

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività
Culturali
(ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

La luce nell'arte contemporanea

opere e festival di Light Art

Relatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatore

Prof. Marco Dalla Gassa

Laureanda

Anna Bianca Miurin

975223

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

| | |
|--|----|
| Introduzione | 9 |
| 1. La luce come mezzo dell'arte tra Ottocento e Novecento | 11 |
| 1.1 Il protofotografico e il caso di William Henry Fox Talbot | 13 |
| 1.2 William Henry Fox Talbot: <i>The Pencil of Nature</i> | 15 |
| 1.3 László Moholy-Nagy: i fotogrammi | 23 |
| 2.1 Lucio Fontana: dai Concetti spaziali agli Ambienti spaziali | 31 |
| 2.2 La prima opera ambientale: <i>Ambiente Spaziale a luce nera</i> | 33 |
| 2.3 Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano del 1951 | 37 |
| 2.4 Fonti di Energia, soffitto di neon per "Italia 61" a Torino e le successive declinazioni ambientali | 39 |
| 2.5 Corridoi utopici | 42 |
| 3. Mario Merz | 45 |
| 3.1 Neon come energia..... | 49 |
| 3.2 Una lettura politica..... | 51 |
| 3.3 La serie di Fibonacci | 57 |
| 4. Bruce Nauman | 61 |
| 4.1 Bruce Nauman: concettualismo e linguaggio | 62 |
| 4.2 La performance, lo studio e i corridoi | 65 |
| 4.3 Alcuni principi: alla base della poetica di Nauman | 70 |
| 4.4 La luce in Nauman: i neon | 72 |
| 5. Dan Flavin..... | 79 |
| 5.1 Dalle icone al superamento delle barriere fisiche dell'opera | 82 |
| 5.2 I monumenti a Tatlin..... | 85 |
| 5.3 Il rapporto con l'architettura | 87 |

| | |
|--|-----|
| 5.4 La ricezione delle opere di Flavin | 91 |
| 6. Robert Irwin | 93 |
| 6.1 Irwin, le opere site-specific e i lavori con i tubi a fluorescenza..... | 98 |
| 4.2 Irwin e la Land Art: il Getty Garden | 103 |
| 7. James Turrell..... | 107 |
| 7.1 I lavori giovanili | 109 |
| 7.3 Ganzfeld | 115 |
| 7.4 Roden Crater | 117 |
| 8. Olafur Eliasson | 121 |
| 8.1 Il medium della luce in Eliasson | 127 |
| 8.2 The weather project..... | 128 |
| 9. Le origini dei Light Festivals..... | 131 |
| 9.1 La Fête des Lumières, il caso di Lione | 134 |
| 9.2 La Luminale, the Biennale of Lighting Culture. Il caso di Francoforte..... | 137 |
| 9.3 Il caso svedese: la città di Alingsas | 139 |
| Conclusioni | 143 |
| Elenco delle immagini..... | 147 |
| Bibliografia | 203 |
| Sitografia | 219 |

*Ci rifiutiamo di pensare che l'arte e
la scienza siano sfere distinte e
quindi che le imprese realizzate
dall'una non possano appartenere
anche all'altra. Gli artisti anticipano
le imprese scientifiche; le imprese
scientifiche provocano sempre delle
imprese artistiche*

Lucio Fontana, *Manifesto spaziale*, 1947

Introduzione

La luce da sempre ricopre un ruolo importante all'interno della società, tuttavia solo recentemente, con lo sviluppo di nuove tecnologie, ha iniziato a veder riconosciuto il proprio valore come mezzo espressivo indipendente.

Al fine di ricostruire la storia dell'evoluzione della luce come *medium* artistico, nel primo capitolo si esamina il lavoro di uno dei progenitori della fotografia, William Henry Fox Talbot e il testo *The Pencil of Nature*, per trattare successivamente gli esperimenti di László Moholy-Nagy, artista d'avanguardia del Bauhaus, in particolare i fotogrammi e il *Light Space Modulator*.

Nel secondo capitolo viene analizzato il lavoro di Lucio Fontana, la creazione della prima opera ambientale *Ambiente spaziale a luce nera* del 1949, lo Spazialismo e i suoi ambienti nonché il suo contributo alla diffusione del neon e della luce come pratica artistica a livello internazionale.

Nei due capitoli successivi si osserva il differente utilizzo del neon grazie alle opere di Mario Merz, dove la luce assume un carattere dirompente d'energia e rivitalizzazione degli oggetti, e Bruce Nauman, dove il neon diviene sinonimo delle insegne commerciali e di una cultura consumista in contrasto con le affermazioni satiriche, filosofiche e crude dell'artista statunitense.

Nel quinto capitolo si esamina il lavoro di Dan Flavin in relazione allo sviluppo del Minimalismo con la tendenza alla smaterializzazione dell'opera d'arte, nel cui lavoro la luce diviene il soggetto principe.

Nei due capitoli successivi vengono affrontate le opere di due artisti della corrente Light and Space, Robert Irwin e James Turrell e il loro interesse comune per l'esperienza percettiva e sensoriale, sino alla creazione dei Ganzfeld osservabile nelle installazioni Turrell.

Il penultimo capitolo è dedicato al lavoro di Olafur Eliasson artista che funge da connessione tra il vecchio e il nuovo millennio, dove l'esperienza torna nuovamente centrale, venendo stimolata grazie alla luce e alla combinazione di opere e ambienti di carattere sinestetico.

Nell'ultimo capitolo si analizza il fenomeno dei Light festival, eventi culturali in rapida diffusione a partire dagli anni Duemila, e il loro possibile contributo come agenti economici e sociali all'interno delle città ospitanti.

1. La luce come mezzo dell'arte tra Ottocento e Novecento

La luce ricopre da sempre un ruolo estremamente importante nella società e nel campo dell'arte. Essa è infatti sinonimo di scoperta, conoscenza e rivelazione. In antichità la fonte luminosa viene spesso connessa alla manifestazione del divino, se non identificata con quest'ultimo. Fra le prime forme di venerazione vi è infatti quella dedicata al Sole; inoltre, in epoche passate, si trovano svariati culti accomunati dalla coincidenza fra materia luminosa e manifestazione terrena del sacro¹. Solo successivamente, con l'avvento della fede cristiana, il colore brillante dell'oro diviene rappresentazione per eccellenza della luce, che va dunque a identificare uno spazio altro, ultraterreno, dove si collocano i santi e tutto ciò che è celeste.

Se la luce per diversi secoli è quindi legata alla sfera della sacralità, con l'invenzione della lampada a incandescenza da parte di Edison nel 1879 inizia un lento processo di riscoperta di questo mezzo, ora non più esclusivamente legato alla sua connotazione mistica, ma simbolo di progresso e conoscenza².

Se il ragionamento sul carattere simbolico della luce inizia alla fine dell'Ottocento, le sperimentazioni con questo *medium* iniziano già fra il secondo e il terzo decennio dello stesso con l'invenzione della fotografia.

Joseph Nicéphore Niépce è il primo a sperimentare fra il 1816 e il 1839 il procedimento fotografico, giungendo con Louis-Jacques-Mandé Daguerre alla stabilizzazione della prima immagine fotografica nel 1839, anno che sancisce l'ingresso del dagherrotipo (fig. 1) nello spazio pubblico³.

La tecnica, tuttavia, rimane oscura ai più, avendo Daguerre scelto di non divulgare i dettagli della scoperta scientifica al fine di poterne sfruttare i risvolti economici. Daguerre riceve la proposta da parte del segretario a vita dell'Académie des Sciences, nonché deputato dei Pirenei Orientali, Francois Arago di far "votare una legge che permetta allo stato francese, in cambio della concessione di un vitalizio, di farsi

¹ J. Ceresoli, *Light art paradigma della modernità: luce come oper-azione di arte relazionale*, Milano, Meltemi, 2021, p. 29

² Ivi, p.31

³ P. Roubert, *Prime visioni o l'invenzione della fotografia*, in *Photoshow: le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, a cura di Alessandra Mauro, Roma, Contrasto, 2014, p. 17

acquirente dell'invenzione per farla ricadere in ambito pubblico"⁴. Quando la notizia della scoperta del procedimento fotografico giunge in Inghilterra, William Henry Fox Talbot, sperimentatore anch'esso di questo mezzo, decide di contattare la Royal Society di Londra nel tentativo di far riconoscere il suo primato sull'invenzione da lui chiamata *photogenic drawings*, ideata nel 1834 e presentata il 25 gennaio 1839 presso la Royal Institution⁵. La condivisione dell'esito delle sue ricerche viene accompagnata da quella che ad oggi viene identificata come la prima mostra fotografica in assoluto. Nella biblioteca della Royal Institution una ristretta platea di studiosi può infatti osservare i primi disegni fotogenici di Talbot realizzati fra il 1834 e il 1835, che consistono in "campioni botanici, negativi di incisioni" (fig. 2) e "negativi realizzati nella camera oscura" raffiguranti "architetture e sculture" oltre a "qualche negativo micrografico"⁶.

La diatriba scaturita tra i due inventori infiamma le pagine dei giornali per diverse settimane, rivendicando tanto Talbot quanto Daguerre la paternità dell'invenzione⁷. La fotografia, e la relativa letteratura, nasce fin da subito con la consapevolezza del notevole potenziale tecnologico di questa nuova tecnica sia nel campo artistico che scientifico. I due procedimenti, tuttavia, sono assai diversi. Il dagherrotipo, la cui accuratezza di dettagli risulta notevole, ha come supporto una placca argentata metallica, dove tramite dei vapori di mercurio si crea in pochi minuti un'immagine unica e non riproducibile⁸. Il procedimento di Talbot impiega al contrario sostanze assai meno nocive, ossia il nitrato d'argento, e ha come supporto il materiale cartaceo. Se l'iniziale accuratezza risulta assai minore rispetto agli esiti ottenuti da Daguerre – tanto da portare l'astronomo, matematico e chimico John Frederick William Herschel a scrivere che "il prodotto di Talbot non è altro che nebbia. C'è altrettanta differenza tra i due risultati come tra il sole e la luna"⁹ – il metodo del collega inglese dà modo di creare un negativo che può essere utilizzato per dare origine a diverse copie¹⁰.

⁴ P. Roubert, *Prime visioni o l'invenzione della fotografia*, cit., p. 19

⁵ Ivi, p. 20

⁶ Ibidem

⁷ Ivi, p. 22

⁸ Ivi., p. 34

⁹ Dalla rivista *L'Artiste*, 26 maggio 1839

¹⁰ E. Sharp, *A Note on William Henry Fox Talbot and "The Pencil of Nature"*, in *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 1991, The University of Chicago Press, Vol. 66, No. 4, pp. 42-46

Un inaspettato contendente, Hippolyte Bayard, si fa avanti subito dopo l'annuncio di Daguerre del 1839, iniziando a sperimentare un terzo processo produttivo su supporto cartaceo a partire dal gennaio dello stesso anno. Bayard, al contrario di Talbot, riesce ad ottenere un'immagine direttamente in positivo e si propone subito come alternativa ad Arago, il quale, tuttavia, avendo già investito ampiamente nel dagherrotipo, ne rifiuta l'idea.

Sarà invece il procedimento di Talbot ad essere successivamente sviluppato dalle industrie per dare origine alla tecnica fotografica per come la conosciamo oggi, almeno sino all'avvento dell'era digitale¹¹.

1.1 Il profotografico e il caso di William Henry Fox Talbot

Le suggestioni alla base della nascita dell'idea di fotografia sono molte e hanno radici antiche; tuttavia è proprio negli anni di Talbot che si rinnova l'interesse verso la possibilità di immortalare la transitorietà di un attimo o di una visione. La camera oscura infatti è conosciuta fin dai tempi di Aristotele (IV sec a.C.), che la cita in ambito astronomico, e successivamente descritta dallo scienziato arabo Alhazen (X – XI sec). Largamente conosciuto è anche l'utilizzo di questo dispositivo da parte di diversi artisti, come ad esempio Vermeer, Canaletto e Guardi¹². Sono inoltre noti gli studi sull'annerimento dei sali d'argento osservate fra il Seicento e il Settecento, ed è verso la fine di quest'ultimo e i primi anni del secolo successivo che si assiste a una proliferazione di nuovi dispositivi ottici e meccanici – come la “macchina per *silhouette*”, lo “specchio di Claude” o la “camera chiara” – il cui scopo è quello di riprodurre la visione di chi l'utilizza su di un supporto dove l'osservatore svilupperà successivamente il disegno dell'inquadratura scelta¹³. Coeva è la riscoperta e la fortuna di un tema iconografico come la “fanciulla di Corinto”, tratto dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio, secondo il quale la pittura nasce “tracciando con una linea il

¹¹ G. Bagder, *La più interessante scoperta dei tempi moderni. Tre mostre fotografiche a metà dell'Ottocento a Londra*, in *Photoshow: le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, a cura di Alessandra Mauro, Roma, Contrasto, 2014, p. 41

¹² E. Menduni, *La fotografia: dalla camera oscura al digitale*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 14

¹³ R. Signorini, *Alle origini del fotografico: Lettura di Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, Bologna, Clueb, 2007, p. 53

contorno dell'ombra umana"¹⁴. Nell'ottica occidentale è importante ricordare anche la presenza dell'idea greco-cristiana di un sapere o di una salvezza, come giustamente nota il teorico Olive W. Holmes, che consiste nel passaggio della "maniera confusa" delle ombre e delle "vane apparenze", delle "immagini riflesse" e degli "specchi", al "sole" e "a ciò che è perfetto", pensiero che porterà successivamente alla secolarizzazione dell'immagine acheropita¹⁵. Proprio il concetto di ombra e impronta accompagnano lo sviluppo della tecnica fotografica, tanto da portare Talbot fin da subito a definire l'immagine fotografica una "impronta" e la fotografia l'"arte di fissare un'ombra"¹⁶, come si evince da alcune notazioni dello scienziato inglese presenti nel taccuino *M* dove, descrivendo quest'ultima tecnica, le dà il nome di "processo Fotogenico o Sciagrafico" (da *skiagram*, "disegno d'ombra")¹⁷.

L'inglese William Henry Fox Talbot nasce nel 1800 a Melbury House, nel Dorset. Fisico, letterato e teologo, i suoi studi ricoprono un'ampia gamma di argomenti, come la matematica, la chimica, l'astronomia, la botanica, la filosofia, la filologia nonché l'egittologia, la cultura classica e la storia dell'arte¹⁸. L'idea della fotografia, nel caso di Talbot, nasce durante il viaggio di nozze con la consorte nel 1833 sul Lago di Como, dove, secondo l'uso dell'epoca, dei viaggiatori colti, la coppia si cimenta nel disegno *en plein air*. Il giovane scienziato, tuttavia, resta insoddisfatto della qualità dei propri schizzi¹⁹. Nel tentativo di migliorare i propri risultati artistici Talbot decide dunque di utilizzare la camera chiara, riflettendo così l'ambiente circostante su carta e ricalcandolo pedissequamente. Rendendosi conto dell'inafferrabilità del momento e dei continui mutamenti riflessi sul supporto cartaceo, si palesa in Talbot l'idea di "come sarebbe affascinante se fosse possibile far sì che queste immagini naturali si imprimevano da sé in modo durevole, e rimanessero fisse sulla carta!"²⁰. Questa improvvisa illuminazione porta con sé non solo importanti implicazioni scientifiche, ma notevoli risultano anche i suoi risvolti filosofici, come sottolineato quasi un secolo

¹⁴R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, p. 49

¹⁵Ivi, p. 57

¹⁶Ivi, p. 50

¹⁷Ivi., p. 52

¹⁸ *A Little Bit of Magic Realised: William Henry Fox Talbot and His Circle*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* vol 56, n. 4 (1999), p. 5

¹⁹ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 43

²⁰ *Ibidem*

dopo da Walter Benjamin in quanto “la mano si v[eda] per la prima volta scaricata dalle più importanti incombenze artistiche”²¹.

È nella filosofia che il giovane scienziato inglese scorge un’intuizione lontana della fotografia. La radice di questo collegamento è da riconoscere nel IV libro del *De rerum natura* di Lucrezio, dove è trattata la teoria delle sensazioni di Epicuro secondo la quale i simulacri della materia si staccerebbero da questa per informare i nostri sensi e, tramite essi, l’anima²². È importante ricordare come la visione della natura intorno a metà Ottocento, assuma un carattere dinamico ossia risulti essere un’entità regolata da forze invisibili, in continua evoluzione, che possono essere comprese solo tramite osservazione, sperimentazione e intuizione²³. L’importanza di queste è ancor più evidente quando la fotografia è letta come frutto dell’interazione fra luce e materia fotosensibile, dove gli opposti, luce e ombra, si dimostrano due facce dello stesso fenomeno fisico. Quando l’immagine si imprime e si fissa sul supporto, anche la dicotomia fra ombra e sostanza inizia a venir meno, portando Talbot ad affermare che “The most transitory of things, a shadow... may be fettered... and may be fixed for ever in the position which it seemed only destined for a single moment to occupy”²⁴, pertanto, come nota Saltz, “when the shadow outlives the substance, the ephemeral and permanent have switched places”²⁵.

1.2 William Henry Fox Talbot: The Pencil of Nature

Pur conoscendo le osservazioni del secolo precedente sull’annerimento dei sali d’argento una volta esposti alla luce, Talbot ignora i risultati di Wedgwood, David, Niépce e Daguerre, ricerche di cui viene a conoscenza solo molto tempo dopo l’inizio delle sue sperimentazioni. All’inizio dei suoi studi Talbot, dunque, rielabora daccapo l’idea di unire

²¹ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 21

²² R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 45

²³ L. Saltz, *The Art of Fixing a Shadow: Talbot's Polar Epistemology of Early Photography*. in *English Language Notes*, 1 September 2006, 44, p. 73

²⁴ Ibidem

²⁵ Ivi, p. 80

l'ottica della camera con la chimica dei sali d'argento, intuizione scientifica nata da un esperimento sulla fotosensibilità di Herschel a cui assiste il 26 giugno 1831²⁶.

I primi risultati di Talbot in campo fotografico sono costituiti da fotogrammi, da lui denominati disegni fotogenici, ottenuti tramite l'impressione diretta dell'oggetto sul supporto cartaceo fotosensibilizzato e l'esposizione di questo per un lungo periodo alla fonte luminosa: detto processo prende il nome di processo di stampa diretta, evidente o per annerimento e lascia un'impronta negativa sul supporto utilizzato²⁷. La scelta dei primi soggetti da parte di Talbot deriva non solo da una necessità tecnica, ma anche dalla sua familiarità con gli erbari e i suoi studi botanici, motivo per il quale i primi fotogrammi consistono in impronte per contatto di foglie e merletti che, grazie al loro esiguo spessore ben si prestano ad essere immortalati²⁸.

Nella primavera del 1834 sorge tuttavia il problema della stabilizzazione dell'immagine su carta, la cui soluzione giunge solo nel 1839, grazie a una formula comunicatagli dal Herschel e che Talbot prontamente adotta.

Di lì a poco nasce nello scienziato inglese l'idea di pubblicare un libro la cui importanza, a detta di Newman, è pari alla Bibbia di Gutenberg: *The Pencil of Nature*. Questo libro, pubblicato in più fascicoli, è difatti il primo libro illustrato che presenta delle fotografie. Il suo fine non è tanto quello di divulgare le opere di Talbot, quanto di illustrare le potenzialità della tecnica fotografica, descrivendone il funzionamento e suggerendone le possibili applicazioni. Il direttore della *Literary Gazette*, avvisato da Talbot, produce un opuscolo divulgativo dove sottolinea la novità e la specificità del mezzo fotografico proposto nel suddetto libro, in cui "le tavole della presente opera saranno realizzate con la massima cura, esclusivamente tramite procedimenti ottici e chimici. Non s'intende farle alterare in alcun modo, e le scene rappresentate non conterranno nulla se non gli autentici tratti della matita della Natura"²⁹.

²⁶ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 59

²⁷ . Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 66

²⁸ In questo procedimento Rotzler nota un collegamento con Leonardo da Vinci, il quale tenta durante la sua attività di riprodurre gli oggetti naturali in maniera meccanica, senza l'ausilio della mano dell'autore, ribadendo nuovamente come l'idea protofotografica abbia radici antiche. Ibidem

²⁹ Ivi, p. 182

Il primo fascicolo di *The Pencil of Nature* viene pubblicato il 24 giugno 1844, a spese dell'autore e presso il Laboratorio di Reading, precedentemente istituito dallo stesso³⁰. Le fotografie qui pubblicate sono dei calotipi, termine coniato da Talbot, dal greco *kalòs*, bello e buono, a sottolinearne la doppia funzione: estetica e scientifica. Questa tecnica, scoperta dallo scienziato inglese nel 1840, necessita di una breve esposizione, permettendo di immortalare i soggetti più disparati; l'immagine latente negativa impressa sul supporto cartaceo viene successivamente sviluppata grazie all'utilizzo di un rivelatore, processo che sta alla base della moderna fotografia³¹. La produzione del libro, suddiviso in sei fascicoli, termina dopo due anni e presenta diverse irregolarità sia per numero di tavole presenti sia in termini di periodicità di pubblicazione³².

Nello stesso periodo Talbot è impegnato in una febbrile attività, pubblica le ricerche sui motori termici ed elettromagnetici ai quali lavora, il libro *English Etymologies*, oltre che un altro libro fotografico dal titolo *Sun Pictures in Scotland*, opera che riscuote un discreto successo e gli garantisce una discreta notorietà³³.

Il progetto originario di *The Pencil of Nature* prevede cinquanta tavole di diversi autori, ma quelle pubblicate risultano solo ventiquattro, di cui due di Nicolaas Henneman. I testi che accompagnano le tavole si trovano una accanto all'altra, in modo da facilitare la lettura del lettore. La struttura del libro è ben esplicita dal seguente schema:

³⁰ Ivi, p. 180

³¹ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 66

³² Sfortunatamente, nonostante il censimento di Schaaf, non si conosce il numero esatto di copie sopravvissute, anche se quello dei fascicoli completi ad oggi risulta essere di trentanove esemplari. I volumi noti presentano alcune disparità dovute ai diversi processi di produzione delle fotografie oltre che danni causati del risciacquo parziale delle calotipie. Ivi, p. 187

³³ Ivi., p. 185

Tab. 6. Percorsi tematici fra le tavole di *The Pencil of Nature*.

| “GENERI” (cfr. par. 6.5.1 tab. 9) | | | TAVOLE SUDDIVISE PER FASCICOLI | | | | | | PERCORSI TEMATICI | |
|--------------------------------------|----------------|-------|--------------------------------|----------|-----------|----------|---------|-------------------------|-----------------------------|------|
| | | | Parte I | Parte II | Parte III | Parte IV | Parte V | Parte VI | | |
| “fotogrammi” | | | | VII | | | XX | | negativo e positivo | |
| riproduzioni | per contatto | | | IX | | | | XXIII | | |
| | per proiezione | | | XI | | | | | | |
| paesaggi | | | V | | | XVII | | | busto di Patroclo | |
| | | | II | XII | | | | | viaggio in Francia | |
| architetture | | | | | XV | | | | Lacock Abbey “romantica” | |
| | | | | | | XVI | XIX | | | |
| | | | I | | | | | XXII | segni del tempo e del clima | |
| nature morte | | | | | XIII | XVIII | XXI | | Oxford | |
| | | | aprospectiche | | III, IV | VIII | | | | |
| | | | prosp. | int. | | | | | | XXIV |
| est. | | VI, X | | | | | | Lacock Abbey “olandese” | | |
| gruppi di figure | | | | | XIV | | | | | |

Tab. 5. Argomenti dei testi di commento alle tavole di *The Pencil of Nature*.

| Tavole | Sulla fotografia in generale: | | | | Sui soggetti delle immagini: | | | |
|--------|-------------------------------|---|---------------------------------|------------------------|------------------------------|---|--|--|
| | possibili impieghi | chiarimenti tecnici e istruzioni pratiche | peculiarità e lessico specifico | osservazioni estetiche | descrizione interpretativa | notizie storiche, geografiche, di viaggio | ricordi personali, evocazioni, affabulazioni | divagazione e <i>philosophic dream</i> |
| I | | [2] | | | [1] | [3] | | |
| II | | [1], [5] | [3a] | [4b] | [2]-[3] | | | |
| III | [1]-[2a] | [3a], [3b] | [3a] | [2], [3a] | | | | |
| IV | | [1] | [1] | | | | | |
| V | [1a] | [1b], [2]-[3] | | | | | | |
| VI | | | | [3] | | | | |
| VII | | [2]-[3], [4b]-[5] | [2], [4a], [5] | [4a] | | | | |
| VIII | | [3], [5] | [3a], [6b] | [5] | | | | [1], [4]-[6] |
| IX | [2] | [3] | | | | [1] | | |
| X | | | | [1], [3] | | | | |
| XI | [2a], [4] | [2b], [3b] | | | | | | |
| XII | | | | | | [1]-[2] | | |
| XIII | | [1] | | [2] | [1] | | | |
| XIV | [1], [2b] | [2a] | | [2a] | | | | [1]-[2] |
| XV | | [2a], [4b] | | [3] | [2a] | [1b], [2b] | [4a] | |
| XVI | | | | [3b] | | [1]-[3a], [4b] | [4a] | |
| XVII | | | | [2] | | | | |
| XVIII | | | | | [1]-[2] | | [3]-[4] | |
| XIX | | | | | | [1]-[5] | [6]-[7] | |
| XX | | [2]-[3a], [4] | [1], [2], [3], [4a] | [3b] | | | | |
| XXI | | | | | | [1], [3] | | |
| XXII | | | | | [1]-[2] | | | |
| XXIII | [1] | [2b] | | | | | | |
| XXIV | | [1] | | | | | | [1] |

È interessante notare come fin dalle prime pagine del primo fascicolo Talbot sottolinei la differenza tra la visione di Daguerre, il quale parla della fotografia come arte per tutti in quanto senz'arte, e la propria che al contrario inscrive la scoperta della

fotografia all'intero di un preciso percorso autobiografico che va via via spiegando col succedersi delle pubblicazioni. Particolarmente stimolante a tal proposito è l'osservazione di Brunet che individua una continua dialettica tra l'insistenza della "voce dell'autore" e "la matita della natura", il cui apice è da individuare nell'epigrafe virgiliana in copertina.³⁴ Come giustamente suggerisce Brune infatti:

"l'immagine naturale si trova reinterpretata a recuperata come emanazione, se non come, espressione, di un soggetto, di un libero arbitrio, per il tramite della citazione latina, e in particolare dell'impersonale *iuvatd*, figura grammaticale di un soggetto sovrano e tuttavia cancellato. In sintesi, il contrasto fra l'eliminazione rivendicata della "matita dell'artista" e i segni del *labor* poetica, invit[a] a considerare la calotipia, arte meccanica, come arte dell'autenticità, dell'effusione. [...] Se, dunque, Talbot è una figura basilare dell'invenzione della fotografia, lo è nel senso che [...], molto prima del modernismo, tematizza e concretizza il paradosso di un'immagine naturale che rappresenta il proprio processo tecnico come emanazione di una singolarità. Mentre Arago aveva istituito la fotografia come arte per tutti in quanto arte senz'arte, Talbot crea la fotografia come arte dell'individuo in quanto arte della natura³⁵."

I molteplici usi della nuova arte vengono affrontati da Talbot attraverso i generi proposti nelle calotipie e nei disegni fotogenici – nello specifico la natura morta, la veduta di paesaggio, architettonica e il fotogramma – oltre che dai commenti che li accompagnano. In particolare, i due utilizzi indicati dall'autore riguardano la riproduzione di oggetti – d'arte e non – per fini legali, storici e artistici e quella di gruppi di figure³⁶.

L'opera, per quanto non possa considerarsi un manuale di fotografia, introduce diversi concetti e termini oggi comunemente utilizzati come il diaframma, il tempo di esposizione, le tecniche di illuminazione dell'oggetto, il rapporto fra punto di ripresa e geometria dell'immagine, il processo negativo-positivo e altri ancora. I commenti in particolar modo sottolineano la novità della tecnica fotografica: la bellezza della tecnica negativa, il valore di prova che essa può assumere, il carattere automatico di questa e il suo valore antiumanistico, l'indipendenza dalla capacità dell'autore, il carattere simultaneo e onnicomprensivo e non selettivo della registrazione – e i dettagli che a colpo d'occhio il cervello non registra, con il conseguente rinnovamento della

³⁴ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 194

³⁵ F. Brunet, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, Press Universitaires de France, 2000, pp. 149-150

³⁶ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 201

percezione – e l’affinità fra pittura di genere, cultura del pittoresco e fotografia.³⁷ Peculiare è proprio la capacità di rinnovamento percettivo e costruttivo dell’immagine da parte della fotografia, fenomeno che si può notare tramite le “manipolazioni più o meno sottili da parte della camera”³⁸ portate avanti da Talbot e che portano ad esiti estetici inediti. Questo fenomeno si nota in particolare nei seguenti casi: l’utilizzo di un obiettivo focale con una distanza di ripresa lunga che taglia il soggetto e schiaccia i piani prospettici (tav. I e XIII), il posizionamento dell’asse ottico al livello del terreno (tav. I, II, VI, XIII, XIV), la scelta di vari punti di ripresa che si differenziano dal punto di vista dell’occhio umano (tav. VI), la limitata profondità di campo e la vicinanza coi soggetti in primo piano con la conseguente sfocatura dello sfondo (tav. VI), la resa della trama che porta ad un effetto di astrattismo (tav. X), e per finire la lunghezza di esposizione che svuota le strade cittadine (tav. II e XVIII).

Le prime due coppie di tavole, rispettivamente I – II e III – IV (fig. 3, 4, 5 e 6.), sembrano voler indicare i due indirizzi ipotetici della fotografia. Nel primo caso, una veduta architettonica, Talbot sembra infatti voler “dichiarare la fedeltà nei confronti dell’antica pittura prospettica” come ad “ancorare la fotografia a una forma più antica di costruzione del campo visivo”, esaltando dunque la prospettiva e “l’inconscio tecnologico albertiano”³⁹. A questa si contrappone la seconda coppia di immagini, cui fa da controcampo anche la scelta del soggetto, una natura morta organizzata in maniera tale per cui la prospettiva viene qui minimizzata, tendenza ripresa in maniera più radicale dalle avanguardie di inizio Novecento.⁴⁰

Il carattere sperimentale dell’opera si nota anche nel rapporto fra immagine fotografica e testo. La nuova arte si inserisce all’interno dello spazio della scrittura, dove l’una descrive l’altra, portando il lettore a scorrere il libro fotografico in maniera autonoma. Barthes individua in questo frangente un “rovesciamento storico”⁴¹ del rapporto fra testo e immagine, dove “l’immagine non *illustra* più la parola; è la parola che, strutturalmente, è parassita dell’immagine [...] L’immagine non va a chiarire o a

³⁷ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., pp. 201-202

³⁸ C. Rogers, *W.H.F. Talbot, The Pencil of Nature and the Camera*, in *History of Photography*, vol. 26, n. 2, 2002, p. 150

³⁹ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 204

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ *Ivi.*, p. 207

“realizzare” la parola; è piuttosto la parola che va a sublimare, a patetizzare o razionalizzare l’immagine⁴²“

Nel susseguirsi dei fascicoli in cui si articola *The Pencil of Nature* si può notare come lo stretto rapporto immagine e testo vada via via scemando col progredire delle tavole. Si possono infatti riconoscere quattro funzioni ricoperte dal testo: descrizione interpretativa dell’immagine, esplicazione di nozioni geografiche, storiche, ambientali e di viaggio, presentazione di ricordi personali, evocazione e affabulazione e infine divagazione e *philosophic dreams*⁴³.

La critica accoglie subito positivamente l’uscita di *The Pencil of Nature*, William Jerdan uno fra i primi sostenitori dell’opera di Talbot, si complimenta con questo sulla *Literary Gazette* il 29 giugno del 1844 per l’acume scientifico e per essere riuscito a superare le difficoltà tecniche relative alla prima pubblicazione fotografica. L’articolo di *The Critic* del 15 agosto del 1844, dopo essersi domandato se questa scoperta vada inserita nell’ambito artistico o scientifico, afferma che “il trionfo di Tiziano e degli Antichi Maestri è davvero completo, nel momento in cui è la Natura stessa a produrre delle raffigurazioni che esemplificano la validità dei principi in base ai quali essi dipinsero”⁴⁴. Il pubblico, tuttavia, è ancora affascinato dalla precisione di dettagli del dagherrotipo e risulta poco ricettivo, anche a causa della politica dei brevetti istituita da Talbot per proteggere la propria invenzione e che comporta un ostacolo al diffondersi della fotografia sul supporto cartaceo⁴⁵. Tuttavia nell’insieme, le reazioni dei *connoisseurs* risultano molto positive, è importante sottolineare come le categorie estetiche sulle quali si basano le valutazioni di questi rientrino nella dialettica effetto-dettaglio e sposano l’idea di una creazione artistica come superamento dell’imitazione di carattere classico. È proprio quest’ultima idea che quindici anni più tardi Baudelaire condannerà poiché negazione della sfera dell’immateriale e dell’immaginario⁴⁶. Non è forse un caso che l’apprezzamento avvenga in primis dagli inglesi che per il loro carattere empirico riescono ad apprezzare questo nuovo mezzo non solo dal punto di vista tecnico, ma anche estetico, suggerendo ai pittori di utilizzarlo come mezzo di

⁴² R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 207

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Ivi, p. 217

⁴⁵ Ivi., p. 222

⁴⁶ Ivi., p. 220

studio e per creare nuove prospettive⁴⁷. Forse non è improprio individuare qui “i primi germi che, in modo ben più consapevole e coerente, saranno sviluppati dalle avanguardie del primo Novecento con l’estetica della “nuova visione” e dell’opera d’arte tecnologica”⁴⁸.

1.3 László Moholy-Nagy: i fotogrammi

Nonostante le precedenti esperienze di Talbot, a inizio Novecento le informazioni riguardo la tecnica del fotogramma risultano ancora relativamente scarse. Nel 1920 il biologo e professore Paul Lindner pubblica un libro per gli appassionati di fotografia dal titolo *Photographie ohne Kamera*, apportando diversi esempi di fotogrammi dedicati ai microorganismi e alle piante. Il primo a riscoprire questo mezzo dal punto di vista artistico è Christian Schad, che pubblica nel 1919 i suoi risultati, senza tuttavia accennare nulla sul metodo di produzione⁴⁹. Di poco successivo è l’utilizzo della medesima tecnica da parte di Man Ray che ne viene a conoscenza grazie a un incidente fortuito avvenuto nella camera oscura. Gli esiti ottenuti grazie a tale processo vengono da lui chiamati col nome di Rayogrammi⁵⁰.

Colui che studia questa forma artistica in maniera sistematica e approfondita è l’ungherese László Moholy-Nagy che allo scoppio della Prima Guerra Mondiale si arruola nell’esercito. Tornato in patria ferito nel 1914, termina gli studi di diritto a Budapest. Ben presto comprende la sua vocazione artistica, i cui primi risultati consistono in disegni e studi sulla linea effettuati durante la convalescenza al fronte⁵¹. Completo autodidatta, si dimostrerà essere uno degli artisti più poliedrici delle avanguardie di inizio Novecento. Il suo estro creativo lo conduce alla ricerca di nuovi stimoli all’estero, portandolo negli anni in diversi posti, fra cui Vienna, Berlino, Weimar, Amsterdam, Londra e Chicago. Nel 1922 intraprende un viaggio con la prima moglie Lucia, giovane scienziata, presso la regione del Rhön in Germania durante il quale ha modo di conoscere i primi esempi di fotogrammi presso la scuola di Loheland

⁴⁷ R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 220

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ W. Rotzler, *Photography as artistic experiment: from Fox talbot to Moholy-Nagy*, New York, AMPHOTO, 1976, p. 82

⁵⁰ W. Rotzler, *Photography as artistic experiment*, cit., p. 84

⁵¹ *Laszlo Moholy-Nagy*, Paris, Centre national d'art et de culture, 1976, p. 11

attribuiti dalla critica al lavoro di Bertha Günther⁵². Nello stesso anno si tiene a Berlino la “Prima esposizione russa”, che permette a Moholy-Nagy di entrare in contatto con le forme astratte dell’arte non oggettiva, delle quali cerca di capirne fin da subito la logica sottesa⁵³. Sempre coeva è l’affermazione fatta dal gruppo ungherese MA, di cui per un breve periodo fa parte anche Moholy-Nagy, che dichiara come “the first task of all those working in the artistic field is to point out that art as a means of expressing subjective psychic experiences has forfeited all significance”⁵⁴. In maniera molto simile si esprimono anche El Lissitzky e Hans Richter dichiarando come l’artista del futuro debba non più esprimere una esperienza di carattere emotivo bensì costruire una nuova realtà, secondo la teoria costruttivista dell’‘uomo nuovo’ o *homme machine*⁵⁵. Secondo la suddetta dottrina è necessario rinnovare l’approccio artistico al fine di passare da un’arte di carattere riproduttivo a una di carattere produttivo, teoria abbracciata da Moholy-Nagy come sottolineato dall’articolo scritto con la moglie *Production-Reproduction* nel 1922⁵⁶. Declinando tale pensiero nell’ambito della fotografia, tecnica per eccellenza riproduttiva, è dunque necessario slegare quest’ultima dal pittorialismo del secolo passato e orientarla verso un utilizzo sperimentale più simile a quello di ambito scientifico.

Influenzato dal costruttivismo russo, dal Futurismo e in parte anche dal dadaismo, nell’ottica di Moholy-Nagy il fotogramma sembra il metodo perfetto per scoprire nuovi spazi artistici creando tramite la tecnica fotografica nuove relazioni fra spazio, forma e luce. È bene ricordare anche come la teoria della relatività di Einstein del 1905 abbia apportato nuovi significati al concetto di tempo e spazio e di come solo la luce in tale teoria risulti essere una costante. La luce è ora dunque vista nel suo aspetto materico e si presta ad essere manipolata come *medium* artistico⁵⁷.

⁵² *Moholy-Nagy: the photograms, catalogue raisonné*, a cura di Renate Heyne, Floris M. Neususs, Hattula Moholy-Nagy, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 18

⁵³ A. Nakov, *Une “architecture de lumière” qui s’élève au-dessus du strictement formel*, in *Laszlo Moholy-Nagy*, catalogo della mostra (Marsiglia, Musée Cantini 5 luglio-15 settembre 1991) a cura di Catherine David, Marsiglia, Musée de marseille, 1991, p. 51

⁵⁴ “il primo compito di tutti coloro che lavorano nel campo artistico è quello di mostrare come l’arte dell’espressione soggettiva delle esperienze psichiche abbia perso ogni significato”. Ibidem

⁵⁵ A. Nakov, *Une “architecture de lumière”*, cit., p. 15

⁵⁶ E. M. Hight, *‘Vision in Motion’: the Lichtrequisit (light prop) of Moholy-Nagy*, in *Hungarian Studies Review*, vol. 37, no. 1/2, 2010, p. 32

⁵⁷ A. Haus, *Moholy-Nagy: photographs and photograms*, London, Thames and Hudson, 1978, p. 25

L'artista ungherese inizia di lì a breve a osservare e prendere spunto sia dalle immagini provenienti dal campo accademico che da quelle meno ortodosse dei fotoamatori. Nei primi anni '20 del ventesimo secolo iniziano a circolare anche diverse fotografie a raggi x che creano una fascinazione immediata nell'artista, che vede in queste ““one of the greatest visual experience” of the new age”⁵⁸. Uno dei primi fotogrammi di *Painting, Photography, Film* – uno dei testi fondamentali pubblicati da Moholy-Nagy nel 1925 – mostra la similitudine fra il fotogramma e la fotografia a raggi x grazie alla dematerializzazione dell'oggetto composto da luci e ombre, con suggestivi risultati translucidi (fig. 7)⁵⁹.

Le prime opere ottenute tramite la tecnica del fotogramma avvengono nel periodo berlinese dell'artista a partire dall'autunno del 1922. Il materiale cartaceo utilizzato in questa fase è qualitativamente deludente ma di facile reperibilità e permette all'autore di osservare alla luce del giorno il processo della fotolisi *in fieri* dandogli modo di modificare la disposizione degli oggetti posti sulla superficie. In questi primi lavori è possibile notare l'utilizzo di forme standardizzate, oggetti di varia natura e tessuti dalle diverse trame il cui risultato complessivo mostra una forte somiglianza coi dipinti dell'artista del medesimo periodo⁶⁰ (fig. 8-9).

Inizialmente chiamati *light compositions*, i fotogrammi fatti tra il 1923 ed il 1925 – periodo che lo vede ottenere una cattedra presso il Bauhaus a Weimar dove resterà fino al 1928 – mostrano come la ricerca artistica di Moholy-Nagy prenda una nuova piega, passando dalla creazione di questi per luce diretta alla realizzazione degli stessi nella camera oscura, dove grazie a diversi tempi di esposizione e una maggior modulazione della luce gli oggetti utilizzati perdono completamente la loro riconoscibilità, dando modo all'artista di intervenire sul supporto fotosensibile come si di uno schermo cinematografico⁶¹. Moholy-Nagy tramite il fotogramma rompe di fatto il rapporto della fotografia con la prospettiva centrale ed eleva questa forma d'arte al livello degli esiti pittorici lui contemporanei, il fotogramma per lui risulta essere una forma d'arte

⁵⁸ A. Haus, *Moholy-Nagy*, cit., p. 16

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ *Moholy-Nagy: the photograms, catalogue raisonné*, a cura di Renate Heyne, Floris M. Neuss con Hattula Moholy-Nagy, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 28

⁶¹ Ivi, p. 29

in cui “the surface becomes a part of the atmosphere, of the atmospheric background, [and] sucks up the light phenomena produced outside itself”⁶²

La questione della trasparenza è un altro dei caratteri fondamentali nello sviluppo formale di Moholy-Nagy e dei colleghi costruttivisti, vedendo in questa la dematerializzazione del volume plastico grazie a una visione simultanea e polifunzionale. Citando le parole dell’artista stesso: “I became interested in painting-with-light, not on the surface of the canvas, but directly in space. Painting transparencies was the start ...”⁶³ inoltre “My photographic experiments, especially photograms, helped to convince me that even the complete mechanization of technique may not constitute a menace to its essential creativeness”⁶⁴.

Se nei fotogrammi del periodo a Dessau troviamo fra i più alti risultati del lavoro di Moholy-Nagy in ambito fotografico (fig. 10) – dove si nota una tendenza alla negazione della soggettività dell’artista portandolo vicino alle posizioni di costruttivisti come Tatlin e Lissitzky⁶⁵ – il vero apice dell’autore è forse da individuare nella creazione del *Lichtrequisit*, ideata tra il 1922 e il 1929⁶⁶. Secondo l’artista ungherese il fotogramma, infatti, non è il punto d’arrivo, bensì è un primo passo verso la creazione di una nuova forma d’arte, ossia il film astratto che è in grado di rappresentare il movimento della luce stessa⁶⁷. L’idea di movimento si diversifica da quella dei futuristi – incentrata sui concetti di energia e dinamicità – venendo individuata da Moholy-Nagy nell’atto delle manipolazioni nello spazio e nel tempo di energie preesistenti⁶⁸. In generale il lavoro dell’artista ungherese cerca di creare reciprocità tra l’opera d’arte e la manipolazione attiva dello spazio, slegando lo spettatore dal suo ruolo passivo e aprendone lo sguardo verso nuove possibilità percettive⁶⁹.

⁶² A. Somaini, *‘The Surface Becomes a Part of the Atmosphere’: Light as Medium in László Moholy-Nagy’s Aesthetics of Dematerialization*, in *Screen (London)*, vol. 61, no. 2, 2020, p. 292

⁶³ Ivi, p. 132

⁶⁴ A. Haus, *Moholy-Nagy*, cit. p.20

⁶⁵ Ivi, p.18

⁶⁶ Ivi., p. 58

⁶⁷ E. M. Hight, *‘Vision in Motion’*, cit., p. 35

⁶⁸ A. Haus, *Moholy-Nagy*, cit., p. 25

⁶⁹ Ivi, p. 29

Alla luce di ciò è possibile comprendere meglio l'importanza della scultura cinetica *Lichtrequisit* (fig. 11), successivamente chiamata *Licht-Raum-Modulator* (Light Space Modulator), commissionata dalla Deutscher Werkbund per la sezione tedesca dell'Exposition de la société des artistes décorateurs" tenutasi a Parigi dal 14 maggio al 13 luglio del 1930⁷⁰. Fonte di ispirazione per quest'opera sono il *Motorumorist Coloured Plastic Complex*, oggi perduto, di Fortunato Depero del 1914–1915 (fig. 12) e il progetto per la realizzazione – mai avvenuta – del *Monument for the Third International* di Tatlin del 1920 (fig. 13). La scultura di Moholy-Nagy, *Light Space Modulator*, è composta dalla combinazione di diverse lastre metalliche opache, semiopache, perforate, piegate, levigate o lavorate, e da vetro trasparente e semitrasparente. La struttura, originariamente posizionata all'interno di una scatola con due ampi fori laterali, si articola su tre diversi piani che ruotano simultaneamente a tre diverse velocità, al cui movimento si aggiunge quello della scultura che gira attorno al proprio asse. Il tutto è illuminato internamente da luci intermittenti colorate – blu, gialle, verdi e rosse – e da cinque faretti bianchi posizionati in modo tale da proiettare all'esterno uno spettacolo di luci in continua mutazione⁷¹. Di fatto questa scultura cinetica risulta essere in grado di creare infiniti giochi di luce e di conseguenza, infiniti fotogrammi, cosa che permette all'artista ungherese di realizzare, quanto meno in parte, il suo unico film astratto: *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau* (A Lightplay black white gray) del 1930⁷².

La realizzazione di quest'opera cinetica – dimostrazione dell'incredibile lungimiranza del suo autore che già concepisce il futuro dell'espressione visiva come una congiunzione fra arte ambientale, cinetica, multimediale e il film – può essere considerata a ragion veduta come la somma delle idee e del percorso artistico di questo ingegnoso artista. Da questo momento in poi, la sua produzione artistica inizia via via a scemare. Quando la guerra lo costringe a fuggire dalla Germania, Moholy-Nagy decide di portare con sé quest'ultima opera nonostante le ingombranti dimensioni, sottolineando il valore di questa come sintesi di un percorso artistico e teorico di quello

⁷⁰ E. M. Hight, *Vision in Motion*, cit., p. 35

⁷¹ *Moholy-Nagy: the photograms, catalogue raisonné*, a cura di Renate Heyne, Floris M. Neussus con Hattula Moholy-Nagy, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 199

⁷² E. M. Hight, *Vision in Motion*, cit., p. 38

che ad oggi è riconosciuto come uno dei maggiori innovatori e sperimentatori delle avanguardie di inizio Novecento⁷³.

⁷³ E. M. Hight, *Vision in Motion*, cit., p. 41

2. Ambienti di luce: Lucio Fontana

Il secolo scorso è caratterizzato dal concetto di spazio che ricopre un ruolo particolarmente centrale all'interno della riflessione artistica in un arco temporale che si estende a partire dal cubismo fino ad arrivare all'arte performativa. Negli anni '40 del Novecento è possibile individuare due concetti di spazio in campo pittorico: uno di accezione costruttivista, dunque con le proprie regole e le proprie leggi, e un altro di carattere aperto, indeterminato, irrazionale e fluido che è possibile ritrovare nel surrealismo e che funge da ispirazione anche per l'Espressionismo astratto americano, come è possibile notare dalla produzione di artisti come Mark Rothko e Jackson Pollock.

Intorno agli anni '50 del secolo scorso si possono individuare due movimenti artistici in particolare che vedono in questo concetto il fondamento cardine sul quale basare il loro pensiero e processo creativo: il "Groupe Espace" e "Arte Spaziale"⁷⁴. Il primo, fondato in Francia da André Bloc e Felix Del Marle nel 1951, concepisce lo spazio sia come realtà fisica che, come materiale plastico, riflessione che trova nella produzione artistica di Moholy-Nagy le proprie radici. Nel libro *The New Vision*, pubblicato da Moholy-Nagy nel 1930, lo spazio viene infatti visto nella sua molteplicità di significati, arrivando ad individuarne ben più di quaranta interpretazioni. Nella parte conclusiva del testo Moholy-Nagy afferma che lo spazio è una "reality and once it has been comprehended in its fundamental essence it can be grasped according to its own laws [. . .]"⁷⁵ e lo spazio così concepito consiste in "the interval between bodies, endlessly variable but ultimately quantifiable, space was part of the essential syntax of visual art and as such could be taught, constructed, analyzed, and, ultimately, understood"⁷⁶. L'influenza dell'artista ungherese si può evincere anche dal manifesto redatto dal "Groupe Espace", in particolare dalle norme qui riportate:

“- Un Art non figurative procèdent des techniques et méthodes actuelles pour des buts rénovés.

⁷⁴ S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2015, Vol. 39 (2015), p. 227

⁷⁵ L. Moholy-Nagy, *The New Vision. Fundamentals of design, painting, sculpture, architecture*, W.W. Norton & Company, New York, 1938, p. 162

⁷⁶ S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 227

- Un Art qui s'inscrit dans l'espace réel, répond aux nécessités fonctionnelles et à tous les besoins de l'homme des plus simples aux plus élevés [. . .]
- Un Art devenu spacial par la pénétration sensible et modulée de la lumière dans l'oeuvre, un Art dont la conception et l'exécution s'appuient sur la simultanéité des aspects dans les trois dimensions non suggérés, mais tangibles⁷⁷.

L'ultimo punto di questo testo risulta molto interessante poiché connota la luce come il *medium* principe tramite la cui interazione con l'opera, si giunge a una trasformazione dell'ambiente circostante, dando vita a un prodotto artistico realmente spaziale poiché solo un'arte tridimensionale – che va oltre la bidimensionalità della tela – può davvero coinvolgere lo spazio⁷⁸.

In antitesi al “Groupe Espace” troviamo il movimento “Arte Spaziale” che nasce in Italia grazie a Lucio Fontana fra il 1947 e il 1948. Lo spazio in questo caso non ha un'accezione meramente fisica, bensì presenta una declinazione di carattere quasi fantastico e possibilista, che implica l'interrogazione riguardo i limiti della scienza e della tecnologia, portando questo movimento a individuare come centrale l'impiego di nuove tecniche e nuovi *medium* all'interno dell'ambito artistico⁷⁹. Corrente artistica nata grazie all'impeto del *Manifesto Blanco* – pubblicato da Fontana e i suoi allievi argentini dell'Accademia di Altamira nel 1946 – gli artisti di questa corrente vogliono creare un'arte che unisca il concetto di tempo all'interno dell'opera, portandola dalla tridimensionalità a una dimensione altra, unendo i concetti di spazio e tempo, come si può intuire dal seguente estratto del manifesto in questione:

“Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, el elemento del espacio, sonido el elemento del tiempo y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio”⁸⁰.

⁷⁷S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 229

⁷⁸ Ivi, p. 230

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Ivi, p. 231

2.1 Lucio Fontana: dai Concetti spaziali agli Ambienti spaziali

Lucio Fontana nasce 19 febbraio 1899 in Argentina da una famiglia di origini italiane. Nel 1905 i genitori decidono di tornare in Italia, trasferendosi a Milano. Dopo aver conseguito il diploma di perito edile nel 1920 decide di iscriversi all'Accademia di belle arti di Brera ma l'anno seguente lascia gli studi per tornare in Argentina. Dopo varie esperienze decide di intraprendere la carriera di scultore tra il 1924 e il 1925. Artista estremamente poliedrico, come scrive Tapié nel 1961, Fontana risulta ad oggi “uno dei pionieri più audaci” e uno “dei leaders più sconvolgenti della nostra arte attuale”⁸¹.

I primi esiti artistici di Fontana si collocano all'interno dell'ambito della scultura astratta, opere che ne denotano subito il talento creativo, tanto da inserirlo assieme e Fausto Melotti e Osvaldo Licini fra i maggiori protagonisti della stagione astratta legata alla Galleria del Milione di Milano⁸². Tuttavia, è dalla fine degli anni Quaranta del Novecento che vengono alla luce i lavori che lo rendono presto famoso in tutto il mondo: gli Ambienti spaziali e la serie di Concetti spaziali conosciuti ai più col termine di ‘buchi’ o ‘tagli’. La produzione di questo periodo in particolare denota le influenze subite dall'artista durante il periodo speso in Argentina dove legge gli scritti di Umberto Boccioni ed entra in contatto con il gruppo “Movimento Arte Concreta” di Buenos Aires, insieme di artisti aperto ad un uso moderno della tecnologia e a nuove forme d'arte.

Di ritorno in Italia nel 1947 dopo la pubblicazione del *Manifesto Blanco*, l'esperienza di Fontana in ambito pittorico si iscrive all'interno del gruppo “Arte Spaziale” – facente parte della più grande corrente dello Spazialismo di cui getta le basi – il quale rifiuta sia il realismo che l'astrazione, ritenuta quest'ultima un accademismo privo di vita e distante da questa. Lo scopo ultimo degli “Artisti Spaziali” è quello di rappresentare figurativamente l'energia nello spazio, intravedendo in questo una serie di possibilità di carattere psicologico, mitico e cosmologico da analizzare ed esplorare⁸³. A differenza del gruppo “Arte Concreta” in Fontana e negli spazialisti un

⁸¹ *Lucio Fontana e gli spaziali: fonti e documenti per le gallerie Cardazzo*, a cura di Luca Massimo Barbero, Venezia, Marsilio, 2020, p. 31

⁸² *Lucio Fontana e gli spaziali*, a cura di Luca Massimo Barbero, cit., p. 8

⁸³ S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 234

importante ruolo ricopre anche il concetto di intuito e di ignoto. Nel testo dell'invito alla mostra dedicata a Fontana presso la Galleria del Naviglio a Milano del 1949 (fig. 14) gli spazialisti dichiarano che “Gli Spaziali creeranno negli spazi e attraverso gli spazi le nuove fantasie dell'arte”⁸⁴, dimostrando come in questa corrente artistica lo spazio non sia solo una dimensione fisica ma anche il regno stesso della fantasia artistica⁸⁵.

Un breve cenno alla produzione pittorica di Fontana risulta doveroso al fine di comprendere al meglio il pensiero complessivo e la relativa produzione artistica di questo grande maestro del Novecento. Fontana non intende registrare l'atto gestuale riconducibile alla corrente informale, poichè “[T]he informal seeks the result in the gesture [...] my nature is attracted rather to space. [...] [T]he artist must have the courage to stop idolizing himself, to stop seeing himself at the center of the earth and of all things”⁸⁶. Il carattere spaziale insito nei dipinti di Fontana si esprime tramite l'utilizzo di materiali disparati, ma il foro o il taglio sancisce il superamento della bidimensionalità dell'opera. L'introduzione di materiali come pietre, vetro o glitter permette la creazione di un rilievo e dunque il superamento di una bidimensionalità della tela, ma è appunto il ‘foro’ a liberare l'opera dal suo limite fisico, anche tramite l'utilizzo della luce che riflette i materiali e che attraversa l'opera ampliandone i confini. Utilizzando le parole di Lisa Ponti riguardo la produzione dei *Concetti spaziali*:

“[I]n these, which Fontana calls "Spatial Concepts," punctured and illuminated paper mounted on canvas, there is a distance from the object true and proper, from the art object to the art 'effect', a fantastic effect in which material counts little and doesn't endure, and what is important is the enlargeable, three-dimensional spatial spectacle that is created”

Con questa produzione, e l'inizio della stagione degli *Ambienti* spaziali, Fontana supera i limiti dell'ambito pittorico e scultoreo, vedendo nell'opera d'arte “una semplice necessità, in cui la materia non è altro che deposito del pensiero”⁸⁷.

⁸⁴ *L'Ambiente Spaziale di Lucio Fontana*, invit. (Milan, Galleria del Naviglio), Milan 1949, n.p. (Milan, Archive Fondazione Lucio Fontana)

⁸⁵ S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 231

⁸⁶ A White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, in *Grey Room*, The MIT Press, Autumn, 2001, No. 5, p. 57

⁸⁷ *Lucio Fontana e gli spaziali*, a cura di Luca Massimo Barbero, cit., p. 11

2.2 La prima opera ambientale: *Ambiente Spaziale a luce nera*

Nel caso degli *Ambienti spaziali* risultano importanti per la loro ideazione la conoscenza da parte di Fontana sia del Futurismo che dell'architettura di stampo razionalista. Anche il fertile ambiente argentino presenta un importante movimento derivante dai precetti del Bauhaus e Neoplasticismo, il "Movimento Madi", il quale rifacendosi anch'esso alle esperienze futuriste intraprende una ricerca artistica interdisciplinare all'insegna delle nuove tecnologie. Un altro interessante precedente alla realizzazione delle opere ambientali di Fontana sono due produzioni artistiche poche note avvenute durante il periodo argentino di Fontana e delle quali sappiamo per certo esserne a conoscenza. La prima prevede un 'evento d'arte' – oggi conosciuto come *happening* – dove alcuni allievi di Fontana decidono di occupare uno stabile parzialmente demolito a Buenos Aires nel 1946. Qui i giovani artisti cominciano a dipingerne tutte le superfici, applicano strisce di tessuto alle pareti, appendono a testa in giù alcune sculture e illuminano l'intera area, per poi essere allontanati dalla polizia. La seconda di queste opere artistiche, mai realizzata, prevede invece una serie di proiezioni luminose: l'idea consiste nel proiettare nel firmamento una scultura spaziale di carattere immateriale⁸⁸. Da qui si sviluppa l'intenzione in Fontana di utilizzare la televisione come mezzo artistico proiettando nell'etere le opere, ottenendo così un risultato simile a quello dei fuochi d'artificio⁸⁹.

È in questo secondo progetto mai realizzato che si intravede il seme dal quale nascerà il concetto per la prima opera ambientale di Fontana: *Ambiente Spaziale a luce nera*.

Il primo Ambiente spaziale dell'artista, *Ambiente Spaziale a luce nera* (fig. 15 e 16) – conosciuto anche come *Ambiente nero* – è presentato da Carlo Cardazzo presso la Galleria del Naviglio di Milano grazie alla mostra "L'Ambiente spaziale di Lucio Fontana" inaugurata il 5 novembre 1949. Fontana con quest'opera riesce a creare un prodotto artistico che supera i limiti delle tre dimensioni, aggiungendo il tempo tramite l'esperienza del visitatore che diviene parte dell'oggetto artistico stesso. Secondo alcuni scritti del primo manifesto spaziale è infatti "impossibile che l'uomo dalla tela, dal bronzo, dal gesso, dalla plastilina non passi alla pura immagine aerea, universale,

⁸⁸ A. White, *Lucio Fontana*, cit., pp. 60-61

⁸⁹ Da ricordare a tal proposito la somiglianza col lavoro di Fortunato Depero, in particolare con *Pianoforte motorumorista* del 1915, *Ibidem*

sospesa [...]”⁹⁰ d'altronde “gli artisti anticipano gesti scientifici, i gesti scientifici provocano sempre gesti artistici”⁹¹. L'utilizzo dei nuovi media riflette quindi una nuova sensibilità, alla quale l'artista risponde con nuove forme aeree. Come riassume sinteticamente Fontana nei suoi appunti per un intervento alla Triennale di Milano del 1951: “Nell'Era spaziale, arte spaziale”⁹² o come all'amico Pablo Eldestein nel '49:

“People have another sensibility, they are looking for an art that offers another emotion. People want to be as excited in art as they are at a bullfight or a race. We have to intrigue them with new experiences, with new emotions. I think that the “Spatial” are going in the right direction, contributing to the evolution of art with new means”⁹³.

L'approccio di Fontana alle arti plastiche risulta un insieme di diversi ambiti che spaziano dall'arte, alla decorazione fino all'architettura. Questo fruttuoso dialogo di discipline è al centro del dibattito della Milano degli anni '30. Dopo la rottura degli anni '20 con le avanguardie del primo Novecento – e il conseguente ritorno all'ordine – vi è un forte desiderio di riscoperta di queste correnti, che nel caso di Fontana, si manifesta tramite l'approfondimento del lavoro di Boccioni in ambito scultoreo. È proprio un'opera di questo artista, la celebre *Forme uniche della continuità nello spazio* (Fig. 17), nella quale vi è una forte compenetrazione fra ambiente e oggetto, che stimola la creatività di Fontana – assieme al *Manifesto tecnico della scultura futurista*⁹⁴ – e che porta all'ideazione degli Ambienti spaziali. Fontana non a caso riconosce pubblicamente fin da subito il grande debito nei confronti di Boccioni e del Futurismo, corrente artistica in cui uno degli scopi è quello di portare al centro dell'opera lo spettatore⁹⁵.

⁹⁰ S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 231

⁹¹ *Lucio Fontana e gli spaziali*, a cura di L. M. Barbero, cit., p. 34

⁹² S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 231

⁹³ P. Campiglio, *Environmental Rehearsal in Architecture*, in *Lucio Fontana: ambienti/environments*, a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolì, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, Milano, Mousse, Pirelli Hangar Bicocca, 2018, p. 50

⁹⁴ M. Pugliese, *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, in *Lucio Fontana: ambienti/environments*, a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolì, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, Milano, Mousse, Pirelli Hangar Bicocca, 2018, p. 22

⁹⁵ È in questo manifesto che Boccioni afferma che “no renewal can be looked for except through the sculpture of environment”, *Ibidem*

L'opera presentata nel 1949 presso la Galleria del Naviglio, *Ambiente spaziale a luce nera*, risulta essere la somma di questi diversi stimoli e di queste ricerche⁹⁶. Posizionata all'interno di una sala completamente oscurate tramite drappi neri, il lavoro di Fontana prevede al centro una struttura sospesa a mezz'aria i cui contorni ricordano quelli di un arabesco. L'opera, realizzata in *papier-maché*, è dipinta coi toni del blu, dell'azzurro, del grigio e del rosso grazie ad una vernice fluorescente. Attorno al corpo centrale si trovano altri elementi, a volte uniti a volte isolati, agganciati a varie altezze grazie all'utilizzo di diversi cavi, mentre dal soffitto bianco pende una luce di Wood ad illuminare il risultato complessivo nella sua interezza. All'inaugurazione della mostra, durata sei giorni, una ballerina in tutù (Fig. 18) accompagna i visitatori in questo nuovo spazio⁹⁷.

L'utilizzo di nuove tecnologie, in questo caso la luce di Wood, unita alla sospensione dell'opera crea nel pubblico nuovi atteggiamenti costringendolo fisicamente ad una visione diversa dal consueto, non più frontale e immobile rispetto al quadro o alla scultura, bensì mobile e molteplice, mentre a livello concettuale lo spettatore diviene ora partecipe dell'opera stessa⁹⁸. Se Lisa Ponti definisce questo ambiente come “the first graffito of the atomic age”⁹⁹, Raffaele Carrieri ne descrive le suggestioni così:

“Entriamo in una specie di grotta cabalistica avvolta in panneggi neri. È la prima o l'ultima notte del nostro pianeta? In un cielo spettrale, fra danze di larve, una grande forma tentacolare e incompiuta. Un dinosauro calcificato? La spina dorsale di un mammoth? Non voglio fare delle immagini. L'ambiente creato da Fontana in via Manzoni a Milano ci ha avvicinato alla luna assai più e meglio di qualsiasi cannocchiale”¹⁰⁰.

L'esperienza estetica proposta da Fontana tramite questo ambiente mira a rompere l'autonomia dell'arte diventando un tutt'uno con lo spazio circostante, ossia la realtà fisica del visitatore, dove quest'ultimo diventa componente del lavoro stesso grazie

⁹⁶ Va ricordato inoltre il basso rilievo in ceramica dal titolo *Battaglia* creato da Fontana l'anno prima per il Cinema Arlecchino di Milano, Campiglio, *Environmental Rehearsal in Architecture*, p.55

⁹⁷ Alcuni interessanti paragoni ed ipotetiche ispirazioni per la concezione del primo Ambiente spaziale possono ritrovarsi anche in due esposizioni di carattere sperimentale: rispettivamente Erste Internationale Dada-Messe tenutasi a Berlino nel 1920 e l'Exposition Internationale du Surréalisme avventura a Parigi nel 1938, M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., pp. 22-23

⁹⁸ Citando Guido Ballo “non potevano contemplarsi da un solo punto di vista. Tutto diventava instabile e allusivo”, S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 231

⁹⁹ A. White, *Lucio Fontana*, cit., p. 63

¹⁰⁰ S. Petersen, *The dynamics of "space" in postwar art "le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"*, cit., p. 231

all'utilizzo sapiente della luce di Wood che ne accende gli abiti e le sembianze rendendolo attore attivo e non più mero spettatore. Tramite un uso estremamente tecnico della luce Fontana riesce quindi a dematerializzare l'apparato scultoreo dell'opera ampliandone i confini.¹⁰¹ È interessante notare come l'utilizzo della luce nel caso degli ambienti di Fontana venga riallacciato da una parte della critica a una sottocultura che evoca "the banal, the childish, and the fraudulent"¹⁰² essendo la pittura fosforescente utilizzata all'epoca principalmente per fini pubblicitari. Tuttavia l'uso di questa tipologia di materiale porta anche alla riflessione inerente agli aspetti più sinistri dell'impiego della tecnologia – cosa che porta Fontana lontano dal positivismo assoluto spesso sostenuto dalle avanguardie artistiche di inizio Novecento – riferendosi in questo caso alla scoperta di recenti impieghi della tecnica per l'analisi dei tessuti umani e dei depositi di uranio¹⁰³. Secondo Mario De Micheli, in realtà "Fontana is an extroverted primitive fascinated by the technological myths of the twentieth century"¹⁰⁴.

Definita da Enrico Crispoldi come "la prima (e clamorosamente nuova) manifestazione creativa del gruppo spaziale. Creazione capitale nella storia dell'opera-ambiente"¹⁰⁵ *Ambiente spaziale a luce nera* viene smantellato alla fine della mostra milanese presso la galleria di Cardazzo. Fontana è consapevole del carattere rivoluzionario della propria opera e cerca di portarla al grande pubblico fra il 1950 e il 1952, prima alla Biennale di Venezia, poi a New York. L'utilizzo ambiguo della terminologia relativa a questo lavoro lascia però spazio a diversi dubbi sulle ipotetiche ricostruzioni o i rimaneggiamenti avvenuti negli anni successivi. Utili in tal senso sono alcuni schizzi dell'autore precedenti alla realizzazione di quest'opera (Fig. 19 e 20). Certo è l'intento di ricostruire la versione originale di *Ambiente spaziale a luce nera* in almeno due occasioni, ad Amsterdam presso il Stedelijk Museum nel 1967 e a Venezia alla Biennale del 1968, dove tuttavia il corpo centrale dell'opera muta forma

¹⁰¹ A. White, *Lucio Fontana*, cit., p. 63

¹⁰² Ibidem

¹⁰³ Ivi, p. 64

¹⁰⁴ Ivi, p. 65

¹⁰⁵ *Lucio Fontana e gli spaziali*, cit., p. 12

passando dalla tridimensionalità del progetto originale alla bidimensionale (Fig. 21 e 22)¹⁰⁶.

Ambiente spaziale nero risulta essere alla base dei lavori successivi dell'artista milanese, in particolare *Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano* del 1951 e *Fonti di energia, soffitto di neon per "Italia 61", a Torino del 1961*, che per quanto lavori decorativi commissionati da terzi, sono indispensabili per lo sviluppo del lessico spazialista di Fontana, il quale li prende a modello successivamente per la costruzione rispettivamente di *Ambiente spaziale con neon del 1967* e *Neon Room* del 1968. Con la serie degli ambienti, l'artista attua, per utilizzare le parole di Edoardo Persico, un'iniezione di vita – intesa come pura creatività *in fieri* – all'interno del dominio dell'opera e dell'arte stessa¹⁰⁷.

La qualità immersiva della stanza, l'intensità del colore monocromo nonché la fluorescenza e l'utilizzo della luce in termini anticonvenzionali sono gli elementi caratterizzanti di Fontana che ritroviamo sia nei suoi primi *environments* che in quelli degli anni successivi.

2.3 Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano del 1951

Nel 1951 l'architetto Luciano Baldessari commissiona a Fontana un'opera per la Triennale di Milano: *Struttura al neon* (Fig. 23). Appositamente pensato per questi spazi, questo lavoro del maestro milanese rientra all'interno dell'ambito decorativo, unico settore distinto chiaramente da Fontana rispetto al poliedrico e interdisciplinare campo delle arti plastiche, cosa che si evince anche dalla scelta di non utilizzare il termine ambiente per questo progetto di cui restano alcuni bozzetti (Fig. 24)¹⁰⁸.

Struttura al neon è formata da all'incirca cento metri di tubi al neon posizionati sullo sfondo di un pannello blu – a rappresentare il cielo – sopra la grande scalinata del Palazzo dell'Arte a Milano e presenta una forma curvilinea continua nello spazio che

¹⁰⁶ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 25

¹⁰⁷ E. Crispolti, *From Architectonic Dialogue to Environmental Projectuality: an Evolving Path of Spatial Introjection*, in *Lucio Fontana: ambienti/environments*, a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todoli, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, Milano, Mousse, Pirelli Hangar Bicocca, 2018, p.47

¹⁰⁸ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 36

ricorda nuovamente il motivo dell'arabesco (Fig. 25). Il motivo spiraleggiante dell'opera è probabilmente riconducibile alla produzione di Fontana degli anni '30, come sostenuto nel giugno del 1952 all'interno della rivista *Domus*, che mette a confronto alcune sculture astratte in filo metallico. La scelta di utilizzare il neon come nuovo *medium* è influenzata dal lavoro pionieristico dell'argentino di origini ungheresi Gyula Kosice, nato Fernando Fallik, già fondatore del Movimento Madì e cofondatore di Arte Concreto¹⁰⁹.

L'occasione della Triennale milanese ben si presta alla promozione del lavoro di Fontana in ambito internazionale, tanto che *Struttura al neon* viene pubblicata in diversi periodici come "L'Architecture d'aujourd'hui, Graphis, Madì, Die Neue Zeitung XXe siècle and Interiors"¹¹⁰. Lo straordinario interesse suscitato nel pubblico attorno a quest'opera porta Fontana a fare un ampio uso in chiave decorativa di questo mezzo, in particolar modo durante gli anni '50. È alla fine di questa decade e all'inizio della successiva che altri artisti si cimenteranno nell'utilizzo della luce come mezzo artistico, come ad esempio il Gruppo zero e il Gruppo T.

Nel 1951 Fontana afferma "For this new architecture there is an art based on new techniques and media ... neon, Wood's light, television. ... A new aesthetics is taking shape, light forms in spaces"¹¹¹. Sono questi elementi, la luce ultravioletta, la televisione e il neon a creare la nuova estetica dell'uomo comune. La radiazione luminosa supera i confini della scultura irradiandosi nello spazio e mettendo in connessione l'opera con l'ambiente circostante, dove a seconda della vicinanza delle strutture al neon si evidenzia o meno la struttura architettonica nella quale si trova l'opera, andando ad influire sulla percezione degli spazi all'interno della sala e portando l'architettura stessa all'interno del lavoro artistico.

Ispirazione suggestiva per Fontana sono i *light drawings* di Pablo Picasso, immortalati da Gjon Mili e pubblicati nel numero di marzo dalla rivista milanese *AZ: arte d'oggi* nel 1950, il cui intento era sviluppare una scultura luminosa tridimensionale (Fig. 26). Il mese successivi diversi artisti italiani ed esteri, fra cui Jean Cocteau, si cimentano in

¹⁰⁹ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 36

¹¹⁰ Ivi, p. 36

¹¹¹ A. White, *Lucio Fontana*, cit., p. 65

questa tecnica e vengono pubblicati dal magazine il Tempo, nel quale l'autore definisce questi esiti come facenti parte dell'arte spaziale. Cocteau parlando di questa tecnica la definisce come un mezzo per liberare il subconscio, riconnettendosi alle correnti surrealiste. Il surrealismo in questi anni viene ampiamente rivalutato, diventando fonte di ispirazione per l'arte gestuale e informale e come giustamente nota Joëlle Moyne: "while the fluorescent light sculpture "borrowed its exaggerated gestuality from contemporary painting [...] Fontana spread throughout space a parodic version of the then contemporaneous informal art"¹¹². L'unico esito riconducibile a *Struttura al neon* per quanto concerne la tecnica del *light drawings*, è da trovarsi fra le prime esperienze di Gjon quando questi riprende una pattinatrice sul ghiaccio professionista alle cui caviglia attacca delle piccole luci (Fig. 27). Le forme curvilinee qui ottenute sono assai più vicine all'opera di Fontana, che ricorda come l'artista veramente spaziale non imponga alcun tipo di figura allo spettatore bensì dona lui i mezzi per crearla da sé.

I tubi al neon dell'opera per la Triennale di Milano incorporano il movimento dello spettatore nella costruzione del lavoro stesso, dove un passo alla volta, il visitatore diviene partecipe dello spostamento delle prospettive dell'ambiente creando un nuovo spazio attorno a sé.

2.4 Fonti di Energia, soffitto di neon per "Italia 61" a Torino e le successive declinazioni ambientali

A dieci anni di distanza dalla creazione di *Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano*, gli architetti Gianemilio, Piero e Anna Monti commissionano a Fontana un'opera a soffitto per il Padiglione Fonti di Energia da loro disegnato nel 1961 in vista dell'esposizione torinese a Palazzo Reale "Italia 61", dedicata al centenario dell'unità d'Italia. Alla base di questa commissione vi è la necessità da parte degli architetti di dividere visivamente il padiglione dall'architettura di Pierluigi Nervi tramite un'installazione artistica il cui tema centrale fosse l'energia¹¹³.

¹¹² A. White, *Lucio Fontana*, cit., p. 68

¹¹³ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 37

Fontana risulta essere l'artista ideale, già forte dei precedenti lavori milanesi degli anni '50 per la Triennale e per i padiglioni Sidercomit e Breda (Fig. 28.) della Fiera del capoluogo lombardo. L'opera intitolata *Fonti di Energia, soffitto di neon per "Italia 61" a Torino* ha un carattere imponente: ben 1230 metri di neon blue verdi vengono arrangiati su sette piani diversi all'interno di una sala le cui pareti vengono rivestite con dei fogli di alluminio (Fig. 29). L'opera di Fontana ha subito un enorme successo a livello internazionale e fra le prime riproduzioni – oltre a quella del catalogo relativo alla mostra che viene riproposta a Minneapolis, Stoccolma e Amsterdam – troviamo quella del critico francese Michel Tapié, che dedica un'importante monografia all'artista milanese dal titolo *Devenir de Fontana*. Di poco successivo è anche un importante articolo pubblicato dalla rivista *Art in America* di Nan Rosenthal Piene – moglie dell'artista Otto Piene del Gruppo zero – nel quale ricostruisce la storia dell'utilizzo della luce come *medium* artistico, individuando in Fontana il precursore per quanto riguarda la creazione di ambienti e performance¹¹⁴. Nel dicembre dello stesso anno anche *Art International* dedica un reportage dettagliato sull'uso scultoreo della luce dove l'artista milanese viene più volte nominato e nella quale appare il precedente artistico di *Fonti di Energia, soffitto di neon per "Italia 61" a Torino*, ossia *Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano*.

Intorno al 1966 gli ambienti immersivi vengono riconosciuti a livello europeo come una delle produzioni artistiche tipiche di quegli anni, tanto che nella 33° Biennale veneziana del 1966 sono proprio le installazioni di Fontana, Soto e Le Parc a contendersi il primo premio, vinto da quest'ultimo. Intorno alla metà degli anni Sessanta si inizia infatti a identificare il *fil rouge* che lega gli artisti del periodo fra le due Guerre Mondiali e il momento post-bellico dove tecnologia e astrazione vanno pari passo¹¹⁵, portando al riconoscimento del lavoro non solo di Fontana, ma anche di Moholy-Nagy, Naum Gabo e la Nouvelle Tendance oltre agli americani Hans Haacke e Robert Morris.

¹¹⁴ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 37

¹¹⁵ J. Josten, *The American Contexts of Fontana's Environments*, in *Lucio Fontana: ambienti/environments*, a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolì, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, Milano, Mousse, Pirelli Hangar Bicocca, 2018, p. 86

Nel 1967 Fontana propone una rivisitazione dei lavori presentati in Italia per la IX Triennale a Milano e per la mostra torinese dedicata al centenario dell'unità d'Italia, trasformando i lavori decorativi in un'ambiente spaziale, ossia *Ambiente spaziale con neon* (Fig. 30), in mostra presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam per la retrospettiva dal titolo "Lucio Fontana. Concetti spaziali" accanto alla ricostruzione di *Ambiente spaziale a luce nera*. Le pareti ricoperte da un tessuto rosa ciclamino accolgono un lavoro estremamente minimalista composto da un tubo al neon ondulato fra il rosso e il rosa, il quale è esposto come "a self-signifying [...] minimal object"¹¹⁶. Questa modalità di presentazione trova dei parallelismi con alcuni lavori dello stesso periodo dell'artista americano Dan Flavin che utilizza le caratteristiche cromatiche della luce al neon al fine di modificare la percezione dello spettatore nei confronti dello spazio circostante. È in questa vicinanza estetica che va individuata l'intenzione di Fontana di ribadire il proprio primato artistico come uno dei pionieri di quest'arte¹¹⁷.

Nel continente americano, in quegli stessi anni, lavora Willoughby Sharp (New York, 23 gennaio 1936 – New York, 17 dicembre 2008) un giovane critico d'arte statunitense interessato in particolare all'uso della luce nell'arte. Attratto dal lavoro di Fontana, di cui riconosce fin da subito l'importanza, dopo aver visto alcune sue opere come i corridoi *Utopie* per la Triennale del '64 e i lavori presentati a Minneapolis nel '66, decide nel 1968 di invitare l'artista milanese ad esporre nella mostra da lui curata presso il Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) di Città del Messico. Sharp in questa mostra, intitolata "Cinetismo: esculturas electrónicas en situaciones ambientales" ed evento culturale collaterale delle Olimpiadi di quell'anno ospitate in Messico¹¹⁸, intende creare una "total kinetic experience", come enunciato nel catalogo della mostra¹¹⁹.

Dopo aver declinato la proposta del curatore di riproporre *Ambiente spaziale nero*, Fontana decide di dare nuova forma al progetto *Fonti di Energia, soffitto di neon per "Italia 61"*, qui riproposto in chiave ambientale col titolo di *Neon Room*. La scelta di

¹¹⁶ Lucio Fontana: *ambienti/environments*, a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí, in collaborazione con Fondazione Lucio Fontana, Milano, Mousse, Pirelli Hangar Bicocca, 2018, p. 192

¹¹⁷ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 36

¹¹⁸ Ivi, cit., p. 37

¹¹⁹ *Ibidem*

utilizzare il neon è intesa anche in questa occasione come presa di posizione, il cui scopo è richiamare l'attenzione sul primato dell'artista italoargentino nell'utilizzo di questo *medium*, in quegli anni largamente utilizzato come ricordato nei paragrafi precedenti. Fontana non si reca in Messico, ma dà istruzione alle maestranze locali su come ricostruire il progetto inizialmente pensato per la mostra torinese del 1961, il cui risultato finale risulta fedele all'originale. Il successo della mostra e la ricezione da parte del pubblico messicano sono pressoché immediati, come si evince dalla prima pagina di uno dei quotidiani più letti del paese *El Sol de México* nonché dalla rivista *Mañana* che ne esalta il carattere esperienziale (Fig. 31)¹²⁰.

2.5 Corridoi utopici

La XIII Triennale di Milano del 1964 risulta essere un caso particolare all'interno dell'istituzione lombarda. Esposizione allestita fra Palazzo dell'Arte e Parco Sempione, per la prima volta ha come tema centrale non l'integrazione fra le arti, bensì il tempo libero. Successivamente ricordata col nome di 'Triennale of Pop Art', nella sezione introduttiva affidata a Umberto Eco e Vittorio Gregotti lo spettatore è lasciato libero d'esplorare gli spazi espositivi senza un percorso predefinito¹²¹.

In questo spazio – il cui allestimento ricorda le ambientazioni di film come *Metropolis* o *Forbidden Planet* – troviamo i *Condotti di scelta*, ossia otto corridoi raggruppati a loro volta in quattro soggetti tematici differenti segnalati dalla presenza di una scritta al neon all'entrata degli stessi. Nel corridoio indicato col nome di "Utopie", troviamo il lavoro di Fontana e dell'architetta Nanda Vigo da lui coinvolta nella progettazione di questo spazio il cui fine è quello di rappresentare "the hopes and hypotheses that humanity has formulated with regard to future societies in which man would be recognized in his dignity and in all his free possibilities of spiritual and physical expansion"¹²².

Fontana, probabilmente a conoscenza della mostra tenutasi a Londra presso la Whitechapel Gallery nel 1956 e degli esiti artistici lì proposti, concepisce inizialmente gli

¹²⁰ J. Josten, *The American Contexts of Fontana's Environments*, cit., p. 87

¹²¹ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 28

¹²² Ivi, cit., p. 29

ambientali della Triennale come un corridoio dalle pareti curve in cui si ripetono ordinatamente dei tagli verticali (Fig. 32). Il risultato finale proposto in realtà vira rispetto al progetto originale, portando alla creazione due corridoi della stessa misura ma dall'estetica assai diversa.

Il primo corridoio richiama subito all'occhio il primo dei lavori ambientali di Fontana: *Ambiente spaziale a luce nera*. Eliminato l'elemento centrale, sulle pareti nere appaiono due file di punti luminosi creati tramite la perforazione delle pareti curve in legno, alle cui spalle vengono posizionati alcuni neon verdi (Fig. 33). I buchi qui applicati seguono due linee sinusoidali poste all'altezza dell'occhio del visitatore, che prova una sensazione di spaesamento grazie al continuo cambio di quota dei punti luminosi all'interno dell'ambiente al quale partecipa la natura curva delle pareti dello stesso¹²³.

Il secondo corridoio insiste anch'esso sul disorientamento dello spettatore, questa volta ottenuto tramite un pavimento fortemente ondulato, ma risulta visivamente molto più accessibile. Dalla semioscurità passiamo a un ambiente inondato di luce. Sulle pareti e sul soffitto si trova una carta da parati rossa dalla finitura metallica, mentre sul lato corto si trovano pannelli di vetro dal carattere industriale. A terra uno spesso tappeto rosso completa l'opera (Fig. 34). In questo lavoro si nota lo sposalizio fra elementi tipici di Vigo, il vetro industriale e lo spesso tappeto, e Fontana, con lo spaesamento e il carattere tattile dell'opera già presente in alcune produzioni ambientali precedenti dell'artista.

Nonostante alcuni trovino i lavori ambientali del maestro italoargentino più vicini a un parco divertimenti che a un'opera d'arte, nel 1965 nella sezione "Art News" del *Los Angeles Times* scrive "By invalidating habitual responses to dimension and direction, Fontana challenges traditional approaches to art"¹²⁴.

¹²³ M. Pugliese, *Lucio Fontana*, cit., p. 30

¹²⁴ *Ibidem*

3. Mario Merz

Alla fine degli anni Sessanta la fluidità della scena artistica non permette il raggruppamento delle ricerche dei singoli autori in termini di correnti. Gli artisti sono passati a una sfera di maggiore privacy e libertà, distaccandosi dal preconconcetto secondo il quale ogni nuova indagine nasca come antitesi rispetto a quelle precedenti. Secondo Müller in questo periodo “il problema non è il solito ‘che cosa dovrebbe fare l’artista in un particolare momento dello sviluppo stilistico’ ma piuttosto ‘che cosa era l’artista nel suo periodo formativo’”¹²⁵. Questo è un problema che coinvolge tanto l’arte e la cultura quanto la collettività.

In particolare la società occidentale in questo periodo si trova ad affrontare una grave crisi identitaria e di linguaggio, dalla quale nasce una “contro-cultura basata sulla musica, il radicalismo politico, la droga”¹²⁶ oltre che sugli scritti di pensatori come McLuhan e Marcuse. Le modalità di comunicazione – e con queste il linguaggio – vengono prontamente e criticamente riesaminate. Il rifiuto degli artisti per l’arte astratta in questo momento storico non comporta il ritorno al figurativismo, bensì l’indagine del mondo fisico assieme alle sue leggi. È dai tempi di Leonardo durante il periodo del Rinascimento che non vi sono “artisti così vicini, nel processo creativo del loro pensiero, alla ricerca della fisica, della psicologia, della linguistica e dell’antropologia”¹²⁷.

Intorno alla metà degli anni Sessanta, si sviluppa in Italia una nuova corrente artistica: l’Arte Povera. Questo movimento prende avvio in Italia, ponendosi fin da subito in antitesi rispetto al Minimalismo e alla Pop Art. Fra i termini utilizzati inizialmente per descrivere questa nuova corrente troviamo la parola ‘guerriglia’¹²⁸, che ben si presta a definire e individuare una precisa volontà di ribellione rispetto all’egemonia economica e culturale del modello occidentale, in particolare americano. Questa avversione

¹²⁵ G. Müller, *La nuova avanguardia: introduzione all’arte degli anni Settanta*, Venezia, Alfieri, 1972, p. 5

¹²⁶ Ibidem

¹²⁷ Ivi, p. 6

¹²⁸ Nel 1967 Celant pubblica su “Flash Art” l’articolo *Arte Povera. Note per una guerriglia* in cui contro ogni ricerca contemporanea in campo artistico, propone un’arte fondata sul libero progettarsi dell’uomo: “un nuovo atteggiamento per ripossedere un ‘reale’ domino del nostro esserci, che conduce l’artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire non l’opposto”. In F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Bari, GLF Laterza, 2002, p. 80

secondo Celant – uno dei primi critici e teorici di questa nuova tendenza – risulta essere soprattutto di carattere linguistico, essendo la scena artistica dominata da movimenti statunitensi come l’Action Painting e la Pop Art¹²⁹.

Uno dei fattori più interessanti dell’estetica dell’Arte Povera consiste nell’introduzione della figura di ‘ibrido’, la quale ammette all’interno della pratica artistica ogni forma di espressività visuale, allontanandosi tanto dalla bidimensionalità della tela quanto dal tradizionale concetto di scultura. Le opere si compongono ora di diversi materiali, includendo oggetti dalla natura organica e deperibile, senza giudizi plastici o estetici, dando vita a una commistione di elementi eterogenei e discordanti¹³⁰. In questo modo si dà vita a un processo teso a “restituire dignità estetica ai processi del rapporto uomo-mondo”, nel tentativo di ritrovare l’espressione di un’immagine preiconografica. Questa corrente, infatti:

“non rielabora il mondo attraverso filtri formalizzanti ma si limita a presentare, a verificare, a constatare e a prendere atto dell’esistente nella sua flagranza perché crede ‘nel togliere, nell’eliminare, nel ridurre ai minimi termini, nell’impoverire i segni, per ridurli ai loro archetipi’”.¹³¹

I precursori di questo nuovo fare artistico sono Kounellis, Pistoletto, Paolini e Merz, i quali spostano il discorso a un livello multilinguistico, sperimentando e integrando fra loro diverse forme espressive come performance, fotografia e architettura¹³².

Un altro importante contributo di questa corrente principalmente italiana è quello di aver messo in comunicazione gli artisti italiani, ed europei, con le ricerche dei colleghi oltreoceano. Le precedenti avanguardie del vecchio continente – dal Cubismo al Realismo e al Surrealismo – risultavano mancanti da questo punto di vista, essendo circoscritte esclusivamente al contesto mitteleuropeo.

¹²⁹ G. Celant, *Oltre Arte Povera 2011*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, Milano, Electa, 2011, p. 42

¹³⁰ Questo è uno dei momenti fondamentali per il successivo sviluppo artistico degli anni Ottanta, dove l’artista giunge a un nuovo grado di libertà espressiva potendo utilizzare le tecniche più disparate. Ibidem

¹³¹ P. Fameli, *Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, [tesi di dottorato] Bologna, Università di Bologna, 2018, p. 10

¹³² Ibidem

Il passaggio verso un'arte sempre più effimera e tesa verso l'evento o la performance comporta un necessario salto per quanto concerne la storia dell'arte e della critica, incentrata precedentemente sull'artefatto, lontano da una valutazione formalista dell'opera. Una delle maggiori criticità in termini di ricezione consiste nella mancanza di riferimenti oggettuali al fine di valutare e comprendere queste nuove opere; è in questo contesto che i mezzi documentaristici assumono una nuova rilevanza diventando testimonianza della temporaneità di opere e performance. Come afferma Celant infatti:

“l'idea non è più quella di scoprire il passato, ma trattenere i dati del presente che tendono a scomparire e dissolversi. Nasce qui un'altra osmosi che l'Arte Povera, come gli altri movimenti paralleli, Conceptual Art, Land Art e Body Art, mette in circuito: la tattica di un'apertura a tutti i media”¹³³.

È in questo milieu culturale e politico che prende avvio la carriera del famoso autore torinese, oggi conosciuto come uno dei fondatori dell'Arte Povera e le cui vicende personali risultano centrali tanto nella formazione del suo pensiero quanto nella sua produzione artistica.

Mario Merz nasce il primo gennaio 1925 a Milano. Il padre, ingegnere presso la Fiat, e la madre, insegnante di musica, decidono di trasferirsi a Torino dove Merz frequenta il liceo scientifico. Successivamente inizia gli studi di medicina presso l'Università degli Studi di Torino. In questo periodo, subito prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, si cimenta nella sperimentazione letteraria, più precisamente nella poesia concreta. Questo interesse letterario è visibile nei lavori successivi, in particolare nelle scritte al neon¹³⁴.

Nel 1945 viene arrestato in quanto aderente al gruppo antifascista Giustizia e Libertà. Nel periodo della prigionia presso le Carceri Nuove di Torino disegna sui pochi materiali a sua disposizione, come lettere o incarti di diversi beni alimentari senza mai staccare la penna dal foglio. Dopo la prigione si trasferisce a Parigi dove fa il

¹³³ G. Celant, *Oltre Arte Povera 2011*, cit., p. 44

¹³⁴ *Mario Merz*, cat. (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 28 settembre – 26 novembre 1989) a cura di G. Celant, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1989, p. 282

camionista mentre continua con l'attivismo politico. Nel frattempo visita il Louvre e inizia a conoscere il lavoro dei contemporanei, come Pollock.

Tornato in Italia, legge diversi autori, da Kafka a Marx, da Montale a Leonardo da Vinci. In questo periodo, verso la seconda metà degli anni Quaranta, conosce Ezra Pound, incontro che ha una discreta influenza sui suoi successivi lavori. In questi anni entra in contatto con diversi circoli artistici, dove conosce in particolare Pontino, professore di storia dell'arte e di italiano che lo introduce ai lavori di Picasso, Braque, Morandi e Casorati.

Nel 1949 torna a disegnare con rinnovata energia. Durante la prigionia conosce il critico, nonché storico dell'arte, Luciano Pistoï grazie al quale nel medesimo anno viene pubblicato un autoritratto del giovane artista sul giornale "l'Unità". Questo lavoro viene considerato un'opera di transizione rispetto al realismo dei precedenti disegni, abbandonando questo stile per una maggiore resa geometrica.¹³⁵

Nella produzione pittorica a cavallo tra il 1950 e il 1965 mostra un progressivo allontanamento dalla bidimensionalità della tela, che non è più vista come mero spazio pittorico ma assume una connotazione nuova e si assiste piuttosto a "una vivificazione e un'alimentazione del quadro, quale pianta, albero o animale, a cui la potenza del colore o del tratto serviva a provocare la crescita, quale sostanza preziosa e primordiale racchiusa in un recinto o in un vaso di tela". I quadri di Merz diventano aggettanti, con una consistenza simile a quella delle cortecce degli alberi o alle zolle di terra.

In questo periodo i dipinti di Merz mostrano l'influenza di artisti come Dubuffet e Fautrier nella ricerca del dato organico all'interno dei campi dell'esperienza e della contingenza.¹³⁶ Secondo Celant "for Merz, art is thus intensified life, unrolls with the forces of existences. It is a 'breath from below', to quote Antonin Artaud, a breath in which are stratified the energy currents that activate the vital contexts".¹³⁷

¹³⁵ *Mario Merz*, 1989, cit., p. 282

¹³⁶ *Mario Merz*, 1983., cit., p. 17

¹³⁷ *Ivi*, p. 19

3.1 Neon come energia

Il tema della luce in Italia è erede dell'esperienze tanto dei futuristi quanto degli spazialisti, tuttavia è Fontana, con il suo lavoro per la triennale di Milano del 1961 a creare un precedente importante per l'utilizzo del neon come materiale artistico, successivamente seguito dai primi lavori al neon di Flavin nel 1963.

Per Merz la luce è fuoco che brucia e altera la composizione elementale producendo tensioni, creando strappi e trafiggendo i supporti. Rinnova la materia in maniera alchemica, diventando strumento di conoscenza penetrante nonché motore di rinnovamento periodico e congiunge gli elementi suggerendo nuovi orizzonti e interpretazioni¹³⁸. Con l'introduzione del neon all'interno delle composizioni di carattere pittorico, l'artista intende proiettarvi la sensibilità moderna. Il neon risulta indispensabile a tal fine, "immettendosi in una forma dal di fuori di quella che è la forma stessa".¹³⁹

Nel 1956 l'artista torinese dipinge una serie di dipinti dal titolo *Il saldatore*, dove rappresenta il lavoro dell'operaio in un ambiente notturno. È il primo esempio nell'opera di Merz dove luce assume la connotazione di energia. La fonte luminosa per l'autore rappresenta la velocità e il moto, percorre lo spazio riunendo due momenti o luoghi, mettendo in risalto l'intervallo temporale o la distanza fisica che separa due eventi intellegibili.

Nella serie *Untitled* del 1964 i dipinti passano dalla tela ad altri supporti, come il legno, dando vita a strutture cromatiche sporgenti che prendono la forma di cui, piramidi o piramidi tronche. Di questi primi lavori non resta traccia, salvo per il riutilizzo di parte di questi in opere successive come *Vento preistorico delle montagne gelate* (fig. 35) la cui datazione risale all'arco temporale che va dal 1965 al 1978. Nella struttura principale, che vede l'impiego dei precedenti lavori sopramenzionati, la superficie pittorica viene trafitta da un tubo al neon, sotto il quale una cascina di rami accoglie la serie di Fibonacci – tratto stilistico preponderante nella produzione artistica successiva dell'autore milanese – risulta essere uno dei primi interventi dove Merz utilizza questo nuovo materiale. Questi lavori possono essere collocati a metà fra pittura e scultura,

¹³⁸ Mario Merz, 1983, cit, p. 22

¹³⁹ Ivi, p. 40

trovano radici nei quadri del periodo pisano dell'artista e mostrano uno sviluppo organico e una crescita in termini di volume e forma che si espande in direzione dell'osservatore¹⁴⁰. Questa evoluzione tridimensionale è intesa come fermento alla base dell'energia del processo creativo e segna un punto inderogabile per il percorso artistico dell'autore torinese.

Nel 1967 Merz crea *Nella strada* (fig. 36), opera nella quale la tela viene lasciata allo stato naturale, dove curve al neon perforano il supporto incorniciato da due coppie bande metalliche. La compenetrazione degli elementi in questo caso non avviene più tramite il pigmento, bensì è il neon che penetra il volume “leaving rips on the surface and producing a strong energy contrast”¹⁴¹. Il neon distrugge l'idea dello spazio pittorico per riprendere la tela in quanto materia. Qui lo spazio viene osservato secondo una declinazione barocca e assume le forme “of travel repetitiousness... It dwells on the unusual, validates the ephemeral, threatens the perpetuity of order”¹⁴². Il riferimento al periodo del Barocco suggerisce l'emergere di una dualità linguistica fra pittura e scultura; inoltre, questo lavoro in particolare, sembra preannunciare i successivi esiti dell'artista nei quali avviene una decentralizzazione degli oggetti e degli elementi, nonché la seguente adozione della forma circolare dell'igloo con la sua elasticità e la sua possibilità di moltiplicazione.

Fra i lavori risalenti al periodo fra il 1966 e il 1967 troviamo l'opera *Teatro cavallo*. Qui il termine ‘teatro’ viene utilizzato dall'artista come suggerimento delle possibili interazioni degli elementi compositivi, costituendo un esempio della sopracitata ibridazione, qui realizzata tramite l'utilizzo di diversi materiali, sia comuni, come il cuscino, che industriali, come il neon e il metallo. Uno degli aspetti più importanti di *Teatro cavallo* è il distacco del prodotto artistico dalla parete, definendo un nuovo spazio di fruizione al di là dell'opera pittorica bidimensionale a parete; qui grazie all'azione del neon viene posta nuova enfasi sulle contaminazioni fra fonte luminosa e oggetti della quotidianità¹⁴³. Come osserva Celant:

“Così Merz [...] ottiene, attraverso una sommatoria, la frantumazione di un sistema di aspettative, di attese, di risoluzioni esterne e la proposta di un nuovo sistema di

¹⁴⁰ Mario Merz, 1983, cit., p. 22

¹⁴¹ Ivi, p. 20

¹⁴² Ibidem

¹⁴³ Ivi, p. 22

associazione e risoluzione interne. La luce infatti da medium informazionale esterno, dissociante la percezione oggettuale, funziona qui in negativo, si costituisce come segno reattivo ed associante interno degli oggetti con cui si trova a convivere. Ci troviamo così a partecipare ad un'opposizione tra insiemi [...] che per la forza collazionante della luce si evidenziamo come gruppi omogenei"¹⁴⁴.

Questo lavoro in particolare sancisce un passaggio importante all'interno della produzione artistica di Merz, che nei seguenti lavori utilizza diversi articoli come bottiglie, impermeabili, caschine, bicchieri e molti altri. Tramite queste nuove combinazioni i singoli oggetti perdono e acquistano una nuova identità: da una parte vi sono gli oggetti legati al lato corporeo, organico della vita dell'essere umano, dall'altra troviamo la luce come elemento tecnologico, dissipatore d'oscurità, dalla spiccata valenza scientifica e dal retrogusto di sacralità che richiama l'archetipo¹⁴⁵. Il tema della luce per Merz è un flusso che illumina e congiunge estremi antitetici al fine di generare un unico campo fisico e intellettuale.¹⁴⁶ Per l'autore torinese fare arte significa "svestire la cultura, per veder com'è fatta"¹⁴⁷. Tramite la luce artificiale l'artista dona una connotazione sensuale agli elementi compositivi, rivisitandoli, "it makes the boiling of sensual energy pass from one body to the other".

Il neon diviene quindi corrente energetica che attraversa il materiale, come lancia, folgore e simbolo della luce al quale si unisce quello della purezza dove il carattere diritto ed improvviso del neon va di pari passo con il concetto di illuminazione.

3.2 Una lettura politica

Molta della letteratura cimentatasi nell'interpretazione della produzione Merz tende a sminuire la forte connotazione politica dell'opere dell'artista, elemento caratteristico della fine degli anni Sessanta e che permea il *milieu* culturale dell'epoca. Se l'artista poverista viene definito da Celant come 'guerrigliero' che riconosce con forza la propria individualità ed è scevro da ogni etichetta, due anni più tardi lo stesso viene definito come agente che rompe il ruolo sociale impostogli tramite la ricerca di una

¹⁴⁴ Mario Merz, 1983, cit., p. 37

¹⁴⁵ Mario Merz, 1989., cit., p. 23

¹⁴⁶ Ivi, p. 17

¹⁴⁷ Mario Merz, 1983, cit., p. 15

libertà declinata in forma di nomadismo¹⁴⁸. Il termine ‘nomade’ riporta alla mente gli scritti di Deleuze e Guattari – entrambi legati protagonisti di Autonomia Organizzata – i quali individuano nella figura del nomade un agente autonomo estraneo allo stato benché abitante del medesimo territorio. Negli anni Novanta sia Szeemann, che definisce l’artista torinese come un “solitary wondering visionary”¹⁴⁹ che Ecche vede in Merz come portavoce di un “libertarian indivisualism”¹⁵⁰, contribuiscono alla separazione tra il concetto di nomade e la sua connotazione politica. Quest’operazione vede il progressivo affermarsi di una accezione romantica dell’artista, come suggerisce anche Poli definendo la visione dell’autore torinese come “romantico-naturalistica” di un universo “inteso come un sistema di energie vitali continuamente in espansione a tutti i livelli da quello della realtà umana quotidiana e storico-politica a quello delle forze naturali di crescita e sviluppo”¹⁵¹. Tale rivalutazione¹⁵², che pone l’accento sul lato più poetico del lavoro di Merz e meno *engagé*, è probabilmente tesa a tutelare l’artista nei cosiddetti ‘anni di piombo’ iniziati intorno all’inizio degli anni Settanta in Italia e culminati con il rapimento e l’uccisione dell’ex Primo Ministro italiano Aldo Moro nel 1978 per mano delle Brigate Rosse. Tuttavia una lettura di carattere politico dei lavori di Merz, lungi dal volerne eliminare l’aspetto poetico, offre dei suggestivi spunti di interpretazione anche per quanto concerne l’utilizzo del neon; a tal proposito l’analisi di Magnini nota un parallelismo tra lo sviluppo della produzione artistica dell’autore e l’evoluzione teorica del gruppo Autonomia Organizzata, supposizione che trova fondamento nell’intervista portata avanti da Celant in occasione della mostra presso il Palazzo congressi ed esposizioni di San Marino del 1983¹⁵³. All’interno dell’opera dell’autore torinese, infatti, è possibile individuare diversi riferimenti letterari e politici rappresentativi dell’epoca – come la lotta di classe e il lavoro – mettendo in risalto l’interesse dell’artista per quanto concerne la relazione tra individuo e società.

¹⁴⁸ E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, “Art Journal”, 2016, Vol. 75, No. 3, p. 14

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ *Ibidem*

¹⁵¹ F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, cit., p. 131

¹⁵² L’arte di Merz viene vista come “a prelapsarian relationship between humans and the natural world” in E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, cit., p. 12

¹⁵³ “Leggendo adesso ‘Giustizia e Libertà’, nei vecchi bollettini, che ora non ho più, è come leggere oggi le pubblicazioni di Autonomia e Democrazia proletaria.” *Mario Merz*, 1983, cit., p. 24

L'artista poverista, che rifiuta la tirannia economica del mercato culturale e la sua natura gerarchica, e che sceglie di presentare e non rappresentare la realtà, richiama alla mente il concetto di autonomia proposta dall'omonimo movimento e perseguita tramite l'autovalorizzazione dell'individualità del singolo e il rifiuto dei modelli imposti dalla società capitalista. In maniera analoga lo stesso Celant in *Arte Povera* del 1969 definisce l'artista come colui che "possess above all the 'autonomy' of his own identity"¹⁵⁴.

Fra i lavori più famosi e importanti di Merz vi è la serie degli igloo iniziata nel 1968 la cui produzione occupa l'artista per buona parte della sua carriera, smaterializzandone progressivamente la struttura e ponendola in relazione tramite la serie di Fibonacci, l'espansione dei tavoli o la ripetizione modulare di diversi igloo all'interno degli ambienti espositivi.

L'idea dell'igloo si basa su tre principi: il distacco dell'opera dalla parete – come già menzionato – la creazione di uno spazio non perfettamente geometrico e la parola poetica. Nel celebre *Igloo di Giap* del 1968 (fig. 37) l'autore crea un'intelaiatura in metallo ricoperta dei blocchi di argilla, sopra ai quali si trova una massima realizzata tramite il neon del generale vietnamita Vo Nguyen Giap che recita: "Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza"¹⁵⁵. L'interesse per questa frase è dovuto alla possibile declinazione di un concetto universale, come quello della guerra e di nemico, qui posto in una relazione dialettica col visitatore. Il concetto di forza viene quindi privato della forza intesa in senso assoluto. Questo concetto si rivela anche nella concezione del lavoro, dove l'igloo assurge ad archetipo del concetto di casa primordiale, sicuro rifugio dal quale poter osservare gli altri senza essere visti. Tuttavia la struttura frammentaria dell'igloo, creato tramite la sovrapposizione di sacchetti di argilla – che se lasciata al naturale di disperderebbe sulla superficie pavimentale – organizzata in tal modo richiama la massima al neon che ne ricopre la superficie, avvolgendola. Quest'opera non richiama solo la guerra in Vietnam o lo stile di vita nomade, ma può essere anche intesa come interesse da parte dell'artista nella

¹⁵⁴ E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, cit., p. 12

¹⁵⁵ *Mario Merz*, 1983, cit., p. 55

ricerca di una codipendenza tra “individual vitality and the structural strength of alliance”.¹⁵⁶

Tra giugno e maggio dello stesso anno a Parigi prende piede una rivolta spontanea portata avanti dai lavoratori e dagli studenti, mentre la Biennale di Venezia viene boicottata in un clima culturale sempre più incandescente, che vede la nascita di diversi movimenti studenteschi nel mondo occidentale intenti a rivendicare istanze antiautoritarie e egualitarie.

Lo stesso anno l'artista decide di esporre nella città natale un nuovo igloo presso lo spazio di Deposito D'Arte Presente, o DDP. L'opera prende il nome di *Objet cache-toi* (fig. 38) e presenta la stessa struttura dell'*Igloo di Giap*, seppur presenti ben altre ragioni d'essere. L'artista torinese in questo caso intende creare un cortocircuito intellettuale, come afferma lui stesso: “Ad un certo momento ho detto: basta. Ho pensato di nascondere l'oggetto dentro un'idea. L'idea può essere contro l'oggetto. Noi possiamo dire: siamo contro gli oggetti che creiamo”¹⁵⁷. Tale realizzazione assume una connotazione politica, non solo per il riferimento al Maggio francese del 1968, ma anche in quanto eliminazione dell'oggetto consumistico che affligge la società contemporanea.

Nel periodo che intercorre fra il Sessantotto e il 1972 alcuni dei lavori di Merz sembrano assumere una connotazione più strettamente politica. Durante il 1968 strade di Parigi con i suoi graffiti e le dimostrazioni avvenute lo stesso anno a Torino ispirano Merz, che ne trae spunto per alcuni dei successivi lavori come *Sit-in*, *Che fare?* o *Solitario solidale*.

Solitario solidale è un'opera del 1968 (fig. 39), costituita da una un tegame con due manici stretto e lungo in alluminio e dalla cera d'api sulla quale poggia la scritta al neon ‘solitario solidale’. In quest'opera l'artista suggerisce l'interdipendenza tra impegno del singolo e responsabilità collettiva, tanto nella società quanto nell'arte. Il titolo dell'opera, ripreso da un graffito visto lo stesso anno nella capitale francese, si riferisce all'opera breve di Camus *The Artist at Work*, dove un pittore, vittima del proprio successo, dubitando del proprio lavoro arriva a distruggerlo, isolandosi

¹⁵⁶ E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, cit., p. 16

¹⁵⁷ *Mario Merz*, 1983, cit., p. 55

completamente. Nel tentativo di creare una nuova opera, l'artista si estenua psichicamente e fisicamente. La storia si conclude con la visione di questo dipinto sul quale vi è una parola intellegibile – solitario o solidale – lasciando così in sospeso il lettore tra isolamento e solidarietà. Questo testo sottende la tensione del fare artistico tra il necessario isolamento creativo del pittore e l'inderogabile negoziazione di questi delle richieste sociali e materiali da affrontare muovendosi nella società. Tale opposizione dialettica sembra richiamare inoltre la critica del marxismo di Marcuse, secondo il quale “that "solidarity would be on weak grounds were it not rooted in the instinctual structure of individuals”.¹⁵⁸ In quest'ottica si pone dunque la domanda di come la figura artistica possa mantenere una sua indipendenza critica all'interno della nascente 'macchina' del mondo dell'arte o in un contesto politico come quello della piazza.

La scelta dei materiali utilizzati da Merz in quest'opera, ossia la cera e il neon, richiamano la suddetta tensione fra individuo e collettività. La cera è il prodotto dello sforzo collettivo dell'alveare, la cui struttura sociale complessa si basa sul lavoro della singola ape e che non potrebbe sopravvivere al di fuori di questo. Il meccanismo del funzionamento dell'alveare può essere descritto socialmente come una democrazia radicale, dove ciascun individuo è chiamato a contribuire e assumere un ruolo attivo all'interno della società, senza direttive o indicazioni da parte della figura di un leader.

La cera, utilizzata dalle api per erigere la struttura dell'alveare dove si organizza la vita sociale, ricorda la teoria politica di Lotringer, nonché la descrizione di Mazzari del movimento di Autonomia Organizzata come “a way of acting collectively”¹⁵⁹ che richiama nella forma dell'alveare l'idea promulgata da quest'ultimo di una società organizzata in maniera tale da assomigliare a un corpo “without organs”¹⁶⁰.

Analogamente l'impiego del neon in questo caso richiama l'interdipendenza tra la singolarità e la moltitudine, in quanto al suo interno, in funzione della sua natura di gas, le molecole elettricamente caricate portano all'illuminazione del supporto scelto. Se con Fontana l'impiego del neon comporta la creazione di opere di carattere

¹⁵⁸ E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, cit., pp. 18-19

¹⁵⁹ Ivi, p. 19

¹⁶⁰ Ibidem

ambientale, Merz promuove la tensione del rapporto fra luce immateriale e supporto fisico, materializzando tramite l'uso del neon qualcosa di astratto come il linguaggio. In questo caso, dunque, l'energia del tubo al neon può essere vista relazione tra “the one and the many, a visible demonstration of collective energy, and the transparency of language made concrete”¹⁶¹.

Nell'opera coeva *Che fare?* (fig. 40), realizzata tramite gli stessi materiali, è possibile riconoscere il riferimento all'omonimo discorso tenuto da Lenin nel 1912. Intento a cercare di ripensare il proprio ruolo d'artista all'interno della società, l'interrogativo posto sembra calarsi perfettamente all'interno del clima politico della fine degli anni Sessanta. Il discorso del leader russo si rifà allo scrittore Chernyshevsky, il quale scrive clandestinamente – mentre è in prigione per mano dello zar – un romanzo basato sulla vita libera e comunitaria di alcuni personaggi, riassumendo in questa storia un discorso più ampio e generale sulla libertà d'espressione a livello artistico. Un altro riferimento letterario individuabile in quest'opera è il romanzo di Silone *Fontamara*. Testo di carattere antifascista, racconta la storia del risveglio intellettuale di una comunità grazie alla pubblicazione di un quotidiano dal titolo *Che fare?*, spronando le persona a diventare coscienti della propria singolarità e ad adoperarsi per creare consapevolezza anche all'interno della società tramite i mezzi di comunicazione.

Un giornale omonimo viene pubblicato a Milano a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Connotato politicamente la rassegna di respiro internazionale ha l'obiettivo di unire cultura e teorie politiche. Similmente si esprime anche uno dei leader del movimento studentesco bolognese Berardi che, rispondendo al quesito ‘che fare?’ propone di abbandonare le posizioni delle vecchie avanguardie per la creazione di una situazione di agitazione permanente senza cercare di dirigerne l'azione.

Merz nei suoi lavori inserisce elementi provocatori, identificabili in una folgore sottoforma di neon che distrugge il nostro preconetto di un prodotto sottolineandone la materialità o tramite una tautologia che sfida la comprensione del visitatore. Tale tensione intellettuale richiama le modalità di autovalorizzazione portate avanti dai

¹⁶¹ P. Fameli, *Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, cit., p. 20

movimenti politici dell'epoca, qui riconoscibili nella creazione di una nuova relazione tra opera e fruitore.

3.3 La serie di Fibonacci

I primi lavori in cui Merz utilizza la serie di Fibonacci – formula ideata nel Duecento dal matematico italiano Leonardo da Pisa, detto Fibonacci – risalgono al 1970, come *Appoggiati*, lavoro esposto presso mostra bolognese tenutasi al Museo Civico il medesimo anno e costituito da una sequenza di lastre di vetro perforate da una fila di tubi al neon addossate a una parete¹⁶². Sopra ciascuna lastra l'artista disegna progressivamente in bianco la serie di numeri di Fibonacci, successivamente ripresa in altre esposizioni presso New York e Lucerna¹⁶³.

La formula scoperta da Fibonacci in epoca medievale può essere applicata tanto al mondo animale quanto a quello vegetale. Merz l'adopera in quanto “idea di una serie numerica che” riassume in sé “un significato proliferante e non un significato puramente matematico” dove “il numero susseguente è sempre la somma dei due numeri precedenti”¹⁶⁴. Inizialmente ideata per spiegare la proliferazione dei conigli, la stessa può essere applicata anche al progressivo disporsi delle foglie su un ramo. Gli organismi crescono in maniera geometrica, secondo una forma di evoluzione che può essere sintetizzata nell'immagine della spirale, visibile tanto a livello microscopico quanto macroscopico come nelle galassie, la cui potenziale crescita tende all'infinito. La spirale si genera si articola secondo dei raggi che, sviluppandosi dal centro di questa, si relazionano fra loro seguendo la proporzione aurea, ricollegabile tanto alla prospettiva classica e rinascimentale della proporzione quanto al canone scultoreo di

¹⁶² “Dentro questo lavoro col neon si sono create immagini seriali, cioè da una struttura vicino a un'altra struttura ho fatto un quadro doppio, che veniva unito con un unico neon. [...] È un'idea che poi ho sviluppato con i vetri appoggiati al muro [...] Il neon veniva appoggiato dietro al vetro e in questo caso la distruzione non avveniva più, perché il vetro è una struttura trasparente, non esiste e viene anche annullata dalla ripetizione. Rimano solo un susseguirsi di luce, creata dal neon. Da lì è nato il numero, cioè la serie di Fibonacci” *Mario Merz*, 1983, cit., pp. 46-48

¹⁶³ *Mario Merz*, 1989, cit., p. 28

¹⁶⁴ *Mario Merz*, 1983, cit., pp. 46-48

Fidia. Merz recupera con questa immagine particolare un sapere antropocentrico tramite il quale descrivere e osservare il mondo¹⁶⁵.

Se la numerazione e il calcolo possono essere ricollegati alla pratica dell'Minimalismo, in Merz questa assume un carattere diverso, superando la centralità del soggetto tramite un movimento che “[...] diviene consustanziato al cosmo e al suo ritmo, che per questo riconosce nel caos le leggi universali dell'organico” essendo la natura “arte del numero”¹⁶⁶. L'impiego da parte di Merz di questa formula può essere visto in parallelo rispetto al lavoro di Fontana, nello specifico a *Concetti Spaziali* – in particolare i primi – i cui fori richiamano la forma degli agglomerati dei corpi celesti.

Dopo una breve parentesi dove l'artista cerca di dare forma concreta al concetto astratto di serie di Fibonacci tramite la creazione di una serie di tavoli posti in maniera tale da prevederne l'occupazione secondo il progredire della sequenza di Fibonacci, Merz torna alla sua rappresentazione secondo una connotazione maggiormente astratta. A tal proposito va menzionato l'interessante lavoro del 1971 dell'artista, *Fibonacci Napoli (Mensa di fabbrica)* (fig. 41), dove gli operai di una fabbrica napoletana vengono immortalati nel progressivo accesso alla mensa in una serie di fotografie a cui viene accostato il corrispettivo numero al neon. L'ingresso dei lavoratori in pausa avviene seguendo il procedere della serie di Fibonacci dove al concetto di crescita progressiva – ricollegabile al procedere degli uomini e dunque al mondo animale – si sovrappone quello della produzione, declinando tale formula secondo un aspetto squisitamente materiale¹⁶⁷.

Ogni elemento del linguaggio di Merz, in un mondo di riferimenti animali e vegetali, esalta il valore del limite esistenziale e naturale, rifiutando il modello sociale ed economico industrializzato con la sua nozione metafisica di progresso¹⁶⁸.

¹⁶⁵ In particolare l'uso della spirale viene contrapposto in opere di carattere ambientale agli spazi museali, come nel caso di the Museum Haus Lange a Krefeld in Germania – mai realizzato – sfidando fisicamente e concettualmente la geometria degli spazi. Nei disegni del progetto si trova inoltre la frase “la resistenza diminuisce con la dilatazione spaziale” mostrando l'interesse dell'artista per l'aspetto energetico relativo alla spirale, il cui principio può essere utilizzato anche per descrivere la struttura degli igloo. E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, cit., p. 25

¹⁶⁶ G. Verzotti, *Mario Merz: l'artista e l'opera, materiali per un ritratto*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2018, p. 70

¹⁶⁷ E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, cit., pp. 27-31

¹⁶⁸ *Mario Merz*, 1983, cit., p. 27

In *La natura e l'arte del numero* (fig. 42), installazione realizzata ed esposta nel 1976 presso il Museo Pignatelli di Napoli, l'artista torinese mette in relazione i codici che compongono il suo universo artistico. Il risultato è un paesaggio moderno dove un igloo di vetro si unisce a un tavolo curvo sul quale giacciono i numeri al neon della sequenza di Fibonacci, ripresi e adagiati sopra i pacchi del giornale il Resto del Carlino che ne seguono il profilo. Posti in sequenza si trovano anche frutta, verdura, ramoscelli e pietre. Gli elementi così organizzati diventano altro da sé e il mondo viene presentato tramite gli elementi reali, in una forma che si pone al di fuori del concetto di pittura o scultura, mostrando la caducità del tempo e il lato effimero della vita.

Il lavoro di Merz nel suo complesso, tra igloo, cascine, oggetti comuni, acqua e neon può essere definita come un'estetica dell'*hic et nunc* memore dell'inarrestabile movimento del cosmo e della caducità della natura, che si iscrive nella tradizione che va da Boccioni a Fontana i quali riconoscono l'oggetto come in continuo movimento. Il mondo e l'arte di Merz si mostrano dunque nel loro continuo divenire, secondo l'antico concetto greco *panta rei*.¹⁶⁹

¹⁶⁹ “Seguendo tale idea a trapassare con elementi, ho messo insieme la pianta nell'acqua, con il neon che passava attraverso l'acqua e si ricavava veramente un significato di corrente elettrica luminosa, visibile, e sensibile all'occhio, la cui lancia di luce attraversa l'acqua, la pianta e le radici. [...] Il neon attraversa la macchina, il bicchiere, la bottiglia e tutto questo attraversamento non è un oggetto, è poter dire: 'io penso che nella natura gli elementi si attraversino uno con l'altro' c'era questa specie di distanza e nello stesso tempo di vicinanza, dà l'idea della scienza. [...] il significato della natura è quello della trasformazione”. *Mario Merz*, 1983, cit., pp. 46-48

4. Bruce Nauman

Dopo l'incredibile contributo apportato da Fontana all'arte ambientale e alla nascente Light Art – grazie al quale il neon viene consacrato come nuovo mezzo di rappresentazione della modernità – un altro artista si cimenta con questo intrigante *medium*: l'americano Bruce Nauman. Figura fra le più complesse e conosciute in campo artistico nonché autore dalla produzione estremamente sfaccettata, Bruce Nauman resta ad oggi uno degli artisti maggiori dell'arte contemporanea o per citare François Pinault “una delle figure leggendarie della scena artistica” che si distingue “per il rigore, la pratica radicale e la capacità di rinnovarsi incessantemente”¹⁷⁰. Nato a Fort Wayne in Indiana nel 1941, dopo aver conseguito una laurea in fisica e matematica nel 1964, Nauman decide di intraprendere la carriera artistica, raggiungendo in breve tempo il successo prima in Europa e successivamente in patria. Il suo lavoro ricopre un arco temporale di più di cinquant'anni e risulta essere una delle testimonianze più importanti del periodo del secondo Novecento e della contemporaneità¹⁷¹.

Data la natura poliedrica del lavoro di questo artista, si è deciso dedicargli ampio spazio al fine di indagare il suo contributo alla storia dell'arte nella sua complessità, analizzando l'utilizzo della luce da parte dell'artista americano all'interno del suo lungo e complesso percorso evolutivo.

La difficoltà nel cercare di circoscrivere la ricerca artistica di Nauman deriva non solo dalla varietà dei *medium* utilizzati, ma anche dall'impiego di questi al fine di indagare il senso di sé o più generalmente, l'individualità dell'artista. Per lo scultore americano la soggettività non è solo depositaria di necessità espressive, bensì è anche un complesso meccanismo sociale e organico continuamente ridefinito in relazione allo spazio fisico. Lo scultore americano affronta diverse problematiche, tra cui la definizione del complesso meccanismo alla base della creazione del sé e ne indaga la

¹⁷⁰ *Bruce Nauman: contrapposto studies*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, Palazzo Grassi, 23 maggio - 9 gennaio 2022) a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, Venezia, Marsilio, 2021, p. 7

¹⁷¹ *Bruce Nauman*, cat. (Londra, Tate Modern, 7 ottobre - 21 febbraio 2021), a cura di A. Lissoni e N. Serota, London, Tate Publishing, 2020, p. 6

natura, domandosi se questa sia qualcosa di dato o in continuo mutamento, vale a dire un insieme di interventi sistemici senza soluzione di continuità¹⁷².

Appena conclusi gli studi, intorno alla metà degli anni Sessanta, la scena culturale in cui si trova Nauman risulta essere un momento particolarmente fervido per l'ambito artistico. In questo periodo nasce infatti la corrente dell'Minimalismo dove l'idea è privilegiata rispetto alla creazione dell'opera d'arte in senso stretto. L'Minimalismo incarna “un état d'esprit à la limite de l'indéfinissable”¹⁷³. Particolarmente utile è la distinzione effettuata da Camnitzer, Farver e Weiss fra Minimalismo e concettualismo, essendo la prima il termine utilizzato per individuare una pratica artistica sviluppatasi all'interno del Minimalismo, mentre il secondo consiste in un'attitudine generale a ridurre il ruolo dell'oggetto d'arte all'interno della pratica artistica, mettendo in discussione il compito dell'opera rispetto alle realtà sociali, politiche ed economiche dalle quale scaturisce. Quest'ultima accezione in particolare esalta l'interdisciplinarietà di questo fare artistico e la sua apertura nei confronti della ricerca in campo linguistico, sociologico e filosofico.

4.1 Bruce Nauman: concettualismo e linguaggio

All'interno della produzione di Nauman si possono riconoscere alcune costanti come l'utilizzo di materiali grezzi, la temporaneità della performance – e l'annessa documentazione audiovisiva – nonché l'utilizzo delle immagini in movimento come installazione di carattere immersivo. Più precisamente, lo scultore si esprime proponendo le sue opere in diverse modalità, come: “an empty room, on paper, in neon, granite, fibreboard, concrete, masking tape, by means of words vocalised or visualised, in film, bronze, video, coloured light, taxidermy forms, trails of skywriting or literally embodying them by using his own body as material”¹⁷⁴.

¹⁷² R. C. Morgan, *An Introductory Survey*, in *Bruce Nauman*, a cura di R. C. Morgan, Baltimore, The Johns Hopkins university press, 2002, p. 1

¹⁷³ E. Verhagen, *Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective*, in “Perspective”, Institut national d'histoire de l'art, Vol. 3, 2007, p. 2

¹⁷⁴ J. Simon, *The Sound of One Hand*, in *Bruce Nauman*, cat. (Londra, Tate Modern, 7 ottobre – 21 febbraio 2021), a cura di A. Lissoni e N. Serota, London, Tate Publishing, 2020, pp. 23-41

L'intento dell'artista è quello di creare un'arte che abbia un effetto dirompente, o per citare le sue parole che sia: “Come prendere un colpo in faccia con una mazza da baseball. O meglio, come essere colpito sulla nuca. Non si vede mai arrivare il colpo; ti butta a terra e basta. Sono molto attratto da questa idea di intensità che non fa capire se piacerà o no”¹⁷⁵.

Una delle peculiarità del lavoro di questo artista consiste nella sua capacità di riconoscere il potenziale in ciò che nella quotidianità viene additato come tendenzialmente irrilevante. Lo scultore americano difficilmente si accontenta di mostrare l'oggetto in senso univoco, anzi, alla base dei suoi lavori l'oggetto in mostra va indagato da diverse prospettive. L'estratto di un'intervista fatta alla fine degli anni Settanta ben esplica il pensiero di partenza dietro la complessa poetica di Nauman:

“In studio [...] mi ero sistemato da solo e questo mi ha portato a domandarmi cosa faceva un artista quando era completamente solo in studio. Mi sono risposto che in quanto artista tutto ciò che facevo lì doveva essere arte. [...] L'arte come attività aveva preso il sopravvento rispetto all'arte come prodotto”¹⁷⁶.

Riconducendo parte del suo approccio alla tradizione ereditata da Auguste Rodin, come quest'ultimo, Nauman è rimasto fedele all'esplorazione dei soggetti tradizionali dell'artista: il corpo, l'oggetto, l'ambiente dello studio e, non ultima, la storia¹⁷⁷. Oltre a questi, Nauman indaga il linguaggio e il valore delle parole.

Negli anni Sessanta del secolo scorso, l'avvento della cultura mediatica porta ad un forte interesse per il campo linguistico, essendo la circolazione dell'informazione – e dunque della conoscenza – centrale in questa nuova società, dove il linguaggio non risulta mai neutrale, bensì assume potenziale carattere di contestazione oltre che innegabile fonte di potere. Particolarmente evidente nei lavori del primo periodo di Nauman, precedenti agli anni Settanta, è appunto la questione linguistica e la sua capacità

¹⁷⁵ J. Criqui, *Disimparare da Bruce Nauman*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, Palazzo Grassi, 23 maggio - 9 gennaio 2022) a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, Venezia, Marsilio, 2021, p. 52

¹⁷⁶ N. Soulier, *L'azione come opera*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, cat. (Venezia, Punta della Dogana, Palazzo Grassi, 23 maggio - 9 gennaio 2022) a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, Venezia, Marsilio, 2021, p. 37

¹⁷⁷ R. C. Morgan, *An Introductory Survey*, cit., p. 12

costruttiva a livello identitario. Il linguaggio, tuttavia, sembra non definire l'io, bensì sono la sua struttura e le sue permutazioni decostruite a darvi forma¹⁷⁸.

Tra le tematiche ricorrenti nel lavoro di Nauman troviamo quindi la fascinazione nei confronti della lingua e delle modalità in cui viene percepita, sia questa in forma scritta o orale¹⁷⁹. Di interesse per l'artista vi è anche il *topos* delle storie e come raccontino il mondo secondo prospettive diverse e infine, ma non meno importante, la tematica relativa al gioco in particolare le loro ricadute di senso a livello psicologico oltre ai suoi aspetti rituali¹⁸⁰. È in questo ambito che si nota l'influenza del Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche*. In questo testo il filosofo austriaco – a cui Nauman dedica un'opera dal titolo *A Rose Has No Teeth* – identifica il linguaggio come una molteplicità di 'giochi linguistici', dove il senso di una proposizione risiede non nella sua capacità descrittiva, bensì nelle circostanze caratteristiche del suo uso. Nauman come Wittgenstein utilizza una "metodologia pragmatica per dimostrare la ristrettezza del pensiero logico" nel tentativo di "integrare linguaggio ed esperienza al fine di ampliare la conoscenza del reale".¹⁸¹

Negli stessi anni il teorico e critico letterario russo Mikhail Bakhtin sviluppa un'altra teoria nei confronti del linguaggio particolarmente interessante, osservando quest'ultimo non tanto dal punto di vista della semiotica quanto da quello del discorso. Centrale nella sua analisi è il 'modo di parlare' o la 'pronuncia', sia in forma orale che scritta. Il discorso viene quindi visto nella sua logica operativa, portando in evidenza l'intersoggettività dello scambio linguistico. Per la prima volta la lingua viene dunque approssimata prendendo in considerazione il contesto in cui avviene questo scambio, la soggettività degli interlocutori e il ruolo della relazione fra questi. Riprendendo il concetto di 'performativo' sviluppato dal filosofo e linguista inglese Austin:

"il linguaggio non è semplicemente una cosa che utilizziamo ma costituisce anche una forma di comportamento. Attraverso il linguaggio vengono compiuti gesti, ma anche il linguaggio stesso agisce, è sia materiale che sociale. La teoria di Austin esplora quindi la

¹⁷⁸ R. C. Morgan, *An Introductory Survey*, cit., p. 1

¹⁷⁹ *Please pay attention please: le parole di Bruce Nauman*, a cura di J. Kraynak, Milano, Postmedia books, 2004, p. 36

¹⁸⁰ *Bruce Nauman*, a cura di A. Lissoni e N. Serota, cit., p. 11

¹⁸¹ E. Magini, *La polisemia comunicativa delle opere linguistiche di Bruce Nauman come adesione alle teorie del secondo Wittgenstein*, in "Aisthesis", 2012, Vol.2, p. 106

potenzialità delle parole non solo in quanto significato, ma anche come azione: sono operative e dinamiche, comportano conseguenze materiali”¹⁸².

Parte delle suggestioni inerenti i giochi linguistici derivano anche dal rapporto dell’artista con Man Ray, di cui Nauman conosce il lavoro grazie all’esposizione del 1966 al Los Angeles County Museum of Art. La libertà con la quale l’artista dadaista assembla diversi materiali, la loro economicità e gli arguti giochi di parole hanno un forte impatto sull’artista americano che ne apprezza la ruvida immediatezza¹⁸³.

4.2 La performance, lo studio e i corridoi

Nei primi lavori il risultato finale è spesso ottenuto tramite un’ingannevole economia di mezzi, come nell’utilizzo del formato tipico delle insegne commerciali, ossia il neon, o l’impiego del suo stesso corpo nella video performance. Col passare degli anni la realizzazione fisica delle opere cresce di complessità soprattutto per quanto concerne le installazioni e la scultura, inoltre, nonostante l’ampia indagine portata avanti da questo artista dei vari mezzi espressivi, è possibile notare una certa resistenza all’invasione della tecnologia fine a sé stessa all’interno della sua produzione. I risultati ottenuti, malgrado l’elevata capacità tecnica dell’autore, mantengono sempre un senso di “rough and ready”¹⁸⁴ portando alla mente l’idea di bozzetto più che di opera conclusa.

Il concetto di performance in Nauman si può meglio comprendere grazie all’affermazione dell’artista secondo il quale “Sculpture was always involved in performance in the sense that involves the spectator [...] because the spectator has to walk around it. In that sense you become a participant or a performer”¹⁸⁵. In opere come *Lighted Center Piece* eseguito fra il ‘67 e il ‘68 o il successivo *Lighted Performance Box* del 1969, lo scultore californiano sembra voler sottolineare il carattere performativo di queste, richiamando alla mente il dibattito riguardante l’avvento della stagione minimalista e

¹⁸² *Please pay attention please*, a cura di J. Kraynak, cit., p. 17

¹⁸³ M. R. Taylor, *Bruce Nauman: Mapping the Studio, un cambiamento di prospettiva*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23.05.21-09.01.22), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 44-45

¹⁸⁴ *Bruce Nauman*, a cura di A. Lissoni e N. Serota, cit., p. 12

¹⁸⁵ S. Cross, *Bruce Nauman: theaters of experience*, in *Bruce Nauman: theaters of experience*, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2003, p. 13

anticipando i successivi lavori di carattere ambientale. Il visitatore in queste due opere è posto davanti ad un oggetto minimale in cui il movimento dello sguardo del fruitore è il centro dell'opera stessa. Inoltre, in *Lighted Performance Box* la dimensione antropomorfa della struttura metallica contenente un tubo al neon, porterebbe il fruitore alla proiezione mentale dell'immagine dell'artista all'interno della struttura in un meccanismo simile a quello riscontrabile in ambito teatrale, dove il pubblico tende a riconoscersi nella scena grazie al lavoro degli attori.¹⁸⁶

Nel 1965 Nauman attua due performance, poi riprodotte davanti alla macchina da presa. Nella prima *Manipulating a Fluorescent Tube* (fig. 43) si vede l'artista utilizzare il proprio corpo come strumento scultoreo, manipolando un tubo al neon come fosse un'appendice, nella seconda lo si vede esercitare un movimento complesso inclinando e piegando il proprio corpo contro un muro. Questi lavori gettano le basi per le successive opere performative dell'artista. Di lì a breve l'indagine relativa al corpo passa ad un'approfondita ricerca sul concetto del sé e sull'esperienza umana.¹⁸⁷

D'importanza centrale per quanto concerne l'ambito della performance è la sua documentazione. Grazie ai progressi tecnologici dell'epoca molti videoamatori e non passano dalla pellicola all'ambito digitale, permettendo loro un immediato riscontro del lavoro svolto. Le prime performance di Nauman si caratterizzano, nella maggior parte dei casi, per la lunga durata dei video, i quali vengono riprodotti all'interno di monitor che ne denotano e sottolineano il senso di costrizione fisica insito nel lavoro stesso¹⁸⁸. Fra questi troviamo *Bouncing in the Corner, No. 1* del 1968 un'opera performativa creata in studio nella quale la ripetizione dell'azione e del suono vogliono rappresentare le condizioni sociali dell'essere umano. Lungi dal voler riprodurre situazioni 'noiose', Nauman desidera creare una tensione tramite l'attesa, portando il fruitore a captarne il ritmo. In questo senso il lavoro attuato nello studio dell'artista mima la vita quotidiana, formata da rituali vitali ma spesso senza senso, mentre ridona forma e significato al tempo.¹⁸⁹

¹⁸⁶ S. Cross, *Bruce Nauman*, cit. p. 13

¹⁸⁷ Ivi, cit., p. 14

¹⁸⁸ H. Huldish, *Side Show: Moving Image Installations*, in *Bruce Nauman*, cat. (Londra, Tate Modern, 7 ottobre – 21 febbraio 2021), a cura di A. Lissoni e N. Serota, London, Tate Publishing, 2020, p. 17

¹⁸⁹ *Ibidem*

Gli atti performativi progettati per sé o per il pubblico hanno come scopo quello di indagare il sé e la relazione del soggetto con la realtà. In *Art Make-Up, Nos. 1-4* creati fra il '68 e l'anno successivo, Nauman mostra come il concetto di *act* e il relativo grado di consapevolezza trasforma il soggetto in attore¹⁹⁰, in questo caso portando alla luce l'idea di artista come *medium*, nel quale l'autore crea la propria identità – da making up – ma anche la sua maschera¹⁹¹.

Parlare di scultura in ambito contemporaneo richiama oggi un'idea di lavoro condotta generalmente al di fuori dello studio dell'artista, il contrario rispetto alla prospettiva di Nauman, che trova proprio in questo il centro del suo fare artistico. Luogo ormai familiare al suo pubblico tramite le riprese delle sue performance, lo studio dell'artista si mostra nella sua interezza in una recente opera del 2020 dal titolo *Nature Morte*, realizzata tramite la tecnica del 3D, la quale permette ai visitatori di muoversi all'interno di questo ambiente secondo diverse e insolite prospettive. Per più di trent'anni lo scultore americano ha lavorato nel suo studio in New Mexico; tuttavia, l'andamento della sua produzione non è mai stato regolare, a periodi di maggiore intensità si alternano momenti dediti alla lettura o alla contemplazione di quel quotidiano 'irrelevante' precedentemente menzionato. È proprio questo andamento irregolare permette all'artista di osservare le cose sotto diversi punti di vista.

Uno degli ultimi lavori di Nauman, nonché uno dei maggiori in termini di dimensioni e ambizione consiste nella serie dei *Contrapposto Studies* iniziata nel 2016. Oltre ad essere un chiaro richiamo alle prime opere fatte presso il suo studio, è uno degli esempi che meglio mostra come lo scultore americano dopo anni di utilizzo di una determinata tecnica, riesca ad abbandonarla per poi riprenderla a seconda delle necessità, senza delineare in tal modo confini netti all'interno della sua produzione artistica, in questo caso riproponendo il proprio corpo come mezzo artistico, mostrandosi nuovamente dopo quasi cinquant'anni nella veste di performer¹⁹². In *Walking with Contrapposto* del 1968 Nauman assume l'omonima posa utilizzata in antichità in ambito scultoreo

¹⁹⁰ “in un certo senso si acquista consapevolezza del proprio essere attraverso l'attività e non riflettendo solo su di sé”. Da N. Soulier, *L'azione come opera*, p. 29

¹⁹¹ S. Cross, *Bruce Nauman*, cit., p. 15

¹⁹² *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cit., p. 11

con lo scopo di rappresentare il movimento del soggetto e, portandola all'estremo mentre cammina lungo uno stretto corridoio, ne suggerisce una chiave di lettura secondo la quale le convenzioni relative all'essere umano ne plasmano la forma. Di conseguenza, il corridoio rappresenta le forze esogene della società che premono al fine di dare forma al corpo e alla identità sociale del soggetto, portando alla luce la visione di Nauman secondo la quale l'uomo non è può essere visto come individuo singolo distaccato dal contesto di appartenenza o dall'ambiente nel quale si colloca, bensì risulta essere un animale intrinsecamente legato alla società, che ne connota le caratteristiche sia a livello interiore che esteriore. La creazione di *Performance Corridor* del '69 – voluta dalla curatrice Lewallent dopo aver visto la struttura nello studio newyorkese dell'artista – porta lo spettatore a un altro livello di fruizione, trasformandolo nel performer dell'opera stessa. Secondo Lewallent questa risulta essere la prima opera dello scultore americano in cui convergono le indagini su di sé portate avanti da questo all'interno dello studio.¹⁹³ Pietra miliare per i successivi ambienti, Nauman attua una forma di controllo serrato sui visitatori, manipolandone l'esperienza e le azioni, conferendo loro solo una minima sfera di azione all'interno della quale agire, poiché come afferma durante un'intervista con Sharp: “I mistrust audience participation. That's why I try to make these works as limiting as possibile”¹⁹⁴.

Dagli anni Settanta Nauman introduce altri elementi all'interno del corridoio, come video, specchi, pannelli fonoassorbenti, ventilatori, luce fluorescente, a volte tutti insieme, a volte separatamente. Ricorrente in questi ambienti è l'utilizzo della luce al neon, specialmente nelle tonalità di un giallo brillante che porta con sé una generale sensazione di straniamento. Salvo le strutture create su commissione, i corridoi prendono vita giusto per il tempo dell'esibizione per poi essere smantellati.¹⁹⁵

Nell'ambiente *Corridor Installation with Mirror – San Jose Installation* del 1970 il visitatore è tanto performer quanto spettatore, trovandosi invitato ad attraversare un corridoio a cuneo dalla pianta a V, forma alla quale giunge Nauman dopo l'analisi

¹⁹³ R. Tenconi, V. Todoli, *Open Mind, Closed Mind, Equal Mind, Parallel Mind*, in *Bruce Nauman. Neons corridors and rooms*, cat. (Milano, Pirelli Hangar- Bicocca, 15 settembre – 26 febbraio 2023), a cura di R. Tenconi, V. Todoli, Venezia, Marisilio Arte, 2022, p. 17

¹⁹⁴ H. Huldish, *Side Show*, cit., p. 18

¹⁹⁵ J. Simon, *Bruce Nauman: inquadrare il movimento*, in *Bruce Nauman. Neons corridors and rooms*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cat. (Milano, Pirelli Hangar- Bicocca, 15 settembre 2022 – 26 febbraio 2023), Venezia, Marisilio Arte, 2022, p. 48

degli effetti dell'isolamento acustico¹⁹⁶. Camminando lungo questa architettura effimera si entra in un gioco di abbagli prospettici tramite i quali si crea una dislocazione dell'immagine (fig. 44). Giunti alla fine della struttura, si è posti davanti a un grande specchio, il quale a seconda della posizione del soggetto porta o un'illusione di profondità il riflesso dell'altro braccio del corridoio, o il proprio, dalla testa mozzata. L'impalcatura si rivela nella sua incoerenza grazie all'apertura sovrastante, palesando il meccanismo dell'inganno prospettico, ricordando in parte gli allestimenti anti-illusionistici di Bertolt Brecht, che elimina la 'quarta parete' a teatro lasciando macchinari e luci in bella vista. Allo stesso modo di Brecht, che vede il palco in quanto tale, Nauman non tradisce la natura di quest'opera, che funge da palcoscenico per il pubblico e dove questo è invitato a salire e a interagire con questa. L'apparizione della nostra immagine dal capo tagliato – tipico di tante opere di Nauman – comporta una duplice reazione di riconoscimento e misconoscimento di sé. Sembra dunque corretto il parallelismo con Brecht, dove si ritrova l'elemento familiare ora connotato sotto una nuova luce come qualcosa di “peculiar, striking, and unexpected”¹⁹⁷. In entrambi i casi si giunge quindi a una nuova prospettiva critica nonché alla rivalutazione della propria soggettività.

Green Ligh Corridor del 1970 (fig. 45) è un corridoio di 30,5 centimetri illuminato da una forte luce verde al neon. In questo caso la tensione percepita dallo spettatore durante l'esplorazione del corridoio è dovuta non tanto allo spazio irrisorio in cui ci si trova, quanto alla forte luce verde amplificata da riflettori curvi che, proiettando la luce verso il basso, danno luogo a un campo monocromatico dove gli altri colori appaiono meno saturi. Lo scopo di Nauman in questo lavoro riguarda da una parte la creazione di una sensazione straniante durante il percorso, dall'altra l'effetto suscitato sulla retina una volta usciti dal corridoio, dove l'occhio dà luogo a una visione connotata dalle tonalità del magenta, complementare della *nuance* utilizzata per il corridoio.

¹⁹⁶ Un precedente di questo lavoro è *Acustic Wedge*. Grazie la combinazione del materiale fonoassorbente e la particolare pianta della struttura, avvicinandosi alla fine del doppio corridoio si avverte una progressiva pressione. In *Bruce Nauman*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cit., p. 128

¹⁹⁷ S. Cross, *Bruce Nauman*, cit., pp. 16-17

4.3 Alcuni principi: alla base della poetica di Nauman

Il procedere a balzi e riprese dell'attività di Nauman ha costretto la critica a rivedere il suo percorso con occhi nuovi. Andrea Lissoni e Nicholas Serota individuano quattro principi cardine attorno ai quali si instaura la poetica di Nauman: la rotazione, la manipolazione, la sospensione e la dilatazione dello spazio-tempo¹⁹⁸.

Attratto dall'idea dell'imprevedibilità legata all'arte, la rotazione è uno dei fondamenti della produzione artistica di Nauman. Il rovesciamento logico di taluni dogmi porta lo spettatore a un disequilibrio interiore, che si trova ad aggiustare il proprio sguardo nonché il proprio orientamento nello spazio davanti l'opera. Lo sforzo ricettivo richiesto al fruitore risulta notevole, trovandosi in un ambiente dagli input contrastanti. Un esempio di questo principio può essere visto in un'opera celebre di Nauman: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, opera al neon del 1967, la quale richiede un movimento centrifugo dello sguardo per essere letta¹⁹⁹.

L'uso della manipolazione da parte dell'artista è ravvisabile in buona parte dei lavori al neon, in cui questo processo avviene tramite contrapposizioni e giochi linguistici. I fruitori, sospesi fra controllo e casualità, fanno esperienza di questa logica in diversi lavori al neon: da *Eath/Death* al più elaborato *One Hundred Live and Die* del 1984, dove lo sguardo viene indirizzato tramite l'alternanza fra una parola e l'altra o grazie alla giustapposizione di sequenze predeterminate nel tentativo di creare nuovi cortocircuiti di senso. I visitatori vengono così proiettati in una dimensione fuori dal loro controllo, quasi partecipi di un gioco senza via di uscita di cui non si conoscono le regole. Nel caso dei lavori al neon troviamo *Hanged Man* del 1985, basato sull'omonimo gioco, o l'installazione *Shadow Puppets and Instructed Mime* del 1990 dove l'insieme coeso della performance si basa su delle istruzioni apparentemente illogiche indirizzate al mimo²⁰⁰.

La sospensione viene utilizzata dallo scultore americano sia dal punto di vista compositivo che percettivo, i cui lavori vengono o sospesi o capovolti, talvolta entrambi. In questo caso l'artista mette in dubbio la natura della scultura come fermamente radicata

¹⁹⁸ S. Cross, *Bruce Nauman*, cit., p. 13

¹⁹⁹ *Bruce Nauman*, a cura di A. Lissoni e N. Serota, cit., p. 13

²⁰⁰ *Ibidem*

al suolo, creando allo stesso tempo un ambiente dove la visione del fruitore è portata al limite, come nel caso della privazione dei punti di riferimento in una stanza oscura o come nel celebre *Clown Torture* dove la confusione, l'equilibrio e l'orientamento portano a una situazione di sospensione, in attesa di un evento decisivo²⁰¹.

La dilatazione spazio-temporale è indagata dall'artista attraverso diversi mezzi. Nauman attraverso la propria pratica compie un movimento a balzi, recuperando, ristudiando e riproponendo lavori precedenti o incompiuti sotto una nuova luce, negando la supposta linearità temporale del processo creativo.

“What’s interesting to me sometimes is that there’s some part of the work I hadn’t thought about, that didn’t seem important, and then later it sort of reveals itself as being more important than what I thought I was doing. It’s a re-presentation but from a different point of view or there’s a different emphasis in the structure of the piece”²⁰².

Allo stesso modo anche lo spazio si dilata, portando lo studio dell'artista ad assumere una nuova forma, luogo di un infinito viaggio che impone un continuo ridimensionamento e aggiustamento²⁰³.

Il suono – altro fattore centrale in Nauman – ha infine l'importante ruolo di rafforzare gli elementi espressivi delle opere grazie alla ritmica, la tonalità nonché la ripetizione e rappresenta uno dei principi presenti fin dalle prime produzioni dello scultore statunitense, come nel caso dell'iconica installazione sonora *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* del 1968, nella quale il visitatore addentratosi in una stanza scura, vuota e illuminata da una singola lampadina, sente la voce dell'artista intimargli di uscire dalla propria testa e di conseguenza dalla stanza, creando un forte senso di disorientamento²⁰⁴. La mostra presso la Tate Modern di Londra del 2004 dal titolo “Raw Materials” è l'esempio principe del rapporto di Nauman con l'aspetto sonoro all'interno dell'opera d'arte. In questa esposizione l'intero corpo di opere dello scultore statunitense viene svincolato dalla dimensione materiale, lasciando ampio spazio alla riscoperta del *corpus* di opere dell'artista tramite la dimensione uditiva.

²⁰¹ Bruce Nauman, a cura di A. Lissoni e N. Serota, cit., p. 13

²⁰² J. Simon, *The Sound of One Hand*, cit., p. 31

²⁰³ Bruce Nauman, a cura di A. Lissoni e N. Serota, cit., p. 14

²⁰⁴ Ibidem

I video e gli ambienti dell'artista americano presentano spesso suoni o rappresentazioni inaspettate, la cui brutalità va riallacciata al concetto del teatro della crudeltà di Antonin Artaud, secondo il quale per raggiungere la sensibilità più profonda dello spettatore è necessaria la sovra stimolazione dei sensi; tramite l'uso dei colori e dei suoni in dissonanza si porta il fruitore in uno stato di shock fisico che apre alla conoscenza di ciò che è misterioso, generando uno spazio nuovo fra le forme familiari e conosciute. La stessa cosa avviene negli ambienti di Nauman, spesso caotici e dai colori accesi che, secondo questo principio, portano a una sorta di consapevolezza in mezzo all'incertezza complessiva generata dalle installazioni di carattere immersivo. In questi ambienti viene inoltre spesso suggerita la presenza di una forza esogena e sconosciuta che lavora sul fruitore. A partire da queste opere, durante gli anni Ottanta Nauman inizia a dedicarsi all'esplorazione delle relazioni del potere e della violenza messe in scena a livello globale²⁰⁵, come lui stesso afferma: “‘My work comes out of being frustrated with the human condition’ [...] ‘And about how people can be cruel to each other’”²⁰⁶.

4.4 La luce in Nauman: i neon

Intorno agli anni Sessanta in America l'uso del neon richiama alla mente squallidi motel, insegne di pub e Las Vegas. Per gli artisti che cercano un nuovo modo di riunire forma e contenuto il neon appare un materiale interessante e l'idea di utilizzarlo in ambito artistico risulta quasi sovversiva²⁰⁷. L'interesse dell'autore per questo mezzo nasce dalla vista della riproduzione di alcune opere di James Rosenquist, osservando in queste una particolare compenetrazione tra idea e materia. Lontano dall'astrattismo, Nauman in questo periodo si preoccupa di dare ai propri lavori un'accezione più personale. L'aggiunta di una specificità e di un alone misterioso tramite il riferimento a un particolare, complesso, inconoscibile individuo, introduce l'autore come parte

²⁰⁵ *Bruce Nauman*, a cura di A. Lissoni e N. Serota, cit., p. 17

²⁰⁶ *Ibidem*

²⁰⁷ B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, in *Bruce Nauman: neons*, cat. (Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 18 dicembre – 13 febbraio 1983), a cura di B. Richardson, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1982, p.14

dell'esperienza artistica, dando vita a un più intimo ipotetico dialogo fra artista e fruitore.

Dopo la conclusione dei suoi studi e il trasferimento a San Francisco, Nauman incentra la propria ricerca sul corpo e sullo spazio da esso occupato. L'utilizzo del neon nella performance del 1965 *Manipulating a Fluorescent Tube* è la prima testimonianza dell'applicazione di questo *medium* da parte dello scultore statunitense, che recenti pubblicazioni hanno individuato come sardonica risposta ai lavori minimalisti di Dan Flavin del 1963, il quale sceglie questo mezzo come cifra stilistica. L'indagine sulla natura dello spazio e la dimensione corporea sono alla base dell'opera *Neon Templates of the Left Half of My Body, Taken at Ten Inch Intervals* (fig. 46) del 1966, che assume una connotazione simile a quella di un bassorilievo astratto dal carattere espressionista, denotando la facilità con la quale l'artista statunitense riesca a creare segni nella forma più raffinata e visivamente eloquente possibile²⁰⁸. I piccoli archi al neon verde modellati lungo il corpo dell'artista ne registrano l'assenza fisica, invitando il visitatore a considerare la forma nel suo significato simbolico complessivo²⁰⁹.

Nauman abbraccia l'utilizzo del nuovo mezzo espressivo nella sua interezza, lasciando ben visibili i cavi delle sue opere al neon, camuffandoli solo quando possono diventare fonte di distrazione per lo spettatore²¹⁰. La capacità della luce al neon di espandersi nelle tre direzioni appare particolarmente congeniale allo scultore americano, che secondo alcuni "thinks in spaces: whatever material he works with, the surrounding space is always present. Space in its limitations, in its effect [...] and as a light-situation"²¹¹.

In questo momento della carriera dell'artista la sua produzione si incentra sul concetto di spazio e la luce con la sua assenza di volumetria porta a una trasparenza di carattere spaziale particolarmente stimolante per l'autore. Lo spostamento delle forme al neon dall'esterno all'interno degli ambienti, porta nuove opportunità coloristiche per quanto concerne le opere di carattere ambientale, che si differenziano dalle 'insegne' – così

²⁰⁸ Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., pp. 17-19

²⁰⁹ *Bruce Nauman. Neons corridors and rooms*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cit., p. 98

²¹⁰ È interessante notare come nei primi lavori al neon di Nauman, oggi perduti, risalenti al suo periodo come studente presso la University of California, quasi a contraddire la natura del mezzo prescelto, la luce viene spesso nascosta. B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 17

²¹¹ B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 19

chiamate dall'artista – per l'utilizzo di una luce fluorescente quasi sempre bianca. Interrogandosi su temi quali i confini spaziali, la luce al neon, la cui estensione non risulta avere né un inizio né una fine precisa, diviene un mezzo particolarmente interessante per testare il concetto di limite. La luce ingloba così lo spettatore, che diviene parte dell'opera stessa, in un tutt'uno sapientemente controllato dall'artista²¹².

Il neon, utilizzato principalmente in ambito pubblicitario, stimola la riflessione di Nauman che ne approfondisce le ipotetiche applicazioni in campo artistico, riconoscendone subito il potenziale. La creazione del primo segno al neon, *Window or Wall Sign* (fig. 47), avviene a cavallo fra il '66 e il '68 e porta l'enigmatico titolo "The true artist helps the world by revealing mystic truths"²¹³. Simile per materiale alle insegne dei vicini commercianti, Nauman decide di collocarlo all'ingresso del proprio studio, quasi a nascondere in bella vista. L'intento dello scultore è quello di creare "an art that was supposed to not quite look like art. In that case, you wouldn't really notice it until you paid attention. Then, when, read it, you would have to think about it"²¹⁴. Significativo è il termine 'leggere' utilizzato dall'artista per descrivere questo lavoro, ribadendo nuovamente la differenza ontologica fra 'insegne', sculture e ambienti. La tematica dell'attenzione è ripresa anche da una stampa dello stesso anno dal titolo alquanto esplicito, ossia *Pay Attention Mother Fuckers*. Un'esortazione forte a prestare attenzione verso l'altro, se stessi, il mondo e le parole. L'aspetto interessante, che ricorda il procedere dell'analisi di Wittgenstein, è l'asserzione fatta dall'artista riguardo alla scritta di *Window or Wall Sign*: "[it] was on the one hand a totally silly idea and yet, on the other hand, I believed it. It is true and it's not true at the same time. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself. For me it's still a very strong thought"²¹⁵.

È specialmente tramite i lavori eseguiti al neon che l'artista affronta la questione linguistica e ne testa l'effettiva capacità di incidere la soggettività individuale e di dare forma al mondo, come testimoniato in una sua intervista:

"I am really interested in the different ways that language functions. That is something I think a lot about, which also raises questions about how the brain and the mind work [...]"

²¹² B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 19

²¹³ Ivi, cit., p. 20

²¹⁴ Ibidem

²¹⁵ B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 20

the point where language starts to break down as a useful tool for communication is the same edge where poetry or art occurs”²¹⁶.

Per il critico e poeta Peter Schjeldahl Nauman presenta “a poet’s ear”²¹⁷. La scelta testuale relativa ai neon non risulta facile per l’artista americano, che procede in maniera pragmatica sfruttando sia il contenuto che le immagini suscitate dai termini adottati. La lingua d’altronde è il mezzo grazie al quale facciamo esperienza del mondo e funge da strumento tramite il quale apportare le sue eventuali modificazioni. Le ‘insegne’ al neon in particolare richiamano l’attenzione del visitatore in quanto parlano una lingua che si potrebbe definire quasi vernacolare. Adottando talvolta semplici giochi linguistici o giocando sulla sostituzione di una singola lettera, assonanze o poemi Nauman porta l’osservatore a prestare attenzione alla dualità di queste opere, che grazie alla natura del mezzo utilizzato appaiono a prima vista piacevoli o accattivanti, salvo poi comprenderne il significato più profondo²¹⁸.

Fra il 1967 e il 1968 lo scultore californiano crea due singolari lavori al neon che hanno come soggetto il nome dell’autore, o meglio, la sua firma: *My Last Name Exaggerated 14 Times Vertically* e *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon*. Al centro di queste due opere vi è il lavoro di Wittgenstein sull’arbitrarietà dei nomi, in particolare i nomi propri, scindendo il significato del nome dal soggetto individuato.²¹⁹ I due neon drammatizzano la conseguente astrazione relativa all’individuazione della persona tramite le parole, che costituisce un’interessante scelta a livello di soggetto e che è ricollegabile anche al peso dato nel campo artistico alla firma autoriale. In netto contrasto con il carattere pubblicitario associato al neon la cui chiarezza e immediatezza risultano cruciali, le due opere sopracitate risultano al limite dell’intelligibilità.

²¹⁶ *Elusive signs: Bruce Nauman works with light*, cat. (Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 28 gennaio – 9 aprile 2006), a cura di J. D. Ketner, Cambridge, The MIT Press, 2006, p. 25

²¹⁷ B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 23

²¹⁸ Ivi, cit., pp. 23-24

²¹⁹ “When Peter dies it is the bearer of the name ‘Peter’ who dies and not the meaning of the name ‘Peter’. Bearers of proper names live and die; meaning can do neither.” B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 24

Nel caso di *My Last Name Exaggerated 14 Times Vertically* (fig. 48) la firma di Nauman viene riproposta estendendola verticalmente seguendo i principi estetici rinascimentali, secondo i quali le proporzioni più armoniose per rappresentare al meglio il corpo umano consistono nella riproduzione del capo sette volte lungo l'altezza complessiva del soggetto. Al fine di ottenere una versione più astratta possibile, l'artista utilizza un multiplo di questo, dando luogo a uno dei lavori al neon visivamente più sensuali²²⁰.

L'opera *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon* (fig. 49) nasce dalla fascinazione dell'artista alla vista delle prime immagini lunari, inviate in maniera frammentaria dal satellite. La necessaria opera di ricostruzione delle immagini e il loro assemblaggio al fine di creare una visione coerente della Luna affascina lo scultore americano che decide di replicare la struttura di questo meccanismo applicandolo alla propria firma. Una volta disegnate le lettere del proprio nome, riproducendo ciascuna dieci volte, ne fotografa i relativi frammenti per poi riassemblarli successivamente. La distorsione delle lettere – bianche o blu a seconda della versione – porta a una sensazione di dilatazione temporale o all'impressione che si trovino su una superficie curva. Nauman in quest'opera utilizza inoltre la fotografia variando la distanza focale per generare quest'effetto ottico. In entrambe le opere giovanili la matrice ideativa va probabilmente individuata nei dipinti anamorfici, i quali risultano decifrabili solo da una precisa angolazione, che si ricollega all'interesse dell'artista per l'esperienza corporea e lo spazio, successivamente sviluppato nella creazione di corridoi e stanze.

Altra fonte di ispirazione per quanto concerne i neon e il linguaggio è la visita alla mostra del 1963 presso The Art Institute of Chicago, dove l'artista ha l'occasione di ammirare il lavoro di Roy Lichtenstein, nelle cui opere la narrazione risulta essere un elemento rilevante e dove la parola viene isolata e trattata in maniera visiva, assumendo uno statuto a sé. Un ulteriore artista influenza Nauman: Edward Ruscha con le sue parole e frasi dipinte, poetiche o sagaci, la cui resa piace particolarmente allo scultore americano.

²²⁰ B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 25

L'interesse politico dell'artista emerge più spiccatamente nei lavori al neon a partire dagli anni Ottanta anche se è già individuabile in uno dei primi lavori al neon dal titolo *Raw War* del 1968 (fig. 50) realizzato in un momento di generale antagonismo rispetto ai conflitti armati perpetrati dagli Stati Uniti d'America contro altri paesi, come il Vietnam. In questo gioco linguistico, Nauman utilizza il processo da lui denominato "front/back interplay", già utilizzato in altri materiali, rovesciando le lettere della parola in esame²²¹. La luce illumina in maniera alterna prima l'una poi l'altra parola, rispettivamente *Raw* in rosso e *War* in arancione, con un'intermittenza pensata appositamente per generare un senso di fastidio nell'osservatore oltre che per sottolineare la natura di insegna dell'opera in questione. Sul disegno del progetto iniziale si può inoltre leggere la scritta "sign to hang when there is a war on" cosa che dovrebbe avvenire sempre dato che, come dice giustamente l'autore, "you can always find yourself a war somewhere"²²².

Nel 1981 Nauman inizia la seconda serie di neon nella quale indaga e introduce in maniera esplicita la violenza e il voyeurismo connesso a questa e che trova spazio negli occhi di chi guarda. Al centro di queste opere vi sono dunque le pulsioni più basse e istintive dell'essere umano, come l'aggressività e il sesso. Tramite la scelta del soggetto e della forma plastica, l'autore grazie al neon palesa l'implicita connessione fra il piacere e l'intrattenimento legato alla violenza, evocando reminiscenze legate alle insegne dei teatri e dei locali a luci rosse.²²³ Legato al sesso e alla violenza, nonché uno dei pochi lavori di natura figurativa realizzato da Nauman tramite l'uso del neon, è *Hanged Man* del 1985, la cui connessione alla sfera verbale è riconoscibile grazie all'omonimo gioco, in italiano 'l'impiccato' (fig. 51). L'artista, come già menzionato, limita nuovamente l'azione del pubblico, che viene qui totalmente escluso da qualsiasi tipo di intervento possibile. I vari segmenti che compongono la figura si illuminano sequenzialmente fino al termine del gioco, alla quale l'artista aggiunge un'erezione. La caratterizzazione sessuale della figura stilizzata unisce la sfera dell'eros a quella della morte e della violenza, tutti concetti sottesi all'esistenza umana. Anche in questo caso il linguaggio e il corpo vengono rappresentati come "strumenti della percezione

²²¹ Bruce Nauman. *Neons corridors and rooms*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cit., p. 236

²²² B. Richardson, *Bruce Nauman: neons*, cit., p. 29

²²³ Ivi, p. 18

della realtà, sottolineando tanto la sua frammentarietà quanto la proliferazione di infinte possibilità, e conferendo così una lettura del mondo che non è mai univoca”²²⁴.

Uno dei lavori più iconici per quanto riguarda l’uso del neon da parte dell’artista è l’imponente *One Hundred Live and Die* del 1984 (fig. 52). Esposta per la prima volta alla Leo Castelli Gallery di New York, il lavoro è composto da quattro colonne di tubi al neon ciascuna contenente venticinque coppie di termini organizzati in maniera dualistica attorno ai verbi *live* e *die*, ossia ‘vivi’ e ‘muori’²²⁵. La mancanza di soggetto e il carattere dogmatico di queste affermazioni sembra voler assottigliare il confine fra individuo e collettività, nel tentativo di queste di sintetizzare l’esistenza umana nella sua intraducibile complessità. Le frasi si illuminano in maniera intermittente, alternando espressioni poetiche ad azioni prosaiche, inglobando il tempo come ulteriore forma espressiva. La sequenza visiva termina con l’illuminazione simultanea delle cento affermazioni, creando “una sorta di ‘rumore visivo’”²²⁶.

In conclusione, dopo l’analisi di alcuni dei maggiori lavori al neon di Nauman e un’attenta indagine inerente all’utilizzo della parola da parte di questo, l’affermazione di Kraynak secondo la quale il linguaggio dello scultore denota un carattere ‘performativo’ sembra riassumere al meglio quanto detto finora²²⁷. L’utilizzo della luce in questo artista risulta dunque fondamentale per accedere ad una sensibilità altra o per mettere in discussione la nostra percezione del mondo, sia che questa avvenga tramite la vista, che tramite il linguaggio. Se come afferma Man Ray l’artista è l’unico vero saggio che ci accoglie a braccia aperte e con una mente aperta e che ci pone degli interrogativi importanti, allora l’attenzione richiestaci da Nauman è l’unico modo per “[..] trovare dei significati” anche se “non dobbiamo concentrarci tanto sulle sue parole” bensì sugli “spazi in cui le abbiamo incontrate e sulle reazioni che ci hanno provocato”²²⁸.

²²⁴ Bruce Nauman. *Neons corridors and rooms*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cit., p. 236

²²⁵ Ibidem

²²⁶ Ibidem

²²⁷ “[...] i suoi lavori possono in parte essere accostati al concetto di performativo per la loro possibilità di presupporre, implicare o indicare azioni concrete.” Ivi, p.237

²²⁸ *Please pay attention please*, a cura di J. Kraynak, cit., p. 36

5. Dan Flavin

Dan Flavin nasce a New York nell'aprile del 1933 e frequenta la scuola parrocchiale prima di seguire un corso preparatorio al seminario contro la sua volontà sotto le pressioni del padre. Dopo un breve periodo come artista autodidatta e il servizio in Corea come osservatore meteorologico tra il 1954 e il 1955 Flavin torna in patria e studia storia dell'arte presso la New School for Social Research e la Columbia University, mentre è intento a collezionare oggetti d'arte e prestando servizio in diversi musei nazionali come impiegato o guardia museale²²⁹.

Negli anni della formazione l'artista viene influenzato non solo dai maestri del passato – fra i quali si annovera il lavoro sia di Rembrandt, in particolare in termini di chiaroscuro, che le suggestioni derivanti i disegni a inchiostro della dinastia Sung – ma anche la letteratura risulta avere un ruolo di primaria importanza, come si evince dallo stretto rapporto di Flavin con il cattolico irlandese James Joyce nel quale si riconosce come giovane artista alla ricerca della propria vocazione poetica. Oltre alla poesia, con la quale si cimenta all'inizio degli anni Sessanta e che mostra già il suo interesse per la luce²³⁰, gli altri campi del sapere che contribuiscono alla sua formazione sono la teologia e la musica²³¹.

Fra il 1962 e il 1965 Flavin esplora l'iconografia della luce moderna in chiave ironica. In questo periodo infatti nascono quelli che lui chiama 'scrigni' piccole costruzioni con lampadine particolarmente kitsch uno di questi, ad esempio, è l'opera *Barbara Roses*. Tuttavia il più irriverente è *East New York Shrine* – creato a cavallo fra il 1965 e l'anno successivo – chiaramente legato alla sua educazione religiosa (fig. 53). I riferimenti all'ambito cattolico saltano subito agli occhi: una lampadina Aerolux con una miniatura della Vergine svetta sul supporto, ossia una lattina di pomodori della marca Pope, dalla quale pende una sarcastica catenella a forma di rosario che ne permette l'accensione²³².

²²⁹ *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre – 13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, p. 92

²³⁰ "fluorescent / poles/ shimmer/ shiver/ flick/ out/ dim/ monuments/ of/ on/ and/ off/ art" poesia datata il 2 ottobre 1961 da *Dan Flavin: the architecture of light*, p. 48

²³¹ *Dan Flavin: a retrospective*, cat (National Gallery of Art, Washington 3 ottobre – 9 gennaio 2005), a cura di M. Govan and T. Bell, New York, Dia Art Foundation, 2004, pp. 21-22

²³² *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 28

La serie di 'icone' prende avvio intorno all'inizio degli anni Sessanta dopo un breve periodo figurativo, dedicato in particolare alla creazione di collage misti nei quali utilizza oggetti presi dalla quotidianità.

A cavallo fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento avviene il superamento da parte dell'avanguardia della pittura figurativa come mezzo narrativo oltre che di illusionismo, dando origine a opere dove astrazione e oggetti trovati coesistono nello stesso spazio. Tale risultato è sintomatico dell'epoca, dove erano due i poli attorno ai quali si instaurava il discorso artistico: il pittorico e lo spazio reale²³³. Secondo Fuchs infatti:

“Via painting and image critique, art was to be liberated from the clutches of its ostensible and illusionary figurative function, which was said to be outmoded, and raised to the status of the Guardian of real being”²³⁴.

Fra i primi lavori dell'artista americano, antecedenti al periodo delle 'icone', troviamo diverse opere dedicate alla memoria di autori famosi, come *Apollinaire Wounded* del 1959 – 1960²³⁵. Nelle 'icone' di Flavin, così chiamate dallo stesso artista, si può riscontrare una certa ironia e leggerezza dovuta ai colori accesi e alle luci integrate all'interno dei quadri, che nella loro connotazione kitsch riportano alla mente le fattezze degli altari cattolici dopo l'avvento dell'elettricità. Parte di questi lavori sono dedicati anche ad amici e al personale del mondo dell'arte che normalmente lavora dietro le quinte, come galleristi o imbianchini. Quando nel 1962 Flavin sta per ultimare *Icona IV (pure land) (to David John Flavin [1933-1962])* (fig. 54) dedicata al fratello gemello, questo muore di polio non ancora trentenne. La scelta cromatica di questa tela richiama i funerali sia cinesi che buddisti dove il bianco è il colore del lutto. Il riferimento alla religione buddista col termine *pure land* indica invece il momento di passaggio verso l'illuminazione spirituale²³⁶. Uno dei lavori più emblematici della serie di 'icone' è *Icon V (Coran's Broadway Flesh)* del 1962 (fig. 55), dedicata a un giovane omosessuale innamorato di New York, dove le lampadine applicate attorno al quadro richiamano le luci di Broadway. L'insieme delle luci utilizzate in quest'opera

²³³ *Dan Flavin: Lights*, a cura di Rainer Fuchs and Karola Kraus, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, p. 9

²³⁴ Ivi, cit., p. 10-11

²³⁵ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 23

²³⁶ Ivi, cit., p.26

sembrano quasi voler trascendere le cupe dediche finora associate a questi primi lavori dell'artista statunitense. Quest'ultimo lavoro sancisce fin da subito le due polarità attorno alle quali si articolano le successive creazioni dell'artista della East Coast: la frontalità ieratica che perdura nelle opere bidimensionali e l'uso del perimetro – in particolare il posizionamento dei tubi fluorescenti ai lati o presso gli angoli delle strutture espositive – che interagiscono con l'ambiente circostante nella tridimensionalità dello spazio reale.

Osservando le icone di Flavin è difficile non notare un parallelo con le loro controparti ortodosse, nelle quali l'aspetto ieratico e il fondo dorato sembrano emanare una luce divina, trascendentale, mentre nel caso delle icone dell'artista è la luce stessa a creare una simile aura. Queste opere incarnano dunque la complessa e ambigua relazione con la Chiesa dove il senso dell'umorismo e apprezzamento per l'estetica del rituale religioso ne temperano il difficile rapporto²³⁷. Alla vista di una delle icone della scuola di Novgorod presso il Metropolitan di New York nota la forza di quest'opere il cui fascino resiste all'usura del tempo grazie alla loro “magical presiding presence”²³⁸, esaltando dunque proprio quella materialità tanto detestata dagli iconoclasti e che l'artista stesso cerca di ricreare nelle proprie icone. Tuttavia afferma che:

“[...] my icons differ from a Byzantine Christ held in majesty; they are dumb – anonymous and inglorious. They're as mute and undistinguished as the run of our architecture. My icons do not raise up the blessed savior in elaborate cathedrals, they are constructed concentrations celebrating barren rooms. They bring a limited light”²³⁹.

Un disegno del 1962 mostra il posizionamento delle icone dell'artista newyorkese secondo la tradizione dell'iconostasi, ossia la parete che all'interno delle chiese ortodosse separa lo spazio dei fedeli rispetto a quello dei sacerdoti sulla quale sono poste in serie le varie icone rappresentanti la vita di Cristo e dei santi. Questo documento mostra la similitudine a livello espositivo fra le due categorie di rappresentazioni, essendo le icone poste in maniera tale da essere viste

²³⁷ *Dan Flavin: a retrospective*, cit, p. 28

²³⁸ *Ibidem*

²³⁹ *Ivi*, p. 29

individualmente, in serie o in diversi arrangiamenti anticipando le modalità allestitivo delle successive opere dove il tubo fluorescente diventa il protagonista indiscusso.²⁴⁰

Nello stesso anno Flavin conosce Donald Judd che diventa presto un caro amico col quale condivide l'interesse per le opere d'arte il cui unico riferimento è la loro "factual presence", particolare l'uso del materiale industriale a livello artistico e l'impiego di colori caratterizzati da una spiccata intensità²⁴¹.

L'interesse verso la cornice architettonica che caratterizza gli ultimi lavori di Flavin, è da inquadrare all'interno di una pratica condivisa da diversi artisti della sua generazione, i quali creano spesso opere *in situ* o si cimentano in opere di *land art*. Per quanto la specificità delle opere di questo artista siano da collegare a un luogo fisico il superamento dei confini materiali del quadro come superficie bidimensionale comporta l'indagine del concetto di luogo sia a livello concettuale che fenomenologico.

5.1 Dalle icone al superamento delle barriere fisiche dell'opera

Il primo lavoro che segna il passaggio dell'artista americano alla sola luce come mezzo espressivo consiste nella creazione dell'iconica opera *the diagonal of personal ecstasy (the diagonal of May 25, 1963) (to Constantin Brancuși)* del 1963 (fig. 56), dove utilizza un tubo fluorescente di uno spiccato giallo dorato collocandolo sulla parete della sala espositiva ad un angolo di quarantacinque gradi rispetto al terreno. È in questo momento che Flavin riconosce il *medium* luminoso come cifra stilistica alla base della propria ricerca:

"There was literally no need to compose the system definitively; it seemed to sustain itself directly, dynamically, dramatically, in my workroom wall - a buoyant and insistent gaseous image which, through brilliance, somewhat betrayed its physically presence into approximate invisibility"²⁴².

²⁴⁰ Dan Flavin: *a retrospective*, cit, p. 29

²⁴¹ Ivi, p. 31

²⁴² J. F. Ragheb, *Of Situations and Sites*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre – 13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, p. 11

Questa intuizione segna il punto di svolta nello sviluppo artistico di Flavin, gettando le basi per uno sforzo maggiore per quanto concerne il superamento delle barriere quali cornice e piedistalli tramite un un lessico limitato dovuto alla scelta dell'artista di utilizzare esclusivamente tubi fluorescenti derivati dalla produzione di carattere industriale, la quale comporta una rosa ristretta in termini di dimensioni e colori²⁴³.

Il successo ottenuto fra il 1964 e il 1965 con la prima esposizione delle icone pone Flavin fra la rosa degli artisti d'avanguardia della nuova corrente artistica incentrata sulle opere di carattere non oggettivo e fattuale.

Con l'opera *the diagonal of personal ecstasy* Flavin sancisce e criteri dei suoi lavori successivi; la luminosità, la natura di ready-made, la variazione a livello di collocamento nello spazio e la ripetizione del segno luminoso e della sua continuità lineare nell'ambiente circostante. La differenza sostanziale tra le icone e le opere create tramite i tubi a fluorescenza – che si differenziano dal neon la cui produzione avviene su commissione – sta nella natura di quest'ultimi, che sebbene siano di fatto oggetti prodotti a livello industriale e appartenenti alla quotidianità, nella loro luminosità trovano un potenziale infinito di estensione e di variazione come mezzo espressivo allontanandolo dalla pratica di Duchamp e avvicinandola quella di Brancusi, a cui non a caso l'artista americano dedica l'opera²⁴⁴. Questo parallelismo è sottolineato da Flavin che a proposito dichiara come:

“Both sculptures had a uniform elementary visual nature, but they were intended to exceed their obvious visible limitations of length and their apparent lack of complication. The ‘endless column’ was like some imposing archaic mythological totem risen directly skyward. The ‘diagonal’, in the possible extent of its dissemination as common light repeated effulgently across anybody’s wall, had potential for becoming a modern technological fetish”²⁴⁵.

Ricollegandosi alla *Critica del Giudizio* di Kant e al suo concetto di sublime, questo è da ricercare “in a formless object, so far as in it, or by occasion of it, boundlessness is represented”²⁴⁶ affermazione che l'artista associa a entrambe le opere in questione. Tuttavia i lavori di Flavin in cui impiega la luce nella sua purezza sembrano mantenere

²⁴³ J. F. Ragheb, *Of Situations and Sites*, cit., p. 11

²⁴⁴ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 33

²⁴⁵ Ivi, cit., p. 34

²⁴⁶ *Dan Flavin: the architecture of light*, cit., p. 58

una certa relazione con le sue prime opere di carattere satirico. Il parallelismo fra la luce dorata e l'oro delle è quanto mai lampante, inoltre, come nota la critica Anna C. Chave il riferimento fallico di *the diagonal of personal ecstasy* è da considerare come volutamente implicito nell'opera in questione, fatto che lo ricollega all'ironia che caratterizza i primi lavori, in particolare gli 'altari'. Umberto Eco nota invece una similitudine con le opere di Joyce in quanto "Joyce abandons the faith but not religious obsession. The presence of an orthodox past reemerges constantly in all of his work under the form of a personal mythology and with a blasphemous fury that reveals its affective permanence"²⁴⁷. Come l'autore irlandese, l'artista statunitense nel suo saggio "autobiographical sketch" racconta con ironia e astuzia tanto il rifiuto religioso quanto l'impiego della sua conoscenza dell'estetica religiosa al fine di creare un proprio specifico e caratteristico linguaggio. Se è possibile riscontrare nell'epifania di Joyce l'impronta della *quidditas* di Tommaso d'Aquino, dalle icone di carattere religioso derivano i lavori di Flavin dove utilizza la luce nella sua purezza²⁴⁸.

Se Joyce si rapporta con la filosofia della scolastica medievale, Flavin risulta interessato al pensiero del filosofo e teologo William of Ockham del quale in una lettera a un collega riporta la seguente massima: *entia non multiplicanda praeter necessitatem*, conosciuta anche col nome di rasoio di Ockham, secondo la quale "si fa inutilmente con molte cose ciò che si può fare con poche". Dal nominalismo di Ockham deriva quindi il Minimalismo di dell'artista newyorkese che d'ora in avanti utilizza come unico mezzo espressivo la luce fluorescente.²⁴⁹ L'opera dedicata a questo filosofo, *the nominal three (to William of Ockham)* del 1963 (fig. 57), sancisce un ulteriore salto nello sviluppo della pratica artistica di Flavin. Il singolo tubo fluorescente posto in verticale rappresenta la riduzione alla più basilare delle astrazioni mentali dell'essere umano e va inteso come il segno tramite il quale avviene il processo dell'astrazione numerica. Quest'opera, che consiste in tre gruppi di tubi al fluorescenti – di cui il primo consiste in un singolo tubo fluorescente, il secondo in una coppia e l'ultimo in un terzetto – non consiste in una composizione fissa, tant'è che viene riproposto successivamente cambiando la disposizione delle fonti luminose rispetto

²⁴⁷ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 37

²⁴⁸ *Ibidem*

²⁴⁹ *Ivi*, cit., p. 37

agli ambienti in cui viene installato. Questo lavoro getta le basi per i futuri sviluppi della poetica dell'artista, ossia le creazioni di opere in serie o sottoforma di sistemi, elementi che costituiscono il nocciolo dell'Minimalismo e che da questo momento caratterizzano l'estetica complessiva di questo brillante autore²⁵⁰. Durante questo periodo i giovani artisti si interrogano sulla natura della "new sculpture", più precisamente riconoscono come parte di essa il contesto che la ospita, esternalizzando il concetto di composizione dell'opera stessa e portando "[the] relationships out of the work and made [them] a function of space, light and the viewer's field of vision"²⁵¹.

È in questo clima culturale che LeWitt e Flavin stringono una profonda amicizia e assieme agli artisti Judd e Andre diventano i progenitori della Minimal Art.²⁵²

5.2 I monumenti a Tatlin

Il rapporto con Le Witt è di particolare importanza per il percorso di Flavin²⁵³. I due artisti si conoscono durante il periodo in cui sono entrambi guardasala al Moma di New York. Nel 1963 la moglie di LeWitt, Sonja, regala una recente pubblicazione sull'arte russa a Flavin, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* di Camilla Gray: è proprio questo libro a ispirare la serie dedicata al costruttivista Vladimir Tatlin e al suo incompiuto *Monumento alla Terza Internazionale*.

L'anno successivo inizia la serie dei monumenti dedicati al celebre artista russo, dal titolo "*monument*" for V. Tatlin. Il concetto alla base di questa produzione si è dimostrato talmente valido nel tempo da occupare l'artista fino al 1990. La variazione e i riarrangiamenti di questa serie di elementi scultorei predeterminati si è dimostrata essere la quintessenza delle fiorenti idee del Minimalismo dell'Minimalismo.

L'artista americano apprezza in particolar modo l'intento dell'artista russo di esprimere le proprie istanze politiche e sociali rivoluzionarie attraverso un altrettanto rivoluzionario linguaggio di pura astrazione dove avviene inoltre un'enfatizzazione

²⁵⁰ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 40

²⁵¹ *Dan Flavin: the architecture of light*, cit., p. 12

²⁵² *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 58

²⁵³ Flavin dedica a LeWitt un'opera costituita da quattro tubi fluorescenti di colore bianco dalle tonalità calde e fredde, in questo modo si avvia l'utilizzo della luce dal punto di vista coloristico opposizione al pigmento pittorico. Ivi, cit., p. 40

dell'uso di materiali reali nelle tre dimensioni dello spazio²⁵⁴. Nel testo sopracitato Gray afferma:

“In his corner constructions of 1915-16, Tatlin did away with the ‘frame’ or ‘background’ which had restricted his early works, limiting them in space and time. For the frames does much to isolate a ‘work of art, to hallow a selected moment, lifting it to the plane of the ‘eternal’ [...] It was this separation of reality of art from the reality of life that Tatlin sought to destroy in these counter-reliefs. ‘Real material in real space’ was his cry”²⁵⁵.

Di fondamentale importanza è la scelta di Tatlin della collocazione delle opere nell'angolo delle sale espositive per eliminare la cornice e per proiettare il proprio lavoro nello spazio reale. L'utilizzo di questa particolare posizione come scelta allestitiva è da ricollegare alla pratica russa di posizionare le icone in casa in un angolo ben preciso. Tatlin e Malevič attraverso le loro icone astratte tentano di inventare un vocabolario artistico senza precedenti che esprima il cambiamento delle aspirazioni nella nebbia della rivoluzione industriale e sociale.

Un simile atteggiamento è ravvisabile nella pratica di Flavin per quanto concerne la scelta del posizionamento delle proprie opere. Nel lavoro *Pink out of a Corner*, del 1963 e dedicato a Jasper Jones, l'artista americano utilizza il singolo tubo in relazione allo spazio architettonico distruggendo l'oscurità recidiva all'intersezione dei muri grazie alla fonte luminosa. La preoccupazione di Flavin per l'utilizzo degli angoli della galleria deriva dalla volontà di Tatlin di infrangere la cornice e di coinvolgere lo spazio reale con creazioni di carattere non tradizionale e caratterizzate dall'uso del materiale industriale tanto quanto dal desiderio di Malevič di creare un nuovo tipo di icona tramite un linguaggio non oggettivo di forma e colore²⁵⁶.

I monumenti dedicati a son Tatlin sono inoltre commemorativi di una rivoluzione mai avvenuta. L'artista newyorkese comprende il potenziale delle rivoluzionarie idee russe nonché la loro mancata realizzazione, come anche i suoi contemporanei Judd e Andre, intenti a trovare nuove soluzioni linguistiche visive tramite oggetti reali in spazi reali.

Nei monumenti dedicati a Tallinn avviene il connubio fra l'estasi della prima diagonale, la sensibilità tragicomica delle prime icone e dei memoriali dedicati agli

²⁵⁴ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 42

²⁵⁵ *Ibidem*

²⁵⁶ *Ivi*, cit., p. 44

artisti. L'estasi in questo caso è da ricollegare al positivismo di carattere tecnologico riassunto nel progetto mastodontico di Tatlin per il *Monumento alla Terza Internazionale*, mentre il lato tragicomico è da individuare nell'instancabile tentativo del costruttivista russo di conciliare arte e ingegneria senza successo. Inoltre questa serie di lavori richiama anche nella forma di una delle sue prime composizioni, "*monument*" *1 for V. Tatlin* (fig. 58-60), la visionaria idea del progetto *Monumento alla Terza Internazionale* mai realizzato e qui declinato sottoforma di simil razzo spaziale.²⁵⁷

La scarsa qualità tecnologica dei mezzi utilizzati da Flavin, nonché il suo approccio ironico a questa serie di monumenti, smorzano le implicazioni utopiche e tecnologiche del *medium* della luce e lo mantengono nello spazio reale dell'osservatore, allontanandolo dalla pratica di Tatlin ma recuperando la necessità di utilizzare materiali reali nello spazio reale, fondamento del nuovo linguaggio dell'avanguardia degli anni Sessanta. Tramite l'ironia e il sarcasmo i numerosi riferimenti di Flavin descrivono uno spazio dell'esperienza specificatamente anti-monumentale e anti-trascedentale: "I always use monuments in quotes to emphasize the ironic humor of temporary monuments. These monuments only survive as long as the light system is useful (2.100 hours)"²⁵⁸.

L'artista, appropriandosi dell'apparecchio luminoso di carattere commerciale, quintessenza della nostra società industrializzata, presenta questa soluzione non in termini di rivoluzione culturale futura, come Tatlin, bensì come fatto ontologico tangibile e temporale²⁵⁹.

5.3 Il rapporto con l'architettura

A cavallo degli anni Sessanta del Novecento vi è dunque un radicale cambiamento nell'arte visiva in America, dove si afferma la Minimal Art, termine coniato dalla critica e accettato solo successivamente dagli artisti, seppur di malavoglia. Nell'articolo *ABC Art* di Barbara Rose del 1965 l'autrice definisce la nascente corrente

²⁵⁷ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., pp. 44-45

²⁵⁸ Ivi, cit., p. 45

²⁵⁹ *Ibidem*

come intenta a negare la componente emotiva cara agli espressionisti astratti americani, preferendo loro un'arte che glorifichi "the minimum – or pure nothingness"²⁶⁰, ricollegandolo alla tradizione di Duchamp e Malevič.

È interessante a tal proposito l'opinione di Judd, uno dei principali artisti e teorici di questa nuova corrente. Judd apprezza il lavoro dell'amico e collega Flavin, individuando nei tubi fluorescenti un valido mezzo espressivo in linea con l'idea di nuova arte. Nel tentativo di definire questo nascente indirizzo artistico, Judd nell'articolo del 1964 dal titolo *Specific Object* – pietra miliare del Minimalismo – ripropone l'istanza di Tatlin, ossia materiali reali nello spazio reale, come si può notare dal seguente brano:

“three dimensions are real space. rid of the problem of illusionism and off literal space, space in and around marks and colours – which is riddance of one of the silent and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted”²⁶¹.

Nello stesso periodo l'interesse per le possibili interazioni fra arte, scienza e tecnologia è condiviso da molti autori, in questa fase nascono sia l'Optical Art che l'arte cinetica, oltre a prender piede l'uso dei video nell'ambito artistico. Sulla scia dell'esperienza e del lavoro di Flavin si crea quella che viene definita in *Art News* 'The Light Brigade' con artisti come Chryssa e Stephen Antonakos²⁶².

La riduzione linguistica portata avanti da Flavin per quanto concerne il proprio lessico è dovuta in parte al desiderio di dare maggior risalto al materiale utilizzato nonché all'aspetto fenomenologico derivante dalle giustapposizioni e collocazioni del medium luminoso nello spazio, in particolare nel contenitore architettonico. L'utilizzo della luce da parte di Flavin va oltre l'idea di oggetti specifici teorizzata da Judd, andando a indagare la struttura espositivi tramite i suoi lavori e le relazioni che questi intessono con l'ambiente nelle tre dimensioni. A dimostrazione di ciò, nella prima esposizione

²⁶⁰ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 53

²⁶¹ *Ibidem*

²⁶² *Ivi*, p. 68

dedicata esclusivamente alle realizzazioni tramite tubi fluorescenti presso la Green Gallery di New York del 1964, l'artista statunitense decide di cambiare alcune delle fonti luminose per meglio integrarle nello spazio della galleria. L'estetica di Flavin è quindi particolarmente sensibile al contesto e gli arrangiamenti delle opere esposte, cosa che porta l'artista a ragionare in termini di installazioni comprendenti la globalità della stanza, fattore che andrà a incidere sulle modalità del fare artistico complessivo degli anni Sessanta²⁶³.

Nel 1966 per la prima volta Flavin espone in Europa. Nello stesso anno viene organizzata una sua personale presso la Galerie Rudolf Zwirner a Colonia e partecipa a una mostra collettiva a Eindhoven presso lo Stedelijk Van Abbemuseum. In questa seconda sede l'artista ha per la prima volta mezzi e spazi tali da poter dar luce a uno dei suoi progetti più ambiziosi. In questa sala l'artista propone per la prima volta un'installazione che prende il nome di 'barriera' costruita con delle fattezze simili a quelle di una staccionata, la quale limita l'accesso di una parte della galleria e prende il titolo *greens Crossing greens (to Pete Mondrian who lacked green)*. La 'barriera' tramite la sua luce pura e la definizione dello spazio in maniera quasi aggressiva rispetto ai precedenti lavori risulta essere uno dei primi esempi di quella che oggi chiameremo 'installation art'²⁶⁴.

Lo spazio di Eindhoven, poco prima dell'esposizione di Flavin, viene utilizzato per esporre i lavori del costruttivista russo El Lisickij, ricollegandosi idealmente ancora una volta al mondo dell'avanguardia russa. Mondrian, a cui è dedicata l'opera, è considerato assieme ai costruttivisti russi l'inventore della astrazione pura. Se i colori primari di Mondrian sono il rosso, il blu e il giallo la combinazione degli stessi in termini luminosi porta alla creazione di rosso, blu e verde, colore che manca nell'artista olandese, così facendo l'artista "announces the potential of light as a new and primary medium"²⁶⁵.

La luce ambientale e il relativo cambiamento di percezione a livello visivo diviene un'altra delle proprietà indagata dall'artista americano della luce elettrica che ridisegna

²⁶³ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 56

²⁶⁴ Ivi, p.58

²⁶⁵ Ibidem

e ridefinisce lo spazio. La scelta del colore verde risulta un colore piacevole secondo l'artista, che osserva come una volta distolto lo sguardo dall'opera, sotto la luce naturale sulla retina si forma un complementare colore rosa. L'impiego massivo dei tubi fluorescenti in questa installazione mostra il potenziale a livello percettivo dell'impiego della luce, le cui caratteristiche inerenti alla dissoluzione e ricostruzione dello spazio circostante vengono indagate nelle opere successive di Flavin, aprendo la strada verso un campo ancora inesplorato.

A tal proposito nel 1964 Flavin in dedica un'opera a Henri Matisse costituita da quattro tubi fluorescenti posti uno accanto all'altro. I colori utilizzati sono il rosa, il giallo, il blu e il verde, la cui sommatoria genera un effetto simile ad uno spettro completo, ossia una luce bianca, l'esatto contrario del risultato ottenuto in termini coloristici coi tradizionali pigmenti in ambito pittorico. Il colore nel caso dell'utilizzo di questa fonte luminosa deriva da una reazione chimica all'interno dei tubi fluorescenti – il cui utilizzo massivo avviene intorno agli anni Trenta del Novecento – e salvo il giallo e il rosso i cui pigmenti vengono integrati all'interno dei tubi stessi e che ne affievoliscono la luminosità, non necessitano di ulteriori manipolazioni. Oltre a queste tipologie, Flavin utilizza anche la luce ultravioletta, come nel caso della Chiesa Rossa a Milano realizzata dopo la morte dell'autore, o nella serie di lavori dedicati a Reinhardt del 1987 facendo riferimento ai suoi famosi “black painting”²⁶⁶.

Altro lavoro interessante a tal proposito è la mostra del 1968 presso la Dwan Gallery a New York, dove l'artista americano crea un'opera quadrata che incornicia un angolo della galleria in un'alternanza di giallo e rosa, le cui fonti luminose sono orientate antitetivamente a illuminare tanto l'intersezione delle pareti quanto lo spazio espositivo. Tramite tale composizione l'artista dà vita a un affascinante gioco di luce e spazi, ridefinendo l'ambiente circostante.

Per quanto concerne la relazione fra scultura e pittura nell'estetica di Flavin, Dore Aston in *Studio International*: “In order to deal with flavins fantasy, the viewer is obliged to sense the finally total ambiguity of pictorial and sculptured space and habitable human space”²⁶⁷.

²⁶⁶ *Dan Flavin: a retrospective*, cit., p. 62

²⁶⁷ Ivi, cit., p. 67

Fra le opere più imponenti dell'autore è da menzionare l'opera del 1973 fatta per l'esposizione al Kunsthalle a Colonia dal titolo *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)* (fig. 61-62) e può essere considerata uno sviluppo ulteriore in termini monumentali dell'opera dedicata a Mondrian del 1966, dove sviluppa ulteriormente la differenza fra luce e pigmento dopo quanto appreso durante l'esposizione a Eindhoven.

5.4 La ricezione delle opere di Flavin

La connotazione spesso metaforica e trascendentale nonché emotiva data da buona parte della critica viene immediatamente smentita da Flavin²⁶⁸. Il Minimalismo cerca infatti di eliminare non solo l'illusionismo pittorico ma anche qualsiasi riferimento simbolico oltre al contenuto espressivo. Robert Morris, altro esponente di questa corrente artistica, nel suo rifiuto categorico del colore mostra la controtendenza di Flavin rispetto al resto della neoavanguardia, portando il colore all'interno delle proprie opere²⁶⁹. Tuttavia, l'uso del tubo fluorescente, prodotto principe della società industrializzata dell'epoca e dallo spiccato carattere commerciale, unito all'uso di luoghi comuni e l'ironia di tante opere di questo artista, è collocare all'interno di una precisa volontà di rottura con la retorica della luce nonché dell'immagine canonica, oltre che al rifiuto della religione da parte dell'autore. Un breve estratto di Fuchs è quanto mai puntuale nel definire l'ottica generale all'interno della quale avviene la ricezione delle opere di Flavin dai contemporanei:

“Every Flavin installation suggests, however faintly, a hybrid of salesroom, shrine and disco, and his light is never far from the artificially sweetened neon palette with which nearly a half century of American life has been advertised and sold. I think it is exactly the interaction of Minimalist rigor and Pop humanity that accounts for the unexpectedly expressive potential Flavin's work has tapped in the past few years”²⁷⁰.

Parlando delle sue opere Flavin utilizza il termine '*image-object*', in quanto la presenza fisica dell'oggetto viene declassata in favore della parvenza complessiva. Tutto ciò non porta a un'indifferenza da parte dell'osservatore, al contrario, la

²⁶⁸ *Dan Flavin: Lights*, cit., p. 24

²⁶⁹ Ivi, cit., pp. 24-29

²⁷⁰ Ivi, cit., p. 70

riproposizione dell'ordinario come un qualcosa di misterioso e sconosciuto richiede un approccio più attivo a livello di ricezione da parte del fruitore.

Senza una posizione definita o una prospettiva precisa il visitatore diventa parte del campo di forze messo in azione dalle installazioni dell'artista, come lo spazio, anche chi osserva le opere perde la sua neutralità. Il movimento dell'individuo all'interno dell'ambiente espositivo e la sua percezione – che secondo Maurice Merleau-Ponty sono modalità equiparabili a quelle che al momento della nascita ci permettono di fare esperienza del mondo e delle cose per la prima volta – perdono il loro significato come fondamentali punti di riferimento trasformandosi in campi tematici da esplorare.²⁷¹

Judd utilizza non a caso il termine 'fenomeno' per descrivere le opere di Flavin, nelle quale riconosce tre principi attorno a cui si articola l'estetica di questo artista: il tubo fluorescente, la luce diffusa emanata da questo e la rispettiva disposizione spaziale. L'effetto risultante non è semplicemente la somma di questi, bensì è dovuto anche a quella che Judd chiama col termine di 'singolarità' o 'isolamento' di un qualcosa di specifico dando luogo a un "particular visible state". Tali termini ricordano fin da subito gli artisti Robert Irwin e Larry Bell, i quali separano l'effetto ottico dei propri lavori dalla loro materialità e dall'ambiente circostante in termini suggestivi e spettacolari²⁷².

²⁷¹ *Dan Flavin: Lights*, cit., p. 68

²⁷² *Ivi*, cit., p. 47

6. Robert Irwin

Robert Irwin nasce nel 1928 a Long Beach in California. Dal 1948 al 1951 studia presso l'Otis Art Institute e il Japsom Art Institute di Los Angeles²⁷³. Pittore, si cimenta inizialmente in opere pittoriche per passare successivamente all'impiego di materiali più svariati, come la plastica, l'acrilico o la tela in relazione alla luce. La fonte luminosa – principalmente naturale salvo alcune integrazioni con fonti luminose artificiali come i tubi a fluorescenza – lo porta a sperimentare e analizzare le conseguenti modificazioni ambientali a livello percettivo. Oltre agli interventi di carattere ambientale, Irwin durante il suo percorso dà vita anche ad alcune opere di Land Art.

Nella prima metà degli anni Cinquanta, dopo la scuola d'arte, il giovane Irwin compie diversi viaggi in Europa. Durante questi itinerari visita i grandi musei e le chiese del vecchio continente, tuttavia una delle esperienze più importanti è stata la scoperta della solitudine durante le passeggiate lungo le strade di Amsterdam, Parigi e Firenze. Nel 1954 l'artista sceglie di portar questo isolamento all'estremo, decidendo di trasferirsi per qualche mese nell'isola di Ibiza – isola all'epoca ancora poco conosciuta – al fine di vivere in solitudine e in silenzio. Grazie a quest'esperienza Irwin giunge a un grado di contemplazione che lo porta a un'elevata capacità di semplificazione in termini di pensieri e idee. Dopo essersi imbattuto in una troupe cinematografica americana, l'artista decide di abbandonare l'isola e tornare finalmente a Los Angeles.

Influenzato dall'Espressionismo astratto che enfatizza l'azione del gesto nonché l'aspetto tattile del quadro, e che risulta essere la corrente maggioritaria all'epoca negli Stati Uniti, Irwin inizia a cimentarsi in un lungo processo dove tenta di ridurre all'essenziale gli elementi del quadro ponendo come punto di partenza la ricerca del gesto più autentico. La preoccupazione e l'interrogazione sulla natura della pittura e dei suoi elementi caratterizzanti nonché indispensabili, risulta comune a diversi artisti di questo periodo, in particolare nell'ambito del Minimalismo.

Non soddisfatto dei risultati iniziali, Irwin decide di cambiare le dimensioni del quadro, riducendone la taglia fino ad arrivare a degli oggetti della misura di una polaroid; in questo modo l'autore cerca di sottolineare l'aspetto tattile e l'intimità che

²⁷³ *Larry Bell, Robert Irwin, Doug Wheeler*, a cura di M. Compton, London, Tate Gallery, 1970, p. 26

si instaura fra fruitore e opera, dando modo a quest'ultimo di indagare il quadro più da vicino e con maggior attenzione. In questi lavori, antecedenti al 1962, è possibile notare l'influenza di alcuni artisti come gli americani Clyfford Still e Philip Guston, ma anche Joan Mitchell e l'italiano Giorgio Morandi. Tra le ispirazioni di Irwin si trova anche Georges Seurat con la sua connotazione atmosferica, dalla quale deriva il trattamento dell'artista californiano nelle prime opere in cui tenta di smaterializzare il *limes* tra mondo reale e la realtà pittorica del quadro. L'atmosfera è qui intensa anche come "molecular repetition being inevitably perceived as atmospheric" andando a superare, quantomeno a livello concettuale, il limite fra tela e ambiente espositivo²⁷⁴. Al progressivo maturare della produzione artistica dell'autore, verso la seconda metà degli anni Sessanta, le suggestioni cambiano ed è possibile notare nelle opere di Irwin il fascino esercitato dai lavori di altri pittori, come Malevič, Rothko e Reinhardt.

Come ricorda giustamente Philip Leider in un saggio su Irwin, all'inizio degli anni Sessanta vi erano due tendenze: il ritorno a uno spazio atmosferico e ambiguo – per la cui eliminazione i modernisti si erano tanto battuti – o un progressivo abbandono dell'oggetto fisico a favore di una maggior contenuto o concetto artistico. Un iter simile è ravvisabile per quanto concerne lo sviluppo dell'opera e il trattamento della sua superficie nel percorso dell'artista californiano.

Successivamente l'artista cerca di passare dall'intensità tattile ad una di carattere visivo, tentando di liberare il quadro dall'aspetto narrativo imposto tanto dallo sguardo dell'autore quanto da quello dello spettatore. Cercando di eliminare la possibile interpretazione relativa ai segni astratti Irwin decide di dedicarsi alla creazione di poche semplici rette su sfondi monocromi, la cui tonalità chiara richiama i colori degli ambienti espositivi e la cui osservazione prolungata porta all'illusione ottica di un bagliore proprio al quadro stesso.

Si può dunque affermare che l'interesse relativo alla percezione si mostri fin da subito all'interno delle opere dell'artista californiano, che attraverso un lungo e proficuo

²⁷⁴ J. Gilbert-Rolfe, *Expression: Lines, Dots, Discs; Light*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, p. 106

percorso smaterializza progressivamente l'opera stessa, giungendo ad opere sempre più raffinate ed effimere²⁷⁵.

Come precedentemente osservato nel lavoro di Flavin, anche Irwin cerca dunque di ridurre l'arte a tal punto da rivelarne l'essenza, per questa ragione nella serie di lavori eseguiti durante gli anni Sessanta questo artista cerca di tornare a un ipotetico punto di partenza detto anche *ground zero*.

Il periodo tra il 1963 e il 1966 segna un punto di svolta nel percorso di Irwin, il quale partendo dalla gestualità dell'opera, passando progressivamente per l'indagine di questa dal punto di vista tattile e visivo, giunge successivamente all'apice della propria ricerca artistica: lo studio della percezione. L'interesse dell'artista per questo particolare ambito porta dunque alla creazione dei *Dot Paintings*, prime creazioni nelle quali l'autore californiano abbandona la linea, elemento pur sempre riconoscibile all'interno della tela, per arrivare ad esiti illusionistici intellettualmente sottili e stimolanti²⁷⁶.

Le opere di Irwin denominate *untitled* realizzate tra il 1963 e il 1965 (fig. 63) consistono nella laboriosa creazione di un campo di luce minuziosamente rappresentato tramite migliaia di minuscoli punti di colori complementari resi con estrema precisione e perizia su di una tela quadrata. I colori utilizzati, visti da distante, smaterializzano il quadro e i suoi confini, creando al centro una vibrante nebbia. L'artista, al fine di sottolineare i confini labili del fittizio cerchio creato tramite questa contrapposizione di colori, utilizza una cornice al cui lato inferiore viene applicata una lieve curvatura in modo tale da creare un rilievo minimo sulla tela visibile esclusivamente da una prospettiva laterale. Questo effetto tridimensionale è teso a sottolineare l'energia creata dal campo di puntini al centro del quadro; in questa maniera Irwin crea una presenza che si discosta dal semplice gesto pittorico sottolineando il campo di luce come energia piuttosto che come immagine²⁷⁷.

²⁷⁵ M. Govan, *Returning to Zero: Dots, Discs, and Columns*, in *Robert Irwin, James Turrell*, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre - 2 novembre 2014) a cura di Michael Govan e Anna Bernardini, Munich, Prestel, 2013, pp. 76-78

²⁷⁶ Ivi, p. 79

²⁷⁷ Ibidem

Lo smisurato lavoro affrontato per portare a termine quest'opera isola completamente Irwin, il quale vede in questo esito la tappa di un percorso più che il punto di arrivo. Osservando questo dipinto l'artista ha improvvisamente un'epifania: la cosa che più colpisce guardando questo dipinto non è il campo di energia creato tramite la contrapposizione dei colori complementari bensì l'ombra del quadro stesso che esula dal campo pittorico ed entra all'interno del mondo reale. È proprio grazie a quest'ultima che si infrange la dicotomia tra l'osservazione dell'oggetto artistico e la percezione dell'ambiente nel quale immerso²⁷⁸.

Questa scoperta porta nuovamente l'artista statunitense a un punto di partenza, interrogandosi su quale sia il confine effettivo tra l'ambiente e il dipinto. Volendo superare questa antitesi Irwin inizia una nuova serie di lavori che prendono il nome di 'dischi'. Create nella seconda metà degli anni Sessanta, queste opere sono realizzate tramite veri e propri dischi convessi di alluminio, successivamente sostituiti da degli omologhi in plastica trasparente.

Se nell'effetto complessivo queste opere possono richiamare visivamente i precedenti lavori, i 'dischi' (fig. 64) apportano una novità importante all'interno dei lavori dell'artista in quanto la cornice viene completamente eliminata dal quadro, i cui confini risultano indeterminati. Il disco, collocato a una ventina di centimetri di distanza dalla parete e dipinto tramite sottili linee di colore o aerografo, è contornato alle sue spalle da una brillante soluzione illuminotecnica che tramite l'arrangiamento di diversi faretto, genera diverse ombre del disco stesso dando vita a un sottile mimetismo pittorico, realizzando così un'opera apparentemente senza limiti precisi. Anche in questo caso, il meccanismo di queste ingegnose opere è visibile solo tramite un'attenta osservazione ravvicinata.

Col mutamento dei convenzionali confini del quadro verso forme più articolate e complesse che interagiscono con lo spazio attorno all'opera, anche la superficie assume delle caratteristiche che Leider definisce come "‘ambiguous’ and ‘atmospheric’"²⁷⁹.

²⁷⁸ M. Govan, *Returning to Zero*, cit., p. 79

²⁷⁹ J. Gilbert-Rolfe, *Expression: Lines, Dots, Discs; Light*, cit., p. 106

Irwin decide di spingersi ancora più in là abbandonando il dipinto alla ricerca di una 'presenza' non riconducibile al mondo figurativo, lontana dalla pittura o priva di un corpo immediatamente riconoscibile. Con l'aiuto di Jack Brogan, artigiano esperto di nuovi materiali sintetici, decide di creare una colonna angolare in acrilico completamente trasparente che viene successivamente posizionata nell'ambiente espositivo senza separazione alcuna. La sala adibita sembra quindi completamente vuota, salvo nei momenti in cui la luce colpisce l'oggetto o un'immagine viene distorta tramite esso. Questo nuovo genere di opera piega sia lo sguardo dell'osservatore quanto lo spazio e la luce circostante, mostrandosi non tanto per la bellezza insita nell'oggetto quanto bensì come delicata interruzione dell'ambiente stesso.

È in questo periodo di transizione che, assieme al collega James Turrell, tra il 1968 e il 1969 Irwin viene coinvolto dal curatore Maurice Tuchman nel programma di Arte e tecnologia presso il Los Angeles Country Museum of Art. In questo periodo i due, assieme allo scienziato Wortz, discutono della psicologia della percezione e fanno diversi esperimenti sulla deprivazione sensoriale tramite le camere anecoiche in cui l'aspetto uditivo dell'esperienza viene completamente eliminato.

Questo percorso sembra la naturale continuazione di quanto intrapreso precedentemente da Irwin tramite il suo isolamento e la riduzione a degli elementi fondamentali per quanto concerne la pratica artistica e pittorica. L'artista americano, dunque, torna nuovamente a fare tabula rasa delle proprie nozioni e preconcetti. L'utilizzo di queste camere priva il soggetto sia della vista che dell'udito garantendo, una volta usciti, una maggiore ricezione e percezione a livello sensoriale. Sorge dunque spontaneo il parallelismo tra la radicale semplificazione di Irwin per quanto concerne gli elementi pittorici e la deprivazione sensoriale; in entrambi i casi infatti il soggetto viene portato a una più acuta forma di sensibilità, tappa fondamentale di un percorso verso nuove indagini della realtà²⁸⁰.

È interessante notare come i primi lavori di Irwin seguano una lineare e progressiva riduzione dall'oggetto alla sua smaterializzazione, o come direbbe Govran, da "something to nothing".²⁸¹ Vicino a questa pratica vi è il lavoro di un altro grande

²⁸⁰ M. Govan, *Returning to Zero*, cit., p. 81

²⁸¹ *Ibidem*

astrattista, l'olandese Piet Mondrian, il quale preannuncia “the end of art as a thing separated from our surrounding environment” col conseguente inizio di un'arte non definita da “separate objects” ma “the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational but also pure and complete in its beauty”.²⁸²

6.1 Irwin, le opere site-specific e i lavori con i tubi a fluorescenza

Irwin incontra Giuseppe Panza nel 1969 alla Pace Gallery di New York, il quale nel 1973 acquista uno dei suoi dischi. Questa è l'occasione nella quale l'autore e il collezionista discutono di una possibile installazione nella villa di Varese del futuro mecenate. Se Panza all'inizio propone di mettere in dialogo l'opera di Irwin con quella di Carl Andre, dopo aver discusso con l'artista si ricrede e gli lascia carta bianca, cosa che porta all'esecuzione di tre lavori.

Le opere si trovano al secondo piano della villa e occupano due stanze collegate da un corridoio di quattordici metri. La prima opera che si incontra è la *Varese Portal Room* creata fra il 1973 e il 1976 (fig. 65) la quale si presenta come un'apertura ad angolo obliquo. In questa stanza Irwin crea un'apertura che funge da finestra senza vetri tesa a incorniciare il paesaggio circostante. L'intervento di Irwin dà l'impressione che l'immagine degli esterni della villa premano contro il muro seicentesco, secondo un gioco di prospettive che produce un appiattimento del panorama, il quale sembra trasformarsi in un dipinto quasi astratto²⁸³.

L'opera in questione oltre a creare un'apertura verso l'esterno con una particolare grazia nonostante lo spessore delle imponenti mura, mette in relazione gli interni con i giardini della villa, in opposizione alle opere minimaliste presenti nella collezione. Infine, il modo in cui viene incorniciato il panorama circostante richiama le modalità dei dipinti nei gabinetti rinascimentali come finestre su mondi e universi di senso,

²⁸² M. Govan, *Returning to Zero*, cit., p. 81

²⁸³ M. Govan, *Geometric Ambiguity: Scrims and Apertures*, in *Robert Irwin, James Turrell*, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre - 2 novembre 2014) a cura di Michael Govan e Anna Bernardini, Munich, Prestel, 2013, p. 94

principio riscontrabile nella *Varese Window Room* (fig. 66), dove grazie al senso di bidimensionalità creato, la natura circostante viene percepita come arte²⁸⁴.

Da qui si percorre un lungo corridoio che termina con un ambiente luminoso dove si trova la *Varese Portal Room*, stanza con un'ulteriore apertura verso l'esterno che ne illumina lo spazio. Irwin nel corridoio crea un volume ulteriore, tramite l'applicazione di un materiale che appare morbido e quasi riflettente. Per tutta la lunghezza del corridoio vi è infatti un velo di tela.

La scoperta di questo materiale avviene nel 1970, mentre visita il Stedelijk Museum di Amsterdam. Qui Irwin rimane affascinato dal materiale utilizzato per schermare la luce naturale nel museo, la tela, che diviene l'elemento tramite il quale modificare lo spazio e calibrare la diffusione della luce all'interno delle sale espositive, diventando uno degli elementi che contraddistinguono la pratica dell'autore losangelino, traslando l'opera percettiva dall'oggetto fisico all'intero ambiente, nel quale crea tal modo uno spazio misterioso tanto presente quanto assente²⁸⁵.

L'utilizzo della tela da parte dell'artista americano inizia negli anni Settanta con due opere newyorkesi *Fractured Light – Partial Scrim Ceiling – Eye level Wire* del 1970 presso il Moma e *Soft Wall* di quattro anni successivo alla Pace Gallery. In *Soft Wall* lo spazio espositivo vuoto viene aumentato tramite l'impiego di questo materiale creando una parete posta a una distanza di diciotto centimetri rispetto ai muri dell'ambiente, modificando la struttura. La qualità del materiale utilizzato crea un disorientamento nello sguardo dello spettatore, dimostrando come un intervento minimale possa destabilizzare il nostro senso dello spazio²⁸⁶. Come afferma Kertess, l'estetica di Irwin “its challenge is quiet but forceful. His art exists somewhere between seduction and subversion, serenity and vertigo”²⁸⁷.

Scrim Veil – Black rectangle – Natural light (fig. 67), presentato nel 1977 presso il Whitney Museum of American Art di New York viene riproposto nello stesso

²⁸⁴ M. Govan, *Geometric Ambiguity: Scrims and Apertures*, dem, cit., p. 94

²⁸⁵ Ivi, p. 95

²⁸⁶ Ibidem

²⁸⁷ K. Kertess, *The Architecture of Perception*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, p. 19

ambiente nel 2013. In questa installazione Irwin divide la galleria in due tramite una parete di tela fissata al soffitto e interrotta all'altezza degli occhi, al cui termine inferiore viene affissa una barra nera in metallo richiamata tramite l'utilizzo di una spessa linea di pittura nera lungo le pareti della galleria. Questa parete provvisoria accompagna lo spettatore fino alla finestra perpendicolare di Marcel Breuer realizzata dietro commissione della galleria. Nel suo aspetto effimero, il muro di tela viene completamente illuminato dalla finestra, definendo i contorni netti dell'installazione, mettendo in relazione la luce all'interno e all'esterno della galleria²⁸⁸.

Nei decenni successivi l'artista californiano utilizza il medesimo lessico, ossia la tela e la luce naturale, per creare diverse esperienze ottiche e fisiche. Fra i lavori più monumentali vi sono due installazioni del 1998 alla galleria Chelsea della Dia Art Foundation di New York: *Prologue: x^18* ed *Excursus: Homage to the Square*. Nel primo caso l'artista crea diciotto strutture cubiche in tela, connotando l'intero terzo piano dello spazio espositivo. Oltre l'illuminazione naturale proveniente dal lato nord e sud, alla quale aggiunge sulle pareti est e ovest dei tubi fluorescenti avvolti da degli strati di "plastic gels" – materiali impiegati in ambito teatrale – creando diverse sfumature che variano dal blu al grigio, creando l'impressioni di riflessi e delicati giochi di tonalità²⁸⁹

La seconda installazione, *Excursus*, consiste in una rivisitazione del lavoro precedente. L'artista californiano applica strati di gelatina di vari colori, focalizzandosi sulle tonalità, ispirandosi presumibilmente al lavoro del tedesco Josef Alber. L'installazione presenta un diverso collocamento dell'entrata rispetto al precedente lavoro, l'ingresso è infatti posto ora al centro dello spazio espositivo invece che alla fine, disturbando lo sguardo e il movimento dell'osservatore. Uno dei temi centrali dell'opera è l'indagine e la messa in discussione del senso della composizione dal punto di vista artistico. Il lavoro non presentando un orientamento, una fine o un centro preciso, dà vita a una varietà di esperienze esperibili in una struttura priva di gerarchie, creando così un senso di disorientamento nello spettatore alla vista di un panorama infinito di stanze cubiche che si specchiano fra loro. Le forme geometriche suggeriscono e invitano a delineare

²⁸⁸ M. Govan, *Geometric Ambiguity*, cit., p. 95

²⁸⁹ Ivi, p. 96

mentalmente lo spazio creato dall'artista, cercando di individuarne le ambiguità e il loro posizionamento nello spazio; tuttavia, la geometria presente nella concezione dell'opera non è ravvisabile nel momento dell'esperienza dell'ambiente, rendendo il fruitore incapace di collocare il lavoro nello spazio espositivo²⁹⁰.

Se il concetto di progressiva 'rarefazione' può essere utilizzato per definire il percorso e il lavoro di Irwin, questa graduale dispersione della materia prende forma grazie a un eccessivo tentativo di definizione. Secondo il filosofo, psichiatra e psicoanalista francese Jacques Lacan, il processo dell'analisi porta alla dissoluzione per sua natura, e potrebbe essere l'implicito risultato del percorso intrapreso da Irwin nel tentativo di porre il focus sulla questione della disgregazione tanto materiale quanto concettuale²⁹¹.

Nel 2013 Irwin crea una nuova installazione a Villa Panza a Varese, il *Varese Scrim* (fig. 68), presso la galleria all'interno della Limonaia del palazzo. Collocato al piano terra, al piano inferiore rispetto alle precedenti opere dell'autore californiano, il nuovo lavoro si pone in dialogo con quelli precedenti. In questo caso l'artista decide di complicare le relazioni fra aperture e i drappi di tela. Ridefinendo lo spazio e la sua percezione attraverso la complessa serie di suddivisione operate tramite la tela alle quali si aggiungono quattro strette aperture verticali che contraddistinguono la parete est. Come nel lavoro presso la galleria della Fondazione Dia lo spazio fin dal principio appare disorientate. Se è possibile ravvisare un certo ordine per quanto concerne l'installazione, i rapporti fra luce e ombra complicano ulteriormente la percezione del visitatore, ponendosi in antitesi con la struttura stessa. Nel corso della giornata si creano centinaia di diverse sfumature di bianco - caldo, freddo, sfumature di grigio chiare o scure, luce diretta, riflessa dalla tela, dalle pareti - in un caleidoscopio di percezioni che cambiano continuamente e difficilmente riproducibili tramite l'utilizzo di altri mezzi al di fuori di un sapiente connubio fra luce naturale e materiali semitrasparenti. Ad Irwin spetta infatti il merito di essere colui che è riuscito a "reactivated (the object) by bringing it close to the whiteness of light (as opposed to paint), the disembodied force on which appearance depends"²⁹².

²⁹⁰ M. Govan, *Geometric Ambiguity*, cit., p. 96

²⁹¹ J. Gilbert-Rolfe, *Expression: Lines, Dots, Discs; Light*, cit., p. 99

²⁹² J. Gilbert-Rolfe, *Expression: Lines, Dots, Discs; Light*, cit., p. 109

In questo lavoro, come in quello newyorkese sopramenzionato, l'effetto più straniante avviene al momento dell'uscita, nel quale si sente il contributo degli studi effettuati assieme a Turrell presso il Programma Art and Technology del LACMA di Los Angeles. Abbandonati gli spazi di Villa Panza, il mondo sembra acquistare una nuova nitidezza, cosa che avviene anche nelle opere quali le 'aperture' come *Window Room*. L'affinamento della percezione è il nodo centrale della pratica artistica di Irwin, che afferma:

“The one true inquiry of art as a pure subject is an inquiry of our potential to know the world around us and our actively being in it, with a particular emphasis on the aesthetic [...] This world is not just somehow given to us whole. We perceive, we shape the world, and as artists we discover and give value to our human potential to see [...] the infinite richness (beauty?) in everything, creating on extended aesthetic reality”²⁹³.

Panza colleziona diverse opere dove la luce è il *medium* principale. Oltre ad Irwin presso la sua villa a Varese commissiona delle opere anche a James Turrell, oltre che di Dan Flavin, del quale colleziona diversi lavori, dove quest'ultimo utilizza il tubo fluorescente nella sua semplicità senza interventi ulteriori. Anche Iriwin utilizza lo stesso mezzo, applicando alcune modifiche. Irwin adopera la qualità lineare di queste fonti luminose, in maniera simile alle prime linee create nei suoi quadri dal 1962, collocando tubi di diversi colori in maniera tale da una certa tensione negli spazi vuoti tra un tubo e l'altro. Al contrario di Flavin, nelle cui opere la luce domina l'intorno, nei lavori dell'artista californiano la luce è un elemento integrato all'interno dei giochi di luce e ombra²⁹⁴.

Tra il 2008 e il 2013 Irwin si dedica alla composizione di sistemi di tubi a fluorescenza montanti verticalmente a parete, enfatizzandone la verticalità nel caso di pochi elementi o l'orizzontalità se posti in sequenza. In quest'ultima casistica vi sono opere come *Picadilly*, del 2013, sempre nella collezione di Panza a Varese, caratterizzata dall'uso di diverse sfumature fra il grigio e il verde per una complessiva lunghezza di trenta metri. Le possibilità espressivo di questo mezzo sono infinite, presentando

²⁹³ M. Govan, *Geometric Ambiguity*, cit., p. 97

²⁹⁴ M. Govan, *Fluorescent Lights and Gardens*, in *Robert Irwin, James Turrell*, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre - 2 novembre 2014) a cura di Michael Govan e Anna Bernardini, Munich, Prestel, 2013, pp. 108-109

diverse finiture, diversi strati di gelatina e diversi livelli di illuminazione. Alcuni sono lucenti, opachi o con leggere linee di colore che ne slanciano il profilo, altri ancora presentano un colore di partenza completamente diverso rispetto allo strato di gel applicativi sopra. Ad aggiungere maggior varietà coloristiche negli interstizi talvolta è presente uno smalto bianco sui dispositivi di supporto, talvolta tali supporti sono sottolineati con colori come il grigio o il nero o addirittura l'artista aggiunge un supporto supplementare per proiettare una sottile linea nera tra le estremità del tubo fluorescente²⁹⁵.

In questi lavori i vuoti e i pieni si perdono nella sinergia fra luce e ombra, creando una frastagliata gamma di riflessi e tonalità che danno luogo a un'esperienza non più bidimensionale ma tridimensionale mentre si percorre l'opera nella sua lunghezza. Le colorazioni palindrome sono poste in antitesi dalla severa simmetria dei giochi chiaroscurali previsti dall'artista, dimostrandone l'abilità nel saper giocare con le nostre percezioni tanto su larga scala, come negli ambienti, quanto su di una scala ridotta, come nel caso di *Picadilly*²⁹⁶.

Nel lavoro di questo artista l'interesse per il colore è ravvisabile fin dagli esordi, coi i suoi Dot Painting, le colonne, i dischi e la tela, tutti materiali tesi alla smaterializzazione del colore verso il bianco o l'impressione della sua assenza. Nelle ultime due decadi Irwin torna su questo tema, arrivando alla creazione di 'impressioni' più che composizioni, come si può notare dall'uso del colore e della dimensione nelle sue opere, che è spesso finalizzata a tale scopo.

4.2 Irwin e la Land Art: il Getty Garden

Dietro commissione della Getty Foundation a Los Angeles, negli anni Ottanta Irwin lavora a un'opera che possa integrarsi con la struttura museale, creando un giardino di grande scala e dalla serrata geometria, dando vita a un luogo e a un'esperienza di colori, luci, suoni e ombre²⁹⁷.

²⁹⁵ M. Govan, *Fluorescent Lights and Gardens*, cit., p. 109

²⁹⁶ Ivi, cit., p. 110

²⁹⁷ M. Govan, *Fluorescent Lights and Gardens*, cit., p. 110

La prima sezione dell'opera di carattere naturalistico, conosciuta anche come *Getty Garden*, presenta un ruscello al quale si aggiunge un sentiero a zig zag ai cui vertici la visuale si apre verso il cielo, alternando sapientemente la dimensione macroscopica con quella microscopica dei fiori presenti. Il percorso così creato genera una serie di sensazioni uditive e visive a seconda della vicinanza dell'acqua o del cielo, dove si alternano diverse specie vegetali che diventano materiale scultoreo e dove l'artista sceglie di contrapporre le fioriture delle varietà prescelte, generando una serie di giochi cromatici. I disegni preparatori per questo specifico lavoro assomigliano agli studi per i lavori con i tubi a fluorescenza, come in questi le griglie colorate dei fiori si intersecano generando tonalità e texture differenti²⁹⁸.

È interessante ricordare come anche in *Varese Window Room* il paesaggio diventi centrale all'interno del lavoro dell'artista, forando la parete ideale che separa interno ed esterno e appiattendolo come fosse un paesaggio pittorico bidimensionale. Il percorso dell'artista americano si incentra su questo limite, fra opera e ambiente, natura e cultura o la separazione tra soggetto e oggetto, tema centrale per quanto riguarda la percezione²⁹⁹.

Sia che si elimini la cornice in ambito pittorico e si elida la separazione fra ambiente e opera, dove si perde il focus dell'atto artistico nell'insieme così creato, o che sia forzando lo sguardo dal micro al macrocosmo, Irwin è alla costante ricerca di un'arte immersa nell'ambiente stesso. Parlando la tendenza modernista di ridurre gli elementi all'essenziale, l'artista dichiara "The wonder of it all is that what looked for all the world like a diminishing horizon - the art-object's becoming so ephemeral as to threaten to disappear altogether - has, like some marvelous philosophical riddle, turned itself inside out to reveal its opposite"³⁰⁰.

La tendenza a riportare la pratica artistica ad un ipotetico 'ground level' o tabula rasa, diviene un altro punto di partenza per mettere indagare "the everyday richness of

²⁹⁸ Ivi, cit., pp. 110-111

²⁹⁹ Ivi, cit., p. 111

³⁰⁰ Ibidem

‘phenomenal’ perception” tramite un’espressione artistica che “seeks to discover and value the potential for experiencing beauty in everything”³⁰¹.

³⁰¹ M. Govan, *Fluorescent Lights and Gardens*, cit., p. 111

7. James Turrell

James Turrell nasce il 6 maggio 1943 a Los Angeles, in California. L'autore cresce all'interno dell'ambiente dei Quaccheri, la cui influenza è riscontrabile in buona parte della sua produzione, dove l'aspetto meditativo viene definito come una dimensione spirituale alla quale si accede grazie all'apertura verso una 'luce interiore'³⁰². Tra le sue influenze è giusto inoltre ricordare le sculture luminose di Thomas Wilfred, fra i primi sperimentatori del mezzo luminoso ai fini espressivi. Durante il periodo accademico viene in contatto con il pensiero di Merleau-Ponty riguardo la fenomenologia, oltre che con i lavori di Rothko, Seurat, Reinhardt e Newman. Dal padre Turrell invece eredita la passione per il volo, diventando pilota lui stesso ed entrando in contatto con una particolare visione aerea del cielo e della terra.

Dopo aver conseguito gli studi accademici tanto in campo artistico quanto psicologico, quest'ultimo ambito viene ripreso e osservato sotto una nuova luce grazie al suo coinvolgimento nel 1969 nel già citato programma Art and Technology presso il Los Angeles County Museum al quale partecipano Robert Irwin e Ed Worz³⁰³. Questa esperienza porta a un nuovo interesse per la dimensione temporale della percezione grazie anche agli esperimenti avvenuti tramite la deprivazione sensoriale, i quali dimostrano empiricamente l'esistenza di diversi gradi e livelli di ricezione al quale l'individuo può accedere e la cui influenza è intravedibile fin dalle prime opere dell'artista.³⁰⁴

L'ambiente culturale nel quale si inserisce il lavoro di Turrell risente del nascente movimento del Minimalismo, del quale assume il dogma della riduzione dell'oggetto ai suoi elementi essenziali, eliminandolo completamente per lasciare spazio esclusivamente alla luce e alla sua percezione. Fin da subito l'artista si afferma nella scena culturale degli anni Sessanta, diventando ben presto uno dei protagonisti del movimento Light and Space generatosi e circoscritto principalmente all'ambito

³⁰² *James Turrell: a retrospective*, cat. (Los Angeles, County Museum of Art, 26 maggio – 6 aprile 2014), a cura di M. Govan e C. Y. Kim, Los Angeles, Munich, London, New York, DelMonico Books, Prestel, 2013, p. 29

³⁰³ Quest'esperienza porta Turrell alla creazione di cosiddetti Dark Spaces che si incentrano non tanto sulla questione della visione, bensì su come il fruitore vede sé stesso nell'atto del vedere, ricollegando tali lavori al Black Painting di Reinhardt. *Ivi*, cit., p. 97

³⁰⁴ *Ivi*, cit., p. 29

californiano, il quale si inserisce in quello che viene definito come California Sublime³⁰⁵.

Uno degli aspetti che tuttavia distingue questo artista dai colleghi losangelini consiste nella tipologia d'esperienza proposta. Tramite i suoi lavori l'autore obbliga lo spettatore a dubitare della propria percezione sensoriale oltre che a diffidare dell'oggetto della percezione stessa.³⁰⁶ Nondimeno, a differenza di altri artisti che utilizzano la luce come *medium* principale – come Larry Bell, Dough Wheeler o Robert Irwin i quali si occupano delle qualità e della manipolazione della luce e dello spazio tramite gli oggetti – Turrell supera il dato fisico giungendo a proporre la fonte luminosa nella sua purezza creando “the illusion that we are seeing particular entities when in fact ‘nothing’ is actually present, at least that we can verify by touching, holding or measuring”³⁰⁷. Anche se i primi lavori dell'artista losangelino vedono l'impiego del fuoco in connessione a diverse tipologie di gas, questi materiali vengono abbandonati quasi immediatamente a causa della loro imprevedibilità e sostituiti da un impiego più cospicuo della luce come mezzo espressivo.

L'opera di Turrell, dunque, non pone il visitatore davanti a un oggetto o un'immagine da decifrare, bensì davanti alla luce stessa come rivelazione e meraviglia del mondo. Se la fonte luminosa viene vista nella società contemporanea al pari di un mezzo tramite il quale decifrare e comprendere la realtà, l'artista losangelino sceglie di reintrodurre al pubblico la radiazione luminosa come un'esperienza erede del concetto di contemplazione.

Il concetto odierno di luce deriva dall'Illuminismo, che individua quest'ultima come forza chiarificatrice che definisce i contorni degli oggetti all'interno della nostra quotidianità e senza la quale non avremmo modo di discernere la natura di ciò che ci circonda. Descartes, padre della modernità, pone come base del proprio pensiero filosofico la capacità di poter osservare chiaramente la realtà e gli enti che la compongono, individuando in questa capacità il fondamento per comprendere la

³⁰⁵ Con questo termine si riassumono una serie di tendenze che vanno da dipinti di Edward Hopper all'idealismo di carattere platonico, la filosofia Zen, la psicologia della percezione e la fenomenologia. *James Turrell: a retrospective*, cit., p. 114

³⁰⁶ Ivi, cit., p. 15

³⁰⁷ Ivi, cit., p. 38

verità, che si mostra nella sua evidenza. Questa particolare visione della luce pone questo fenomeno sotto il controllo dell'essere umano, individuando nella sua funzione il caposaldo del nostro concetto di metodo poiché: "Phenomena no longer stand in the light; rather they are subjected to the lights of an examination"³⁰⁸.

Tramite questo processo di modernizzazione la contemplazione cede il passo alla teoria della conoscenza al servizio del dominio dell'uomo sulla natura e il mondo. La luce dunque non comprende più il concetto di contemplazione bensì diviene campo d'azione dello sforzo umano relativo alla conoscenza. In questo ambito, dunque, non vi è spazio per una visione chiara e disinteressata, l'essere umano ora osserva ansioso in attesa di un giudizio che lo accompagni nel campo della conoscenza, uscendo dalla dimensione oscura dell'ignoto. La teoria, qui intensa come sinonimo di sapere, sostituisce il piacere della contemplazione, traducendosi in uno sforzo non privo di preoccupazioni teso verso il raggiungimento di un senso di sicurezza.

La visione del mondo a partire dalla modernità si lega a un controllo serrato nei confronti della realtà e alle sue possibilità d'alterazione. L'individuo viene visto dunque come agente attivo, instancabile attore intento a modificare il proprio intorno piuttosto che paziente contemplatore della sua luce e del suo splendore; tutto ciò porta dunque l'uomo a una continua tensione assertiva nei confronti del mondo, privandosi di una visione libera, avendo costruito una fittizia sicurezza alla quale risulta difficile rinunciare a favore della contemplazione e del relativo piacere ad essa connessa. A tal proposito, il lavoro di Turrell cerca di riportare l'individuo a un simile stato contemplativo grazie a un'azione incentrata sull'esperienza di una libera visione, tentando di privare l'essere umano del suo bisogno di sicurezza esercitato tramite l'azione del dominio.

7.1 I lavori giovanili

Turrell nel 1966, appena conclusi gli studi, si trasferisce all'ex Hotel Mendota a Santa Monica, dove oltre a stabilire il proprio domicilio, occupa parte dello stesso edificio, trasformandone alcune stanze nel proprio studio. Qui l'artista trasforma gli spazi in

³⁰⁸ J. L. Kosky, *Contemplative Recovery: The Artwork of James Turrell*, *CrossCurrents*, 2013, Vol. 63, No. 1, pp. 45-46

grandi stanze bianche e asettiche, all'interno delle quali applica diversi strati di pittura alle finestre trasformando gli ambienti in una grande camera oscura permettendo alla luce diurna e notturna di entrare dando luogo a delle coreografie luminose. Nello stesso luogo tre anni più tardi inizia una serie di interventi dove tramite delle aperture nelle pareti esterni, crea ulteriori giochi di luce, sottolineando l'aspetto strutturale della radiazione luminosa per quanto concerne la creazione del senso dello spazio, orientando due di queste in maniera tale allinearle alla posizione del Sole durante l'equinozio estivo ed invernale, mostrando una sensibilità verso il movimento degli astri che verrà successivamente ripresa con la monumentale opera del *Roden Crater*, e altre dieci fessure pensate in funzione della luce notturna, per un'esperienza la cui durata va dalle due alle quattro ore. L'opera prende il nome di *Mendota stoppages* (fig. 69) e consiste nel primo lavoro di Turrell – la cui progettazione ed esecuzione si protrae fino al 1974 – crea un'atmosfera immaginifica, il cui fascino risiede nella sua immediatezza a livello percettivo nonché nella sua indecifrabilità, avendo come fondamento l'esperienza stessa. Questa operazione dà luogo a quello che dalla critica viene individuato come il primo “sensing space”³⁰⁹ dell'autore, dove la percezione spaziale degli interni è funzione della luce esterna, la quale illumina gli spazi dello studio dell'artista secondo una precisa coreografia di aperture e chiusure dei fori creati che asseconda l'incidenza della radiazione luminosa a seconda del momento della giornata, dando luogo a una performance suddivisa in varie fasi; in questa serie di stadi si assiste a una progressiva diminuzione della luce naturale sino a sfidare la percezione del fascio luminoso dello spettatore, il quale nella fase finale, ignaro dell'oscuramento totale dell'ambiente, riesce a percepire un bagliore inesistente e derivante dalla luce idioretinica. Questo particolare aspetto del lavoro di Turrell è da ricondurre alla partecipazione del sopramenzionato programma Art and Technology.

Del 1966 è il lavoro intitolato *Afrum* (fig. 70) che si ispira a un oggetto ben preciso: il proiettore. L'opera, la cui fonte è una luce al tungsteno ad alta intensità unita a un proiettore per diapositive, genera un brillante rettangolo luminoso nell'angolo della stanza, il quale sembra assumere un volume tridimensionale secondo un principio illusionistico³¹⁰. Nel corso degli anni Turrell produce ben trentasei esempi sul modello

³⁰⁹ James Turrell: *a retrospective*, cit., p. 54

³¹⁰ Ivi, cit., p. 37

sopramenzionato dalle diverse forme e tonalità, il cui corpo complessivo viene raccolto nella pubblicazione dei primissimi anni Settanta *Projection Piece Drawings*.

Tra il 1968 e il 1969 Turrell crea una serie di opere realizzate in antitesi dei *Projection Pieces*, chiamati *Shallow Spaces*. Lo spazio in questo caso non viene più creato tramite l'uso di un proiettore che genera un volume illusorio a livello ottico, bensì tramite l'apertura di una serie di spazi reali all'interno dell'ambiente espositivo, passando dalla proiezione all'osservazione diretta del fenomeno luminoso.

Turrell realizza una parete a schermatura dei muri portanti delle sale, i quali grazie alla presenza di diverse luci tubi fluorescenti che retroilluminano la struttura, generano un'immagine etera. Questa soluzione diviene un utile esercizio al fine di comprendere le possibilità formali del mezzo luministico per i successivi lavori come gli *Skyspace* che con le loro forme come tetraedri, sfere e cilindri, anticipano i successivi *Cross Corner Construcions*. Il primo lavoro rientrante nella categoria dei *Cross Corner Construction* risale al 1969, che si iscrive nel periodo passato presso lo studio dell'ex Hotel Mendota, e prende il nome di *Stuck*. Quest'opera risulta fondamentale per la costruzione di un lessico atto a creare delle forti illusioni coloristiche e prospettiche grazie alla luce in spazi angusti e per l'ideazione dei successivi *Wedgeworks*, il cui principio costruttivo viene riutilizzando creando l'impressione della presenza di un ulteriore piano fisico realizzato tramite il posizionamento strategico delle fonti luminose. Un esempio di questo principio è visibile nel lavoro del 1999 presso il Museum of Fine Arts di Houston, dal titolo *The Light Inside* (fig. 71-72). Lo spazio per il quale viene ideata quest'installazione funge da congiunzione tra due diversi edifici dell'istituzione ospitante. L'opera, le cui tonalità cambiano al passare del visitatore, dà luogo a un suggestivo effetto *trompe-l'oeil* dando una connotazione fisica a un'opera fondata esclusivamente sul sapiente uso della luce come *medium*. Terence Riley, curatore del museo, in relazione al lavoro di Turrell nota come questo “appear to obey the same physical laws that define the viewer's relationship to the ground plane. Yet, the effect is not weightiness, but a fusion of presence with *gravitas*”³¹¹.

Alla fine degli anni Sessanta l'artista californiano crea un altro interessante lavoro, *Reamar* del 1968 (fig. 73), presentato alla sua prima personale presso lo Stedelijk

³¹¹ James Turrell: *a retrospective*, cit., p. 76

Museum di Amsterdam nel 1976. Riprendendo lo stratagemma utilizzato nei precedenti lavori, Turrell arriva alla creazione di un ambiente quasi onirico, dove la parete sembra fluttuare all'interno degli spazi espositivi. L'artista sceglie infatti di porre uno schermo davanti a uno dei muri, collocandolo una ventina di centimetri di distanza, e diminuendone leggermente le dimensioni di circa dieci centimetri per lato. Lo schermo così creato, sul cui retro vengono posti dei tubi fluorescenti, genera l'illusione di una parete sospesa nel vuoto circondata da un alone di luce, rendendo lo spazio reale difficilmente scindibile da quello illusorio. L'effetto straniante così generato crea un'ambiente più simile a quello onirico che a quello esperibile nella nostra quotidianità, rivisitando così il concetto di spazio e ponendo in dubbio le capacità percettive del visitatore³¹².

7.2 Skyspaces

Prima di abbandonare lo studio e l'appartamento del Mendota Hotel, Turrell decide nel 1972 di creare un'apertura che connettesse gli ambienti col cielo, eliminando una sezione del tetto successivamente ricostruita dal proprietario dell'immobile. Questa operazione conduce alla creazione del primo Skyspace dell'artista losangelino, logico punto d'arrivo del percorso artistico intrapreso a partire dalla metà degli anni Sessanta con la creazione presso il medesimo spazio della serie dei *Mendota Stoppages* e degli *Structural Cuts*. Il lavoro col quale termina il periodo presso lo studio di Santa Monica, viene visto dal Conte Giuseppe Panza di Biumo che ne resta affascinato, tanto da commissionare all'autore a distanza di due anni l'opera *Lunette* oltre che la riproduzione del medesimo intervento presso la villa di famiglia a Varese, dal titolo *Skyspace I* (fig. 74), sancendo un passaggio importante nella carriera dell'artista losangelino.

Al mondo vi sono settantacinque opere ricollocabili all'interno della tipologia degli Skyspace, il cui fondamento è l'interazione tra la dimensione interna ed esterna dell'edificio, visibile grazie ai rapporti cromatici e luministici che intercorrono fra cielo, la luce e l'atmosfera terrestre. All'interno dello spazio una panca continua segue

³¹² James Turrell: *a retrospective*, cit., pp. 76-77

il perimetro dell'ambiente, permettendo l'osservazione del cielo secondo una prospettiva nuova, dove grazie a una sapiente combinazione di luce interna e esterna è possibile assistere a un'immagine delle quotidianità in tutt'altra veste. La volta celeste si presenta come un'ampia campitura di colore bidimensionale in continuo mutamento, a cui si può assistere solo ed esclusivamente tramite la dimensione temporale insita nell'opera e che ne definisce inequivocabilmente la fruizione. Alla vista degli Skyspace il filosofo francese Didi-Huberman afferma:

“The sky is no longer the neutral background of things to be seen, but the active field of an unforeseeable visual experience... [T]he sky is no longer vaguely “around” or “above” us, but exactly there, on top of us and against us, present because it is changing, obliging us to inhabit it, if not to rise up to meet it”³¹³.

L'influsso dei Quacqueri, comunità nella quale cresce l'artista, può essere rivisto in questa serie di lavori grazie alla ripresa del concetto di “inner light” – che consiste nel raccoglimento della comunità in preghiera e che porta ad una sorta di illuminazione interiore, da molti riavvicinata alla pratica delle meditazioni – richiama l'esperienza alla quale si accede grazie alla fruizione di questi lavori. Il visitatore si trova dunque in una situazione di silenzio collettivo, ognuno immerso nella propria contemplazione della luce come meraviglia, dove al momento dell'aggiunta della dimensione temporale ed esperienziale, è possibile notare una spiccata somiglianza con la prassi dei Quacqueri – il cui agire può essere letto come una forma di Minimalismo della cristianità alla ricerca di un effetto più profondo e onesto dell'esperienza vissuta³¹⁴ – tanto da portare Turrell a intitolare il suo secondo Skyspace del 19708 – realizzato per il Museum of modern Art's P.S. 1 di Long Island – *Meeting*, termine utilizzato dalla comunità religiosa per definire tale usanza di raccoglimento collettivo nell'atto della preghiera.

Nel 1985 Realizza *Second Meeting* (fig. 75) per il Museum of Contemporary Art di Los Angeles, il quale tuttavia rifiuta la donazione dell'opera da parte dell'artista, portando Turrell a dover trovare una nuova sede per il proprio lavoro. Tale

³¹³ T. Edensor, *Light Art, Perception, and Sensation*, *The Senses and Society*, Vol. 10, p. 142, [Light Art, Perception, and Sensation: The Senses and Society: Vol 10, No 2 \(tandfonline.com\)](https://doi.org/10.1080/17513758.2019.1644444) [ultimo accesso 11 febbraio 2023]

³¹⁴ *James Turrell: a retrospective*, cit., p. 15

avvenimento porta alla presa di coscienza delle problematiche relative alla costruzione di simili opere in contesti preesistenti, giungendo alla decisione di realizzare per i successivi lavori architetture *ex novo* atte ad accogliere questa serie di opere. La connotazione *site-specific* di tali opere comporta un'attenta analisi dell'ambito nel quale inserire tali lavori, passando dall'analisi dell'astronomia, del clima, della geologia e della geografia di un luogo anche agli aspetti culturali del luogo prescelto, in quanto molto del contesto esterno che influisce sulla fruizione dell'opera stessa. L'architettura diviene quindi veicolo tramite il quale plasmare la luce al fine di darle quella caratteristica connotazione materica che contraddistingui il lavoro dell'artista losangelino.

La tipologia degli Skyspace a partire dagli anni Ottanta si svincola dalle limitazioni degli ambienti preesistenti, dando vita progetti pensati appositamente per ospitare il lavoro dell'artista americano. In alcuni casi lo Skyspace assume delle forme ibride³¹⁵ a seconda delle necessità di fruizione sottese alla creazione delle stesse, dando origine a luoghi di culto – come nel caso *One Accord* del 2013 (fig. 76) – a luoghi dediti alla meditazione – ad esempio *House of Light* del 1997 (fig. 77), dove viene indagato l'immaginario mondo delle ombre legato di Jun'chirō nel rispetto della tradizione architettonica giapponese – fino ad esiti più recenti dove la premessa del lavoro di Turrell viene sovvertita ai fini di valorizzazione del contesto urbano dando vita a delle tipologie ibride di Skyspace che prendono il nome di Architecture of Light o Architectural Lighting – di cui *Light Transport* del 2003 è uno dei più importanti – dove non è più il soggetto ad addentrarsi nel campo luminoso bensì è la radiazione luminosa a essere emanata dall'architettura stessa.

Dal decennio successivo l'artista inizia a mettere in relazione l'aspetto qualitativo e visivo della contaminazione fra *medium* luminoso e acqua, generando degli interessanti lavori, di cui il primo è *Heavy Water*, realizzato a Poitiers nel 1991, dove il visitatore è invitato ad accedere ad una piscina comunicante con una struttura separata dove viene installata l'opera dell'artista e che diviene accessibile

³¹⁵ Tra questi vale la pena ricordare l'installazione site-specific dell'artista presso la Solomon R. Guggenheim di New York, dove la rotonda di Frank Lloyd Wright viene illuminata dal lavoro di Turrell grazie alla combinazione delle varie tipologie artistiche da lui utilizzate generando un ibrido fra "Skylight-Skyspace, a Space Division Construction and a Tall Glass in multitiered rings". *James Turrell: a retrospective*, cit., p. 136

esclusivamente tramite la natazione. Un'evoluzione più recente di tale tipologia – dove alle strutture vengono integrati elementi come stagni, piscine, cenote, stupa, corsi d'acqua o grotte – è riscontrabile in opere come *Stone Sky* (fig. 78) creato nel 2005 a Vijar de la Frontera, *Within without* (fig. 79) del 2010 a Canberra, o il più recente e imponente esempio messicano *Agua de Luz* del 2012 costruito presso Tixaxaltuyub la cui forma richiama le zigurat dei Maya, edifici complessi il cui orientamento spaziale legato ai movimenti celesti risulta un *trait d'union* evidente fra le antiche civiltà mesoamericane e l'artista americano.

7.3 Ganzfeld

I lavori che prendono il titolo di *Ganzfelds* o 'new landscapes' non solo oltrepassano qualunque tentativo di inquadramento all'interno della pratica artistica, superando la nozione di scultura, pittura o installazione, ma sfidano il fruitore a una riconsiderazione della propria soggettività e della propria capacità di giudizio³¹⁶. Il fenomeno conosciuto come Ganzfeld, scoperto attorno agli anni Trenta del secolo scorso e ripreso successivamente negli anni Settanta, comporta la visione di un campo di luce omogeneo dando la sensazione di trovarsi all'interno di uno spazio infinto dove avviene una perdita totale dei punti di riferimento – a causa del fenomeno della deprivazione sensoriale – allo stesso modo di un aviatore all'interno di una nube, il quale non può che affidarsi ai dati empirici degli strumenti di navigazione, ignorando gli impulsi suggeriti dai propri sensi³¹⁷.

La prima opera di questa serie di lavori viene proposta al pubblico nel 1976 durante la mostra personale di Turrell presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam e prende il nome di *City of Arhmit* (fig. 80), composta da quattro stanze affacciate su di un corridoio comune. La luce naturale viene riflessa dagli ambienti esterni, creando

³¹⁶ L'aspetto relativo alla percezione del fenomeno luminoso e del colore, in particolare per quanto concerne lo statuto ontologico di quest'ultimo, ha dato luogo a un ampio dibattito fra gli accademici. A tal proposito Gibson afferma: "as such. The only way we see illumination is by way of that which is illuminated, the surface on which the beam falls, the cloud, or the particles that are lighted. We do not see the light that is in the air or that fills the air" affermazione che si pone in antitesi rispetto a quanto dichiarato da Adcock che vede nei lavori di Turrell la possibilità di vedere la luce "[...] as light rather than illumination on objects". P. Beveridge, *Color Perception and the Art of James Turrell*, "Leonardo", Vol. 33, no. 4, 2000, p. 310

³¹⁷ *James Turrell: a retrospective*, cit., p. 32

tonalità diverse: in due si assiste a un'atmosfera di tonalità verde pallido poiché frutto del riflesso sul prato esterno del museo, nelle restanti un rosso pallido pervade gli ambienti la cui tonalità è dovuta ai mattoni a vista della struttura. L'effetto coloristico ottenuto svanisce dopo pochi attimi portando con sé un'immagine residua al passare negli spazi successivi, intensificando le *nuances* di quello seguente³¹⁸.

Un altro esempio di Ganzfeld è l'opera del 2009 dal titolo *Bridget's Bardo* (fig. 81), a Wolfsburg in Germania. In questo lavoro il visitatore accede alla stanza dal piano superiore tramite una rampa ritrovandosi immerso in un campo di luce particellare che permea l'ambiente, negandone gli angoli e le congiunzioni, dove le pareti vengono rivestite di una vernice bianca riflettente al fine di amplificarne al massimo l'effetto luministico impedendo allo spettatore di orientarsi all'interno dello spazio espositivo. A tal proposito Known afferma come l'artista losangelino arrivi a degli esiti artistici che generano:

“[a] dimensionless and scaleless sense of space, dreamlike and ethereal, always infinite, that one realizes is not so remote but is within us, beyond us, all the time... the context that surfaces in the field of Turrell's work is at a far more expansive scale than that commonly discussed in contemporary art discourse”³¹⁹.

Tale risultato comporta lo spaesamento dello spettatore, che all'interno di queste 'nebbie' dai colori vivaci perdono l'orientamento spaziale assistendo a esperienza definita da Smith come “a fullness of emptiness”³²⁰, tanto da costringere l'artista a ricorrere a delle barriere architettoniche in via precauzionale. Nei lavori successivi, che prendono il nome di Space Division Pieces e che iniziano nello stesso anno della mostra del museo olandese, queste vengono rimosse e sostituite con una diversa organizzazione dello spazio, realizzando delle cavità all'interno delle strutture fittizie illuminate dalla stanza d'accesso diffusa in tutte le direzioni. Tale scelta comporta la creazione di un velo luminoso che all'avvicinarsi dello spettatore si trasforma in una sorta di foschia colorata, ottenuta tramite un espediente simile a quello adoperato nella

³¹⁸ P. Beveridge, *Color Perception and the Art of James Turrell*, pp. 307-308

³¹⁹ *James Turrell: a retrospective*, cit., p. 251

³²⁰ Ivi, p. 250

serie degli Skyspace, dove in entrambi i casi, si accede a “[...] a space that comes close to dreams”³²¹.

7.4 Roden Crater

I quacqueri come i buddisti e gli hindu tramite la meditazione, arrivano a una forma di visione, o meglio, di conoscenza, dove il conosciuto coincide con il soggetto, in una sorta di illuminazione che elimina la separazione fra l’individuo e il mondo. La declinazione architettonica del Buddha viene individuata nel modello architettonico della stupa, che connette la terra col cielo. Una simile connotazione è riscontrabile anche in molti dei templi del sudest asiatico, i quali si rifanno al mito del Monte Meru che connette la sfera celeste con quella terrena e la cui interazione crea l’universo fenomenologico per come lo conosciamo. Sembra dunque plausibile rivedere nell’idea plastica del Monte Meru, il modello principe che sta alla base della concezione del *Roden Crater* di Turrell, conoscitore della tradizione legata al modello costruttivo della stupa³²².

A metà degli anni Settanta Turrell inizia ad interessarsi delle opere di land art, diletto con ogni probabilità legato non solo alla propria ricerca personale inerente la luce e i movimenti degli astri ma anche alla sua grande passione per il volo. Gli esordi di tale corrente – le cui radici possono essere ricondotte in parte al nascente movimento ecologista, la rarefazione dell’oggetto artistico e le immagini della Nasa – risultano coevi rispetto all’inarrestabile curiosità dell’artista losangelino tesa all’analisi tra i rapporti che intercorrono tra il paesaggio, la luce e il cielo.

Grazie al finanziamento ottenuto nel 1974 da parte della Guggenheim Foundation, Turrell inizia la ricerca di uno luogo che presentasse una concavità, una forma cilindrica o un cono collocata su un altopiano; il fine di tale scelta è quello di potenziare al massimo la differenza percettiva fra la volta celeste vista all’interno e all’esterno della struttura, nella quale l’autore cerca di ricreare l’effetto a cui sono soggetti gli

³²¹ James Turrell: *a retrospective*, cit., p. 75

³²² Ivi, p. 28

aviatori che volano a bassa quota dove la percezione della forma e delle dimensioni del cielo assumono una leggera curvatura.

L'artista californiano decide di creare un'opera di land art che non si focalizzi su di una determinata interazione di fattori ricollocabili in precisi momenti dell'anno, come i solstizi o gli equinozi, ma che la cui fruizione possa essere garantita indipendentemente dal periodo e che coinvolga non solo il Sole, ma anche la Luna e gli altri astri della volta celeste, scelta differenzia sensibilmente la sua opera da quella di altri artisti che si cimentano in tale corrente artistica come Morris o Holt.

La prima documentazione relativa al titanico progetto dell'esponente del movimento Light and Space, la cui realizzazione impiega l'intera carriera di Turrell e il cui completamento è previsto per il 2024, viene presentata al pubblico nel 1976 presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam in occasione della sua seconda personale col titolo di "Project at a Volcano"³²³.

Il sito ideale per quello che a detta di molte risulta essere una delle creazioni più ambiziose dell'essere umano finora, viene individuata nel deserto vicino a Flagstaff, presso il San Francisco Peaks nella zona centro settentrionale dell'Arizona. All'interno del progetto titanico ideato da Turrell troviamo diversi tunnel che si incrociano nella stanza centrale della struttura della Sun and Moon Space (fig. 82) e che ricalcano il funzionamento della camera oscura, mettendo in congiunzione la luce proveniente dall'esterno col corpo centrale, dove una singola lente ha il compito di rifrangere la luce e ridirigerla all'interno dell'edificio. Dalla rotonda centrale si accede a un'altra galleria che termina con un'apertura ellittica verso il cielo (fig. 83). Nel medesimo spazio si trova inoltre una scultura la cui forma plastica richiama alla mente la tradizione dei monoliti e costituita da due blocchi di granito nero che incorniciano una lastra sferica in pietra bianca, rappresentando gli archetipi della Luna e del Sole, dello yin e dello yang e diventano la rappresentazione teatrale degli astri celesti.

Un altro interessante spazio realizzato dall'artista è il cosiddetto South Space, nel quale al centro della pavimentazione si trova incastonato un analemma³²⁴ sormontato da una scultura ellittica che, a mezzogiorno, grazie alla sua ombra, contrassegna il punto

³²³ *James Turrell: a retrospective*, cit., p. 127

³²⁴ strumento astronomico che calcola il tragitto del Sole durante l'anno. *Ivi*, cit., p. 18

esatto del percorso del Sole all'interno dell'anno. Nella stessa stanza Turrell sceglie inoltre di collocare una seduta inclinata che ricalca il perimetro della sala, indirizzando lo spettatore ad ammirare la stella polare le cui coordinate vengono suggerite dalla scultura ellittica sopramenzionata; se osservata da una precisa angolazione come cerchio perfetto, è possibile individuare oltre all'Orsa Maggiore il Piccolo Carro – o Orsa Minore – il cui rapporto in termini di movimento mostra l'immobile asse ideale punto di riferimento della nostra visione dell'universo, sottolineando il continuo inesorabile moto celeste (fig. 84).

Il Fumarole Space, come suggerisce il nome, si apre sul corpo centrale del vulcano. La scelta plastica di tale ambiente non può non ricordare il lavoro mai realizzato dell'architetto francese Étienne-Louis Boullée del cenotafio dedicato a Newton (fig. 85) verso la fine del Settecento, i cui interni ricalcano i meccanismi dell'universo e al cui interno sarebbe dovuta essere posizionata una sfera luminosa nel periodo notturno, lasciando il compito dell'illuminazione diurna alle perforazioni applicata nella parte superiore dell'edificio, creando un'antitesi fra spazio interno ed esterno. Lo spazio sferico creato dall'artista per il Fumarole Spaces si presenta come finestra sul paesaggio circostante, memore di un tempo geologico lontano. Al fine di porre in relazione il tempo umano con quello del mondo celeste ed inorganico, la sala può trasformarsi in camera oscura tramite la chiusura di tale finestra e oltre che grazie alla presenza di piccole fessure che incanalano la luce esterna, portando il paesaggio all'interno del *Roden Crater*. In maniera simile, secondo un meccanismo che richiama quello dell'occhio umano, grazie alla presenza di una piscina e di lente sul soffitto dell'ambiente sferico (fig. 86) è possibile assistere alla proiezione della luce celeste riflessa sulla superficie d'acqua, dando la possibilità al visitatore di nuotarvi all'interno e sotto la cui superficie – grazie alla creazione di un'ingegnosa struttura in funzione di antenna radio – è possibile ascoltare la radiazione cosmica proveniente da una data porzione della volta celeste, mettendo nuovamente in contatto la dimensione umana con quella dell'universo³²⁵.

Nella stessa zona in epoche passate le popolazioni native degli Hopli e i dei Pueblo hanno costruito strutture simili al Roden Crater e agli Skyspace, mettendo in relazione

³²⁵ James Turrell: *a retrospective*, cit., p. 22

il comune interesse verso la luce mostrato nelle più recenti opere di Turrell, che con questo progetto in particolare, richiamano le forme delle testimonianze più antiche di civiltà ad oggi conosciute.

Quest'ultimo lavoro incarna il pensiero sotteso al concetto di luce espresso precedentemente dall'artista, secondo il quale "Light is not so much something that reveals as it is itself the revelation"³²⁶

Dopo aver analizzato il corpus di lavori dell'artista, vagliando tanto le opere quanto le tipologie lessicali delle quali fa uso, si nota come la luce tenda a perdere la sua connotazione di rivelazione razionale grazie alla quale fare esperienza del mondo e si riappropri di una valenza spirituale che comporta la reintroduzione del concetto di contemplazione eliminato nel mondo occidentale per quanto concerne il concetto di *medium* luminoso.

Se fin da Platone si è tentato di individuare il limite tra mondo oggettivo e soggettività, con questi lavori Turrell "has obliterated the philosophical and actual barriers between subject and object, as if the ideal forms and their shadows on Plato's cave wall have merged into one ultrareality"³²⁷.

³²⁶ *James Turrell: a retrospective*, cit., p. 13

³²⁷ Ivi, p. 33

8. Olafur Eliasson

Olafur Eliasson nasce il 5 febbraio 1967 a Copenaghen, passando la sua gioventù tra Danimarca e Islanda. Dal 1989 al 1995 studia presso la Royal Danish Academy of Fine Arts, trasferendosi successivamente a Berlino dove fonda il proprio studio.

Fra le influenze a cui è soggetto il lavoro dell'artista una delle più importanti è il paesaggio islandese, in particolare per quanto concerne i fenomeni meteorologici e il paesaggio, ricco di cascate, vulcani, ghiacciai e caverne. I sensi in questa landa sembrano acuirsi, e si ha accesso a una percezione diversa del tempo e dello spazio. Il territorio di questa terra diviene un luogo di sperimentazione per quanto riguarda i progetti dell'artista. Secondo l'artista:

“L'arte è [...] capace di rendere esplicito ciò che è invisibile e assimilato all'ambiente naturale. Questo processo trasformativo, che coinvolge sia il corpo sia la mente, come pure la nostra sensazione di essere presenti e consapevoli, è al centro della mia pratica”³²⁸.

Uno dei testi fondamentali per lo sviluppo della pratica artistica di Eliasson è libro *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object 1966-72* di Lucy Lippard, il cui interesse si materializza nel rifiuto del dominio del mercato artistico sull'oggetto d'arte, richiamando l'Arte povera italiana. Eliasson si rifà inoltre alla tradizione del movimento Light and Space americano, già menzionato nei capitoli precedenti. Tra gli artisti a cui si ricollega la pratica dell'artista danese troviamo James Turrell – con la trasformazione dello spazio tramite espedienti illuminotecnici – Robert Irwin – del quale riprende la suddivisione spaziale tramite materiali effimeri come la tela – Doug Wheeler, Larry Bell e Maria Nordman – in particolare per gli interventi in campo architettonico – la quale tuttavia non si riconosce in questa corrente artistica. Oltre a questi, fra altri spunti³²⁹ utili allo sviluppo del proprio lessico artistico troviamo le opere delle correnti postminimaliste e della land art, le sculture di Fujiko Nakaya, e le camere colorate di Carlo Sruiz-Diez e Hélio Oiticica.

³²⁸ *Olafur Eliasson: nel tuo tempo*, cat. [Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre – 22 gennaio 2023], a cura di A. Galansino, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, Venezia, Marsilio arte, 2022, p. 57

³²⁹ Un'altra importante influenza per quanto concerne l'evoluzione artistica di Eliasson troviamo le installazioni di Mel Bochner, Gordon Matta-Clark e Dan Graham. *Olafur Eliasson in real life*, cat. [Londra, Tate Modern, 11 luglio – 5 gennaio 2020], a cura di M. Godfrey, Londra, Tate publishing, 2019, p. 14

Parte delle tematiche trattate da questo artista possono essere iscritte nel percorso artistico di Turrell, che similmente indaga la percezione dell'essere umano e indagine che diviene il soggetto principale attorno a cui si sviluppa il loro procedere artistico. Se l'artista californiano si interessa di land art grazie anche al nascente movimento ambientalista, Eliasson ne sposa la causa in toto, mostrando il proprio impegno ecologista in diverse opere e iniziative, come nel recente caso di *Ice Watch* (fig. 87), un progetto del 2018 che ha visto l'impiego di ben centodieci tonnellate di ghiaccio proveniente dalla Groenlandia – recuperate dall'oceano e rimaneggiate al fine di dar loro una forma simil cubica – e collocati tra l'ingresso della Tate Modern di Londra e la sede centrale europea di Bloomberg, entrambi attori a sostegno del progetto dell'artista danese.

I *medium* utilizzati dall'artista sono assai diversi fra, spaziando fra installazioni, video, dipinti, fotografie e sculture. Le prime mostre dell'artista, oggi riconosciuto come uno dei rappresentati principali dell'arte contemporanea, iniziano attorno a partire dai primissimi anni Novanta, arrivando nel 2003 a rappresentare per la prima volta la Danimarca presso la cinquantesima Biennale di Venezia, anno nel qual crea uno dei lavori di maggior successo della propria carriera: *The weather project*, ospitato presso la Turbine Hall della Tate Modern di Londra. Tale opera in particolare, che vanta un'affluenza di ben due milioni di visitatori, ha un notevole successo e dà modo di comprendere la portata del lavoro di Eliasson nonché la sua notorietà.

Il lavoro artistico di Eliasson consiste nella creazione di nuove realtà e situazioni, in maniera analoga ad alcuni suoi colleghi contemporanei come Pierre Huyghe, Carsten Höller e Dominique Gonzales-Foerster. Il campo di indagine dell'artista riguarda:

“our senses, [...] physical movement, [...] our notions of self and community” dove grazie all'arte è possibile avere “[...] a holistic perspective on what it means to be a human being”³³⁰.

Nei lavori dell'artista danese è possibile riscontrare alcune similitudini con diversi autori già trattati, come Irwin e Turrell o Bruce Nauman, in particolare nel caso della creazione di *Room of one colour* del 1997 (fig. 88) che richiama la *Yellow room (triangular)* dell'autore statunitense del 1973, tuttavia differenziandosi per quanto

³³⁰ *Olafur Eliasson: Experience*, London, New York Phaidon, 2022, pp. 20-21

concerne i termini di ricezione attesa, dando vita non più allo straniamento opprimente dell'artista americano ma ricercando semmai un disorientamento – dato dalla visione in bianco e nero – atto ad affinare i propri sensi, in maniera simile a quanto proposto in *The weather project*.

Tra i mezzi utilizzati la luce viene coniugata principalmente, ma non esclusivamente, in termini di riflessione, distorsioni e proiezioni. Per l'opera del 1990 *Window Projection* (fig. 89) Eliasson colloca una lampada all'interno di una stanza, la quale tramite uno schermo proietta l'immagine di una finestra sulle pareti dell'ambiente grazie a un apposito filtro creando l'illusione di un'apertura inesistente, lavoro successivamente ripreso nel più recente lavoro del 1999 dal titolo *Triple Windows* e riproposto nella personale dedicatagli nel 2022 a Palazzo Strozzi a Firenze. In *Wannabe* del 1991 (fig. 90) la luce prende la forma classica del riflettore utilizzato in teatro, mettendo lo spettatore nella condizione di scegliere se mostrarsi al resto della platea o osservare la scena da distante. Nel 1995 l'artista crea *Eine Beschreibung einer Reflexion, oder aber eine angenehme Übung zu deren Eigenschaften (A description of a reflection or, a pleasant exercise on its qualities)* (fig. 91), dove un proiettore posizionato sul soffitto dell'ambiente proietta un fascio di luce deviato da un è uno specchio posizionato in un angolo, indirizzando il fascio luminoso verso un ulteriore superficie riflettente che proietta la luce su di un grande schermo circolare posizionato nel mezzo della sala. L'immagine così generata ricorda le sembianze di una nebulosa portando a un risultato stupefacente in rapporto alla povertà dei mezzi utilizzati. Nel 1997 dà alla luce il lavoro *Your sun machine* dove grazie a un'apertura sul soffitto della galleria attraverso la quale la luce diretta del sole mostra con il suo movimento non solo il meccanismo del sistema solare, ma anche la rivoluzione della Terra sul proprio asse.

Eliasson sviluppa un grande interesse per quanto concerne il pubblico rispetto ai suoi predecessori, allo stesso modo si interessa all'idea di movimento e accoglienza, integrando all'interno della sua analisi anche le modalità di fruizione dei visitatori in relazione agli sviluppi avvenuti tramite la tecnologia. Tale è la ragione per la quale all'interno del suo corpus di opere è possibile trovare una fruizione di carattere esperienziale, riflesso dello smodato sviluppo delle applicazioni della tecnica che permea la quotidianità tanto dell'individuo come della società, lasciando sempre meno

spazio all'aspetto corporeo del nostro vivere. Conscio della mancanza di opportunità presenti nella società tramite le quali si possibile ritrovarsi a esperire situazioni fuori dall'ordinario, Eliasson amplia il proprio lessico al fine di convincere una più vasta porzione di pubblico rispetto a quanto fosse possibile in passato³³¹.

I lavori che si collocano tra gli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio mostrano i due indirizzi di sviluppo della pratica artista dell'autore, il primo consistente nella creazione di veri e proprio paesaggi di carattere totalizzante – ottenuti grazie alla sommatoria di vari spazi ospitanti differenti opere di carattere ambientale – il secondo, invece, la progettazione di oggetti³³², attività alla quale inizialmente l'artista cerca di sottrarsi³³³.

La tipologia di fruizione delle opere di Eliasson può essere definita come “'frictional encounters': interactions between viewers and artworks, or subject and objects, that are always riven with tension, conflict and misunderstanding”. Questa specifica relazione fra arte e pubblico si basa su diversi principi, primo fra tutti quello di empatia proposto dal tedesco Robert Vischer, il quale indaga le reazioni riguardo gli stimoli esterni che riguardano la vista, l'udito e l'olfatto in relazione alle immagini, l'architettura o la scultura, definendo l'incontro estetico come una proiezione psicologica del proprio sé verso l'oggetto osservato, catalogato come *'empathy'*, dando nuova centralità al copro e all'intelletto dell'individuo³³⁴. Tale concetto viene ripreso successivamente dallo storico dell'arte Wihhem Worringer, secondo il quale questo dialogo fra soggetto e oggetto sia non solo alla base della percezione dell'opera d'arte, ma riguardi anche il processo creativo alla base della sua produzione³³⁵.

Una delle opere che sfida maggiormente il visitatore a relazionarsi con essa *Moss Wall* del 1994 (fig.)92), dove ricopre di *Cladonia rangiferina* – conosciuta come il lichene delle renne – un'intera parete, dando modo all'osservatore di toccare con mano l'opera,

³³¹ *Olafur Eliasson in real life*, cit., p. 16

³³² Questi sono frutto di una lunga collaborazione con l'architetto Einar Thorsteinn. Ivi, p. 17

³³³ *Ibidem*

³³⁴ Ammantando il mondo in una visione caleidoscopica, cangiante della realtà nel suo moto perenne, il lavoro dell'artista danese si ricollega a uno dei concetti più radicali dell'Espressionismo: “perpetual motion, a universe that would constantly changing, fleeting and anti-monumental”. *Olafur Eliasson: Experience*, cit., p. 20

³³⁵ Ivi, pp. 7-8

la quale è a tutti gli effetti ad un essere vivente, che con la sua crescita e il suo movimento sottende la relazione tra singolo e collettività, esterno e interno. La propensione di Eliasson per l'accento multisensoriale dell'esperienza umana viene accostata a quella di *Gesamtkunstwerk*, idea riconducibile a Richard Wagner e successivamente esplorata secondo diverse declinazioni da altri autori, come il regista e teorico del cinema Ejzenštejn, Fontana, oltre che dagli artisti della Bauhaus³³⁶. Diverse sono le opere dell'artista che ricercano di stimolare i sensi del fruitore, si questo tramite la vista, l'udito, l'olfatto o una compresenza di questi, come nell'esempio del giardino polisensoriale *Geruchstunnel* del 2000, nel caso della serie di cascate artificiali, come l'imponente esempio realizzato a Versailles dal titolo *Waterfall* e realizzata nel 2016 (fig. 93), o *Big Bang Fountain* del 2014 (fig. 94), dove l'unione di getti d'acqua blu e luci stroboscopiche cristallizzano momentaneamente l'acqua all'apice della propria gettata³³⁷. Un altro interessante lavoro è *Beauty* del 1993 (fig. 95), anche questo recentemente riproposto nella già nominata mostra presso Palazzo Strozzi del 2022. L'aspetto interessante di tale opera consiste non solo nella meraviglia suscitata dalla resa finale del progetto e dalla sua essenzialità di mezzi in termini di realizzazione – ossia la visione di un arcobaleno di colori grazie a una nebbia sottile colpita da una precisa angolazione da un proiettore – ma soprattutto nel sottolineare l'impossibilità di una medesima percezione da parte di due osservatori davanti la stessa opera.

Attorno a metà della propria carriera l'artista danese, avendo conseguito diversi riconoscimenti a avendo già esposto nei maggiori musei, istituzioni e gallerie del mondo, poco attratto dal lato economico del proprio mestiere si pone un nuovo obiettivo, andare oltre il concetto tradizionale di artista del mondo del mercato contemporaneo anelando a nuovi orizzonti poiché “an artist can be many things – an entrepreneur, policy-maker, activist, reasearcher, a gardener of sorts”³³⁸.

³³⁶ *Olafur Eliasson: Experience*, cit., pp. 8-9

³³⁷ In *Big Bang Fountain* avviene una reazione simultanea fra occhi, neuroni e muscoli che ricevono lo stimolo visivo della pulsazione della luce e del getto d'acqua, dove “Both body and matter, essence and substance, are suddenly shown to be “defined by activity”. È interessante notare il richiamo sia al lavoro di Marey, come l'antitesi rispetto ai *Ganzfeld* di Irwin, i *Lichtballets* di Piene, data la natura anti monumentale di quest'opera, dove l'immagine risulta in continuo movimento. Ivi, cit., p. 17

³³⁸ *Olafur Eliasson in real life*, cit., p. 22

Eliasson apre dunque il proprio fare artistico a diverse realtà, scelta visibile anche dall'organizzazione del proprio studio dove una commistione di saperi crea le possibilità per un agire non esclusivamente artistico ma anche politico, iniziando a porsi come oratore in diversi contesti. L'autore collabora infatti non solo con gli enti culturali tradizionali, ma anche con politici, aziende³³⁹, cercando di abbattere il muro che separa l'ambito culturale, con il suo alone elitario, dal resto del mondo, nel tentativo di eludere il preconcetto di un'arte fine a sé stessa. A tal proposito un illuminante estratto dell'artista, nel quale esemplifica la sua idea di arte e i suoi possibili esiti all'interno della società:

“Art, the creative muscle, its a trust machine ... Nowadays, art has great potential for changing the world and improving people’s lives, partly because it can nurture a degree of trust. It’s important, because as politics, business and finance are losing people’s trust, artists are regaining it. Culture has the highest public trust level of any economic sector. And it can bring about not only the potential for feeling, but also for acting”³⁴⁰.

Dal 2012 l'artista si impegna in diversi progetti che trattano le grandi crisi che l'umanità si trova a fronteggiare – cambiamento climatico, l'accesso all'energia e la migrazione – riscoprendo il concetto di artista *engagé* e dando vita a diversi progetti come il già menzionato *Little Sun*, *Ice Watch* e *Green light*³⁴¹, i quali, salvo l'ultimo, presentano alcune criticità in termini di eticità e sostenibilità, la cui valutazione tuttavia esulta da questo contesto.

³³⁹ L'artista collabora sia con il Public Art Found che con la casa di moda di Louis Vuitton, portando il curatore Hans Ulrich Obrist ad affermare: “The idea of artists creating art for shops can be a trap and even confuse or weaken their art”. Eliasson sostiene invece come la collocazione del lavoro non vada a incidere sull'esperienza artistica in quanto tesa ad uscire dal contesto consumistico, nel tentativo di creare “a certain type of subversion”. *Olafur Eliasson: Experience*, cit., pp. 24-25

³⁴⁰ Ibidem

³⁴¹ Il primo utilizzo del ghiaccio da parte dell'autore risale al 1998 con *Ice Pavillon*, seguito da *The very large ice step* a Parigi. Nel 2006 crea *Your waste of time* collocato in una stanza refrigerata nella sua galleria berlinese. Nel 2014 inizia la serie *Ice Watch* che prevede un percorso itinerante: prima a Copenaghen, due anni dopo a Parigi e infine Londra nel 2018.

Green light – an artistic workshop tocca la tematica migratoria, in particolare la crisi dei migranti avvenuta intorno al 2016, generando una ripresa della destra in ambito politico. Tramite questo workshop l'artista ha aiutato i rifugiati ad accedere a uno spazio sicuro, cibo e corsi di lingua. Tuttavia, non avendo la possibilità di accedere ad alcuna forma di impiego, questa iniziativa ha dato modo tramite la creazione di una serie di lampade di design di donare dei fondi alla Croce Rossa e alla Caritas, dando modo alle persone in fuga dai paesi nati di accedere anche a delle consulenze legali. Tre mesi dopo la sua conclusione, lo stesso workshop viene riproposto dalla Biennale di Venezia, con ben altri esiti in termini di ricezione, portando un critico ad affermare di essere davanti a un “human zoo”. *Olafur Eliasson in real life*, cit., pp. 28-32

8.1 Il medium della luce in Eliasson

Una delle prime opere a tal proposito che sfrutta il *medium* della luce è *Your compound view* del 1998, dove grazie a una serie di riflessi la struttura dà vita a un effetto caleidoscopico, ripreso in seguito in *Your spiral view* del 2002 (fig. 96). Questo lavoro successivo risulta molto più ambizioso, essendo composto da un tunnel dalle linee tondeggianti dove grazie a una pedana il fruitore è libero di addentrarsi all'interno del lavoro, osservando il gioco prospettico realizzato tramite una serie di specchi curvi addossati alle pareti secondo precise geometrie. Questa creazione viene riproposta nel 2003 per il padiglione danese della Biennale di Venezia grazie alla sua rivisitazione dal titolo di *La situazione antispettiva* (fig. 97-98). In questa serie di caleidoscopi si nota non solo l'interesse verso il concetto rinascimentale di prospettiva e le proporzioni classiche, ma anche l'influsso dell'architettura di Buckminster Fuller, che ne mette in risalto l'irregolarità, oltre che il riferimento a Bruno Taut e Paul Scheerbart. Se l'edificio modernista e classico pone il visitatore in uno stato di soggezione davanti alla magnificenza dell'opera architettonica, Eliasson cerca di eliminarne i riferimenti spaziali – tendenza visibile anche in altre opere tramite l'uso di nebbie o l'abolizione dell'angolo retto per lasciare spazio a soluzioni formali curvilinee – col fine ultimo di creare nuove forme di relazione non solo nei confronti dello spazio ma anche in relazione agli altri individui che come il soggetto tentano di decifrare uno spazio difficilmente comprensibile secondo la tendenza al rigore geometrico tipico dell'architettura occidentale.

L'importanza del nostro rapporto con la luce viene esplorato in un'intervista da Eliasson con la cronobiologa Wirz-Justice, con la quale discute di una recente scoperta del 2017 per quanto concerne l'esperienza visiva, in particolare il funzionamento della vista e lo sviluppo dei ritmi circadiani. Tale scoperta dimostra come la luce influenzi la nostra visione mentre facciamo esperienza del mondo, ma soprattutto come:

“[...] light also has directed mood-enhancing affects, and can modify vigilance, cognition and performance. [...] The effect of light on our mental and physical health is enormous and wide-ranging: it includes sleep, mood and somatic well-being”³⁴².

³⁴² È stato comprovato da recenti studi l'utilizzo della luce come terapia contro la depressione, avendo degli ottimi risultati ed essendo riconosciuta ad oggi come valida terapia. *Olafur Eliasson in real life*, cit., pp. 43-44

8.2 The weather project

Una delle opere più conosciute dell'artista è il *The weather project* del 2003 (fig. 99-101), installazione monumentale creata per le Turbine Hall presso la Tate Modern di Londra.

Uno degli espedienti utilizzati al fine di modificare la percezione dello spazio all'interno del museo londinese consiste nel posizionamento di un vasto specchio posto a soffitto grazie al quale l'ambiente risulta duplicato, creando tuttavia un'atmosfera poco accogliente, modificata grazie all'uso della nebbia artificiale che addolcisce l'architettura industriale, oltre che incarnare il dato atmosferico come elemento riconducibile alla realtà. Sulla parete di fondo, l'artista sceglie di montare uno schermo semicircolare dalle notevoli dimensioni alle cui spalle viene posta una sorgente luminosa calibrata in tal modo da generare una monofrequenza, dando vita a un Sole fittizio. Il lavoro londinese assume presto il soprannome di 'The Sun', diventando l'opera più popolare e riprodotta degli inizi del secondo millennio.

Uno dei fondamenti alla base dell'ideazione di questa installazione viene riassunta dall'artista danese con la seguente frase: "seeing yourself seeing"³⁴³ caratteristiche riscontrabile in buona parte dei suoi lavori, ricollegandosi a una specifica tendenza precedentemente osservata all'interno della tradizione del movimento Light and Space, la quale pone l'accento non più sulle caratteristiche formali dell'opera bensì sull'esperienza sottesa alla sua fruizione.

Di conseguenza il processo di percezione cui si presta l'osservatore assume una nuova centralità, assurgendo lo spettatore a coproduttore dal lavoro apportando diversi significati e interpretazioni tramite il filtro del proprio bagaglio personale. Oltre ai fattori enunciati finora, un terzo principio entra in gioco nella dinamica della ricezione dell'opera: il rapporto fra gli individui all'interno del pubblico. Tale scopo viene raggiunto tramite alla creazione di un ambiente poco familiare che si allontana dalla quotidianità, dove la luce monocroma, la foschia o altre sensazioni partecipano a un complessivo acuirsi dei sensi, dando vita a un fenomeno che l'artista descrive come "we-ness": a sense of togetherness not tied to any credo or a specific agenda, but which

³⁴³ *Olafur Eliasson: nel tuo tempo*, cit., p. 19

has progressive potential precisely because its function is not prescribed”³⁴⁴. L’ultimo caposaldo per quanto concerne la creazione di questa imponente opera ambientale è “feelings are facts”³⁴⁵. L’artista considerando i sentimenti tanto reali quanto gli elementi che costituiscono il prodotto artistico, elimina il timore insisto nel campo dell’arte a proposito di possibili risvolti manipolatori atti a sostenere una determinata agenda politica, a tal proposito dunque “They could be harnessed in the cause of social, economic and environmental attentiveness and responsibility. Feeling could lead to actions – and indeed this was the very reason to make art”³⁴⁶.

La critica tuttavia vede nella produzione artistica di Eliasson la spettacolarizzazione dell’arte contemporanea, complice dell’industria culturale dell’intrattenimento, tanto da far affermare al critico Hal Foster che il lavoro dell’artista danese non consiste in altro se non “the catastrophe of Minimalism” ricercando la fenomenologia l’effetto. La connotazione assunta dal lavoro londinese – preso dal critico come paradigma dell’intera pratica artistica di Eliasson – si piega a una logica emozionale, mettendo in secondo piano la questione contenutistica, tanto da portare Foster a denunciarne l’eccessiva semplicità e il lato spirituale, dando vita al sublime di carattere tecnologico, strumento di attrazione di grandi masse di visitatori a favore dell’utile delle istituzioni museali³⁴⁷.

Di ben altro avviso è la curatrice Madeleine Grynsztejn, che nel lavoro di Eliasson vede una tensione anti-illusionistica, tesa a svelare i meccanismi utili al funzionamento delle sue opere, portando il visitatore a interrogarsi su tematiche come “ [the] visual awerness, reflection and ultimately a greater consciousness of the workings of large economic and political frameworks” riconsegnando il pubblico alla propria comunità “[...] as less docile members of society”³⁴⁸. Entrambe le argomentazioni hanno validi fondamenti, ma assumere a esempio *The weather project* dell’intera produzione di Eliasson risulta riduttivo, nonostante il timore di Foster per quanto concerne l’utilizzo smodato degli artisti contemporanei per l’elemento tecnologico sembra sussistere.

³⁴⁴ *Olafur Eliasson: nel tuo tempo*, cit., p. 19

³⁴⁵ Ivi, p. 20

³⁴⁶ Ibidem

³⁴⁷ Ivi, p. 20

³⁴⁸ Ibidem

Una delle grandi sfide da affrontare per Eliasson, e tutti coloro che incentrano la propria pratica artistica sulla percezione sensoriale, consiste nel trovare un nuovo modo per garantire l'indagine di sé in rapporto all'ambiente e agli altri e una generale rivalutazione della propria soggettività dovendosi confrontare con un nuovo pubblico assoggettato all'uso degli smartphone, dove l'esperienza passa attraverso un monitor e la condivisione non si realizza nell'ambiente reale bensì in quello virtuale, ponendo un importante interrogativo sul concetto di 'we-ness' precedentemente menzionato³⁴⁹. La consapevolezza di tali dinamiche porta dunque l'artista e il suo vasto staff a porsi quesiti importanti, che riguardano non solo l'interazione dello spettatore con le opere esposte, ma che comportano interrogativi importanti come suggerisce Mark Godfrey, ossia: "What is trust? How do we listen to people's needs? What is the difference between compassion and empathy? How does emotion lead to action? When might overload lead to passivity? How is hope to be created in conditions that seem to destroy it?"³⁵⁰. Sono queste le domande che si trova ad affrontare Eliasson e il suo studio e che diventano parte integrante della produzione di uno dei più grandi artisti contemporanei. L'importanza del nostro rapporto con la luce viene esplorato in un'intervista da Eliasson con la cronobiologa Wirz-Justice, con la quale discute di una recente scoperta del 2017 per quanto concerne l'esperienza visiva, in particolare il funzionamento della vista e lo sviluppo dei ritmi circadiani, che risultano essere l'effetto dell'azione di un preciso gene all'interno del DNA e presente in tutte le cellule. Tale scoperta dimostra come la luce non solo influenzi la nostra vista³⁵¹, ma come, a seconda delle tonalità tendi ai colori caldi o meno, il nostro organismo possa rilassarsi o trovarsi in uno stato di allerta, infatti:

"the synchronising effect of light is one thing, but light also has directed mood-enhancing affects, and can modify vigilance, cognition and performance. [...] The effect of light on our mental and physical health is enormous and wide-ranging: it includes sleep, mood and somatic well-being"³⁵².

³⁴⁹ *Olafur Eliasson: nel tuo tempo*, cit., p. 36

³⁵⁰ Ivi, p. 37

³⁵¹ È stato comprovato da recenti studi l'utilizzo della luce come terapia contro la depressione, avendo degli ottimi risultati ed essendo riconosciuta ad oggi come valida terapia. *Olafur Eliasson in real life*, cit., p. 44

³⁵² Ivi, p. 43

9. Le origini dei Light Festivals

Le persone hanno sempre usato la luce artificiale durante importanti manifestazioni religiose o eventi culturali. la definizione di festival è “a public, themed celebration” come anche “all expressions of cultural events. [...] that occur locally and can be informal in nature”. Negli ultimi vent'anni vi è stato un rapido incremento del Festival di light Art, tale successo è dovuto in parte anche allo sviluppo di nuove tecnologie nell'ambito dell'illuminazione, dai led alle proiezioni 3D ai sistemi di controllo e alla loro automatizzazione. Secondo Zielinska-Dabkowska una possibile definizione dei festival che utilizzano il medium della luce come attrattiva e caratteristica principale è la seguente: il light festival sono “an artistic, thematic, live and cultural event, open to the general public (usually at no charge), repeated regularly, which uses artificial light as a medium and is part of Cultural Tourism”.

Nel 2016 in Europa sono stati individuati 30 light Festival, tuttavia le ricerche di carattere accademico inerenti questa tipologia di manifestazioni culturali risultano ad oggi pressoché inesistenti, fatto dovuto in parte anche alla novità di questo nuovo campo delle arti visive e ragion per cui si è deciso basare la seguente trattazione sul modello del lavoro di Zielinska-Dabkowska, una dei pochi autori finora aver affrontato sistematicamente la tematica dei festival di light art³⁵³.

Le origini più antiche delle manifestazioni che presentano la luce come elemento caratterizzante, risalgono ai tempi dell'Impero Romano più precisamente trovano radici nei Nemoralia, o festiva delle torce, dove la popolazione si riuniva per celebrare Diana tramite una processione notturna attorno al lago di Nemi. Questo espediente luminoso viene ripreso successivamente dalla Chiesa che ha avuto un ruolo importante per quanto riguarda lo sviluppo del Festival di Light art. In Italia nel Trecento vengono introdotti anche i fuochi d'artificio, altro spettacolo luminoso importante per lo sviluppo delle suddette manifestazioni artistiche. Alla fine del Settecento a Roma viene utilizzata sia la luce artificiale – per illuminare importanti edifici durante le

³⁵³ K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city. Light festivals as a creative medium used at night and their impact on the authority, significance and prestige of a city*, in *The Role of Cultural Institutions and Events in the Marketing of Cities and Regions*, a cura di T. Domański, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016, pp. 65-66;

https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/18458/Night_in_a_big_city..._Zielinska-Dabkowska%20K.M_reduced.pdf?sequence=1&isAllowed=y [ultimo accesso 15 febbraio 2023]

celebrazioni di carattere politico o religioso - sia i fuochi d'artificio. Lo spettacolo pirotecnico ha un grande successo fra il XVI al XVIII secolo diventando una attrattiva per le corti di Versailles, Dresden, Londra, Stuttgart, San Pietroburgo, Parigi e Gent. Anche il popolo ha accesso a queste spettacolari soluzioni illuministiche durante eventi particolarmente rilevanti come la fine della guerra o le incoronazioni, i funerali e i compleanni dei reali³⁵⁴.

Altro fattore importante per la nascita e lo sviluppo del Festival di light art sono le Esposizioni universali, In particolare quelle tenutasi a Parigi tra la fine dell'Ottocento e la metà del secolo successivo.

Nel 1889 viene organizzata l'Esibizione universale nella capitale francese, che coincide con il centenario della Rivoluzione francese. Per celebrare questo importante momento si crea un elaborato gioco luministico che coinvolge tutta la città; dalla Torre Eiffel due imponenti proiettori illuminano gli edifici dell'Esposizione universale, mentre la struttura viene illuminata tramite lampade al magnesio. Le fontane vicino alle sedi dell'esposizione la sera vengono si accendono di luci colorate che richiamano la bandiera nazionale, mentre uno spettacolo pirotecnico illumina il cielo di Parigi.

Nel 1937 la capitale francese è nuovamente protagonista dell'Esposizione universale e produce un ambizioso progetto di utilizzo della luce la cui progettazione ha richiesto otto anni di lavoro data la difficile sincronizzazione per l'epoca. Le *promenade* e gli edifici vengono illuminati tramite l'energia elettrica, mentre una sinergia di fontane e giochi d'acque colorati, musica, fuochi d'artificio e palloncini illuminati da dei proiettori colmano il cielo della città, creando il mito della 'Ville de Lumières' mostrando come la luce possa essere funzionale alla proposta di una determinata immagine della città diventando un valido alleato a livello politico e di propaganda³⁵⁵. Ne è prova l'uso da parte dei regnanti a partire dalla fine dell'Ottocento, fra cui l'imperatore Guglielmo II di Germania, lo Zar Nicola II, re Giorgio VI e Elisabetta II. Anche il partito nazista utilizza la luce per fini propagandistici, in particolare sottolineando il volume dei raduni, nel tentativo di influenzare il comportamento degli individui. A Norimberga nel 1934 questi creano quella che viene definita come la

³⁵⁴ K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 66

³⁵⁵ Ivi, p. 67

cattedrale della luce, costituita da 130 proiettori posizionati in un ampio spazio all'aperto utilizzato come zona di atterraggio, che danno vita a un'architettura luminosa tridimensionale.³⁵⁶

Nel 1952 Viene creato il primo “‘light and sound’ show”³⁵⁷, progenitore degli attuali Festival di light Art spettacoli luminosi sono proiettati sulle pareti degli edifici ai quali viene aggiunta un commento sonoro. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso nuove soluzioni illuministiche appaiono nel mondo Tuttavia grazie alla grande crisi economica ed energetica degli anni Settanta il progresso illuminotecnico subisce una battuta d’arresto momentanea per rinascere tra gli anni Novanta e i primi Duemila. Con il rinnovato interesse per questa tipologia di evento culturale giunge anche una nuova sensibilità per quanto riguarda l’inquinamento luminoso e la sostenibilità di determinate soluzioni illuminotecniche.

La compartecipazione delle istituzioni e delle organizzazioni internazionali a sostegno delle industrie creative risulta avere una notevole importanza al fine di creare dei progetti di qualità e che possano avere dei ritorni positivi in termini economici e di benessere sulla zona. I rapporti fra questi stakeholders hanno valore prescrittivo e vedono nell’investimento di carattere culturale un possibile e reale ritorno sociale ed economico, ponendo nuova luce su “flexibilité des filières, rôle central des technologies de l’information et de la communication numériques [...]”³⁵⁸.

La messa in atto di queste strategie permette di riabilitare la propria immagine come territorio creativo, dove la cultura diviene principio cardine attorno al quale indirizzare l’agenda politica delle istituzioni e degli stakeholder locali, al fine di attirare investitori, aziende e giovani talenti creativi attivi in diversi ambiti. Affinché ciò avvenga è necessaria la compresenza di tre elementi: l’effettiva riqualificazione della zona –tramite o la cura e la promozione del patrimonio artistico, la creazione di grandi eventi culturali o la realizzazione di architetture iconiche – la riorganizzazione e la

³⁵⁶ K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 68

³⁵⁷ Ivi, p. 69

³⁵⁸ T. Bihay, *Les grands événements culturels et artistiques au service de l’identité créative du territoire loca: le cas de la Fête des Lumières* Thomas Bihay. *Les grands CIST2018 - Représenter les territoires / Representing territories*, Collège international des sciences territoriales (CIST), Rouen, 2018, pp.278-282; <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01854537> [ultimo accesso 16 febbraio 2023]

creazione di una rete di attori eterogenea e, infine, la creazione di una precisa immagine territoriale da promuovere basata sui precedenti principi.

I festival di Light art sono quindi una recente forma di evento culturale che spesso unisce all'arte non solo la riscoperta dei territori ospitanti ma che genera anche un circolo virtuoso per quanto concerne lo sviluppo della filiera relativa alla produzione illuminotecnica con un forte accento sui caratteri innovativi delle tecnologie a disposizione, la loro sostenibilità ambientale e il suo utilizzo all'interno di progetti effimeri all'interno dell'architettura urbana.

9.1 La Fête des Lumières, il caso di Lione

La Fête des Lumières nasce a Lione l'8 dicembre del 1852. La comunità quel giorno si ritrova per la cerimonia della collocazione della statua dedicata alla Vergine sulla collina di Fourvière, ricompensa per la Madre di Dio alla quale i lionesi si rivolgono nel Seicento per salvarsi dalla peste. Un temporale si abbatte sulla città, annullando la celebrazione. All'improvviso il cielo si rischiarò, i fedeli in tutta la città, spontaneamente, accendono delle candele sul balcone per ringraziare la Madonna. Da questo momento in poi ogni anno l'8 dicembre le strade di Lione si illuminano, diventando un momento importante per la collettività e attrazione per i visitatori.

La città di Lione, tuttavia, non esercita una grande attrattiva in termini di turismo e viene vista come un luogo tendenzialmente cupo. L'anno 1998 sancisce il passaggio da ricorrenza locale al festival di Light art grazie alla nomina della città come Patrimonio Unesco. L'urbanista municipale Henry Chabert suggerisce di creare un'iniziativa per l'8 dicembre, dando vita a un piccolo festival di carattere artistico, probabilmente ispirato a degli spettacoli caratterizzati da una commistione di luci e suoni già noti ai francesi.

Il primo Light festival inizia il 1999, riscontrando un grande successo, tanto da convincere le istituzioni a ripetere l'evento: da quel giorno ogni anno dall'8 dicembre per quattro notti la città si illumina, diventando uno spettacolo leader nel mondo.

Lione si trasforma in un laboratorio artistico caratterizzato dall'espressioni luminose di artisti noti ed emergenti, attirando milioni di turisti e guadagnandosi il nome di

“European capital of light”³⁵⁹. La correlazione fra l’attualizzazione del progetto di light festival e l’incremento di visitatori della città francese è lampante e immediata, tuttavia data la gratuità dell’evento non è dato conoscere con precisione il numero di avventori, nonostante sia stimata un’affluenza attorno ai quattro milioni all’anno.

Da questo momento in poi alla città di Lione viene riconosciuta la qualità della proposta culturale del festival, ma vince inoltre diversi premi come città artistica, innovativa e meta turistica, a livello nazionale, europeo e internazionale. La concorrenza internazionale, vedendone il successo, inizia a entrare in competizione con l’iniziativa francese, portando le istituzioni a cambiare marketing e proporre Lione come città dell’innovazione e dando ogni anno un nuovo tema all’iniziativa, dove artisti diversi ambiti si confrontano portando alla creazione di una ottantina di opere distribuite successivamente nel territorio cittadino.³⁶⁰ La possibilità per gli artisti di qualunque estrazione di sperimentare nuove soluzioni avanguardistiche oltre alla presenza di diversi premi, rende il festival un punto di riferimento a livello mondiale.

Se inizialmente le opere in mostra risultavano essere il frutto di una modificazione in termini coloristici dei sistemi di illuminazione già presenti o frutto di una sovrapposizione di immagini tramite proiezione sugli edifici cult della città, grazie allo sviluppo di nuove tecniche, come il “3D mapping projections”³⁶¹ la festa lionese genera ancora più attrattiva, inoltre, la mancanza di un’organizzazione precisa della visione e dà modo ai visitatori di accedere a diverse esperienze garantendo una grande libertà di scelta in termine di fruizione.

Il pubblico del festival lo definisce come evento tanto regionale quanto internazionale, essendo il 37% dei visitatori francesi e un terzo provenienti dall’Europa o da altre nazioni. Il fascino degli spettacoli luminosi richiama a sé un’ampia platea che unisce persone di diverse culture e estrazioni sociali. La Fête des Lumières, secondo l’artista

³⁵⁹ K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 70

³⁶⁰ “[...] we chose to make Lyon a city of innovation. The challenge is both to remain competitive in a global economy and be able to meet the challenges of our time. Real laboratory of creativity, the festival of Lights is part of this approach [...]” *Ibidem*

³⁶¹ Ivi, p. 71

Gilbert Coudene “It’s a festival for the people, you can see in their eyes, which are filled with emotions, you literally see their eyes light up”³⁶².

La gestione del festival è affidata al “Departments of Event Management and Entertainment of the City of Lyon”³⁶³, supervisionato da un art director e un coordinatore, al quale si aggiungono esperti di illuminazione pubblica nonché logistica dei luoghi e servizi di prevenzione e sicurezza e l’azienda gestore dell’energia elettrica EDF, sotto l’attenta osservazione del sindaco e del suo vice.

Il finanziamento del festival avviene per metà grazie al contributo della città per metà da aziende private che possono mostrare il proprio carattere innovativo e la propria competitività sul mercato grazie a questa manifestazione pubblica di grande prestigio, quest’occasione “It’s about innovation, the link between culture, industry, businesses and tourism, a chance for our city to spread its influence”³⁶⁴.

Il budget necessario all’attuazione del programma nel 2010 risulta di 1.9 milioni di euro, dopo due anni viene valutato per un costo complessivo di 2.6, di cui quasi il 69% proveniente da privati, che oltre a mettere a disposizione liquidi possono contribuire con location, competenze o materiali innovativi.

Divenuta un punto di riferimento a livello internazionale, la Fête des Lumières può essere assimilata a un brand grazie la cui sponsorizzazione diverse città interessate alla creazione di simili iniziative possono attrarre un pubblico maggiore. Consapevoli di tale ruolo³⁶⁵, Lione crea nel 2002 la “Light Urban Community International (LUCI), an international network of cities of light as a platform for design and promotion of urban lighting projects through international reflection and debate”³⁶⁶. Un’altra iniziativa degna di nota è la creazione del Lyon Light Festival Forum (LLFF) dove una serie di incontri tra rappresentanti di diverse città, giornalisti e addetti ai lavori possono ritrovarsi e scambiare idee; nel 2014, 180 rappresentanti di ben 36 città si sono dati

³⁶² K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 71

³⁶³ Ibidem

³⁶⁴ Ibidem

³⁶⁵ “Jean-François Zurawik, Events Director at Lyon City Hall: ‘The *Fête des Lumières* has left its mark on Lyon, it’s in its genes, in its history and its tradition, and it’s also an opportunity for the city to promote itself and its know-how abroad” *Ivi*, p. 72

³⁶⁶ Ibidem

appuntamento al LLFF per discutere lo scomodo tema della sostenibilità all'interno dei festival di Light art.

L'importanza del festival non riguarda solo la città di Lione bensì l'intera regione Rhône-Alpes, dove nel 2014 si stima la creazione di all'incirca 10.000 posti di lavoro suddivise fra piccole e medie, i servizi di ristorazione, trasporti e commercio, trovando tuttavia nel settore alberghiero il maggior beneficiario. Tra il 2012 e l'anno successivo c'è stato un aumento del 12,5% dei pernottamenti, dato tuttavia poco corretto dato una ricerca sul campo dalla quale si evince come il 70% dei visitatori abbia trovato alloggio da amici o parenti. Anche i trasporti mostrano in parte il flusso di persone durante questo periodo dell'anno, dove nei giorni della manifestazione del 2013 sono stati registrati 6.5 milioni di viaggio tramite mezzi pubblici.

Il successo della manifestazione è dato anche dalla ricezione, che non è stata disattesa, nel 2014 il 94% del pubblico si è dichiarato intenzionato a tornare l'anno successivo per la Fête des Lumières, in un clima di generale entusiasmo come confermato da diversi intervistati, dove il festival di Light art è “[...] absolutely splendid. It’s no wonder that people come from all over the world to watch [festival] every year [...]”³⁶⁷.

9.2 La Luminale, the Biennale of Lighting Culture. Il caso di Francoforte

Luminale - la Biennale della Cultura della Luce è un festival culturale internazionale di Light art organizzato con cadenza biennale a Francoforte. La sua nascita è dovuta a una collaborazione diretta con una delle più grandi fiere di illuminazione al mondo la Light & Building. Il suo aspetto sperimentale lo contraddistingue rispetto agli altri Festival di light Art, trasformandosi in una piattaforma di grande visibilità per il light designer emergenti e proponendo nuove soluzioni per quanto concerne l'illuminazione sostenibile e artistica a favore della città come testimoniato dal curatore Bien:

Luminale is deeply connected with the fair, and the trade show follows the stream of innovations, [...] we follow the evolutions of technology: the digitalization of light and its interactivity; LEDs and OLEDs; sustainability and green building strategies. It is not a festival of lanterns and romanticism, but a festival of art, design, and technology [...] The laboratory character distinguishes Luminale [from many other lighting festivals] and

³⁶⁷K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 73

offers young lighting designers a launching pad for becoming internationally renowned”³⁶⁸.

Nelle strade di Francoforte per una settimana si riversano studiosi, curatori, architetti, artisti e designer dell'illuminazione. Città caratterizzata dall'architettura moderna il capoluogo tedesco si distingue per la diversa organizzazione anche in termini finanziari: se il successo di Lione è dovuto in buona parte all'ottimo marketing e a grossi budget, a Francoforte il festival non fornisce alcun supporto economico per la produzione delle opere, sono infatti gli artisti designer a dover raccogliere i fondi per dare vita alle proprie opere. Tale caratteristica crea un'ampia eterogeneità in termini di risultati. Dal 2002 anno di nascita del festival al 2003 si è visto un raddoppiamento delle installazioni. Il 2014 invece ha proposto 180 interventi attirando all'incirca 250.000 visitatori nel capoluogo tedesco.

La città tedesca, come nel caso di Lione, organizza tour guidati, ma la vera forza di Francoforte sta nel suo marketing rivolto tanto agli esperti quanto al grande pubblico secondo. Feldman ex sindaco della città:

““Luminale is the only festival in the world that targets both experts and the general public. At Luminale visitors can immerse themselves in the world of lighting designers ‘overnight’ and see Frankfurt from fascinating perspectives”³⁶⁹.

L'attuazione del festival si deve alla cooperazione di diversi enti locali: dalle università alle amministrazioni, dagli sponsor agli imprenditori. Molti di questi, infatti, prestano i propri edifici per l'installazione luminosa del festival.

In concomitanza all'evento diffuso di Light art, dal 2010 in città viene organizzato “The Media Facades Summit”, occasione nella quale discutere i temi relativi alla progettazione e costruzione di facciate multimediali. Anche in questo caso il festival negli anni si è dimostrato in grado di influire non solo sulla città ma anche sulla regione promuovendone lo sviluppo e cambiando sia la concezione che lo skyline dell'urbe, diventando uno degli eventi più importanti della vita cittadina. L'ex sindaco Roth dichiara:

³⁶⁸ K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 75

³⁶⁹ Ivi, p. 77

“Light transmits messages, light connects. The speed of light, and light’s fleeting characteristics are symbolic for the transformation of society into a media, service and knowledge economy. Frankfurt am Main and the surrounding regions are preferred sites within global competition for this future vision. This is why Luminale suits us so well”³⁷⁰.

9.3 Il caso svedese: la città di Alingsas

Alingsas è una cittadina svedese di circa 35.000 abitanti situata fra Stoccolma e Göteborg. Il successo di questa iniziativa non si basa sulla dimensione a larga scala o i grandi budget, bensì è un evento iniziato nel 1997 in relazione all'applicazione tecnica delle conoscenze apprese dagli allievi di interior design della vicina Università di Göteborg. La cittadinanza resasi conto dei possibili risvolti in termini di visibilità decide così di creare un festival vero e proprio. Nel 2000 il rappresentante della città assieme all'associazione Professional Lighting Designers (PLDA) organizzano la prima edizione del festival chiamato Lights in Alingsas; progetto di cui risulta proprietario il comune della cittadina svedese. La PLDA per il periodo che intercorre tra 2000 al 2012 gestisce tutti gli aspetti dei workshop del festival, vero cuore della manifestazione. Il festival si contraddistingue per la capacità di promuovere la figura del light designer, risulta inoltre essere un palcoscenico per le innovazioni di carattere tecnologico in particolare per l'illuminazione d'ambiente. Il successo di questa iniziativa è dovuto all'ampia collaborazione delle istituzioni con gli sponsor e col mondo del lavoro, cooperando con una banca, un'agenzia organizzatrice di eventi e altre realtà del luogo, come la società elettrica locale.

Tra il 2010 e il 2015 la quota di visitatori è salita 85 mila visitatori tra stranieri e locali, a fronte di un budget di circa 3.7 milioni di euro. L'elemento che diversifica questo festival di light art rispetto agli esempi precedentemente citati è l'aspetto laboratoriale che ne definisce l'identità, diventando non solo un punto di riferimento per il nord Europa, ma ponendo al centro dell'iniziativa il carattere formativo dell'esperienza proposta, dove grazie a un light designer professionista si è accompagnati dall'ideazione fino alla realizzazione del progetto illuminotecnico.

³⁷⁰ K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 78

Le installazioni si collocano lungo un percorso predefinito rinnovato annualmente, dando modo di visitare diverse zone della città, dove per i più curiosi sono disponibili le visite guidate a pagamento. La manifestazione dura cinque settimane, durante le quali vengono invitati light designer professionisti di fama internazionale affiancati da una settantina di studenti, formando la nuova generazione di professionisti, i cui progetti sono consegnati al comune che ne decreta la realizzazione.

Se inizialmente la strategia di marketing ha scelto di promuovere tramite media, inviti e convegni urbanisti, designer, artisti ingegneri e altri professionisti di questa filiale, dal 2015 la nuova promozione della città si incentra su tre concetti: “Function, safety, and [its] image”³⁷¹. Lo stesso anno si è deciso aggiungere un accompagnamento sonoro al festival, commissionando a un compositore di scrivere un brano per ciascuna opera in mostra.

Dei 400.000 euro necessari per la realizzazione di una singola stagione del festival, solo lo 0.2% provengono dalle casse comunali. Il riscontro in questo caso non è esclusivamente economico – e in particolare derivato dagli utili del turismo – ma denota anche un aumento dei contribuenti dal 2000 al 2015 del 15%, oltre che la creazione tra i 100 e 150 posti di lavoro all’anno, uniti alla pianificazione e attuazione di piani di sviluppo a livello industriale e abitativo, diventando una sede attraente per le imprese e per le persone.

I residenti vedono in questa iniziativa motivo di orgoglio, identificandosi in parte con questa forma di evento culturale, aumentando così il senso di appartenenza rispetto alla città, migliorando il benessere degli individui e della collettività. Il festival di Alingsås si è trasformato negli anni in una meta attrattiva, vincendo premi nazionali e internazionali, riscuotendo un grande successo tra i paesi scandinavi.

9.4 Sfide future: urbanistica1 e Light art

³⁷¹ K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 83

L'urbanizzazione è un fenomeno in continua crescita, tanto da stimare un aumento del 75% dei residenti nelle aree urbane entro il 2050. Data il carattere concorrenziale di un mercato del lavoro sempre più fluido e vasto, le città necessitano di nuove forme attrattive per aggiudicarsi nuovi e giovani talenti, investitori, imprese e turisti, per questa ragione, Zielinska-Dabkowska afferma:

“the places with a unique character in terms of economy, culture, ecology or sustainable development become much more attractive. They must emerge as significantly different from their competitors and need to promote themselves as unique products in the global market. One such tool is the creative use of artificial light at dusk in the form of light festivals, which can not only help to build a distinctive brand of a city, but will also provide added value for the night-time economy”³⁷².

La luce viene finalmente vista non solo in termini di sicurezza ma anche come asset culturale volto alla promozione di una determinata immagine del territorio, anche in mancanza di un patrimonio artistico e culturale importante come nel caso della cittadina di Alingsas. I tre casi studio proposti mostrano come le grandi manifestazioni culturali e artistiche assumono una specifica rilevanza nella società odierna al fine di valorizzare e promuovere il territorio ospitante e creare nuove sinergie fra i possibili attori in gioco, siano queste le istituzioni, le aziende o il pubblico. Gli esempi riportati – di cui parte del successo è dovuto alle conoscenze relative all'innovazione tecnologica disponibili nella zona, o *know-how*– risultano essere la fonte di maggior reddito e turismo delle regioni ospitanti, nonostante presentino differenze in termini di durata, frequenza e dimensioni raggiungono tutte l'obiettivo preposto, attirando “people of different ages and with various educational backgrounds because light is magic and unites all”³⁷³.

³⁷² K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city*, cit., p. 84

³⁷³ *Ibidem*

Conclusioni

Lo sviluppo della luce come *medium* artistico denota la sua importanza all'interno della società, sia che rappresenti il sacro o il profano, sia che divenga simbolo di alterità o pura fascinazione. Sembra dunque corretto affermare come il *medium* luminoso nella sua declinazione artistica abbia un forte impatto emotivo, come si evince dalle tante festività e rituali che abbracciano la luce come principio creatore, positivo, di contemplazione, conoscenza e rinascita in tutto il mondo.

Dal fascino e lo stupore delle prime macchine fotografiche, arrivando sino ai primi film, l'avanzamento tecnologico porta con sé l'utilizzo della fonte luminosa come principio di una rinnovata espressività artistica, tesa a sovvertire le regole spaziali definendo nuovi orizzonti possibili e immagini fantastiche, come nel *Lichtrequisit*, di Moholy-Nagy o l'*Ambiente spaziale nero* di Fontana.

Dalla seconda metà del Novecento – con l'introduzione di nuovi materiali industriali e la loro progressiva disponibilità sul mercato – si è giunti alla luce come manifestazione, ente indipendente, talvolta soggetto come nel caso di Flavin, talvolta mezzo tramite il quale esperire il mondo sotto una rinnovata curiosità e innocenza di sguardi – come nel caso di Irwin e Turrell – nel tentativo di mettere in gioco i propri preconcetti e costrutti che regolano la nostra percezione della realtà.

Uno degli aspetti più interessanti, tuttavia, è riscontrabile nella capacità di alterazione della percezione del mondo nonché del nostro atteggiamento verso quest'ultimo, come dimostrato dagli esperimenti di Turrell riguardo il *Ganzfeld* o il caso dell'utilizzo dell'illuminazione da parte di diverse forme di potere ai fini propagandistici.

L'avvento dei festival di Light art, in particolare con l'esempio di Lione, mostra come questo *medium* sia oggetto di ritrovo per la comunità intera, riuscendo a limare attriti ideologici, disparità sociali ed economiche, creando un'atmosfera di meraviglia e condivisione difficilmente riscontrabile in altri ambiti.

La rapida espansione di tali realtà, consolidatasi negli ultimi vent'anni, denota un movimento culturale nato dalla collaborazione fra diversi enti, istituzioni, associazioni, aziende e comunità locali. Lungi dal prevederne gli esiti in futuro, nella società odierna – caratterizzata da uno spiccato individualismo e un distacco sempre

maggiore all'interno delle comunità – sembra corretto affermare come queste nuove modalità di aggregazione abbiano il potenziale per ridare un nuovo senso di fiducia, comunità, empatia e collaborazione all'interno dei territori e delle istituzioni che scelgono la cultura della luce come volano economico e sociale.

Elenco delle immagini

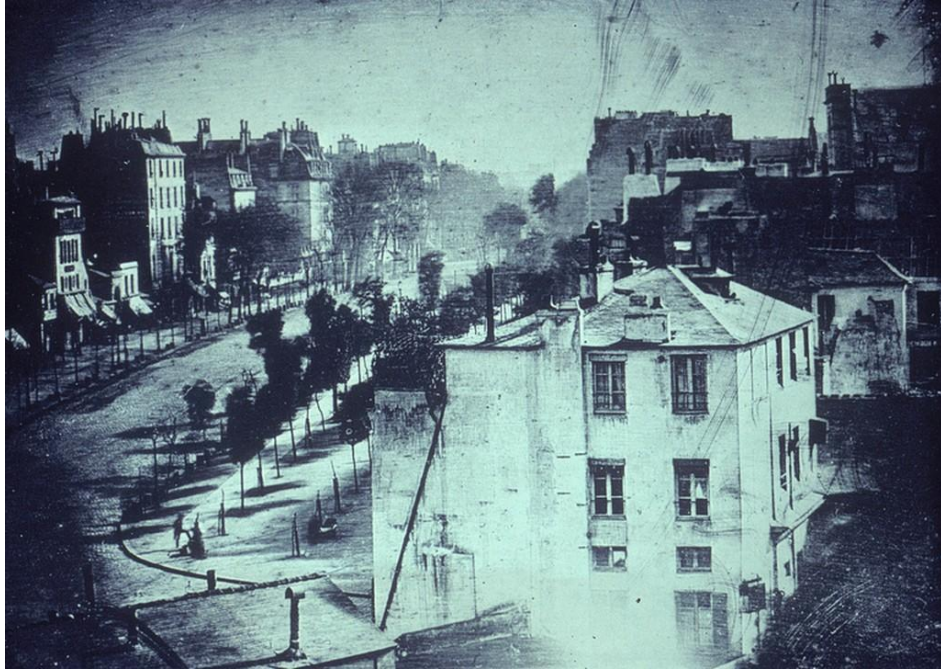


Fig. 1 Louis Jacques Mandé Daguerre, *Paris Boulevard*, 1839, San Diego, University of California, dagherrotypo

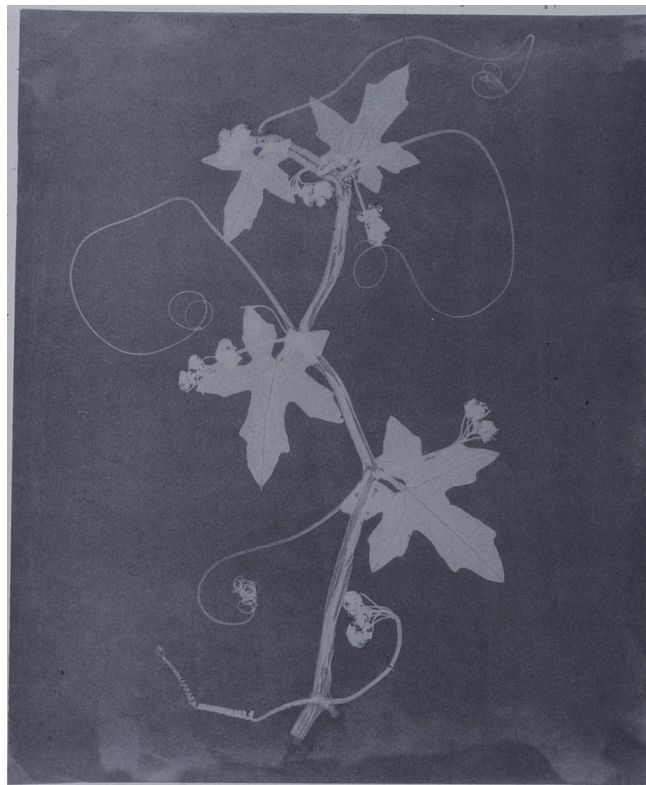


Fig. 2 William Henry Fox Talbot, *Botanical Specimen*, 1835-35, negativo di disegno fotogenico, 22.4x18.3cm, , National Museum of Photography, Film, and Television,

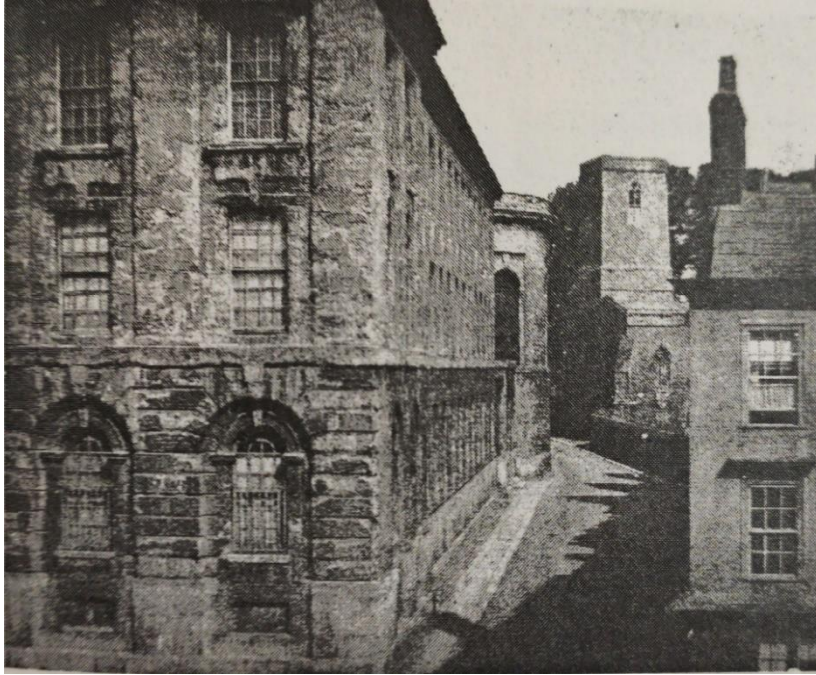


Fig. 3 William Henry Fox Talbot, *Part of Queen's college*, 1844, Oxford



Fig. 4 William Henry Fox Talbot, *View of the boulevards at Paris*, 1844



Fig. 5 William Henry Fox Talbot, *Articles of China*, 1844

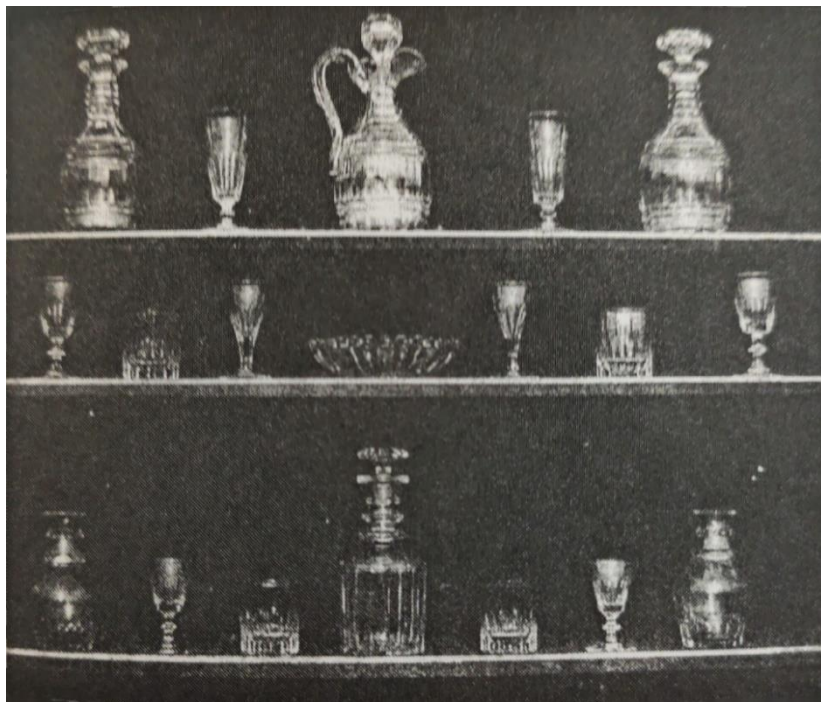


Fig. 6 William Henry Fox Talbot, *Articles of glass*, 1844

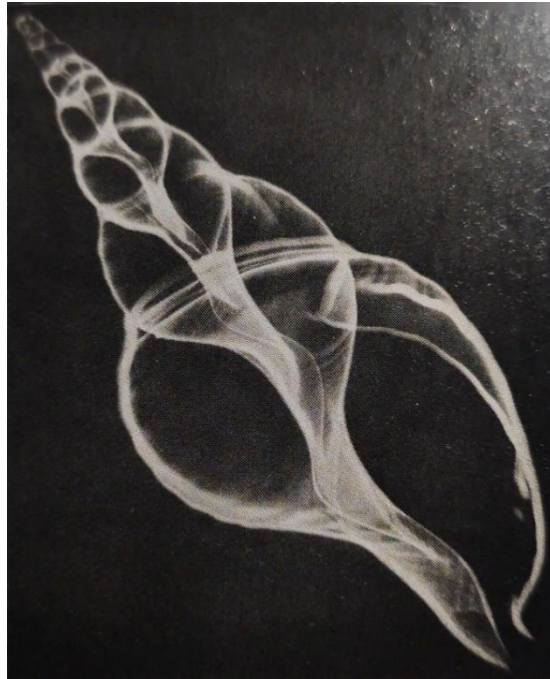


Fig. 7 J. B. Polak, *Muschel. Triton Tritonis*, 1925, Amsterdam, foto a raggi x



Fig. 8 László Moholy-Nagy, *Construction Z VII*, 1922, Washington, National Gallery of Art, olio su tela, 76.2 x 95.3 cm

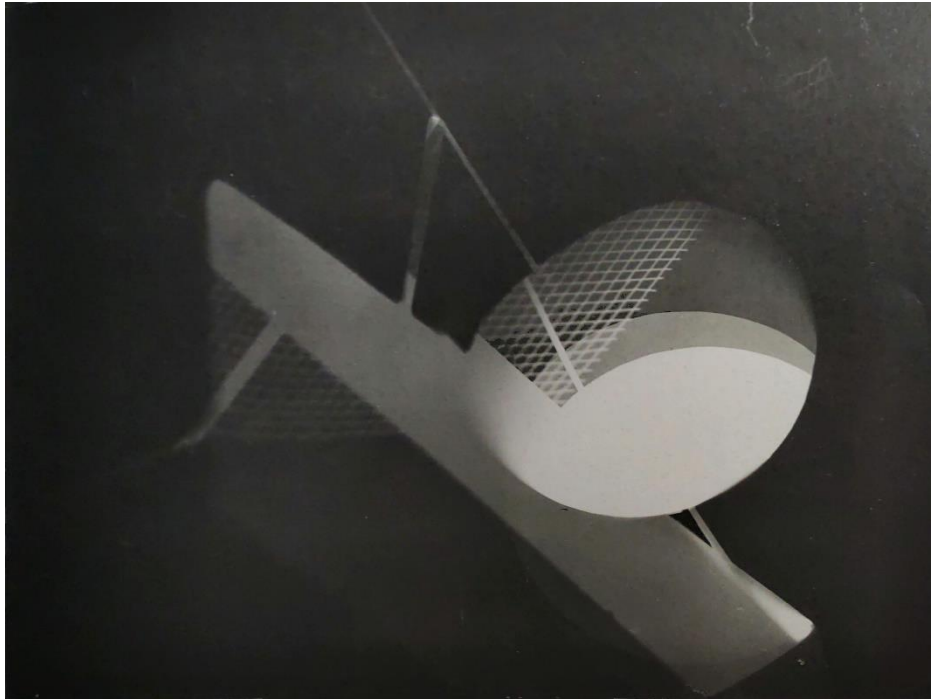


Fig. 9 László Moholy-Nagy, *Fallen – Steigen (Falling – Climbing)*, 1922, fotogramma, 60 x 90 cm

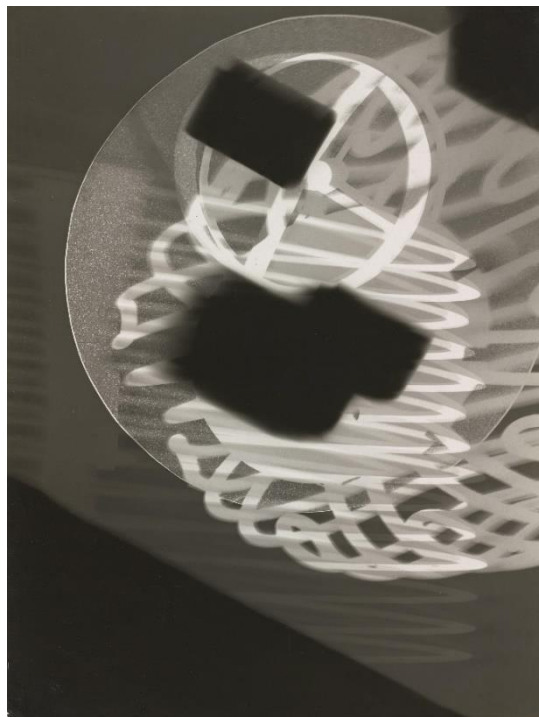


Fig. 10 László Moholy-Nagy, *Untitled*, 1922-1929, Washington, National Gallery of Art, fotogramma, 23.8 x 17.8 cm



Fig. 11 László Moholy-Nagy, *Light Prop for an Electric Stage (Light-Space Modulator)*, 1922–1930, Cambridge, Harvard Art Museums, scultura, 151.1 x 69.9 x 69.9 cm

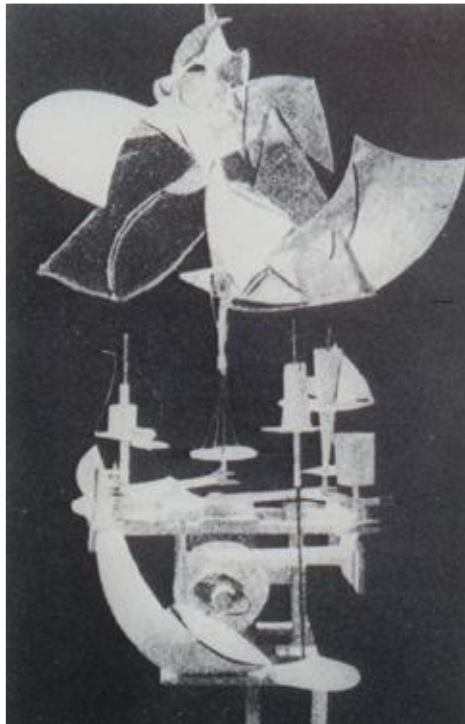


Fig. 12 Fortunato Depero, *Motorumorist Coloured Plastic Complex*, 1914–1915 ,
distrutta



Fig. 13 modello del progetto del Monumento alla Terza Internazionale esposto a Mosca nel 1920

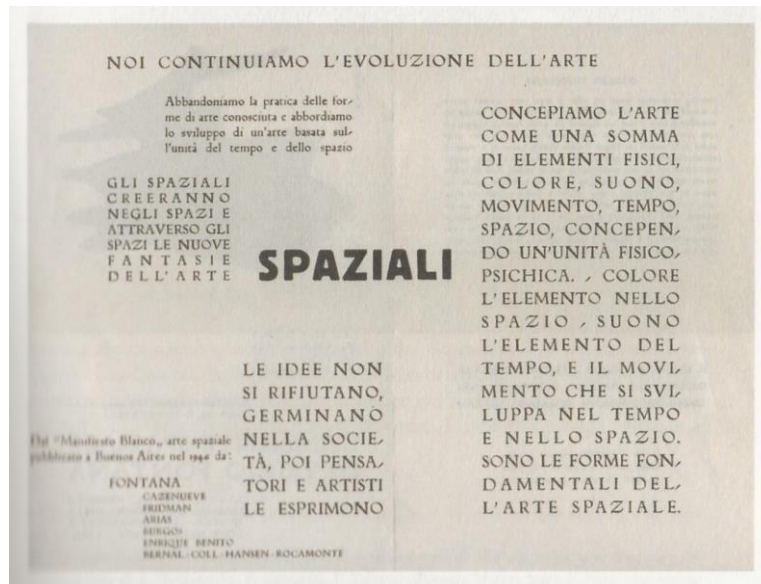


Fig. 14 Ambiente spaziale a luce nera, pieghevole, Milano, Galleria del Naviglio, febbraio 1949, fronte e retro

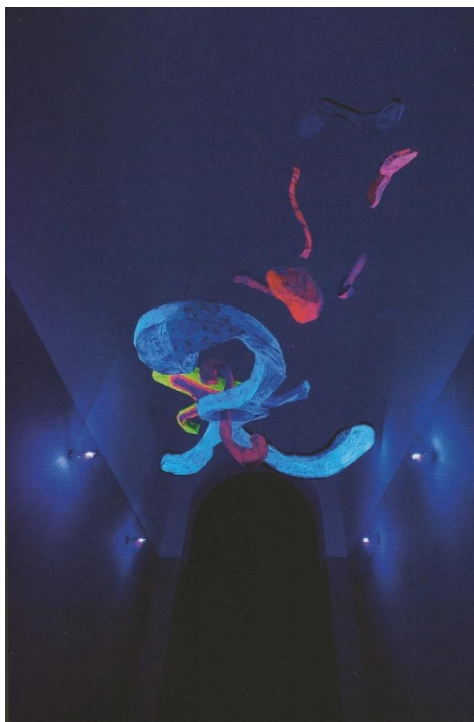


Fig. 15 Lucio Fontana, *Ambiente Spaziale a luce nera*, 1949, ricostruzione 2017, cartapesta



Fig. 16 Lucio Fontana, *Ambiente Spaziale a luce nera*, 1949, ricostruzione 2017, cartapesta



Fig. 17 Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio*, 1913, New York, The Metropolitan Museum of Art, bronzo, 121.9 x 39.4 x 91.4 cm



Fig. 18 Fotografia di R. Carreri, *Fontana ha toccato la luna*, Tempo 11, no. 8, febbraio 19-29, 1949

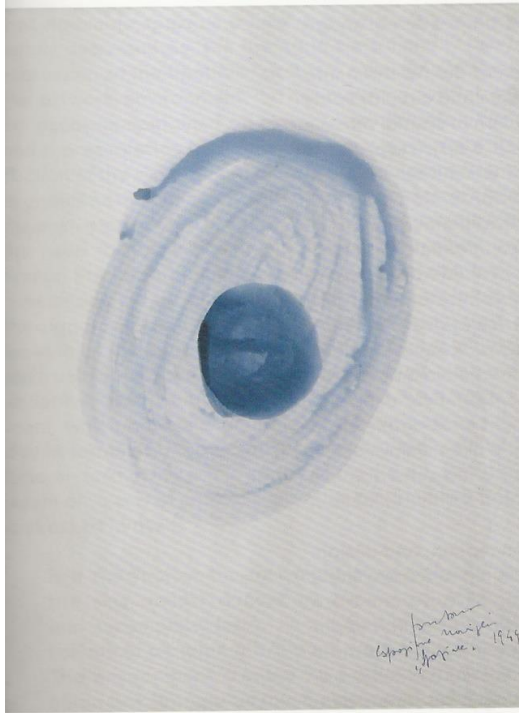


Fig. 19 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, 1949, Milano, Fondazione Lucio Fontana, guazzo su carta, 45.5 x 37.5 cm

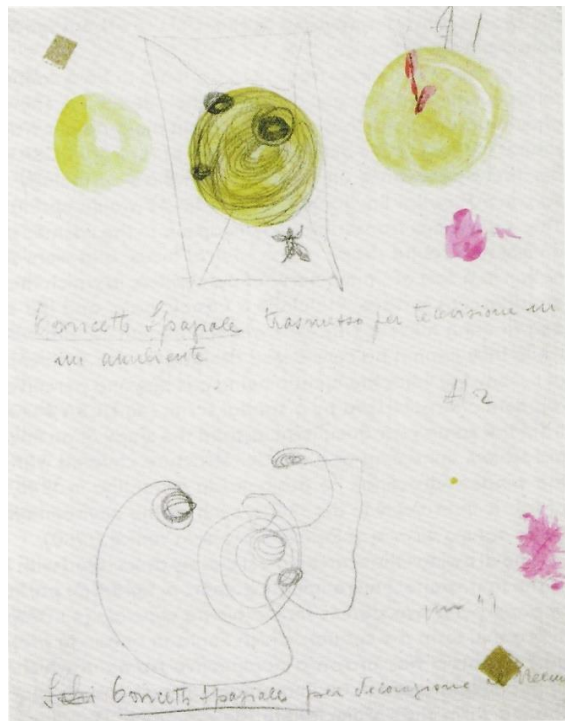


Fig. 20 Lucio Fontana, studio per *Ambiente spaziale*, 1949, Milano, Fondazione Lucio Fontana, matita e acquarello su carta, 28 x 22 cm

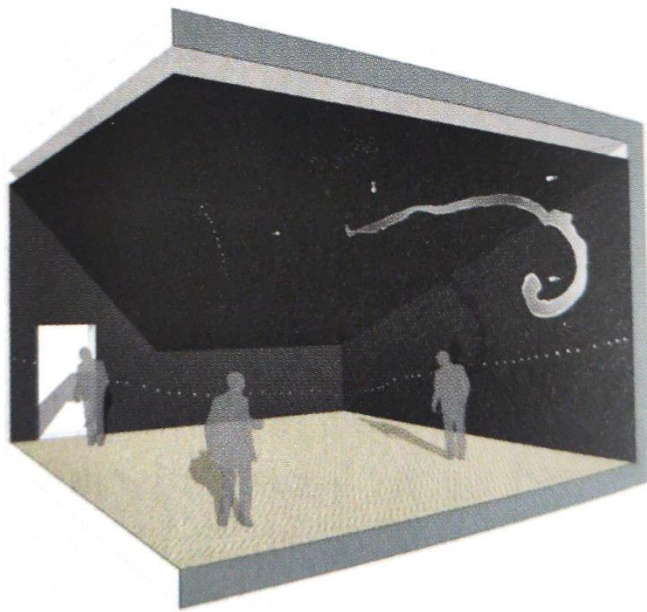


Fig. 21 CO3 Progetti Architetti Associati, *three-dimensional digital reconstruction of Ambiente spaziale*, 1967 presented at the exhibition Lucio Fontana, *Concetti spaziali* held at the Stedelijk Museum of Amsterdam in 1967



Fig. 22 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, 1967, distrutto, ricostruzione 2017, stanza quadrata nera, pareti rivestite con tessuto, silhouette di legno nera e fluorescente, buchi retroilluminati da neon verdi, quattro lampade wood, 3.42 x 7.5 x 7.5 m

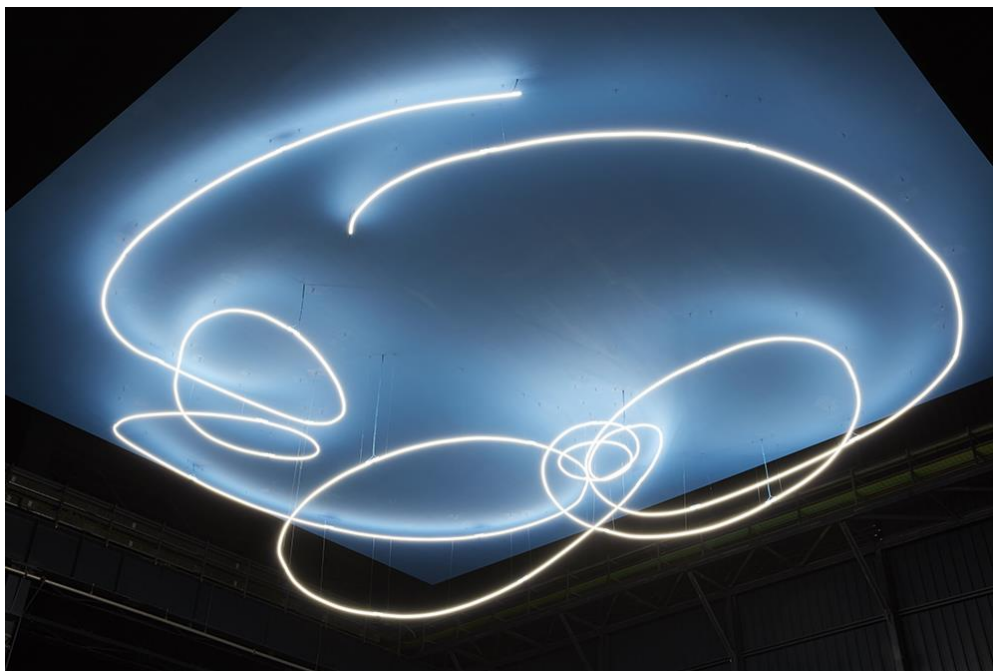


Fig. 23 Lucio Fontana, *Struttura al Neon per la IX Triennale di Milano*, 1951, distrutto, ricostruzione 2017, neon, 2.80 ca x 12 x 10 m

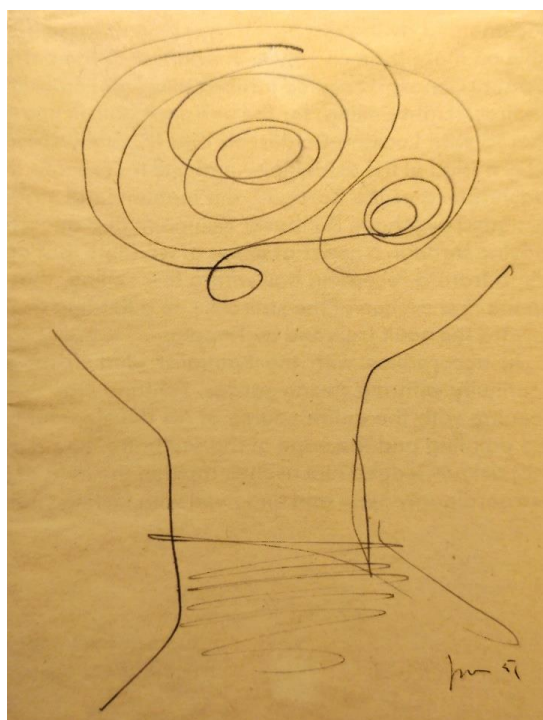


Fig. 24 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale per la IX Triennale di Milano*, 1951, Milano, Fondazione Lucio Fontana, inchiostro su carta, 29.5 x 21.2 cm

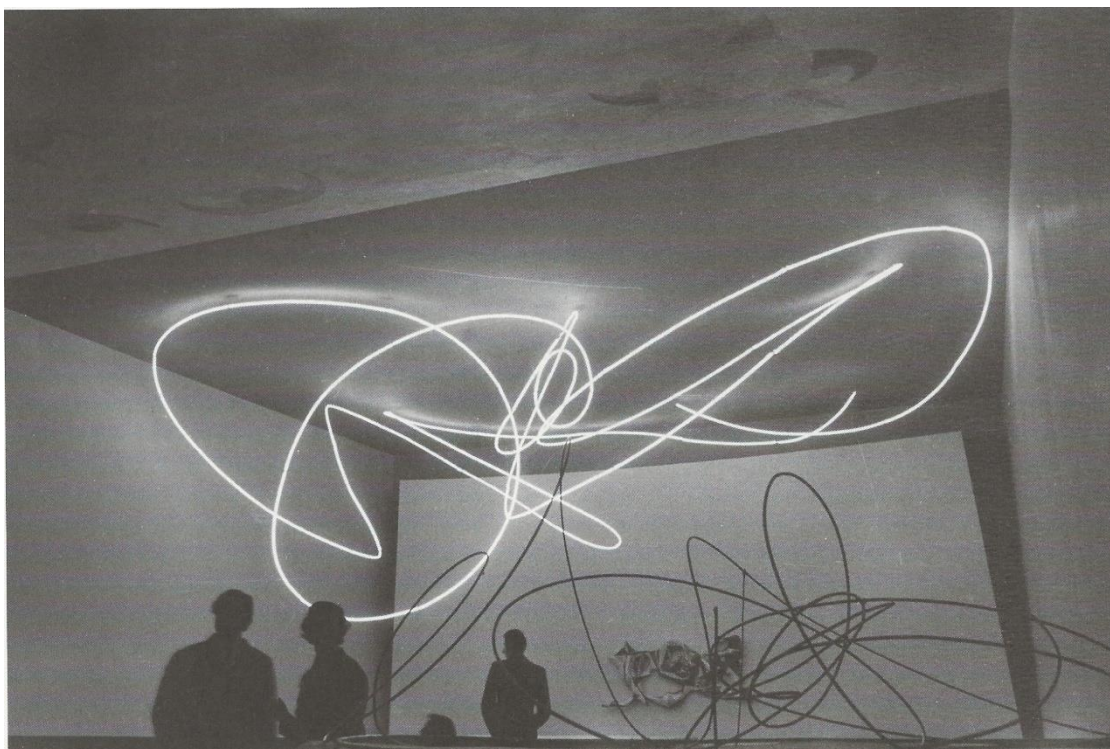


Fig. 25 Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, 1951, distrutta, neon bianco, 2.80 x 12 x 10 m



Fig. 26 Gjon Mili, *Picasso Space Drawing*, 1949, Howard Greenberg Gallery, fotografia, 24.1 x 31.1 cm



Fig. 27 Gjon Mili, *Figure Skating - '45, Carol Lynne*, 1945, fotografia, New York

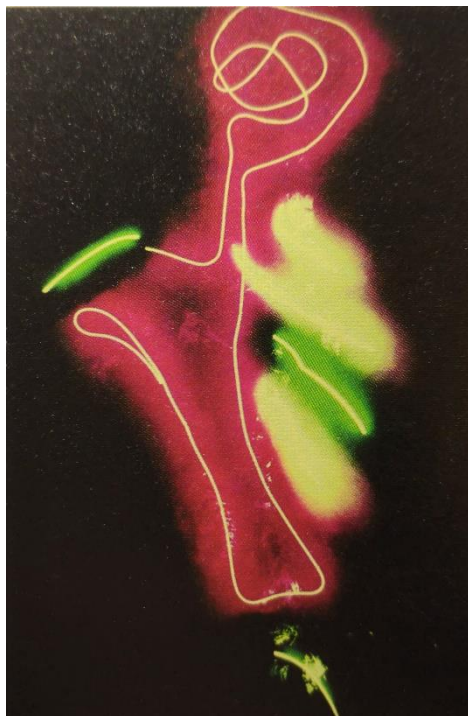


Fig. 28 Lucio Fontana, *Soffitto spaziale*, 1954, Padiglione Breda alla 32° Fiera di Milano



Fig. 29 Lucio Fontana, *Fonti di Energia, soffitto di neon per "Italia 61" a Torino, 1961, distrutto, ricostruzione 2017, neon verdi e blu, 6.30 x 10.50 x 21 m*



Fig. 30 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale con neon, 1967, distrutto, ricostruzione 2017, pareti e soffitto con tessuto rosa, neon rosa, 4.92 x 7.5 x 7.5 m*

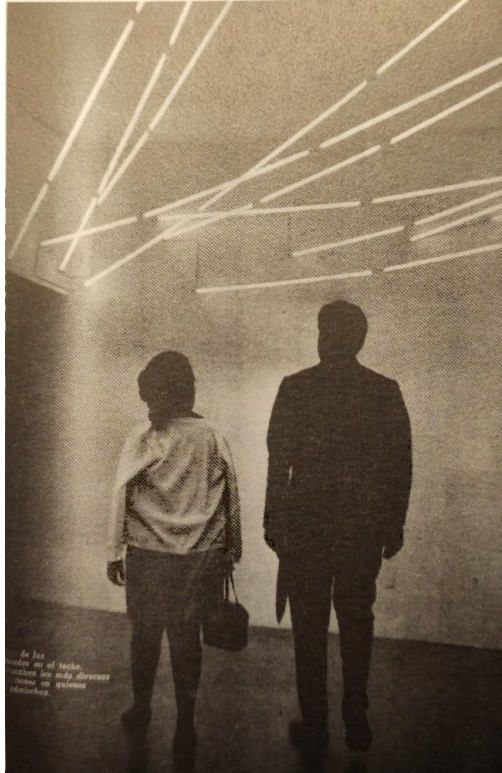


Fig. 31 Lucio Fontana, *Neon Room*, fotografia di C.S. de Icaza, 1968

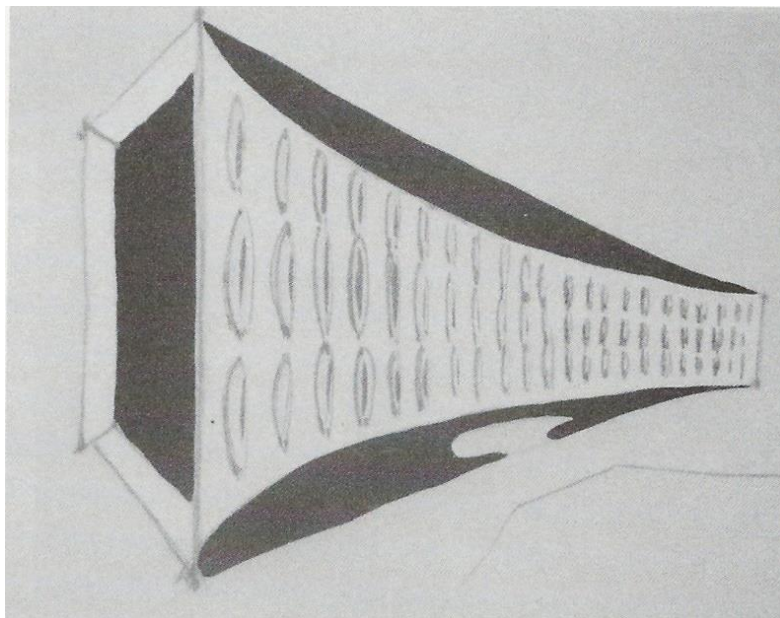


Fig. 32 Studio di Lucio Fontana e Nanda Vigo per le "Utopie" del tempo libero, 194, matita e china su carta

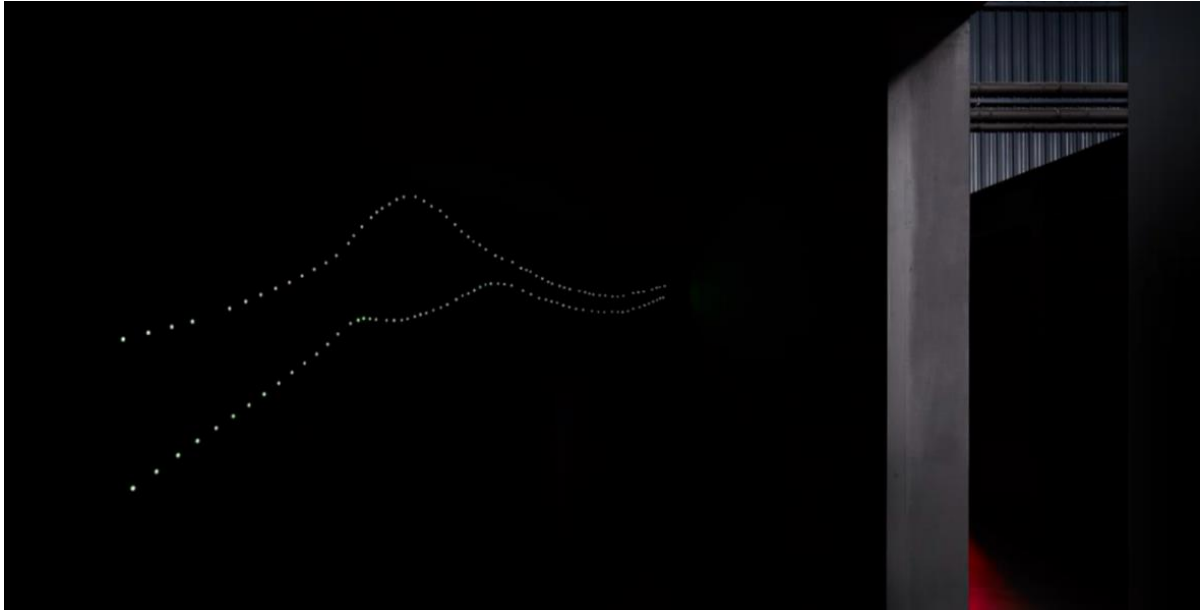


Fig. Lucio Fontana, *Ambiente spaziale: "Utopie"*, nella XIII Triennale di Milano, 1964, distrutto, ricostruzione 2017, corridoio nero, pareti curve con due file di fori retro illuminati con tubi al neon verde, 2.20 x 12 x 2.10 m

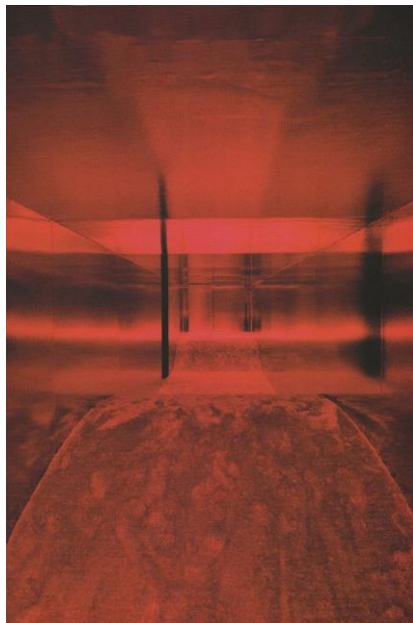


Fig. 34 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale: "Utopie"*, nella XIII Triennale di Milano, 1964, distrutto, ricostruzione 2017, corridoio con rivestimento metallico rosso, pavimento ondulato con tappeto, 14 lastre di vetro industriale, tubi al neon rossi, 2.20 x 12 x 2.10 m



Fig. 35 Mario Merz, *Vento preistorico delle montagne gelate*, 1967, tecnica mista su tela, tubi al neon e ramoscelli, 400 x 240 x 100 cm, The Rachofsky Collection



Fig. 36 Mario Merz, *Nella strada*, 1967, tela bianca sagomata, plastica e tubo fluorescente, 1967, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

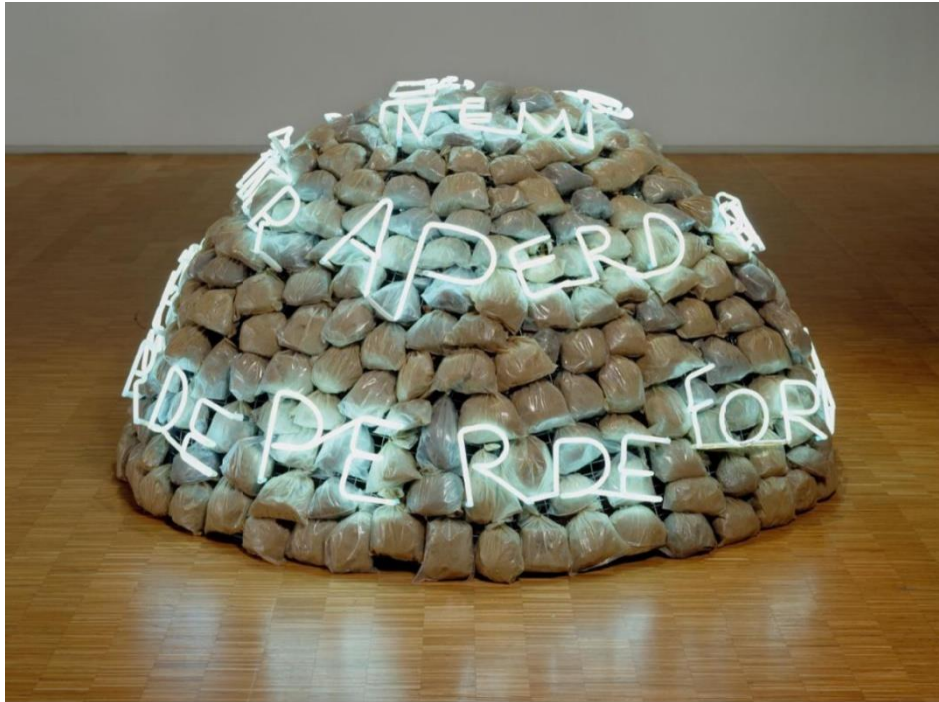


Fig. 37 Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968, gabbia in ferro, sacchi d'argilla ricoperti di plastica, neon, batterie, 120 cm, diametro 200 cm, Parigi Centre Pompidou



Fig. 38, Mario Merz, *Objet cache-toi*, 1968, Mario Merz, *Object Cache-Toi*, 1968, Sbarre di ferro, rete metallica, sacchi di lino riempiti con lana di legno, scritte in 5 parti realizzate con tubi fluorescenti, 110 x Ø 210 cm, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg



Fig. 39 Mario Merz, *Solitario solidale*, 1968, pentola in alluminio, cera d'api, neon, 15 x 50 x 20 cm, collezione privata



Fig. 40 Mario Merz, *Che fare?*, 1968, alluminio cera, neon, 125 × 668 × 191 mm, 2.8 kg Londra, Tate and National Galleries of Scotland

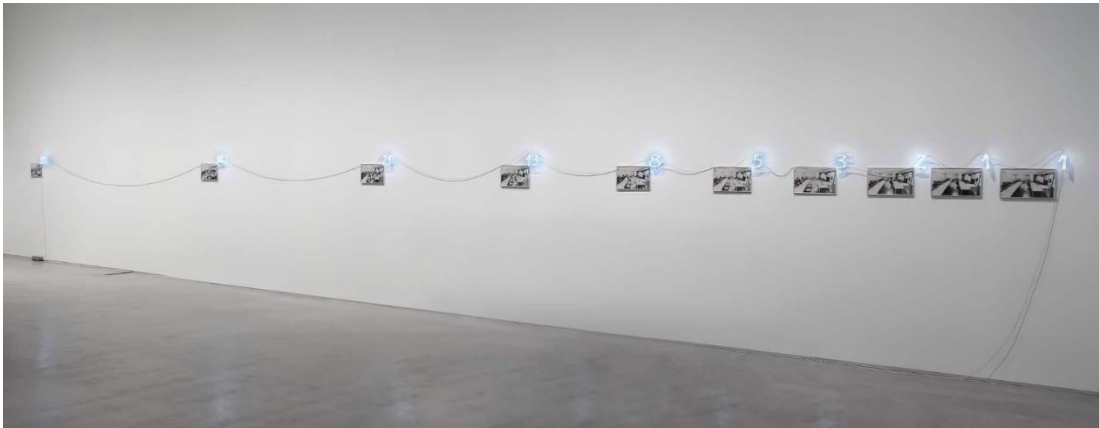


Fig. 41 Mario Merz, *Fibonacci Napoli (Mensa di fabbrica)*, 1971, 1971, fotografia in bianco e nero, neon e trasformatore, Madrid, Museo Reina Sofia

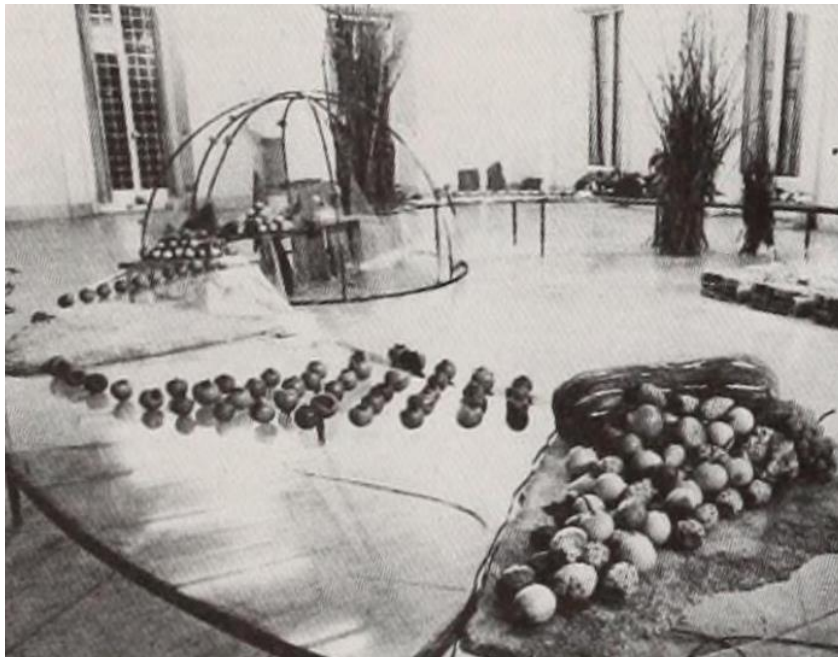


Fig. 42 Mario Merz, *La natura è l'arte del numero*, 1976, frutta e verdura, metallo, vetro, cascine



Fig. 43 Bruce Nauman, *Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969, video, Moma New York



Fig. 44 Bruce Nauman, *Corridor Installation with Mirror—San Jose Installation. (Double Wedge Corridor with Mirror)*, 1970, Pannello di cartongesso dipinto, 365 × 853 cm × 182 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection

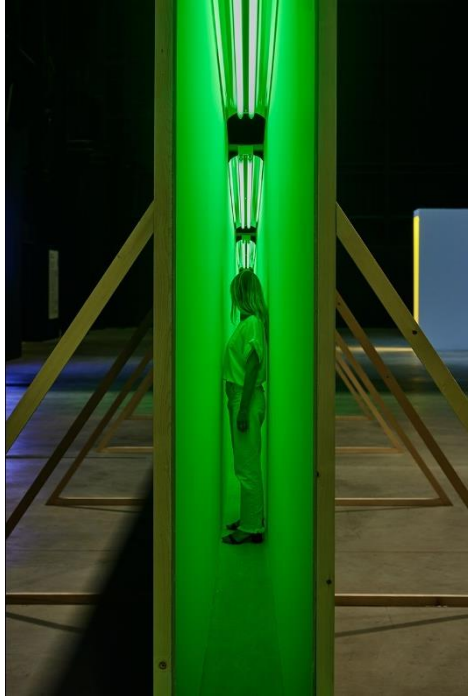


Fig. 45 Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970, Pannello di cartongesso dipinto, legno, luce fluorescente verde, 304.8 × 1219.2 × 30.5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection

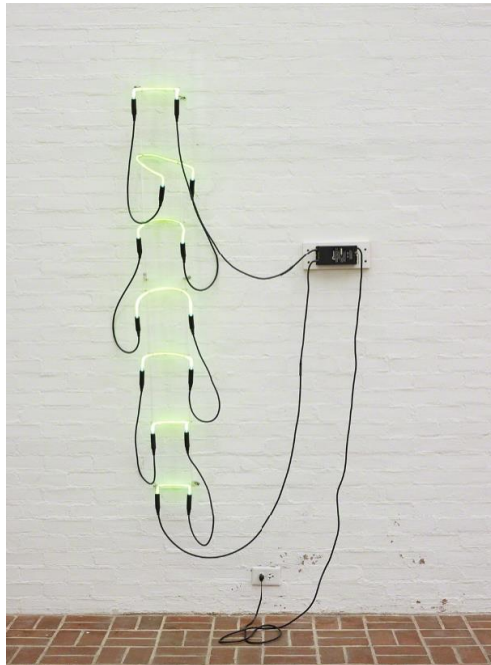


Fig. 46 Bruce Nauman, *Neon Templates of the Left Half of My Body, Taken at Ten Inch Intervals*, 1966, Tubi al neon, trasformatore, bacchette di vetro e connettori a muro 177,8 × 22,9 × 15,2 centimetri



Fig. 47 Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (Window or Wall Sign), 1967, Tubo al neon su telaio tubolare di vetro, 149.9 × 139.7 × 5.1 cm



Fig. 48 Bruce Nauman, *My Last Name Exaggerated 14 Times Vertically*, 1967, tubi di vetro, neon



Fig. 49 Bruce Nauman, *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon*, 1968, tubi di vetro, neon, 30 x 549 x 7cm.



Fig. 50 Bruce Nauman, *Raw War*, 1970, Neon, tubo di vetro, filo, trasformatore e sequencer

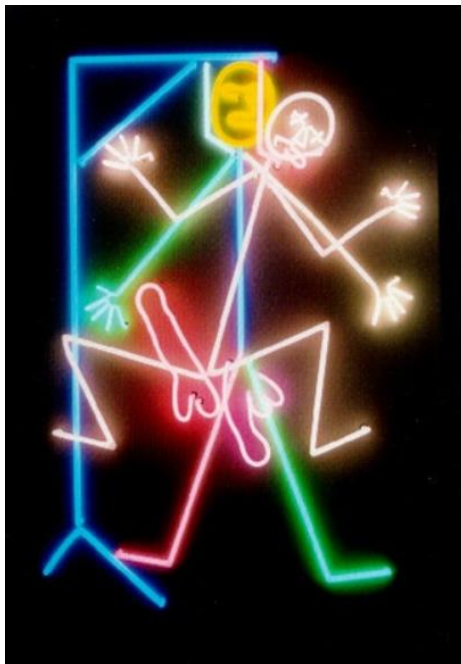


Fig. 51 Bruce Nauman, *Hanged Man*, 1985, tubi al neon montati su monolite di legno, 220 × 139.7 × 27.3 cm



Fig. 52 Bruce Nauman, *One Hundred Live and Die*, 1984 Tubi al neon su monolite di metallo, 299.7 × 335.9 × 53.3 cm



Fig. 53 Dan Flavin, *East New York Shrine*, 1962-1966, barattolo in metallo, recipienti in porcellana, luce Aerolux, rosario, Christie's



Fig. 54 Dan Flavin, *icon IV (the pure land) (to David John Flavin 1933-62)*, 1962, reconstructed 1969. Resina bianca su supporto con luce fluorescente, 113 x 113 x 28.3 cm. National Gallery of Canada, Ottawa

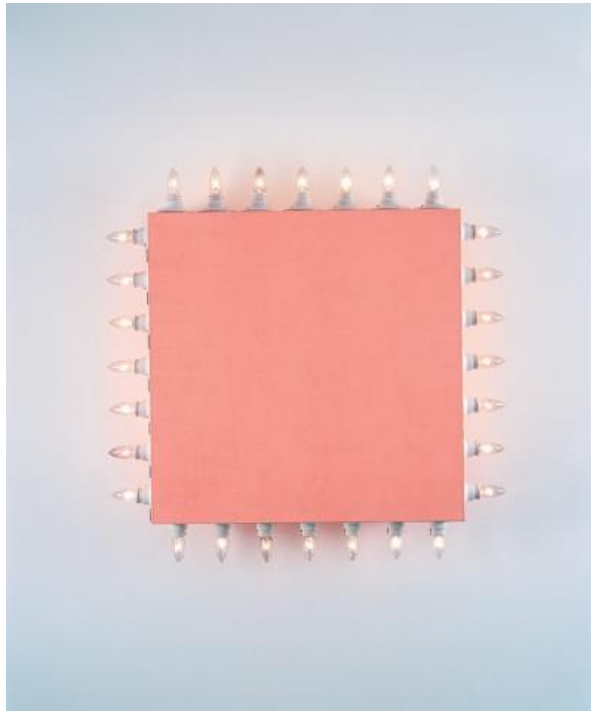


Fig. 55 Dan Flavin, *icon V (Coran's Broadway Flesh)*, 1962, base di masonite olio e pittura, polvere di porcellana



Fig. 56 Dan Flavin, *the diagonal of May 25, 1963 (to Constantin Brancusi)*, 1963, luci fluorescenti e infissi di metallo, 180.3 x 177.8 x 11.4 cm, Dia Chelsea 541 West 22nd Street, New York



Fig. 57 Dan Flavin, *the nominal three (to William of Ockham)*, 1963, luci fluorescenti e infissi di metallo, 243.8 x 10.2 x 12.7 cm, 243.8 x 20.3 x 12.7 cm, 243.8 x 30.5 x 12.7 cm



Fig. 58 Dan Flavin, "monument" for V. Tatlin, 1968, luci fluorescenti e infissi di metallo, 243.8 x 71.1 x 12.7 cm



Fig. 59 Dan Flavin, "monument" for V. Tatlin, 1970, luci fluorescenti e infissi di metallo, 243.8 x 81.3 x 12.7 cm



Fig. 60 Dan Flavin, "monument" 1 for V. Tatlin, luci fluorescenti e infissi di metallo, 243.8 x 71.1 x 12.7 cm

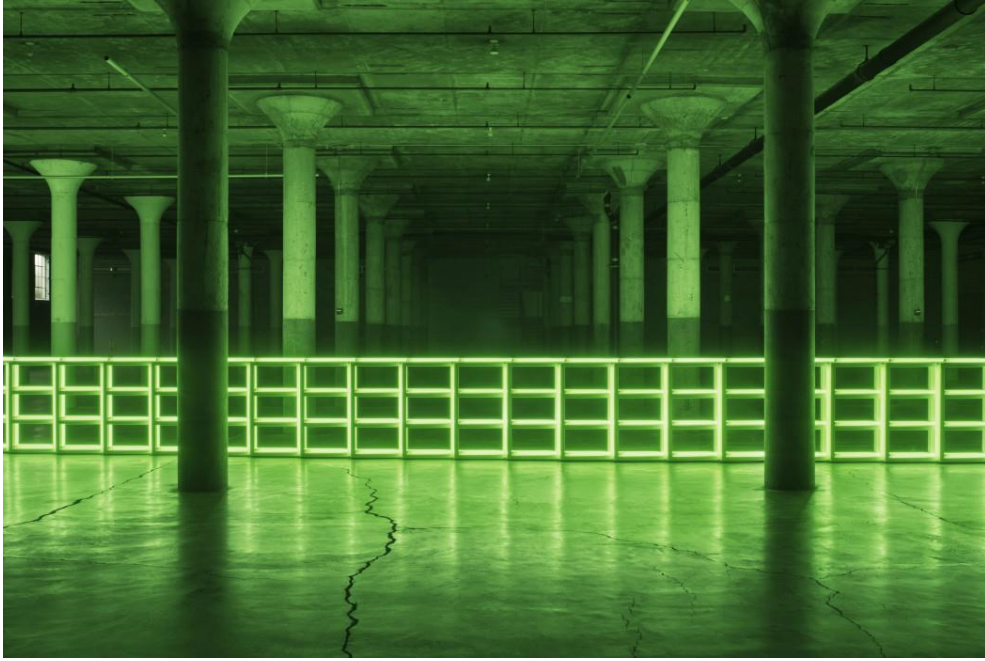


Fig. 61 Dan Flavin, *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973, luci fluorescenti e infissi di metallo, 121.9 x 121.9 x 7.6 cm per ciascuno dei 69 rettangoli, Dia Beacon, New York

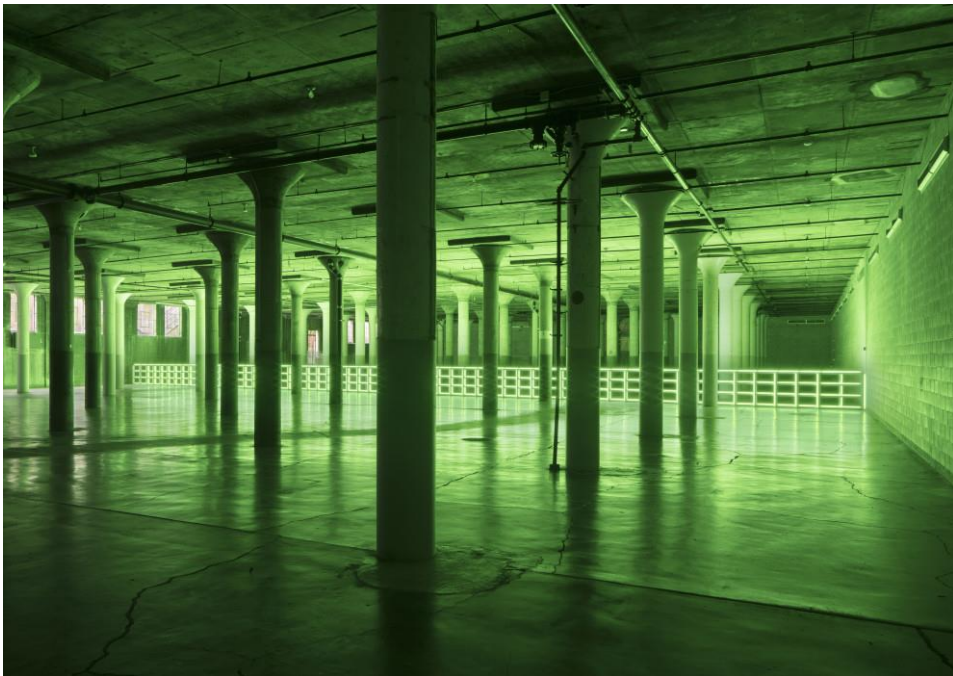


Fig. 62 Dan Flavin, *untitled (to you, Heiner, with admiration and affection)*, 1973, luci fluorescenti e infissi di metallo, 121.9 x 121.9 x 7.6 cm per ciascuno dei 69 rettangoli, Dia Beacon, New York



Fig. 63 Robert Irwin, *Untitled*, 1963-1965, olio su tela



Fig. 64 Robert Irwin, *Untitled*, 1968, Lacca acrilica e nitrato di cellulosa su alluminio e luce, Moma, New York



Fig. 65 Robert Irwin, *Varese Portal Room*, 1973-1976, opera site-specific, portale 185 x 185 cm, Panza Collection, Varese



Fig. 66 Robert Irwin, *Varese Window Room*, 1973-1976, opera site-specific, apertura 197 x 105 cm, Panza Collection, Varese

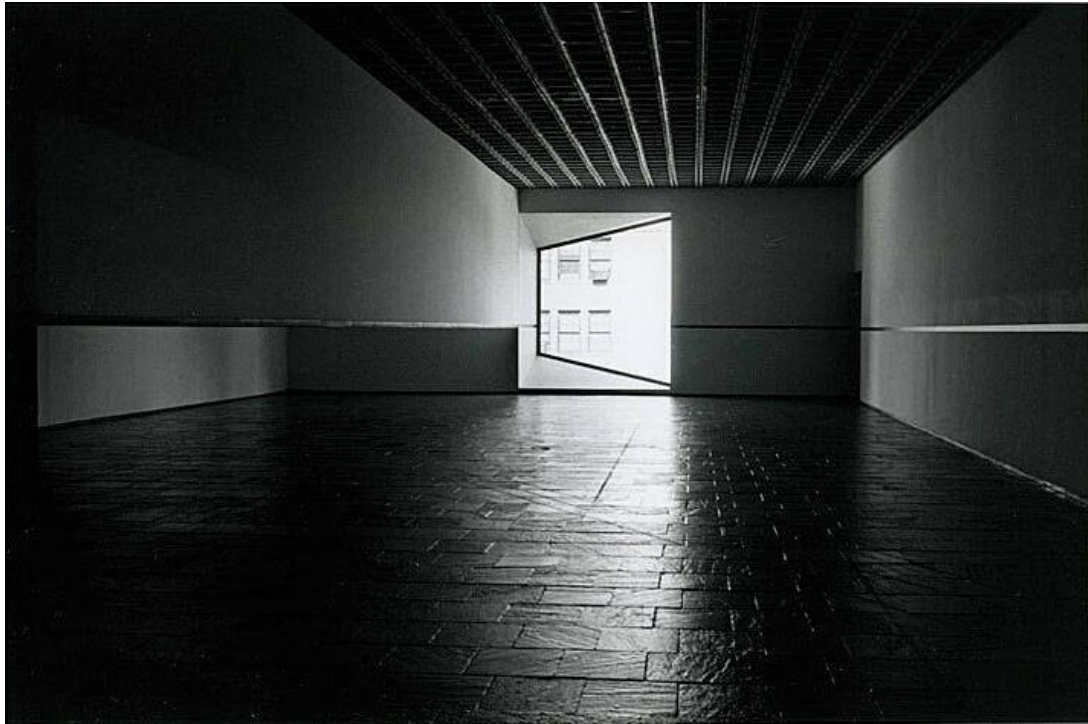


Fig. 67 Robert Irwin, *Scrim veil—Black rectangle—Natural light*, Whitney Museum of American Art, New York, 1977. Tela, metallo, legno, 365.8 × 3474.7 × 124.5 cm. Whitney Museum of American Art, New York

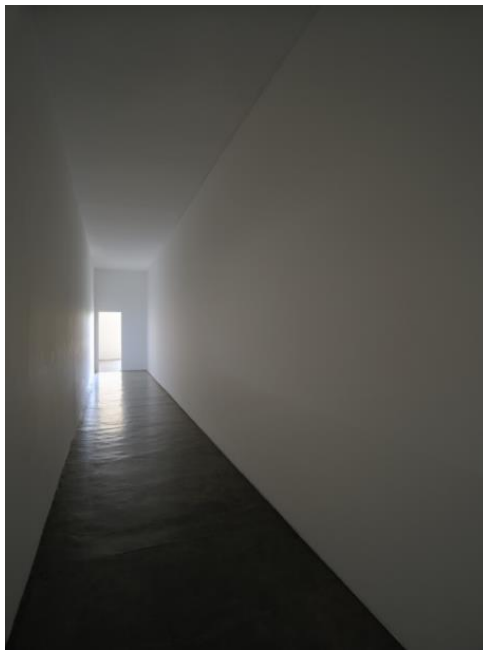


Fig. 68 Robert Irwin, *Varese Scrim*, 1973-1976, nylon, 382 x 1430 x 183 cm, Panza Collection, Varese

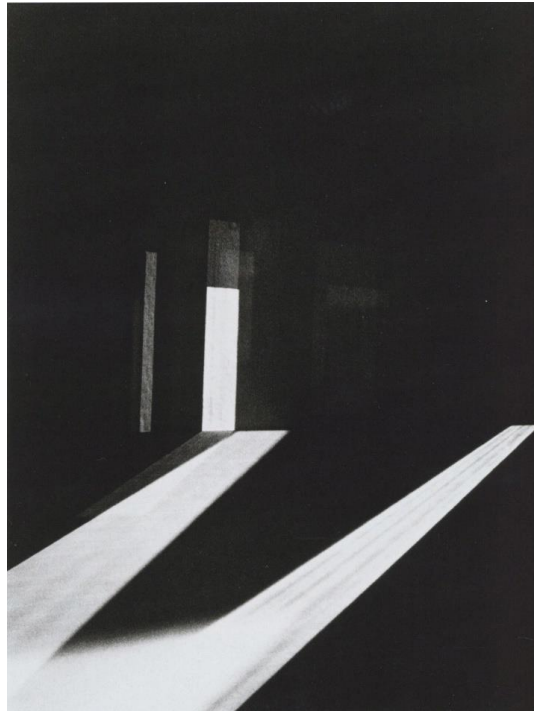


Fig. 69 James Turrell, *Mendota stoppages*, 1966-1974, fotografia, luce naturale installazione, Santa Monica



Fig. 70 James Turrell, *Afrum*, 1966, fotografia, proiettori, installazione



Fig. 71 James, Turrell, *The Light Inside*, 1999, tubi fluorescenti, Museum of Fine Arts di Houston

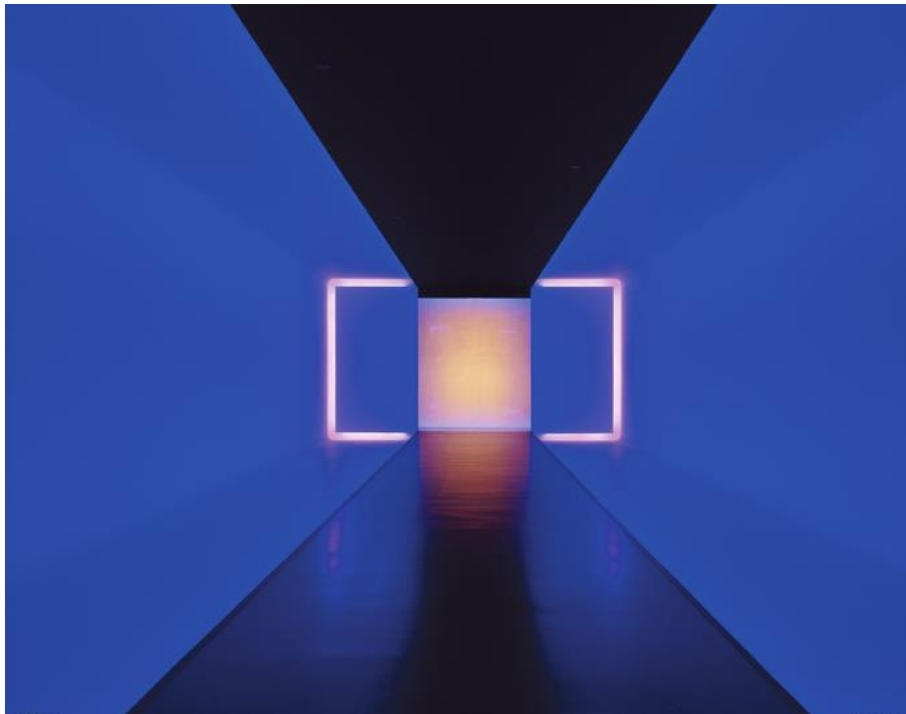


Fig. 72 James, Turrell, *The Light Inside*, 1999, tubi fluorescenti, Museum of Fine Arts di Houston

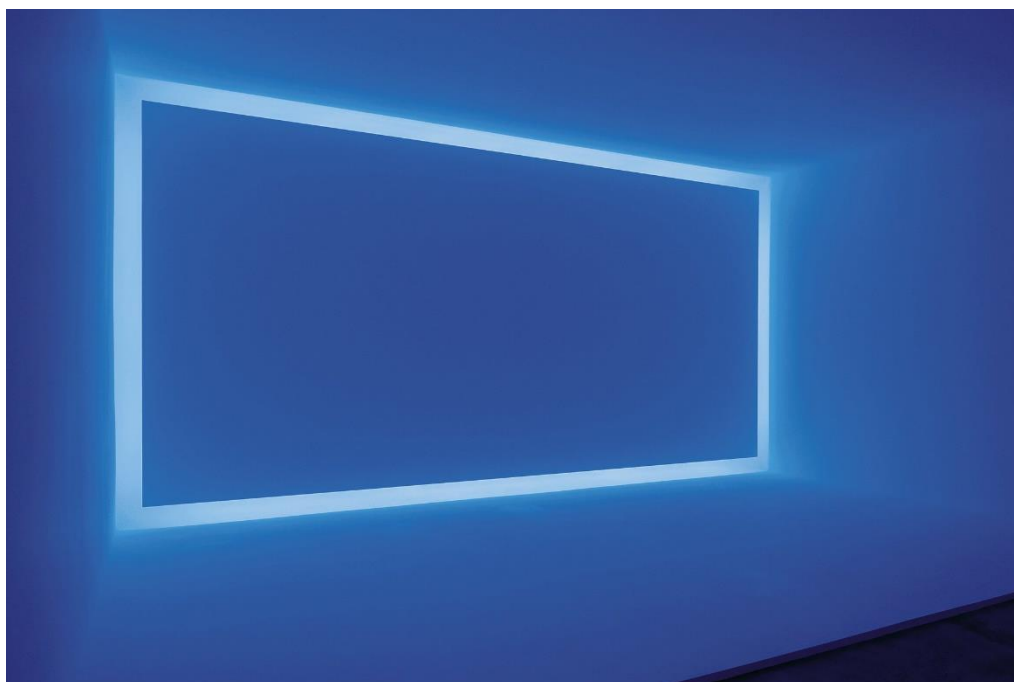


Fig. 73 James Turrell, *Raemar Blue* 1968, tubi fluorescenti, installazione presso Stedelijk Museum di Amsterdam del 1976



Fig. 74 James Turrell, *Skyspace I*, 1974 Panza Collection, Varese



Fig. 75 James Turrell, *Second Meeting*, 1985, abitazione privata, Los Angeles



Fig. 76 James Turrell, *One Accord*, 2013, Texas



Fig. 77 James Turrell, *House of Light*, 1997, Tokamachi



Fig. 78 James Turrell, *Stone Sky*, 2005, Vigar de la Frontera

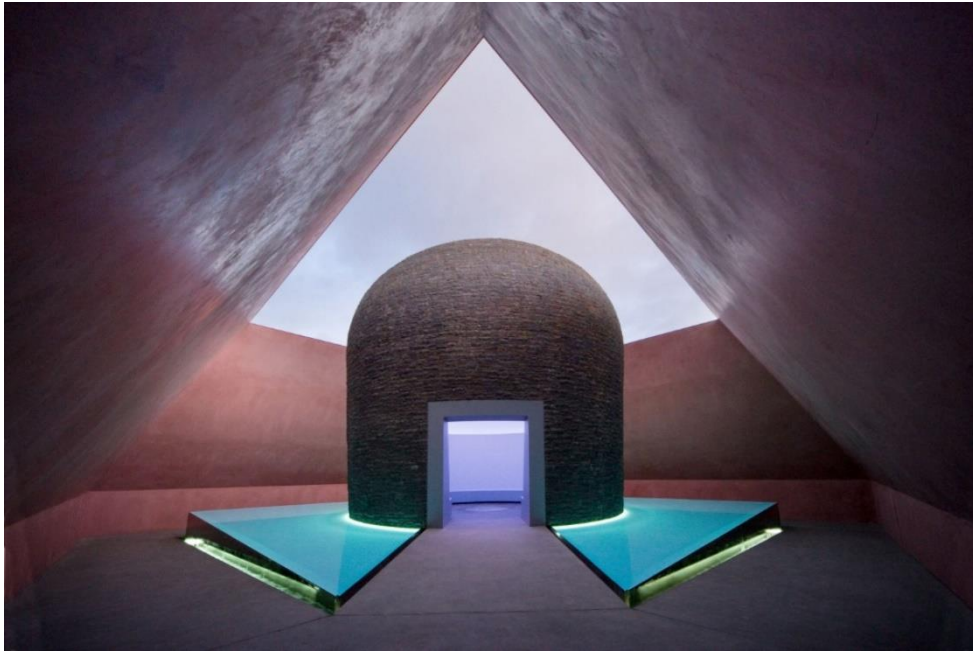


Fig. 79 James Turrell, *Within without*, 2010, Canberra



Fig. 80 James Turrell, *City of Arhmit*, 1976, quattro ambienti, luce naturale, nebbia artificiale, installazione presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam

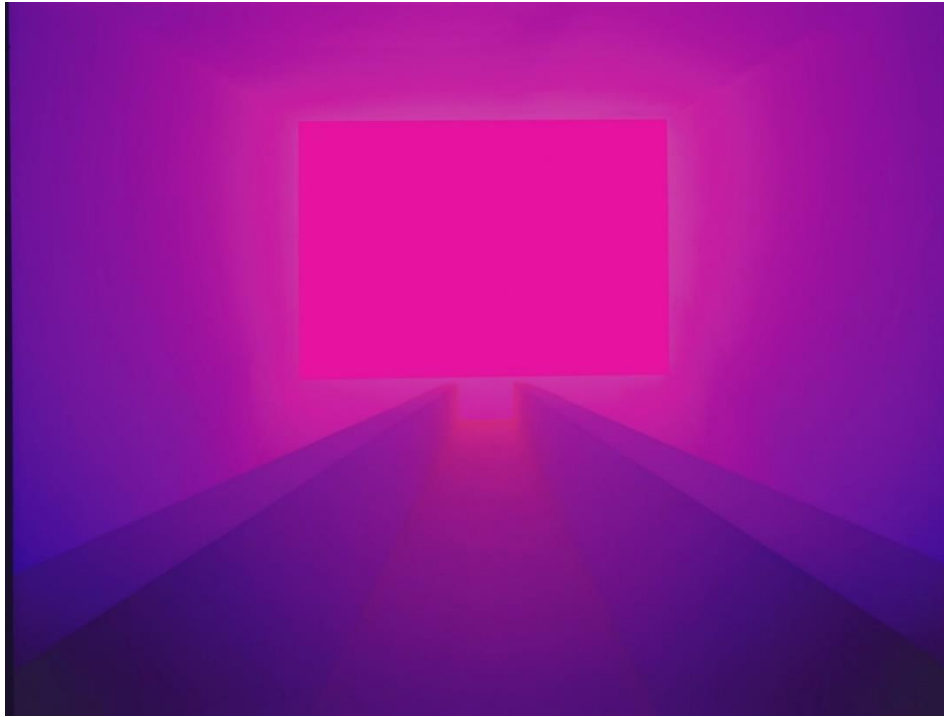


Fig. 81 James Turrell, *Bridget's Bardo*, 2009, installazione luci fluorescenti nebbia, Wolfsburg in Germania



Fig. 82 James Turrell, *Roden Crater, Sun and Moon Space* 1974 – , land art



Fig. 83 James Turrell, *Roden Crater*, dettaglio, 1974 –, land art

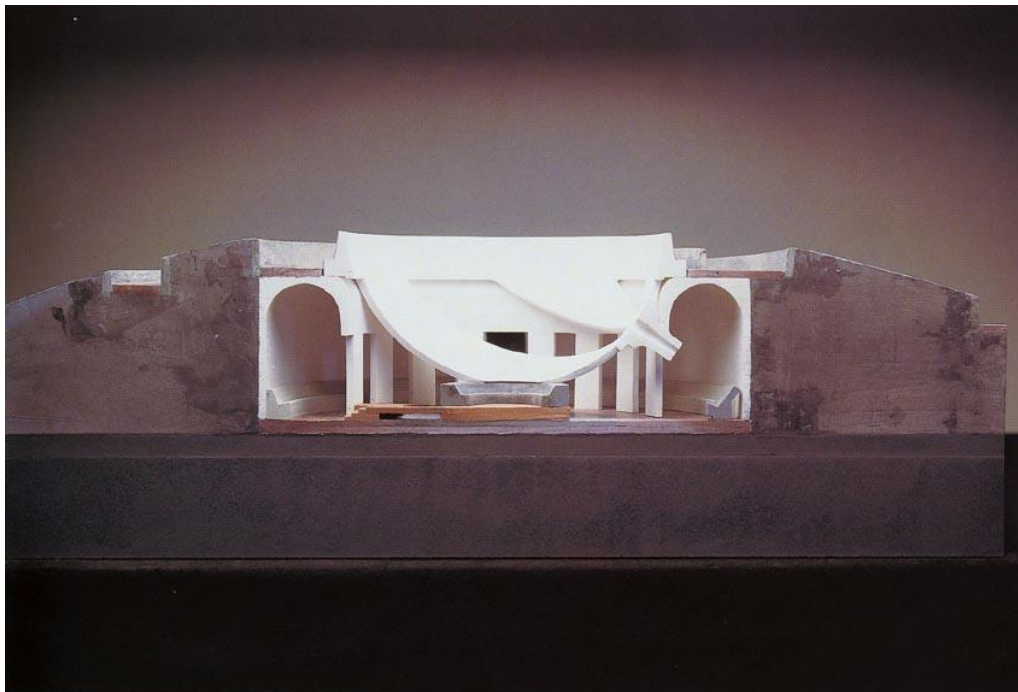


Fig. 84 James Turrell, *Roden Crater*, South Space, 1974 –, land art

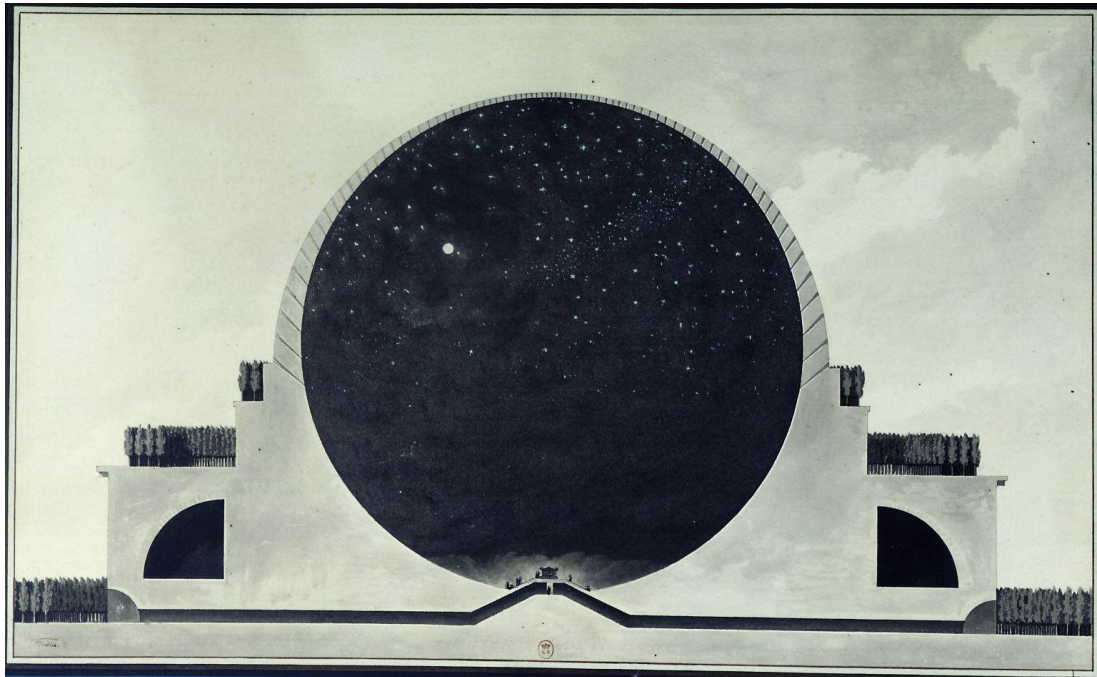


Fig. 85 Etienne-Louis Boullée, *Progetto di un Cenotafio per Isaac Newton*, 1784, inchiostro, 398x650 mm

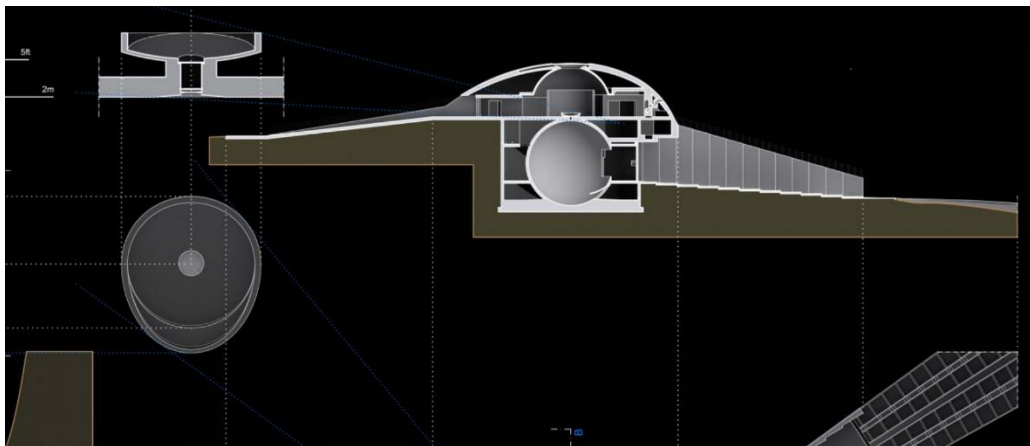


Fig. 86 James Turrell, *Roden Crater*, Fumarole Space 1974 – , land art



Fig. 87 Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014, ghiaccio installazione del 2018, esterni Tate Modern, London



Fig. 88 Olafur Eliasson, *Room for one colour*, 1997, luce monofrequenza, tubi fluorescenti, installazione presso Fondazione Palazzo Strozzi, Florence 2022



Fig. 89 Olafur Eliasson, *Window projection*, 1990, proiettore, gobo, Kundsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2012



Fig. 90 Olafur Eliasson, *Wannabe*, 1991, proiettore, Café Krasnapolsky, Copenhagen, 1991



Fig. 91 Olafur Eliasson, *Eine Beschreibung einer Reflexion, oder aber eine angenehme Übung zu deren Eigenschaften* (A description of a reflection or, a pleasant exercise on its qualities), 1995, specchi, proiettore, schermo per proiezioni, neugerriemschneider, Berlin, 1995



Fig. 92 Olafur Eliasson, *Moss wall*, 1994, licheni delle renne, Museet for Samtidskunst, Roskilde, Denmark, 1996 – 199



Fig. 93 Olafur Eliasson, *Waterfall*, 2016, pompe idrauliche, acqua, Palazzo di Versailles, 2016

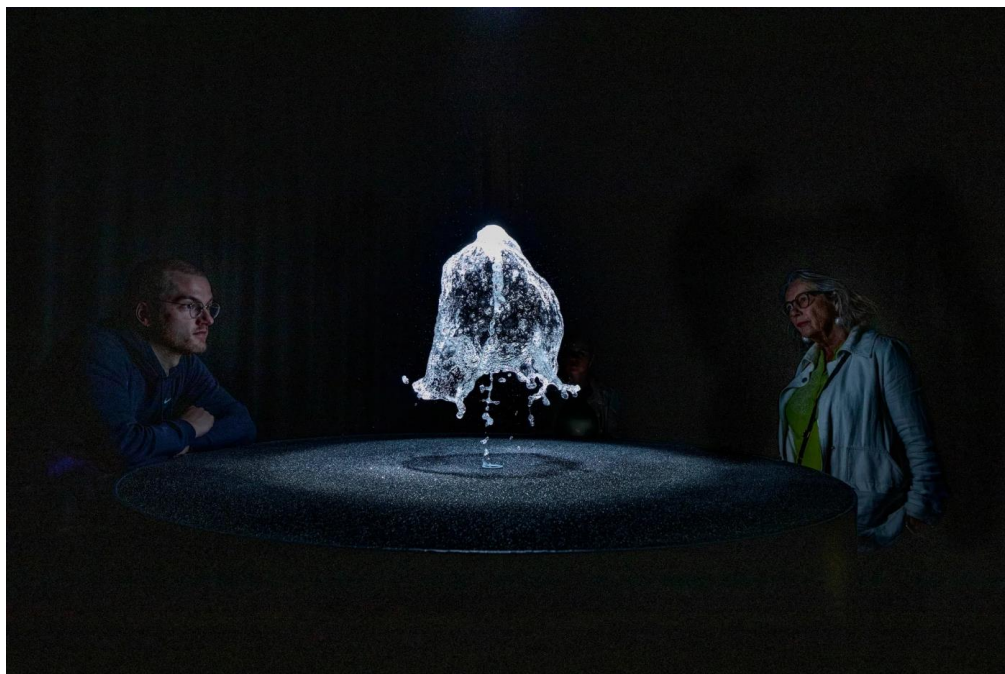


Fig. 94 Olafur Eliasson, *Big Bang Fountain*, 2014, acqua, luce stroboscopica, Tate Modern, London – 2019



Fig. 95 Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993, nebbia artificiale e proiettore, installazione Moderna Museet, Stockholm 2015



Fig. 96 Olafur Eliasson, *Your spiral view*, 2002, specchi curvilinei, Fondation Beyeler, Basel, Switzerland, 2002

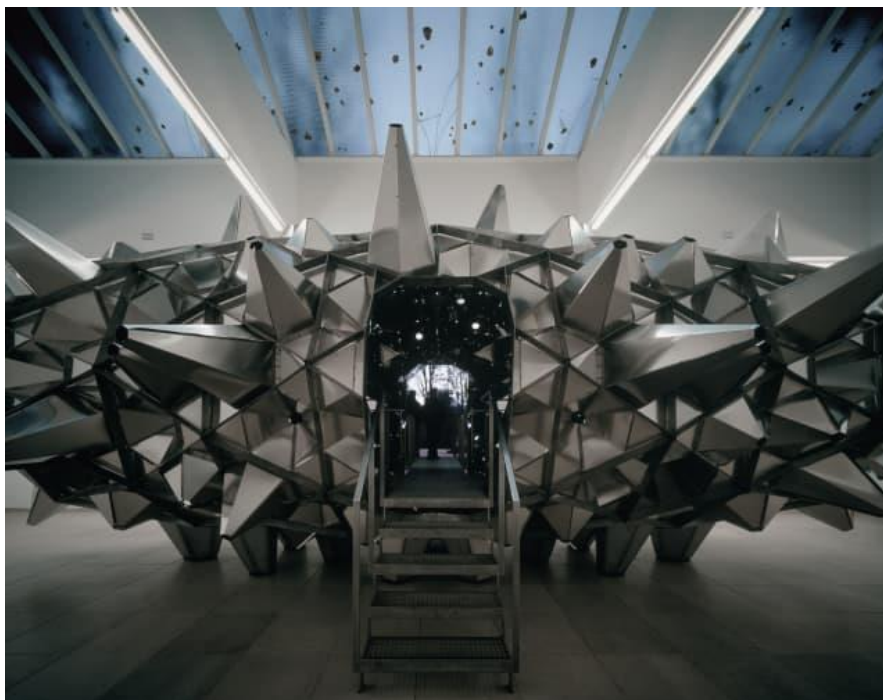


Fig.97 Olafur Eliasson, *La situazione antispettiva*, 2003, specchi curvilinei, Danish Pavilion, 50th Biennale di Venezia, Venice, 2003



Fig. 98 Olafur Eliasson, *La situazione antispettiva*, 2003, specchi curvilinei, Danish Pavilion, 50th Biennale di Venezia, Venice, 2003



Fig. 99 Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003, schermo, luce monofrequenza, specchi, nebbia artificiale, Tate Modern, London, 2003



Fig. 100 Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003, schermo, luce monofrequenza, specchi, nebbia artificiale, Tate Modern, London, 2003

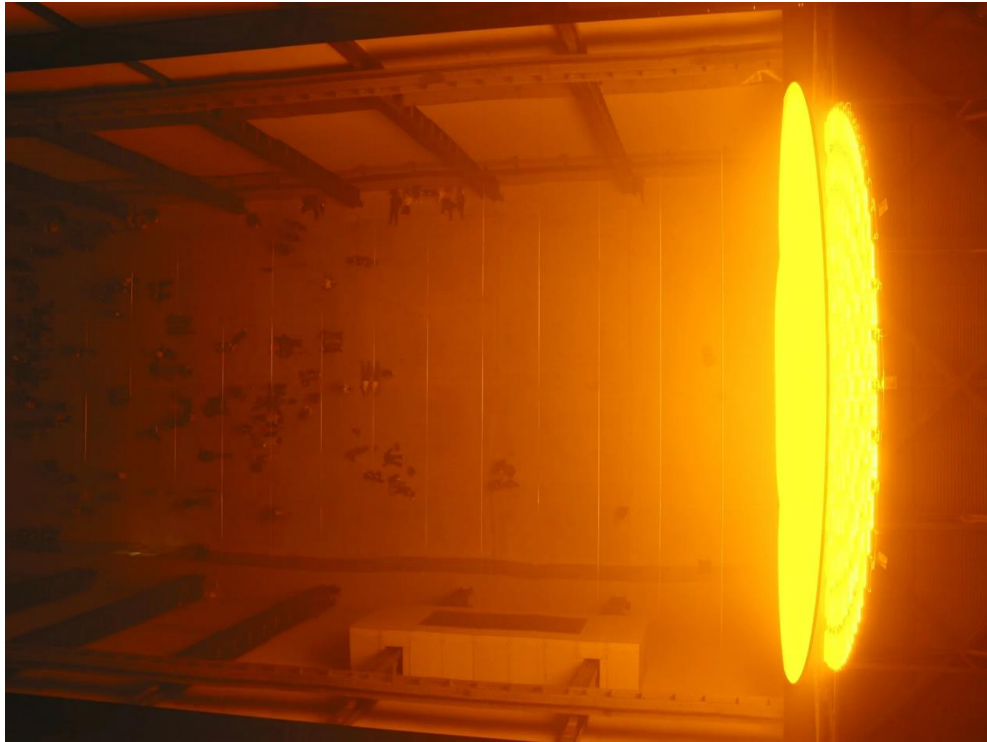


Fig.101 Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003, schermo, luce monofrequenza, specchi, nebbia artificiale Tate Modern, London, 2003

Bibliografia

Bruce Nauman. Neons corridors and rooms, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cat. (Milano, Pirelli Hangar- Bicocca, 15 settembre 2022-26 febbraio 2023), Venezia, Marisilio Arte, 2022

R. Tenconi, V. Todoli, *Open Mind, Closed Mind, Equal Mind, Parallel Mind*, in *Bruce Nauman. Neons corridors and rooms*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cat. (Milano, Pirelli Hangar- Bicocca, 15 settembre 2022-26 febbraio 2023), Venezia, Marisilio Arte, 2022, pp. 16-21

J. Simon, *Bruce Nauman: inquadrare il movimento*, in *Bruce Nauman. Neons corridors and rooms*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cat. (Milano, Pirelli Hangar- Bicocca, 15 settembre 2022-26 febbraio 2023), Venezia, Marisilio Arte, 2022, pp. 48-63

G. Sutton, *L'umanesimo di scala dei corridoi e delle stanze di Bruce Nauman*, in *Bruce Nauman. Neons corridors and rooms*, a cura di R. Tenconi, V. Todoli, cat. (Milano, Pirelli Hangar- Bicocca, 15 settembre 2022-26 febbraio 2023), Venezia, Marisilio Arte, 2022, pp. 246-251

Olafur Eliasson: Experience, London, New York Phaidon, 2022

Bruce Nauman: contrapposto studies, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021

C. Basualdo, *Volver sobre sus pasos*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 13-17

D. Krukowski, *Sulle tracce dei suoni*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 19-25

N. Soulier, *L'azione come opera*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 27-38

M. R. Taylor, *Bruce Nauman: Mapping the Studio, un cambiamento di prospettiva*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 39-48

J. Criqui, *Disimparare da Bruce Nauman*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 49-56

E. F. Battle, *Bruce Nauman: corpi al lavoro*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 57-68

C. Bourgeois, *Walks In Walks Out: un'esperienza*, in *Bruce Nauman: contrapposto studies*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 69-72

C. Basualdo, *Intervista con Bruce Nauman*, a cura di C. Basualdo, C. Bourgeois, cat. (Palazzo Grassi, Punta della Dogana, Venezia, 23 maggio-09 gennaio 2022), Venezia, Marsilio, 2021, pp. 73-88

J. Ceresoli, *Light Art paradigma della modernità: luce come oper-azione di arte relazionale*, Milano, Maltemi, 2021

Bruce Nauman, a cura di A. Lissoni e N. Serota, cat. (Tate Modern, London, 7 ottobre-21 febbraio 2020) London, Tate Publishing, 2020

H. Huldish, *Side Show: Moving Image Installations*, in *Bruce Nauman*, A. Lissoni e N. Serota, cat. (Tate Modern, London, 7 ottobre-21 febbraio 2020) London, Tate Publishing, 2020, pp. 17-22

J. Simon, *The Sound of One Hand*, in *Bruce Nauman*, A. Lissoni e N. Serota, cat. (Tate Modern, London, 7 ottobre-21 febbraio 2020) London, Tate Publishing, 2020, pp. 23-41

E luce fu: Giacomo Balla, Lucio Fontana, Olafur Eliasson, Renato Leotta, una mostra a cura di C. Christov-Bakargiev e M. Beccari, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli (Torino), 2020

Biennale Light Art Mantova 2020, a cura di Vittorio Erlindo, cat. (Mantova, Casa del Mantegna, 26 settembre-9 aprile 2022), Mantova, Il Rio, 2020

R. Krauss, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla land art*, Milano, Postmedia Books, 2020

Olafur Eliasson in real life, cat. [Londra, Tate Modern, 11 luglio-5 gennaio 2020], a cura di M. Godfrey, Londra, Tate publishing, 2019

P. Fameli, *Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, [tesi di dottorato] Bologna, Università di Bologna, 2018

G. Verzotti, *Mario Merz: l'artista e l'opera, materiali per un ritratto*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2018

E. Mangini, *Mario Merz's Autonomous Artist*, "Art Journal", 2016, Vol. 75, No. 3, pp. 11-31

A. Grundberg, *Out of the Studio, Into the Light*, "The American Scholar", 85, 2016, pp. 100-103

P. Capparucci, *Light Art + Design: raccolta sull'arte della luce: per una didattica integrata del Light Design*, Simple, Macerata, 2015

T. Edensor, *Light Art, Perception, and Sensation*, in *The Senses and Society*, Taylor & Francis Online, 2015, Vol. 10, pp. 138-157

Mondo novo: le vedute d'ottica & Olafur Eliasson, curatore della mostra c. Montanaro, Espace Louis Vuitton, Venezia, 2014

O. A. I. Botar, *Sensing the future: Moholy-Nagy, media and the arts*, Lars Müller Publishers, Zurich, 2014

Michael Hill, *Leo Steinberg vs Clement Greenberg, 1952-72*, in "Australian and New Zealand Journal of Art", Vol. 14, 2014, pp. 21-29

J. L. Kosky, *CONTEMPLATIVE RECOVERY: The Artwork of James Turrell*, in *CrossCurrents*, Vol. 63, No. 1, marzo 2013, pp. 44-61

J. L. Kosky, *Contemplative Recovery: The Artwork of James Turrell*, in *CrossCurrents*, Wiley, 2013, Vol. 63, No. 1, pp. 44-61

N. Kunimoto, *Tanaka Atsuko's "Electric Dress" and the Circuits of Subjectivity*, in *The Art Bulletin*, CAA, 2013, Vol. 95, No. 3, pp. 465-483

Bruce Nauman: Mindfuck, a cura di P. Larratt-Smith, cat. (Londra, North Gallery 30 gennaio-9 marzo 2013), London, Hauser & Wirth, 2013

Robert Irwin, James Turrell, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre-2 novembre 2014 a cura di M. Govan e A. Bernardini, Munich, Prestel, 2013

M. Govan, *Returning to Zero: Dots, Discs, and Columns*, in *Robert Irwin, James Turrell*, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre-2 novembre 2014) a cura di M. Govan e A. Bernardini, Munich, Prestel, 2013, pp. 76-93

M. Govan, *Geometric Ambiguity: Scrims and Apertures*, in *Robert Irwin, James Turrell*, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre-2 novembre 2014) a cura di M. Govan e A. Bernardini Munich, Prestel, 2013, pp. 94-107

M. Govan, *Fluorescent Lights and Gardens*, in *Robert Irwin, James Turrell*, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre-2 novembre 2014) a cura di M. Govan e A. Bernardini, Munich, Prestel, 2013, pp. 108-113

M. Govan, *Palpable Light: Projections and Holograms*, in Robert Irwin, James Turrell, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre-2 novembre 2014) a cura di M. Govan e A. Bernardini, Munich, Prestel, 2013, pp. 116-129

M. Govan, *Skyspaceces*, in Robert Irwin, James Turrell, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre-2 novembre 2014) a cura di M. Govan e A. Bernardini, Munich, Prestel, 2013, pp. 130-143

M. Govan, *Ganzfelds and Colors*, in Robert Irwin, James Turrell, cat. (Varese, Villa Panza, 27 novembre-2 novembre 2014) a cura di M. Govan e A. Bernardini, Munich, Prestel, 2013, pp. 144-157

Studio Olafur Eliasson: an encyclopedia, a cura di A. Engberg-Pedersen, Taschen, Koln, 2012

L. Smythe, *Pigment vs. Pixel: Painting in an Era of Light-Based Images*, in *Art Journal*, CAA, 2012, Vol. 71, No. 4, pp. 104-118

Dan Flavin: Lights, a cura di Rainer Fuchs and Karola Kraus, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012

R. Fuchs, *Dan Flavin and the Illusion of Minimal Art*, in *Dan Flavin: Lights*, a cura di Rainer Fuchs and Karola Kraus, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 9-28

S. Neuner, *Dan Flavin on the Path to an Ironic-Sublime*, in *Dan Flavin: Lights*, a cura di Rainer Fuchs and Karola Kraus, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 29-62

J. Rebentisch, *The Abyss of Presentness*, in *Dan Flavin: Lights*, a cura di Rainer Fuchs and Karola Kraus, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 63-74

R. Wäspe, *Switching on the Fluorescent Light*, in *Dan Flavin: Lights*, a cura di Rainer Fuchs and Karola Kraus, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 75-87

E. Magini, *La polisemia comunicativa delle opere linguistiche di Bruce Nauman come adesione alle teorie del secondo Wittgenstein*, in "Aisthesis", 2012, Vol.2, pp. 99-113

Arte Povera 2011, a cura di G. Celant, Milano, Electa, 2011

G. Celant, *Oltre Arte Povera 2011*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, Milano, Electa, 2011, p. 41-49

A. Vattese, *Mario Merz. Qualche questione aperta*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, Milano, Electa, 2011, pp. 284-315

Utopia matters: dalle confraternite al Bauhaus, cat. (Venezia, Peggy Guggenheim Collection 1 maggio-25 luglio 2010), a cura di V. Greene, Peggy Guggenheim collection, Venezia, 2010

L. Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino, 2010

Moholy-Nagy: the photograms, catalogue raisonne, edited by R. Heyne and F. M. Neususs with H. Moholy-Nagy, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009

Terra e luce: dalla Gurfa al Roden crater di James Turrell, cat. (Palermo, Galleria d'Arte Moderna, 6 luglio-6 settembre 2009) Milano, Skira, 2009

G. Gellini, F. Murano, *Light art in Italy*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2009

A. C. Chave, *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura, and Place*, in *The Art Bulletin*, no. 3, 2008, pp. 466-86

Light art: considerazioni per un archivio dedicato all'arte della luce, progetto di ricerca di G. Gellini, a cura di M. Bisson, C. Boeri, D. Calabi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2008

James Turrell: geometrie di luce: Roden Crater project, a cura di A. De Rosa, cat. (Venezia, Cotonificio veneziano, 1 ottobre-9 novembre 2007), Milano, Electa, 2007

E. Verhagen, *Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective*, in "Perspective", Institut national d'histoire de l'art, Vol. 3, 2007, pp. 505-520

MID: Alle origini della multimedialità, a cura di Antonio Barrese e Alberto Marangoni, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007

Invisible might: Larry Bell, Robert Irwin, Craig Kauffman, John McCracken, Fred Sandback, James Turrell: works from 1965 to 1971, cat. (New York, NYEHAUS 4 maggio-14 luglio 2006), Foundation 20 21, New York, 2006

Light art from artificial light: light as a medium in 20. and 21. century art, Peter Weibel, Gregor Jansen editors, ZKM, Hatje Cantz, Karlsruhe, Ostfildern Ruit, 2006

Elusive signs: Bruce Nauman works with light, cat. (Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 28 gennaio-9 aprile 2006), a cura di J. D. Ketner, Cambridge, The MIT Press, 2006

J. D. Kenter II, *Signs and system*, in *Elusive signs: Bruce Nauman works with light*, cat. (Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 28 gennaio-9 aprile 2006), a cura di J. D. Ketner, Cambridge, The Mit Press, 2006

J. Kraynak, *Elusive signs*, in *Elusive signs: Bruce Nauman works with light*, cat. (Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 28 gennaio-9 aprile 2006), a cura di J. D. Ketner, Cambridge, The Mit Press, 2006

Lightart: Targetti light art collection, a cura di A. Barzel, Skira, Milano, 2005

Bruce Nauman: raw materials, Tate, London, 2004

Please pay attention please: le parole di Bruce Nauman, a cura di J. Kraynak, Postmedia books, Milano, 2004

Dan Flavin: a retrospective, cat. (National Gallery of Art, Washington 3 ottobre-9 gennaio 2005), a cura di M. Govan and T. Bell, New York, Dia Art Foundation, 2004

M. Govan, *Irony and Light*, in *Dan Flavin: a retrospective*, cat. (National Gallery of Art, Washington 3 ottobre-9 gennaio 2005), a cura di M. Govan and T. Bell, New York, Dia Art Foundation, 2004, pp. 19-108

T. Bell, *Fluorescent Light as Art*, in *Dan Flavin: a retrospective*, cat. (National Gallery of Art, Washington 3 ottobre-9 gennaio 2005), a cura di M. Govan and T. Bell, New York, Dia Art Foundation, 2004, pp. 109-130

Olafur Eliasson: the blind pavillon: 50th Venice Biennale 2003, Danish Pavillon, 15th of June until 2nd of November 2003, Danish Contemporary Art Foundation, Copenhagen, 2003

Bruce Nauman: theaters of experience, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2003

James Turrell: into the light, Michael Olijnyk, curator of exhibitions ; Barbara Luderowski, executive artistic director ; Claudia Giannini, editor, Mattress Factory, Pittsburgh, 2002

Bruce Nauman, edited by R. C. Morgan, The Johns Hopkins university press, Baltimore, 2002

F. Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Bari, GLF Laterza, 2002

Olafur Eliasson: your only real thing is time: catalogue of an exhibition held at the Institute of Contemporary Art, Boston January 24-April 1, 2001, Ostfildern-Ruit, The institute of Contemporary Art, Hatje Cantz, Boston, 2001

J. Fiedler, *Laszlo Moholy-Nagy*, Phaidon, London, 2001

James Turrell: infinite light, a cura di Robert E. Knight, Debra L. Hopkins, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, 2001

A. White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, in *Grey Room*, The MIT Press, 2001, No. 5, pp. 54-77

P. Beveridge, *Color Perception and the Art of James Turrell*, in *Leonardo*, The MIT Press, 2000, Vol. 33, No. 4, pp. 305-313

Dan Flavin: the architecture of light, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999

J. F. Ragheb, *Of Situations and Sites*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 11-17

J. Kosuth, *the nominal three (to William of Ockham)*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 18-21

F. Colpitt, *monument on the survival of Mrs. Reppin*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 22-25

M. Govan, *greens crossing greens (to Piet Mondrian who lacked green)*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 26-29

B. E. Smith, *an artificial barrier of blue, red and blue fluorescent light (to Flavin Starbuck Judd)*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 30-33

J. Clary, *untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 34-36

T. Bell, *untitled (fondly to Margo)*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 38-41

M. Newman, *untitled (to Barbara Nüsse)*, in *Dan Flavin: the architecture of light*, cat. (Berlino, Deutsche Guggenheim, 6 novembre-13 febbraio 2000), Berlin, Deutsche Guggenheim, 1999, pp. 42-46

Vision in motion: the photographs of Laszlo Moholy-Nagy, Stampato in occasione della mostra allestita al Getty Museum nel 1995, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1995

J. Hutchinson, *Light Matters*, in *Circa*, Circa Art Magazine, 1994, No. 70, pp. 36-38

Robert Irwin, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993

R. Irwin, *The Hidden Structures of Art*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, pp. 13-47

S. Yard, *Deep Time*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, pp. 51-76

J. H. Neff, *Hands-on: Irwin and Abstract Expressionism*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, pp. 77-92

J. Gilbert-Rolfe, *Expression: Lines, Dots, Discs; Light*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, pp. 93-112

K. Kertess, *The Architecture of Perception*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, pp. 113-128

A. C. Danto, *Art-In-Response*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, pp. 129-152

L. Weschler, *Playing It As It Lays & Keeping It In Play: A Visit with Robert Irwin*, in *Robert Irwin*, a cura di R. Ferguson, The museum of contemporary art, Rizzoli international, Los Angeles, New York, 1993, pp. 153-191

M. Piemontese, *Les Artistes et la Lumière: Artists and Light*, in *Leonardo*, The MIT Press, 1993, Vol. 26, No. 1, pp. 70-72

F. Popper, *The Place of High-Technology Art in the Contemporary Art Scene*, in *Leonardo*, The MIT Press, 1993, Vol. 26, No. 1, pp. 65-69

M. Piemontese, *Les Artistes et La Lumière: Artists and Light*, in *Leonardo*, Vol. 26, no. 1, 1993, pp. 70-72

Mario Merz, cat. (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 28 settembre-26 novembre 1989) a cura di G. Celant, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1989

C. Ratcliff, *James Turrell's 'Deep Sky'*, in *The Print Collector's Newsletter*, Art in Print Review, 1985, Vol. 16, No. 2, pp. 45-47

S. Daly, *The Ganzfeld as a Canvas for Neurophysiologically Based Artworks*, in *Leonardo*, The MIT Press, 1984, Vol. 17, No. 3 (1984), pp. 172-177

Bruce Nauman: neons, a cura di B. Richardson, cat. (Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 18 dicembre-13 febbraio 1983), Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1982

W. Rotzler, *Photography as artistic experiment: from Fox Talbot to Moholy-Nagy*, AMPHOTO, New York, 1976

Moholy-Nagy: la sperimentazione totale, di Sibyl Moholy-Nagy, introduzione di Walter Gropius traduzione di Antonello Negri, Longanesi, Milano, 1975

M. H. Bornstein, *On Light and the Aesthetics of Color: Lumia Kinetic Art*, in *Leonardo*, The MIT Press, 1975, Vol. 8, No. 3, pp. 203-212

G. Müller, *La nuova avanguardia: introduzione all'arte degli anni Settanta*, Venezia, Alfieri, 1972

Larry Bell, Robert Irwin, Doug Wheeler, a cura di M. Compton, London, Tate Gallery, 1970

Kunstlichtkunst, cat. (Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum 25 settembre-4 dicembre 1966), Eindhoven, Druk Lecturis, 1966

L. Moholy-Nagy, *The new vision*, G. Wittenborn, New York, 1947

T. Wilfred, *Light and the Artist*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, 1947, Vol. 5, No. 4, pp. 247-255

Sitografia

T. Edensor, *Light Art, Perception, and Sensation, The Senses and Society*, Vol. 10, pp. 138-157; [Light Art, Perception, and Sensation: The Senses and Society: Vol 10, No 2 \(tandfonline.com\)](#) [ultimo accesso 11 febbraio 2023]

G. Gellini, *Mario Merz. Il neon nella sua arte*, in “NEON”, 2005, pp. 28-30, <https://www.luces.it/mario-merz-il-neon-nella-sua-arte/> [ultimo accesso 31 gennaio 2023]

K. M. Zielinska-Dabkowska, *Night in a big city. Light festivals as a creative medium used at night and their impact on the authority, significance and prestige of a city*, in *The Role of Cultural Institutions and Events in the Marketing of Cities and Regions*, a cura di T. Domański, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2016, pp. 63-90; [https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/18458/Night in a big city... Zielinska-Dabkowska%20K.M_reduced.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/18458/Night_in_a_big_city...Zielinska-Dabkowska%20K.M_reduced.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [ultimo accesso 15 febbraio 2023]

G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in “Flash Art”, n. 5, 1967; <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [ultimo accesso 1° febbraio 2023]