reti di comunicazione²⁰.

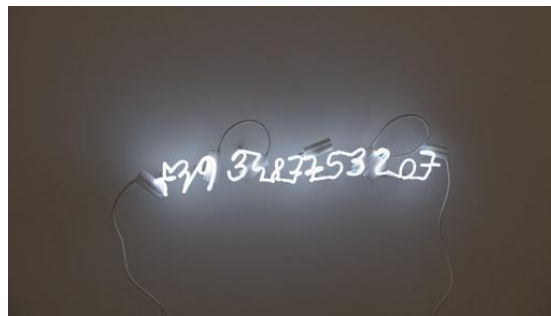


Figura 14 Vedovamazzei, +39335433874, 2008

²⁰ *Vedovamazzei: [par Stella Scala et Simeone Crispino] / Pier Paolo Pancotto*, pubblicato in occasione della mostra tenuta a Parigi nel 2011, cfr.

Tutte queste opere, in un modo o nell'altro, rimandano alla fine dell'insegna, alla sua morte, o alla sua riconversione al di là del campo dell'economia e di quello della comunicazione pubblicitaria, come a suo modo testimonia *R.I.P. (landscape)* (2009) [Fig.15], l'installazione di Andrea Nacciarriti (1976), in cui vecchi frammenti di insegne formano un mucchio colorato poggiato sul pavimento²¹.

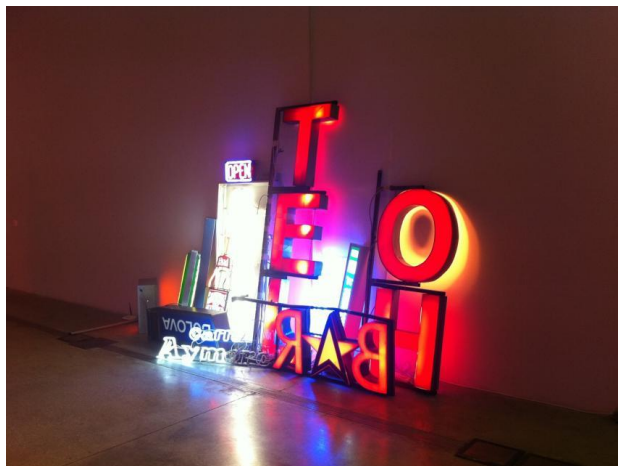


Figura 15 Andrea Nacciarriti, *R.I.P. (landscape)*, 2009

È una sorta di cimitero nel quale tuttavia i neon continuano a brillare, contrariamente a quelli fotografati da Cédric Delsaux (1974) in *Nous resterons sur Terre. Cimetière de néons* (2008) [Fig.16], un autentico cimitero di neon a Las Vegas²².



Figura 16 Cédric Delsaux, *Nous resterons sur Terre. Cimetière de néons*, Las Vegas, 2007

²¹ *Andrea Nacciarriti: less than air*, catalogo della mostra tenuta a Milano in occasione del 49° Salone internazionale del mobile-fuori salone, Fabriano Edizioni: Fondazione E. Casoli, 2010, cfr.

²² B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p. 61

Il tema della fine dell'insegna, del suo declino, affascina anche altri fotografi, come Olivo Barbieri (1954), che ha fotografato anch'egli un cimitero di neon a Las Vegas in *site specific_LAS VEGAS 07* (2007) [Fig.17], trasformando, tramite il gioco della messa a fuoco e della veduta aerea, un luogo reale in una specie di modello artificiale²³.



Figura 17 Olivo Barbieri, *site specific_LAS VEGAS 07*, 2007

Tim Davis (1969) realizza una serie intitolata *Signages* (mescolanza di segno ed immagine) (2007) [Fig.18], in cui ha fotografato attraverso gli Stati Uniti i depositi dei fabbricanti e dei riparatori di insegne luminose. Sono spesso depositi all'aria aperta, simili, dice l'artista, a dei "cimiteri di una futura, fallita, Azienda America".



Figura 18 Tim Davis, *Signages*, 2007

²³ Olivo Barbieri: *site specific*, Aperture Foundation, New York 2013, cfr.

Muovendosi nella periferia di Roma, Davis va alla ricerca di ciò che chiama “La nuova antichità”, come l’insegna *Motel Boomerang* (2009) [Fig.19], frammento di un modernismo fuori moda, “un passato che presto diventerà antico”²⁴.

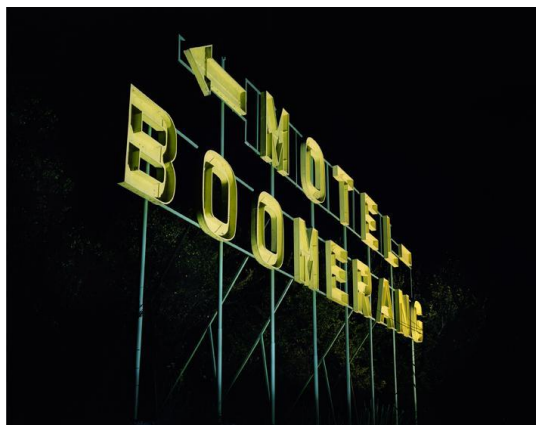


Figura 19 Tim Davis, *Motel Boomerang*, 2009

He An (1971) si arrampica sui tetti dei caseggiati di Pechino per smontare le insegne pubblicitarie, che poi lascia cadere a terra. Filma la loro caduta, e poi le porta nel suo atelier. Qui con i frammenti sparsi delle lettere, compone e ricomponne senza fine i nomi delle due persone che lo ossessionano: quello di suo padre *He Tao Yuan* (2011) [Fig.20], morto tragicamente in un cantiere, e quello di un’attrice giapponese di film pornografici, alla quale riserva un culto passionale ed esclusivo²⁵.



Figura 20 He An, *He Tao Yuan*, 2011

²⁴ T. Davis, F. Prose, *The new antiquity/ Tim Davis; essay by Francine Prose*, Damiani editore, Bologna 2009, cfr.

²⁵ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell’arte*, op. cit., p.79

LA STORIA DELL'ARTE ALLA LUCE DEL NEON

In Francia quindi, più di cento anni fa, una scoperta tecnologica metteva a frutto due secoli di ricerche in campo fisico e chimico permettendo la creazione di un dispositivo di grande economia e semplicità, il tubo fluorescente. Sebbene Georges Claudes avesse inventato l'attuale dispositivo a tubi di vapore riempito con gas al neon nel 1910, i tubi al neon non furono ampiamente utilizzati fino agli anni Trenta per scopi decorativi e pubblicitari. L'artigianalità della produzione distinguerà sempre il neon dagli altri dispositivi ad illuminazione elettrica, così come la sua capacità di "modellare" la luce in traiettorie, forme e segni nello spazio. Nonostante la "rivoluzione culturale" apportata dalla sua intuizione, Claude non se ne vantava affatto. Anzi, nel 1933, in un articolo pubblicato dalle *Révue Générale d'Électricité* confessò: "Fin qui i tubi a gas rari sono serviti quasi solo ad accendere nelle strade delle nostre città fuochi d'artificio multicolori di gusto volgare che si sono guadagnati molti nemici: non sempre sono orgoglioso quando si scopre in me il padre di simili orrori". Non tutti, però, la pensavano in quel modo, e, nello stesso periodo, alcuni artisti iniziarono ad impiegare il neon nelle loro opere come accessorio. Già dagli anni Venti, le *autocromie* (le prime fotografie industriali a colori) di Léon Gimpel (1878-1948) o il film *Les Nuits électriques* (1928) di Èugene Deslaw (1888-1966), per citare solo due esempi, testimoniano la seduzione esercitata dallo spettacolo delle insegne luminose e, in modo particolare, dal neon. Nessun artista tuttavia, prende ancora in considerazione l'idea di lavorare direttamente con questo materiale. Se ne servono molti ingegneri, architetti, urbanisti, a volte commercianti e pubblicitari. Il neon brilla nelle vetrine, in cima ai palazzi, vive insomma nella strada alla stregua dei manifesti, delle pubblicità dipinte e delle insegne. È alla metà degli anni Trenta che un artista d'origine ceca, Zdeněk Pešánek (1896-1965), ebbe per primo l'idea di utilizzare dei tubi al neon, in combinazione con altri materiali. In quel periodo egli lavorava all'elaborazione di un'arte che definiva "per tutti i sensi". Traendo ispirazione dalle scienze, dalla musica, dalle arti plastiche, e dall'architettura, Pešánek realizzava sculture-assemblage, in particolare una serie di torsi femminili, mescolando bronzo, plastica traslucida e diversi altri materiali, i cui contorni, sottolineati da sinuosi neon, si illuminano di un'aureola bluastra [Fig.21].



Figura 21 Zdeněk Pešánek, *Female Torso*, 1936

Tuttavia, questi lavori, all'epoca e ancora oggi, rimangono senza alcuna eco. Molto probabilmente quando dieci anni dopo l'artista Gyula Košice (1924-2016) cominciò a lavorare con i neon, non aveva alcuna conoscenza delle opere di Pešánek. In quel periodo Košice, anch'egli originario dell'allora Cecoslovacchia, viveva a Buenos Aires, dove con Carmelo Arden Quin e Rhod Rothfuss fondò il gruppo "Madi" (iniziali di "Movimento, astrazione, dimensione, invenzione"). Le sue diverse ricerche nel campo dell'arte concreta non figurativa e la sua ostentata ambizione a voler uscire dal quadro tradizionale della pittura, lo spinsero a combinare l'uso di materiali molto diversi come il legno, il metallo, il Plexiglas e soprattutto il neon. Le sue *Luminous Structures* (1946) costruttiviste e dinamiche vennero concepiti dall'artista nello spirito del *Manifesto Blanco* di Lucio Fontana. L'utilizzo del neon, combinato con altri materiali, gli consentiva di costruire ed installare nello spazio strutture geometriche luminose ed autonome, come nel caso di *Madi Neon n°3* del 1946 [Fig.22], la più antica opera d'arte ad includere il neon.



Figura 22 Gyula Košice, *Madi Neon n°3*, 1946

Nel 1951, Fontana concepì la prima vera opera completamente al neon, *Struttura in neon per la IX^a Triennale di Milano* [Fig.23]: un sottile tubo di vetro ripiegato in forma di voluta luminosa, appeso al soffitto dello scalone del Palazzo dell'Arte, in Parco Sempione.²⁶



Figura 23 Lucio Fontana, *Struttura in neon per la IX^a Triennale di Milano*, 1951

All'epoca è solamente in Giappone che si trova un altro esempio d'incorporazione dei tubi luminosi in un'opera d'arte. Atsuko Tanaka (1932-2005), artista-pittrice membro del movimento d'avanguardia Gutai, realizzò nel 1956 *Electric Dress* [Fig.24]: un abito fatto di fili elettrici, lampadine e tubi fluorescenti, che indossò nel corso di una performance in cui il vestito si illuminava completamente²⁷.



Figura 24 Atsuko Tanaka, *Electric Dress*, 1956

²⁶ Lucio Fontana. *Paintings, sculptures and drawings*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, (Londra-Ben Brown Fine Arts Gallery), Skira editore, Milano 2005, cfr.

²⁷ L. Barboni, Y. Hasegawa, M. Kato, J. Watkins, *Atsuko Tanaka: the art of connecting*, 2011. (Edito in coincidenza con le mostre tenute alla Ikon Gallery di Birmingham, all' E.A.C.C. di Castellò, e al M.O.T. di Tokyo, 2011- 2012), cfr.

È il Minimalismo americano a ridare centralità alla luce attraverso il movimento Light and Space, che nasce negli anni 60-70 sulla West Coast. Ispirati forse dalla luce della California, gli artisti Robert Irwin, James Turrell, DeWain Valentine e Mary Corse pongono in dialogo luce, volumi e percezione dell'osservatore realizzando installazioni immersive.²⁸ Fra i nuovi media e materiali adottati a partire da quegli anni: la pittura acrilica, il Plexiglas e le materie plastiche, e in campo tecnologico il video e i primi computer. In questa prospettiva, l'uso del neon nell'arte sembra controcorrente rispetto alla storia del progresso tecnico e scientifico. Fossile elettrico nell'era dell'elettronica, è già passato o sorpassato. Si tratta, tuttavia, di un'"antichità moderna", le cui potenzialità restano ancora da esplorare. Per la sua tangibile immaterialità e per il richiamo pop alle insegne pubblicitarie, il neon diventa, dagli anni '60 in poi, il materiale prediletto da molti artisti²⁹, trent'anni dopo la predizione di László Moholy-Nagy. In questi anni è negli Stati Uniti, in Francia e in Italia che si raggruppano i principali artisti che utilizzano il neon. Negli Stati Uniti, tre artisti cominciano, quasi simultaneamente, ad integrare nel loro lavoro il neon, senza più abbandonare questa pratica. Più precisamente, uno di loro, Joseph Kosuth, realizza alcune sue opere interamente con il neon, mentre Bruce Nauman lavora sia con il neon che con il tubo fluorescente. Dan Flavin, invece, sceglie di lavorare esclusivamente con tubi fluorescenti. Il funzionamento dei due tipi di tubi luminescenti è relativamente simile: si tratta di lampade dette "fredde", che funzionano sfruttando il processo di ionizzazione del gas³⁰. Quest'ultimo si verifica con il passaggio dell'elettricità (bassa tensione per il tubo fluorescente, alta tensione per il neon). I due materiali si differenziano anche per il metodo di fabbricazione: il neon è lavorato in maniera quasi artigianale, mentre il tubo fluorescente viene prodotto industrialmente. Un'ulteriore diversificazione riguarda la reazione fisica: il tubo al neon emette un irraggiamento entro lo spettro visibile, mentre nell'altro caso, a rendere percettibile la luce è il rivestimento fluorescente che ricopre l'intero tubo. Per Joseph Kosuth (1945) l'uso del neon è associato ad atti linguistici che trasformano l'arte in un'attività riflessiva e filosofica, in un sistema di "produzione di proposizioni. I suoi neon sono autoreferenziali, nel senso che le scritte costituiscono il contenuto dell'opera. Scrivendo *Neon* (1965) [Fig.25] con il neon, egli applica a questo materiale il principio riflessivo che caratterizza l'arte concettuale.

²⁸ M. Pirelli, S.A. Barillà, *La storia dell'arte alla luce del neon*, in https://24ilmagazine.ilsole24ore.com/2019/06/la-storia-dellarte-alla-luce-del-neon/?refresh_ce=1 (consultato il 24 giugno 2020)

²⁹ D. Winterbottom, *Neon: drawing with fire*, op. cit., p. 28–30

³⁰ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p. 20, 163



Figura 25 Joseph Kosuth, *Neon*, 1965

La serie *Five Words in Green Neon* (1965) (disponibile in diversi toni) [Fig.26] corrisponde, nel percorso di Kosuth, ad un processo di purificazione durante il quale parole e cose, simboli e riferimenti, tendono a coincidere. È tempo, secondo lui, di distinguere chiaramente l'estetica dell'arte stessa e di tornare a ciò che ne costituisce l'essenza, ovvero la produzione della propria definizione³¹. Il gruppo delle *Five Words* segnerebbe quindi il culmine di questo processo: l'oggetto descritto e le parole che lo descrivono diventano qui la stessa cosa.



Figura 26 Joseph Kosuth, *Five Words in Green Neon*, 1965

³¹ J. Kosuth, *Joseph Kosuth: interviews 1969-1989*, Stuttgart: Patricia Schwarz, Stoccarda 1989, cfr.

È dunque attraverso il linguaggio che Kosuth penetra nello spazio del neon, attingendo da diversi ambiti quali la linguistica, la filosofia e la logica formale, come in *Words are deeds* (*Le parole sono fatti*) (1991) [Fig.27] o in *Self-defined* (1965) [Fig.28], altrettanti modi di manifestare il pensiero astratto. Tuttavia, nel momento in cui si dispiega nello spazio, la scrittura conduce verso il campo della scultura e dell'installazione. Le parole acquistano colore, densità e dimensione. Possono aggregarsi, disporsi su una linea immaginaria, o anche allontanarsi le une dalle altre.

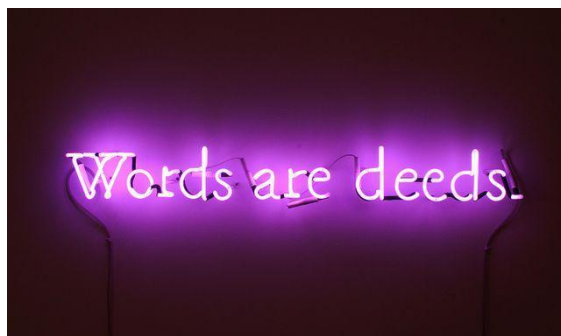


Figura 27 Joseph Kosuth, *Words are deeds*, 1991



Figura 28 Joseph Kosuth, *Self-defined*, 1965

Più sperimentale è invece Bruce Nauman (1941) che in *One hundred live and die* (1987) [Fig.29] trascrisse ben cento modi di vivere e morire. Egli si distingue per un approccio multidisciplinare, includendo il neon all'interno di performance, video o installazioni, prima di concentrarsi su un lavoro legato all'insegna luminosa e ai modi in cui questa può essere usata a fini artistici. Le sue opere, influenzate dalle insegne pubblicitarie al neon nel Novecento, che hanno trasformato il paesaggio urbano, riflettono sull'identità, sul linguaggio e sulla realtà sociopolitica. Nauman oblitera il contenuto pubblicitario delle insegne per trasformarle in segnali lampeggianti in cui si alternano senso e non senso, riflessioni e pulsioni.



Figura 29 Bruce Nauman, *One hundred live and die*, 1987

Fin dall'inizio della sua carriera, Nauman realizzò neon che possono invocare atteggiamenti metafisici, come in *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (1967) [Fig.30]³²; oppure che contengono testi spesso conflittuali; o che sono composti da anagrammi presi da *Alice nel Paese delle Meraviglie* o da battute per ragazzi, come nel neon *Run from Fear/Fun from Rear* (1972) [Fig.31]³³.



Figura 30 Bruce Nauman, *The true artist helps the world by revealing mystic truths*, 1967



Figura 31 Bruce Nauman, *Run from Fear/Fun from Rear*, 1972

³² Bruce Nauman, *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, Parigi 2015, cfr.

³³ R. Storr, *Bruce Nauman Flashing Lights in the Shadow of Doubt*, in "MoMA", no. 19, 1995, p. 6

Nel video *Manipulating a fluorescent tube* (1969) [Fig.32] e nel neon *Green Light Corridor* (1970) [Fig. 33], Nauman lavora sul concetto di “alone luminoso”, cioè sull’effetto di dissolvenza luminosa che si crea nei tubi fluorescenti. In Nauman, il corpo dello spettatore viene immerso in ambienti talora carcerari, in cui le strutture architettoniche contano quanto la luce che vi si posa. Anche il corpo è sempre presente: a volte, per produrre neon, l’artista si serve del calco del so stesso torso, oppure disegna, con un tratto colorato, dei corpi che mettono in scena un atto violento o sessuale.



Figura 32 Bruce Nauman, Manipulating a fluorescent tube, 1969



Figura 33 Bruce Nauman, Green Light Corridor, 1970

Dan Flavin (1933-1996) prediligeva l'uso del tubo fluorescente, in quanto elemento geometrico dal formato determinato che offre molteplici possibilità di assemblaggio e di composizione. La sua semplicità e la qualità della sua presenza fisica racchiudono i principi fondamentali dell'arte minimalista: il numero, la geometria, il carattere seriale, la "neutralità" e l'aspetto personale del mezzo³⁴. Questo tipo di scelta artistica si riflette nel suo mercato. Il valore dell'opera, infatti, è determinato dal progetto creativo che vi sta alla base e non da chi lo ha eseguito, né dall'anno in cui è stato composto. I neon, che hanno una vita limitata, vanno sostituiti regolarmente, per cui anche un lavoro del 1968 avrà necessariamente componenti posteriori. È stato così anche nella mostra alla galleria Cardì di Milano (19 febbraio 2019-28 giugno 2019), realizzata in collaborazione con l'Estate, guidata dal figlio Stephen Flavin, e con il benestare della galleria David Zwirner, che rappresenta Flavin. Ad installare le opere, il suo assistente dell'epoca, Steve Morse. Nelle installazioni di Dan Flavin le lampade misurano lo spazio dando ritmo e colore. Le superfici illuminate diventano, così, parte dell'installazione assumendo una consistenza quasi immateriale. Perfetto per un ambiente ad alto contenuto spirituale come la Chiesa Rossa di Milano [Fig.34] nella quale Flavin ha lasciato la sua ultima installazione nel 1996.

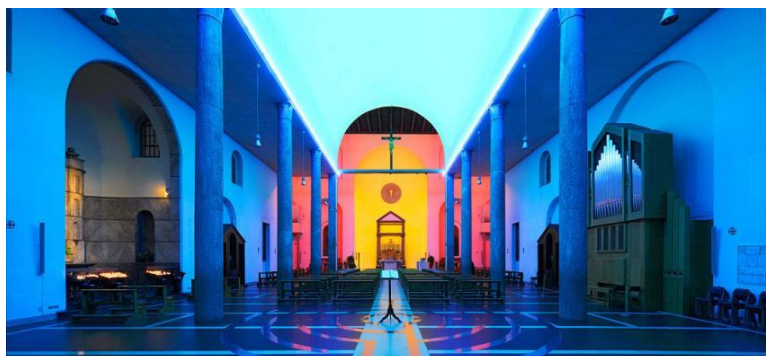


Figura 34 Dan Flavin, *Installazione permanente in Santa Maria in Chiesa Rossa*, Milano 1997

A partire dal 1963, Dan Flavin si concentrò esclusivamente sulla luce, sviluppando un lavoro "abitudinario ed inespressivo", che a differenza delle sue prime "icone", era ormai spoglio di ogni riferimento religioso.

³⁴ *Dan Flavin: the architecture of light*, Deutsche Guggenheim, Berlino 1999, cfr.

Tutta la sua arte consiste nel comporre tra loro dei tubi fluorescenti, secondo differenti schemi, trame o strutture, mentre le lampade possono essere disposte di fronte allo spettatore, oppure rivolte contro il muro. Se l'uso di un materiale industriale standardizzato può anche corrispondere ad una volontà di fare *tabula rasa* della storia dell'arte, Flavin non interruppe un costante dialogo con alcuni artisti storici ed in particolare con i pionieri della modernità: Brancusi e la sua *Colonna senza fine* (del 1918 la prima), ma soprattutto Vladimir Tatlin, a cui consacrò, nell'arco di quasi vent'anni, una serie di pezzi bianchi monocromi, che evocano, tra le altre cose, l'architettura utopica del *Monumento alla Terza Internazionale* del 1920 [Fig.35]. Le sue opere, spesso dedicate ai parenti (tra cui il fratello gemello, morto prematuramente), fungono anche da offerte allo spazio e al vuoto dell'architettura, poiché ogni pezzo dissolve i propri contorni in un alone luminoso.



Figura 35 A sinistra Vladimir Tatlin, *Monumento per la Terza Internazionale realizzato*, 1920 / A destra Dan Flavin
"Monument" 1 for V. Tatlin, 1964

Tra gli altri importanti artisti statunitensi della luce al neon lo scultore Stephen Antonakos (1926-2013). Negli anni Sessanta, Antonakos cominciò ad esplorare il neon e da allora ne fece il suo materiale prediletto. Mentre Dan Flavin utilizzava questo mezzo di luce fluorescente per il suo peculiare tipo di bagliore, Antonakos amava il neon per i suoi colori. Egli ne sfruttava tutte le potenzialità grafiche ed estetiche, realizzando sculture e composizioni, ma anche environment in cui ci s'immerge nel colore. Per Antonakos le forme raggiungono il più alto grado di espressività sfuggendo alla funzione simbolica o all'ordine di rappresentazione. Nel 1973, fece la mossa radicale di posizionare dieci grandi opere al neon all'aperto intorno all'architettura del Museo di Fort Worth, trasformando l'intero edificio in un sostegno per la sua gigantesca scultura di luce. Sebbene il neon sia sempre stato popolare nella segnaletica commerciale, Antonakos lo adattò all'arte moderna utilizzandolo in modo astratto, in genere per linee curve apparentemente sospese nello spazio, come nelle opere *Incomplete Blue Circle* [Fig.36] e *Red Neon Incomplete* [Fig.37] (entrambe realizzate nel 1975); come nel caso dei solidi di Platone, la cui contemplazione aveva una portata filosofica e spirituale, la geometria acquisisce in Antonakos un carattere solenne e meditativo.



Figura 36 Stephen Antonakos, *Incomplete Blue Circle*, 1975

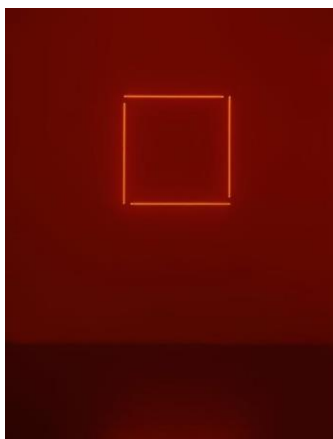


Figura 37 Stephen Antonakos, *Red Neon Incomplete*, 1975

Gran parte dei suoi lavori successivi vennero realizzati per spazi pubblici, dove apparivano abitualmente in forma anonima: per la Stazione di Trasferimento Marittima sulla 59th Street di Manhattan (1990) [Fig.38]; sul lato sud della West 42nd Street tra la Nona e la Decima strada, sempre a Manhattan; nella stazione di PATH Place di Exchange a Jersey City; nella stazione di Pershing Square a Los Angeles; e nel Providence Convention Center nel Rhode Island. In genere, il neon di Antonakos è visibile da distanze maggiori rispetto alla maggior parte dell'arte pubblica.



Figura 38 Stephen Antonakos, Installazione per la Stazione di Trasferimento Marittima sulla 59th Street di Manhattan, 1990

In Keith Sonnier (1941-2020) il rigore e la precisione delle forme geometriche vanno di pari passo con il loro carattere enigmatico³⁵. I significati sono incerti e la simbologia indecisa. I flussi di luce che sottolineano i loro contorni, oppure li attraversano, rischiarano, senza mai dissiparla, quest'ambiguità originaria. Nelle sue opere degli anni Sessanta, l'artista associava forme molto diverse, che comprendono sia curve lascive che strutture spigolose. Egli combinava anche l'uso di materiali differenti, quali metallo, vetro, e a volte tessuto, giocando sulle opposizioni fra la rigidità e la flessibilità, fra la trasparenza e l'opacità. Tecniche e materiali che l'artista ha continuato ad utilizzare anche in seguito, come nella serie *Elliptical Shields Series V AP IV* del 2005 [Fig.39].



Figura 39 Keith Sonnier, *Elliptical Shields Series V AP IV*, 2005

³⁵ K. Sonnier, *Lightway: Keith Sonnier*, Cantz editore, Ostfildern 1993, cfr.

A Los Angeles, Laddie John Dill (1943) realizza i suoi *Light Sentences* (1971) [Fig.40], in cui le nozioni di sequenza, ritmo e cromatismo sono in rapporto esclusivamente con la linea e non più con il piano e lo spazio. Si tratta di tubi di vetro soffiato che si estendono orizzontalmente o verticalmente, le cui diverse sequenze colorate funzionano come un codice che rimane indecifrabile³⁶.

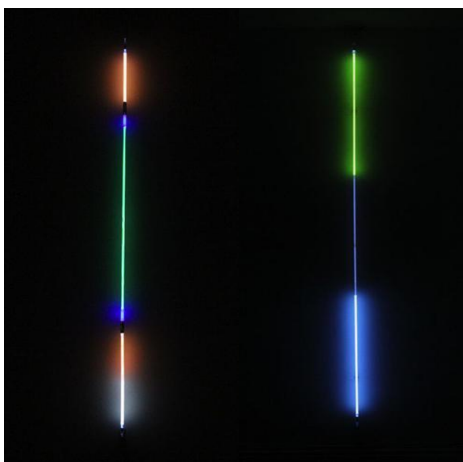


Figura 40 Laddie John Dill, *Light Sentences*, Los Angeles 1971

³⁶ *Laddie John Dill: modulazioni di luce*, catalogo della mostra tenuta a Napoli tra il 26 marzo e il 10 maggio 2015 a cura di C. Penna, Napoli 2015, cfr.

In Francia, artisti appartenenti a diverse correnti utilizzano ciascuno in modo molto specifico il neon: Martial Raysse, facente parte dei Nouveaux Réalistes; François Morellet, figura fondamentale nello sviluppo dell'arte geometrica astratta e precursore dell'arte minimal e dell'arte concettuale; Carlos Cruz Diez, pioniere dell'arte cinetica con Carlos Cruz-Diez; Piotr Kowalski, pioniere della ricerca artistica con le nuove tecnologie; Chryssa, pioniera della light art e della scultura luminista. Per François Morellet il neon è solo un materiale fra quelli che gli consentono di realizzare composizioni geometriche evolutive, in cui lo spettatore è spesso invitato ad intervenire accendendo o spegnendo parti dell'opera³⁷. Il neon diventa quindi un modo per testare la consapevolezza fisica e architettonica dello spettatore. Nei suoi lavori si coglie una costante volontà di spogliarsi della soggettività, di lavorare ad un'arte astratta, geometrica, oggettiva, in cui sono le trame e le procedure codificate a comporre l'opera, lasciando sempre un posto al caso e alla spontaneità. All'inizio degli anni Sessanta, Morellet ed i suoi colleghi del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) erano convinti che "il regno della pittura, dei quadri e della scultura fosse finito, condannato per sempre". In un'intervista con Alfred Pacquement egli approfondisce questo concetto: "Precisamente dal 1952 mi sono interessato quasi esclusivamente alle linee rette. I tubi al neon mi sembravano dunque un materiale ideale. Innanzitutto, perché all'origine sono dritti, prima di piegarsi alle necessità della pubblicità, e poi anche perché possono accendersi e spegnersi seccamente, sicché questa struttura lampeggiante ci invita a passare dalla linea alla superficie e dalla superficie allo spazio", concetto applicato nella serie *Néon dans l'espace* (1969-1996) [Fig.41].

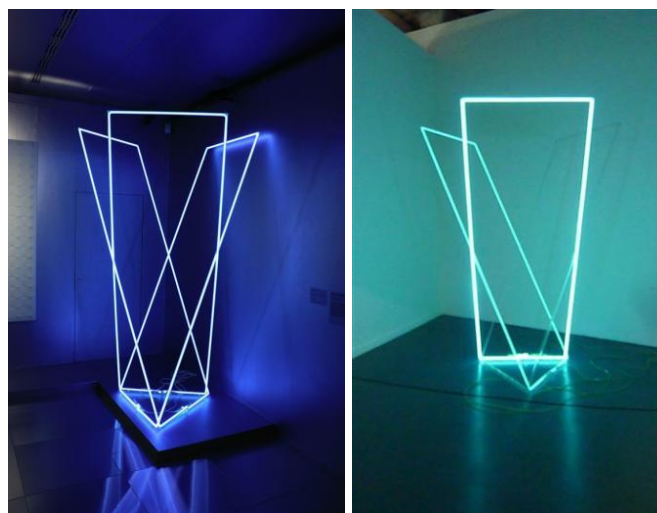


Figura 41 François Morellet, Serie: *Néon dans l'espace*, 1969-1996

³⁷ F. Morellet, *François Morellet*, pubblicazione legata alla mostra tenuta a New York, Dia Art Foundation, nel 2017-2018, New Heaven; London Yale University Press 2019, cfr.

Per Cruz-Diez (1923-2019), artista originario del Venezuela, trasferitosi in Francia proprio negli anni Sessanta, l'interesse non risiedeva tanto nell'oggetto in sé, quanto nella luce emessa. I tubi fluorescenti gli consentivano di sperimentare il colore senza il supporto della forma o dell'oggetto. Concentrando la sua attenzione sugli aspetti fisiologici, psicologici e culturali, connessi alle percezioni colorate, egli realizzò nel 1965 *Chromosaturation* [Fig.42], un'opera sensoriale partecipativa, che intitola anche *Labyrinthe de déconditionnement*, e in cui il colore si straforma in “una situazione evolutiva nel tempo e nello spazio”³⁸.



Figura 42 Carlos Cruz Diez, *Chromosaturation*, 1965

³⁸ C. Cruz Diez, *Carlos Cruz Diez: Color happens*, Madrid: Fundacion Juan March-Editorial de Arte y Ciencia, Madrid 2008, cfr.

Di formazione scientifica, Kowalski (1927-2004), originario della Polonia e rifugiatosi in Francia durante la Seconda Guerra Mondiale, utilizzava la luce e in particolare quella al neon in molteplici dispositivi e affrontava problematiche assai diverse legate alla percezione, allo spazio, al linguaggio, o al mondo della scienza³⁹. Dapprima a Parigi, tra i Nouveaux réalistes, poi a New York nell'ambito della Pop Art, anche Martial Raysse (1936) è uno degli artisti che per primi hanno utilizzato il neon. Le sue opere alludono simultaneamente all'artificialità dei tempi moderni e alla purezza e innocenza di un nuovo modo di vivere.⁴⁰ L'artista francese raccomanda “un'igiene della visione”. Il neon è, sostiene, “un colore vivente, un colore al di là del colore”. È la sola cosa che permetterebbe, secondo lui, di “togliere la polvere” alla pittura classica. Sorprendentemente, all'epoca è il solo artista ad utilizzare il neon in uno spirito decisamente pop. A partire dal 1963, Raysse si dedica alla realizzazione di una serie di quadri intitolata *Made in Japan* [Fig.43-44], ricoprendo di colori fluorescenti immagini tratte dalla storia della pittura classica o dalle riviste di moda, adornandole di piccoli oggetti banali, spesso in plastica, e di tubi al neon.

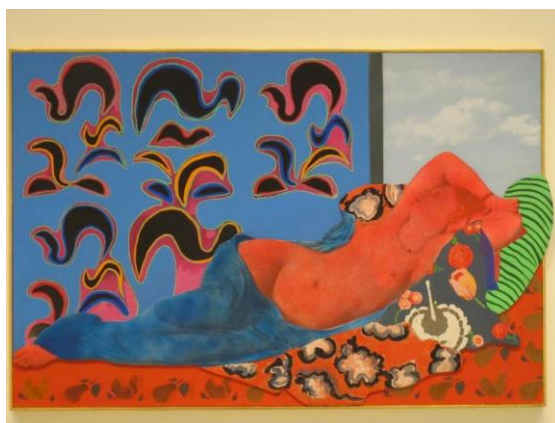


Figura 43 Martial Raysse, *Made in Japan*, 1963



Figura 44 Martial Raysse, *Made in Japan*, 1964

³⁹ P. Loubier, *Les oeuvres d'art parlent d'elles-mêmes...*, op. cit., p. 75

⁴⁰ *Martial Raysse*, catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2000, Silvana Editoriale, Milano 2000, cfr.

Chryssa (1933-2013), realizzava opere con tubi colorati al neon, contenenti misteriosi simboli ed elementi alfabetici, che si ispiravano all'antico [Fig.45].



Figura 45 Chryssa, Abstract, 1970 ca.

In Italia, sono numerosi gli artisti che hanno utilizzato il neon nei rispettivi percorsi, a partire da Lucio Fontana, che negli anni Cinquanta impiegò, da autentico precursore, sia il neon che i tubi fluorescenti modulari in alcune installazioni ambientali⁴¹. Egli intende il neon come medium fondamentale della sua poetica “spazialista”, nella quale il segno esce dal suo tradizionale supporto per investire l’ambiente stesso, lo spazio. L’interesse per la relazione tra opera e ambiente, a scala architettonica o urbana, per la materia stessa, per la qualità fisica della luce, accomuna molti artisti che utilizzeranno il neon in epoca successiva. Negli anni Sessanta, Paolo Scirpa e Grazia Varisco esplorano le possibilità legate all’utilizzo della luce nell’ambito dell’Op-Art e dell’astrazione geometrica. Grazia Varisco (1937) conduce le sue ricerche sul cinetismo e sulla luce anche nell’ambito del Gruppo T, da lei fondato a Milano assieme a Giovanni Anceschi, Davide Boriani e Gabriele de Vecchi⁴². Scirpa (1934) realizza dispositivi che combinano neon, specchi e filtri ottici, suscitando, a seconda del punto di vista, alterazioni della percezione o illusioni ottiche. Nel decennio successivo, agganciandosi alle riflessioni avanzate da Boccioni con il “Manifesto tecnico della Scultura Futurista”, Scirpa comincia a realizzare una serie di lavori intitolati *Ludoscopio* [Fig.46], nei quali combina l’uso di neon colorati e specchi. Sull’uso del neon egli affermò: “La scelta di usare come strumento il tubo al neon appare per me naturale per rispondere all’esigenza interiore di una ricerca sulla luce che è elemento unificante della realtà. Il neon è un medium fondamentale della mia ricerca spazialistica. Il tubo di vetro ripiegato diventa elemento scultoreo, luminoso, concettuale”⁴³. Ripetizioni delle forme geometriche fondamentali, come il triangolo, il cerchio o il quadrato, le sue opere ricordano una sorta di pozzi o di gorgi in cui lo sguardo si perde nell’infinito moltiplicarsi delle forme.

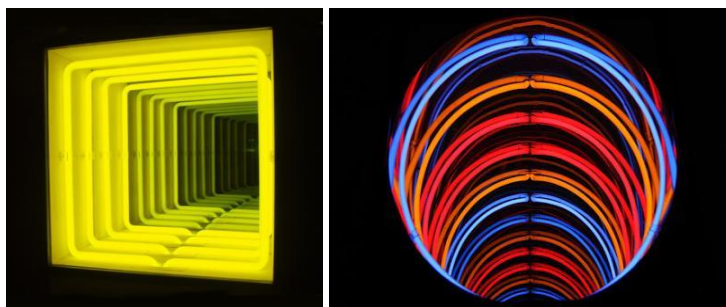


Figura 46 Paolo Scirpa, a sinistra *Ludoscopio* n°150, 1993 / a destra *Ludoscopio*, 1977

⁴¹ G. Gellini, *Light Art in Italy-Temporary Installations 2016/2017*, Meggioli Editore, 2018

⁴² F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Mondadori Electa, Milano 2005

⁴³ A. Borelli, *Paolo Scirpa/Visual artist*, in *IGNORARTE* <https://www.ignorarte.com/intervista-paolo-scirpa> (Consultato in data 18 agosto 2020)

Nello stesso periodo, Maurizio Nannucci (1939), a partire dalle esperienze della “poesia concreta” trasporta il linguaggio verbale nella dimensione spaziale dove, grazie al neon, esso diventa al tempo stesso elemento scultoreo, luminoso e concettuale.⁴⁴ Nelle sue opere, le parole sono ben distinte, le lettere si geometrizzano e si monumentalizzano. Per Nannucci, il neon permette di passare in modo fluido dallo spazio e dall’architettura al colore, al segno e al senso; il neon induce, secondo Nannucci, ad una costante oscillazione tra sentire e comprendere, vedere e decifrare, tra presenza e assenza. Le sue prime “scritte” al neon privilegiano punti nello spazio marginali, descrivendoli: angolo, *Corner* (1968) [Fig.47], la linea tra pavimento e parete, quella tra soffitto e pareti.



Figura 47 Maurizio Nannucci, *Corner*, 1968

E ancora di più per la sua qualità assoluta di luce pura, è nel colore che Nannucci trova un’ulteriore possibilità linguistica. Colore, parola e rapporto con il luogo guidano dunque l’artista verso l’esplorazione di numerose possibilità combinatorie, definendo una poetica che ha fatto del neon la sua cifra stilistica predominante. Nannucci riflette sulla parola iridescente, sul suo significato e sulla sua forma. Egli sviluppa una pratica che mescola scrittura e geometria, affrontando in modo singolare le problematiche legate al linguaggio, all’architettura e allo spazio. In Nannucci, la poesia diventa architettura, ergendosi di fronte all’osservatore come un muro, come visibile in due opere esposte nel 2014 alla Galleria Guidi di Roma. In *Art is not intended to be perfectly transparent in meaning...* (2003) [Fig.48], l’artista ribadisce il diritto alla non-visualità dell’arte, alla sua essenza di “concetto oscuro” e “mutevole”, un “gioco fra ordine e disordine”, “l’opposizione fra limiti e trasgressione, uno scambio fra centro e periferia dove le immagini sono rimpiazzate da nuove forme di linguaggio”⁴⁵. La continuità del suo lavoro, basato sulle esperienze Fluxus e Concettuali, non ha flessioni. Didattico e comunicativo, suggerisce che l’arte non può e non deve dire tutto, in quanto parte dello

⁴⁴ *Maurizio Nannucci: Language and horizons*, catalogo della mostra tenuta al Bury Art Gallery Museum a Manchester dal 19 novembre 2005 al 15 gennaio 2006, Maschietto editore, Firenze 2005, cfr.

⁴⁵ L. Taiuti, *Gallerie e musei a Roma-Maurizio Nannucci alla Galleria Guidi*, in *Darsmagazine* <https://www.darsmagazine.it/gallerie-e-musei-a-roma-2-maurizio-nannucci-alla-galleria-guidi/#.Xzuzzy1abVp> (Consultato in data 18 agosto 2020)

“status quo” dell’arte. Ma lo status quo deve essere continuamente riconfermato o ricordato, e questo avviene nel lavoro di Nannucci con riferimenti ad Art and Language e alla Narrative Art, a cui il suo lavoro per certi versi si collega. Nell’opera *Every place holds the possibility of a new geography...* (2003) [Fig.49] Nannucci definisce l’arte come un “progetto urbanistico o territoriale”, un’operazione che ogni volta deve rifondare la città/linguaggio dell’arte come un luogo della transizione verso il nuovo. L’impatto visivo delle due scritte ampliate a tutta parete e intensamente colorate e coloranti lo spazio ambientale è molto forte.

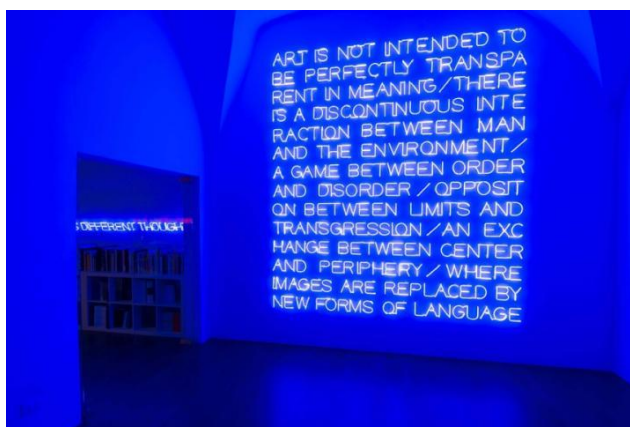


Figura 48 Maurizio Nannucci, *Art is not intended to be perfectly transparent in meaning...*, 2003

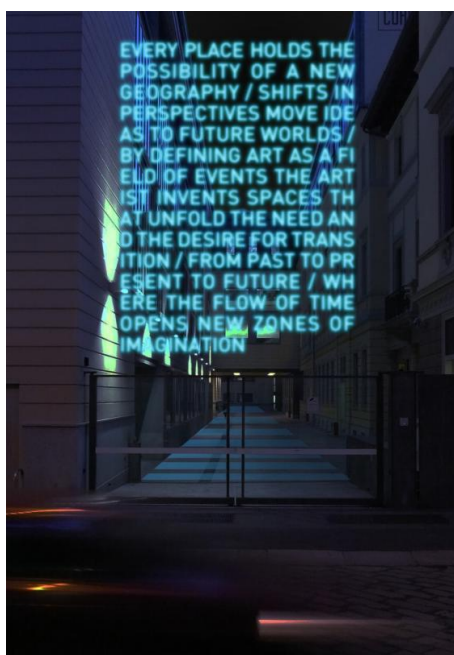


Figura 49 Maurizio Nannucci, *Every place holds the possibility of a new geography...*, 2003

Con un approccio per molti versi simile, Mario Merz (1925-2003) coinvolgeva attraverso il neon le dimensioni simultanee del linguaggio, dello spazio e della materia⁴⁶. Anche Merz proveniva da un'esperienza di poesia visiva, evidente nei suoi primi lavori come *Solitario solidale* (1968) [Fig.50].



Figura 50 Mario Merz, *Solitario solidale*, 1968

Anche per Merz l'aspetto spaziale e materico era centrale. La scelta di combinare il neon con altri materiali, in particolare, materie grezze o naturali, caratterizzava la pratica degli artisti dell'Arte povera: sono proprio i materiali di scarto della civiltà industriale ad interessare l'artista, che propone un ritorno alle forme pure e ad una dimensione ambientale e sito-specifica dell'opera. Nelle opere con il neon di Pier Paolo Calzolari (1943) l'accento è ancora più marcatamente fisico, materico, e l'artista concentra in particolare la sua attenzione sul flusso di energia manifestato dalla luce e sui diversi stati e trasformazioni della materia. Anche in Calzolari il neon si fa parola e frase e si combina con materie come il ghiaccio o le foglie di tabacco, oppure con oggetti di uso quotidiano (sedie, materassi) o ancora diventa scrittura aerea, traccia verbale smaterializzata. Nei suoi lavori, lo spettatore è posto di fronte allo spettacolo di un mondo silenzioso fatto di oggetti artificiali, di materie naturali, di forme primarie e di punteggiature luminose. In *Senza titolo (mortificatio, imperfectio, putrefatto, combustio, incineratio, satisfactio, confirmatio, compositio, inventio, dispositivo, actio, mneme)* (1970-1971) [Fig.51], una grande installazione, la tradizione alchemica è all'origine dell'opera e la diffusione della luce, quale elemento fondamentale nella poetica dell'artista, dà vita a questo ambiente composto di suoni, luci e linguaggio. Dodici lampadine pendono dal soffitto e lungo ognuna di esse scorre un sottile tubo al neon che scrive le parole latine contenute nel titolo. Le scritte alludono al

⁴⁶ Mario Merz, catalogo della mostra tenuta a Torino e Rivoli nel 2005, pubblicato da Fondazione Merz, Torino 2006, cfr.

processo di distruzione e ricostruzione della materia auspicato dalle pratiche alchemiche spostandolo però sul piano metaforico. Il neon, materia riduttiva e fredda come il ghiaccio, e il suono, prodotto da alcuni altoparlanti, che ripetono come in un eco le medesime parole, sono voci della sensibilità dell'artista che si riferiscono all'idea di un'opera d'arte come illuminazione⁴⁷.



Figura 51 Pier Paolo Calzolari, Senza titolo (mortificatio, imperfectio, putrefatto, combustio, incineratio, satisfactio, confirmatio, compositio, inventio, dispositivo, actio, mneme), 1970-1971

⁴⁷ Pierpaolo Calzolari, catalogo della mostra tenuta alla Gallerie Peter Pakesch di Vienna nell'ottobre del 1984, cfr.

Per Mario Merz, invece, il neon è “come una lampadina in un quadro”: l’opera si illumina da sé, l’energia attraversa e dinamizza la materia in cui si manifesta in modo tangibile il pensiero. Può trattarsi dell’espressione della coscienza individuale, come in *Che fare?* (1968) [Fig.52], dove le parole al neon brillano in una bacinella riempita di cera; può trattarsi dell’espressione di una coscienza politica, come in *Igloo di Giap* (1968) [Fig.53], che faceva diretto riferimento alla guerra in Vietnam⁴⁸. Può anche trattarsi di principi astratti e matematici che sottendono la natura, come la *Serie di Fibonacci* (2000) [Fig.54], una progressione numerica, che racconta la storia del rapporto tra matematica e bellezza, tesa dall’artista nello spazio intorno agli oggetti o agli animali impagliati.



Figura 52 Mario Merz, *Che fare?*, 1968

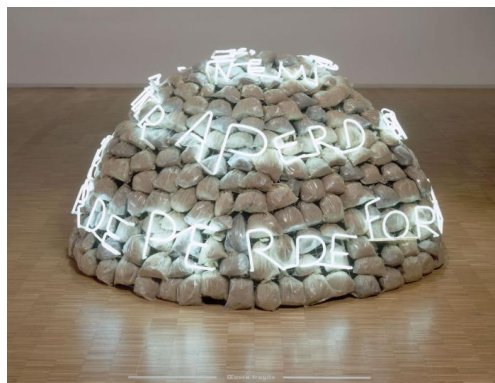


Figura 53 Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968

⁴⁸ Mario Merz, Pace London Gallery, Londra 2014, cfr.



Figura 54 Mario Merz, *Serie di Fibonacci*, 2000

In Merz la linea prende la forma di una spirale. Simbolo del cosmo, del pensiero, dell'energia, il suo dispiegarsi nello spazio corrisponde a quello della serie matematica scoperta nel 1222 da Fibonacci. Quando nel 1990, a Prato, Merz realizza per la prima volta *La spirale appare* [Fig.55], egli espande la forma dell'opera lungo circa trecento metri attraverso le sale del museo. Si tratta in effetti di un'“opera aperta”: poiché le sue dimensioni non sono state prefissate, essa può prolungarsi indefinitamente. All'ombra tranquilla dei rami dei faggi e dei castagni, pile di giornali sotto lastre di vetro evocano la frenetica produzione di documenti che monopolizza quasi interamente il nostro presente. Da un capo all'altro della spirale, come un *trait d'union* tra la natura e l'impronta che vi si lascia, una serie di cifre luminose cresce in modo inesorabile come l'incessante passare del tempo.

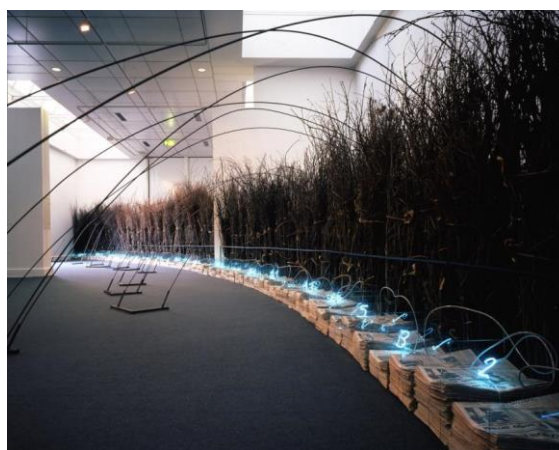


Figura 55 Mario Merz, *La spirale appare*, 1990

A differenza dell'approccio concettuale e prettamente linguistico delle contemporanee ricerche minimal e concettuali che utilizzano il neon, da Kosuth a Flavin, è dunque possibile rintracciare in Italia una "linea" da Fontana a Nannucci, Merz e Calzolari, in cui l'approccio al medium avviene simultaneamente sui versanti simbolici, oggettuali e linguistici.⁴⁹ Per questi artisti l'uso del neon sollecita di volta in volta un rapporto con l'ambiente e le reali condizioni di leggibilità, utilizza le qualità evocatrice di luce e colore, o suggerisce dimensioni poetiche attraverso l'uso del linguaggio con un'attitudine non analitica.

A partire dagli anni Novanta, dopo aver fatto una fugace apparizione nell'opera di Enzo Cucchi, è con la nuova generazione di artisti che il neon torna ad avere una presenza importante e costante nello scenario italiano, ad esempio in una serie di opere della metà di questo decennio di Maurizio Cattelan (1960), la sua firma con tre T a forma di croce, *Cattelan* (1994) [Fig.56], o *Christmas 95* (1995) [Fig.57] che disegna la stella delle Brigate Rosse come una stella cometa. Come spesso accade, Cattelan attinge qui ispirazione, materiali e suggestioni dalla storia dell'arte e dalla vicenda politica italiana ribaltandone segni e significati. A metà strada tra la sfera politica e quella religiosa, Cattelan organizza in *Christmas 95* uno scontro luminoso tra simboli antagonisti, l'emblema delle Brigate Rosse e la stella di Betlemme. In entrambi questi casi il neon si trasforma in pura immagine che punta direttamente all'icona.



Figura 56 Maurizio Cattelan, *Cattelan*, 1994

⁴⁹ Autori vari, *Museo del Novecento. La collezione*, Mondadori Electa, Milano 2010



Figura 57 Maurizio Cattelan, *Christmas 95*, 1995

Anche Sigalit Landau (1969) in *Go home* (2009) gioca sulle tensioni e sugli antagonismi⁵⁰, sostituendo la resistenza di una piccola stufa, innocente oggetto domestico, con un brutale slogan xenofobo [Fig.58].



Figura 58 Sigalit Landau, *Go home*, 2009

Non più spazio, non più parola, non più materia dunque: l'arte è un'immagine capace di attraversare i campi semantici con il suo potere di sollecitazione inconscia e subliminale, e il neon una materia in grado di parlare in modo diretto ed eloquente, di trasformare l'evidenza dell'immagine in un'affermazione spiazzante. Cattelan da inizio dunque ad una nuova era: artisti come Airò, Bartolini, Favelli, Uberti e Vedovamazzei, sino ai più giovani Migliora, Golia e Nacciarriti utilizzeranno più o meno incidentalmente il neon come una materia "qualsiasi", seguendo sensibilità ed interessi diversi, proseguendo idealmente quella linea italiana tutti indistintamente consapevoli che anche il neon è ormai senz'altro annoverabile tra le materie "nobili" dell'arte. Il neon torna, quindi, come materiale già elaborato culturalmente, carico di storia e di narrazioni, di cui vengono sottolineate di volta in volta, anche in senso umoristico, dislocazioni e nuove declinazioni.⁵¹

⁵⁰ Sigalit Landau: *salt years*, Hatje Cantz editore, Berlino 2019, cfr.

⁵¹ Autori vari, *Museo del Novecento. La collezione*, op. cit.

LA NEON ART OGGI

Il neon, come uno dei protagonisti dell'arte contemporanea, viene anche oggi utilizzato in diverse connotazioni e dimensioni.

5.1 L'importanza della parola

La poesia elettrificata si può scrivere direttamente su un muro, trasformando la parete in una pagina; oppure si dispiega nello spazio, come quando le parole pronunciate vibrano nell'aria; può anche depositarsi sul pavimento o sul fondo di una vetrina. Quest'ultimo metodo è stato adottato da Jean-Michel Alberola (1953), per l'opera al neon *Die Armut* (“*La pauvreté, la clarté*”) (2006) [Fig.59]. Egli colloca sul pavimento un verso di Friedrich Hölderlin, ripreso da Martin Heidegger come pretesto per la sua meditazione con lo stesso titolo “*Die Armut*” (“*La povertà*”): “*In noi, tutto si concentra nella spiritualità, siamo diventati ricchi perché siamo diventati poveri*”⁵². La frase è smembrata, le parole si accavallano e si sovrappongono, formando un piccolo ammasso di fragile materia, da cui emerge un alone di luce bianca.



Figura 59 Jean-Michel Alberola, *Die Armut* (“*La pauvreté, la clarté*”), 2006

⁵² *Dynamo Group*, in Académie des Beaux-Arts <https://www.academiedesbeauxarts.fr/dynamo-group> (Consultato in data 12 agosto 2020)

La poesia si appiattisce nello spazio, oppure gira in tondo, sospesa nello spazio, come nell'opera di Cerith Wyn Evans (1958) *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni* (2006) [Fig.60], tradotto in italiano con "Giriamo in tondo nella notte e veniamo consumati dal fuoco"⁵³. Si tratta di un famoso palindromo (una frase che resta uguale, se letta da sinistra a destra o da destra a sinistra) in lingua latina, usato anche dal situazionista Guy Debord come titolo di un suo film del 1978 che trattava "la società dei consumi e l'alienazione capitalista"⁵⁴.



Figura 60 Cerith Wyn Evans (1958) *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, 2006

⁵³ R. Tenconi, V. Todoli, *Cerith Wyn Evans: the illuminating gas/ edited by Roberta Tenconi and Vincente Todoli*, catalogo della mostra tenuta al Pirelli Hangar Bicocchia di Milano nel 2019-2020, Skira editore, Milano 2020

⁵⁴ J. Wilkinson, *Cerith Wyn Evans: In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni-2006*, in Tate <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wyn-evans-in-girum-imus-nocte-et-consumimur-igni-t12314> (consultato in data 12 agosto 2020)

Nell'opera *M'illumino d'immenso* (2009) [Fig.61] di Alfredo Jaar (1956) luce e parola sono fortemente correlate. L'artista riprende la più breve poesia di Ungaretti, scritta in una giornata di gennaio del 1917, a Santa Maria la Longa, creando un'opera che ricorda la luce bianca del mattino, e che da allo stesso tempo una sensazione di immensità e di concisione poetica⁵⁵.



Figura 61 Alfredo Jaar, *M'illumino d'immenso*, 2009

Con il suo lavoro *Vogliamo Tutto* (2016) [Fig.62], alla Galleria Lia Rumma, l'artista ha, invece, voluto rendere omaggio all'omonimo romanzo di Balestrini che racconta la realtà operaia e le sue lotte⁵⁶.



Figura 62 Alfredo Jaar, *Vogliamo Tutto*, 2016

⁵⁵ Alfredo Jaar: *los ojos de Gutete Emerita=the eyes of Gutete Emerita*, Dirac Chile, Santiago 2010, cfr.

⁵⁶ Alfredo Jaar, in Lia Rumma <https://www.liarumma.it/artisti/alfredo-jaar> (consultato in data 25 giugno 2020)

Visioni poetiche, sono le opere di Jung Lee (1972), artista che vive e lavora in Corea. Le sue installazioni luminose trovano spazio in paesaggi solitari e deserti, su campi innevati o superfici d'acqua, dove la luce vi si riflette. Ma le visioni non sono dirette, immediate, come facenti parti della nostra realtà, esse sono filtrate dall'immagine fotografica che le rende più distanti come favole che possiamo solo immaginare. La serie *Aporia* (difficoltà, incertezza), ispirata dalla lettura di Roland Barthes "Frammenti di un discorso amoroso", indaga l'amore desolato, colpevole, abbandonato, nostalgico, inetto, visivamente reso nei tubi al neon modellati a formare parole o frasi come *I still remember* (Ricordo ancora, 2010) [Fig.63] e *How could you do this to me?* (Come hai potuto farmi questo? 2011)⁵⁷ [Fig.64]. Frasi che rivelano la solitudine e il dolore delle persone moderne di oggi. A guardare queste fotografie, il pubblico non sente tanto il messaggio lasciato dall'artista, quanto la propria voce interiore, il pensiero che affiora immagazzinato nella mente, un ricordo o una fantasia suggerita dall'immagine creata.



Figura 63 Jung Lee, *I still remember*, 2010

⁵⁷ Jung Lee-55 Artworks, in Artsy <https://www.artsy.net/artist/jung-lee> (Consultato in data 20 agosto 2020)



Figura 64 Jung Lee, *How could you do this to me?*, 2011

Le opere monocrome del pittore Jean-Pierre Bertrand (1937-2016), realizzate seguendo un ben preciso protocollo di creazione, testimoniano un approccio sensibile alla materia pittorica. L'artista realizzò una serie di neon, tra cui l'opera *Pale Incision* (2006) [Fig.65], per accompagnare le sue "pitture plasmiche"⁵⁸, in cui le parole illuminano la pittura. Presentato da solo, il neon si sostituisce alla materia pittorica e crea l'immagine mentale del quadro assente.



Figura 65 Jean-Pierre Bertrand, *Pale Incision*, 2006

⁵⁸ Jean-Pierre Bertrand, Mettray, Marseille 2013, cfr.

Nato ad Alessandria ed attivo al Cairo, Moataz Nasr (1961) osserva con attenzione come la sua cultura araba classica e la sua vita quotidiana si trasformino nell'era della globalizzazione. In lui riflessione critica e poesia procedono di pari passo. Le sue opere sono spesso attraversate da una tensione fra storia e attualità, fra cultura orientale ed occidentale, fra simboli religiosi ed oggetti profani, come in *Ibn Arabi* (formula che in arabo significa “figlio di”) (2012) [Fig.66], in cui una poesia sufi del celebre Ibn Arabi srotola la sua calligrafia in lettere al neon, come potrebbe far una qualunque insegna commerciale⁵⁹.



Figura 66 Moataz Nasr, *Ibn Arabi*, 2012

Il testo recita: “*Il mio cuore può assumere ogni forma: un pascolo per gazzelle, un chiostro per monaci, per gli idoli, una terra sacra, Ka’ba per il pellegrino che [vi] gira intorno, le tavole della Torah, i rotoli del Corano. Il mio credo è Amore; dovunque la sua carovana si volga lungo il suo percorso, questo è il mio credo. La mia fede*”.

⁵⁹ Moataz Nasr: *the Tunnel*, catalogo della mostra tenuta a Pechino nel 2012, San Gimignano: Galleria Continua 2012, cfr.

Artisti, scultori, architetti e archeologi Anne e Patrick Poirier (1942) esplorano la natura e l'antichità attraverso frammenti sparsi che collezionano assemblano e ricompongono come una poesia. I due artisti lavorano sul concetto di tempo e chiamano la loro arte *Occhio della memoria*⁶¹, come nella serie di opere al neon omonima (1986-2007) [Fig.68].



Figura 68 Anne e Patrick Poirier, Serie: *Oculus memoriae*, 1986-2007

⁶¹ M. Auge, D. Sausset, *Anne et Patrick Poirier: vertiges, vestiges/ [a cura di Marc Auge e Damien Sausset]*, catalogo della mostra tenuta ad Avignone nel 2009, Gallimard editore, Parigi 2009, cfr.

Tracey Emin (1963) artista britannica, associata alla generazione YBA (Young British Artist), eccentrica protagonista della scena londinese, lavora con una vasta gamma di medium artistici, tra cui il neon che ha usato sin dai primi anni Novanta. L'artista approccia in maniera molto personale le sue opere, riproducendo la sua grafia con il neon e dando voce alle proprie emozioni. Il suo lavoro è sempre stato estremamente personale, spesso provocatorio, mirato ad avere un impatto immediato e viscerale sullo spettatore. Sono soprattutto gli eventi della sua vita il punto di partenza per la sua arte, e le opere al neon in questo caso assumono le fattezze di una confessione scritta. Esempi sono *You touch my soul* (Tu tocchi la mia anima, 2000) [Fig.69] o *I promise to love you* (Io prometto di amarti, 2007) [Fig.70], che esclusivamente per la notte di San Valentino del 2013 sono stati riprodotti in digitale e passati sui display di Time Square, NY⁶². Un regalo dell'artista per il pubblico, il cui messaggio in quel modo poteva essere il messaggio che tutti potevano dedicare a tutti.



Figura 69 Tracey Emin, *You touch my soul*, 2000



Figura 70 Tracey Emin, *I promise to Love You*, 2007

⁶² Tracey Emin: *You touch my soul*, in Seditionart https://www.seditionart.com/tracey-emin/you_touch_my_soul (Consultato in data 19 agosto 2020)

Sovrapponendo il tratto personale del testo scritto a mano dall'artista al freddo tubo luminoso piegato, i neon danno voce a pensieri, dichiarazioni d'amore, delusioni, insulti o intimi desideri. L'opera della Emin si discosta dal lavoro di Joseph Kosuth, la cui arte è stata fonte d'ispirazione, per il testo scritto a mano, che si differenzia dalla tipografia neutra dell'artista statunitense. Questa scelta deriva dal fatto che, a differenza delle proposizioni analitiche a cui fa riferimento Kosuth, la frase per la Emin è l'espressione di un'opinione personale.⁶³ Dai messaggi forti e provocatori dei primi neon, talvolta anche figurativi, a quelli degli ultimi anni, che tendono ad essere più positivi, legati all'amore, all'amicizia e alle relazioni. Un esempio *I Don't Believe in Love but I Believe in You* (Non credo nell'amore, ma credo in te)⁶⁴ del 2012 [Fig.71].



Figura 71 Tracey Emin, *I Don't Believe in Love but I Believe in You*, 2012

Nota per aver fatto della propria vita privata, sentimentale e sessuale, il punto di partenza della propria opera, Tracey Emin mette in scena la sua arte come un riconoscimento, una confessione, come l'espressione candida e senza filtri dei suoi stati d'animo. L'"io" dell'artista è il punto d'arrivo del desiderio, ma anche il luogo di tutte le disillusioni e di ogni desolazione. E, tuttavia, è anche l'"io" della distanza e della riflessione, e di una soggettività ambivalente, capace sia di slanci di sincerità che di autoparodia. Il neon *Red, White & Fucking Blue* (2002) [Fig.72], per esempio, presenta questa affermazione omonima con la parola "rosso" in rosso, "bianco" in bianco, e "fottuto blu" in blu, mostrando quindi una coincidenza perfetta tra l'affermazione del colore e l'affermazione colorata.

⁶³ P. Loubier, *Les oeuvres d'art parlent d'elles-mêmes...*, op. cit., p. 79

⁶⁴ T. Emin, *Waiting to Love/Tracey Emin*, Roma Galleria Locarn O' Neill 2015, cfr.



Figura 72 Tracey Emin, *Red, White & Fucking Blue*, 2002

La canadese Kelly Mark (1967) nel neon *Nothing Is So Important That It Needs To Be Made In Six Foot Neon* (Nulla è così importante da dover essere realizzato con un neon da sei piedi, 2009) [Fig.73] offusca la trasparenza dell'auto-descrizione concettuale, essendo l'opera alta esattamente sei piedi, di fatto contraddicendo la sua affermazione.⁶⁵ Come per Tracey Emin, e quindi discostandosi dall'uso analitico che Kosuth faceva della parola, la frase è l'espressione di un'opinione personale. Alla domanda di Emma Frank sulla probabile influenza delle luci al neon di Bruce Nauman su questo lavoro, l'artista canadese ha risposto di "essere stata invece ispirata dalla profusione di spiritose insegne al neon nelle fiere d'arte degli ultimi anni". Continuando l'analisi dell'opera, Frank aggiunge: "In realtà, *Nothing Is So Important* potrebbe anche essere il risultato dell'incontro con troppe asserzioni vuote da parte dei suoi coetanei".



Figura 73 Kelly Mark, *Nothing Is So Important That It Needs To Be Made in Six Foot Neon*, 2009

⁶⁵ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., pp. 80-81

I neon di Stefan Brüggemann (1975) sono spesso in prima persona singolare: *Sometimes I think, sometimes I don't* (2001), *I can't explain and I won't even try* (2008), *This work should be turned off when I die* (2012) [Fig.74-76]. Ma l'“io” non va qui preso alla lettera: non corrisponde affatto al soggetto creatore dell'opera o allo sfogo emozionale dell'artista, bensì è un soggetto grammaticale anonimo. “Io è un altro”, dice l'artista.⁶⁶



Figura 74 Stefan Brüggemann, *Sometimes I think, sometimes I don't*, 2001

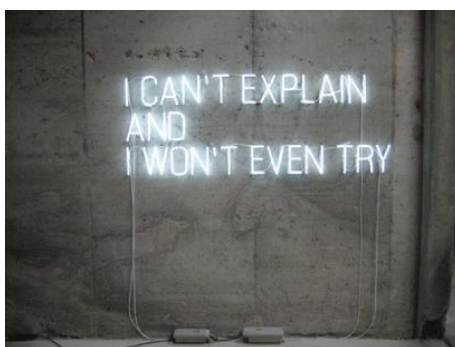


Figura 75 Stefan Brüggemann, *I can't explain and I won't even try*, 2008



Figura 76 Stefan Brüggemann, *This work should be turned off when I die*, 2012

⁶⁶ Stefan Brüggemann: *to be political it has to look nice: Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela 15 xullo-16 outubro 2016*, catalogo della mostra, Santiago de Compostela Xunta de Galicia [et. al.] 2016, cfr.

L'artista scozzese Douglas Gordon (1966) interpella l'osservatore nell'opera *Everytime you switch me off, we die a little* (2011) [Fig.77]. La frase è scritta a rovescio, come se chi guarda fosse dietro al neon. L'artista ci mette in guardia contro il pericolo di una “piccola morte”, che incomberebbe su di noi ogni volta che spegniamo la luce⁶⁷.

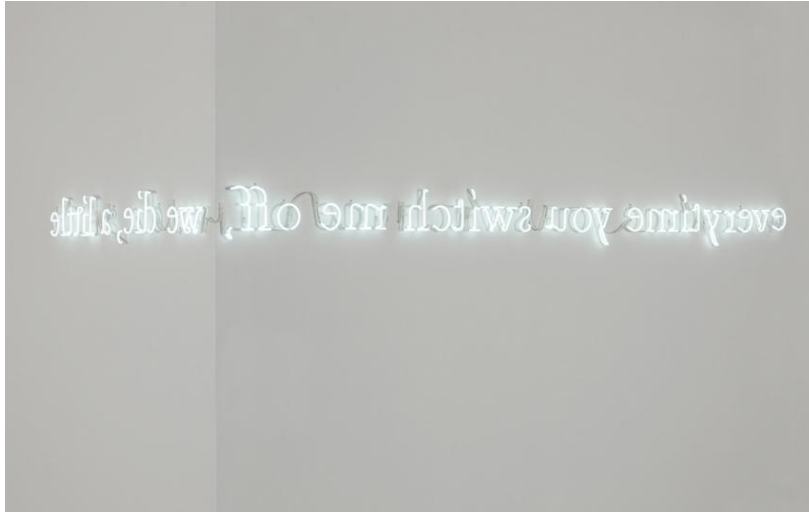


Figura 77 Douglas Gordon, *Everytime you switch me off, we die a little*, 2011

⁶⁷ Douglas Gordon, in Tate <https://www.tate.org.uk/art/artists/douglas-gordon-2617> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

L'artista italiano Massimo Bartolini (1962) ha realizzato la sua opera *Anche oggi niente* (2008) [Fig.78] ispirato dalla citazione che Cesare Pavese scrisse sul suo diario, in data 25 aprile 1936: "Quest'oggi, niente". Un ricordo doppiamente intimo e soggettivo presente sia nel diario dello scrittore che nella memoria dell'artista⁶⁸.



Figura 78 Massimo Bartolini, *Anche oggi niente*, 2008

⁶⁸ M. Bartolini, *La violazione della simmetria*, Edizioni Tracce, Pescara 2012, cfr.

Come lascia intendere anche l'opera di Valerio Rocco Orlando (1978) nel neon *Personale è politico* (2011) [Fig.79], il neon non è legato solo alla sfera intima, ma anche alla storia e alla politica. Ulteriori esempi sono le opere *Christmas 95* di Maurizio Cattelan (vista in precedenza) o di Claire Fontaine che in *Ucciso Innocente* (2006) [Fig.80] riproduce la targa commemorativa della morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli, avvenuta nel corso di un interrogatorio di polizia. Fontaine si interessa qui al modo in cui il potere politico può "scrivere" la storia. L'opera ricorda come, nel 2006, le autorità municipali milanesi abbiano deciso di sostituire la formula originale "Ucciso innocente" con la frase "Innocente morto tragicamente"⁶⁹.



Figura 79 Valerio Rocco Orlando, *Personale è politico*, 2011



Figura 80 Claire Fontaine, *Ucciso Innocente*, 2006

⁶⁹ A. Salvadori, *Valerio Rocco Orlando: What education for Mars? Museo Marino Marini, 21 febbraio-9 maggio 2015/a cura di Alberto Salvadori*, Edizioni Polistampa, Firenze 2016, cfr.

Kristin McIver (1974) invece è un'artista australiana che utilizza materiali come il neon, per creare installazioni luminose che riproducono con singole parole o frasi, desideri e aspirazioni dell'uomo che vive nella società consumistica di oggi. Riflette su aspetti e fenomeni legati alla cultura digitale, del rapporto tra individuo e social media e, per ottenere la massima attenzione, il messaggio è veicolato proprio dal linguaggio seducente della pubblicità, luminoso e d'impatto. Come *All That Is Solid Melts Into Air* (Tutto ciò che è solido si scioglie nell'aria, 2010) [Fig.81], titolo contraddittorio, solo apparentemente, dell'opera che ha come oggetto la parola "Tomorrow", ad indicare cioè l'accelerazione senza freni della società che rende un giorno uguale a quello dopo e a poco a poco inconsistente le cose e gli uomini, l'evanescenza come tratto fondamentale della nostra modernità⁷⁰.



Figura 81 Kristin McIver, *All That Is Solid Melts Into Air*, 2010

⁷⁰ *Kristin McIver*, in Kristin McIver <http://www.kristinmciver.com/displaye910.html?entityid=7164> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

4.2 Geometria

Si è qui nel campo delle astrazioni geometriche, dei cerchi e delle sfere, dei poligoni e dei poliedri. I “geometri” rilevano lo spazio e gli danno misura. Nate dalla riga e dal compasso, le loro forme bastano a sé stesse.

In uno spirito simile a quello della serie *Light Sentences* di Laddie John Dill, l’artista francese Pierre Bismuth (1963) recupera, per la serie *Redeemed* (2011) [Fig.82], frammenti di neon spezzati che salda fra loro, creando una sorta di aste luminose, in cui si alternano segmenti di diverso colore e diametro⁷¹. Una volta realizzate, queste diventano a loro elementi base per la creazione di composizioni astratte dal cromatismo cangiante.



Figura 82 Pierre Bismuth, *Redeemed*, 2011

⁷¹ *Pierre Bismuth: things I remember I have done but I don't remember why I did them: towards a catalogue raisonne*, Sternberg Press, Berlino 2017, cfr.

Bertrand Lavier (1941) si dedica invece ad un altro tipo di riattivazione e appropriazione artistica. Dopo aver cominciato la sua carriera ricoprendo con uno spesso strato di vernice, applicata a grandi colpi di pennello, oggetti quotidiani che trasformava così in “immagine”, l’artista procede con il neon in modo diametralmente opposto. Egli produce, infatti, delle copie estremamente precise di quadri del pittore americano Frank Stella, realizzandole con il neon, un esempio è l’opera *Ifafa V (Stella)* del 2008 [Fig.83]. Lavier spiega che “Queste opere di Stella, con le loro campiture colorate e lineari, molto geometriche, si prestano bene ad una trascrizione che definirei tonale in questo medium”. Per Lavier, il neon non è solo un metodo di rinnovamento della pittura, ma anche un modo di comporre con i “poteri dello humour e del paradosso” che caratterizzano tutta la sua opera⁷².

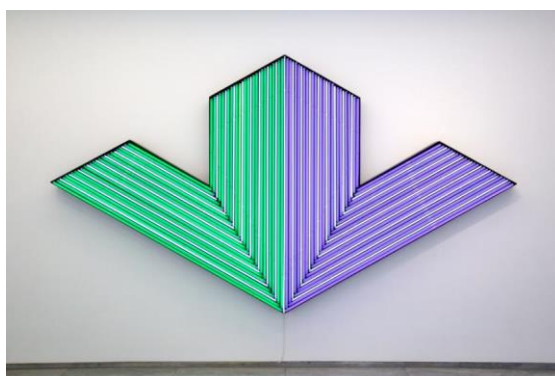


Figura 83 Bertrand Lavier, *Ifafa V (Stella)*, 2008

⁷² *Pierre Bismuth*, in Museo Macro <https://www.museomacro.it/it/extra/video-it/pierre-bismuth/> (Consultato in data 14 agosto 2020)

Le ricerche di Riccardo Previdi (1974, nato in Italia, ma residente a Berlino) sulla struttura e la percezione dello spazio lo hanno condotto a riattivare forme ed idee tipiche dell'arte degli anni Sessanta e Settanta, come *Aconà Biconbì* di Bruno Munari (1961) [Fig.84]. Per mezzo di questo elemento modulare, di cui ingrandisce le dimensioni e modifica i materiali, Previdi realizza *Ska* (2007) [Fig.85], una specie di “nave spaziale o di nube meccanica”⁷³, singolare oggetto luminoso che oscilla tra architettura, design e l'universo del giocattolo.



Figura 84 Bruno Munari, *Aconà Biconbì*, 1961



Figura 85 Riccardo Previdi, *Ska*, 2007

⁷³ Riccardo Previdi: *what next?*, Yes I am writing a book editore 2017, cfr.

Per l'artista portoghese Pedro Cabrita Reis (1956), il disegno, la scultura, il colore e la luce servono ad evocare il mondo in forma di geometria depurata, di paesaggio vuoto⁷⁴. Nell'opera *Un disegno. Il mare in fondo* del 2009 [Fig.86], un segno di luce bianca disegna una linea orizzontale o illumina a volte le tracce sparse di una presenza umana ridotta a poche attività primordiali: costruire, abitare, contemplare.



Figura 86 Pedro Cabrita Reis, *Un disegno. Il mare in fondo*, 2009

⁷⁴ *Pedro Cabrita Reis: a remote whisper*, catalogo della mostra tenuta a Venezia nel 2013, Ivorypress, Madrid 2013, cfr.

Sul suo *Crazy Wall-The Red Line* (2015) [Fig.87], Pascale Marthine Tayou (1967, nato in Camerun, ma attualmente vive a Gent, in Belgio) combina disegno e geometria. Egli fa scorrere una lunga linea retta di neon rosso. Marchio a fuoco, frontiera, cordone di sicurezza: è un tratto che separa ciò che è in alto da ciò che è in basso, il Nord dal Sud, l'inferno dal paradiso. Attorno a questa cancellatura, che precede la scrittura, l'artista condensa i suoi grafi e i suoi disegni (visi, uccelli, corpi fatti a pezzi) come una foresta rigurgitante di segni e di presagi⁷⁵.



Figura 87 Pascale Marthine Tayou, *Crazy Wall- The Red Line*, 2015

⁷⁵ S. Bosi, V. Mazzetti Rossi, E. Savoia, *Pascale Marthine Tayou: Fresh Kiss/a cura di Enzo Savoia, Stefano Bosi, Valerio Mazzetti Rossi*, catalogo della mostra tenuta a Milano presso la Galleria Bottegantica dal 12 aprile al 5 maggio 2018, Milano 2018, cfr.

4.3 La dimensione dello spazio

L'artista James Nizam (1977) modula in differenti modi la luce all'interno dello stesso spazio. Nel chiuso di una stanza ripropone uno spiraglio di luce, che sagoma l'interno come un raggio di sole tagliente. Si tratta di installazioni, realizzate e poi fotografate in bianco e nero dall'artista, che prendono il nome di *Trace Heavens* (2011)⁷⁶. Nizam si serve di buchi e fessure nei muri della stanza da lui realizzati per creare le geometrie tridimensionali. Infatti, la luce che entra nella stanza viene indirizzata tramite dei piccoli specchi, potendo così manipolarla ed orientarla a proprio piacimento; nascono così vere e proprie sculture di luce [Fig.88].

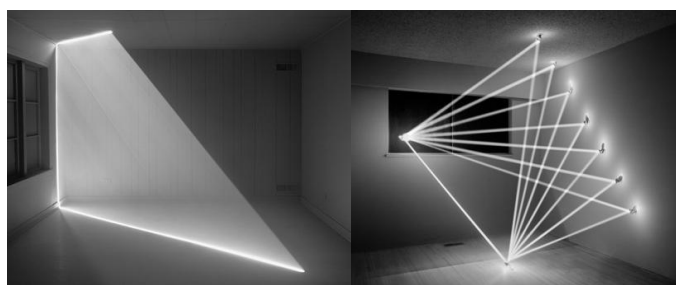


Figura 88 James Nizam, *Trace Heavens*, 2011

In maniera simile, nei grandi ambienti colorati di James Turrell (1943), le sorgenti luminose sono spesso nascoste, in modo da proiettare il flusso in modo mirato e trasformare in luce l'intera architettura⁷⁷. Ogni parete, ogni foro nel muro, riflette o trasmette la luce alle superfici adiacenti [Fig.89].



Figura 89 Lavori di James Turrell

⁷⁶ James Nizam, in James Nizam <https://jamesnizam.com/> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

⁷⁷ James Turrell: *Air Mass*, catalogo della mostra tenuta a Londra nel 1993, Oktagon, Stuttgart 1993, cfr.

John Cornu (1976) affronta le questioni connesse allo spazio attraverso i processi di diffusione e propagazione della luce e del suono. Non esiste più una vera frontiera fra l'opera e lo spazio entro il quale essa si dispiega, come in *Sonatine (Mélodie Mortelle)* (2009) [Fig.90], dove un microfono capta e amplifica i ronzii di un tubo fluorescente consumato e modificato⁷⁸.



Figura 90 John Cornu, *Sonatine (Mélodie Mortelle)*, 2009

⁷⁸ John Cornu, in John Cornu <http://www.johncornu.com/> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

Fritz Panzer (1955) disegna nello spazio nella serie *Neon* (2009) [Fig.91]. Egli traccia a scala reale gli esili contorni di vari oggetti per mezzo di fili metallici simili a tratti di matita. Forma del ricordo, impronta, silhouette: egli dà forma al vuoto degli oggetti, come nella lampada la cui struttura rarefatta basta ad evocare l'ombra di una presenza⁷⁹.



Figura 91 Fritz Panzer, Neon, 2009

⁷⁹ *Fritz Panzer*, in Alberta Pane <https://www.albertapane.com/artists/fritz-panzer> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

Gli oggetti di Delphine Reist (1970) hanno vita propria: congegni che si avviano da soli, un barile che rotola per conto suo, o stivali di gomma che saltellano in una pozzanghera. Relegato al ruolo di spettatore, l'osservatore assiste ai loro movimenti irregolari e a volte alla loro caduta e autodistruzione, come nell'opera *Averse* (Temporale, 2007) [Fig.92], dove dei tubi fluorescenti si staccano uno ad uno dal soffitto per fracassarsi sul pavimento in un frastuono assordante, finché tutto lo spazio si ritrova immerso nel silenzio e nell'oscurità⁸⁰.

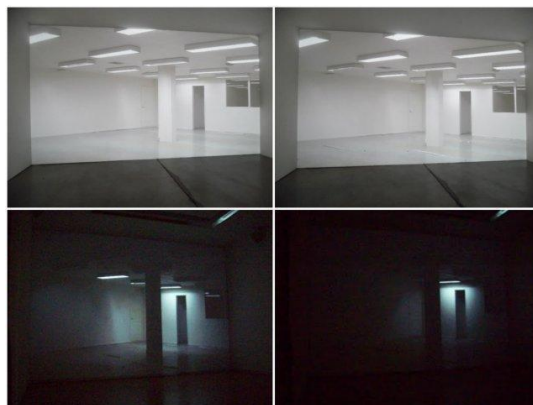


Figura 92 Delphine Reist, *Averse*, 2007

⁸⁰ *Delphine Reist*, in *Delphine Reist* <https://www.delphinereist.com/> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

I termini scelti da Paolo Scirpa per caratterizzare i suoi lavori, ripetizione, traslazione, espansione, potrebbero applicarsi anche alle opere di Brigitte Kowanz (1957), artista austriaca che lavora al confine tra il campo della scultura e quello dell'architettura. Abolendo le frontiere fra spazio reale ed illusorio, Brigitte Kowanz crea, mediante lastre di vetro, specchi e neon, installazioni e volumi colmi d'arabeschi e calligrafie i cui limiti sono incessantemente spinti in là dal gioco della trasparenza e del riflesso, come nell'opera *Arise* (Insorgere)⁸¹, del 2008 [Fig.93].



Figura 93 Brigitte Kowanz, *Arise*, 2008

⁸¹ *Brigitte Kowanz. Now I see*, catalogo della mostra tenuta a Vienna nel 2010, Moderne Kunst, Nürnberg 2010, cfr.

Nelle sue opere, l'artista coreano Chul Hyun Ahn (1971) invita lo spettatore a penetrare mentalmente in uno spazio disegnato dalla luce. L'opera *Forked* (2003) [Fig.94] è una sorta di metafora dell'esistenza, in cui l'osservatore si trova sulla soglia di una porta aperta su due corridoi che si biforcano in direzioni opposte; due percorsi nei quali si percepisce unicamente l'inizio, senza sapere dove condurranno⁸².

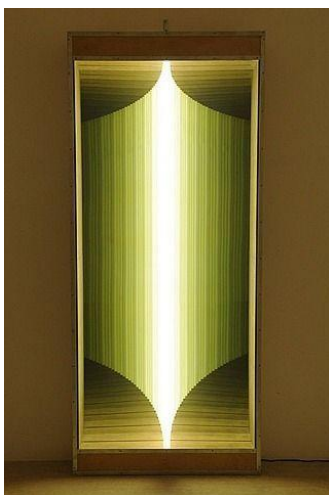


Figura 94 Chul Hyun Ahn, *Forked*, 2003

⁸² *Chul-Hyun Ahn-96 works*, in Artsy <https://www.artsy.net/artist/chul-hyun-ahn> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

I tubi fluorescenti dell'artista giapponese Ryoji Ikeda (1966) producono l'effetto di abbagliamento e tabula rasa sensoriale dalla quale ripartire per mettere a fuoco la realtà [Fig.95].⁸³



Figura 95 Ryoji Ikeda, The Transfinite, 2011

⁸³ R. Ikeda, M. Lista, *Ryoji Ikeda: continuum*/[editors Ryoji Ikeda and Marcella Lista], Éditions Xavier Barral, Parigi 2018, cfr.

Le nuove tecnologie hanno offerto agli artisti sorgenti luminose innovative da utilizzare nei modi più disparati. I LED [Fig.96], in particolare, essendo potenti ma miniaturizzati, sono stati scelti per grandi interventi di land art come per installazioni adatte agli interni.

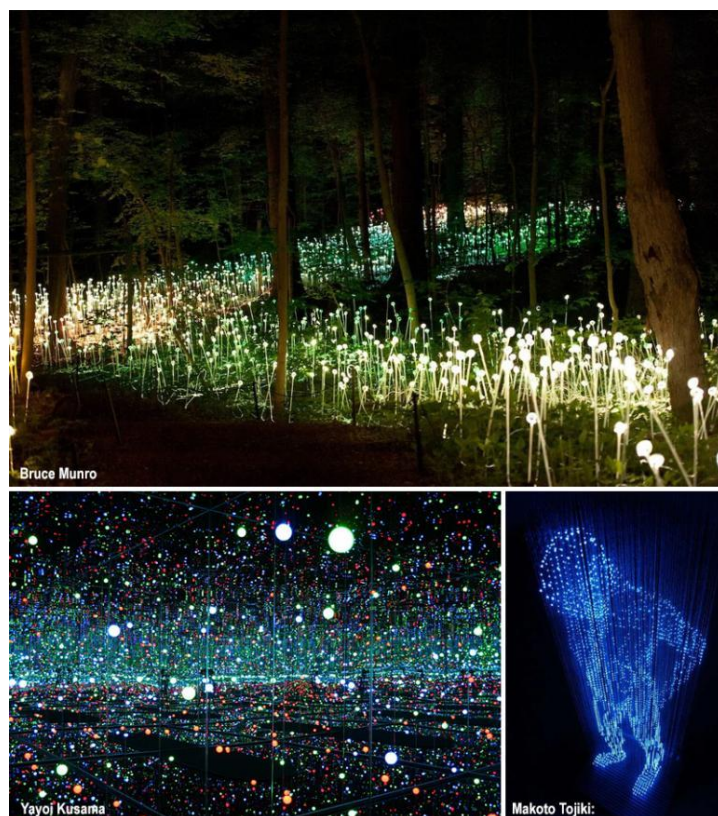


Figura 96 Diverse opere realizzate con tecnologie al LED

Uno degli ultimi ritrovati è l'OLED, una superficie luminescente basata sullo stesso principio del led, ma ampia e flessibile. Una delle installazioni più suggestive è *Bourrasque* (2011) [Fig.97] di Paul Cockshedge, composta da fogli che sembrano smossi da una folata di vento⁸⁴.

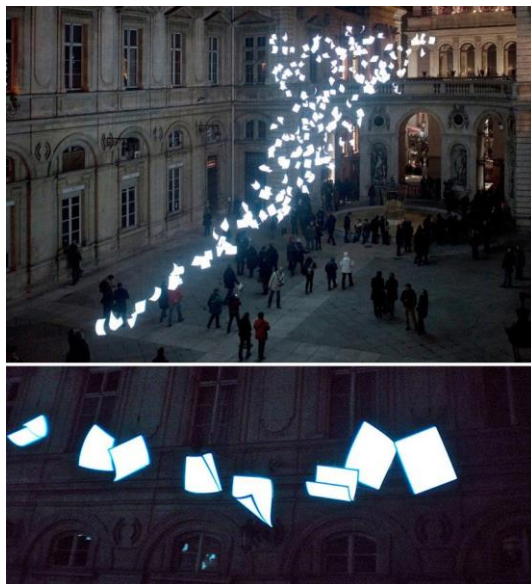


Figura 97 Paul Cockshedge, *Bourrasque*, 2011

⁸⁴ *Paul Cockshedge*, in Paul Cockshedge Studio <http://www.paulcockshedgestudio.com/> (Consultato in data 6 ottobre 2020)

4.4 La rinascita del neon nell'architettura sensoriale

Il neon, contribuendo alla creazione dell'immagine di luoghi celebri come Pigalle e Las Vegas, è conosciuto soprattutto per la sua caratteristica abbagliante e coinvolgente, ma in realtà è anche in grado di creare degli ambienti totalmente differenti, dal design estremamente raffinato ed innovativo. Talvolta respinto per la sua apparenza (insegne chiassose, quasi volgari), il neon è tuttora oggetto di pregiudizi; ma oggi fa parte di quei prodotti che si sono evoluti negli anni, sia a livello tecnico, sia in termini di sicurezza (dal 1999 tutti gli impianti sono obbligatoriamente certificati nei materiali e nelle installazioni), messa in opera e soprattutto possibilità d'utilizzo. La storia ha dimostrato che il neon è una sorgente luminosa al servizio della creatività ed il suo impiego esclusivamente per le insegne commerciali è riduttivo. La fantasia infatti non ha limiti nell'uso del neon: lineare o sagomato, con luce statica o dinamica, intensa o soffusa, "a vista" o discretamente nascosto. Il neon sta diventando sempre più un elemento non solo a valenza funzionale – illuminare o segnalare – ma vera e propria materia prima per l'architettura sensoriale, atta a modificare lo spazio percettivo. Oggi sempre più il neon si manifesta con un linguaggio sottile, nitido, è come una voce senza eccessi che abbellisce, personalizza, comunica, ha una propria capacità di definire l'immagine, ricostruire la grafica, sottolineare la qualità, creare atmosfere, trasmettere emozioni. Sebbene il neon sia stato usato per vari scopi, come per realizzare una scrittura luminosa, per creare effetti di luce dinamici colorati o per modellare lo spazio interno ed esterno e per modificare l'architettura esistente, si può sostenere che, grazie alla tecnica specifica o tecnologia impiegata, tutte queste opere contengono anche una qualità estetica comune, specifica, che copre una vasta gamma che va dall'invito alla contemplazione silenziosa e alla meditazione alla consapevolezza dell'energia e della vitalità dell'esistenza moderna⁸⁵.

⁸⁵ F. Popper, *The place of high-technology art in the contemporary art scene*, op. cit., p. 65.

4.5 Gli artisti della Neon Architecture

Fugacità delle impressioni, percezione del tempo e degli spazi architettonici. Spencer Finch (1962) viaggia e s'impregna dell'atmosfera propria di certi luoghi carichi di storia. Lavorando principalmente con la luce, analizza e scompone le sue stesse sensazioni per convertirle in installazioni sottili, come in *Rome (Pantheon, noon effect)* (2011) [Fig.98], dove un *assemblage* di corone luminose e di filtri simili a veli sono sospesi nello spazio. È un'opera al contempo molto astratta e profondamente ancorata ad un'esperienza intima provata levando lo sguardo verso l'oculo del Pantheon, occhio di pietra che fissa il cielo⁸⁶.



Figura 98 Spencer Finch, *Rome (Pantheon, noon effect)*, 2011

⁸⁶ S. Finch, *Spencer Finch: the brain is wider than the sky / edited by Mark Godfrey and James Rondeau*, DelMonico Books, Prestel, Monaco, Londra, New York 2016, cfr.

Anche Flavio Favelli (1967) lavora sulla memoria dei luoghi e sulle emozioni a cui vengono associati. Tuttavia, nel suo caso, non si tratta di riunire dei frammenti sparsi della memoria, bensì dei “pezzi” di realtà che recupera, come con il suo neon esotico *New York* (2011) [Fig.99], che ha scoperto un giorno sull’autostrada tra le città di Licata e Gela. La volontà di ricreare un mondo passato di cui si ha nostalgia. Non necessariamente migliore o perfetto, come indicano i fili penzolanti dei neon e l’errore ortografico nel titolo della mostra *Manatthan Club*, presso Cardi Black Box, a Milano, nel 2011⁸⁷. Piuttosto, quello che ha connotato la storia personale di Favelli condizionandone la poetica attuale. Tutta la sua arte consiste dunque nel ricostruire, o piuttosto nell’evocare, un’atmosfera come quella dei piccoli bar equivoci che l’artista ha talvolta frequentato. Qui non è più il ricordo che conduce alla forma, ma la forma che conduce al ricordo, come un “flash-back”, dice Favelli.



Figura 99 Flavio Favelli, *New York*, 2011

⁸⁷ M. Cereda, *Manhattan, Italia, Favelli*, in *Artribune* <https://www.artribune.com/report/2011/12/manatthan-italia-favelli/> (Consultato in data 7 agosto 2020)

L'idea di architettura come culla dell'esistenza, di un tetto che ripara e protegge, è presente nell'opera *Abitare* (1999) [Fig.100] di Massimo Uberti (1966), una casa abbozzata nello spazio, con qualche tratto di luce. Territorio immaginario e al tempo stesso del tutto reale: è una forma da attraversare con lo sguardo, da "abitare" con l'immaginazione⁸⁸.

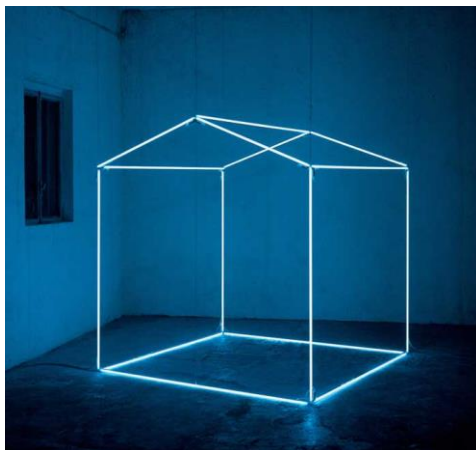


Figura 100 Massimo Uberti, *Abitare*, 1999

⁸⁸ M. Bazzini, *Massimo Uberti / a cura di Marco Bazzini*, catalogo della mostra *Massimo Uberti. After the Gold Rush*, tenuta a Milano. Spazioborgogno, 23 marzo-23 aprile 2016, Maretti editore, Falciano (RSM) 2016, cfr.

Si parla di architettura mentale anche per il duo Bik Van der Pol, che prende una citazione al neon di Mauritus Cornelius Escher: *Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?* (Siete davvero sicuri che un pavimento non possa essere anche un soffitto? 2010) [Fig.101]⁸⁹.



Figura 101 Bik Van der Pol, *Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?*, 2010

⁸⁹ F. Bonami, *Enel contemporanea 2010: Bik Van der Pol. Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?* Macro, Museo d'arte contemporanea Roma / [a cura di Francesco Bonami], catalogo della mostra tenuta a Roma nel 2010-2011, Accapiù, Milano 2011, cfr.

Quest'opera dapprima è servita da titolo per una complessa installazione, per la quale i Bik Van der Pol hanno realizzato un padiglione modernista, ispirato all'architetto Mies van der Rohe; in seguito per una serra di farfalle, creata per il M.A.C.R.O. di Roma⁹⁰ [Fig.102].



Figura 102 Bik Van der Pol, *Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?*, Museo M.A.C.R.O di Roma 2011

⁹⁰ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p.110

4.6 Il Museum of Neon Art

Il Museum of Neon Art [Fig.103-104] è l'unico museo al mondo che da decenni è dedicato esclusivamente all'arte dei media elettrici, con esposizioni temporali e permanenti di belle arti elettriche, cinetiche, ed esempi di insegne storiche al neon⁹¹. Il M.O.N.A. venne fondato come museo d'arte non-profit nel 1981, dagli artisti Lili Lakich e Richard Jenkins, a Los Angeles. Il loro scopo era quello di creare consapevolezza sulla conservazione storica delle insegne al neon e di mostrare questa "elettrizzante" forma d'arte contemporanea⁹². Dopo diversi trasferimenti (Universal City Walk, Grand Hope Park e Historic Core), il museo negoziò con successo una collocazione permanente nella città di Glendale. Durante i suoi oltre trent'anni di storia, il M.O.N.A. ha promosso la storia della segnaletica al neon, collaborando con le comunità di Glendale e della California Meridionale, tramite programmi inclusivi in loco e non. Esempi sono il progetto "LUMENS" e il "Neon Cruise", un tour notturno guidato attraverso downtown e Hollywood, alla scoperta delle insegne al neon di Los Angeles. Il M.O.N.A. ha assistito all'ascesa e alla caduta del neon nell'industria segnaletica e alla sua attuale rinascita grazie ad artisti creativi e a designer commerciali. La sede del M.O.N.A. a Glendale ha dei laboratori in cui i visitatori possono osservare abili artigiani che fabbricano e lavorano il tubo al neon, e possono seguire lezioni pratiche per imparare questa forma d'arte. Il programma educativo offre, inoltre, la possibilità di imparare le scienze tramite l'arte.

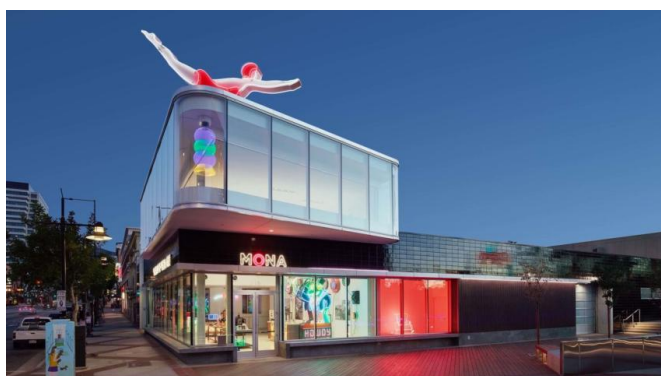


Figura 103 Il Museum of Neon Art di Los Angeles, esterno

⁹¹ D. Winterbottom, *Neon: drawing with fire*, op. cit., p. 30

⁹² M.O.N.A. *MISSION STATEMENT*, in Neon M.O.N.A. <https://www.neonmona.org/> (consultato in data 18 giugno 2020)



Figura 104 M.O.N.A., interno

MOSTRE CELEBRI A TEMA NEON

5.1 Gli antecedenti

L'esposizione *Neon. Who's afraid of red, yellow and blue?* del 2012, manifestazione parigina organizzata alla Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, è stata la prima mostra dedicata interamente al tema neon. Fino a quel momento nessuno, o quasi, aveva tentato l'impresa.⁹³ Tuttavia, sono da ricordare alcune manifestazioni che hanno affrontato in precedenza questo argomento:

- *Neon & Signs*, organizzata nel 1991 alla Galerie 1900-2000, a Parigi, che riuniva le opere di sette artisti;
- *Fluorescence*, nel 2001, alla galleria Denise René, sempre a Parigi, ha presentato molto presto numerosi artisti che avevano trovato nel neon il loro materiale prediletto;
- *Neon*, nel 2008, alla Nomas Foundation di Roma, curata da Achille Bonito Oliva;
- *Neon*, sempre nel 2008, curata da Tania Doropoulos presso la Anna Schwartz Gallery di Melbourne.

Sul versante dei musei e delle istituzioni, anche se non si è mai elaborato un grande progetto intorno a questo medium, sono da menzionare alcune mostre importanti:

- *Electra*, nel 1983, al musée d'Art Moderne di Parigi, che tracciava un panorama dei rapporti fra l'arte, la scienza e la tecnologia;
- *Néon, Fluor et Cie*, nel 1984, all'ISELP di Bruxelles;
- La monumentale esposizione che lo ZKM di Karlsruhe ha dedicato nel 2005 alla luce artificiale nell'arte;
- *Elusive Signs*, nel 2006, dedicata ai neon di Bruce Nauman, organizzata da Joseph D. Ketner al Milwaukee Art Museum

⁹³ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell'arte*, op. cit., p. 20-21

-Negli ultimi anni il mercato degli artisti degli artisti che utilizzano il neon è cresciuto, anche grazie a mostre come *Primary Atmospheres* alla galleria David Zwirner di New York, nel 2010 e *Phenomenal: California Light, Space, Surface* al museo d'arte contemporanea di San Diego.⁹⁴ La loro eredità è stata raccolta da Olafur Eliasson, alla Tate Modern di Londra con la mostra *In real Life* (11 luglio 2019-5 gennaio 2020), da Ann Veronica Janssens, da Bill Jenkins e Lisa Oppenheim, entrambi nella collettiva *Living in a Light Bulb* alla Tanya Bonakdar Gallery di New York.

5.2 L'arte di Dan Flavin a Parigi, tra neon e minimalismo

Nel settembre 1969 la National Gallery of Canada a Ottawa organizzò la prima retrospettiva (“Fluorescent Light, Etc. from Dan Flavin”) dedicata a Dan Flavin, uno dei maggiori esponenti del movimento dell'arte concettuale o minimale della seconda metà del secolo scorso, tra i primi esecutori di quella che oggi viene definita comunemente “installation art”⁹⁵. 50 anni dopo l'opera dell'artista statunitense è ancora di grandissima attualità, e la galleria David Zwirner ha ospitato una mostra a lui dedicata, dal 30 novembre al 1° febbraio 2020, nella sua nuova sede di Parigi, negli spazi occupati originariamente da un laboratorio tessile, all'interno di una corte nel centro del III Arrondissement. Sotto i lucernari a falda della copertura industriale, le opere di Flavin invadono quasi tutti gli 800 mq della galleria con la distintiva entrata-veranda. La mostra raggruppa lavori chiave di due decenni di carriera, dagli Anni '70 ai '90, che esplorano “l'ampiezza delle variazioni formali e concettuali ottenute con la luce fluorescente”. Questa è la prima grande mostra dedicata a Dan Flavin nella capitale francese dalla retrospettiva al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris del 2006. Il debutto dell'artista americano è avvenuto nel 1966 alla Galerie Rudolf Zwirner a Colonia in Germania, mentre David Zwirner rappresenta il lascito delle opere di Flavin dal 2009. All'ingresso del percorso espositivo un'opera poco conosciuta, ma non di minore impatto, accoglie i visitatori; si tratta di *Untitled* (1973), composta da dispositivi circolari, collocati orizzontalmente, in una sequenza che alterna una luce bianca fredda a una luce bianca calda. Il Minimalismo apparve negli Stati Uniti agli inizi degli Anni Sessanta e si impose come una corrente artistica in reazione all'Espressionismo astratto e alla Pop art, rivendicando il concetto di Ludwig Mies van der Rohe del “less is more”. Dan Flavin è uno dei più importanti esponenti di questo movimento insieme a Donald Judd, Agnes Martin, Robert Morris, Anne Truitt, e Frank Stella. Per questi artisti il Minimalismo corrispondeva a una semplificazione massima in termini di forme e di colori, tendendo quasi sempre a una semplicità di tipo geometrico. Rispondendo a tali principi, Flavin, dal 1963, anno in cui realizzò *The Diagonal of May 25* [Fig.105], lavorò esclusivamente con l'uso di tubi di luce fluorescente, come se ne trovavano sul mercato, realizzando delle installazioni, o meglio delle “situazioni”, sempre differenti in base allo spazio espositivo.⁹⁶

⁹⁴ S.A. Barillà, M. Pirrelli, *La storia dell'arte alla luce del neon*, in *Il Sole 24 ore* https://24ilmagazine.ilsole24ore.com/2019/06/la-storia-dellarte-alla-luce-del-neon/?refresh_ce=1, op. cit.

⁹⁵ M. De Conti, *Neon minimalista, Dan Flavin accende Parigi*, in *Corriere della Sera* <https://living.corriere.it/tendenze/arte/mostra-dan-flavin-parigi/> (Consultato in data 20 luglio 2020)

⁹⁶ A. Piccolo, *La magia del Minimalismo. Dan Flavin a Parigi*, in *Artribune* <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/12/mostra-dan-flavin-galleria-david-zwirner-parigi/> (Consultato in data 20 luglio 2020)



Figura 105 Dan Flavin, *The Diagonal of May 25*, 1963

Quella di Flavin è un'esperienza situazionista perché le opere richiedono il pieno coinvolgimento di chi le osserva e la loro percezione muta a seconda del movimento nello spazio. Anche i colori utilizzati (il rosso, il blu, il rosa, il giallo e quattro bianchi differenti) sono sempre rimasti invariati dal 1963, consentendo di realizzare un *corpus* di straordinaria coerenza formale e concettuale. Basti pensare all'opera intitolata *Barrier* [Fig.106], installata per la prima volta dall'artista nel loft di Donald Judd in Spring Street a New York nel 1970: il lavoro attraversa l'intera galleria e immerge lo spazio in una luce fluorescente blu e rossa, alterando la percezione dell'architettura circostante da parte dello spettatore. Le barriere, essendo strutture concepite *in situ*, modulari e seriali, rappresentano uno dei primi esempi relativi all'arte dell'installazione risalenti agli anni Sessanta e Settanta.



Figura 106 Dan Flavin, *Barrier* 1970

Ogni installazione si definisce, quindi, in base alla posizione dei tubi fluorescenti nello spazio, mentre il loro spessore e la loro dimensione sono determinati dalla quantità di luce irradiata, che ne varia quindi la percezione della grandezza. Anche se le dimensioni generali dell'opera dipendono direttamente dallo spazio che le racchiude. La luce crea anche uno sfaldamento di confine tra i vari tubi, di una stessa o di installazioni differenti, e lo spazio circostante, inglobando lo spettatore. L'opera si costituisce quindi dell'oggetto, del suo contesto e di chi la osserva. Motivo per cui, secondo quanto affermato da Donald Judd nell'opera *Specific objects*, Dan Flavin con le sue opere aveva perfettamente compiuto la missione dell'arte minimalista, ovvero fare in modo

che l'oggetto si confondesse con le tre dimensioni dello spazio reale. L'esposizione comprende anche altre opere chiave che illustrano la ricerca sulle sottili potenzialità, percettive e cromatiche, dei tubi fluorescenti di luce "bianca", declinati nelle quattro varianti del bianco freddo, della luce del giorno, del bianco caldo e del bianco dolce. In mostra anche *Untitled (for Frederika and Ian)* (1987) [Fig.107] che testimonia, invece, l'indagine di Flavin nell'ambito delle sequenze e delle variazioni. I lavori sono tutto un gioco di linee, di diagonali e di forme geometriche pure che hanno il compito di ridefinire lo spazio circostante, accentuando o addolcendo la struttura architettonica.

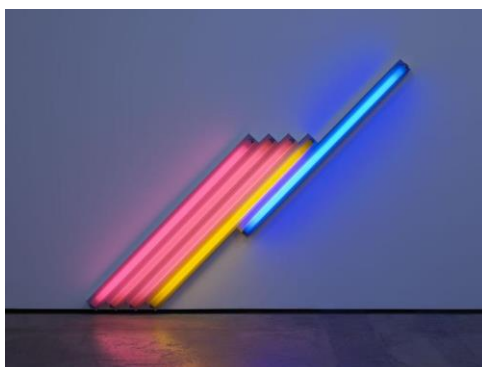


Figura 107 Dan Flavin, *Untitled (for Frederika and Ian)*, 1987

Le opere dell'artista americano, volutamente, non ispirano il contatto fisico e impongono anzi una naturale distanza in chi le osserva. Questo avviene perché nel Minimalismo non vi è alcuna volontà di creare un legame emotivo con l'opera tendendo, anzi, a un'arte spogliata di qualunque tipo di sentimenti. "It is what it is and it ain't nothing else" affermava lo stesso Flavin per spiegare che le sue opere non richiama vano alcuno coinvolgimento emotivo o spirituale, essendo solo ciò che si vedeva e nulla più. Eppure, nell'osservare non solo la luce che determina il volume dei tubi ma anche il cambiamento di questi al variare della nostra posizione nello spazio emerge dello stupore, una curiosità, e una sorta di spontanea fascinazione. Le pareti diventano una tela, in cui tutta la paletta di Flavin finisce con il mescolarsi lasciando filtrare nuovi colori e sfumature, in un gioco di luci e ombre colorate. E nel percepire tutto ciò l'osservatore è parte della tela stessa, all'interno di un processo psicologico, filosofico o, per meglio dire, magico. Visti insieme, i lavori incarnano quello che Flavin stesso ha descritto come l'obiettivo di produrre «una sequenza di decisioni implicite per combinare tradizioni di pittura e scultura in architettura con atti di luce elettrica che definiscono lo spazio».

5.3 *Lights On! Self-illuminated Sculpture*

La mostra *Lights On! Self-illuminated Sculpture* iniziò il suo tour negli Stati Uniti presso la Walnut Creek (California) Civic Arts Gallery⁹⁷, che si tenne dal 30 aprile al 7 giugno 1987. Ognuno dei nove artisti in primo piano creò sculture con mezzi di illuminazione, quali tubi al neon e schermi video. Tutte opere sono cinetiche o cambiano nel tempo. A differenza dell'arte cinetica degli anni '50 e '60, tuttavia, questi pezzi non si basano su parti mobili; è la luce che cambia, illuminando, attenuando e cambiando tonalità. Pertanto, l'effetto del cambiamento o del movimento si ottiene con mezzi elettronici anziché meccanici. Il contenuto di queste opere varia ampiamente, dal meditativo al giocoso all'apocalittico. Le opere di Larry Albright combinano gas rari e circuiti elettronici per creare effetti che ricordano gli elementi fantastici di alcune macchine elettroniche dei vecchi tempi; cattura neon e altri gas rari all'interno di una sfera di vetro; i circuiti elettronici eccitano i gas per causare effetti simili a fulmini, che lo spettatore può controllare ruotando le manopole o facendo scorrere le mani sulla superficie della sfera. *Chapel Champagne. Shrine of the Latter-Day Nuanced Naivete* fa parte di una serie di pezzi di installazione a grandezza naturale chiamati *Altars* di Lee Roy Champagne. Questo altare è coperto da luci al neon, specchi e un assortimento di bambole di plastica, teschi, missili e oggetti religiosi. C'è anche un elemento acustico che lo spettatore attiva inginocchiandosi davanti all'altare. Il lavoro di Lee Roy Champagne ricorda le origini dell'arte come cerimonia magico-religiosa e, allo stesso tempo, regge lo specchio della società secolare contemporanea. Ken Herrick costruisce sculture cinetiche da tubi al neon. Sul suo approccio al neon egli disse "Il mio coinvolgimento iniziale con il neon era dovuto al fatto di aver ottenuto un certo numero di tubi di vetro da 8 piedi da una fabbrica di lampade fluorescenti, anni prima, per l'uso in un collettore solare che non avevo mai costruito. Il mio animo artistico pensò: "Come posso usarli?"; e questo ha portato al neon. Il mio primo pezzo al neon (*Neon Column*, 1982) fu un singolo tubo di 8 piedi per 1 di diametro in piedi verticalmente dall'apice di una base circolare di stoffa nera, che ricorda la forma di un bacio di caramelle di Hershey gigante. Possiedo ancora quel pezzo, quindi forse anche l'arte al neon non è così remunerativa. Prima dell'avvento delle "bolle al neon", l'opera originariamente consisteva solamente in un bagliore al neon rosso; successivamente, ho incorporato l'effetto bolla per aggiungere un movimento di streaming verso l'alto." Herrick ideò un circuito elettronico che interrompe in modo intermittente l'emissione di luce al neon, in modo che i tubi sembrano riempiti di bolle luminose che viaggiano avanti e indietro. Sull'opera, denominata *Serpentine #2*, l'artista dice "Questo lavoro comprende un'invenzione per la quale possiedo un brevetto statunitense e per la quale sono titolare di una licenza per la produzione commerciale. Chiamo l'invenzione "Neon Bubbles"; è un metodo per produrre una luminosità segmentata nei tubi a scarica di gas, che ricorda una serie di bolle luminose. Regolando da vicino la frequenza, la corrente e la forma d'onda dell'alta tensione del tubo, ho scoperto che avrei potuto creare questo effetto e, soprattutto, mantenerlo stabile, altri hanno notato l'effetto nel corso degli anni, ma spero di rimanere per essere giudicato l'inventore di questo metodo cruciale per mantenere la stabilità"⁹⁸. *Serpentine #2* è formato da un singolo tubo di vetro di 15 mm, riempito di gas al neon, che serpeggia attorno a un insieme di sfere di vetro argentato. Alle due estremità del tubo, gli specchi di vetro a cupola coprono i trasformatori ad alta tensione, ogni trasformatore guida un'estremità del tubo al neon

⁹⁷ B. Reiser, S. Gardiner, *Sculpting with light*, in Leonardo, vol. 21, no. 2, 1988, pp. 200–201

⁹⁸ K.C. Herrick, *Kinetic and neon sculptures: a personal discourse on ways, means and influences*, in Leonardo, vol. 23, no. 4, 1990, p. 367-370

all'altra estremità. Il circuito elettronico di comando si trova all'interno del supporto in acrilico nero. Le "bolle al neon" scorrono unidirezionalmente attraverso il singolo tubo. Poiché il tubo si piega due volte su sé stesso per tutta la sua lunghezza, le bolle sembrano fluire in una direzione lungo le due sezioni esterne e in quella di mezzo. Il mio *Serpentine #2* e un pezzo simile, *Serpentine #1*, sono nati perché volevo opere che sfruttassero maggiormente l'effetto bolla: le bolle in movimento si moltiplicano riflesse dalle superfici curve degli specchi e sembrano muoversi attraverso le sezioni del tubo in direzioni opposte". In molte delle sculture di Herrick, una fotocellula rileva la presenza dello spettatore e dà un segnale che fa muovere le bolle più velocemente; questo comportamento "agitato" sembra essere in risposta allo spettatore. Sulla sua arte egli dichiara "I miei interessi principali risiedono nella creazione di forme o motivi astratti con tubi al neon esposti, il rosso è il colore che preferisco per la sua luminosità. Cerco anche di fornire risposte divertenti o sorprendenti alle opere d'arte quando gli spettatori si avvicinano. Sono riuscito a realizzare i miei lavori grazie all'esperienza pluriennale nel campo dell'elettronica. Forse a causa di questo background, tendo a dare regolarità e simmetria nelle forme e nei motivi del mio lavoro e cerco di evitare qualsiasi aspetto da "insegna al neon. Non attribuisco al mio lavoro significati più profondi di quelli che sono prontamente evidenti. Faccio arte come risultato di un processo di pensiero indefinibile che coinvolge le domande: "Quali materiali ho o posso ottenere?"; "Come possono essere combinati per realizzare qualcosa di divertente, capriccioso, sorprendente, minaccioso, bello, simmetrico e così via?"; "Posso farlo con una ragionevole spesa di denaro, fatica e tempo?" (aspetti di solito gravemente sottovalutati); e "C'è qualche possibilità di venderlo?" Ad aiutarmi, senza dubbio, sono alcuni geni artistici ereditati da mia madre e mia nonna e uno o due geni inventore dalla famiglia di mio padre. Non posso dire "ciò che vedi è ciò che ottieni", dal momento che di solito cerco di nascondere il funzionamento interno dei miei pezzi, ma ciò che lo spettatore vede generalmente trasmette la totalità di ciò che intendo. Nel mio lavoro non incorporo consapevolmente significati o riferimenti nascosti alle grandi domande della vita". Un pezzo di transizione tra il suo lavoro cinetico e quello al neon è *Say What? (1981)* [Fig. 108] In questo lavoro l'aspetto cinetico consiste solo nella sillabazione silenziosa di parole e messaggi, mentre l'attributo neon è semplicemente che il mezzo di visualizzazione è un insieme di tubi "Nixie" di grandi dimensioni: egli acquistò i quattro tubi da un negozio locale di eccedenze elettroniche e sembravano provenire originariamente dalla "big board" della Borsa di New York. In questo lavoro, una serie di messaggi composti da parole lunghe fino a quattro lettere viene presentata uno per volta. I messaggi includono consigli gratuiti, lievi denigrazioni, e vengono visualizzati con una certa dose di auto-esaltazione. L'opera, a detta dell'artista, ha una personalità piuttosto esuberante e autoindulgente. *Say What?* è composto da un tubo di alluminio sagomato su due lastre di alluminio, anodizzato nero e poi verniciato a spruzzo nero. La lastra inferiore viene fresata per accettare un circuito stampato che contiene 15 circuiti integrati più un alimentatore ad alta tensione e transistor di pilotaggio per i tubi Nixie. Herrick ha progettato e costruito la struttura elettronica, ha composto i messaggi e li ha "bruciati" in una EPROM. I messaggi quindi "risiedono" permanentemente all'interno del circuito integrato EPROM; altri circuiti permettono la loro "lettura" sequenziale e li inviano ai tubi Nixie in una sequenza silenziosa e senza fine. Esempi dei 55 messaggi includono quanto segue: *MY MA LUVS ME WHY DONT YOU?*", *"BE SURE TO FEED YOUR METR". "HI GUY, I'M BI", IS THIS ART? HELL YES.* L'aspetto di ogni parola in un messaggio è programmato per includere una certa cadenza, e quindi i messaggi possono essere letti con ragionevole facilità. Herrick dichiarò "Nel caso di *Say What?* ho comprato alcuni tubi Nixie, ci ho pensato un po', ho concluso che volevo che scrivessero messaggi divertenti e poi sono arrivato alle dimensioni e alla forma complessive del pezzo. Volevo che combinasse una qualità provocatoria (in linea con la natura talvolta conflittuale

dei messaggi) con il corretto posizionamento dei tubi per la visualizzazione. Avevo visto il tubo di alluminio in una casa di rifornimento di eccedenze e ricordavo che aveva lo stesso diametro dei tubi di Nixie. Pertanto, il ricordo ha portato ad una sintesi.”



Figura 108 Ken Herrick, *Say What?*, 1981

La luce al neon viene utilizzata attraverso il vetro sabbato e gli specchi nei pezzi da parete di Beverly Reiser. Le varie tonalità di luce al neon si confondono l'una con l'altra e il vetro si illumina di sfumature di colore morbide. La luminosità della luce è controllata da un microprocessore, che consente alla luminosità di ciascun colore di cambiare secondo il proprio ciclo temporale; il mix di colori sembra variare all'infinito. Le composizioni hanno una qualità fluida che ricorda la pittura a pennello orientale. Alan Marshall descrive il sequenziamento delle sue sculture al neon come coreografia leggera. Nei suoi raggruppamenti di tubi al neon, un tubo si illumina dopo l'altro, facendo spostare l'attenzione dello spettatore mentre segue il tubo più luminoso. La luminosità in continuo movimento crea un'impressione di attività e di scambio tra gruppi di tubi luminosi. Le opere di Victoria Rivers integrano il neon con fibra di vetro, tubi di plastica, stoffa, bigiotteria e altri oggetti trovati. La tessitura e la stratificazione di questi diversi materiali creano superfici complesse ed energiche. *Lights On! Self-illuminated Sculpture* è stata curata da Carl Worth della Walnut Creek Civic Arts Gallery, in collaborazione con l'autore, Beverly Reiser, di *Ylem/Artists Using Science and Technology*. Una mostra con lo stesso nome, con opere di molti degli stessi artisti, ebbe luogo presso la Syntex Gallery di Palo Alto, in California, dal 28 settembre al 17 novembre 1987. La mostra è stata presentata in forma adattata all'Università del Wisconsin, dove è stato incorporata in una mostra di dimensioni maggiori sull'arte e la tecnologia che si tenne dal 21 gennaio all'11 febbraio 1988.

5.4 “Neon. La materia luminosa dell’arte” al Museo d’Arte Contemporanea di Roma

Dalla volontà di offrire una visione ampia e originale della storia del neon nell’arte del Novecento è nata la grande mostra *Neon. La materia luminosa dell’arte*, che si è svolta al Museo d’Arte Contemporanea di Roma dal 21 giugno al 4 novembre 2012.⁹⁹ Un’iniziativa ideata dal curatore David Rosenberg, che aveva l’obiettivo di mettere in relazione opere distanti nel tempo e nello spazio, che condividono la versatilità di un materiale industriale in grado al tempo stesso di raggiungere intensità espressiva e di condensare nella sua sostanza luminosa le aspirazioni, le visioni, i mutamenti di sensibilità che hanno accompagnato il cammino della modernità da un secolo a questa parte. Concepita in Francia, *Neon. La materia luminosa dell’arte* è stata profondamente ripensata per il MACRO di Roma con una nuova selezione di circa settanta opere, per un totale di oltre cinquanta autori, con una particolare attenzione al ruolo centrale che gli artisti italiani hanno ricoperto nella sperimentazione e nell’evoluzione del medium. Il Museo ospita la mostra all’interno degli ampi spazi della Sala Enel, la galleria dedicata all’azienda partner del MACRO, presentando un percorso articolato secondo una serie di tempi che spaziano dall’analisi linguistica alla ricerca sulle potenzialità architettoniche e urbane, dalla dimensione geometrica a quella politica o sentimentale. Un’iniziativa espositiva che senza poter evidentemente presentare la totalità delle esperienze artistiche che hanno utilizzato il neon, è riuscita a raccogliere le opere degli artisti di maggior rilievo, come il “pioniere” Gyula Kosice, sua l’opera più antica nella mostra, maestri dell’arte minimal e concettuale come Dan Flavin e Joseph Kosuth, sino a Bruce Nauman con le sue insegne e scritte luminose al neon. L’esposizione ha indagato in modo specifico la fortuna dei tubi fluorescenti nel panorama artistico internazionale degli ultimi cinque decenni, disegnando un viaggio attraverso poetiche, visioni e sensibilità diverse accomunate dall’attrazione per le possibilità espressive di un materiale straordinariamente versatile, in cui si combinano origine industriale e realizzazione artigianale, dimensione architettonica e linguistica, immagine e parola, luce e spazio. Attraverso un’ampia selezione di opere di maestri contemporanei come Dan Flavin, Joseph Kosuth, Bruce Nauman, François Morellet, Mario Merz, Maurizio Nannucci, Maurizio Cattelan, Tracey Emin, Alfredo Jaar, Jason Rhoades e altri ancora, la mostra si sviluppava secondo un percorso tematico che restituiva le diverse prospettive dalle quali gli artisti si sono confrontati con il neon: all’analisi linguistica, caratteristica delle esperienze legate all’arte concettuale, si è affiancata infatti la ricerca sulle potenzialità del neon come segno urbano, così come all’indagine intorno alle proprietà geometriche, cromatiche e modulari dei tubi fluorescenti, tipica delle ricerche di segno minimalista, ha risposto, specie nel campo delle esperienze postmoderniste, l’accento sulla dimensione politica e sociale dei segni luminosi, sulle loro valenze narrative, sulle loro possibilità di sviluppare in senso ironico la loro stessa onnipresenza nello scenario contemporaneo. L’esposizione ha messo inoltre in rilievo l’importanza e la specificità del contributo italiano alla fortuna artistica del neon. Ampia ed accurata infatti la selezione di artisti italiani, rappresentati dai lavori di Maurizio Nannucci e Mario Merz, ma anche da opere più recenti di Maurizio Cattelan, Flavio Favelli e Marcello Maloberti tra gli altri. Antoine de Gilbert, Presidente Maison Roge, ha dichiarato “Questa mostra è stata una scommessa e una sfida. Abbiamo deciso di aprirla qualche anno fa alla Maison Rouge, basandoci su un’intuizione, come spesso ci capita. Abbiamo ora la soddisfazione di vederla a Roma, al MACRO: evidentemente, quella scommessa è stata vinta. In realtà già da qualche tempo andavo

⁹⁹ B. Pietromarchi, D. Rosenberg, *Neon. La materia luminosa dell’arte*, op. cit., p. 1, 11, 13, 21

riflettendo sull'idea di organizzare una mostra sull'uso del neon nell'arte del XX° secolo. Nello stesso periodo, e senza che noi ne avessimo notizia, anche David Rosenberg stava lavorando su questo tema. È dal nostro incontro, dopo altre due mostre alla Fondazione, entrambe curate da David, che a Parigi è nato *Neon. Who's afraid of red, yellow and blue?* Ci sembrava veramente interessante, ora che il neon è ampiamente diffuso e tutti i giovani artisti ne fanno uso, ricercare le fonti di questo materiale nella storia dell'arte". Poiché non si tratta di un'esposizione puramente storica, né di una retrospettiva completa, *Neon. La materia luminosa dell'arte* ha esplorato tematicamente i molti modi in cui gli artisti hanno utilizzato questo materiale, dagli anni Sessanta ad oggi. Prolungando lo spazio urbano circostante e l'architettura del Museo, la mostra disegna la pianta di una città in cui non esistono edifici. Non rimangono che i neon e i lembi di muro neutro dove essi sono appesi; ora una vasta piazza deserta, ora un frammento di casa, e tutto intorno bagliori e lampeggiamenti...C'è il quartiere dei poeti, quello dei filosofi, quello degli attivisti, quello dei geometri, una "terra di nessuno" in cui s'incrociano persone d'origini diverse e lontane. Vi sono anche zone dai contorni meno definiti, dove si lavora sulla memoria e sul passato del neon, quando questo serviva solo a fabbricare insegne commerciali. Ci si incammina, incrociando indifferentemente i diversi approcci: storici, tematici, cromatici e poetici.

5.5 "M-O-D-U-S tecniche poetiche e materiali nell'arte contemporanea" alla Biennale di Venezia

F/ART, azienda leader internazionale nell'ambito dell'illuminazione al neon, ha promosso l'opera del duo artistico Marotta & Russo nella mostra *M-O-D-U-S tecniche poetiche e materiali nell'arte contemporanea*, evento collaterale ufficiale durante la Biennale di Venezia. A cura di Martina Cavallarin ed Eleonora Frattarolo, la mostra è stata allestita dal 10 maggio al 26 novembre 2017 nella sede di Ca' Faccanon ed è stata ideata per raccontare la connessione intima tra tecniche e poetiche, la relazione tra materia dell'opera d'arte e scienza, in sintonia con la filosofia di F/ART e l'utilizzo del neon. L'installazione dal titolo *ToutVa* [Fig.109] prevede, infatti, l'impiego del neon, "duttile, espressivo, dalla profondità concettuale, assolutamente contemporaneo" "nella sua natura materiale e alchemica di quintessenza che trascende i quattro classici elementi fisici: terra, aria, acqua e fuoco"¹⁰⁰. Da sempre presente con mirate operazioni di sponsorship in importanti manifestazioni di caratura internazionale nel campo dell'arte, della cultura e del design, F/ART con la partecipazione alla Biennale di Venezia ha inaugurato un nuovo progetto di investimento interamente dedicato al settore creativo. Avvalendosi della collaborazione di un team che ha esperienze specifiche nel campo dell'arte, l'azienda supporta la realizzazione di prodotti, progetti e partnership nell'ambito dell'arte contemporanea e del design in relazione alla tecnologia espressiva del neon, producendo pezzi unici oppure offrendo il proprio "know-how" di consulenza. Con la direzione artistica di Marotta & Russo, quindi promuove e sostiene artisti e designer, già affermati o emergenti, nonché tutte quelle aziende che desiderano cimentarsi in modo professionale nella forma espressiva rappresentata dalla tecnologia del neon. L'obiettivo è

¹⁰⁰ Redazione INSIDEART, *F/ART rilancia il neon nell'arte, partendo dalla Biennale di Venezia*, in INSIDEART <https://insideart.eu/2017/05/08/un-nuovo-capito-per-fart-che-comincia-alla-biennale-di-venezial/> (Consultato in data 18 agosto 2020)

quello di creare una Fondazione dedicata esclusivamente alla collezione di opere al neon moderne e contemporanee.



Figura 109 ToutVa, mostra M.O.D.U.S. alla Biennale di Venezia 2017

5.6 “Neon in Contextual Play: Joseph Kosuth and Arte Povera” alla Galleria Mazzoleni di Torino

La mostra *Neon in Contextual Play: Joseph Kosuth and Arte Povera*, in corso dal 30 ottobre 2017 al 20 gennaio 2018, presso la sede torinese della galleria Mazzoleni, curata da Cornelia Lauf, ha presentato lavori al neon realizzati da Joseph Kosuth (1945) negli Anni Sessanta, accostati ad opere neon di artisti italiani dell’Arte Povera, come Pier Paolo Calzolari, Mario Merz ed Emilio Prini. La mostra ha indagato in modo estensivo le connessioni scaturite dalla miscellanea di parole, oggetti, colori e luce che hanno aperto prospettive nuove, in termini di percezione e di interazione, tra linguaggio e realtà. L’esposizione, che ha fatto coppia con *Colour In Contextual Play. An installation by Joseph Kosuth*, allestita in contemporanea nella stessa sede, è stata commentata dallo stesso Kosuth, che ha sottolineato con forza il ruolo di opposizione degli artisti rispetto al mercato e ha spiegato così la sua scelta di utilizzare il neon come materiale per le sue opere: “Ho iniziato a lavorarci nel 1965, avevo vent’anni. Avevo bisogno di qualcosa che avesse la capacità di poter scomporre, scorporare. Inoltre, il neon ha una lunga storia di uso nelle insegne pubbliche e le persone sono abituate a vederlo, così ho avuto modo di utilizzarlo per creare delle opere senza che fosse considerato Arte a priori”¹⁰¹.

¹⁰¹ Redazione Artribune, *L’uso del neon nell’arte povera e concettuale. Una mostra a Torino*, in Artribune <https://www.artribune.com/television/2018/01/video-jospeh-kosuth-intervista-mostra-neon-mazzoleni-torino/> (Consultato in data 19 agosto 2020)

5.7 “Igloos” al Pirelli Hangar Bicocca di Milano

Igloos, la mostra dedicata a Mario Merz (Milano, 1925-2003), che si è tenuta dal 25 ottobre 2018 al 24 febbraio 2019 a Milano, ha riunito il corpus delle sue opere più iconiche, gli igloo, datati tra il 1968 e l'anno della sua scomparsa¹⁰². Il progetto espositivo, curato da Vicente Todolí e realizzato in collaborazione con la Fondazione Merz, si espandeva nelle Navate di Pirelli Hangar Bicocca e poneva il visitatore al centro di una costellazione di oltre trenta opere di grandi dimensioni a forma di igloo, un paesaggio inedito dal forte impatto visivo. Mario Merz, figura chiave dell'Arte Povera, indagava e rappresentava i processi di trasformazione della natura e della vita umana: in particolare gli igloo, visivamente riconducibili alle primordiali abitazioni, diventavano per l'artista l'archetipo dei luoghi abitati e del mondo, e la metafora delle diverse relazioni tra interno ed esterno, tra spazio fisico e spazio concettuale, tra individualità e collettività. Queste opere sono caratterizzate da una struttura metallica rivestita da una grande varietà di materiali di uso comune, come argilla, vetro, pietre, juta e acciaio, spesso appoggiati o incastrati tra loro in modo instabile, e dall'uso di elementi e scritte al neon. La mostra raccoglieva lavori di importanza storica e dalla portata innovativa, provenienti da collezioni private e museali internazionali, raccolti ed esposti insieme per la prima volta in numero così ampio.

5.8 Dan Flavin alla Galleria Cardi di Milano

La Galleria Cardi di Milano ha presentato, al pubblico, dal 18 febbraio al 29 giugno 2019, 14 opere luminose di Dan Flavin, realizzate dall'artista dalla fine degli anni '60 agli anni '90¹⁰³. La mostra è stata realizzata in collaborazione con l'Estate di Dan Flavin ed è stata accompagnata da un catalogo illustrato che include un saggio del critico d'arte italiano Germano Celant. Un percorso luminoso che ha mostrato l'evoluzione delle ricerche di Flavin sul concetto di spazio, luce e colore, elementi fondamentali nell'arte. Ripensando e personalizzando queste nozioni Dan Flavin ha proposto le sue *Icons* [Fig.110], installazioni realizzate con comuni lampade al neon da parete. Due, tre, quattro tubi orizzontali e verticali che si intersecano creando sculture geometriche assolute, e che si trasformano in opere piene di poesia e sentimento. L'elemento industriale si trasforma quindi in opera d'arte. La differenza tra una comune insegna luminosa al neon e le opere di Flavin è che se le prime vogliono indicarci qualcosa le seconde, al contrario, non significano assolutamente nulla, sono pura luce, un concetto riconducibile alla presenza divina e al sacro che diventa semplicemente neon. Quello che Flavin vuole mostrare è una sovversione del pensiero comune e a guardare con occhi diversi la realtà. Bisogna abituarsi a guardare e non a contemplare, a vivere di emozioni senza necessariamente trovare una spiegazione razionale. Dan Flavin ha sempre negato con enfasi che le sue opere avessero alcun tipo di dimensione trascendente, sublime o simbolica. L'arte è quello che è, niente di più, solo luce fluorescente che riempie spazi. I neon da parete di Flavin, basici e minimali, aprono le porte a un filone artistico che nasce negli anni '60 e che

¹⁰² V. Todolí, *Mario Merz. Igloos*, in Artsandculture.google <https://artsandculture.google.com/exhibit/mario-merz-igloos-pirelli-hangarbicocca/hgKyaCTgWGMVIA?hl=it> (Consultato in data 17 agosto 2020)

¹⁰³ Redazione Juliet Art Magazine, *Dan Flavin a Milano. Un nuovo concetto di luce, spazio e colore*, in Juliet Contemporary Art Magazine <https://www.juliet-artmagazine.com/dan-flavin-a-milano-un-nuovo-concetto-di-luce-spazio-e-colore/> (consultato in data 19 agosto 2020)

si allontana da tutto ciò che è ridondante. Lo spirito delle sculture di Dan Flavin è quello del ready-made di Duchamp, il neon è l'oggetto base pronto all'uso che articolato in composizioni infinite diventa parte essenziale dello spazio in cui si trova ad esistere e da cui non può allontanarsi. L'osservatore si trova di fronte ad un nuovo modo di intendere l'opera d'arte che non fluttua libera nello spazio ma ne scopre le potenzialità. Tutto ruota attorno all'energia luminosa che garantisce a tutti una fruizione potente e spirituale. La luce estende le stanze della galleria verso l'infinito e lo spazio diventa totale. Il linguaggio di Dan Flavin non è complesso e ambiguo, bendì semplice e diretto e coincide con il colore nella sua forma più pura e semplice. Nessun enigma e nessun elemento complesso. "Less is more", il motto del minimalismo trova in Flavin uno dei più grandi interpreti. L'artista stesso ha ribadito in diverse dichiarazioni questo concetto, allontanandosi da ogni tentativo di affibbiare ai suoi lavori simbolismi o pensieri sublimi. Un modo di pensare l'arte molto concettuale. L'arte è pensiero e Dan Flavin crea attraverso i suoi lavori gli elementi perfetti per concretizzare questa dichiarazione in materia reale.



Figura 110 Dan Flavin, *Icons*, Galleria Cardi Milano 2019

5.9 “Nanda Vigo. Light Project” a Palazzo Reale Milano

Per la prima volta, un’istituzione italiana ha dedicato una retrospettiva a Nanda Vigo, artista italiana attiva anche nel campo dell’architettura e del design che, sin dalle prime esperienze alla fine degli anni Cinquanta, è riuscita a lasciare un segno nella scena artistica europea. Ed è proprio in virtù della sua importanza a livello internazionale che, dal 23 luglio al 29 settembre 2019, Palazzo Reale Milano ha presentato la mostra *Nanda Vigo. Light Project*, a cura di Marco Meneguzzo¹⁰⁴. Nanda Vigo nasce nel 1936 a Milano, dove ventitré anni dopo apre il suo studio e si avvicina ad artisti del calibro di Lucio Fontana, Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Nel 1965, nello studio di Lucio Fontana, cura la leggendaria mostra *ZERO avantgarde*, entrando di fatto nella storia dell’arte. Tra il 1965 e il 1968 collabora con l’architetto Gio Ponti e negli anni Settanta vince diversi premi internazionali di design. Nel 1982, Nanda Vigo rappresenta l’Italia alla 40° Biennale di Venezia e nel 1999 insegna al Master “Lighting Design” dell’Accademia di Brera. L’arte dei suoi tempi, come dice la stessa Vigo in un’intervista ad Exibart, era improntata sullo studio dell’arte passata e sulla ricerca di nuove forme espressive in tutta Europa, aspetti mancanti nell’arte odierna. *Nanda Vigo. Light Project* era una retrospettiva antologica composta da circa ottanta opere scelte e disposte per rappresentare i diversi periodi della produzione dell’artista, tutti accomunati però dall’ossessiva ricerca dei limiti e delle possibilità della materia e della luce. Le rifrazioni del raggio luminoso, così come i materiali che lo filtrano, concorrono a realizzare l’idea di cronotopia che caratterizza l’arte di Nanda Vigo. Il cronotopo (letteralmente “tempo-spazio”) mira a condurre lo spettatore in una dimensione altra, conferita dall’inusuale utilizzo e successiva esperienza della luce. Nella retrospettiva di Palazzo Reale, è stato presentato uno degli ambienti cronotopici che immergono il visitatore in un non-luogo composto da variazioni di luce. Per circa un minuto, seduti su una sedia al centro di questo ambiente, ci si ritrova circondati da sfumature multicolori che cambiano dolcemente, e ci si sente trasportare in un luogo indefinito. Le sculture di Nanda Vigo sono realizzate con materiali moderni e industriali come il metallo e il vetro. Ciò che però li eleva e ne intensifica il mistero è proprio la luce, che spesso tende a delineare i contorni delle figure, nonché a creare essa stessa ombre apparentemente palpabili. Altro elemento di grande importanza è quello dello specchio: esso infatti è l’unica componente che, invece che assorbirla, riflette ed amplifica la luce, permettendole di permeare gli ambienti del primo piano di Palazzo Reale. L’inserimento delle sculture futuristiche della Vigo all’interno delle stanze dal respiro neoclassico di Palazzo Reale ha creato un ponte tra presente e passato. La volontà dell’artista di indagare la luce “nei suoi aspetti più intriganti, gioiosi e atti ad una ricerca introspettiva personale dell’osservatore” può essere assimilata all’indagine artistica degli statunitensi Dan Flavin e James Turrell. La percezione della luce, infatti, diventa lo strumento per un’analisi approfondita della propria interiorità, l’occasione per compiere un’intima catarsi lasciandosi estraniare dalla potenza luministica. La personale ricerca dell’artista sulla luce, l’immaterialità e la

¹⁰⁴ A. Villa, *L’altra dimensione di Nanda Vigo in mostra a Palazzo reale*, in ARTWAVE <https://www.artwave.it/arte/eventi-e-mostre/laltra-dimensione-di-nanda-vigo-in-mostra-a-palazzo-reale/> (consultato in data 17 agosto 2020)

trasparenza incontra le geometrie e il design, dando vita a opere che cercano di unire l'inafferrabilità della luce e la concreta perfezione del cerchio, o l'instabilità di un triangolo appoggiato su un suo spigolo. Il neon permette all'artista di manipolare la luce e di illuminare i propri lavori nei modi più disparati. Tale scelta luministica era stata adottata negli stessi anni anche da uno dei maggiori esponenti dell'Arte Povera, Mario Merz, il quale fece del neon una delle costanti del suo repertorio stilistico. Anche i colori scelti per l'illuminazione sono importanti: è particolarmente interessante, infatti, il contrasto che spesso si ha tra il blu e l'arancione, oltre a quello che si viene inevitabilmente a creare con l'oscurità delle sale espositive [Fig.111]. Lo spettatore ha come l'impressione di trovarsi in un mondo di forme luminose aventi vita propria e di specchi che, attraverso un gioco di riflessi, conferiscono una visione della realtà inedita ed affascinante, dove gli oggetti si moltiplicano, talvolta anche all'infinito.



Figura 111 Nanda Vigo, Light Project, Palazzo Reale Milano 2019

CONCLUSIONI

Con questa tesi ho voluto porre l'attenzione sul particolare percorso compiuto dal neon nel settore artistico. Che ogni oggetto di uso quotidiano potesse entrare a far parte del mondo dell'arte attraverso l'azione dell'artista e perdere così la sua funzione primaria, lo ha insegnato Duchamp con i suoi *ready-made*; e che anche una lampada artificiale al neon potesse quindi trasformarsi in un'opera d'arte sia per la sua consistenza fisica che luminosa è stata la scoperta di Dan Flavin, artista minimalista tra i primi, negli anni Sessanta, ad utilizzare costantemente questo manufatto di produzione artificiale, sfruttandone le sue potenzialità espressive. Dagli anni Cinquanta del Novecento in poi, la sua energia smaterializzata, l'intensa gamma di colori, la sua capacità di trasformarsi in segni, lettere e forme a due o tre dimensioni, lo ha infatti tramutato in una vera e propria materia duttile e luminosa, un medium di cui gli artisti hanno indagato di volta in volta le potenzialità comunicative, i risvolti fenomenologici, gli effetti sull'ambiente e sulla psiche umana. Mentre il neon tende a scomparire dalle città contemporanee, sostituito da insegne luminose a led, è l'arte visiva a ricordare la sua storia e ad aprire le sue ancora inesplorate possibilità. Grazie alla forza espressiva della luce artificiale, spesso più intensa e forte di quella naturale, che la tecnologia ha saputo porre nelle mani dell'artista creando il tubo fluorescente, i colori riescono a relazionarsi con lo spettatore. Ho introdotto il percorso della mia tesi con una breve storia della luce, dalla nascita della luce artificiale e dal primo utilizzo del neon come insegna commerciale. Un percorso della luce al neon che si snoda attraverso artisti con differenti visioni nell'utilizzo del medium. Se per alcuni era di minore o uguale importanza rispetto a forma, struttura o segno, per altri è il vero protagonista o addirittura l'unico elemento compositore dell'opera d'arte. Artisti come Stephen Antonakos, Dan Flavin, James Turrell e Carlos Cruz-Diez, per citarne alcuni, capiscono, in anni differenti e con percorsi differenti, la fascinazione e l'arte che si cela nei colori al neon. Ogni artista utilizza il neon con un interesse finalizzato al proprio linguaggio espressivo. Silenziosamente passato di moda dopo gli anni Settanta, il neon fa il suo come-back alla fine del XX° secolo. L'illuminazione al neon, che spesso può apparire semplice e quasi banale, quando invece è attentamente studiata e progettata, aggiunge valore allo spazio. Le nuove tecniche di gestione della luce ne consentono inoltre una fruizione visiva dinamica, grazie alle variazioni cromatiche e d'intensità luminosa, riformulandone l'impatto estetico secondo l'esigenza progettuale o l'ambiente. Con l'esempio di installazioni al neon differenti nella quantità di neon presente e nella diversa presentazione, il colore mostra la sua progressiva conquista dello spazio nella peculiare interazione con lo spettatore; se nelle prime opere descritte i colori sono racchiusi in una struttura, sono ancora tubi, quelle seguenti mostrano l'alone luminoso espandersi e guadagnare peso e attenzione. Fino a raggiungere la libertà di espandersi come avesse una struttura propria, senza intermediari di forma, supporto o segno per creare volumi, percezioni ottiche all'interno dello spazio stesso. Il neon dunque, nonostante la sua apparente semplicità, è in realtà una sorgente luminosa dalle notevoli potenzialità espressive, in grado di comunicare in un linguaggio plastico ed innovativo di forte impatto emotivo, spingendosi così ben oltre la mera funzionalità di insegna luminosa: oggi si afferma sempre più come strumento creativo in grado di ridefinire ed animare gli ambienti interni ed esterni, valorizzare il patrimonio architettonico e rinnovare l'immagine cittadina, spettacolarizzare eventi, permettere sperimentazioni artistiche. In tutti questi settori il neon riesce a soddisfare le tendenze attuali della comunicazione visiva, che mirano al coinvolgimento emotivo dello spettatore. Il concetto stesso di "illuminare" si sta sviluppando in molteplici applicazioni ed il neon in tal senso viene rivalutato come consolidata sorgente luminosa, già presente sul mercato da tempo con indiscutibili vantaggi di installazione, gestione e manutenzione. Oggi, in

un'epoca dominata dalla scienza e da una rapidissima evoluzione tecnologica, la luce non ha perso per gli artisti il suo potere di fascinazione e la sua immediata connessione con un amplissimo spettro di rimandi metaforici e simbolici. Il neon è una delle sorgenti luminose più interessanti applicate all'arte: totale libertà di creazione per lunghezza, forma, luminosità, colori, prestandosi così a tutte le esigenze ed i desideri dell'artista. La neon art è oggi una forma d'espressione sempre più utilizzata dagli artisti, e sempre più apprezzata dal pubblico, probabilmente proprio per il suo carattere diretto ed immediato, e la sua natura contemporanea e versatile. Che si connoti con frasi o parole, segni astratti o figure, l'arte ha trovato una nuova luce. La maggior parte delle opere d'arte, se non sono state ideate per una loro collocazione esterna, sono fruibili in uno spazio interno, che è lo spazio della galleria o del museo d'arte. Se le insegne o gli impianti di illuminazione per le strutture architettoniche si perdono nello spazio esterno, le opere d'arte racchiuse nelle stanze di un museo sono dirette ad una sensibilità interiore, potendosi relazionare non tanto con l'ambiente ma con le sensazioni individuali di chi le osserva. Le possibili trasformazioni della luce al neon hanno fatto sì che divenisse un materiale "plasmabile" per l'Arte e una forma d'Arte essa stessa. L'artista con il neon ha la capacità di modellare la luce, i colori, l'energia luminosa. Tramite questa tesi, ho voluto dimostrare, quindi, come il neon abbia un potenziale comunicativo ed espressivo fortissimo, che trovo a volte in grado di rendere sensazioni perfino più potenti dell'arte figurativa.

BIBLIOGRAFIA

- *Alfredo Jaar: los ojos de Gutete Emerita=the eyes of Gutete Emerita*, Dirac Chile, Santiago 2010
- *Andrea Nacciarriti: less than air*, Fabriano Edizioni: Fondazione E. Casoli, 2010
- Auge M., Sausset D., *Anne et Patrick Poirier: vertiges, vestiges/[a cura di Marc Auge e Damien Sausset]*, Gallimard editore, Parigi 2009
- Autori vari, *Museo del Novecento. La collezione*, Mondadori Electa, Milano 2010
- Barboni L., Hasegawa Y., Kato M., Watkins J., *Atsuko Tanaka: the art of connecting*, Birmingham, Castellò, Tokyo 2011
- Bartolini M., *La violazione della simmetria*, Edizioni Tracce, Pescara 2012
- Bazzini M., *Massimo Uberti / a cura di Marco Bazzini*, Maretti editore, Falciano (RSM) 2016
- Bonami F., *Enel contemporanea 2010: Bik Van der Pol. Are you really sure that a floor can't also be a ceiling? Macro, Museo d'arte contemporanea Roma / [a cura di Francesco Bonami]*, Accapiù, Milano 2011
- Bosi S., Mazzetti Rossi V., Savoia E., *Pascale Marthine Tayou: Fresh Kiss/a cura di Enzo Savoia, Stefano Bosi, Valerio Mazzetti Rossi*, Galleria Bottegantica, Milano 2018
- *Brigitte Kowan. Now I see*, Moderne Kunst, Nurnberg 2010
- *Bruce Nauman*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Parigi 2015
- Colombo G., Franzoso G., *Spazio elastico-ambiente di Gianni Colombo/Giuseppe Franzoso, Gianni Colombo*, Vigevano: Studio V 1975
- Cruz Diez C., *Carlos Cruz Diez: Color happens*, Madrid: Fundacion Juan March-Editorial de Arte y Ciencia, Madrid 2008
- *Dan Flavin: the architecture of light*, Deutsche Guggenheim, Berlino 1999
- Davis T., Prose F. *The new antiquity/Tim Davis; essay by Francine Prose*, Damiani editore, Bologna 2009

- Emin T., *Waiting to Love/Tracey Emin*, Roma Galleria Locarn O' Neill 2015
- Ferriani B., Pugliese M., Todolì V., *Lucio Fontana, Ambienti/Environments*, Mousse Publishing, Milano 2018
- Finch S., *Spencer Finch: the brain is wider than the sky / edited by Mark Godfrey and James Rondeau*, DelMonico Books, Prestel, Monaco, Londra, New York 2016
- Gellini G., *Light Art in Italy-Temporary Installations 2016/2017*, Meggioli Editore, 2018
- Golia P., *Manifest destiny/Piero Golia*, Onestar Press editore, Parigi 2009
- Ikeda R., Lista M., *Ryoji Ikeda: continuum/[editors Ryoji Ikeda and Marcella Lista]*, Éditions Xavier Barral, Parigi 2018
- *James Turrel: Air Mass*, Oktagon, Stuttgart 1993
- *Jamie Shovlin: the ties that bind*, Galleria Unosunove, Roma 2008
- *Jean-Pierre Bertrand*, Mettray, Marseille 2013
- Kosuth J., *Joseph Kosuth: intervies 1969-1989*, Stuttgart: Patricia Schwarz, Stoccarda 1989
- Mancuso M., *Arte, tecnologia e scienza. Le art industries e i nuovi paradigmi di produzione della new media art contemporanea*, Mimesis edizioni, 2018
- *Mario Merz*, Fondazione Merz, Torino 2006
- *Mario Merz*, Pace London Gallery, Londra 2014
- *Martial Raysse*, Silvana Editoriale, Milano 2000
- *Maurizio Nannucci: Language and horizons*, Maschietto editore, Firenze 2005
- *Moataz Nasr: the Tunnel*, San Gimignano: Galleria Continua 2012
- Morellet F., *François Morellet*, London Yale University Press 2019

- *Olivo Barbieri: site specific*, Aperture Foundation, New York 2013
- *PeaRoeFoam: Jason Rohades*, David Zwirner Books, New York 2015
- *Pedro Cabrita Reis: a remote whisper*, Ivorypress, Madrid 2013
- Penna C, *Laddie John Dill: modulazioni di luce*, Napoli 2015
- *Pierpaolo Calzolari*, Gallerie Peter Pakesch, Vienna 1984
- *Pierre Bismuth: things I remember I have done but I don't remember why I did them: towards a catalogue raisonne*, Sternberg Press, Berlino 2017
- Pietromarchi B., Rosenberg D., *Neon. La materia luminosa dell'arte*, edizioni Quodlibet, Roma 2012
- Poli F., *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Mondadori Electa, Milano 2005
- *Riccardo Previdi: what next?*, Yes I am writing a book editore 2017
- Salvadori A., *Valerio Rocco Orlando: What education for Mars? Museo Marino Marini, 21 febbraio-9 maggio 2015/a cura di Alberto Salvadori*, Edizioni Polistampa, Firenze 2016
- *Sigalit Landau: salt years*, Hatje Cantz editore, Berlino 2019
- Sonnier K., *Lightway: Keith Sonnier*, Cantz editore, Ostfildern 1993
- *Stefan Brüggemann: to be political it has to look nice: Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela 15 xullo-16 outubro 2016*, Santiago de Compostela Xunta de Galicia [et. al.] 2016
- Tenconi R, Todoli V., *Cerith Wyn Evans: the illuminating gas/ edited by Roberta Tenconi and Vincente Todoli*, Skira editore, Milano 2020
- *Vedovamazzei: [par Stella Scala et Simeone Crispino]/Pier Paolo Pancotto*, pubblicato in occasione della mostra tenuta a Parigi nel 2011

SITOGRAFIA

- *Alfredo Jaar*, in Lia Rumma <https://www.liarumma.it/artisti/alfredo-jaar>
- Barillà S.A., Pirelli M., *La storia dell'arte alla luce del neon*, in Il Sole 24 ore https://24ilmagazine.ilsole24ore.com/2019/06/la-storia-dellarte-alla-luce-del-neon/?refresh_ce=1
- Borelli A, *Paolo Scirpa/Visual artist*, in IGNORARTE <https://www.ignorarte.com/intervista-paolo-scirpa>
- Cao L., *How neon lighting shapes architecture*, in ArchDaily <https://www.archdaily.com/940713/how-neon-lighting-shapes-architecture>
- Cereda M., *Manhattan, Italia, Favelli*, in Artribune <https://www.artribune.com/report/2011/12/manatthan-italia-favelli/>
- *Chul-Hyun Ahn-96 works*, in Artsy <https://www.artsy.net/artist/chul-hyun-ahn>
- Crowe M.F., *Neon Signs: Their Origin, Use, and Maintenance*, in APT Bulletin: The Journal of Preservation Technology, vol. 23, no. 2, 1991, <https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.unive.it%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/1504382&site=jstor>
- M. De Conti, *Neon minimalista, Dan Flavin accende Parigi*, in Corriere della Sera <https://living.corriere.it/tendenze/arte/mostra-dan-flavin-parigi/>
- *Delphine Reist*, in Delphine Reist <https://www.delphinereist.com/>
- *Douglas Gordon*, in Tate <https://www.tate.org.uk/art/artists/douglas-gordon-2617>
- *Dynamo Group*, in Académie des Beaux-Arts <https://www.academiedesbeauxarts.fr/dynamo-group>
- *Fritz Panzer*, in Alberta Pane <https://www.albertapane.com/artists/fritz-panzer>
- Herrick K.C., *Kinetic and neon sculptures: a personal discourse on ways, means and influences*, in Leonardo, vol. 23, no. 4, 1990, <https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.unive.it%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/1575335&site=jstor>

- *James Nizam*, in James Nizam <https://jamesnizam.com/>
- *John Cornu*, in John Cornu <http://www.johncornu.com/>
- *Jung Lee-55 Artworks*, in Artsy <https://www.artsy.net/artist/jung-lee>
- *Kristin McIver*, in Kristin McIver <http://www.kristinmciver.com/displaye910.html?entityid=7164>
- Le Gallic S., *De La Circulation à l'Appropriation.: La Patrimonialisation Du Paysage De Néon Aux États-Unis*, in *Electric Worlds / Mondes Électriques: Creations, Circulations, Tensions, Transitions (19th–21st C.)*, a cura di S. Le Gallic et al., NED - New edition ed., Peter Lang AG, Bruxelles; Berlin; Bern; New York; Oxford, 2016 <https://www.jstor.org/stable/j.ctv9hj6hk.8>
- Loubier P., *Les oeuvres d'art parlent d'elles-mêmes: l'autodescription conceptuelle et son devenir récent*, in *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 37, no. 2, 2012
<https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.unive.it%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/42630872&site=jstor>
- *M.O.N.A. MISSION STATEMENT*, in Neon M.O.N.A. <https://www.neonmona.org/>
- *Paul Cocksedge*, in Paul Cocksedge Studio <http://www.paulcocksedgestudio.com/>
- Piccolo A., *La magia del Minimalismo. Dan Flavin a Parigi*, in *Artribune* <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/12/mostra-dan-flavin-galleria-david-zwirner-parigi/>
- *Pierre Bismuth*, in Museo Macro <https://www.museomacro.it/it/extra/video-it/pierre-bismuth/>
- Popper F., *The Place of High-Technology Art in the Contemporary Art Scene*, in *Leonardo*, vol. 26, no. 1, 1993
<https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.unive.it%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/1575783&site=jstor>
- Redazione Artribune, *L'uso del neon nell'arte povera e concettuale. Una mostra a Torino*, in *Artribune* <https://www.artribune.com/television/2018/01/video-joseph-kosuth-intervista-mostra-neon-mazzoleni-torino/>

- Redazione INSIDEART, *F/ART rilancia il neon nell'arte, partendo dalla Biennale di Venezia*, in INSIDEART <https://insideart.eu/2017/05/08/un-nuovo-capito-per-fart-che-comincia-alla-biennale-di-venezias/>
- Redazione Juliet Art Magazine, *Dan Flavin a Milano. Un nuovo concetto di luce, spazio e colore*, in Juliet Contemporary Art Magazine <https://www.juliet-artmagazine.com/dan-flavin-a-milano-un-nuovo-concetto-di-luce-spazio-e-colore/>
- Reiser B., Gardiner S., *Sculpting with light*, in Leonardo, vol. 21, no. 2, 1988, <https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.unive.it%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/1578560&site=jstor>
- Storr R., *Bruce Nauman Flashing Lights in the Shadow of Doubt*, in MoMA, no. 19, 1995 <https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.unive.it%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/4381284&site=jstor>
- Taiuti S., *Gallerie e musei a Roma-Maurizio Nannucci alla Galleria Guidi*, in Darsmagazine <https://www.darsmagazine.it/gallerie-e-musei-a-roma-2-maurizio-nannucci-alla-galleria-guidi/#.Xzuzzy1abVp>
- Todoli V., *Mario Merz. Igloos*, in Artsandculture.google <https://artsandculture.google.com/exhibit/mario-merz-igloos-pirelli-hangarbicocca/hgKyaCTgWGmVIA?hl=it>
- *Tracey Emin: You touch my soul*, in Seditonart https://www.seditonart.com/tracey-emin/you_touch_my_soul
- Villa A., *L'altra dimensione di Nanda Vigo in mostra a Palazzo reale*, in ARTWAVE <https://www.artwave.it/arte/eventi-e-mostre/laltra-dimensione-di-nanda-vigo-in-mostra-a-palazzo-reale/>
- Wilkinson J., *Cerith Wyn Evans: In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni-2006*, in Tate <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wyn-evans-in-girum-imus-nocte-et-consumimur-igni-t12314>
- Winterbottom D, *Neon: drawing with fire*, in Landscape Architecture, vol. 84 no. 6, 1994 <https://shibbolethsp.jstor.org/start?entityID=https%3A%2F%2Fidp.unive.it%2Fidp%2Fshibboleth&dest=https://www.jstor.org/stable/44677416&site=jstor>

Ringrazio i miei genitori, per avermi sostenuto durante gli studi, e la docente Stefania Portinari, per i suoi insegnamenti e per avermi guidato nella stesura di questa tesi

