

Linee

xx

Comitato scientifico

PIERRE DALLA VIGNA
(Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como)

ANTONIO DE SIMONE
(Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo")

JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA
(Universidad Complutense de Madrid)

MAURO PROTTI
(Università del Salento)

RAFFAELE FEDERICI
(Università di Perugia)





Jacqueline Ceresoli

Light Art paradigma della modernità

Luce come *oper-azione* di arte relazionale



MELTEMI



Meltemi editore
www.meltemieditore.it
redazione@meltemieditore.it

Collana: *Linee*, n. xx
Isbn: 9788855193351

© 2021 – MELTEMI PRESS SRL
Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano
Sede operativa: via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 22471892 / 22472232

Indice

- 7 Prefazione
Giulio Giorello
- 11 Introduzione
19 Luce come epifania dell'ignoto
- 23 Capitolo primo
23 1.1. Cosa è la Light Art?
37 1.2. Storia della Light Art
54 1.3. Luce paradigma moderno e neon icona
di plasticità dinamiche
72 1.4. Light Art come intreccio tra estetica e indagine
scientifica, simbiosi ricerca e innovazione
- 83 Capitolo secondo
83 2.1. Light Art: questione di stile?
98 2.2. La linea dall'essenza poetica della Light Art italiana
138 2.3. Public Light Art, Luci d'Artista e Festival della Luce:
l'evento è la scena urbana
- 155 Capitolo terzo
155 3.1. Archeologia illuminante: cosa si cela
dietro la volontà di illuminare i siti archeologici?

165	3.2. La luce intreccia relazioni possibili di percezioni emozionali
173	3.3. La luce, un'ossessione dell'arte di illuminare le città di ieri e di oggi
181	Conclusioni
185	<i>Postfazione</i> Oltre la luce: la luce Gianluca Sgallipa
189	Bibliografia
195	Sitografia
197	Apparati fotografici

Prefazione

Giulio Giorello

“Questo è il messaggio è [...] che ora vi annunzio; Dio è luce e in lui non ci sono tenebre”. Così suona il versetto 1,5 della *Prima lettera di Giovanni*, che autorevoli studiosi considerano quasi un'introduzione al quarto vangelo. Poco dopo il versetto 1,7 enfatizza la rilevanza della luce per le creature umane: “Se camminiamo nella luce, come egli è nella luce, siamo in comunione gli uni con gli altri, e il sangue di Gesù, suo figlio, ci purifica da ogni peccato”. E se già nell'Antico Testamento il volto di Dio è abbagliante, l'associazione della luce alla divinità compare nelle più diverse religioni e mitologie, per non dire della stessa filosofia classica. Un merito non minore di questo libro di Jacqueline Ceresoli è quello di puntualizzare un processo di “laicizzazione” della luce, che a suo parere incomincia nel 1879, con la lampada a incandescenza di Edison con il suo filamento di cotone carbonizzato in una piccola ampolla di vetro, segno-presenza che accende la speranza di un futuro migliore. Di fatto, il tema della luce si presta a diversi approcci ermeneutici, di cui due fondamentali sono quello culturale-simbolico [...] e quello scientifico-tecnico. Con decisione l'autrice imbrocca questa seconda strada, evocando in varie pagine del libro le rivoluzioni nella percezione delle cose prodotte dalla realizzazione pratica di apparati che sprigionano luce artificiale. “La luce, paradossalmente, è l'indice, o meglio, l'icona dell'idea che nel

frattempo si configura come lampadina luminosa, manifesto di un'intuizione innovativa che nella cultura progettuale sofisticata apre a una riflessione intorno alla sua potenzialità narrativa espressiva/poetica". E non c'è solo la lampadina che nelle strisce di Disney si accende improvvisa nella testa di Eta Beta! Nell'arte contemporanea un tubo al neon non solo è in grado di renderci visibili, al buio, "oggetti, ambienti e architetture effimere e immaginarie emerse dall'oscurità", ma inviando luce "diventa segno, corpo, sagoma luminosa che evidenzia [...] le suggestioni empatiche insite nello stesso materiale luminescente". Da esempio di tale genere Ceresoli ci fa intendere la portata della cosiddetta *Light Art*, arte che "tocca, plasma le cose [...], genera pathos, addomestica gli spazi, incanala il nostro sguardo dal visibile all'invisibile". E ancora: "la luce mostra forme di alterazione del reale, è capace di ricrearlo con diversi punti di vista, e il suo potere è straordinario e irresistibile". Del resto, annota Ceresoli, "con l'uso della luce artificiale gli artisti dominano la natura, la modificano secondo il loro sguardo, avvalendosi della scienza e della tecnica". Infine, "la luce è materia delle illusioni [...]; un sorprendente materiale visionario che, attraverso progetti [...] di autori diversi per età, formazione ed esperienze, rispecchia tematiche soggettive e collettive. La luce è trama anche della cultura digitale, un cantiere metafisico che segnala traiettorie infinite in uno spazio reale e virtuale inesistente" ma è anche "uno strumento estetico e sociale orientato a creare esperienze da condividere che rappresenta l'eccellenza della nostra cultura progettuale". Della *Light Art* Ceresoli segue così non solo le evoluzioni e realizzazioni in cui particolari sorgenti di luce sono inserite come elementi di una "opera d'arte", ma anche tutti quei dispositivi che consentono l'illuminazione degli spazi più diversi, dagli appartamenti privati alle sale dei musei, dagli uffici pubblici alle gallerie che ospitano esibizioni artistiche o scientifiche. Infine, non poche pagine di questo suo libro sono dedicate all'illuminazione di monumenti pubblici, di rovine illustri, e perfino di intere città. "la luce è apolide e democratica:

un segno di contemporaneità condiviso da una parte all'altra del mondo [...]. L'illuminazione notturna ha emancipato la città dai limiti temporali, l'ha resa più sicura e l'ha sottratta all'oscurità [...]. Se negli anni Novanta del Novecento ha prevalso un approccio standardizzato nella definizione dell'ambiente urbano illuminato, nel nuovo millennio l'attitudine è migliorata, grazie alla tecnologia che permette di intervenire in maniera più specifica e nel rispetto dello spazio pubblico, degli edifici e dei monumenti con progetti d'illuminazione a misura d'uomo". Quelli che Ceresoli esamina così attentamente sono esempi concreti di cooperazione delle "due culture", l'una tecnico-scientifica e umanistica, Ma il suo saggio non sarebbe maturo (come invece è), se non considerasse anche l'altra faccia della medaglia. "Nel nuovo millennio abbiamo tolto il buio alla notte, aumentando l'estensione delle aree illuminate artificialmente nel mondo. Il 30% degli animali vertebrati notturni, la cui sopravvivenza viene minacciata dall'inquinamento luminoso nel mondo, sta modificando i propri ritmi vitali". E non vale lo stesso anche per l'animale chiamato *Homo sapiens*? Ceresoli conclude tracciando l'elogio di un nuovo sentimento. "Se da una parte l'eccesso di luce artificiale [...] ci ha tolto l'emozione di guardare la luce naturale delle stelle, dall'altra parte, come rivelano le fotografie satellitari del NASA Earth Observatory, guardando la Terra dall'alto ci emozioniamo" [...] di fronte al più incantevole spettacolo del Mondo mappato da costellazioni luminose (anche se con queste "abbiamo offuscato lo scintillio delle stelle"). Ceresoli chiude il libro con una sfida, "Agli artisti argonauti di viaggi immaginari spetta il compito di reinventare il mondo e il modo di percepirlo". (e ciò vale pure per chi lavora in campo scientifico). E' un obbiettivo difficile, ma affascinante, E quali insidie si trovino sulla rotta dei "nuovi" argonauti è ancora da definire.



*Luce a mio fratello Ettore
e ai miei nipoti Andrea, Elsa, Siro*



Introduzione

Facciamo chiarezza sulla natura ambivalente della Light Art come forma di comunicazione, strumento di conoscenza e materia luminosa della possibilità di esibizione di spazi “dissolventi” da vivere, abitare, contemplare e trasfigurare.

La luce è l'essenza dell'immaginazione in cui il luogo reale convive con *rêverie* visibili. “Mehr Licht!”¹, pare abbia esclamato Goethe in punto di morte, una invocazione a “vedere il futuro”.

La luce si vede e ci guarda, suggerisce visioni, incornicia spazi e si mostra a tutti, inscena esperienze plurime; è democratica, non fa distinzione di sesso, cultura, religione, età e provenienza.

L'interrogarsi sulle potenzialità espressive della luce include il buio, l'ombra, la storia della forma e la sospensione del tempo in relazione allo spazio reale e immaginario. La luce naturale e artificiale, accende trasfigurazioni spazio-temporali, disegna profondità invisibili e tensioni trascendentali con effetti cromatici, produce immagini, esperienze, sensazioni e narrazioni tra passato e presente. La luce permea la nostra esistenza: è una condizione fisica necessaria per la fisiologia della visione umana. Sono molti i libri che hanno approfondito gli aspetti scientifici e la cultura progettuale della luce, investigando le sue possibili applicazioni in ambito architettonico e artistico; più rari sono quelli che solleva-

¹ Più luce!

no questioni sulla metodologia sistematica applicate alle arti visive contemporanee come disciplina dinamica, difficile da catalogare e in relazione al contesto e alla cultura digitale. La luce artificiale comprende il concetto di miracolo della modernità e progresso tecnologico, con le specifiche premesse di reversibilità che questa materia dell'effimero, ambivalente, possibilista di forme, colori, emozioni e spazialità, sottende.

Nel presente si può sostenere che la forma "fluida" del tempo, la storia dell'arte, il passaggio dall'epoca elettrica alla cultura digitale, inclusi gli ambienti immersivi multimediali che produciamo, inevitabilmente inscenano attitudini di visibilità dell'inatteso, come rivelazione di forme plastiche luminose di alterazione della percezione dello spazio, di forte impatto emozionale e dall'*appeal* scenografico. Metafora, simbolo, allegoria, concetto, possibilità combinatorie, forma, durata, intensità, luminescenza, trasparenza, opacità e dissolvenza: la luce è conoscenza e comprende molteplici sguardi e significati. Il termine greco della luce è *phòs*, sinonimo di "vita", per i greci era la luce l'essenza vitale e non l'aria, come è per noi, da cui il detto "venire alla luce". Etimologicamente parlando, basta pensare che in greco antico *idéin* (vedere) ed *eidénei* (conoscere) sono affini. Platone valorizza il concetto della conoscenza quale divenire dello spiritito, dall'essere luce alla conoscenza all'essere luce dell'oggetto della conoscenza. Luce, vivere, vedere, illuminazione, verità e sapere coincidono. La chiarezza della luce ci fa vedere le persone e la collocazione precisa degli oggetti in uno spazio; è l'organo dell'orientamento negli spazi interni ed esterni e della conoscenza. Per gli antichi greci, la luce era la premessa della conoscenza, da cui *òida* (ho visto= so), anche se la figura del non vedente, si pensi a Tiresia offriva opportunità sorprendenti. Per Omero, vivere è "vedere la luce", mentre nascere è "venire alla luce". Queste espressioni sono usate nella lingua italiana e in altre lingue, poichè di per se la luce è universalmente metafora della vita sublimata dall'arte.

Nell'arte, la luce rende visibile l'invisibile e rispecchia un sistema complesso di valori, relazioni formali, estetiche e ar-

chitettoniche a seconda del progetto, contesto, metodologia esecutiva e della sensibilità dell'autore, ma per esistere e farsi vedere ha bisogno dell'oscurità.

Il libro ripercorre le tappe più significative della storia della Light Art nell'ambito artistico, dall'avvento dell'elettricità a partire dall'utilizzo della luce artificiale nell'arte e nella società moderna prodotta con diversi mezzi. L'intento è di individuare le declinazioni e metodologie espressive di possibili forme dinamiche della ricerca di un bello ideale attraverso materiali luminosi, bagliori, configurazioni o costellazioni di tensioni verso l'infinito inscenati in contesti diversi, generate dall'ombra.

Il filo conduttore della luce ruota attorno al suo alone indefinibile, all'aura misteriosa e all'illusione ottico-percettiva che essa genera, là dove l'idea prende forma nelle profondità ctonie più recondite o palesa un'architettura effimera visiva di uno spazio immaginato.

Nel ripercorrere in sintesi le incursioni della luce artificiale nell'arte, va menzionata *The Electric Torchlight Parade*, la parata di torce elettriche organizzata nell'ottobre del 1884 a New York dall'Edison Electric Lighting Company², un esempio di teatralizzazione e alterazione percettiva dello spazio urbano che si sperimenterà nel corso del Novecento e nel nuovo millennio con l'introduzione di sofisticati sistemi multimediali.

L'argomento è vasto, ma considerando superata la separazione tra tecnica e arte, scienza ed estetica, tra luce e illuminotecnica, la luce si fa progetto di alterità e parametro della conoscenza della civiltà moderna.

Nel XXI secolo le modalità di allestimento possibili attraverso l'odierna tecnologia in relazione all'architettura, luogo e contesto sono di per sé *l'opera*, e in questo ambito la luce disegna come una matita luminosa soluzioni formali che agiscono sui sensi e sull'intelletto. Nozionismo a parte, è più interessante interrogarci sul linguaggio plurimo sviluppato dalla Light Art, con uno sguardo trasversale, unendo

² "An Electric Torchlight Procession", *Scientific America*, 15 novembre 1884, p. 301.

l'aspetto tecnico e progettuale con quello cognitivo, estetico e poetico, in quanto l'uno comprende l'altro, come la notte insegue il giorno, l'ombra la luce, e viceversa.

La Light Art plasma zone di buio, definisce bagliori dell'ombra, vuoti da esplorare con oggetti immateriali come alternativa alla pittura e alla scultura tradizionale, in seguito all'elettrificazione e alle sperimentazioni di un nuovo materiale nell'ambito del Futurismo, del Costruttivismo, della Op Art e dell'arte cinetica. In particolare, la luce già dagli anni Venti ha affascinato László Moholy-Nagy, quando lavora al Bauhaus e inventa il *Licht-Raum-Modulator* - o *The Light Space Modulator* (1922-1930), un dispositivo comprendente specchi, sorgenti luminose e motori elettrici per spettacoli di luce -, intuendo il potenziale sinestetico dei giochi di combinazioni luminose di questa materia "immateriale", fisica e metafisica insieme, *di-segno* brillante dell'arte. Scrive László Moholy-Nagy, inventore di macchine di luci: La maggior parte delle opere d'arte visiva del futuro saranno compito del "pittore della luce". Avrà la conoscenza scientifica del fisico e la competenza tecnologica dell'ingegnere accoppiata alla sua immaginazione, alla sua intuizione creatrice e alla sua intensità emotiva. È difficile entrare nei dettagli per ora, ma nei futuri esperimenti, la ricerca nell'ambito della fisiologia dell'occhio e delle proprietà fisiche della luce giocheranno un ruolo importante³.

Nel Novecento, per capire come i mezzi meccanici, generati dalla rivoluzione industriale, hanno contribuito materialmente alla formazione di nuovi linguaggi visivi, come già avevano intuito Walter Benjamin e lo stesso Mholy-Nagy, i primi a indagare i nuovi mezzi tecnici in rapporto all'arte e nuove espressioni artistiche, nell'epoca del dominio industriale e della crisi spirituale.

³ Most of the visual work of the future lies with the "light painter". He will have the scientific knowledge of the physicist and the technological skill of the engineer coupled with his own imagination, creative intuition and emotional intensity. It is difficult to go into details yet, but in the coming experiments, research in the physiology of the eye and in the physical properties of light will play an important part . László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947, p.168.

Consideriamo che la smaterializzazione dello spazio era il sogno di artisti modernisti come Moholy-Nagy: un'attitudine di oggettivazione dell'immateriale messa in opera da molti Light Artist contemporanei. Anche se, non dimentichiamolo, nella sua componente immateriale ha bisogno di appartenere alla realtà.

Questo libro, dunque, non è un manuale di taglio storico o tecnico esaustivo di materiali luminosi applicati a svariati ambiti di ricerca, ma si concentra sul come la luce crea nuove visioni, sguardi laterali, connessioni tra saperi diversi, corto circuito tra "forma" e "sostanza", incentrando l'interesse sul perché il neon è una insegna- paradigma della modernità che concretizza idee luminose.

Il neon è un conduttore di *cross-medialità*, di relazioni possibili tra spazi reali e virtuali, tra dentro e fuori, passato e presente con elementi propri alla cultura progettuale del XX e XXI secolo, dove gli spazi multimediali sono da immaginare, progettare per essere esperiti.

La Light Art presenta modalità di esibire l'arte contemporanea in cui lo spazio dell'opera tende a coincidere con la luce, dando forma a volumi attraverso il colore. Si può "scolpire" metaforicamente, visualizzare con la luce lo spazio o lo scorrere del tempo, con un materiale industriale capace di una ipnotica fascinazione espressiva che crea esperienze sinestetiche, configurando attraverso la sua sostanza luminosa le visioni e i mutamenti del gusto e dell'estetica dal Novecento al nuovo millennio.

La luce è *work in progress*, è insieme pensiero e progetto di una visione che diventa spazio. Per natura compone e scompone immagini, profondità spazio-temporali illusorie; paradossalmente si fa volume ed è l'espressione di una variabile segnica per scandire la percezione del tempo e la visione di qualcosa che si origina dall'ombra, dal buio, una specie di spazio *altro* dove tutto può accadere.

La luce fende, squarcia e plasma l'ombra, inscena altre dimensioni, configura prospettive e presenta un'incognita visiva.

Leonardo da Vinci, in "Dell'ombra e lume, e della prospettiva", quinta parte del *Trattato della Pittura* (pubblicato

postumo, circa metà XVI secolo), scrive: Ombra è privazione di luce, e sola opposizione de' corpi densi opposti ai raggi luminosi; ombra è di natura delle tenebre, lume è di natura della luce; l'uno asconde e l'altro dimostra; sono sempre in compagnia congiunti ai corpi; e l'ombra è di maggior potenza che il lume, imperocché quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra dai corpi, cioè corpi densi. La luce si origina nell'oscurità, è materia e sostanza, forma e contenuto, soggetto, sensazione e immaginazione. Il sex appeal della luce sta nella sua leggerezza materica, nell'effimero che incarna, volta a plasmare il buio di un qualcosa che prima o poi apparirà e subito dopo scomparirà.

Dalla lampadina al neon, fino ai materiali luminosi sofisticati del nuovo millennio, si lavora intorno alle sue poliedriche attitudini poetiche e sensoriali, sull'espressione della luminescenza, splendore, lucentezza, riverbero, trasparenza, cromatismo, opacità, chiarezza, apparizione e sparizione, e altre categorie empatico-percettive in relazione al luogo.

Il fine è rendere visibile l'inconsistenza di spazialità estese, per *ri-definire* un esistente al di fuori di meccanicismi tecnici in dissolvenza, accentuandone diverse profondità immaginarie.

Altro quesito è: come la luce diventa veicolo, vettore di significati plurimi, indice di comunicazione e testo narrativo-contemplativo della cultura progettuale del presente? E ancora, la Light Art persegue uno stile? Nel nuovo millennio possiamo definire la Light Art un linguaggio classico della modernità? Il neon è un paradigma anche nell'era digitale?. Perché la Light Art è relazionale?.

Questi e altri spunti di riflessione, accendono riflessioni su argomenti suggeriti dal libro, partendo dal presupposto che un segno luminoso qualsiasi diventa il mezzo di espressione o di evocazione, nonché cifra visiva del concetto di immaterialità autoreferenziale che determina osservazioni e scorci prospettici dinamici dipendenti dall'allestimento, dal contesto e dalla sensibilità dell'autore. L'obiettivo di linee, punti, tratti o superfici luminose, colori, numeri e parole

quali partiture del pensiero è di costruire, mostrare, esibire “architetture” effimere e ambienti mutanti.

Trascrizione plastica di semantiche del vuoto in relazione a un pieno di nuovi significati dal profondo e ancestrale coinvolgimento emotivo, la Light Art elabora un linguaggio specifico che intreccia scelte estetiche con aspetti tecnico-progettuali affascinanti, tutti da esplorare.

Il tema della natura “fluida” e progettuale della luce, materia dell’effimero per attitudine e con vocazione costruttiva di zone del visibile, dell’immateriale, mette in mostra le forme *strutturanti* di sorgenti luminose che possono essere applicate in ambito sia artistico che architettonico, anche indipendentemente dal loro significato, come invenzione di soluzioni formali o di ambienti complessi, frutto di un processo innovativo, con tecniche, materiali e contaminazioni disciplinari praticate nella nostra cultura tecnologica sperimentale.

L’arte come traslazione di spazi, ambienti e stanze interiori attraverso luci, proiezioni, suoni, essenze olfattive e installazioni multimediali che mettono in discussione i concetti di architettura, forma e scultura tradizionalmente intesi; ambienti articolati da leggersi come racconto visivo, non più unitario ma discontinuo, polimorfico e inclusivo, che si avvale di molteplici discipline e collaborazioni di tecnici o autori diversi.

Il libro è il risultato di uno studio sistematico concepito come un mezzo e non fine di conoscenza delle applicazioni metodologiche possibili, tutt’ora in fase di sperimentazione, della Light Art, potenzialità “fluida” della cultura “solida” del progetto, comprendenti arte, design, architettura e urbanistica, in cui gli oggetti, le opere e gli ambienti di luce si modificano costantemente in relazione al contesto, alla tecnologia adottata e alle capacità dell’autore. Ogni forma di luce produce tensioni innovative, narrazioni possibili tra l’interno e l’esterno, cause ed effetti di trasformazioni di pratiche già presenti, ed è una variante di qualcosa che esisteva prima e corrisponde a una concatenazione di processi e di spazi di transizione.

Light Art, intesa come l’espressione della cultura progettuale polisemica inserita nel contesto sociale, modifica il

rapporto opera-spazio-fruitori, trasformando lo spettatore in soggetto attivo dell'opera, di cui diventa partecipe e "storicizza" l'evento, il "qui e ora", l'attimo in cui compare o sparisce qualcosa, puntando sulla intensità luminosa, qualità e quantità di innovazione dei materiali utilizzati come parametro di creatività assemblativa della nostra era digitale. La cultura della luce rappresenta un'importante conquista modernista, un tassello della sinergia tra creatività e industria, tecnologia e arte, pubblico e privato, architettura, design, scienza e filosofia, si fa "ambiente", del pensiero procedendo per osmosi fra immaginazione e progresso. Per dirla in una parola, il *prêt-à-porter* della luce è di moda come prodotto articolato e raffinato, specchio di un processo meta-culturale assunto a paradigma di una dialettica in corso d'opera e di crasi sistematica tra discipline e attitudini differenti. Chiediamoci, piuttosto, come la luce possa essere *struttura e sostanza, forma e contenuto* insieme, un elemento neutro che ci fa pensare alla mobilità dello sguardo, texture visiva per nuovi scenari e strumento di ricerca e di esplorazioni di spazi "eteri", stanianti in grado di incidere in qualche modo sulla modificazione della percezione e della trasfigurazione della realtà.

Luce come epifania dell'ignoto

La luce mette in forma realtà e visioni epifaniche, un altro modo di immaginare il buio. È un materiale di per sé sfuggente, porzione di spettro elettromagnetico visibile all'occhio umano, indice percettivo utilizzato anche come elemento di costruzione in cui appaiono profondità altrimenti inespri-mibili, un tema che ha dato luogo alla mistificazione della luce. Dagli anni Novanta al nuovo millennio, nell'epoca digitale, in seguito all'impiego di LED e successivamente di OLED, fino alle nuove sorgenti LED RGB e ai sofisticati sistemi di controllo elettronico delle luci che permettono la realizzazione di installazioni mutevoli e cangianti applicate nell'ambito delle scenografie urbane colorate, l'illuminazione architet-

tonica di ambienti esterni ed interni ha caratterizzato una cultura specifica dell'impiego di materiali luminosi ad alta definizione, diventata emblema di una nuova sensibilità e di approccio sinergico tra tecnologia e arte, scienza ed estetica, in cui la luce è contenuto primario, a prescindere dalla destinazione d'uso, e nell'arte impiegata come mezzo espressivo, sismografo dell'innovazione incentrata sulla percezione.

La luce, paradossalmente, è l'indice, o meglio, l'icona dell'idea che nel fumetto si configura come una lampadina luminosa, manifesto di un'intuizione innovativa che nella cultura progettuale sofisticata apre una riflessione intorno alla sua potenzialità narrativa espressiva/poetica.

La luce diventa colore, parametro epistemologico della nostra cultura digitale utilizzato per dare forma a un processo intenzionale della creatività incominciato con la prima apparizione della luce elettrica e continuato con il tubo al neon, materiale industriale decontestualizzato nell'arte contemporanea. Superato l'aspetto funzionale di un materiale luminoso utilizzato in ambito artistico per rendere visibile al buio figure, cose, ambienti e architetture, geometrie effimere e immaginarie emerse dall'oscurità, il tubo al neon illuminato sprigiona sensazioni, diventa segno, corpo, sagoma luminosa che evidenzia, più delle forme e dei colori, le suggestioni empatiche insite nello stesso materiale luminescente.

Dal momento in cui la luce artificiale si fa linguaggio, messaggio e messaggero di invenzione tecnologica, immagine che manifesta tensioni estetiche, come accade nella pittura, parlare di questa entità astratta significa includere alcune categorie oggettive che favoriscono l'intensificazione o la distribuzione della luce, per esempio trasparenza, opacità o intensità. Tali elementi si dovranno mettere in relazione all'opera, quale indice di un progetto di alterazione percettiva risolto in installazioni o ambienti, con epifanie di eventi transitori e di difficile catalogazione. Ogni opera si basa su una compenetrazione tra luce e spazio, configurando zone neutre che, attraverso l'illuminazione artificiale, manifestano una dialettica concettuale tra un "dentro" e un "fuori", creando strutture o ambienti

flottanti, fatti di neon, fibre ottiche elettro-luminescenti, laser, suoni, segni, tracce luminescenti, ecc.

Questi e altri bagliori, per esistere, devono manifestarsi nel buio, scavare nella penombra, plasmare il chiaroscuro, apparire, essere visti con opere, farsi oggetto della visione, strutture, volumi e ambienti sinestetici capaci di generare sensazioni, dal contenuto empatico, simbolico, poetico e sorprendente.

La luce intensifica le tonalità di bianco o dei colori utilizzati, creando punti di vista variabili che strutturano la natura di immaginari plurimi. La luminosità, il colore e il timbro dell'intensità delle luci, se messe in relazione al suono, consentono diversi approcci e visioni in base al contesto e alla sensibilità soggettiva del fruitore.

Molti lavori o progetti illuminotecnici giocano sulla trasposizione di un esterno in un ambiente interno, per aprire un varco in uno spazio oltre il buio, in bilico tra reale e immaginario.

László Moholy-Nagy, artista del Bauhaus citato nell'introduzione, che sperimenta diversi linguaggi e alcuni li inventa su fondamenti sempre tecnologici: grafica, fotomontaggio, cinema, fotografia. In particolare con il suo *Modulatore spazio-luce* (1922-1930) realizza un'opera d'arte in forma cinetica elettrica, dove frammenta il fascio luminoso prodotto da lampadine incastonate in una scultura cinetica, creando proiezioni ispirate alle ombre cinesi. Il primo cosciente *light drawing* della storia dell'arte è invece di Man Ray, nel 1935, quando nella serie denominata *Space Writing* esegue degli autoscatti agitando in aria una piccola torcia elettrica davanti a una fotocamera con l'otturatore aperto, facendo così apparire sull'immagine fotografica delle scie luminose continue, che si manifestano come un intreccio di filamenti iscritti nel buio.

Gli ambienti soglia, tra dentro e fuori, rappresentano il nuovo con Lucio Fontana, che negli anni Quaranta insegna in Argentina, dove conosce le sperimentazioni dell'impiego del neon combinato ad altri materiali praticate da Gyula Košice. Dopo il *Manifesto Blanco* (1946) redatto a Buenos Aires e il *Primo Manifesto dello Spazialismo* (1947) pubblicato in Italia, Fontana realizza *Ambiente spaziale* o *Ambiente nero* (1949),

l'installazione in cui volute colorate fluttuano in uno spazio buio attraversato da luce ultravioletta alla Galleria del Naviglio, in via Manzoni, a cui fa seguito *Arabesco*, una struttura con tubi al neon concepita nel 1951 per la IX Triennale a Milano, nella strutturazione ambientale degli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, flottante in un "cielo blu" come quello di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova. Nel 1952, Fontana con il *Manifesto spaziale per la televisione*, teorizza la conquista di una nuova dimensione per la ricerca artistica, possibile soltanto attraverso l'impiego della tecnologia, e quindi del nuovo, all'insegna di un "umanesimo scientifico".

Tornando al presente, in cui mondo digitale e reale sono uno la conseguenza dell'altro, interrogarci su quali configurazioni di aree, mappe, ambienti, spazi fluidi e oggettivi diano senso a una luce artificiale capace di offrire un approccio diverso al pubblico, indicando molteplici livelli di profondità e di lettura e *infra-zone* tra luce e ombra e viceversa, è la premessa investigativa di questo libro.

I materiali luminosi sono strumenti di comunicazione o di evocazione di spazi dinamici, del trasmettere, del mettere in opera lo spettacolo della luce; poiché inscenano dispositivi di prospettive del visibile, con strutture, ambienti e allestimenti in spazi aperti, anche conglobati in ambienti chiusi.

Chiarito il punto di vista di un possibile binomio tra luce e ombra che immette in un ambiente un bagliore, un'entità immateriale ma oggettivamente visibile, in uno spazio fisico interno o viceversa, con l'intento di narrare storie di luce e di evocare intrecci tra profondità e prospettive altrimenti inespresse, allora si comprende che l'obiettivo di questo libro corrisponde al tentativo di "ricostruire" *come e perché* la luce si fa *opera*, volta ad agire nel campo visivo e cognitivo attraverso quadri, elementi d'arredo, architettura, allestimento, forme dell'effimero, diventando, essa stessa in rete oggetto-immagine.



Capitolo primo

1.1. Cosa è la Light Art?

Prima di definire cos'è la Light Art è necessario fare un passo indietro e interrogarci sulla natura della luce, sul suo significato simbolico e sulla sua essenza spirituale, che non è solo una semplice presenza ma include un soggetto pensante. La luce, che rischiarava le tenebre e attraversa l'oscurità, è energia luminosa, vibrante materia e struttura dell'arte. La luce è simbolo della divinità e della vita, che dopo il Caos ricacciò le tenebre. Una delle origini dell'estetica della luce, della *claritas*, deriva dal fatto che in diverse civiltà Dio è stato identificato con la luce. Il Baal semitico, il Ra Egizio, l'Ahura Mazda iranico, sono tutte personificazioni del sole o della rigenerante azione della luce, fino a sottendere anche la concezione del Bene con Platone. Attraverso il neoplatonismo queste corrispondenze tra luce e entità divine si immettono nella tradizione cristiana. Dio si identifica con lo splendore di una corrente luminosa che percorre l'universo. Plotino eredita dalla tradizione greca l'idea che il Bello consiste soprattutto nella proporzione, e questa è in rapporto armonico tra le varie parti di un tutto. Dalla tradizione greca ereditiamo che la Bellezza non è solo *symmetría* ma anche *chróma*, colore, che poteva manifestarsi in un effetto cromatico.

Nel Cristianesimo Gesù Cristo viene definito "luce del mondo". Nell'iconografia cristiana ogni manifestazione di

figura sacra è circondata da una nuvola luminosa, nella quale si identifica la presenza di Dio. Le tenebre, invece, sono il simbolo delle disgrazie, della dannazione e della morte, che castiga e condanna l'uomo; un buio che Dio, attraverso il suo splendore, può dissipare, donando la luce. *Lux* è la parola latina che evoca una forza divinizzata e indica la luce del giorno, nella Genesi: il primo giorno, Dio invoca la luce. *Fiat lux*, e la notte apre un varco luminoso, in opposizione alle tenebre. Il quarto giorno, Dio accende “le luminarie del cielo”: si passa da *lux* a *lumen*, inteso come strumento di illuminazione. Quindi, la storia è nota: Sole, Luna e stelle risplendono fulgide nel cielo della notte e rendono visibile il mondo. Parola adottata nel XIII secolo, la “nostra” *luce* deriva dal latino *lucem*, accusativo di *lux*, a sua volta derivata dalla radice di origine indoeuropea *leuk-*, splendere. Secondo il dizionario Zanichelli, è una radiazione elettromagnetica che comprende le lunghezze d'onda infrarosse, visibili, ultraviolette e i raggi X, la cui velocità, costante universale della fisica, è nel vuoto di 299.792 km al secondo. Lo storico delle religioni Julien Ries ha scritto che verso il 9.500 a.C., sul Medio Eufrate, l'uomo ha creato i primi simboli della divinità. Oltre alle statue della dea madre e del toro, all'origine della religione mesopotamica prima, e della religione egizia poi, subentra la luminosità come caratteristica delle divinità. Gli dei e le dee sono ornate di luce sfavillante, brillano, e le loro teste sono ornate di luminosità, come quelle dei santi di aureole, simbolo di elezione e della sovranità divina. Secondo lo stesso autore, per designare la divinità, gli antichi Indoeuropei utilizzavano la parola *deiwo*, dalla radice *dei+* che ha il significato di “brillare”, “emettere luce”, da cui deriverebbe lo stesso vocabolo *theos*, *deus*, *dio*. Il binomio luce-vita è transnazionale e già globale, anche in India, nelle *Upanishad*, *brahman* e *atman* sono identificati con la luce¹

¹ “Nota di edizione”, in AAVV, *Simbolismo ed esperienza della luce nelle grandi religioni* (a cura di Julien Ries e Charles Marie Ternes), Milano, Jaca Books, 1997, pp.12-13.

Luce e tenebre costituiscono un sistema dualistico di forze polari spiegato in qualsiasi enciclopedia dei simboli.

Addentrando nella lettura della luce nella tradizione biblica, essa rimanda all'essenza di Dio. Nel terzo versetto della Genesi si legge E Dio disse: "Sia la luce!". E la luce fu. Nel capitolo 21 dell'Apocalisse, libro conclusivo delle Sacre Scritture, si legge invece che Dio stesso sarà la luce della "nuova creazione", la città non ha bisogno della luce del sole né della luna, perché la gloria di Dio la illumina e la sua lampada è l'Agnello. Dio e luce, nella tradizione biblica, diventano sinonimi sin dalle prime pagine dell'Antico Testamento, dove un'entità luminosa assurge a segno-presenza del divino, emblema di ascesi e di trascendenza verso la salvezza dell'anima oltre la vita terrena che solo Dio può donare. Sempre nell'Antico Testamento, non soltanto Dio è luce, ma si trovano anche immagini suggestive che raccontano del volto "luminoso" di Dio o del suo essere "avvolto di fuoco". In diversi passaggi si rivela come presenza abbagliante e capace di molteplici sfaccettature, poiché anche la Sapienza è un'altra espressione della luce di Dio. Se nell'ambito del sacro la luce si determina come segno del divino, di sapienza e verità, dall'altro si contrappone la sua opposizione alle tenebre. Nel Nuovo Testamento si legge: Dio è luce, e in lui non ci sono tenebre (1 Gv. 1,5). Tutte le mitologie, fin da quelle dell'Egitto e della Persia, hanno consacrato la luce alla divinità, un'eredità culturale diffusa nell'antichità da Platone, gli stoici e gli gnostici. Anche l'aura splendente che circonda il viso, e talvolta tutto il corpo, è un segno di soprannaturalità utilizzato, prima dell'iconografia cristiana, nell'arte asiatica ed ellenistica. Zeus, Apollo e altri dei dell'Olimpo si rappresentavano con il corpo contratto in un'aura luminosa, e così anche gli imperatori romani. Nel Genesi luce e tenebra sono create insieme da Dio, che dichiara "buona" la luce. Me esistono due luci, la prima, misteriosa, creta il primo giorno, l'altra, che coincide con quella familiare, creta il quarto giorno, col sole e la luna. Dio è ammantato dalla luce primordiale e assume una valenza mistica anche nell'iconografia dell'arte sa-

cra, diventa il quinto element dopo terra, acqua, aria, fuoco e ricongiunge l'anima al corpo. Nel Corano , si legge “Dio è luce dei cieli e della terra e si rassomiglia la sua luce a una nicchia in cui una lampada è la lampada e la lampada è un cristallo e il cristallo è come una stella lucent e arde la lampada dell'olio di un albero Benedetto, un olivo né orientale né occidentale, il cui olio per poco non brilla anche se non lo tocchi fuoco. E' luce su luce” (sura XXIV).

E, riflettendo, tra le nostre diverse paure infantili, nell'ambito psicologico, c'è il terrore ancestrale del buio, dell'ignoto, per esensione sinonimo della morte. La ricerca in una stanza oscurata di una fonte di luce, di uno spiraglio luminoso, corrisponde alla volontà di trovare un segno di relazione con la vita nel momento di passaggio dalla veglia al sonno, al mondo delle tenebre (nella Bibbia, il regno dei morti), per mantenere vivo il contatto con il mondo, la realtà. Infatti, la luce è *segno* e *promessa* di vita per eccellenza, così come le tenebre assumono una molteplicità di significati che vanno oltre la percezione fisica dell'uno e dell'altro, da interpretare, soprattutto nell'arte, come metafore di riferimenti più complessi. Per esempio, anche nel nostro linguaggio “vedere la luce” o “venire alla luce” sono espressioni che equivalgono al nascere; queste e altre frasi sottendono la vita in contrapposizione alle tenebre, all'oscurità, al concetto di morte come allontanamento da essa. E in uno scenario così antropologicamente complesso, per traslazione, nell'arte del Novecento la luce elettrica mantiene un'attitudine spiritualista, un termine compromettente e facile al fraintendimento, estremamente banalizzato nell'ambito della nostra cultura mediatica, che rielabora in chiave laica una dimensione non fisica, anzi la spettacolarizza senza necessariamente definire una componente sacrale. La luce, con l'avvento del Cristo, nel suo gesto straordinario di guarigione dei ciechi narratoci da Marco e Giovanni, diventa simbolo dell'uomo che lascia le tenebre dell'incredulità per aprirsi alla luce, alla fede come rivelazione di vera vita eterna. L'insieme di questi elementi, nella cultura della luce contemporanea, ha mantenuto un'eredità

di rivelazione di altre dimensioni immateriali. Questo processo di “laicizzazione” della luce incomincia nel 1879, con la lampada a incandescenza di Edison, con il suo filamento di cotone carbonizzato in una piccola ampolla di vetro, segno-presenza che accende la speranza di un futuro migliore. Di fatto, il tema della luce si presta a diversi approcci ermeneutici, di cui due fondamentali sono quello culturale-simbolico - oltre il significato liturgico, ecclesiale, teologico - e quello scientifico-tecnico.

Dato per scontato l'aspetto antropologico e la quasi sinonimia di luce e rivelazione del divino, vita e calore, la domanda è: basta questa spiegazione per cogliere l'essenza misteriosa e immateriale della luce, comprendente il vedere, il pensare e il sentire spazi emozionali altrimenti invisibili?

Come è noto, la luce implica una tecnica del vedere e del mostrare un pensiero in forma visiva, attiva associazioni, produce effetti psichici, evoca esperienze primordiali, esprime stati d'animo attraverso una dimensione simbolica e poetica, spesso rimanda all'universo dell'archetipo.

L'attività artistica è una forma di ragionamento nella quale percepire e pensare sono cose inseparabilmente interconnesse [...]. Il pensiero realmente produttivo, in qualsiasi campo della conoscenza, si realizza nel dominio dell'immaginazione [...]. Il problema è la frattura fra senso e pensiero [...]. Percepire visivamente è pensare visivamente².

La vista e l'udito richiedono entrambi l'organizzazione spazio-temporale di percezioni, seppure nella loro complessità; la visione aumenta la quantità di informazioni sugli oggetti, ambienti o luoghi interni ed esterni, in una configurazione organizzata, in cui la luce artificiale coglie elementi strutturali concreti e illusori come singole parti di un sistema più ampio. La singolarità delle visioni non interferisce con la generalità del pensiero relativo all'immaterialità che la luce comprende. La luce presuppone una capacità generativa delle astrazioni, le rende visibili, e nell'arte coincide con l'ipote-

² Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. X, 19.

si di epifania di uno spazio della rappresentazione simbolica di concetti. Il grado di luminosità, il colore e la forma degli oggetti incidono fortemente sulla nostra percezione, e la loro efficacia dipende anche da un determinato contesto semantico. Quindi il *come*, il *dove* e *per quale motivo* si fa uso della luce in una data circostanza, sono elementi che ampliano la quantità di informazioni sugli stessi.

Da qui l'importanza delle tecniche. Un'altra domanda è: quale esperienza o percezione provoca allo spettatore la luce, nelle sue distorsioni spazio-temporali? E ancora, esiste un confine tra dentro e fuori nell'opera di Light Art?

A quanto pare, là dove si parla di luce, fisica di percezione neuronale a parte, si sottende un qualche concetto metafisico o esoterico relativo al sentimento del sacro, al superamento del buio indice dell'ignoto, del non conoscibile e, nel nuovo millennio, laicizzata e dissacrata, la luce include concetti di leggerezza, luminescenza, trasparenza, smaterializzazione dello spazio fisico, stupore come manifestazione di forme dell'effimero con il fine di materializzare dimensioni del pensiero sulla luce, dell'intrattenimento e divertimento. Per estensione, un certo non so che di smaterializzazione, di fluidità e di magia, in cui forma e colore sono conduttori di energia vitalistica, è implicito nella luce, in cui visione, immagine, prospettiva e architettura insieme divengono causa ed effetto dell'incanto di ogni sensazione cognitiva ed emotiva, quando il corpo diventa lo strumento di percezione. Nel Medioevo, la luce e il colore sono fondamentali, come si vede nella poesia o nella pittura, poiché all'epoca l'uomo, pur vivendo in luoghi poco illuminati da una luce fioca o dal fuoco del camino, si rappresenta in ambienti luminosissimi. È interessante osservare come le miniature medioevali, eseguite in ambienti poco luminosi, rischiarati forse da una finestra, siano di una luminosità intensa, ottenuta dall'accostamento di colori puri: rosso, azzurro, oro, argento, bianco e verde, senza sfumature. Il Medioevo utilizza colori elementari, valorizza l'accostamento di tinte che generano luce d'accordo d'insieme, ostili alla sfumatura. Nelle miniature medioevali

la luce sembra irradiarsi dall'oggetto, sono essi stessi luminosi. Non si dimentichi che nel Medioevo maturo, nel XIII secolo, Tommaso D'Aquino ricordava che alla Bellezza sono necessarie tre categorie: la proporzione, l'integrità e la *claritas*, ovvero la chiarezza e luminosità³.

Nella pittura barocca, invece, gli oggetti sono colpiti dalla luce, evidenziando volumi che disegnano zone chiare e zone scure (come si nota nelle opere di Caravaggio e di Georges de La Tour). Luce e pittura sono l'una complementare dell'altra, tracciano una realtà metafisica e definiscono un campo visivo insieme, tanto quanto la luce artificiale segna lo spazio.

Come si leggerà nel dettaglio nei capitoli successivi, l'attitudine compositiva armonica, luminescente-prospettico-spaziale, estetica e immaginativa della luce è l'elemento cardine della Light Art, corrispondente alla temporalità e alla drammaturgia dell'esperienza estetica di percezione di materiali luminosi in relazione a uno spazio. La temporalità della luce dipende da ritmo, intensità, scansione dell'azione e percezione di elementi luminosi; è un linguaggio che introduce elementi dinamici anche nella loro relazione, là dove previsti, di dialogo tra luce naturale e illuminazione artificiale, passaggi dall'oscurità alla luce come segno d'incantamento di fronte al suo ineffabile mistero. La prospettiva ha un ruolo fondamentale nella rappresentazione pittorica occidentale e nella Light Art, anche se le sue leggi non coincidono con quelle della visione e percezione soggettiva. La relatività della percezione visiva dipende anche da informazioni aggiuntive e impressioni intorno a un dato oggetto o ambiente depositate nella nostra memoria. L'applicazione della luce nell'arte contemporanea ha il potere di generare riflessioni su valore, differenze, analogie similitudini intorno a culture e religioni diverse. Sintetizzando, la luce è *glocal*: è globale e locale insieme, sente e "dipingere" il buio, è un segno che si vede e ci fa vedere persone, oggetti e ambienti, indice universale delle complessità culturali, sociali, antropologiche e politiche dell'epoca digitale. Questo codice

³ Cfr. Tommaso D'Aquino, *Summa Theologiae*, parte II-II, q. 145, a. 2.

fa luce sulle contraddizioni del nostro tempo, è universalmente riconoscibile, oggettiva e necessaria ed è più che mai illuminante sulla necessità di individuare simboli interculturali e panreligiosi nella nostra società globale, alla ricerca di una comunità di appartenenza. L'arte, è anche opera di luce e bellezza che intreccia relazioni e interdipendenze tra il soggetto visto e lo spettatore attraverso simboli, metafore e allegorie.

Allora, cos'è la Light Art? È la luce nell'arte, un materiale fluido, un linguaggio contemporaneo, strumento di riflessione, pensiero, idea illuminante che materializza potenzialità esperienziali di un sentire soggettivo, che ripensa sé stessa a seconda dei contesti e coinvolge i sensi. La luce è il "corpo" dell'invisibilità, la membrana visibile del pensiero che fa "sentire". E' l'impronta dell'ombra che fa vedere luoghi diversi, sezioni e frammentazioni dello spazio col fine di mettere in discussione il processo del guardare.

Per qualcuno non è pittura, scultura, fotografia, architettura, design, suono; per altri è tutto questo insieme e altro ancora. Al di là delle definizioni, la luce è l'essenza del progetto, coincide con il pensiero creativo, e il pensare è già inventare la linea che distingue il visibile dall'invisibile, l'orizzonte tra il materiale e l'immateriale che si vede e desta soprattutto meraviglia, stupore, incanto. La luce si fa immagine, ambiente, oggetto della visione, comunicazione per definire una poetica del vedere stupefacente autoreferenziale, dando forma a una ricerca innovativa che genera altre realtà o ermeneutiche ai fini di conservare la sua essenza enigmatica, anche con la Light Art. Uguaglianza e diversità, spazi esterni e interni sono bipolarismi alla base della Light Art, in cui la norma è la luce artificiale e la variabilità è nei modi di esprimere il suo potenziale formale, cromatico e poetico, così si riscatta un materiale luminoso prelevato dal quotidiano, lo salvaguarda dall'opacità per conferire bellezza, significato a un'opera.

Per molti la luce è pensiero concreto, una volontà in atto dell'energia fluida del visibile, materia ambivalente della percezione di un concetto astratto che manifesta un fenomeno fisico dai contenuti o tensioni spirituali: è un atto d'amore per la vita.

La luce dà corpo alla percezione sensoriale di una metafora altrimenti invisibile, può emozionare quando contempla il principio dell'indeterminatezza, del sovrasensibile, senza spiegarlo. La luce annulla la distanza tra antico e moderno, passato e presente; tutto si vede qui e adesso. La luce impiega nelle arti visive anche il potenziale espressivo del colore per produrre immagini o forme che suscitano evocazioni, emozioni e memoria, indicando molteplici modalità espressive di pensieri, visioni astratte, idee e sensazioni.

La luce è una piattaforma ideale di percezioni intermittenti, quale dispositivo sinestetico, un generatore di effetti ottici-cinetici esperienziali alternanti o statici, impalpabili, lucenti, traslucidi, anche abbacinanti, in ogni caso avvolgenti. Sovraccarica di compenetrazioni interconnesse e illusorie, agisce nella sfera emotiva e percettiva.

Il movimento spazio-temporale suggerito dalla luce è un'informazione importante dello spazio per alterare gli stati emotivi e per interpretare le azioni, sicché si percepiscono l'attenzione, l'attesa e la reazione che si modificano di volta in volta, come elementi statici ma variabili secondo il contesto. La luce, come il suono, include un valore evocativo introspettivo, pur essendo vincolato alla percezione. Il senso della luce nell'arte assume un significato emotivo, è anteriore al linguaggio, è connesso con il simbolico e agevola una possibile relazione con il nostro inconscio, anche se non consiste in una specifica identificazione logica e oggettiva. La luce come linguaggio artistico stupefacente è comprensiva di un processo di astrazione preconscia sensibile.

La percezione della luce crea collegamenti creativi con il mondo reale e l'arte li trasfigura, visualizza una dimensione mentale. Per Light Art s'intende l'insieme di percezioni plurime stimulate da diverse fonti luminose, analogiche e digitali, che inducono a sondare la potenza del fenomeno in sé; a prescindere dal suo significato, agisce sul senso dell'attesa e rinnova lo stupore di vedere apparire qualcosa dal buio. Se nel passato bastava l'alba, il tramonto, la fiammella di una candela messa sul tavolo o la fiamma di un camino a provoca-

re negli astanti una qualche riflessione sul mistero dell'umana esistenza, del mondo, smuovendo una generale euforia, oggi alla timida I lampi dei cerini o accendini si sono sostituiti i display luminosi degli smartphone, blackberry e altri dispositivi mobili in genere, i quali, accesi in certe occasioni di raduno di massa, come ad esempio durante i concerti, rinnovano il senso di condivisione collettiva di un'esperienza di intrattenimento, divertimento e in alcuni casi anche di protesta, assumendo un valore rituale di massa. Come a dire: se apro e sollevo in aria il cellulare acceso esisto, sono qui in questo momento perché gli altri mi vedono e condivido l'esperienza collettiva con un gesto simbolico. Come è si è visto il 15 marzo del 2020 alle ore 21 in Italia, dal nord al sud, quando un numero incalcolabile di persone si sono affacciate dalla finestra delle loro case o dai balconi durante il terribile periodo dell'isolamento forzato per contenere la diffusione del coronavirus. L'onda luminosa, in questo caso diventa un'esperienza diffusa dai social media, diventa documento, immagine autoreferenziale poi instagrammata nell'istante in cui accadono diversi cellulari; ed ecco il miracolo, così tutti insieme hanno vissuto un'esperienza simbolica, nell'istante della stessa situazione e per eccendere una speranza di superamento della pandemia.

La Light Art tocca e plasma e ridisegna le cose, ci guarda, genera *pathos*, addomestica gli spazi, incanala il nostro sguardo dal visibile all'invisibile; è un segno di vita che si contrappone alle tenebre in tutte le culture. La luce nell'arte è anche una rivelazione dell'inconscio, un pertugio capace di assumere un significato latente, deformato o connotato che possa essere; si fa linguaggio, narrazione, testo, memoria emozionale di un'esperienza sensoriale.

Si parla dell'essenza progettuale della luce, comprendente caratteristiche di leggerezza, come indica il termine "light" (in inglese significa anche "leggero"); un bagliore, un flash, istantaneo come segno di provvisorietà, mobilità e instabilità. Queste sono le costanti variabili ottico-percettive. La luce nell'arte, come accade nel procedimento scientifico, è sotto-

messa a regole della “rappresentazione”, poiché le nozioni più astratte non possono essere separate da un senso figurativo originale. La luce mostra forme di alterazione del reale, è capace di ricrearlo con diversi punti di vista, e il suo potere è straordinario e insostituibile. In generale, ogni opera d’arte dipende, oltre che dalla sensibilità dell’autore, anche da conoscenze oggettive dei materiali utilizzati, dalle innovazioni tecnologiche e dalla dimensione storica e culturale in cui essa si origina. Queste connotazioni temporali incluse nella contemporaneità che produce l’opera d’arte sono essenziali per identificare la natura della realtà rappresentata, anche nel caso in cui particolari mimetici non vadano interpretati come indizi di un processo razionalizzante, in quanto possono configurare un rito o un simbolo, se non l’evocazione di altro. La luce mette in evidenza il confronto tra le forme d’arte e il *sapere* come una costante reversibile, comprensiva di un’idea di sintesi tra arte e scienza, tra concreto e astratto, precisione e distorsione, micro e macrocosmo.

Quando si declina in ambienti multimediali immersivi e interattivi, la luce ingloba il concetto di opera d’arte totale, ed è sottoposta fin dalla sua comparsa ad altri sistemi espressivi e discipline ideali che pongono vincoli, come riserva semantica dalla quale ogni esperienza può attingere. Nell’ambito progettuale, la luce è un elemento dinamico e sequenziale di una ricerca polivalente di narrazione di modalità di applicazione trasversale, implementata dalle nuove tecnologie e applicazioni digitali.

Per addentrarci nel DNA della Light Art è utile pensare ai sinonimi del verbo “illuminare”: accendere, abbagliare, abbacinare, accecare, allietare, analizzare, animare, brillare, chiarire, decifrare, destare, *flashare*, fiammeggiare, guidare, manifestare, rischiarare, irradiare, mostrare, risplendere, lampeggiare, scintillare, immortalare, ecc.

La luce visualizza la linea di congiunzione tra arte e scienza - l’una comprende l’altra come evento autoreferenziale -, enfatizza la percezione e fluttua sospesa tra miraggio e realtà per inscenare modalità di configurare spazi-ambienti,

dimensioni effimere, presenze e assenze, e il confine tra arte e light design è sempre più labile e desueto. La luce per sua natura circoscrive nel buio “realtà” extra-ordinarie oltre l’orizzonte, parola che comprende due termini greci, *horizon*, che in italiano significa “circoscrivere”, e *horos*, cioè “limite” - secondo qualche linguista anche *horao*, “vedere”. Nonostante l’incerta ambivalenza etimologica del termine, in ogni caso l’orizzonte visualizza una linea di demarcazione fra terra e cielo, attraverso una linea di luminosità aurorale naturale, come fatto ottico in sé, che se configurata con la luce artificiale amplifica profondità e spazialità altrimenti invisibili.

I progettisti di ambienti interconnessi con l’immaterialità continuano a indagare su come la luce pilota, imbriglia e conduce la percezione visiva, mappando campi cognitivi ed emotivi e un orientamento fisico nei confronti di ciò che ci circonda.

La Light Art per molti “scolpisce” una forma oppure mostra processi del pensiero, in generale tende al bello (e, per converso, al suo opposto); per altri è indissolubilmente ed esclusivamente connessa alla dimensione sensibile, col rischio di diventare decorativa poiché si manifesta attraverso punti luminosi, linee, forme, colori, volumi, suoni, strutture, bagliori e proiezioni multimediali, elementi particolarmente suggestivi e ampiamente potenziati nella nostra cultura degli eventi.

Light Art nell’era digitale comprende un vasto ambito dell’operare artistico e tecnologico insieme, ma è chiara nelle sue polisemiche espressioni della complessità del presente. Si propone con uno scopo immediato di abolizione delle distanze fisiche e culturali, punta sulle connessioni di nuove conoscenze non notate prima, valorizza una conoscenza istantanea e provvisoria, necessariamente si relaziona con il contesto e lo fa in maniera intensa per incidere la sfera emotiva dello spettatore. La Light Art si avvale di scambi proficui tra design e architettura, ingegneria e scienza, creatività e industria, mette in scena ambienti multimediali o strutture complesse ad alta prestazione tecnologica che intrattengono in una frazione di secondi individui diversi, si fa collante di un’esperienza collettiva in grado di veicolare sensazioni e dimensioni sogget-

tive condivise nell'arte di mostrare la luce come sintesi delle forme estetiche, in cui tutto dipende da *chi*, *perché*, *come* e *dove* si fruisce l'opera. La luce artificiale è il tema dell'arte moderna per eccellenza; è il segno della civiltà industriale e oggi codice universale, che reagisce a trasformazioni tecniche, scientifiche e ideologiche attraverso un complesso sistema di segni che rivendica una funzione conoscitiva unica nella sua indeterminatezza e variabilità progettuale.

La luce, per essere compresa, attraversata, deve essere provocata e valorizzata per materializzare sempre nuove configurazioni dell'unificazione o corrispondenza tra una dimensione metafisica e il mondo concreto, poiché qualsiasi corpo luminoso dipende dall'emersione dall'oscurità e s'innesta nel processo dell'opera d'arte. La passione della luce per l'artificiale è sismografo dell'innovazione tecnologica che rispecchia una volontà umana di controllo del *non visibile*, del *non conoscibile*, e corrisponde alla ricerca di esperienze archetipe dell'origine comune di intreccio possibile tra arte, scienza e filosofia.

La luce si fa immagine, parola, forma e contenuto, ambiente, *habitat* estetico e sonoro, percezione di altro da sé; è un linguaggio dai significati plurimi; tutto dipende da come la osserviamo.

La luce è ricettiva, contemplativa o interattiva: è meta-testo del fantastico seppure verosimile, poiché si vede e si condivide. I segni luminosi non seguono una teoria coerente o lineare, catturano i sensi, sottoponendo lo spettatore all'usura di questi in modo sistematico. La sfida della luce nel processo artistico è di superare i problemi tecnici, con l'intenzione di isolare un dato momento, istante, frammento, dettaglio poetico della realtà, per seguire un ideale astratto trascendentale.

La cifra evidente del materiale luminoso racchiude in sé un microcosmo di significati, infrange barriere teoriche in tutti i campi del sapere, amplifica simboli, allegorie e narrazioni che dipendono dal contesto e da chi le vive come forme estetiche e le interpreta. Si fa strumento tra reale e immaginario, narrazione o alienazione a seconda della sensibilità dell'artista. La luce come epifania, è accadimento percettivo contenente in sé molteplici forme dell'apparire e diverse modalità di

manifest-azione; forma di “verità” dell’immateriale, è agente costruttivo di strutture da esibire, tesa a un rapporto di scambio tra percezione e costruzione, quindi tra soggetto e oggetto, tra l’interno e l’esterno e, per estensione, tra l’io e il mondo.

La luce è ambivalente come il vetro, diafana come l’aria, essenziale come l’ossigeno, preziosa come la vita, trasparente come l’acqua, fluida come il pensiero sull’arte, curiosa come lo sguardo di chi guarda. È fonte di energia di chiara luminosità e diversa tonalità, riluce al suo interno, così forte nella sua immaterialità che può essere accecante, e traduce una volontà non di rappresentazione, bensì di presentazione *ex novo* di un’altra ed effimera realtà. La luce è extra-ordinaria di per sé: un misterioso effetto ottico materiale e immateriale insieme, opera autoreferenziale che agisce sui sensi, e non è necessario un conduttore per percepirla o incanalarla, c’è, si vede e vive come fenomeno ottico-percettivo, è qualcosa che definisce la sua natura misteriosa e qualcos’altro ancora, unendo una componente materiale con quella trascendentale.

Nelle pratiche installative multisensoriali ad alta definizione, *luce, spazio, forma, colore, ambiente e architettura* - punto, linea e superficie, direbbe Vasilij Kandinskij - caratterizzano il linguaggio culturale contemporaneo. Come forma di architettura, allestimento, immagine e comunicazione, la luce è un tutt’uno con il contesto specifico, reale o fittizio: tutto si crea nell’istante in cui dentro o fuori uno spazio si configurano apparizioni strutturanti di luce, là dove il chiaroscuro, ovvero il contrasto tra la luce e l’ombra, esalta, mette in scena lo spazio dell’opera e la plasticità di un volume o teatralizza un luogo specifico. La funzione del materiale luminoso non è solo quella di illuminare uno spazio di luce come architettura del visibile, ma anche di includere ed evocare in essa il mistero della nascita, dell’origine dell’opera d’arte, con il fine di dare una visibilità al come essa “si faccia da sé”, letteralmente il venire alla luce grazie alla sensibilità artistica del light designer. Attraverso materiali riflettenti affini alla luce - specchi, distese d’acqua, porte finestre che amplificano

gli effetti ottici percettivi della luminosità, pavimenti lucidi di parquet, siepi che lasciano filtrare fonti luminose artificiali o naturali per gettare ombre sempre più chiare e trasparenti - si plasma l'immaterialità. Tralasciando di addentrarci nel tema della metafisica filosofica della luce - che va da Platone e dalla teologia dei neoplatonici fino ad Agostino, Dionigi Areopagita, Giovanni Scoto Eriugena e Ugo di San Vittore, dalla Scuola di Chartres a Grossatesta e a Bonaventura da Bagnoregio, giungendo fino agli umanisti di matrice neoplatonica -, la luce comprende una mistica autoreferenziale e nell'arte contemporanea sottende un'estetica affascinante di per sé.

1.2. *Storia della Light Art*

Gli artisti e i progettisti reinterpretano in maniera laica i materiali luminosi, fanno luce sulle modalità dell'arte di immaginare riflessioni sulla immaterialità. Perduta la sua aura trascendentale nel XX e XXI secolo, la luce nell'arte lascia spazio a potenzialità espressive diverse. La modernità include un nuovo approccio ai materiali, in particolare alle sorgenti luminose e nel senso più ampio dell'elettricità, aprendo la strada al rapporto tra arte e scienza e a nuove configurazioni sensoriali. Questa attitudine sperimentale della tecnologia la si trova prima declinata nelle avanguardie artistiche del secondo Novecento, agli albori degli anni Cinquanta, poi nella Light Art dagli anni Sessanta-Settanta, quando si utilizzano sia la luce naturale che quella artificiale, prima a New York e poi a Los Angeles e in Europa. C'era una lampadina (*Americaine*, 1917) sulla copertina della rivista *391* di Francis Picabia, come manifesto d'intuizione innovativa.

Nel 1949, il fotografo di LIFE Gjon Mili visita lo studio di Pablo Picasso a Vallauris, nel cuore della Costa Azzurra, nella Francia meridionale. In quell'occasione, il fotografo mostra le immagini di una pattinatrice a cui era stata attaccata una lampadina allo stivaletto con il fine di immortalare la

scia luminosa disegnata dal suo movimento. Allora Picasso brandì una torcia e tracciò nell'aria minotauri, fiori e sagome umane in maniera convulsiva, mentre Gjon Mili, lasciato aperto l'otturatore della sua macchina che agiva nella stanza oscurata, illuminò con un flash laterale l'artista, un istante prima di terminare lo scatto. Così, il gesto luminoso diventa opera. Sappiamo che la luce è l'elemento fondamentale del processo percettivo delle cose, un mezzo di conoscenza immediata della realtà fenomenica che agli artisti piace alterare attraverso opere diverse, capaci di materializzare volumi e profondità invisibili con sorgenti luminose stupefacenti.

Nell'ambito delle ricerche ottico-cinetiche internazionali si codificano anche i principi del cosiddetto luminocinetismo, incentrato sulle ricerche artistiche in cui il movimento è ottenuto attraverso l'utilizzo di fasci luminosi. Queste applicazioni tecniche in ambito artistico sono state sperimentate da pionieri quali Thomas Wilfred (proiezioni su schermo e concerti luminosi del 1921), Baranoff Rossiné e Hirschfeld Mack (spettacoli di luci colorate, nel 1922 allestite al Bauhaus).

Continuano gli intrecci ottico-cinetiche luminescenti dalla fine degli anni Cinquanta e inizio Sessanta. Alla luce di sperimentazioni di ambienti attraverso sorgenti luminose, è interessante osservare come molti artisti avanguardisti hanno utilizzato materiali innovativi, *in primis* la luce di Wood, utilizzata da Lucio Fontana in *Ambiente spaziale a luce nera* (1949), in cui un oggetto amorfo fluttuava in una camera buia, in realtà illuminata a luce nera: il tubo fluorescente, quintessenza dell'immaterialità che opera sulla percezione e materializza la luce come elemento strutturante. Intorno agli anni Quaranta, l'elettricità in generale, luce compresa, comincia a diventare uno strumento innovativo di ricerca artistica, che si manifesta con opere cinetico-luminose. Intorno al 1960, vengono codificati da Francois Morellet, che si serve di luce diretta o fluorescente ricerche artistiche in cui il movimento è valorizzato attraverso fasci luminosi. Tra i più innovativi, affascinati dal cinetismo, si ricorda Julio Le Parc, protagonista dell'Optical Art e dell'Arte Cinetica. Tra i fondatori del grup-

po GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), incomincia a sperimentare con la luce nel 1959, ed è riconoscibile per le sue opere di carattere ludico-sensoriale che pongono l'osservatore al centro di ambienti penetrabili con lastre metalliche specchianti sospese e fluttuanti. È monumentale l'opera *Continuel Lumière Cylindre* (1962-2013), in cui l'artista utilizza un grande disco di circa 5 metri di diametro, animato da una sequenza mobile di fasci luminosi; un'opera vorticososa in cui lo spettatore si trova fagocitato da effetti ottici stroboscopici, destabilizzanti. L'opera ha bisogno dell'osservatore per esistere e catturare lo sguardo nel suo movimento. In questo caso, la luce è strutturante perché non illumina un oggetto specifico, ma diviene soggetto della propria azione illuminante.

È come se la luce mostrasse sé stessa come spazio della percezione, un frattempo prima invisibile. Julio Le Parc predilige la luce radente, non cerca le innovazioni tecnologiche più complesse, a lui interessa ottenere, con il minimo dei materiali, il massimo degli effetti. Nei suoi lavori, una lama riflettente, una molla, una corda o una qualsiasi luce possono generare magia e sorpresa. Rodolfo Demarco, è interessato alla luce neara di Wood, Francois Morellet si serve della luce diretta o fluorescente, Yaacov Agam di quella Sonora. Tutte queste ricerche sono documentate nella mostra *Kunst Licht Kunst*, allo Stedelijk van Abbemuseum di Eindhoven nel 1966.

La destabilizzazione percettiva è al centro della sua ricerca artistica, come si vede anche in *Cellule à pénétrer* (1963), e tale finalità sperimentale è condivisa con Otto Piene, tra i fondatori del Gruppo Zero, nello specifico con il ciclo di lavori dei *Lichtballette* (1959), ideati a partire dalle esperienze di luce indirizzata attraverso fessure dei suoi *Rasterbild*, efficaci nel tracciare proiezioni mobili nella sala in cui erano esposti. Questi e altri espedienti ottici furono successivamente sviluppati nella messa in scena di coreografie visivo-cinetico-luminose, attraverso dispositivi appositamente costruiti come autentiche sculture performative. Basti l'esempio di *Light Ballet on Wheels* (1965), opera concepita con un tamburo d'alluminio, due lampade

e un disco rotante a impatto caleidoscopico. Anche in questa illuminata applicazione della luce, l'obiettivo era quello di espandere e alterare la percezione dello spazio circostante, con il fine di coinvolgere lo spettatore in un gioco condiviso di ambienti luminosi, in cui la luce diventa l'elemento dinamico rigenerativo. Umberto Eco, nel libro *Opera Aperta*, aveva colto un'aspetto programmato all'interno di processi casuali delle opere cinetiche, in cui spontaneità, accadimento sono inserite in forme predisposte.

Continua la ricerca Gianni Colombo, protagonista del Gruppo T, con il suo *Spazio elastico* (1966), una camera illuminata a luce nera e attraversata da un reticolo tridimensionale di fili fluorescenti che alcuni piccoli motori facevano scorrere lentamente in svariate direzioni, anticipa le ibridazioni tra luce, cinetismo e spazio praticate ieri e oggi. L'ambiente produce un effetto straniante per l'osservatore, in quanto lo spazio sembra comprimersi e dilatarsi con il fine di destabilizzare il senso delle dimensioni e dell'orientamento. L'esperimento anticipa gli effetti della computer grafica in grado di produrre spazi fluttuanti in 3D immersivi, ampiamente diffusi nel presente, nell'arte come nell'ambito del design.

Tra i più importanti esponenti del movimento *Light and Space* di Los Angeles, si ricordano James Turrell e Robert Irwin, che traggono ispirazione da molteplici campi di indagine, dall'industria aeronautica all'astronomia, dalla fisiologia all'alchimia, dalla fenomenologia alle filosofie orientali.

Come si può vedere a Villa Panza di Biumo, a Varese, entrambi gli artisti invitati negli anni Settanta dal conte Giuseppe Panza ad agire "site-specific" dentro a stanze grandi, vuote, asettiche, dalle pareti cangianti, per reinterpretare con la luce un dialogo sotteso con l'architettura e il paesaggio. Questi artisti utilizzano i neon esposti come oggetti dello sguardo, proponendo un'esperienza della luce distaccata. Anche le opere luminose recenti di Robert Irwin sviluppano le modalità di applicazione della percezione attraverso sperimentazioni visive. Già nel 1959 le opere astratte di Irwin vengono definite come forme fiammeggianti tagliate a

strisce⁴, una definizione calzante anche per #8x8' *Fourfold* (2010). In questi lavori sorprendono neon luminosi in grado di evidenziare volumi di luce attraverso altri neon disposti a strisce bianche, grigie, blu e nere, una accanto all'altra, che irradiano energia nello spazio circostante e modificano la percezione dell'osservatore. La luce in questo caso si trasforma in un *unicum* palpabile, sembra materializzarsi in un oggetto concreto. L'insieme di neon e gelatine colorate ricalca una delle domande che l'artista è solito porsi nell'ambito della sua ricerca: tra l'oggetto e la sua ombra, cos'è reale?

L'artista americano comincia a interessarsi alle luci fluorescenti e sperimenta una prima serie di colonne acriliche. I suoi "obelischi" cristallini fungono da prisma, trasformando i riflessi dell'ambiente circostante con il fine di distorcere la luce del sole che filtra e ridisegnare l'inclinazione degli oggetti. Le variabili degli effetti ottici che influiscono sulle colonne dipendono dalle condizioni di installazione - come la posizione, il numero di persone nella stanza, gli oggetti in vista e quelli che la eludono - e dall'intensità di luce nella stanza. Con queste opere, Irwin si interroga sulla natura della visione, come la percezione soggettiva determina altre prospettive; perché, in altre parole, due persone che guardano una colonna non vedono mai la stessa cosa. Come la luce modula e ritma lo spazio lo ha documentato la mostra "Aisthesis, all'origine delle sensazioni. Robert Irwin e James Turrell", ospitata a Villa Panza a Varese (dal 27 novembre 2013 al 2 novembre 2014), presentando le variabili dell'arte ambientale in cui le protagoniste sono le sensazioni degli osservatori⁵ e l'opera *Breathing Light* (2013), così in molte altre sue installazioni, gli studi di psicologia

⁴ these flamelike shapes are usually slashed in ridges and ribbons of pigment , così Jules Langsner, critico d'arte di Los Angeles, nella sua recensione alla mostra di Robert Irwin alla Ferus Gallery (*Art News* 58, giugno 1959, p. 60).

⁵ Elena Roaro, "AISTHESIS - All'origine delle sensazioni. Robert Irwin e James Turrell a Villa Panza", in *Darsmagazine*, 3 dicembre 2013. <<http://www.darsmagazine.it/aisthesis-allorigine-delle-sensazioni-robert-irwin-e-james-turrell-a-villa-panza/>>

e matematica di James Turrell si intrecciano con i suoi esperimenti sulla percezione delle modalità di guardare non soltanto il mondo, ma anche il cosmo.

Nel 2018 Turrell ha completato *Skyspace Lech*, la sua ultima installazione presso il valico alpino austriaco conosciuto come il passo dell'Arlberg, incastonata tra i sentieri escursionistici in cima alla Biberkopf, una montagna alta 2.599 metri al confine tra la Germania e l'Austria. Varcata l'entrata, il visitatore si trova in una luminosa stanza ovale con un'apertura sul soffitto che, se chiusa, produce il cosiddetto *ganzfeld*, un effetto ricercato in diverse opere ambientali dal maestro della luce, in cui si annulla la percezione della profondità dello spazio, creando quello che appare come un ambiente luminoso e fluttuante senza superficie⁶ il montaggio seriale e minimalista dei neon rimanda più al concetto nietzschiano di "sole freddo", aggressivo, che pungola la volontà e spinge alla creazione. Il bianco clinico dei neon evoca l'aspetto tonificante e rigenerante del freddo atmosferico come lo intende Nietzsche. In mezzo a questi neon, lo spettatore naviga tra immaginazione razionale (il fuoco-spirito) e divagazione sensibile (la seduzione retinica), quella che Gaston Bachelard definisce "estetica dello psichismo"⁷ Doug Wheeler, altro esponente del movimento Light and Space, approfondisce l'aspetto energetico, psichico e fisico della luce, incentrando la sua ricerca sulle transizioni ed eventuali ribaltamenti luminosi. Nell'ambito della Land Art, movimento americano che indica gli interventi artistici che, a partire dal 1967-1968, si collocano fuori dagli spazi espositivi e delle aree urbane, coinvolgendo direttamente i territori e gli ambienti naturali, si ricorda *The Lightning Field* (1977) di Walter De Maria. Questa spettacolare opera ambientale dalla poetica "titantica e cosmica", realizzata in un'arida piana del New Mexico,

⁶ "James Turrell sulle montagne austriache", in *Exibart*, 20 settembre 2018. <<http://www.exibart.com/la-foto/james-turrell-sulle-montagne-austriache/>>

⁷ Gaston Bachelard, *Poetica del fuoco. Frammenti di un lavoro incompiuto*, Como, Red, 1990, p.111. Ed. originale *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988

comprende 400 pali in acciaio inox appuntiti come lance, alti 20 metri ognuno. Una struttura capace di disegnare ragnatele di luce, grazie a questi moduli che, disposti in sequenze regolari su un'area rettangolare di 3 km quadrati in una zona di forte turbolenze atmosferiche, mettono in relazione il cielo con la terra attraverso i fulmini che durante i temporali si scaricano a terra, attirati dai pali come parafulmini.

Doug Wheeler e Bruce Nauman furono altri pionieri di un nuovo modo di fare arte, incentrando la loro ricerca sulla volontà di creare ambienti e installazioni di luce focalizzati sulle percezioni sensoriali. Il punto d'inizio della Light Art potrebbe essere collocato nel 1967, quando, con l'apertura del Museo d'Arte di Los Angeles (LACMA), il curatore Maurice Tuchman introdusse il programma Arte e Tecnologia, il cui obiettivo era rafforzare l'interazione tra gli artisti e le industrie.

Gli artisti del movimento Light and Space presero le distanze dal minimalismo, considerandolo troppo contaminato con la produzione industriale e con oggetti materiali.

Nel 1971, con la mostra al LACMA intitolata *Transparency, Reflection, Light, Space* si definisce il loro ambito di ricerca, e James Turrell collabora anche con la NASA e con lo psico-fisiologista Edward Wortz, sperimentando le alterazioni percettive riscontrate dagli astronauti nello spazio⁸ com'è noto, dal 1973 Turrell sta lavorando intorno a un progetto ambizioso, ancora in corso d'opera: il *Roden Crater*, un tempio di luce ricavato dalla progressiva trasformazione di un vulcano spento, nel deserto dell'Arizona, in un osservatorio del cielo, attraverso la costruzione all'interno del cratere di ambienti con aperture circolari gettanti verso l'esterno. Ambienti di luce e di colore, privi di prospettiva e dall'effetto disorientante sono stati gli obiettivi della mostra "James Turrell. It becomes your experience" (diventa la tua esperienza), ideata al Musée d'Arts di Nantes (2018), dove il pioniere

⁸ "James Turrell", in *Guggenheim Museum Collection: A to Z* (a cura di Nancy Spector, Bridget Alsdorf e Dore Ashton), New York, Guggenheim Museum, 2001

della luce artificiale e naturale ha, come è solito fare, rivelato il suo potenziale fisico, immateriale ed emozionale. L'artista statunitense di fama internazionale, guru per i Light Artist e designer del presente, vanta 160 personali ospitate nei musei più importanti del mondo - indimenticabile quella al Guggenheim Museum di New York, dove è nato il capolavoro *Aten Reign*, nel 2013, e al Los Angeles Country Museum of Art - ed è tra gli alchimisti della potenzialità sensoriale della luce, che vive se fruita dallo spettatore.

L'esposizione a Nantes comprendeva tre cicli di opere, tra le più significative del percorso artistico dell'artista losangelino. Nel patio del Musée d'Arts, immerse nella luce naturale che proveniva dall'alto, le opere esposte lungo le pareti segnavano il percorso visivo: *First Light* (venti acquetinte, 1989-90) e *Still Light* (otto acquetinte, 1990-91), due lavori ispirati alla serie *Projection Pieces* (1966-67), in cui si vedeva la proiezione di un singolo raggio di luce su un muro o un angolo, creando l'effetto tridimensionale di un quadrato, triangolo, rettangolo, parallelogramma o colonna. Non potevano mancare in questa occasione disegni, modellini e fotografie di *Roden Crater*, la "Cappella Sistina" della luce, un progetto ambizioso incominciato, come scritto sopra, nel 1977 e ancora in corso d'opera, situato nel Painted Desert in Arizona. Queste e altre opere di Turrell, dall'impatto visivo ipnotico e straniante, materializzano l'essenza spirituale della luce, in cui la percezione è l'opera d'arte. Di Laddie John Dill, artista californiano, sono celebri le sue *Light Sentences*, installazioni di sabbie e neon realizzate tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta del Novecento, nell'ambito di una nuova sensibilità ambientalista e delle pratiche di Land art. In *Light on the Arno* (*Light Sentences series*), il colore, incanalato in un'unica sequenza di segmenti, diventa parte integrante dell'opera, in cui ritmo e cromatismo suggeriscono barre luminose, quasi a formare codici contrastanti. Le sue opere fatte interamente di colore sembrano creare una sorta di segnaletica spaziale poliperceptiva, in cui lo spettatore fruisce di orizzonti cromatici ludoplastici.

Nel capitolo dedicato al neon come materia della percezione della luce in rapporto allo spazio pensato come luogo sinestetico si citano altri artisti, che testimoniano come la luce al neon dipenda dall'architettura inglobata in forme geometriche che rivelano un approccio dinamico dell'autore, interessato alla messa in scena di opere o installazioni ambientali complesse, inserite in un processo relazionale. Queste installazioni hanno bisogno del supporto di altre competenze, poiché vivono nel momento in cui sono esperite e il più delle volte nascono dal dialogo *in situ* con l'ambiente o il contesto fisico che le ospita.

Tornando alle origini pionieristiche europee della luce come opera d'arte in grado di mettere in scena ambienti immersivi, si ricordano le prime sperimentazioni di due importanti precursori europei. Il primo è il cecoslovacco Zdeněk Pešánek (1896-1965), conosciuto per le sue sculture polimeriche e una fontana con elementi in neon; il secondo è Lucio Fontana, che nel 1951 inventa la sua prima *Struttura al neon per la IX Triennale*, concepita per lo scalone del Palazzo dell'Arte di Milano. In questo caso la sua scultura di luce dialoga con il contesto, con l'architettura.

Seduce il tubo al neon sinuoso, dal segno fluido e flotante nello spazio, diventato la materia strutturante dell'arte concettuale, l'oro dell'immateriale capace di plasmare, disegnare nuove sculture e ambientazioni effimere, pronta a "informare" di lucentezza, leggerezza e traslucidità la materia brillante e l'ambiente circostante. Anche se la verità su come andarono realmente le cose non la sapremo probabilmente mai, secondo lo storico americano Anthony White, Fontana ideò quest'opera in seguito alla performance di Pablo Picasso, riferendosi al disegno con la luce pennellato a "penna ottica" nello spazio nel 1949 e immortalato da Gjon Mili, di cui si è parlato sopra⁹, Gyula Košice è il primo artista a unire il neon con l'acqua e a ottenere effetti idraulici.

⁹ Anthony White, "Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch", *Grey Room*, 5, autunno 2001, pp.54-77.

ci, un precursore che ha aperto la strada alla sperimentazione di giochi luminosi con l'acqua, possibili oggi grazie al LED e a sofisticati sistemi tecnologici.

Chiamata "avanguardia sotto il cielo" per l'abitudine di allestire mostre all'aperto, a Osaka, in Giappone, nacque a metà degli anni Cinquanta la corrente artistica Gutai, in bilico tra performance, uso del ready made e happening, anticipando le correnti del decennio successivo. Parola formata da due ideogrammi, "gu" (mezzo) e "tai" (corpo), Gutai può essere tradotto in "volontà di caratterizzare la spiritualità attraverso la materia", e gli artisti di questo movimento furono rivoluzionari, aprendosi alle innovazioni imposte dalla nuova realtà sociale e culturale determinata dalla trasformazione industriale. Uno dei suoi esponenti, Michio Yoshihara, nella mostra del 1955 organizzata dall'Associazione d'Arte della città Ashiya, esposse *Cumulo di sabbia e lampadine*, mettendo a confronto un materiale organico con quello industriale, una pratica sviluppata dall'Arte Povera nei secondi anni Sessanta, con l'obiettivo di veicolare energie. Atsuko Tanaka, pittrice protagonista del movimento Gutai, con l'opera *Vestito elettrico* (1956), indossato dall'artista stessa, audace nelle sue performances, proponeva una combinazione della tradizione giapponese del kimono con la tecnologia moderna e industriale. L'abito era formato da un groviglio di cavi, di neon, di lampadine e di tecnologia, e appariva come una nuvola elettronica di grande impatto scenografico. Tra i pionieri sperimentatori di un materiale così affascinante si annovera anche l'artista francese François Morellet, autore che utilizza il neon rigorosamente bianco per dare forma a composizioni geometriche generative, in cui lo spettatore è il più delle volte invitato a interagire, accendendo o spegnendo l'opera. Per Carlos Cruz-Diez, artista originario del Venezuela e trasferitosi in Francia negli anni Sessanta, protagonista dell'Optical Art, l'interesse non è per l'oggetto in sé, bensì per la luce emessa: i tubi fluorescenti permettono all'autore di investigare il potenziale del colore senza imbrigliarlo nella forma o in una scultura specifica, con l'intento di concentrarsi sugli

aspetti fisiologici, psicologici e culturali connessi alle percezioni colorate. Nel 1965 Cruz-Diez realizza *Chromosaturation*, un'opera sensoriale, nota anche come *Labyrinthe de déconditionnement*, in cui il colore configura una "situazione evolutiva nel tempo e nello spazio", aprendo alla compenetrazione tra luce, colore e dinamismo, una ricerca anticipata in pittura da Giacomo Balla nel primo decennio del Novecento. Le sue fisionomie, cromointerferenze manipolabili, sorprendono per la loro rigenerante vitalità nel modificare radicalmente la percezione dello spazio preesistente, dove il colore "disegna" ambienti altrimenti impercettibili¹⁰ maestri di Carlos Cruz-Diez sono stati Georges Seurat, Josef Albers, Frank Stella, artisti che nel colore hanno individuato diverse potenzialità percettive e codici innovativi.

A Parigi, nell'ambito del movimento avanguardista *Nouveau Réalisme*, Martial Raysse è tra i primi artisti a utilizzare il neon. A partire dal 1963, l'artista francese realizza una serie di opere intitolata *Made in Japan*, in cui le immagini tratte dalla storia dell'arte classica o dalle riviste di moda sono ricoperte da colori fluorescenti e affiancate da oggetti di uso quotidiano, per lo più di plastica, e di tubi al neon. La prestigiosa rivista *Domus* (n.575. ottobre ,1977), in copertina pubblica l'opera "America America" (1964), una mano al neon azzurra che brandisce una scintilla rossa, esposta alla mostra "Parigi-New York" Centre Pompidou, Paris, estate 2007. Si ricorda che oltre al neon, nella sperimentazione artistica, già nel 1962 si sviluppa la Laser Light Art con Carl Fredrik Reuterswård, e tre anni dopo, a seguito della prima ricostruzione di immagini tridimensionali di Dennis Gabor nel 1948, con Rockne Krebs si diffondono i progetti di arte olografica. Questi materiali suggellano il patto di alleanza tra arte e industria, estetica e scienza, forma e architettura in corso nell'arte moderna del XX secolo fin dall'avanguardia russa, dai Futuristi fino al Bauhaus, con László Moholy-Nagy,

¹⁰ Cfr. Marzio Pinottini, *Cruz-Diez. L'avvenimento-colore*, Milano, Vismara Arte, 1993.

l'autore del *Modulatore spazio-luce* citato nell'introduzione di questo libro. La sperimentazione della luce artificiale trova un terreno fertile nell'ambito dell'arte cinetica e programmata, tra il 1953 e '54, Nicolas Schoffer, artista e ingegnere propone i suoi primi spettacoli *Torre spaziodinamica. Forme e luci*, basati su una integrazione di spazio, luce e tempo. Dall'arte cinetica e programmata, orientate verso la tecnologia, le ricerche luminocinetiche aprono la strada all'arte ambientale, all'ologramma, all'immagine telematica, alla video e alla computer art. A Milano, Il Gruppo MID (Mutamento Immagine Dimensione) nasce in modo sotterraneo nel 1963, diventa "pubblico" due anni dopo, e fino agli anni Settanta ha rappresentato l'elemento di punta dell'avanguardia internazionale, mettendo in discussione la definizione dell'opera d'arte. I suoi protagonisti hanno sperimentato nuovi linguaggi sulla scia dei precedenti movimenti dell'Arte Cinetica e Programmata, con opere innovative di concezione ottico-astate realizzate con elementi dell'elettronica e della illuminotecnica, della Cibernetica e della comunicazione visuale, trasformando lo spettatore in parte attiva dell'avvenimento estetico, anticipando l'arte digitale e multimediale. Arte, design, comunicazione dialogano con soluzioni formali supportate da riflessioni teoriche e istanze politiche sociali, in linea con il contesto culturale dell'epoca. Il MID design/comunicazioni visive, fondato da Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca Alberto Marangoni e Antonio Barrese ha dato un contributo importante alla cultura progettuale italiana e alle arti visive, è stato operativo fino agli anni Novanta del secolo scorso, volto alla produzione di prodotti di mercato di massa e allestimenti espositivi, orientati verso il superamento tra arte, design e comunicazione. Del Gruppo Mid, è un "manifesto" di intenti il *Disco Stroboscopico 3*, (1965), esposto alla mostra "Nuova Tendenza 3 di Zagabria". Nel 1972 il Gruppo si sciolse e si aprirono due studi professionali, uno di Laminarca, Grassi e Marangoni e l'altro di Antonio Barrese. Sono rappresentativi del secondo Gruppo *Quadri Luminosi* (1967/2008), esposti alla mostra "Arte cinetica e

programmata 1964-2014. Antonio Barrese e Alberto Marangoni” al Valmore Studio d’Arte di Vicenza (2014). Tutte le opere del Gruppo sono cinetiche, programmate, elettromeccaniche e luminose. Antonio Barrese nel corso della sua attività artistica e nell’ambito del design e comunicazione si è distinto con opere di grandi dimensioni, tra le più spettacolari realizzate, si ricorda l’ *Albero di Luce* (2009), struttura cinetica alta 33 metri, programmata per girare a 30, 35 e 40 giri al minuto, composta da 22 mila LED stroboscopici con impatto visuale impressionante.

Con l’Arte Povera italiana (1967), nelle opere di Mario Merz e Pier Paolo Calzolari, dalla luce si passa al concetto più esteso di energia come visualizzazione di un processo dinamico insito nella natura. Dal neon, passando per il laser fino ai sistemi di interazione multimediale contemporanei, il messaggio è chiaro: dove c’è energia e cultura industriale, la luce artificiale diventa un propulsore estetico e dispositivo concettuale capace d’inventare luoghi di esperienze polisensoriali.

Dagli anni Ottanta a oggi, il neon, inventato per le insegne pubblicitarie nel 1910, è - e lo sarà ancora in futuro - tra i materiali luminosi “tradizionali” dalle molteplici applicazioni, anche *vintage*, preferiti da molti artisti concettuali e progettisti di allestimenti scenografici per opere teatrali, interventi luminosi progettati per studi di architetti, show room, locali, set cinematografici, pubblicità, concerti, sfilate di moda o per le feste popolari. A tale proposito si pensi alle tradizioni delle luminarie profondamente radicate nel sud d’Italia, con allestimenti scenografici in piazza in bilico tra il sacro e il profano, dove tutto è all’insegna dello *showlight* come segno effimero della post-modernità, che corrisponde a un progetto di estetizzazione diffusa da consumare e condividere in rete attraverso Instagram. Le luminarie come strutture fondamentali dell’architettura “effimera” sono state esposte anche all’entrata dell’Arsenale a Venezia in occasione della Biennale Architettura del 2014, intitolata “Fundamentals” (fondamenti o fondamenta che la compongono) a cura di Rem Koolhaas.

L'opera di Michel Verjux è principalmente site-specific, quindi dialogante con il luogo, come dimostrano i suoi disegni realizzati con la luce che l'artista struttura in forme geometriche definite -cerchi, quadrati, triangoli - ideate per suggerire aperture, soglie inattese, porte o finestre inscenate per smaterializzare la materia e aprire il nostro spazio a nuove dimensioni.

Una storiografia dell'arte della luce e delle sue potenzialità espressive fu tentata nel 2006 in Germania con la mostra "Light Art from Artificial Light", allo ZKM di Karlsruhe, e in questo ambito di ricerca non si può non citare la Collezione del conte Panza di Biumo, che invitò a Varese nella sua Villa, tra il 1973 e il 1976, già citata sopra, gli allora sconosciuti Dan Flavin, Robert Irwin e James Turrell, entrambi appartenenti al movimento Light and Space, di cui si parlerà in modo più approfondito nei prossimi capitoli. A Villa Panza di Biumo, Varese, si trova infatti una delle collezioni più rappresentative di arte ambientale e in particolare di Dan Flavin e Robert Irwin, con opere site-specific ospitate nelle varie stanze in relazione al paesaggio circostante.

Sempre in Italia, è importante la Targetti Light Art Collection della Fondazione La Sfacciata Lighting Academy, fondata nel 1998 a Firenze e ospitata nella quattrocentesca villa La Sfacciata, di proprietà dell'azienda illuminotecnica italiana che negli anni ha investito nella commissione ad artisti internazionali di opere d'arte realizzate con la luce, a conferma del dialogo tra creazione artistica e produzione industriale. Gli artisti invitati a realizzare opere contenenti la luce da Paolo Targetti, hanno risposto con lavori inattesi, di grande qualità, soluzioni illuminotecniche molteplici, realizzate con lampade fluorescenti, dicroiche, neon, lampade di Wood, fibre ottiche e sensori di presenza per sistemi interattivi. La Fondazione Targetti mette a confronto progettisti della luce artisti, scienziati, sociologi, filosofi, architetti, critici d'arte e d'architettura, ed è stata tra le prime realtà italiane a investigare il valore culturale della luce che aziona orientamenti di percezione insieme reale e immaginaria, con

il fine di comprendere gli aspetti non soltanto funzionali, ma anche psicologici e percettivi in rapporto con lo spazio architettonico. Una collezione di indubbio valore, ma anche una proficua testimonianza di collaborazione tra arte, industria e scienza e della simbiosi tra prassi, utilità e tensione estetica nella progettazione contemporanea.

Aperto dal 2001, il Centre for International Light Art è l'unico museo al mondo dedicato alla Light Art. La sede è all'interno di un antico birrificio a Unna, nella Renania Settentrionale-Vestfalia, vicino a Essen e Dortmund¹¹. Nel suo piccolo, va menzionato anche il Museo della Tecnica Elettrica dell'Università di Pavia, un autentico scrigno che ospita un corpus ridotto di opere realizzate con la luce e materiali elettrici. Il relativo catalogo-libro di Alberto Mugnaini e Antonio Savini, intitolato *Elettricità. Dalla storia della tecnica alla storia dell'arte* (2017), è una recente e interessante pubblicazione che ripercorre la storia dell'elettricità in rapporto all'arte contemporanea¹² Milano, Casa dell'Energia e dell'Ambiente. Centro permanente per la cultura dell'energia e dell'ambiente, nato con la finalità della tutela, conservazione, la salvaguardia e valorizzazione della cultura dell'energia elettrica promossa dalla Fondazione AEM Gruppo A2A. Conoscere l'energia elettrica e il suo potenziale utilizzando soluzioni espositive interattive, è un modo per comprendere il suo potenziale anche costruttivo, architettonico nell'ambito dell'allestimento.

Concludendo, in ogni caso dentro e fuori spazi pubblici e privati, la Light Art è *environment* di per sé, dagli esiti scultorei e architettonici variabili e sorprendenti. La luce è pensiero dell'invisibile, materia dell'immaginario che trova la propria ragion d'essere nell'epifania luminosa, nel divampare in apocalittiche eruzioni cromatiche, giochi e paradossi illusori. La vitalità energizzante della luce è confermata anche dall'installazione monumentale con

¹¹ Cfr. Silvia Eleonora Longo e Marica Rizzato Naressi, "John Jaspers: Questa è arte o kitsch?", *LUCE*, 318, 2016, pp. 45-48.

¹² Cfr. Jacqueline Ceresoli, "Elettricità. Dalla storia della tecnica alla storia dell'arte", *LUCE*, 327, 2019, pp. 70-74.

lampade fluorescenti di Ryoji Ikeda, artista e compositore giapponese che intreccia minimali composizioni acustiche a effetti visivi che assumono la forma di campi di informazioni rappresentate digitalmente, in cui il lavoro di algoritmo coincide con la matematica usata come mezzo per registrare e riflettere il mondo naturale che lo circonda. *Spectra III* (2008/2019), esposta nell'ambito della 58° Biennale di Arti Visive a Venezia, all'entrata del percorso espositivo dei Giardini, si presenta come un corridoio di tubi fluorescenti, in cui lo spettatore viene fagocitato da una luce intensa, quasi accecante, che simula una tempesta di dati e manda in corto circuito la nostra capacità di esperire ciò che vediamo, generando una metaforica tabula rasa, un'immersione in un bianco siderale in cui si annulla la percezione sensoriale. Paradossalmente, la luce per vedere produce un eccesso accecante e rende lo spazio quasi invisibile, infrange le buoi e proietta il nostro sguardo verso visioni immaginarie, perché vedere, percepire è conoscere.

La luce elabora *cross-media* là dove il colore diventa intenzione e surrogato scenografico di espressione creativa soggettiva dell'artista, attraverso combinazioni coreografiche di bagliori variopinti, contrappunti luminosi, compenetrazioni, intersezioni, sovrapposizioni di luce e di ombre, quali ambiti di ricerca di sensazioni diverse. La luce nell'arte è anche un invito a guardare e considerare sotto altri punti di vista il corso degli eventi umani nella loro complessità, soprattutto nel nostro millennio, sedotto dalla cultura digitale. Light Art come esperienza cognitiva postulata su vuoti e pieni, luce e ombra con scie luminose o monocromi intermittenti, effetti abbacinanti, in bilico tra tradizione e innovazione, spiritualità e materia, marketing esperienziale, valorizzazione territoriale, intrattenimento e forma di inclusione sociale che ha come obiettivo la condivisione di sguardi tra visitatore, opera e luogo. Il protagonista è l'osservatore immerso in paesaggi di luce alla scoperta di potenziali traiettorie ancora tutte da inventare ed esplorare.

AA.VV., *Nouvelle Tendence: Propositions visuelles du mouvement international*, cat. Mostra, Musée des Arts Décoratifs, Parigi 1964.

AA.VV., *Lumière et Mouvement*, cat della mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi 1967.

U.Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2000.

F. Popper. *L'arte Cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970.

N.Schoeffler, *Le nouvel Esprit artistique*, Denoel, Parigi 1970.

1.3. *Luce paradigma moderno e neon icona di plasticità dinamiche*

La luce è sinonimo di vita, contiene la promessa di un futuro, e la sua natura scientifica comprende il mistero, quello più profondo dell'esistenza. La Light Art propone un metalinguaggio, un codice universale, costruito sul colore, intorno alla forma che poi diventa oggetto, spazio, ambiente e immagine.

Qual è la vera natura della luce? La luce nell'arte è metafora della vita, un tema universale, complesso e inesauribile nella sua apparente semplicità. Partiamo da alcuni dati scientifici: circa metà dell'energia emessa dal sole che arriva sulla Terra è luce visibile. La luce trasporta velocemente a distanza informazioni dettagliate sulla presenza delle cose e sulle loro caratteristiche. Stiamo parlando di un tipo particolare di radiazione elettromagnetica le cui lunghezze d'onda sono visibili ai nostri occhi perché le cellule della retina, sul fondo dell'occhio, sono in grado di trasformarle in un segnale elettrico, con cui il cervello costituisce la sensazione di vedere. La luce, come la percepiamo, è pertanto un fatto psicologico, ed emotivo.

Nel 1670 Isaac Newton, con il prisma di vetro, scompone la luce bianca e uniforme diffusa dal sole in uno spettro multiplo di colori. Per il fisico inglese la luce è composta da particelle, mentre le onde sono quelle dell'acqua e del suono, ma non della luce, poiché non si flette intorno agli ostacoli. In sintesi, la luce che vediamo bianca è in realtà composta da sette colori dello spettro solare, come aveva già intuito

Leonardo da Vinci nell'affermare che il bianco non è *assenza*, bensì *essenza*. Vent'anni dopo, Christiaan Huygens scopre nella luce onde che si estendono nell'etere.

Da questo momento sappiamo che la luce innesta uno stimolo visivo seguito da un'attività neurale. Nel 1864, con James Maxwell e la scoperta delle onde elettromagnetiche, i raggi luminosi trovano dei compagni nei raggi gamma, nei raggi X, negli infrarossi, negli ultravioletti e nelle onde radio. Nonostante queste e altre importanti scoperte scientifiche, oggi la scienza spiega che quando la luce si muove nello spazio può essere pensata sotto forma di onde, mentre quando incontra la materia è più facile immaginarla come uno sciame di particelle che si sposta lungo una linea retta. Nel 1905 Einstein chiama queste particelle fotoni, briciole di energia che viaggiano in maniera simile alle onde. Di recente è stato dimostrato che la luce comprende un andamento ondulatorio e crepuscolare. Sappiamo che l'uomo non vede altro che una piccola parte dell'universo per vedere al di là della realtà ha bisogno dell'artista, poeta o scrittore; la luce è soprattutto vettore di energia, un ponte tra il mondo concreto e la vocazione al suo superamento. Da un punto di vista fisico non c'è differenza qualitativa tra tutta la radiazione elettromagnetica e la porzione che nominiamo luce, cioè quella compresa tra i 380 e i 760 nanometri e che corrisponde percettivamente alla successione cromatica dell'arcobaleno.

Per Hooke e Huygens si trattava di onde e di impulsi, per Newton di particelle; Einstein riaprì la questione introducendo la sua rivoluzionaria teoria quantistica della luce, verificata vent'anni dopo da Compton. Questi e altri scienziati hanno affrontato la sinergia tra la funzione percettiva dell'occhio umano e quella di rielaborazione del cervello, ma sono gli artisti a oltrepassare la soglia del "visibile", decifrando anche le porzioni dell'*invisibile*, andando oltre lo spettro elettromagnetico, dalle onde radio ai raggi gamma. Con l'uso del neon nell'ambito artistico non basta considerare ciò che vediamo, ma è necessario analizzare anche il modo in cui la luce influenza le nostre sensazioni, incide sul nostro comportamento, apre riflessioni

sul concetto di presenza/assenza, essere e non essere. La luce è estetica, anche quando l'artista sperimenta meccanismi visivi, come riverbero immediato di meccanismi della mente. Torniamo al concetto di luce come riflessione-specchio del miracolo della vita, svelando un significato che va oltre i confini dell'arte e comprende ogni campo di possibilità, dell'ermeneutica orientata a mescolare le diverse discipline, per inscenare il suo potenziale espressivo anche all'insegna di una casualità solo apparentemente senza ordine.

Il neon, o neo (dal greco *nèos-a-on*, che significa "nuovo"), fu scoperto da William Ramsay e Morris Travers nel 1898. È un elemento chimico della tavola periodica degli elementi, che ha come simbolo Ne e come numero atomico 10. Riconosciuto come gas inerte e incolore, il neon possiede una incandescenza nascosta quando è utilizzato in un tubo a scarica o nelle lampadine dette, appunto, al neon.

Il neon, adattato per usi commerciali più di cent'anni fa dal fisico francese Georges Claude (1870-1960), viene presentato nel 1910 al Grand Palais di Parigi come primo tubo fluorescente. Claude vendette il suo brevetto al primo commerciante che lo usò per l'insegna del suo atelier di barbiere nel 1912, al numero 14 di Boulevard Montmartre a Parigi; poi, negli Champs Élysées della Ville Lumière comparve una pubblicità *Cinzano*, l'azienda italiana di vermouth che nel 1902 aveva aperto in Francia il suo primo stabilimento all'estero. Anche Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), in arte Nadar, fotografo promotore degli impressionisti e sperimentatore della luce artificiale, utilizzò il tubo fluorescente per indicare il suo Atelier al 35 di Boulevard des Capucines, a pochi passi dal luogo della prima proiezione dei fratelli Lumière. La luce artificiale ha sedotto artisti innovatori di ieri e di oggi. E' un materiale duttile che, in alternativa a quella naturale, amplia la visione di cose e di luoghi immateriali, epifanie dell'ignoto, adatto a molteplici trasfigurazioni spazio-temporali e nell'arte costruisce visioni, anticipa sensibilità fuori tempo per creare premesse di future rivoluzioni culturali. La luce implica l'occhio, lo sguardo, l'agire e il corpo che si avventura nell'indag-

ine di processi e narrazioni che gli elementi luminosi creano. Il neon lo si vede e fa vedere, si iscrive nell'opacità, nel buio, dove l'invisibile si iscrive nel visibile.

Dopo la Prima Guerra mondiale, le insegne nelle città si diffusero rapidamente. Le miscele a gas permettevano di ottenere una gamma più estesa di colori, i segni luminosi cominciarono ad assecondare la committenza in via di espansione di insegne luminose, sempre più richieste dopo la seconda Guerra, che nel corso del tempo hanno modificato la percezione della città di notte. Il neon fu realizzato in tutti i colori: rosso, blu, verde, giallo, bianco, etc. Lo fanno gli artisti concettuali, che attraverso le scritte al neon colorato hanno ampliato la loro potenzialità semiotica, ovvero di relazione tra significato e significante, immagine e parola, colore e forma, idea e opera. La luce al neon assume qualità di segno, diventa elemento che rende visibile un sistema comunicativo che, non è il fine ma il mezzo per indagare l'ambiguità del vedere, che nell'ambito artistico, mostra una realtà metalinguistica come valore autoreferenziale, capace di creare un dialogo tra lo spazio e la dimensione psichica del soggetto fruitore, percepibile nell'istante in cui appare e quando definisce fenomeni reali e profondità illusorie. Il neon diventa segno della realtà fenomenica, e la sua messa in discussione che ci rimanda a un'altra realtà è l'oggetto della ri-presentazione di una costruzione di senso, un dato immediato, semplice e immediatamente riconoscibile che prende corpo in un significante.

Il neon, sorgente rigenerante di illuminazioni estetiche, comprende l'illuminotecnica, coniuga la dimensione tecnologica con la ricerca artistica; nell'era di luce a LED è il reperto elettrico per eccellenza, un materiale luminoso *vintage* che ripresenta una visione del passato dell'arte in maniera non nostalgica, creando forme o ambienti complessi, dalle possibilità di impiego più diverse, altrimenti invisibili, comprensiva di un'esperienza "sinestetica" capace di indirizzare lo sguardo su qualcosa per qualcuno, oltre lo spazio fisico. Il neon contiene in sé l'idea del *novum*, della novità; oggi per "nuovo" s'intende anche "migliore", e nell'arte il tubo fluorescente è un

nuovo classico. Nelle avanguardie artistiche la materia introduce l'universo delle cose, materiali che sono soggetti a usura, trasformazione, decadenza o trasfigurazione. Il neon è un “tes-
to” visivo che mostra un processo insieme visibile e cognitivo, diventa corpo dell'opera ma anche il suo fine, approfondisce possibilità latenti adatte alle intenzioni dell'artista.

Il neon ha una propria specificità, è fonte di luce che illumina l'essenza della materia in sé, e nel nuovo millennio è un paradigma della modernità, nel senso che crea una dialettica tra la Natura e l'Essere; è il peccato originale dell'umano liberato dalle antiche credenze religiose del Medioevo che nella tecnologia trova il “verbo” del suo operare. La luce è il *logos* artificiale del XX secolo, che nell'arte recupera l'immaginario, la relazione con l'inconscio, una dimensione magica e poetica perduta, in cui la scienza si fa racconto di storie della modernità, dove il neon si presenta come radicalmente *altro* dalla sua funzione e ci libera dal complesso dell'ignoranza dell'oscurità.

La separazione di uomo e natura, cioè di soggetto e oggetto, è una “colpa” originaria del moderno, che in realtà può essere proiettata indietro fino all'alba dell'intera cultura occidentale. In quest'ottica la luce elettrica, per sua natura artificiale, diviene traccia e memoria del “peccato” della modernità, sinonimo del tradimento umano di ricerca di conoscenza, di “verità” scientifiche, altre da Dio, come elemento connotativo di innovazione, di progresso e nell'arte di avanguardia. Possiamo in sintesi suddividere il moderno in tre fasi: una prima modernità che va dalla fine del Quattrocento alla fine del Seicento; una fase centrale, culminata nel Settecento e corrispondente all'Illuminismo; infine, la modernità che va dagli inizi dell'Ottocento a tutto il Novecento. Eppure oggi, nell'epoca delle immagini in rete, la luce sembra paradossalmente coincidere sempre più con la ricerca di un'astrazione atemporale, è un codice storico perché per l'artista pensare, vedere e portare a condividere la sua idea di esperienza sinestetica nella sua totalità rinnova il senso, latente in ognuno di noi, dell'esserci *qui e ora*, in relazione alle sensazioni di altri. La luce nell'arte è interessata all'ef-

fetto e al significato insieme, per questo non annoiano le sue infinite declinazioni ispirate dalla sensibilità dell'autore, anche quando tende a creare la vertigine, l'allucinazione o lo stordimento. Sappiamo che ogni tecnologia è una espansione o una menomazione di tipo organico, contenente nuovi orizzonti ermeneutici in ambito sensoriale. Con la luce, la cultura occidentale scopre il potenziale di teatralizzare, di trasformare in evento anche l'oscurità, come manifestazione del *non conoscibile* per affrontarlo con una nuova sensibilità.

L'espressione "posare lo sguardo" evidenzia una qualità tattile di ogni visione, in cui l'occhio non è solo uno strumento ottico ma anche una "mano" che tocca ed esplora il visibile, lo mostra, creando un'immagine nello sguardo dell'osservatore. La luce dà corpo a una visione di un occhio che, letteralmente, tocca e carezza la realtà, e il neon nell'ambito artistico la reinventa e materializza poetiche, visioni e sensibilità diverse accomunate da un materiale luminoso di per sé visibile, in cui convivono origine industriale e realizzazione artigianale, dimensione architettonica e linguistica, immagine, parola, luce, colore e spazio. Per loro natura i nuovi sviluppi del pensiero non possono essere affrontati con metodi convenzionali, e la luce nell'arte sperimenta nuovi parametri conoscitivi, supera forme verbali, punta sull'esperienza estetica, frantuma o dilata il concetto di spazio, crea nuove centralità, tende alla totalità sinestetica e mette in discussione tutti i problemi di forma e di struttura, di materia e di sostanza, puntando sulla crasi tra apparenza ed essenza. Sappiamo che il processo visivo umano è il risultato di una combinazione di diversi fattori, che possono essere sintetizzati in questo schema: l'evidenza fisica di un oggetto o di uno spazio visto attraverso gli occhi, uno strumento organico, e la sua traduzione in immagine da parte del cervello.

La visione è più complessa di quanto possa apparire, ed è influenzata da un'ampia gamma di problematiche che possono trasformare la routine dell'osservazione in un'azione complessa e difficoltosa. Nel suo *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Semir Zeki ha evidenziato la sfida

di comprendere la valenza estetica della percezione visiva dell'arte su base neurologica, scoprendo perché l'osservazione può comportare forti reazioni emotive. La luce per gli artisti diventa il sismografo di una nuova forma di percezione o di alterazione della realtà.

Un materiale duttile, libero da ostacoli, in grado di mettere in atto nuove connessioni neuronali con un investimento cerebrale minimo. Per l'artista, modificare la prospettiva visiva non rispecchia solo l'espressione di una ricerca di originalità, ma rivela l'attitudine e la necessità di esplorare sempre nuovi significati e valori intorno al processo visivo, che include il coinvolgimento anche degli altri sensi, in maniera totalizzante.

La scienza ipertecnologica dispone di molti sistemi non verbali per codificare l'esperienza; la luce visualizza un tempo uniforme, comprende molteplici significati in relazione al dove e quando si presenta, ci rende consapevoli di essere "attori e nel contempo agenti" di punti di vista diversi. L'insegna al neon commerciale ha trasformato il messaggio pubblicitario in un affascinante frammento visivo, segnando uno spettacolo notturno della città che ha iconizzato contenuti inespressi capaci di generare desideri, evocazioni e affascinationi. Nella visione della luce, sguardo e immaginazione e realtà si compenetrano in un suggestivo gioco di rimandi. Nell'arte, il neon plasma un campo allargato di eventi connessi a un'esperienza collettiva, inscena mondi unici in profondità ai quali partecipano tutti gli uomini, non in maniera passiva, bensì attiva e inclusiva, anche nelle sue manifestazioni di forme di discontinuità e di casualità, risultando lo strumento più efficace e versatile se messo in rapporto a molte persone che possono fruire un'opera d'arte insieme.

A partire dagli anni Dieci del Novecento, dopo il *ready-made* duchampiano, l'arte si fa con ogni tipo di materiale: dagli oggetti d'uso, al legno, al vetro, alla plastica, fino ai motori elettrici, la carta ritagliata e le fotografie. Il tutto, come il neon, viene assemblato, combinato, saldato o incollato e montato insieme ad altri elementi, alla ricerca di una nuova oggettualità dell'opera. Il neon accende il pensiero sull'arte.

Il bagliore opalescente del gas appare con Zdeněk Pešánek, l'artista ceco che, come anticipato sopra, ebbe per primo l'intuizione di utilizzare tubi al neon combinati ad altri materiali. La luce si propaga in diversi modi; noi percepiamo la luce dal sole, da una lampada o da altre fonti luminose artificiali, come il neon, le quali generano uno spostamento dello sguardo in uno spazio dalle sorprendenti manifestazioni.

Negli anni Venti del Novecento, le autocromie (le prime fotografie industriali a colori) di Léon Gimpel (1878-1948) e il film *Les nuits électriques* di Eugène Deslaw (1888-1966) documentano l'affascinazione esercitata dallo spettacolo delle insegne luminose e il neon diventa emblema di modernità.

Tornando al rapporto luce e arte, dopo Lucio Fontana, nel 1963, James Rosenquist utilizza il neon in due lavori: *Capillary Action II* e *Tumbleweed*. Lo stesso anno, in occasione della prima mostra di Dan Flavin alla Green Gallery di New York, i tubi fluorescenti colorati diventano il materiale distintivo, a partire dalla sua *Diagonal of May 25, 1963*, opera con la luce dedicata a Costantin Brancusi e alla sua *Colonna Infinita* del 1918, scultura-icona della modernità che apre la strada alla serialità insita in questa struttura verticale. Flavin descrisse la sua opera con queste parole: Ho ripreso un recente diagramma e dichiarato "la diagonale dell'estasi personale" (la diagonale del 25 maggio, 1963), una comune striscia di otto piedi di luce fluorescente, di qualsiasi colore commerciale reperibile. Per prima cosa ho scelto "oro" [...] Ho posizionato la lampada lineare a quarantacinque gradi sopra l'orizzonte perché quella sembrava essere una situazione adeguata di equilibrio dinamico, ma qualsiasi altra posizione avrebbe potuto essere altrettanto intrigante¹³. Eppure, in

¹³ I took up a recent diagram and declared "the diagonal of personal ecstasy" ("the diagonal of May 25, 1963"), a common eight foot strip of fluorescent light in any commercially available color. At first, I chose gold. [...] I put the lamp band in position forty-five degrees above the horizontal because that seemed to be a suitable situation of dynamic equilibrium but any other placement could have been just as engaging .

Dan Flavin, "...in daylight or cool white : an autobiographical sketch", *Artforum*, 4, dicembre 1965, p. 24.

questi anni, Dan Flavin, artista che si definisce autodidatta, non sembra essere a conoscenza delle sperimentazioni con la luce nei lavori di Lucio Fontana, né dello Spazialismo da lui messo a punto al suo rientro in Italia dal Sudamerica nel 1947, quando, nel 1951, impiega un tubo curvato al neon fluorescente in uno dei suoi primi ambienti. L'artista americano non conosce neppure le opere con tubi al neon di Gyula Košice, di cui si è già ricordato nel capitolo precedente che fu il primo artista a usare neon e acqua insieme, ed è stato tra i fondatori del gruppo Madì in Argentina, condiviso con Lucio Fontana negli anni Quaranta.

Per Flavin è fondamentale mettere lo spettatore di fronte all'entità "luce" in maniera iconica, con opere site-specific, installazioni di fredda modularità strutturale minimalista. Nel tempo il tubo fluorescente di luce al neon viene impiegato in differenti colori e diventa totem tecnologico, tavolozza dalle gamme cromatiche d'impatto scenografico che, per la sua reperibilità in tutti i mercati del mondo, paradossalmente si pone come un esempio di aspatialità e atemporalità.

Le sue installazioni site-specific, definite "situations" oppure "proposals", si espandono nell'ambiente in cui sono installate, producendo tutt'attorno sia luce che ombre colorate, mentre emergono forme composite e seriali che primeggiano nello spazio vuoto. Ne sono un esempio i suoi *Corner Piece*, *Barrier* e *Corridor*.

Per Flavin il tubo vive in un modo autonomo, come elemento asegnico, in cui l'unico segno è la luce emessa, che varia a seconda della gamma del campionario dei colori, risolta formalmente in combinazioni visuali o diagrammi di luce.

Nel suo *Monument for V. Tatlin* - opera appartenente a una serie cominciata nel 1965 e ultimata nel 1982, comprensiva di 50 sculture -, esposto all'Istitute of Contemporary Art di Philadelphia, l'artista illumina con neon bianco l'orizzonte "dionisiaco" del costruttivismo, la cui energia sta nella dimensione utopica di un progetto architettonico mai realizzato. Ogni monumento è stato eseguito in edizione di cinque, compresa una prova di artista. Questa serie viene

concepita come un omaggio a Vladimir Tatlin, tra i protagonisti dell'avanguardia russa e sovietica degli anni Dieci e Venti del Novecento. Il titolo della serie prende spunto dal progetto non realizzato *Monumento alla Terza Internazionale*, una monumentale torre spiraliforme che proietta il pensiero architettonico in una dimensione utopistica. In questo caso va notato che il neon di Flavin, più che all'eredità di Vladimir Tatlin, si riferisce al concetto di *ready-made* di Marcel Duchamp (oggetti prodotti industrialmente, privati del contesto e della funzionalità originali e disegnati dall'artista come autentici oggetti d'arte). Nell'opera di Flavin l'oggetto *ready-made* non implica le indagini linguistiche che interessavano Duchamp, e il suo utilizzo non ha come fine l'esplorazione delle convinzioni istituzionali che definiscono l'opera d'arte.

Dal 1966 la luce fluorescente si fa "presenza", struttura campi visivi e non è più "a parete", angolare o parietale. Nell'ambito dell'arte concettuale il neon è utilizzato in maniera quasi tautologica, come materiale artistico autoreferenziale, costituito da un oggetto della quotidianità. Il tubo al neon si espande nello spazio, perimetra ambienti e condiziona passaggi industriali, spartiti visivi, azioni, movimenti e percorsi dello spettatore. La luce valorizza una consistenza plurima, creando forme e volumi, informa di nuove prospettive lo spazio, puntando sulle disposizioni dei colori utilizzati. Con Flavin, mortificata la dimensione metafisico-sacrale della luce, il tubo fluorescente rientra in un progetto figurale, laico, per assumere una connotazione iconica universale. Le sue comuni lampade fluorescenti - rosso, blu, verde, rosa, giallo, viola e quattro diversi tipi di bianco - sono utilizzate per esplorare attraverso il colore uno spazio sculturale, in cui ogni singola forma crea un'ombra, un alone: suggestioni visive di angoli, barriere, pertugi, corridoi visivi illusori. Dal 1968 in avanti, Flavin sperimenta le sue sculture al neon in veri e propri ambienti di luce in grado di riempire grandi sale espositive. Lo stesso anno, a Documenta 4 di Kassel, l'artista americano inscena un'intera galleria attraverso luci ultra violente, ideate per scandire e ridisegnare lo spazio.

Scrive Giuseppe Panza di Biumo: L'arte di Flavin è fatta con la luce. La luce è pura energia, è radiazione ma diventa materia quando incontra altra materia. È la cosa meno materiale esistente in natura. La luce viene dal sole, ci fa vivere. Per questa ragione è sempre stata messa in relazione con la potenza creatrice, come San Giovanni la descrive all'inizio del suo Vangelo. Nelle stanze di Flavin le opere d'arte diventano un ambiente pieno di luce all'interno del quale lo spettatore può muoversi ed esistere. Il risultato è una sensazione di sacralità che inconsciamente Flavin raggiunge. Credo che le opere di Flavin non abbiano bisogno di una spiegazione, sono comprensibili intuitivamente e facilmente¹⁴.

Nel 1992 Flavin riesce a esporre un progetto originario del 1971: una grande installazione site-specific che riempie di luce l'ampia rotonda del Guggenheim Museum di New York. Scrive Germano Celant a proposito delle sue opere di luce: Le opere di luce sono infine un tutto-pieno di energia dove la forza dell'immagine o dello spazio è diventata Idea. L'arte si rigenera nel sacro e contemporaneamente si fa generatrice di un corpo glorioso, frutto non più del credere ma del fare. Un corpo puro che ha trasformato la materia vile, che ha introiettato e fuso gli opposti ed è diventato "uno" al fine di costruire la Cattedrale dell'Arte¹⁵.

Nell'ambito della Minimal Art, le materie del progresso, dal tubo fluorescente all'acciaio, dalla lampadina al plexiglass, si confrontano con la struttura elementare, diventano entità autoreferenziali che rappresentano tautologicamente l'indipendenza e la potenza di tutto ciò che risulta ordinato e limitato.

A Milano, nel 1997 si inaugura la mostra dedicata a Dan Flavin, scomparso l'anno prima, intitolata "Dan Flavin. Opere 1964-1981", ospitata nella prima sede della Fondazione Prada, in via Spartaco, a cui si affianca l'ambizioso pro-

¹⁴ Cit. in "Dan Flavin. Stanze di luce fra Varese e New York", in *Varese News*, 27 settembre 2004. < <https://www.varesenews.it/2004/09/dan-flavin-stanze-di-luce-fra-varese-e-new-york/> >

¹⁵ Germano Celant (a cura di), *Cattedrali d'arte: Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Milano, Fondazione Prada, 1998, p. 21.

getto di installazione site-specific dal titolo *Untitled*, ideato dall'artista americano per la Chiesa di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, progettata da Giovanni Muzio negli anni Trenta. L'opera ambientale permanente è il risultato di una collaborazione tra la DIA Art Foundation di Beacon (New York), il parroco del quartiere don Giulio Greco, il teologo don Pierluigi Lia e Germano Celant, direttore artistico della Fondazione Prada. Flavin, di mentalità laica, si lasciò coinvolgere dall'obiettivo di realizzare l'opera in un contesto architettonico specifico per riqualificare socialmente il quartiere a sud di Milano, concludendola nel 1996. L'opera è stata ideata a distanza, attraverso rilievi, fotografie e video, accompagnandola con queste parole: Adesso posso morire in pace¹⁶. Flavin aveva una sua personale visione della teologia e della storia dell'arte, come svelano le sue "Icône", opere con la luce a fluorescenza, per l'artista la luce, il neon, l'arte è materia e non costituisce una prova dell'esistenza dello spirituale, né una sua negazione.

Bruce Nauman adotta il neon dal 1966, sfruttando le sue caratteristiche compositive in varie maniere, tra cui le scritte. Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, l'artista americano costruisce una serie di ambienti praticabili per evidenziare aspetti fino ad allora non sviluppati della relazione tra corpo e spazio, in cui suono, luce e immagini video sono incorporati per mettere in scena processi di percezione visuali, psicologici e fisici, per abbattere la distinzione fra il vedere con gli occhi e l'esperire con il corpo. A tal proposito è un caso illuminante, per esempio, *Green Light Corridor* (1970), in cui la luce determina e imbriglia la forma percepibile dello spazio. Nauman utilizza la luce potenzialmente in due modi: come scritta al neon, per riflettere sullo stato della vita e della morte, e come luce all'interno di ambienti costrittivi, dove il fruitore si trova a vivere un'esperienza disorientante, talvolta fastidiosa. Per esempio in *Performance Corridor* (1969), dove

¹⁶ Jacqueline Ceresoli, "Dan Flavin e la Chiesa Rossa di Milano. Correva l'anno 1996", *LUCE*, 318, 2016, pp. 83-85.

si è costretti ad attraversare un corridoio molto stretto e a far strisciare il proprio corpo per poterne uscire, inscenando un viatico quasi mistico di rinascita dal buio alla luce.

Padre dell'arte concettuale, dal 1965 Joseph Kosuth realizza scritte tautologiche con il neon bianco: sono emblematiche in tal senso la grande installazione *Five Fives (To Donald Judd)*, appartenente alla Collezione Panza, e *Neon Electrical Light English Glass Letters White Eight* (1965-70), opera formata da otto parole in inglese con una scritta che punta a smaterializzare l'oggetto a vantaggio del concetto. Da un lato il significante (la scritta materiale) è presente e pregnante per l'energia luminosa che emana, dall'altro il ricorso alla tautologia (il significante che nomina sé stesso) avvalorata il concetto, si fa "bella" nel nominare il concetto che richiama emozioni senza mostrarle¹⁷. Una tautologia che è condivisa anche da altri artisti di questa generazione, ben esemplificata dall'opera *Neon* (1965), in cui forma, significato e significante coincidono.

Altri artisti che si cimentano con il neon, o materiali elettrici, sono Keith Sonnier, Stephen Antonakos e Laddie John Dill, noti per opere in bilico tra installazione ambientale, pittura e scultura, all'insegna della sperimentazione di una nuova sensibilità materiale.

Keith Sonnier, post minimalista, erede di Robert Morris, cultore della arte processuale, artista multimediale, è tra i precursori dell'arte ambientale che sperimenta l'uso del neon colorato per configurare forme solide in espansione nello spazio. Sonnier, nel 1968, ha esposto con Joseph Beuys, William Bollinger, Eva Hesse, Bruce Nauman, Richard Serra, Gilberto Zorio e Giovanni Anselmo in occasione della collettiva "9 at Leo Castelli", organizzata da Robert Morris. All'apice della sua carriera, Sonnier è protagonista di "Light works, 1968 to 2017" alla Galleria Fumagalli a Milano, la prima mostra personale italiana che documenta l'evoluzione e il

¹⁷ Jacqueline Ceresoli, "Le riflessioni illuminanti di Joseph Kosuth", *LUCE*, 323, 2018, pp. 90-94.

processo creativo dell'artista americano sperimentale, dalle prime opere storiche del 1968 ai lavori più recenti.¹⁸al 1968 l'autore realizza le sue prime sculture a parete con il neon a incandescenza e trasformatori, come *Lit Circle Series* (1968) e *Neon Wrapping Incandescent Series* (1970), in cui il neon curvilineo esplora lo spazio proiettandosi dalla parete al pavimento. Dalle sagome piatte e gestuali di *Sel Series* (1978-2003), che derivano da un'antica e astratta forma di scrittura cinese chiamata "Sel-calligraphy", fino a quelle più recenti, tra le quali *Chandelier Series* (2006), *Portal Series* (2015) e *Floating Grid Series* (2017), Sonnier approda a configurazioni geometriche e figurative insieme, con l'intento di indicare organismi post tecnologici portatori di nuovi significati, risolti in sculture di luce realizzate con diversi materiali di grande impatto scenografico.

In generale, con il tubo fluorescente, l'acciaio, la lampadina e il plexiglass si conformano, nell'ambito del minimalismo americano, strutture elementari, sculture monolitiche autoreferenziali. Ma Sonnier, postminimalista ed erede della Process Art, annovera tra gli interventi più significativi l'installazione ambientale *Verbindung RotBlauGel* (2001), realizzata nella sede del Gruppo Munch Re a Monaco, dove i corridoi sono irrorati di rosso, giallo e tubi al neon blu. Le tonalità suddividono gli ambienti, in cui si sovrappongono colori diversi. In questo caso non è più il neon, ma bensì il colore diffuso nelle sue installazioni a configurare linee e volumi. Invece, nell'istallazione *Tears for S. Francis*, commissionata all'artista come simbolo per la chiesa parrocchiale di St. Franciscus a Steyr-Resthof, in Austria, introduce 12 cicli di neon, in tre diversi colori, in un cubo di vetro. Questa "lampada" illumina tutta la stanza, così come i cantieri circostanti. Per Sonnier, la luce è un gas intrappolato, che attraverso il tubo fluorescente colorato si fa volume per stabilire relazioni, anche attraverso ombre e riflessi, con l'architettura in cui si inserisce la sua op-

¹⁸ Jacqueline Ceresoli, "Keith Sonnier. Opere in cui la luce si fa oggetto del pensiero sulle modalità del fare arte", *LUCE*, 326, 2018, pp. 91-94.

era. I neon di Sonnier sono curvilinei, si snodano lungo tubolari di vetro piegati secondo modelli artigianalmente progettati in rame, combinando elementi hi-tech con quelli organici per configurare sculture astratte e semi figurative, ispirate ai luoghi delle sue origini o ai suoi viaggi, come per esempio per la serie *Herd* (2009), dove luci e supporti in acciaio incurvato ricordano animali africani. Come i Light Artist, Sonnier ha utilizzato il neon, e in generale la luce, non tanto per vedere, ma per sentire un'altra dimensione altrimenti non conoscibile. Per Sonnier la luce è sempre stata una maniera per creare volume, quasi spazio dentro uno spazio architettonico esistente. Il colore può esistere come volume; in effetti il neon perché questo è, letteralmente, un gas intrappolato, un colore reale non applicato ad una superficie nel senso di un dipinto, ma un colore che irradia o riempie in maniera naturale l'ambiente a lui immediatamente vicino.

Nato e cresciuto a New York, Antonakos è un formalista astratto riconosciuto come pioniere nell'arte del neon fin dal 1960. *Blue box* (1965), esposta alla Neue Nationalgalerie di Berlino, è pensata in due parti distinte: una base d'acciaio, dalla superficie liscia, che costituisce i due terzi della struttura e, sopra questa, l'intelaiatura esterna di un cubo, realizzata con tubi al neon dal colore blu. Da questo momento le sue installazioni fluorescenti irradiano di luce, colore e riflessione l'ambiente in cui si trovano.

Il neon, oltre a mettere in relazione il vuoto con il pieno, al tempo stesso determina la posizione e la progressione di strutture verticali, orizzontali e oblique di diverso spessore, rifrazione e colore, levigatezza, trasparenza, peso. John Armleder trasforma il neon in un motivo di eleganza rarefatta, investigando il rapporto tra arte e vita, funzionalità e teoria, avanguardia e oggetto quotidiano con luci e grafismi intermittenti dall'impatto ipnotico.

Nel nuovo millennio, il neon conserva la memoria della modernità, materializza valori rappresentativi e distintivi; nell'ambito dell'arte ambientale diventa spazio collettivo o pubblico in cui si vengono a creare innumerevoli relazioni.

Il neon mostra, ieri e oggi, una premessa di futuro nell'uso artistico di un materiale industriale, valorizzando la poesia della materia, all'insegna della contaminazione di generi e linguaggi.

Seguono questa vocazione investigativa di matrice astratto-geometrica e concettuale dell'impiego del neon come segno o volume fluido anche Light Artist italiani come Paolo Scirpa, Gianni Colombo, Maurizio Nannucci, per il quale la luce diventa spazio e segno autonomo, che intensifica l'immaginazione e la percezione, in grado a sua volta di creare ambienti, sviluppando una pratica che mescola scrittura e geometria con l'intenzione di ampliare le problematiche implicite nell'architettura e nello spazio. Ma di questa corrente italiana più umanistica della Light Art si parlerà in un capitolo specifico dedicato a diversi protagonisti dalla seconda metà del Novecento ad oggi. Tra gli altri si approfondirà Mario Merz, che dal 1967 al 1968 impiega il neon assemblandolo insieme a oggetti diversi e materiali poveri, e si valorizzeranno pionieri della Light Art italiana, che faticano ad imporsi all'estero per incapacità gestionale di galleristi e istituzioni italiane, ma il problema della promozione dell'arte italiana è un altro endemico problema che richiede l'analisi del mercato dell'arte, e non è questo il contesto adatto. L'altro importante aspetto del neon è quello legato al tema della modificazione di uno spazio, ripensato come ambiente e campo visivo che modifica la percezione unitaria di un luogo. Introdurre un neon in uno spazio preesistente significa trasformarlo radicalmente, invaderlo, indipendentemente dall'uso che se ne fa, per rivelare non soltanto le sue forme ma anche inventare altre ottiche e prospettive, esercitando in qualche modo una rilettura critica e dialettica del contesto in cui opera. È necessario ricordare, tra le manifestazioni più importanti, il compito della Kunsthalle di Berna sotto la direzione artistica di Harald Szeemann, che ha avuto il compito di informare un pubblico più ampio sulle nuove sperimentazioni dell'arte visiva. Le mostre incentrate intorno alla luce, "cinetismi" e affini sono state: "Luce e movimento/Arte cinetica" (1965), "Bianco su bianco/Monocromia" (1966), "Forme del co-

lore” (1967), “Ambienti” (1968). Altra significativa esposizione che ha affrontato l’evoluzione del neon come materia illuminante dell’arte è “Neon & Signs” (1991), collettiva che riuniva sette artisti alla Galleria 1900-2000 di Parigi, all’alba dell’era digitale. Ville Lumière per eccellenza, la galleria Denise René, centro d’avanguardia, vi ospita nel 2001 la mostra “Fluorescenze”, presentando opere di numerosi artisti che hanno utilizzato il neon come referente di un ampio spettro di potenzialità espressive di rimandi formali, metaforici e simbolici. Nel 2008 Achille Bonito Oliva è il curatore della mostra “Neon”, esposta alla Nomas Foundation di Roma, e, per concludere l’elenco, si ricorda la mostra a cura di Tania Doropoulos alla Anna Schwartz Gallery di Melbourne, anch’essa intitolata “Neon”. Per quanto riguarda le mostre che hanno mostrato la versatilità del neon organizzate nei musei e istituzioni, si menziona “Electra” al Musée d’Art Moderne di Parigi (1983), tra le prime a puntare sulle relazioni fra l’arte, la scienza e le tecnologie, “Néon, Fluor et Cie” (1984), presentata all’ISELP di Bruxelles, l’indimenticabile e già menzionata esposizione del 2005 allo ZKM di Karlsruhe, dedicata alla luce artificiale nell’arte, e la mostra itinerante “Elusive Signs” (2006), omaggio all’impiego originale del neon nelle opere di Bruce Nauman organizzato da Joseph D. Ketner al Milwaukee Art Museum.

Nel 2012, al MACRO di Roma, la mostra “Neon. La materia luminosa dell’arte”, a cura di David Rosenberg e Bartolomeo Pietromarchi, co-organizzata con la Maison Rouge - Fondation Antoine de Galbert di Parigi, ha ripercorso la duttilità plastica del neon e dei tubi fluorescenti nel panorama artistico internazionale, senza replicare l’esposizione parigina, puntando sulla relazione site-specific tra le opere e il museo romano e l’originalità della Light Art italiana. Nel 2014, con la mostra collettiva “L’illusione della luce”, a cura di Caroline Bourgeois e ospitata da Palazzo Grassi, Venezia, si esplora la luce come *medium* di ricerca e di rinnovamento di tecniche e linguaggi nelle opere della collezione Pinault. A Milano, al Pirelli HangarBicocca, il curatore artistico Vincente Todoli’ negli ultimi

anni punta su mostre in cui non soltanto gli ambienti di grandi dimensioni e a impatto scenografico divengono un elemento distintivo, ma soprattutto include materiali e sorgenti luminose diversi, che investigano l'alterazione percettiva dello spazio, mescolati ad altri interventi multimediali ipertecnologici sofisticati che allargano l'orizzonte e il potenziale espressivo della Light Art come produttore di nuove percezioni.

Nel 2017, alla Rocca Albornoz di Spoleto, nell'ambito dell'importante progetto "Lightquake", ideato da Rosaria Mencarelli con la direzione artistica di Gisella Gellini e Claudia Bottini e la collaborazione di Fabio Agrifoglio, è stata presentata l'esposizione "Black Light Art: La luce che colora il buio", esposta prima a Milano, poi a Como e infine a Spoleto, con una carrellata di opere di artisti italiani che lavorano anche con luce ultravioletta¹⁹.

Pertanto il neon, dal secolo scorso, rivendica una sua naturale essenza luministico-cinetica, un valore futuristico che sottende slittamenti scientifici e una disponibilità a scombinare livelli significativi e ad assecondare l'idea e lo sguardo dell'artista. Il neon, in maniera tautologica, diventa indice di trasformazioni, quando inserito in spazi chiusi o aperti. Il materiale luminoso è di per sé il *ready-made* del progresso non passivo, destinato a imperiture evoluzioni tecnologiche e rivisitazioni che modificano le sue modalità espressive e interattive nell'arte di creare percezioni, relazioni e immaginari.

La Light Art visualizza ipotesi di spazio e concetti, risponde a una tensione di costruzione, porta in superficie il pensiero delle modalità del manifestare l'arte. Non è soltanto una semplice rappresentazione di soluzioni formali, poiché si ricorda che, secondo l'innovativa idea kantiana, l'arte corrisponde a pratiche riflessive. Gli esseri umani possono comprendere ciò che incontrano con i sensi soltanto se lo articolano con concetti, e la luce evidenzia una ricerca di significato, si fa testo e immagine di una tensione estetica.

¹⁹ Stephanie Carminati, "Sessanta opere in mostra. La IX edizione del libro di Gisella Gellini", *LUCE*, 325, 2018, pp.91-94.

Le nuove tecnologie ampliano la possibilità di utilizzare in diversi ambiti - architettura, arte, spettacolo, design, pubblicità, segnaletica - la luce e il colore con effetti sonori, come materia concettuale e progettuale insieme. Tecnologia e arte mettono così in scena nuovi sguardi, orizzonti aperti ed estensioni spazio-temporali che coinvolgono emotivamente lo spettatore in visioni di un futuro tutto da reinventare.

1.4. Light Art come intreccio tra estetica e indagine scientifica, simbiosi ricerca e innovazione

Quando si parla di luce, paradossalmente, ancora oggi si brancola nel buio, poiché non è solo una questione di particelle di una certa materia, misurabili con l'eriometro, un fenomeno della diffrazione, o un'onda; nell'ambito della percezione, tutto è relativo e dipende da chi guarda cosa e come. Figuriamoci quante domande scatena nella nostra mente la Light Art, data la sua natura ambivalente e complessità strutturale; diventata materia e supporto del fare arte come linguaggio trasversale che attiva processi culturali, in cui la luce è l'essenza dell'evento. Sappiamo che questa è tra gli strumenti irrinunciabili degli artisti contemporanei, poiché connessa con ambiti ottici percettivi del mondo reale e immaginario, ad alto impatto scenografico. Per comprendere le modalità di espressione artistica della Light Art, si invita il lettore a riflettere sulla componente di leggerezza e trasparenza che il termine inglese "light" comprende e sulla fusione tra l'aspetto scientifico ed estetico che la luce stessa come materiale artificiale sottende, cercando di cogliere i valori luminescenti e immateriali impliciti nelle opere e nelle poetiche soggettive e variabili in essa contenute. La prima considerazione è che nell'arte la luce è il mezzo di espressione di poetiche soggettive, una materia luminosa in cui ci si immerge totalmente, un tramite di conoscenza e connessioni tra forma e sostanza, materia stupefacente dell'effimero, del visibile che diventa il referente dell'autore

in relazione allo spazio circostante. La seconda riflessione è che bisogna dividere gli interventi esterni di arte pubblica nei luoghi urbani da quelli interni, come ambienti, strutture o stanze possibili in spazi pubblici e privati, poiché entrambi dipendono dal contesto, dalla committenza e dalle diverse modalità di azione e obiettivi degli autori. Parlando di luce, Leonardo fece riferimento al vento che si muove come un'onda nel grano, un'onda che sembra viaggiare attraverso il campo senza che le spighe si stacchino dal suolo. Questa riflessione del genio toscano è la più antica osservazione umana sulla natura ondulatoria della luce e include la presenza di un etere stazionario come mezzo di trasmissione. Leonardo, studiando i movimenti della superficie dell'acqua, disegnò due onde che mantenevano la loro natura ondulatoria anche dopo essersi incrociate. Di fatto a Leonardo è stata attribuita la prima formulazione di una teoria che centocinquanta anni più tardi passerà alla storia come "Principio di Fermat".

Lo studio della luce nel campo artistico si emancipa dalla natura dei fotoni e dalla loro interazione con la materia. Per esempio, Rembrandt van Rijn, affascinato dagli effetti psicologici derivanti dall'alternarsi di luce e oscurità, dimostrò nel dipinto *Ronda di notte* (1642) che un uso sapiente della luce visibile può plasmare un oggetto ben oltre la superficie. Dal Seicento in poi, secolo di rivoluzioni scientifiche e del realismo "fotografico" sperimentato nella pittura di Caravaggio, con il passaggio dalla candela alla lampada a incandescenza con filamento in carbonio messa a punto da Thomas Alva Edison e Joseph Wilson Swan, ben iconizzato da Antoni Muntadas nell'opera *Diálogo* (1980), la luce diventa soggetto dell'arte concettuale. Dalla lampada elettrica, tra le invenzioni più importanti della civiltà industriale, al LED, gli artisti si sono sbizzarriti sulle modalità di alterare la percezione dello spazio. Sebbene la Commissione Europea abbia nel tempo vietato prima la lampada a incandescenza e in seguito quella alogena, sostituite dalle lampade a LED a luce fredda, non è mutato il fascino del bulbo di vetro, che resta un'icona della modernità,

con il neon paradigma del progresso, coniugando innovazione ed estetica, intuizione e scienza, dalle molteplici varianti.

Queste incursioni rapsodiche nella storia della luce artificiale nell'arte e nella scienza sono citate per chiarire la sua natura ambivalente e dimostrare che in pittura, dall'Impressionismo in avanti, luce e colore sono quasi sinonimi.

Con il Futurismo, nel XX secolo, l'uso della luce artificiale cambia la sua rappresentazione e percezione del reale, quando si comprende il colore unitamente al concetto di dinamismo, quale manifesto dell'utopia di progresso *in fieri* all'alba di un nuovo secolo carico di attese e utopie, come ha testimoniato la ricerca artistica di Giacomo Balla, incentrata sulla corrispondenza tra luce, velocità e azione visiva. Con i Futuristi la ricerca sulla luce passa dal fenomeno naturale a quello elettrico che si fa evento: sono loro i cantori del progresso, entusiasti di lune elettriche e albe meccaniche, in cui la tecnica e la scienza configurano nuovi e avveniristici scenari urbani. Scrive Filippo Tommaso Marinetti: E vogliamo ormai che le lampade elettriche dalle mille punte di luce taglino e strappino brutalmente le tue tenebre misteriose, ammalianti e pervasive²⁰. In particolare, le opere di Giacomo Balla chiedono allo spettatore visioni simultanee, intersezioni di combinazioni in movimento prive di sfondo e di prospettiva, suggerendo associazioni incoerenti ma simmetriche. Nel 1912 Umberto Boccioni scrive nel suo *Manifesto tecnico della scultura futurista*: Così dei piani trasparenti, dei vetri, delle lastre di metallo, dei fili, delle luci elettriche esterne o interne potranno indicare i piani, le tendenze, i toni, i semitoni di una nuova realtà²¹. La luce incorpora la scienza, da cui l'arte contemporanea dipende, giusto per schiarirci gli orizzonti. Thomas Young (1773-1829), scienziato e medico che modificò i tre colori primari in verde, viola e rosso, ave-

²⁰ "Discorso futurista di Marinetti ai Veneziani", in *I Manifesti del Futurismo*, di Filippo Tommaso Marinetti et al., Milano, Edizioni di Lacerba, 1914, p. 34. < <http://digit.biblio.polito.it/4267/>>

²¹ Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 11 aprile 1912. <<http://www.wdl.org/en/item/20030/>>

va compreso che la percezione del colore dipendeva dalla fisiologia dell'occhio e non dalla natura stessa. Per lo scienziato inglese, i fotoricettori dell'occhio erano caratterizzati da sostanze organiche fluorescenti che reagivano a un numero limitato di colori. Il principale contributo di Young nel campo dell'ottica è dovuto alla spiegazione del fenomeno di diffrazione della luce da ostacoli lunghi e stretti. Successivamente la teoria ondulatoria fu teorizzata in maniera diversa da Augustin-Jean Fresnel (1788-1827), scienziato francese che ha ipotizzato che la luce fosse trasversale, vibrante perpendicolarmente alla sua direzione di propagazione e scomponibile in due stati distinti di polarizzazione di un angolo di 90° ²². Nell'ambito delle avanguardie storiche dell'arte, la tecnologia è stata introdotta prima come forma di energia elettrica (tubo fluorescente, *ready-made* del progresso), luce come segno del nuovo, includendo la fotografia, il cinema, la radio, la televisione, il telefono, oggetti meccanici e soprattutto cinetici, fino alla rete telematica, smartphone e tablet, intrecciando sperimentazioni plurime all'insegna delle sinestesie innovative che hanno modificato il nostro modo di guardare, sentire e comunicare.

Nell'arte, la luce è “rivel-azione”; come la fotografia e il cinema, al di là di certe innegabili differenze di applicazione, introduce l'incognita della realtà, genera un'atmosfera di sospensione, isola il concetto di enigma e di fascinazione implicito nel nuovo mezzo industriale.

Nella cultura dell'evento la luce incarna un'opportunità progettuale di teatralizzazione, comunicazione e interpretazione scenografica di luoghi e di architetture.

La questione sulla vera essenza dinamica della luce è il tema della modernità, fin dai tempi di Sir Isaac Newton, quando nella seconda metà del XVII secolo lo scienziato si è posto la questione di cosa sia la luce -una particella? Un'onda? Una domanda che ha poi ossessionato la scienza.

²² Richard J. Weiss, *Breve storia della luce. Arte e scienza dal Rinascimento a oggi*, Bari, Edizioni Dedalo, 2005, p.71.

Successivamente si è dimostrato che entrambe le teorie sono valide, in quanto il fotone ha una doppia natura e sembra comportarsi in maniera diversa a seconda delle circostanze. Con il progresso della ricerca e della tecnologia ottica - si pensi al laser o alle fibre ottiche - sono stati scoperti diversi impieghi di nuovi strumenti di conoscenza e di sensibilità, sperimentati poi in ambito artistico all'insegna dell'effimero. Per il momento, dei fotoni si sa che hanno una natura ondulatoria e crepuscolare insieme, e questa ambiguità negli artisti accende la fantasia e l'immaginazione.

In generale, la luce, come materiale icona del moderno con vocazione costruttiva di attitudini, forme, pensieri, immagini ed esperienze, rappresenta un'opportunità di ricerca sinestetica funzionale e creativa nel processo dinamico di un rinnovamento estetico ed artistico, in maniera totalizzante. La distinzione è necessaria, perché l'estetico inevitabilmente si identifica con il "bello", mentre l'artistico che si apprende implica un processo di conoscenza delle potenzialità espressive e simboliche della materia, che può essere anche formalmente "brutta", ma concettualmente carica di nuovi significati. La luce appartiene alla categoria della conoscenza, implica fenomeni visivi universalmente percepibili dal referente, però dai contenuti concettuali che possono apparire come non necessariamente condivisibili. E in questo principio dualistico di contraddizione si spiega la difficoltà di cogliere la comprensione della luce, in quanto è un elemento generativo di percezioni autoreferenziali, ha valore in sé, indipendentemente dai processi formali e strutturali. Detto ciò, infatti, è più facile viverla, sentirla, "toccarla", anche con il corpo, che raccontarla.

La luce ci guarda, si fa vedere e sentire, sprigiona calore; trasuda di energia espressiva che sta nel suo valore poetico e nella sua natura ambivalente, in bilico tra materiale e immateriale. La luce è *medium* emozionale, uno strumento capace di valorizzare infinite prospettive, sensazioni stranianti, paesaggi e presegni di uno spazio "altro" in bilico tra visibile e invisibile che l'esperienza stessa del vederla e sentirla trasforma in atto artistico.

È possibile in ogni caso abbozzare una classificazione relativista delle molteplici metodologie di applicazione in ambito estetico e tecnologico, partendo dalla distinzione tra linguaggio scientifico e linguaggio artistico. Per esempio, la luce utilizzata per “impaginare” le opere esposte in un museo, o evidenziare la plasticità formale delle sculture, può diventare artistica se predilige l’aspetto teatrale della scena o quello pittorico, plastico, fotografico o naturalistico, a seconda delle intenzioni del progettista e in relazione al luogo espositivo.

Semplificando, va da sé che la luce comprende una componente fisica e una simbolica/spirituale, perché si fa *con-testo*. L’intreccio tra l’elemento scientifico/tecnologico con quello estetico/artistico sta nel simbolo, che instaura un legame tra l’opera e il pubblico, nel significato della luce, nel dare forma a un immaginario soggettivo, sia nell’ambito del design sia nelle arti visive, come si percepisce anche in un progetto di illuminotecnica per un museo, chiesa, palazzo o sito di archeologia: in questi e altri casi la luce assume un valore comunicativo, al contempo semiotico ed estetico, e di valorizzazione di un bene pubblico.

La luce si presta a essere considerata come un’estensione, o come concretizzazione, dell’apparato psichico, dell’immaginazione; infrange la barriera tra spazio interiore ed esteriore, realtà, funzionalità e dimensione surreale, scienza, arte e filosofia, e invoca una continua tensione al disvelamento dell’invisibile e alla rivelazione delle cose. L’opera d’arte o l’oggetto di design acquisisce significato, valore, identità in relazione al contesto e ai fruitori, e funziona quando diventa memoria, emozione, suggestione e percezione di altro da sé, quando intreccia l’aspetto utilitarista con quello artistico.

Per entrare nel merito dell’ambivalente e non classificabile natura della luce, dai significati variabili a seconda della destinazione e dell’uso, è necessario paragonarla a un concetto, termine che deriva dal latino *cum* e *capio*, che significa prendere insieme, ordinare il molteplice sotto un unico atto di pensiero. Così intesa, la luce denota cose, opere, dimensioni concrete o astratte, viste o soltanto immaginate, rivelandosi attraverso un

materiale luminoso come segno linguistico denotativo, identità culturale, l'elemento di comunicazione dotato di una "sostanza" e di una "essenza". Si ricorda che la scienza (dal greco *epistème*) si occupa delle proprietà universali, ovvero è una summa di concetti, e la luce diventa un codice linguistico che contiene nella sua essenza il concetto di modernità e di scienza. L'altro tassello che congiunge l'elemento scientifico con quello artistico sta nell'allestimento di installazioni ambientali anche d'impatto scenografico, in una stanza chiusa o in un luogo urbano. Tendenzialmente, attraverso la luce si mira a mettere in scena zone intermedie, sorprendenti, ponti di relazione tra interno ed esterno, con il fine di esibire architetture effimere della visione, line, punti e superfici per alterazioni percettive fruibili in diversi punti di vista.

La luce, nell'allestimento, è il punto cardine dell'installazione, include un pensiero e una progettualità di matrice architettonica e diventa elemento strutturante di spazi emozionali/immaginari: è lo strumento del comunicare, del rendere visibile, del mostrare e dell'esibire la sua "essenza" concettuale e costruttiva insieme. La Light Art condivide con il design una ricerca di uno stile, termine nato etimologicamente nell'ambito letterario dal latino *stilus*. È, secondo Hauser, il concetto fondamentale e centrale della storia dell'arte; senza di esso ci sarebbe tutt'al più una storia degli artisti nel senso di un rapporto sui mestieri operanti contemporaneamente e successivamente e un catalogo delle loro opere sicure o presunte, ma non una storia degli indirizzi comuni e delle forme generalmente valide che creano un legame fra i prodotti artistici di un'epoca, di una nazione o di un territorio e che soltanto ci permettono di parlare dell'arte come del sostrato di un'evoluzione o dell'espressione di un movimento²³. Uno stile - e l'articolo indeterminativo fa la distinzione - ha numerosi e contrastanti significati, può essere inteso come l'espressione individuale, oppure contenere elementi comuni alle opere, cose, di un periodo storico o di

²³ Arnold Hauser, *Le teorie dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969, p. 173.

una scuola specifica al contesto culturale che l'ha generata. Nella Light Art, lo stile è nella sostanza ed essenza del materiale stesso, poiché racchiude in sé un concetto dinamico, di relazione, il cui contenuto è destinato a mutare continuamente. La Light Art è figlia della modernità, della rivoluzione industriale, quasi sinonimo di innovazione in cui fisica e arte non sono antitetici, ma al contrario si compenetrano, e presuppone un linguaggio sperimentale avanguardista "normalizzato" nel corso del Novecento di matrice concettuale che riguarda la scienza e l'arte, la storia, la realtà e l'immaginazione, la poetica e l'estetica.

La luce come materiale luminoso del pensiero è empiricamente riscontrabile, si vede e ci fa vedere e immaginare altro da sé; è l'indice più evidente di un'attitudine, di una visione che diventerà forma di una ricerca di stile, soggettivo e individuale insieme. Alla luce di ciò, va specificato che il concetto di Light Art come proposta di uno stile aperto a ermeneutiche variabili è legato a una cronologia, alla categoria temporale che rende riconoscibile la storia. Infatti l'uso del neon, del tubo fluorescente, materiale luminoso dell'arte e del design, connota le evoluzioni del progresso dal XIX al XX secolo; nel nuovo millennio, la luce LED si sostituisce al tubo fluorescente, ma non cambia il suo valore simbolico ed estetico.

Parafrasando, si potrebbe dire: dimmi quale fonte di luce utilizzi e in quale contesto e ti dirò quale spazio-tempo, cultura progettuale immagini col fine di evocare, contrarre, teatralizzare, trasfigurare o ricreare un luogo mentale *ex novo*.

Dall'invenzione della luce elettrica alla lampadina, fino al neon introdotto nelle pratiche artistiche dal Novecento, il tubo fluorescente diviene sinonimo dell'energia, paradigma di molteplici soluzioni formali.

E il neon, nell'ambito artistico del nuovo millennio, come si è detto è anche una citazione *vintage* non passiva che illumina l'arte come storia di continue rinascite, mostrando come e perché il materiale industriale connesso alla società dei consumi coincide e nello stesso tempo supera il suo contenuto, valorizzando il percorso di rilettura del passato con una sen-

sibilità del presente e la proiezione nel futuro. Dall'introduzione della pratica del *collage* (1911) fino al *ready-made* (1913), dal principio del Novecento a oggi gli artisti hanno annullato i confini fra i generi estetici e hanno incominciato a cercare nella tecnica le potenzialità di valori tattili ed estetici dei materiali industriali, con il fine di allontanarsi dal concetto della natura mimetica dell'opera. Il neon, semplificando, è un elemento concettuale, "scolpisce un pensiero fluido", sottende la cultura di massa, rimanda alle insegne che arredano le città, è *pop* e stabilisce una partecipazione involontaria con le proprietà tecniche dell'oggetto in cui la luce diventa parametro analitico e riproduttivo di una nuova realtà. La tecnica è comprensibile nel significato dell'opera, nel suo intento sociale e culturale più immediato, se impiegata per una destinazione estetica anche non artistica. Nella luce artificiale tecnica e linguaggio coincidono. Quando e se la luce plasma opere o ambienti flessibili, lascia coesistere il principio di trasformazione con la struttura originaria, con il fine di mostrare ogni elemento in un altro modo, poiché deforma o ricrea *ex novo* la realtà, valorizzando l'informazione sensoriale in essa contenuta. Scrive Jan Mukařovský: l'opera d'arte, non per mezzo del tema ma appunto del suo significato artistico, indefinibile a parole, esercita un influsso sul modo in cui il fruitore, se ha davvero vissuto l'opera guarderà in futuro alla realtà e agirà nei suoi confronti²⁴. E in quest'ottica, il neon nell'arte racchiude la complessità del molteplice, supera il limite funzionale del materiale come opportunità di riproduzione estetica con la tecnica, si apre a una serie di significati, modificando il rapporto tra il soggetto, l'opera e la situazione reale. La luce come principio energetico enfatizza la sua funzione estetica, apre una negoziazione tra la sua origine industriale, pratica o comunicativa con la sfera artistica-emozionale, inserendola in un flusso continuo di percezioni subordinate a un'idea, portando in superficie un pensiero visivo soggettivo dell'artista.

²⁴ Jan Mukařovský, *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 360.

Con la luce, deformazione e sincretismo esperienziale coincidono e sono il frutto della sintesi tra artificiale e naturale, tra poetica e tecnologia, scienza e arte, includendo la partecipazione sensoriale che l'opera d'arte inscena. Inoltre, olografia, dispositivi laser, terza dimensione e altri sistemi innovativi di percezione/proiezione hanno introdotto una nuova cultura progettuale intorno alla luce, ampliando prospettive e visioni.

È un esempio significativo di post-ambientalismo l'installazione ambientale realizzata in occasione della Triennale Echigo-Tsumari 2018 dallo studio di Pechino MAD Architects, che ha trasformato radicalmente il Kiyotsu Gorge Tunnel, una vecchia galleria della prefettura di Niigata che offre una vista panoramica sulle vallate circostanti. L'obiettivo degli architetti è stato quello di esplorare il rapporto tra uomo-natura in un'area semi-abbandonata, così all'interno di *Tunnel Of Light* sono presenti diverse aree che si ricollegano ad alcuni elementi. *Light Cave* consiste in un livello d'acqua che proietta sul terreno riflessi del paesaggio su tutta la superficie della galleria, rivestita di acciaio inossidabile e specchi convessi, che rappresentano il fuoco. Il passaggio all'inizio del tunnel, che simboleggia la terra, è illuminato da diverse luci colorate, mentre il metallo è il protagonista di *Invisible Bubble*, il punto panoramico coperto da un particolare rivestimento che permette di guardare fuori ma non il contrario. Queste e altre scenografiche installazioni non sarebbero possibili senza la tecnologia in cui la luce è soltanto un elemento che potenzia effetti stupefacenti²⁵.

²⁵ "Il tunnel della luce", in *Exibart*, 15 settembre 2018. <<http://www.exibart.com/la-foto/il-tunnel-della-luce/>>

Capitolo secondo

2.1. *Light Art: questione di stile?*

Necessariamente uno stile implicito nella Light Art sta nell'uso strutturante, simmetrico, equilibrato e armonico della luce, capace di conformarsi all'idea e allo spazio. La Light Art è concettualmente *pop*, nel senso di popolare, democratica, condivisa, universalmente riconoscibile, poiché la luce è materia che rende visibile il non visibile universale. Il materiale luminoso è duttile, poliedrico e per sua natura, dinamico e trasformista. La Light Art è un fatto visivo: un segno fisico e poetico insieme capace di fare luce sulle modalità del guardare, ripensa il buio come dispositivo di percezione individuale, collettiva e amplifica le sue potenzialità interattive con forme e colori. La luce ingloba le modalità di guardare, materializza spazi come azioni del vedere, intreccia connessioni con il passato per visualizzare il futuro, non è passiva né tantomeno nostalgica, volta a incorporare processi dinamici che mirano all'essenza, ed implica una concezione poetica del fare artistico umano. La Light art è a servizio di una interpretazione complessiva, senza banalizzarla.

Il nuovo si individua anche nelle tecnologie utilizzate nell'ambito di opere site-specific d'interni e luoghi urbani che non rispondono solo a una funzione decorativa, d'intrattenimento o divertimento, ma che affrontano il rapporto tra visione, identità

e immagine, spazio e partecipazione collettiva; icludento estetica e società. Questi e altri obiettivi simbolici-metaforici sono declinati dagli artisti in diverse pratiche esecutive.

Si è scoperto come la luce può essere declinata come parametro di alterazione spaziale nelle arti visive e di definizione volumetrica nei progetti di illuminazione di interni o di esterni, e che, rispetto alla luce naturale, fonti luminose diverse offrono una maggiore possibilità di manipolazione e trasfigurazione. La forma dell'opera d'arte con la luce, elemento flessibile per eccellenza, s'inserisce nella struttura originaria, permettendo di vedere ogni singola fonte luminosa in altro modo.

La luce favorisce *l'illusione* nell'opera d'arte, ma è altro dall'illusionismo, integrando il fenomeno di un'impressione generale con quello particolare per accrescere l'illusione. Il fascino del neon dipende anche dalla sua capacità di superare il limite del materiale industriale, in quanto indica una permanenza, è un segno concreto di riconoscimento di altritudine. L'indicatore luminoso, veicola un linguaggio comunicativo, rivela frammenti, istanti, intermittenze e costruisce immaginari.

Il neon è l'agente di rinnovamento, materiale di una possibile *ri-presentazione* e non *rappresentazione* di qualcosa di nuovo con un materiale "vecchio" del Novecento. Se l'opera d'arte dipende dalla sensibilità e originalità dell'autore, il progetto di design dipende dal gusto del progettista, benché subordinato alla finalità dell'oggetto funzionale e di consumo; eppure, in entrambi i casi non cambia il materiale luminoso impiegato come codice di messa in visione di un concetto innovativo destinato a una comunità e, nello stesso tempo, alla fruizione individuale. Quando abbiamo a che fare con la Light Art nell'epoca digitale, sappiamo che ricorre a molteplici sistemi di illuminazione sofisticati, intrecciamo diverse connessioni tra un dentro e un fuori, tra il soggettivo e l'universale, contemplazione e partecipazione, l'io e il mondo, tra una dimensione reale e immateriale, condividendo un'idea strutturante di partecipazione sensoriale e una esperienza a cui cerchiamo di dare un senso. In entrambi i casi la luce mette l'uomo al centro della fruizione. L'uomo

faber è un essere complesso, fisico e simbolico, un animale emotivo che ha articolato anche un linguaggio non verbale dello sguardo. La luce crea un collegamento rigenerativo con il mondo e configurando qualcosa di nuovo. La Light Art diventa oggetto e strumento di mediazione percettiva della visione e di un'invisibilità che travalica la funzione particolare di arte, visualizza l'appello alla *renovatio*, dall'indiscutibile energia comunicativa, aspirando a essere compresa e vissuta come fatto cognitivo-emozionale universale.

Parlare di Light Art significa considerare la luce come espressione delle modalità di includere connotazioni plurime, ibridazioni tra arte e scienza in rapporto allo spazio dell'arte visiva, tenendo conto di elementi costruttivi e di regole dell'allestimento di opere o installazioni ambientali - nella cultura contemporanea sempre più teatrali - che tematizzano l'esperienza del vedere, mostrare e comunicare la luce come opera autoreferenziale, materiale con cui l'artista dialoga. La Light Art influenza la percezione come ipotesi di definizione di qualcosa in funzione di qualcun altro e contiene significati simbolici che aspettano di essere dischiusi.

Lo spazio interno o esterno in cui è collocata una scultura/struttura luminosa diventa quindi installazione polisensoriale? La risposta è affermativa: lo "performativizza", si fa inclusivo perché un oggetto luminoso altera in ogni caso la percezione dello spazio in cui si colloca, è visto, soprattutto nell'ambito di ambienti multimediali che comprendono nella loro progettazione tecnica hardware e sofisticati programmi ad alta prestazione digitale, sistemi computerizzati o funzioni colorimetriche utilizzati come "codici visivi", comprendenti sofisticati aspetti dell'ingegneria illuminotecnica. Mukařovský scrive: l'opera d'arte, non per mezzo del tema ma appunto del suo significato artistico, indefinibile a parole, esercita un influsso sul modo in cui il fruitore, se ha davvero vissuto l'opera guarderà in futuro alla realtà e agirà nei suoi confronti¹. La

¹ Jan Mukařovský, *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973, p. 360.

luce, oltre a modificare il rapporto tra il soggetto, l'opera e la situazione reale, nel suo apparire mantiene un'autenticità semantica, si appella ad un'indipendenza autoreferenziale che spesso è il risultato di una riduzione sensoriale o di una semplificazione percettiva, poiché nasce da un processo di raggruppamento di combinazione di elementi diversi, in cui segno e percezione si corrispondono. La luce permette di guardare l'artificio *in fieri*, mentre disegna percorsi di percezione, sperimentando applicazioni sorprendenti.

Nell'ambito della cultura digitale e delle tecnologie integrate che trasformano la rete di comunicazioni di un tempo in rete di sensori, col fondersi dell'attività on-line e on-site (in loco), tutti possono compattarsi in un ambiente luminoso e diventare potenzialmente produttori di performance, o di esperienze più o meno suggestive osservando e interagendo con l'opera e, nello stesso tempo, essere osservati da altri. La luce è materia dell'opera e sostanza del pensiero in quanto esibisce potenzialità di negoziazione tra spazio reale e fittizio, inscena sbalorditivo disorientamento, sospensione, meraviglia, esplora il buio e le ombre come opportunità di altrazione del reale e diventa interfaccia tra spirito e materia, forma e sostanza, dando forma a un incorporeo teatro delle percezioni. La luce per gli artisti non è subordinata alla funzione di illuminare uno spazio chiuso o di rendere più sicuro un luogo urbano, bensì corrisponde a una vocazione estetica mirata a rendere più sensibile l'intensità dell'esperienza viva di un'opera o di un ambiente, attribuendo valori complessi, per quanto arbitrari, al fatto artistico nella sua effimera inconsistenza, amplificandone i suoi contenuti simbolici. Da questo punto di vista la Light Art può intrecciare narrazioni tra l'artista, lo spazio e lo spettatore, in relazione all'*hic et nunc* di una data esperienza del visibile. La luce indica uno spazio e le sue innumerevoli direzioni, invita a riflettere sulla domanda posta dal filosofo Martin Heidegger nel saggio *L'arte e lo spazio*, pensato e scritto in prima stesura nel 1964 e dedicato a Bernhard Heiliger, uno scultore sconosciuto. Questo libro è anticipato dal saggio *L'origine dell'opera*

d'arte, risalente agli anni Trenta, in cui si evince il concetto di “luogo” come verità dell'accadimento; potremmo quasi dire un luogo con diversi luoghi, anfratti, sezioni, stanze o sequenze intermittenti di segni luminosi.

La luce comprende una dimensione spirituale non necessariamente sacrale, e la percezione visiva di un oggetto o di uno spazio illuminato con luce artificiale visualizza un campo d'azione estetico seppure “laico”, è di per sé un accadimento magico, per intensità luminose variabili applicabili a diversi contesti a seconda del progetto, come *habitat culturale*.

La luce, come finestra, cornice, soglia, orizzonte, schermo, linea di confine tra reale e immaginario, mostra un aspetto latente del buio, rendendolo incantevole, poiché svela potenzialità dell'apparenza come qualcosa di conoscibile e percepibile: è un fenomeno estetico in quanto opera sui sensi, anche se dipende, come detto più volte, dalle intenzioni dell'autore e dal contesto in cui si genera. In ogni caso la luce è parte costitutiva delle architetture della visione come una prassi consolidata. Se l'arte rappresenta la violazione della norma, la luce diviene una anomala normalizzazione della trasgressione calcolata dello spazio fisico, assumendo un valore d'uso autonomo in cui l'oggetto luminoso diventa il soggetto.

Quando inscenata in luoghi urbani, la Light Art gioca sul contrasto tra l'idea di una visione soggettiva e di uno spazio esterno, straniante, esibendo possibilità simultanee e contrastanti dell'immaginazione e della percezione. È una categoria dell'innovazione che intreccia relazioni con il concretismo e la sua potenzialità di dissolvenza e di smaterializzazione di luoghi e oggetti, anche se la luce incanalata in qualche conduttore/forma o proiettata, per quanto astratta, è di per sé “concreta”, è un accadimento visivo, *c'è*.

La luce vive quando viene vista o, nel caso di un ambiente ammantato dal buio svela epifanie dell'ignoto, e per questo affascina.

La Light Art non rappresenta il vuoto, bensì lo indaga come potenziale espressivo, aprendo un varco alla possibilità di “presentazione” di una nuova sensibilità e sguardo trasversale rela-

tivo al concetto di spazio nell'ambito della cultura del vedere. La luce è presenza di un'assenza, dotata di una intrinseca energia. Come dimensione estetica a parte, la luce è percepita come prassi operativa che sovrappone segni materiali e significati simbolici, in cui s'intrecciano molteplici livelli intenzionali e, qualche volta, intuizioni. La luce invocata dalle pratiche artistiche dalla seconda metà del Novecento ha una sua specificità, facilita la facoltà immaginativa dell'artista, anche se necessariamente si interfaccia con altre discipline e declinazioni.

La domanda è: la luce è reale là dove si fa tramite dell'universale come totalità sociale, per svelare un'essenza nascosta dietro l'apparenza delle cose? Ogni artista e pubblico ha una sua visione soggettiva di un fenomeno fisico che comprende l'immateriale e che, nell'ambito della progettazione digitale, prevede anche la possibilità per gli utenti di interagire con applicazioni in rete, ampliando le sue potenzialità espressive o estetiche.

Si ricorda che nel 1969, in occasione del progetto "Art and Technology" del Los Angeles County Museum of Art, Irwin e Turrell, con la collaborazione dello psicologo sperimentale Edward Wortz, adottarono procedimenti praticati nelle ricerche aerospaziali NASA per la verifica delle reazioni umane in situazione di totale assenza di stimoli sensoriali esterni, con l'intento di costruire un ambiente "esperienziale" totalmente oscurato e insonorizzato, all'interno del quale il fruitore, completamente isolato, potesse percepire amplificate le proprie sensazioni interne, come il respiro o il battito del cuore. Presentato in anteprima all'Expo di Osaka del 1970, questo ambizioso progetto ha spianato la strada a installazioni ambientali multimediali in cui si annullano le barriere tra ingegneria, tecnologia, arte e scienza, come ad esempio accade nelle opere di Olafur Eliasson (1967). La sua ricerca biotecnologica valorizza una funzione sociale dell'arte, agendo in un modo determinante sulla capacità comunicativa dell'opera, secondo un criterio di "verità" e comunicazione di contenuti. L'autore rende tangibile e comprensibile leggi fisiche che governano l'universo attraverso un processo di tecnologizzazione del suo mondo visivo.

Si tratta di una complessa ricerca incentrata anche sugli elementi naturali e sull'esperienza che l'uomo può farne; in un più ampio ambito percettivo, la luce diviene l'oggetto delle sue opere, affiancata al sole, all'acqua, all'arcobaleno, al vapore e a specchi o materiali riflettenti, con i quali ottiene effetti psichedelici e caleidoscopici, con il fine di costruire installazioni come dispositivi stranianti in cui si presentano, in qualità di studi ed esperimenti, strutture basate su fatti tecnici, scientifici e prelievi di mutamenti atmosferici ambientali reali. Dopo *The Weather Project* (2003-2004), ideato per la Turbine Hall della Tate Modern Gallery di Londra, nel 2015 ha collocato nella piazza antistante il Pantheon di Parigi un grande iceberg di ghiaccio, invitandoci a riflettere sui danni ambientali causati dall'uomo, dallo sfruttamento delle risorse naturali e dall'inquinamento.

L'obiettivo è lo spaesamento del fruitore, lo spostamento dello sguardo, quasi una fuga dalla materialità e una totale immersione in ambienti in cui espedienti luminosi, cromatici e naturali rendono liquida la percezione dello spazio, inscenando nuove manifestazioni di "architetture" sensoriali che non richiedono necessariamente un'attività riflessiva e sfruttando la luce, capace di introdurre variabili spaziali come elemento caratterizzante o perturbante. Tra gli ultimi interventi permanenti e non effimeri di Olafur Eliasson, *Contact*, l'emblematico corridoio di colonne luminose e specchianti sull'acqua che si integra all'architettura della Fondation Louis Vuitton a Parigi (2014), un'architettura-scultura di Frank O. Gehry che pare fluttuare come un vascello a vele spiegate sopra un bacino d'acqua in mezzo al Bois de Boulogne, nel cuore verde di Parigi. Ha invece come parte integrante una funzione etica e di invito alla partecipazione del pubblico la sua opera presentata nel 2017 alla 57° Biennale di Arti Visive a Venezia, *Green Light*, ospitata all'ingresso del padiglione centrale, dove un gruppo di migranti costruiva lanterne di legno mentre altri ragazzi le proponevano al pubblico a 250 euro l'una, a favore di iniziative benefiche. Nei lavori recenti l'artista danese incentra le sue ricerche sul

messaggio etico, inneggiante al rispetto ambientale, contro l'abuso della Natura, come ha dimostrato con *Ice Watch* (2015), installazione itinerante composta da cento tonnellate di blocchi di ghiaccio provenienti dalla Groenlandia che si sciolgono lentamente, disposti a cerchio come le ore indicate dall'orologio o *Little Sun*, opere che attraverso l'arte amplificano emergenze ambientali e sociali.

In questo caso, come in altre sue opere, l'arte e la ricerca estetica sono un tutt'uno con l'informazione, risolvendosi nell'equivalenza di dati contemporanei con il monito di una *ri-costruzione* etica di un altro mondo in cui dovremmo impegnarci per salvaguardare l'ambiente devastato dall'uomo tecnologico. Olafur Eliasson alla Tate Modern di Londra, sedici anni dopo il colossale *Weather Project*, di cui si è scritto sopra, in *Real life* (2019), ha presentato una retrospettiva che documenta tutta la sua ricerca, sempre più orientata alla dimensione ambientale e sociale. Tutte le forme artistiche del Novecento sono il frutto di una contraddizione, l'opposizione tra libertà espressiva e limiti tecnologici e disciplinari che il mezzo utilizzato comporta. L'artista nel 2024 illuminerà l'Arco di Trionfo a Parigi, in occasione dei giochi olimpici. Per questo i materiali innovativi conosciuti che appartengono al passato, come le differenti fonti luminose elaborate in precedenza, oggi, alla luce di nuovi sistemi e congegni ad alta definizione tecnologica, vengono riutilizzati con sempre nuove consapevolezze estetiche e potenzialità connotative. La luce, come la musica, si fa evento, soprattutto quando le varie declinazioni non dipendono soltanto da interpretazioni soggettive o dalla loro visione, ma riguardano il contenuto e le modalità di come e dove si presenta il materiale luminoso. La luce include l'attitudine autonoma estetica dell'arte e nello stesso tempo la lega in modo determinante alle pratiche tecnologiche reali o virtuali.

Per dirla in poche parole, la luce presenta un universale intersoggettivo, connette l'universale al particolare, la complessità al soggettivo, il finito all'infinito e a specifici contesti culturali e storici come prassi riflessiva e umana.

Nel nuovo millennio, la Light Art ha evidenziato una valenza pervasiva e di racconto dello spazio. Foriera di prospettive estetiche, la sua caratteristica è che in essa il materiale luminoso sviluppa una determinata comprensione di sé come opera d'arte.

La luce, per sua natura fluida, contiene una capacità combinatoria di fattori differenti, pluralità di stili e di linguaggi, uniformandosi nel limite della comunicazione.

La Light Art, oltre agli impianti rigorosamente di tipo analogico, ha incluso sistematicamente anche la tecnologia digitale ad alta prestazione ingegneristica, in cui il valore estetico non è solo un procedimento tecnico, un lavoro, ma un puro atto mentale che plasma una diversa attitudine della realtà. Ne sono un esempio le opere di Philippe Parreno, Carsten Höller, Olafur Eliasson e altri artisti "relazionali" che si avvalgono della cultura digitale e di impianti sofisticati e connessioni percettive con il fine di performatizzare con lo spazio anche l'esperienza in sé. La luce ha come fine il mettere in scena un carico di forze e di dinamismi percettivi molteplici, rientrando in un processo esperienziale sofisticato, nel quale i dati percepiti si associano alla memoria, aggregandosi vicendevolmente senza soluzione di continuità.

La Light Art contemporanea "parla" di emozioni a tutti i visitatori, è *pop* e rassicurante, con opere partecipative che mettono al centro dell'esperienza estetica il fruitore e il cui incanto sta nella misteriosa natura della luce, ammaliante ma razionalmente sorprendente. Il filosofo Alva Noë sostiene che la percezione non è qualcosa che ci capita o che accade dentro di noi. Corrisponde a qualcosa che facciamo, e gli artisti contemporanei diventano produttori di percezioni extra ordinarie, difficili da raccontare e più facili da esperire attraverso le loro opere ambientali in prima persona. Nella Light Art, la luce avvalora la teoria di Maurice Merleau-Ponty che individua nel corpo il medium primario attraverso cui si forma la nostra conoscenza del mondo. E, come è noto, il mondo è l'ambiente naturale di tutti i nostri pensieri e delle nostre percezioni esplicite. Ebbene, attraverso un elemento luminoso si

valorizza il fatto che non esiste alcuna distinzione tra “noi” e il “mondo”: siamo il mondo e come lo percepiamo. L'altro elemento distintivo della Light Art è che non esiste un unico punto di vista da cui osservare il mondo delle esperienze: il rapporto tra oggetto e spazio si genera da intrecci, combinazioni, permutazioni di esperienze ogni volta diverse, poiché dipendono da una molteplicità infinita di stati mentali.

Nella Light Art la realtà comporta una combinazione di esperienze soggettive/collettive e vuole indurci ad abbandonare la convinzione che sia necessaria la comprensione attiva dell'opera d'arte, esortandoci al contrario a perdere il controllo. In essa il significato coincide con la nostra capacità di lasciarci trasportare dentro all'esperienza percettiva nella sua totalità, in maniera dualistica, sospesi tra il controllo razionale e la libertà di scegliere come interagire con l'opera o l'ambiente artistico. Anthony McCall comincia a lavorare con performance e film all'inizio degli anni Settanta, inizialmente con una serie di opere all'aperto in cui il fuoco è utilizzato come mezzo scultoreo. Successivamente sperimenta i *Solid Light Films*, di cui *Line Describing a Cone* (1973) è il primo della serie: un film di luce solida concepito nel momento in cui l'artista, studiando la meccanica di proiezione della pellicola, osserva che il fascio di luce presenta un volume tridimensionale prima di essere riversato in due dimensioni sullo schermo. I suoi film di luce solida sono semplici proiezioni che valorizzano le proprietà scultoree e volumetriche del fascio luminoso, reso visibile dall'introduzione di foschia negli spazi oscurati nei quali vengono collocati. Negli ultimi anni, l'artista ha ampliato la sua ricerca artistica in continua evoluzione, adottando proiezioni digitali al posto della pellicola in 16mm e mostrando film orientati verticalmente, in contrasto con i primi che erano orizzontali. Nelle opere verticali i proiettori sono appesi a dieci metri di altezza, proiettando in basso, verso il suolo. Nel 2009, nell'ambito della sua mostra personale “Breath (The vertical works)”, Anthony McCall ha esposto per la prima volta in Italia, al Pirelli HangarBicc-

ca, sei dei suoi film di luce solida verticali: *Breath* (Respiro), *Meeting You Halfway* (Incontrandoti a metà strada), *Breath II* (Respiro II), *Between You and I* (Tra te e me), *Breath III* (Respiro III) e *Coupling* (Accompagnamento).

Le sue installazioni esplorano l'idea di respirazione della luce con proiezioni quasi lunari in grado di produrre ambienti tridimensionali risultanti dalla proiezione di figure astratte, ellissi e onde, che si espandono o contraggono gradualmente in stretta relazione con lo spazio circostante. Per Anthony McCall, la prima fonte implicita nel suo lavoro è il cinema, la potenza immaginifica dello schermo che quando s'illumina incanta lo spettatore, seduto ammantato dal buio, con gli occhi incollati a un "quadro illusionistico" in cui l'unità di misura è il corpo. I suoi film di luce solida ribaltano i parametri architettonici degli spazi dove sono proiettati. La ricerca performativa nell'ambito estetico di McCall si sviluppa in stretta relazione all'analisi riflessiva del cinema strutturalista (a cui ha partecipato sia a Londra, sia a New York) e del Minimalismo (sperimentato soprattutto a New York, dove ha vissuto fino al 1973). Le sue sculture di luce si originano dal paradosso della luce solida: *Solid Light* è l'idea di una tensione tra film come disegno e spazio. Questa proposta induce a riflettere sul rapporto tra forma conosciuta e forma percepita, tra una data *Gestalt* (come il cubo) e le sue molteplici manifestazioni viste da angolature diverse. Nei film verticali dell'artista s'individua il tentativo di tenere unite le forme generate dai fasci di luce proiettati dall'alto con i disegni delle linee tracciate in basso; le sue proiezioni sono proporzionate al corpo, e lo spettatore, immerso in una pallida luce argentea, è nell'immagine ed è accarezzato, "fotografato", dalla luce. Nel 2015, Anthony McCall ha realizzato l'opera *Night Ship*, una complessa installazione e performance commissionata dal Museum of Old and New Art (MONA) di Hobart, Australia, per il festival invernale "Dark MoFo". Messa in scena tutte le sere durante il festival lungo il fiume Derwent, la performance completa aveva una durata di due ore, durante le quali la barca viaggiava per il fiume dalla foce sino

a raggiungere il museo, mentre il pubblico sostava lungo le sponde, osservandola da entrambe le rive².

Nell'anno 2000, in occasione del conferimento del Turner Prize all'artista Martin Creed per l'opera *The lights going on and off*, consistente nel ripetuto alternarsi di accensione e spegnimento di una lampadina in un interno vuoto, nella sua semplicità, l'assioma luce, ombra, azione e sospensione spaziotemporale è già di per sé un evento, anche in mancanza di altre idee. E, a proposito di lampadine illuminanti, non si dimentichi l'opera *Capri Batterie* (1985) di Joseph Beuys, una piccola scultura dove si vede un limone alimentare una lampadina elettrica.

Carsten Höller, per esempio, con la mostra personale del 2016 al Pirelli HangarBicocca di Milano, intitolata "Doubt" - in italiano, "dubbio" -, ha incentrato la sua ricerca sul concetto che l'arte equivale a comprendere che, sostanzialmente, la verità non esiste. Per l'autore l'unica possibilità per vivere l'esperienza dell'arte sta nel dubbio e nella scelta di provare o meno una data situazione. La mostra inscena una paradossale *ludoland* in cui le opere generatrici di ebbrezza inducono lo spettatore allo spostamento fisico e psicologico, attraverso alterazioni percettive e luminosità intermittenti. Allo spettatore che entra nella sua mostra o fruisce di un oggetto specifico, Höller richiede la disponibilità e la complicità incondizionata dell'utente ad affrontare il rischio della scelta, sospesa tra certezza e incertezza, e chiede al pubblico una partecipazione performativa offerta agli altri spettatori, poiché i nostri punti di vista possono essere anche arbitrari e incoerenti. Le sue opere sono concepite come macchine sceniche luminescenti che puntano sull'alterazione della capacità percettiva e, nelle maestose navate dell'HangarBicocca, attraverso le sue opere si deraglia dalla realtà in modo consapevole³. Nelle pratiche di diverse attività artistiche,

² Matilde Alessandra, "Anthony McCall. L'opera è nel contenuto, non nella tecnologia", *LUCE*, 314, 2015, pp. 40-43.

³ Jacqueline Ceresoli, "Le opere spettacolari di Carsten Höller: non solo gioco", *LUCE*, 316, 2016, pp. 84-87.

Philippe Parreno presenta molte affinità metodologiche e intenzionali con Carsten Höller, come si è visto in occasione della sua mostra personale del 2015 intitolata “Hypothesis”, sempre al Pirelli HangarBicocca di Milano: un progetto espositivo complesso che ha dimostrato come e perché l’arte è un display, con diversi materiali luminosi e supporti sonori che reagiscono all’impatto del buio. Il confronto, il dialogo e lo scambio critico di idee tra due artisti, diversi per formazione ed esperienze, produce una riflessione sul contenitore espositivo e, più in generale, sul museo inteso come spazio costantemente immerso nel tempo e in dialogo continuo con lo spettatore. Per Philippe Parreno, il montaggio delle singole opere costituisce una sorta di sequenza per tracciare un percorso percettivo, anche perturbante, in cui i materiali luminosi, con il suono, diventano il *trait d’union* tra realtà e finzione, sensazione e simulazione. Nel dettaglio, i materiali luminosi hanno la funzione di “leggere lo spazio”, e ne è un esempio *Danny the Street*, un lavoro che comprende una serie di moduli, i *Marquees*, che si innestano nello spazio come elementi decorativi, definendo un tragitto preciso, una strada come segno, insieme ad altri elementi architettonici illuminati, giocando tra il divertimento, uno stato d’animo, e l’intrattenimento, una scelta precisa di come “consumare”, anche pagando, il proprio tempo libero. Luce, linguaggio, movimento, immedesimazione tra opera e spettatore per visualizzare narrazioni tra storia e memoria, passato e presente, per “uscire” dal buio. Parreno si concentra sull’effetto cinetico, incentra la mostra sulla relazione tra i concetti di tempo e visibilità, con un percorso espositivo da cui si generano percezioni dinamiche simultanee, configurazioni mutevoli che seguono una sceneggiatura *ad hoc* in cui si avvicendano luce, proiezioni, buio e suoni. La sua maxi opera ambientale diventa un dispositivo estetico, cognitivo ed emotivo. L’esposizione è l’opera autoreferenziale, in cui lo spettatore è fruitore, agente e operatore estetico in dialogo con l’architettura e lo spazio. Tra le altre installazioni esposte all’HangarBicocca, *Another Day with Another Sun*, realizza-

ta con l'artista Liam Gillick e composta da una luce artificiale che fende lo spazio espositivo attraverso un sistema di binari sospesi, gioca con effetti speciali e suggestioni dinamiche di forte coinvolgimento emotivo⁴. L'artista anglosassone Cerith Wyn Evans a Milano ha presentato la prima mostra personale italiana dal titolo "...the Illuminating Gas" (2019), a cura di Roberta Tenconi e Vincente Todoli' al Pirelli Hangar Bicocca, dispositivo di effetti speciali, con sculture e installazioni ambientali volte a stupire e meravigliare lo spettatore, dove lo spazio è lo spettacolo d'impatto scenografico. In questo container industriale sono una costante le opere esposte che interagiscono o altrano la percezione dello spazio. Anche la ricerca di Cerith Wyn Evans ruota intorno alla percezione e si caratterizza per l'utilizzo della luce e del suono, per l'abilità del montaggio come tecnica compositiva e del potenziale evocativo della parola, oltre che per la valorizzazione del concetto di durata nella fruizione di un'opera. La dimensione temporale, dall'autore, viene indagata attraverso processi di trasformazione, elaborando un erudito bagaglio di citazioni e riferimenti della storia dell'arte, letteratura, musica, poesia, filosofia, scienza, fotografia e astronomia. L'obiettivo nell'eleganza formale delle sue opere al neon o LED è l'equilibrio formale con diverse sculture per inscenare una partitura visiva, come per esempio si vede nella serie di sculture *Neon Forms (after Noh)*, (2015-2019) concepite in relazione allo spazio espositivo. Per questa serie, l'artista s'ispira al repertorio di passi, movimenti del capo e del kimono o dei gesti del ventaglio compiuti dagli attori del teatro Noh giapponese. Queste e altre opere ideate per creare luci a intermittenza sono una celebrazione del potere effimero dell'arte e la sua abilità di generare collisioni tra significati differenti, in cui visibile e invisibile, materiale e immateriale si iscrivono in corpi, strutture, segni luminosi. Per l'artista israeliano Shay Frisch (1963), l'energia, più della luce, crea un

⁴ Jacqueline Ceresoli, "Sculture luminose e sonore di Philippe Parreno", *LUCE*, 315, 2016, pp. 62-66.

campo di connessioni tra visibile e invisibile, scienza, arte e percezione, attraverso componenti elettrici modulari, spine, adattatori e conduttori di elettricità che plasmano tensioni spirituali altrimenti impercettibili. Frisch, in linea con i principi analitici privi di riferimenti iconografici di semplificazione e riduzione, ripetizione e serialità propri alla Minimal Art americana, assembla conduttori di elettricità, elementi modulari di uso comune, prevalentemente di colore bianco e nero, per trasformarli in campi elettrici, sculture e ambienti, spie luminose che sembrano evocare sottese reti globali, nell'epoca digitale in cui la luce valorizza passaggi di elettricità con moduli sequenziali a muro o adagiati sul pavimento, suggerendo allo spettatore riflessioni spirituali e sinestesie da percepire dal vero. Le sue opere si caricano di una inedita energia, di grande potenza e impatto scenografico⁵.

Anche l'artista lussemburghese Sali Muller, con l'installazione a luce LEDS dotato di regolarizzazione timer di variazione di colore, intitolata "Dematerialisierung", utilizza la luce in opposizione all'oscurità, come texture, scultura di smaterializzazione dello spazio, per inscenare relazioni possibili tra l'individuo e il suo ambiente. L'installazione è composta da diversi moduli seriali sovrapposti e illuminati, posti a terra, che irradiano colore e alterano la percezione dello spazio in cui si trova, con l'intento di "scolpire" attraverso supporti luminosi, con diversi dispositivi sensoriali, variazioni cromatiche, stadi di evanescenza, bagliori di connessione in bilico tra fisicità e virtualità. Questa come molte opere ambientali trasformano strutture geometriche minimali con la luce, fenomeno fisico che ridefinisce la profondità dello spazio preesistente. Della luce non smette di affascinare perché è visionaria e insieme visione, strettamente connessa alla tecnologia, capace di sguardi come estensione dell'occhio. Luce è un linguaggio polisemico che attinge dalla tecnologia, informazione conoscenza e comunicazione di spazi esperienziali.

⁵ Jacqueline Ceresoli, "Shay Frisch. L'invisibile si fa luce", *LUCE*, 320, 2017, pp. 91-94.

Quando luce, tecnologia, cultura progettuale, poetica e visione raccontano storie emozionali intorno a utopie foriere di un futuro migliore, allora l'effimero diventa costruzione e i materiali luminosi, sonori e olfattivi declinano modalità poliedriche di allestimento architettonico, urbanistico e artistico di villaggi transmediali in cui non mancano esperienze di realtà virtuali capaci di valorizzare scenari futuri.

2.2. *La linea dall'essenza poetica della Light Art italiana*

Da Beato Angelico nell'*Annunciazione* (1430 circa) fino a oggi, l'arte visiva ha trovato nella luce l'espressione concreta del simbolico, carica di una tensione spirituale alla ricerca di quei valori plastici luminescenti che hanno caratterizzato l'arte occidentale. Tra gli altri: Tintoretto, Caravaggio, Magasco, Jan van Eyck, Georges de La Tour, Vermeer e Gaetano Previati, riconoscibile per un divisionismo visionario, fatto di lunghi filamenti di colori puri stesi in pennellate anguiformi, illuminati da cromie abbacinanti o livide, immerse in paesaggi di luce che smaterializzano i contorni dei soggetti dipinti. Molti altri maestri del colore hanno trovato nella resa del "lume" un segno dell'identità europea, fino agli impressionisti, con Monet e Seurat.

Questi e altri artisti europei hanno rinnovato la pittura avvalendosi delle scoperte scientifiche in ambito ottico e percettivo per materializzare una "sensazione luminosa", impercettibile e atmosferica. Le nuove teorie non prevedono soltanto il trattamento dei colori all'aria aperta (*en plein air*), ma si indirizzano verso la resa del movimento, quel dinamismo pratico investigato dai futuristi, in particolare da Giacomo Balla, che affianca alla luce tipologie cromatiche e resa della velocità della macchina, fino alle ricerche astratte e aniconiche condotte da Delaunay, Mondrian, Malevič. Con Balla la luce elettrica diventa manifesto della modernità nel celeberrimo *Lampada ad arco* (1909-1911), qualcosa di mai visto prima per il soggetto così moderno: una lampada

elettrica irradiante di luce incandescente come il sole, che illumina la notte, carica di valenze simboliche, un superamento del chiaro di luna. Anche Carlo Carrà, tra i firmatari del manifesto della pittura futurista, con *Luci notturne* (1911) coglie in questo paesaggio notturno la fascinazione della luce della città. Dal secondo decennio del Novecento, le arti visive, dominate dal paradigma scientifico, si evolvono rapidamente, e la luce, nelle sue modalità espressive dai contenuti simbolici e metaforici, è materia dell'arte più utilizzata come dispositivo dell'innovazione e della creatività. Il padre italiano della Light Art è Lucio Fontana (1899-1968), fondatore dello Spazialismo e già citato nell'introduzione di questo libro. Genio poliedrico che ha investigato i concetti di spazio, luce e vuoto come evocazione del cosmo, dal 1949 supera con gli ambienti la barriera tra pittura e scultura, arte e scienza, spazio e bidimensionalità della tela con i "buchi" (1949) e i "tagli" (1958). Le sue opere dal 1949 al 1968, andate perdute e volutamente effimere, sono state ricostruite nell'ambito di una mostra epocale intitolata "Ambienti/Environments", a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí, direttore artistico del Pirelli HangarBicocca di Milano. Gli ambienti di Lucio Fontana, più delle altre opere della sua produzione, sono una testimonianza di una stagione in cui il dialogo tra industria, arte e ricerca costituisce il punto di forza di un sistema che trova nelle imprese un sostegno concreto. Quattro delle undici opere esposte al Pirelli HangarBicocca furono originariamente realizzate da Fontana in occasione di esposizioni ideate come dimostrazione di sinergia tra mondo produttivo e ricerca artistica e architettonica, le Triennali del 1951 e del 1964 e "Italia 61". Non a caso all'Hangar sono state ricostruite le sue immaginifiche "architetture di luce", sulla base di bozzetti, appunti dell'autore e documenti fotografici degli ambienti andati distrutti. Sono rivoluzionari gli *Ambienti spaziali*, e gli *Interventi ambientali* dimostrano la potenza espressiva e la vocazione architettonica della luce, dal primo *Ambiente spaziale a luce nera*, ideato nel 1948 e presentato l'anno dopo alla Galleria

del Naviglio di Milano, fino alla *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano del 1951*, ideata per lo scalone d'onore della Triennale con l'intento di valorizzare il rapporto tra arte e architettura, anticipando di un decennio le ricerche del Minimalismo, movimento concettuale americano, come negli anni Sessanta hanno fatto Dan Flavin o Bruce Nauman. A proposito dell'ambiente nero, scrive Fontana: È stato il primo tentativo di liberarsi di una forma plastica statica. L'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento [...] L'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale⁶. Fontana suggerisce un approccio vitalistico e dinamico con lo spazio, opera nel oscurità, in cui l'ambiente viene utilizzato come campo d'azione e sperimentazione di interventi ottico-cinetici finalizzati a coinvolgere lo spettatore all'interno dell'opera stessa. Utilizza il neon bianco, il non colore dello spazio neutro, associabile al chiarore, alla luce, al sole, alla luna e alle stelle. Scrive Goethe, Ogni ente privo di vita si muove verso il bianco, verso l'astrazione, verso la generalità, verso la trasfigurazione, verso all'universalità, alla trasfigurazione, verso la trasparenza⁷. Nel secondo dopoguerra, le arti recuperano l'eredità della cultura avanguardistica di inizio Novecento, interrotta negli anni Venti con l'imperativo di ritorno all'ordine. Fontana rielabora il primo futurismo e sviluppa le teorie "espansive" della ricerca boccioniana sulla scultura. *L'Ambiente Nero* "inventa" il luogo permeato di luce, nuovo medium che pone le sue origini nella poetica futurista e nel proficuo confronto con l'architettura razionalista, in cui Fontana applica le sue teorie spazialiste teorizzate nei manifesti: un'arte nuova che includeva il passaggio dalla tela, dal bronzo, dal gesso e dalla plastilina, a una dimensione aerea,

⁶ Enrico Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma, Carucci Editore, 1971, pp. 101-102.

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp.148-149.

sospesa, creata attraverso gli strumenti della tecnica moderna. Il 5 febbraio del 1949 alle ore 22, in occasione dell'inaugurazione di un'unica opera di Lucio Fontana, la Galleria del Naviglio, in via Manzoni a Milano, era stata completamente oscurata. L'entrata era filtrata da panneggi neri e lo spazio espositivo prevedeva come unica fonte di illuminazione la luce di Wood. Dal centro della volta pendeva, ancorata a un cavo, una forma organica in cartapesta dipinta con colori fluorescenti di celeste, azzurro, grigio e rosso, mentre altri elementi isolati erano collegati al soffitto da fili⁸. Quella sera, nella meraviglia di uno spazio nuovo e indefinibile, una ballerina danzò in tutù, tra i bagliori della luce di Wood.

Per Kandinskij, il bianco spesso è considerato un *non colore*, soprattutto grazie agli Impressionisti che non vedevano "Nessun bianco in natura", ed è quasi il simbolo di un mondo, in cui tutti i colori, nel quale tutte le caratteristiche e le sostanze pittoriche sono scomparse. Questo mondo si libra così alto sopra noi, che da colà non riusciamo a sentire alcun suono. Vi proviene un grande silenzio, che rappresenta materialmente come si erga innanzi a noi un insuperabile, indistruttibile e freddo muro che prosegue nell'infinito. Ecco perché il bianco agisce sulla nostra psiche anche come gran silenzio, che per noi riveste un valore assoluto⁹. Il bianco è la somma di tutti i colori, della pienezza e del vuoto, inizio e fine di processi legati alla percezione, dall'effetto psichico positivo, orientato verso la luce, il chiarore quale grado massimo della luce indomita: è l'espressione dell'assoluto. Fontana inserisce la scienza in un processo creativo per investigare spazi tridimensionali con l'intento di rinnovare linguaggi tradizionali, inventando un'arte al contempo da contemplare e da abitare, attraversare, vivere con i cinque sensi più uno, il sesto, quello del pensiero concettuale. Anche le opere realizzate dal 1964 in occasione della XIII Triennale di Milano e in collab-

⁸ Polignoto (Leonardo Borgese), "Illuminazione a luce nera la sola novità del Movimento Spaziale", *L'Europeo*, 8, 29 febbraio 1949, p. 11.

⁹ Vasilij Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 2005, p. 66

orazione con l'architetto, artista e designer Nanda Vigo, una pioniera della luce in relazione all'architettura, dimostrano l'intento straniante, sul filo dell'ambiguità percettiva: opere complesse che hanno anticipato l'arte ambientale e performativa degli anni fine Sessanta e Settanta. Lucio Fontana affronta con Nanda Vigo il tema delle "Utopie", ovvero le speranze e le ipotesi che l'umanità ha elaborato circa società future in cui l'uomo fosse riconosciuto nella sua dignità e in tutte le sue libere possibilità di espansione spirituale e fisica¹⁰.

Per Nanda Vigo, artista, designer e architetto la luce è la materia della trascendenza per rendere visibile l'immateriale. L'artista poliedrica è attratta dal Gruppo Zero, fondato a Düsseldorf nel 1957 da Otto Piene, Heinz Mack e Günther Uecker, ai quali si aggiunsero Yves Klein, Lucio Fontana, Enrico Castellani e Piero Manzoni. Con loro condivide la ricerca di nuovi codici espressivi volti alla rottura di dogmi e modelli dell'arte tradizionale con la volontà di "ripartire da zero" e di sperimentare nuovi materiali. Vigo nel 1959 aveva iniziato a realizzare i *Cronotopi*, progetti ambientali di vetro e neon creati per alterare la percezione di luce e spazio, e nel 1964 propone il *Manifesto Cronotopico*, dal greco *chronos* e *topos*: l'unione tra il termine *tempo* e *spazio*, nonché summa poetica del suo modo di progettare opere, ambienti e oggetti di design¹¹. A Milano nel 2018, nello Spazio San Celso (Basilica di San Celso) è stato presentato "Global Chronotopic Experience", un progetto voluto dal collezionista Luca Preti che rivisita il noto *Ambiente Cronotopico* realizzato da Nanda Vigo nel 1967 alla Galleria Apollinaire di Milano, con le stesse premesse di indagare le potenzialità strutturanti della luce, della trasparenza, della leggerezza e, non ultimo, il loro impatto benefico sullo spettatore. Questo nuovo ambiente caleidoscopico è stato concepito come un dispositivo di en-

¹⁰ AA.VV., *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2018), a cura di Marina Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí, Milano, Mousse Publishing, 2017, p. 29.

¹¹ Jacqueline Ceresoli, "Nanda Vigo: gipsy light", *LUCE*, 324, 2018, pp. 92-95.

ergia positiva, espressa con superfici specchianti, vetro e una scarica dall'impatto psichedelico di luci dai colori diversi. Non si è trattato di un remake o di una ricostruzione documentaria dell'*Ambiente Cronotropico* del '67, ma di una rivisitazione più innovativa e articolata, attraverso un carosello di percezioni, variatori di luce sofisticati e con dimensioni più flessibili, dove lo spettatore, seduto su una sedia dal design accattivante, fruisce di stimoli sensoriali differenti e di una nuova visione dello spazio per immergersi in una sensazione di benessere. Spazio, tempo, esperienza e alterazione percettiva della realtà caratterizzano l'arte ambientale italiana, in cui il "luogo" della percezione sensoriale, più che il "comportamento" all'insegna degli happening, è il protagonista. Anche la prima mostra antologica "Nanda Vigo.

"Light Project", del 2019 a Palazzo Reale di Milano, a cura di Marco Meneguzzo, attraverso 80 opere tra progetti, sculture e installazioni, hanno raccontato la sua coerenza all'attitudine costruttiva della luce, fedele alla percezione visiva per il coinvolgimento dell'osservatore dell'artista milanese e cosmopolita, fra i pionieri dell'installazione ambientale: la prima realizzata nel 1964 con Lucio Fontana.

L'interesse per il dialogo, la compenetrazione tra spettatore, opera e ambiente, luogo e territorio, a scala architettonica o urbana, accomuna e affascina molti artisti italiani dagli anni Cinquanta a oggi. Dagli anni Sessanta il neon non rappresenta, bensì *presenta* il nuovo per eccellenza, definisce uno spazio estetico come generatore di sensazioni per mettere in scena il superamento dei limiti della cornice, del piedistallo o della tela, attraverso strutture o ambienti e volumi legati al contesto. Queste opere prevedono anche lo spostamento della ricerca dalla dimensione spaziale al linguaggio verbale, in cui il tubo fluorescente diventa elemento scultoreo luminoso di scritte dai contenuti semantici ambivalenti. Tra i precursori che hanno sperimentato materiali luminosi come materia del buio in cui la luce diventa palpabile, indagine del fenomeno della visione legato a quello dell'immaginazione, non si dimentichi Piero Fogliati, costruttore

di strutture di luce, e gli altri artisti protagonisti dell'arte programmata e cinetica, come Gianni Colombo, capofila del Gruppo T (Tempo), che in *Spazio elastico* (1967), una stanza quadrata nera in cui una griglia di fili elastici in lento movimento, fluorescenti per effetto della luce di Wood, mette in scena il potenziale performativo dello spazio come opera perturbante e straniante che altera la percezione sensoriale dello spettatore, che entra "empaticamente" dentro l'opera. Grazia Varisco, sull'onda delle ricerche cinetiche condivise con i compagni del Gruppo T, sperimenta opere interattive mirate a evidenziare il rapporto tra spazio e tempo, in cui la luce diventa una variabile percettiva.

Sempre nell'ambito dell'arte programmata, Alberto Biasi, fondatore nel 1960 del Gruppo N, fu tra i promotori del movimento europeo "Nuove Tendenze".

In seguito allo scioglimento del Gruppo N, con le opere dal titolo *politipo* l'artista iniziò a lavorare sulle forme e spazialità luminose e sui movimenti armonici. In particolare, l'opera *Proiezione di luci e di ombre* (1961), appartenente alla collezione VAF Stiftung, è una sorgente di luce all'interno di un cubo di lamiera forata, mossa da un motore elettrico e in grado di generare sempre nuove visioni percettive ed esperienze estetiche grazie alla luce e al movimento.

La luce di Wood e il neon generano ambienti abitabili, attraverso elementi modulari o altri dispositivi luminosi con effetti cromatici e programmati in dialogo tra immagine, parola e architetture semantiche. A tal proposito è un esempio come per Maurizio Nannucci la luce è principale strumento di percezione, comunicazione sulle modalità di "abitare" i luoghi del pensiero, attraverso cortocircuiti visivi e concettuali, con interventi testuali raffinati. L'autore espolla il rapporto tra linguaggio, scrittura e immagine creando sempre nuove combinazioni concettuali caterrizzate agli esordi dall'uso del neon nelle sue prime "scritte" negli anni Sessanta, quando privilegia punti marginali nello spazio, nominando la serie *Angolo (Corner)*, caricando sotto un'altra luce questo spazio di attitudini semantiche. Neon, luce, colore, parola, frase,

metafora in rapporto con l'ambiente e l'architettura, creando possibilità combinatorie variabili, dipendono dalla sensibilità dell'artista, che ha trovato nella luce uno stile riconoscibile.

Nannucci ha lavorato sulle parole e il potenziale espressivo delle lettere che si connotano con il colore di tubi al neon. La luce trasporta energia, illumina il potenziale delle immagini, diventa un'estensione della ricerca sul segno e colore insieme, partendo dalle strutture elementari del linguaggio. Il suo primo lavoro al neon è *Alfabetofoneticico* (1967), opera comprendente il segno della calligrafia di Nannucci. I testi di Nannucci si fanno sculture in forma di scritte al neon concepite per relazionarsi con lo spazio, come in *This side is red, blue, yellow and green* (1979), dove, oltre al neon, il colore stesso diventa scultura. L'artista inizia a incorporare il linguaggio nel suo lavoro dagli anni Settanta. In un primo momento ha incentrato l'interesse sulle modalità di analizzare il linguaggio, come molti della sua generazione, mediante la sua scomposizione in lettere singole e parole, in modo che il loro messaggio semantico venisse sostituito con l'immagine biblica, con l'atto di scrivere, come si vede nei primi lavori. Nell'opera *Red* (1970), Nannucci scrive "rosso" con il neon rosso: il colore è insieme la forma e il contenuto dell'opera¹². Seguirono le opere *Corner* o *Redline*, installate direttamente sulle pareti dei luoghi espositivi, anche all'esterno, senza supporto, *in situ*, perché l'opera si compie dove si realizza, in relazione col suo ambiente reale. Le sue opere al neon minimali comprendono parole, frasi, segni interrogativi e paradossi che ruotano intorno all'ambivalenza della percezione e al nostro modo di rapportarci con gli altri, con il fine di modificare il pensare lo spazio¹³. Nel 2000 in occasione della 7^o Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, con *Transit, a Light Journey* Maurizio Nannucci ha contrassegnato con diverse frasi in neon blu, tutti gli imbarcaderi della linea 82

¹² Hou Hanru, "Maurizio Nannucci", in *Flash Art*, 18 dicembre 2015. <<https://flash-art.it/article/maurizio-nannucci/>>

¹³ Jacqueline Ceresoli, "I luoghi del pensiero di Maurizio Nannucci", *LUCE*, 321, 2017, pp. 92-95.

dei vaporetto, che da Piazzale Roma portano lungo il Canal Grande fino alla Biennale e al Lido. Le sue scritte luminose in lingue diverse, installate sulla copertura delle fermate e visibili da lontano, mostravano una sequenza di parole luminose che invitavano gli spettatori a viaggi immaginari dentro le magiche notti veneziane e a vedere le cose in maniera diversa. Nei primi anni 90 del Novecento Nanucci avvia importanti collaborazioni con architetti di fama internazionale e realizza numerosi progetti per istituzioni pubbliche, come la l'opera al neon per il parco d'arte pubblica di Milano ArtLine (2020) . Nel corso del tempo l'artista intressato alle nuove frontiere in ambito visivo ha sperimentato anche fotografia, video, suono e altri media, incluso musica e teatro sperimentale. A Parma in occasione della riqualificazione e restauro di alcune opere del Complesso Monumentale della Pilotta, nel 2020 capitale della cultura, ha creato *Time Past, Present And Future*, la più grande opera permanente di 190 metri di lunghezza, 55 lettere in neon di vetro di Murano illuminate di luce blu. L'installazione luminosa, attraverso una citazione tratta dal *Burnt Norton* (1935) di Thomas S. Eliot, intreccia un dialogo tra il passato e il presente e invita l'osservatore a una riflessione sul valore nel patrimonio architettonico, artistico, storico, paesaggistico e culturale. Il "poema" di Nanucci esposto nel cortile di San Pietro Martire sulla facciata della Pilotta, fruibile a tutti di giorno e di notte, è un segno di rigenerazione urbana, di civiltà, volto a mettere in evidenza il ruolo delle istituzioni pubbliche, del museo come laboratorio dinamico attraverso l'arte contemporanea, ricollocando al centro di Parma questo importante Complesso Monumentale, come simbolo di rinascimento culturale della città.

La luce permette di allargare la percezione dello spazio e immaginare profondità immateriali, aprendo l'immaginazione a molteplici possibilità di lettura soggettiva attraverso segni luminosi, anche cromatici, che invitano a riflettere sulle strutture ambivalenti del linguaggio, vincolate da tensioni cognitive sottese.

Negli anni Sessanta, tra i protagonisti dell'Arte Povera, movimento avanguardista italiano coordinato e promosso da

Germano Celant nel 1967, all'alba delle contestazioni politiche e sociali, Mario Merz è tra gli artisti interessato ai numeri, con cui, attraverso il neon e in particolare nei suoi *Fibonacci*, investiga le attitudini filosofiche del linguaggio, dello spazio e della materia. Scrive Celant, nell'articolo-manifesto pubblicato su *Flash Art* n°5 del 1967: Così Merz violenta gli oggetti e il reale con il neon. Il suo è un incidente drammatico che atterrisce. È un continuo sacrificio dell'oggetto banale e quotidiano quasi novello Cristo (il culto dell'oggetto è una nuova religione). Trovato il chiodo, Merz, da buon filisteo del sistema, crocifigge il mondo¹⁴. Mertz come Nannucci, proviene da esperienze di poesia visiva, sulla scia di Max Bense e Eugen Gomringer, che, interessati a fenomeni strutturali del linguaggio, teorizzano una semiotica legata all'estetica e anche alle esperienze di poesia concreta, in particolare quella del gruppo di Stoccarda. Nei primi lavori di Merz, da *Solitario solidale* e *Che fare?* (entrambe del 1968) in poi, slogan e frasi di significato politico vengono realizzati in tubi al neon collocati dentro a pentole ripiene di cera o affiancate a strutture a igloo, assunto a codice poetico e stilistico dell'artista piemontese. Dagli anni Settanta compare la serie numerica di Fibonacci, una progressione in cui ogni cifra è il risultato della somma delle due precedenti (0,1,1,2,3,5, 8...) proposta dal matematico pisano Leonardo Fibonacci nel 1202; Merz la applicherà sistematicamente nei suoi lavori, con cifre realizzate al neon bianco o blu e applicate come elementi dinamici, in particolare agli igloo costruiti con svariati materiali, dalla terra alle pietre, dai frammenti di vetro alle fascine. Il neon diventa la materia ideale del suo fare arte, poiché traduce con un segno visivo una tensione concettuale che nell'ambito dell'Arte Povera include anche i materiali rifiutati dalla civiltà industriale, affiancati a quelli organici. Merz a riguardo del neon scrive: Il neon rappresenta il segno infinito della luce e l'impronta della sua forma letteraria¹⁵.

¹⁴ Cit. in Jacqueline Ceresoli, "Arte Povera", *LUCE*, 297/298, 2012, p. 48.

¹⁵ Germano Celant, *Arte Povera: storia e storie*, Milano, Electa, 2011, p. 189.

Nell'ambito dell'Arte Povera, nell'opera di Michelangelo Pistoletto *Quadro di fili elettrici-trenta lampadine* (1967), nella scritta al neon azzurro *Che fare?* (1968) e negli Igloo di Mario Merz, nel *Pugno Fosforescente* e in *È Utopia, la realtà è rivelazione* (entrambe del 1971) di Gilberto Zorio, come nell'opera *Senza Titolo (Mortificatio, Imperfectio, Putrefatio, Combustio)* (1970-71) di Pier Paolo Calzolari, composta da 12 trasformatori, 12 lampadine e 12 altoparlanti, la luce diventa linguaggio concettuale che indica processi di energia.

Dai secondi anni Sessanta, i materiali industriali e organici assumono valori critici e danno forma al pensiero intorno all'energia con installazioni "non finite" dalla vocazione ambientale, in cui, paradossalmente, l'opera è l'ambiente, abitabile.

Anche per Pier Paolo Calzolari il neon diviene un materiale artistico e si fa parola e frase, combinato a diversi elementi organici o scarti di oggetti del quotidiano - come ghiaccio, foglie, tabacco, sedie, materassi -, con opere in cui la luce manifesta il flusso di energia e diverse fasi di trasformazione della materia stessa. Nelle sue opere il neon iscrive nello spazio una traccia verbale smaterializzata. Nella sopracitata opera *Senza Titolo (Untitled)* del 1970-71, le parole latine che circondano le lampadine appartengono a due distinte sequenze. Le prime evocano il processo di distruzione della materia con cui gli alchimisti intendevano trasformarla in oro. Le altre alludono al processo ricostruttivo sul piano metaforico: l'oro alchemico, qui trasfigurato nell'idea di opera d'arte come illuminazione.

La luce mostra processi di pensiero visualizzato, si manifesta come rivelazione di una forza creativa dell'intelletto, evocata dalla lampadina come "già fatto" quotidiano, nel senso duchampiano di *ready-made*.

Per Gilberto Zorio, tra i principali innovatori della scultura del XX secolo, che sotto l'etichetta di Arte Povera pone al centro l'uomo e la dimensione biologica e fenomenologica dell'esistenza, la luce è principalmente "energia propulsiva vitalistica". La luce e i fenomeni luminosi concretizzati nelle sue opere sono materiali che includono una "totalità" esis-

tente politica che rispecchia la situazione politico-sociale del Sessantotto, con la vocazione di polverizzare la barriera tra linguaggi diversi, contro i meccanismi di omologazione della cultura di massa. Tale rivendicazione utopica del dialogo tra arte e impegno politico è più evidente nell'uso delle note dell'*Internazionale* associato al simbolo della stella in *Stella Laser* (1975): un segno plastico e luminoso universale, capace di comprendere diversi significati basati sul principio di luce come energia, visione, immaginazione. Luce come immagine globale cosmica, questa è la *Stella* per Zorio: l'immagine dell'uomo congiunta al cielo, un sogno collettivo che prorompe e prescinde da una temporalità storicamente definita e, allo stesso tempo, un autoritratto¹⁶.

Le generazioni di artisti successive ai "poveristi", tra gli altri Monica Bonvicini, in *Light Me Black* (2009) utilizza un gran fascio di tubi al neon bianco per contraddire l'utilizzo tecnico funzionale ed evocare una fascina di rami, spostando l'ottica dall'artificiale al naturale ed evocando altri contesti dentro e fuori la realtà. L'artista italiana utilizza motoseghe, martelli pneumatici, cinture da carpentiere, catrame, muri e pavimenti rotti, catene, materassi, ritagli di immagini di corpi nudi per evidenziare in particolare con il neon, paradossi di scenari abitativi o urbani. Massimo Bartolini, altro artista poliedrico che utilizza diversi mezzi nella sua ricerca artistica, nell'installazione *La strada di sotto* (2011) usa il materiale elettrico, come le luminarie delle feste popolari tipiche nel Meridione italiano, per recuperare la memoria popolare e confrontarsi con la contemporaneità.

Questi artisti italiani, protagonisti dell'arte concettuale già storicizzati, includono nel loro *modus operandi* la luce come materia capace di visualizzare processi dinamici, energie operative, fondate sul dialogo o antitesi tra natura e artificio, natura e industria, con lavori che e si distinguono dall'approccio concettuale linguistico e a-segnico delle ricerche minimaliste dei

¹⁶ Cfr. Mirella Bandini, "La stella di Zorio. L'arte come processo energetico e il recupero dei modi naturali delle immagini archetipe", *Data*, 24, 1977, p. 50.

collegi americani che utilizzano il neon, da Kosuth a Flavin, a favore di un'indagine comparata e combinatoria orientata sui versanti simbolici, oggettuali, linguistici e filosofici. La Light Art italiana si pone orizzonti ermeneutici diversi di leggibilità dell'opera in relazione all'ambiente, allo spazio, alla società e al contesto culturale, puntando sulle qualità evocative ed emotive dell'abbinamento luce e colore. Gli artisti italiani, attraverso la luce, alludono a un *autre* (altro), alla visualizzazione di zone di soglia, "liquide" direbbe Zygmunt Bauman, e solide insieme per configurare passaggi emotivi dall'invisibile al visibile, invitando lo spettatore a riflettere sulle dimensioni poetiche ed empatiche dell'opera con l'ausilio del linguaggio verbale, seguendo un'attitudine non analitica, come invece prediligono fare gli artisti concettuali americani e anglosassoni. La linea poetica della Light Art italiana coinvolge sul piano emotivo e cognitivo il fruitore, è foriera di costruzioni di significati diversi, narrazione e di memoria. La luce si fa segno, scrittura di un tempo-spazio, racconto emotivo, una sintesi magica tra ragione e inconscio, regola e sentimento che si iscrive nell'attimo della sua visione; capace di sorprendere, una sintesi tra fantasia e concretezza che incanta lo spettatore come viatico di trascendenza spirituale nell'atto stesso della percezione di un "oggetto" extra-ordinario quale è la luce, capace di valorizzare l'effetto illusorio, il meccanismo e i mezzi che la mostrano. L'aspetto effimero è un tutt'uno con la materia dell'opera e corrisponde a un processo di allargamento di orizzonti percettivi e creativi in rapporto al contesto, agli spazi espositivi interni ed esterni, pubblici e privati, in cui la luce diventa anche scena e platea insieme, in cui gli aspetti dell'allestimento delle singole opere o installazioni, composte da svariati materiali, sono alla base di un fare generativo e delle attività artistiche contemporanee. Il neon come materiale luminoso prende in considerazione modalità espositive variabili, l'impatto decorativo e di collocazione dipende dai contesti e dall'approccio dell'artista a un luogo specifico. Questi e altri elementi incidono fortemente sulla fruizione e definizione dell'opera stessa, perché nulla in arte è come appare e tutto si

può rifare. A questo proposito è il caso di dire che il neon asurge a “environment” dello spazio che non c’è, come quintessenza della scultura e dell’architettura.

E Allan Kaprow, negli anni Cinquanta, insieme ad altri protagonisti americani degli happening - come John Cage, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Jim Dine e Robert Rauschenberg - e al movimento giapponese Gutai, fondato nel 1954 da Jiro Yoshihara e Shozo Shimamoto, porta alle estreme conseguenze la fusione tra la vita reale, azione artistica e contesto, urbano o privato, con interventi mirati alla diretta partecipazione del pubblico. Nel 1959, con *18 happening in 6 parts*, messo in scena alla Reuben Gallery di New York, Kaprow è il primo a definire teoricamente il potenziale della performance dell’happening come sviluppo, causa ed effetto degli “environment”¹⁷. Il termine “event” è entrato nel vocabolario artistico in seguito al celebre spettacolo del Black Mountain College, con azioni varie dove è stata superata la distinzione tra arte e vita. Gli *events* sono concepiti come azioni teatrali alle quali il pubblico partecipa spontaneamente. La luce permette a tutti di partecipare a un evento visivo che diventa spettacolo. Attitudine collettiva e relazionale che la Light Art italiana eredita e declina in modalità diversa con spazi, ambienti, strutture o stanze da attraversare ed esperire, in cui il “luogo” asurge a dispositivo della percezione, si fa evento permettendo al visitatore di immergersi in una dimensione fluida, immateriale e multisensoriale. La luce è il luogo dell’azione visiva. Pensare e fissare, percepire e presentare, sentire la sensazione di fonti luminose in un’azione, in un oggetto: attraverso la luce si mette in relazione arte e vita. La luce, indissolubilmente legata alla visione, fa leva sul coinvolgimento emotivo dello spettatore in un cortocircuito spaziale e temporale che unisce passato e presente, configurando una zona neutra di passaggio dal reale all’immaginario, dove la tecnologia è un dispositivo creativo.

¹⁷ Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, H.N. Abrams, 1966.

Dagli anni Sessanta Paolo Scirpa ha investigato le possibilità percettivo-illusorie della luce, definendo un'iconografia riconoscibile, indipendente da qualsiasi movimento artistico e all'insegna della libertà espressiva. Dagli anni Settanta sostituisce l'iconografia bidimensionale con la modularità di uno spazio oggettuale che luce e specchi trasformano in *Ludoscopi*, sculture rigorosamente minimaliste, dotate di un sistema di specchi e luci al neon bianche e colorate, con l'intenzione di suggerire una percezione di profondità illusorie in cui si annulla la barriera tra limite del reale e fittizio, aprendo un ponte tra arte e scienza, umanesimo e tecnologia. Nei *Ludoscopi* si manifestano fenomeni di convergenza e divergenza cromo-spaziali, espansione e traslazione, rimandi e dilatazioni tra la luce fisica e quella illusoria. L'introduzione degli specchi nelle ideazioni plastiche (cubo, parallelepipedo, cilindro) valorizza "abissi" percettivi illusori e autoreferenziali in cui lo spettatore si rispecchia. Scirpa ha incentrato il suo lavoro sulla possibilità di realizzare con mezzi tecnologici la fruizione dello spazio reale in rapporto alla dimensione virtuale, in cui la luce diventa uno strumento di scrittura spaziale e lo spazio è la somma di diverse propagazioni luminose. Dal cubo, al parallelepipedo, al cilindro, s'intrecciano percorsi di luce intersecati sulle diagonali trasversali delle strutture stesse, in cui il fruitore ha la sensazione quasi di galleggiare dentro a dimensioni luminose evanescenti¹⁸. C'è sempre il neon nel suo fare luce sulla volontà di rendere visibile una misteriosa tensione verso l'infinito, nel ripensare la pittura in oggetti scultorei e ambienti che evocano variazioni della percezione dello spazio. Il neon per Scirpa dà forma alla trascendenza della luce, come epifania dell'assoluto dal quale proveniamo e a cui tendiamo, oggettivizza una dimensione simbolica, come l'oro nei mosaici bizantini. Scirpa si allontana dalla fascinazione oggettuale di struttura, fisicità o ricerche ottico-cinetiche sviluppate dall'Arte programmata, per una ricerca di infinitu-

¹⁸ Domenico Nicolamarino, "Fluorescenze lineari. Paolo Scirpa", *LUCE*, 3, 2010, pp.22-27.

dine più “romantica”, inetriore, attraverso neon, specchi forme cubiche, gemetriche o vortici luminescenti per simulare spazialità illusorie, dove il nostro sguardo inciampa tra il finito e il non finito che la luce include. Le sue opere sviluppano intersezioni e traslazioni tra pittura e scultura, in cui la luce e le sovrapposizioni di segmenti al neon con strutture modulari inscenano una dimensione ideale-spirituale dell’arte, metaforica e qui il valore metafisico e strumentale coesistono in forme pseudo scientifiche dove s’infrangono prospettive di luce illusoria in voragini ipnotizzanti.

Precursore di ricerche intorno alla percezione e alle ibridazioni tra luci e colore, anche attraverso video innovativi, Bruno Munari ha evidenziato un aspetto ludico di Scirpa, che dagli anni Ottanta presenta interventi progettuali sul territorio. Parlare di luce nell’arte italiana sottende una pluralità di riflessioni sulla capacità di mescolare una competenza estetica, la riflessione sulla storia dell’arte del passato e gli elementi decorativi con oggettività, necessità e finzione. Luce come fatto in sé che, col passare del tempo, comprende una cultura artigianale/industriale sempre più raffinata.

Nell’arte italiana dagli anni Novanta del Novecento, nel clima di ricerche post-poveriste e sulla scia dell’estetica relazionale¹⁹, la Luce è *cult* a, adattabile a molteplici contesti espositivi anche per gli artisti contemporanei che preferiscono evitare il problema della rappresentazione e lavorare negli spazi di un contesto specifico, rivolgendo il loro interesse verso lo spazio urbano o l’ambiente interno ed esterno, che si materializza nella proiezione di una luce bianca o di altri

¹⁹ La definizione di Arte Relazionale si afferma con la diffusione del libro *Esthétique Relationnelle* (1998) del critico francese Nicolas Bourriaud, fondatore e direttore tra il 1992 e il 2000 della rivista *Documents sur l’Art*, uno strumento di comunicazione che pone interrogazioni sulle recenti trasformazioni delle ricerche artistiche che includono socialità, partecipazione, interattività, convivialità, intrattenimento e divertimento. Gli artisti relazionali propongono come opera d’arte momenti di socialità, modelli di esistenza aggreganti, creando nuovi luoghi di socialità, contro i processi di omogeneizzazione dei comportamenti. Inoltre, mirano a preservare la nostra esistenza da un eccesso di meccanizzazione che riduce il contatto fisico e lo scambio tra individui diversi.

colori. L'obiettivo è veicolare e intrecciare relazioni diverse tra artista, opera, spazio e pubblico come energia propulsiva, in un rapporto emozionale che empaticamente si instaura con lo spettatore, rendendolo così protagonista dell'opera.

La luce trasmette sensazioni allo spettatore, lo ammalia, incanta, è prettamente esperienziale. La percezione dipende da ciò che facciamo e come guardiamo qualcosa o qualcuno e da dove siamo. La luce nell'arte, sovverte i modi in cui si genera, produce una combinazione di esperienze.

In linea di continuità con il Barocco, la Light Art italiana investiga le possibilità della messa in scena dell'effimero concreto; è l'arte della meraviglia, inscena dispositivi della trasformazione di uno spazio-tempo non lineare o di un luogo incentrato sul modo di costruire la percezione. La luce è la poesia della materia e si fa architettura del simbolico. Divagando, ma non troppo, la luce nell'ambito dell'allestimento museale, per esempio, ha il compito di tenere unita la visione delle singole opere immerse all'interno di un percorso espositivo, s'intreccia con queste e diventa una componente determinate per comprenderne il senso. Si parla di luce che materializza aree dell'effimero in maniera armonica con la struttura espositiva, seguendo una vocazione architettonico-ambientale da esperire con tutto il corpo. In questo capitolo si ricorderanno soltanto alcuni artisti italiani post-cinetici, quegli innovatori che nella luce, nell'artificio e nelle alterazioni percettive, come nella trasparenza, nella variabilità combinatoria di dispositivi luminosi, hanno saputo coniugare l'aspetto tecnologico con quello artistico. Tra le artiste che hanno adottato nella loro ricerca artistica la luce come forma e sostanza, medium e linguaggio, oltre alla già citata Nanda Vigo, pioniera della progettualità della luce e traslazioni tra architettura e design, si ricorda Amalia Del Ponte, artista che negli anni Sessanta ha sviluppato un dialogo interdisciplinare, collaborando con scienziati, filosofi e musicisti. In maniera pionieristica sperimenta diversi media - fotografia, video, disegno e materiali industriali quali resine e plexiglass -, impiegandoli per studiare la propagazione della luce nella serie di *Rifrazioni* (1960-1970), opere

che raggiungono anche dimensioni ambientali e instaurano una relazione percettiva con lo spettatore che le attraversa. Un'altra figura di spicco è Marinella Pirelli, in particolare con le sue installazioni degli anni Settanta, che valorizzano le proprietà di trasparenza e di riflessione di sottili schermi modulari per filtrare e rifrangere la luce. Negli anni Sessanta, Marinella Pirelli entra in contatto con Bruno Munari e con l'Arte Programmata, sostenuta da Olivetti. Con Munari condivide i temi della rifrazione e della diffrazione della luce e, nel tentativo di definizione degli oggetti in termini luminosi, i suoi lavori rielaborano in maniera originale le ricerche ottico-cinetiche del suo Maestro. L'artista si riconosce nelle ricerche degli artisti dei gruppi T, N, GRAV e Zero, in particolare nel lavoro di Otto Piene e Gianni Colombo, incontrato nel 1967. Esposta a Palazzo Reale in occasione della sua mostra personale intitolata "Luce. Movimento, Il Cinema sperimentale di Marinella Pirelli", a cura di Lucia Aspesi e Iolanda Ratti, *Film Ambiente* (1969) è senza ombra di dubbio l'opera più pionieristica dell'artista veronese. Concepita come un cinema espanso, in cui lo schermo si fa ambiente e struttura percorribile dai visitatori, l'artista fa qui uscire il film dalla bidimensionalità dello schermo cinematografico, aprendo le immagini all'opportunità di invadere e abitare lo spazio fruito dallo spettatore. In questo caso le sue opere ci permettono di vivere un tempo reale della vita e, nel medesimo istante, uno contemplativo, entrando in simbiosi con l'opera²⁰. Riconoscibile per l'uso del raggio laser, suo erede è il figlio Pietro Pirelli, performer, musicista e artista visivo che coniuga suono, visione, spazio e gesto, come per esempio accade in *Arpa di Luce* e *Idrofoni*, installazione che ha diverse declinazioni e dimensioni a seconda dello spazio in cui si inserisce. Le sue installazioni ambientali sono interattive e gli impulsi sonori composti dall'artista corrispondono a quelli visivi. Nelle sue installazioni *UNISONO*

²⁰ Jacqueline Ceresoli, "Luce Movimento", in *LUCEweb*, 2 maggio 2019. <<https://www.luceweb.eu/2019/05/02/luce-movimento/>>

Aa.Vv., "Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli", Electa, 2019

per *Fotodendro* e *Idropiro* (2014), esposte in occasione della mostra “Mehr Licht, More Light” nel Salone del Concilio di Trento di Palazzo Bevilacqua Ariosti a Bologna, colloca su una struttura di bambù tre idrofoni, strumenti per suonare l’acqua. In quest’opera d’ispirazione Zen, gli impulsi sonori prodotti dall’artista o dal pubblico configurano immagini, “quadri” di luce, attraverso dischi d’acqua vibrante che, proiettati nel circostante, producono un divenire di cerchi e di forme fluide di grande impatto scenografico²¹. A Milano, alla basilica di San Celso, *Arpa di Luce* (2019), dopo un decennio di sperimentazione di un immaginifico strumento al laser più veloce al mondo ideato da Gianpietro Grossi e Pietro Pirelli, si è visto, toccato e sentito la luce. Il progetto prodotto da Agon, il centro di ricerca musicale fondato nel 1990 da Luca Francesconi, Pietro Pirelli e un gruppo di musicisti sperimentatori di nuove sonorità, ha permesso all’artista di inscenare una dimensione dall’atmosfera sacrale con 11 raggi paralleli di luce laser che raggiungono altrettante fotocellule poste fino a una distanza di 30 metri. L’Arpa è un’opera totale che ambientata in uno spazio sacro si carica di significati e incanta il pubblico con magiche suggestioni. L’impulso generato dall’interruzione dei raggi viene elaborato dal software, consentendo di restituire al suono la sensibilità del gesto del musicista. Al centro della basilica milanese c’era appeso un lungo pendolo, che lanciato nello spazio dal pubblico ha prodotto una melodia grazie all’ausilio di un software creato da Agon.

Nella sua arpa- scultura di luce e strumento musicale insieme- il gesto, suono e visione e riflessione sulla funzione estetica dell’arte, che si fa materia sinestetica e il pendolo azionato dal pubblico, definisce cosmologie immaginarie. Così azione e visione mettono in luce armonie arcane, in riferimento all’aspetto non soltanto apollineo della luce ma anche all’aspetto dionisiaco della musica. Non a caso la sua

²¹ Jacqueline Ceresoli, “Materialità impalpabile”, in *LUCEweb*, 8 maggio 2019. <<https://www.luceweb.eu/2019/05/08/materialita-impalpabile/>>
<<https://pietropirelli.it/arpa-di-luce/>>

“arpa laser” è stata presentata in diverse occasioni musicali quali la Biennale Musica Venezia e in Giappone, accanto a un’orchestra barocca nell’opera *Japan Orfeo*.

Pioniera negli anni Sessanta e Settanta nella sperimentazione di nuovi materiali, neon, video e plastica, anche Federica Marangoni, attraverso opere site-specific in relazione al contesto, nel suo lavoro supera la separazione fra i diversi generi e forme d’arte con un approccio sperimentale.

È significativa la sua installazione *Filo Conduttore* (2015), l’installazione site-specific ideata per la facciata di Ca’ Pesaro e realizzata in *cracked neon tube*, un neon speciale dove le canne di vetro pirex sono riempite con mini sfere di vetro massiccio che fanno girare di continuo il gas immesso, ottenendo un effetto simile a una “scarica elettrica” di colore rosso, dalla luce intensa quasi come un LED ma con un alone esterno meno intenso. Un filo di luce rossa che percorre in verticale e in orizzontale la facciata e che sembra srotolarsi da una grande bobina posta all’esterno, per poi entrare nel Palazzo fino alle scale contigue, dedicate all’Umanità. A questo punto il filo rosso diviene un rivolo di sangue che scorre dentro un rotolo di filo spinato. A terra colloca il feticcio di un mendicante e sulla parete nera centrale campeggia la scritta in neon bianco e nero “IT IS NOT A GOOD DAY TO BE HUMAN”. Affiancano l’installazione due video, *Wording Hand*, che mostrano la mano dell’artista mentre scrive parole al neon.

Tra gli autori riconoscibili per un segno luminoso realizzato in *situ*, si ricordano le prospettive visive di configurazioni spaziali di Carlo Bernardini, che, in linea di continuità con il Rinascimento, realizza lavori di rigorosa essenzialità, recuperando la luce come segno e traccia. Sostituendo il neon con le fibre ottiche, cifra stilistica e strumento espressivo, conferisce allo spazio un impatto inusuale, in cui una forma geometrica essenziale viene ideata per stabilire una linea di confine tra luce e buio. Dal 1996, Bernardini crea installazioni in fibre ottiche, superfici OLED ed elettroluminescenti, creando ambienti minimalisti in cui si visualizzano prospettive, punti di fuga e di relazione tra spazi interni ed

esterni. La sua è una prospettiva “immateriale” ottenuta tramite disegno geometrico, luce bianca ed evanescente, punti di connessione tra suono e modellazione digitale con sistemi ad alta tecnologia e interattività, sperimentati nei lavori più recenti, in bilico tra materialità e illusione. Le sue opere esistono nel presente, in relazione a uno spazio reale, e questo “qui e ora” vale per la luce che, inevitabilmente, quando si accende irradia le architetture; ma per esserci ha bisogno del corpo e dello sguardo di chi le percepisce e attraversa²². Le opere di Mario Airò, invece, non agiscono tanto sulla forma dello spazio, quanto sulla percezione dell’attorno, dell’intra-spazio percorso dal singolo individuo, in cui la luce plasma atmosfere. In opere come *The Bird-Watcher*, installazione sonora realizzata nel 1993 nella radura di un parco a Sonsbeek, o *Acqua Tonica*, installazione composta da bottigliette di acqua disposte sul pavimento in una stanza cieca invasa di luce di Wood, realizzata nel 1994 nella galleria Klemens Gasser a Bolzano e successivamente, nel 2001, al Museo Peci di Prato, Airò mette in scena spazi sensibili e reattivi che permettono allo spettatore di avere un nuovo contatto con le cose che perimetrano lo spazio, valorizzando il frammento, l’oggetto del nostro presente. Più che spazi che presentano un’azione precisa, Mario Airò privilegia le “stanze”, tra le altre *La visione di Philip* (2002): un raggio di luce viola proiettato in piazza Dante a Bergamo che attraversa la struttura di una stanza, intersecando al suo interno il piano di un tavolo trasparente su cui poggiano fogli con la calligrafia di Torquato Tasso, raccontando nuove storie di armonia tra il soggetto e l’attorno di uno spazio come dispositivo emozionale. Altro artista noto per la sua capacità di coinvolgere i partecipanti-osservatori è Massimo Bartolini, noto per incubatori di sensazioni diverse, luoghi che invitano lo spettatore a partecipare attivamente alle sue installazioni, come accade nell’opera site-specific *Mixing Parfums* (2000). Composta

²² Jacqueline Ceresoli, “Spazi di luce. Le materializzazioni luminose di Carlo Bernardini”, *LUCE*, 309, 2014, pp. 101-106.

da due ambienti profumati con odori differenti che comunicano attraverso una porta girevole luminosa che irradia le stanze con una luce gialla abbacinante ed evanescente, l'opera invita i fruitori a interrogarsi sul significato dei profumi, sulle possibili forme assunte da questi. Le sue installazioni valorizzano le sensazioni sensoriali dei fruitori, in genere invitandoli a passare dalle abituali esperienze anestetiche a nuove esperienze estetiche.

Alberto Garutti, a partire dal 1996 in avanti, agisce in luoghi pubblici e privati per rivelare luoghi virtuali. Un esempio: nel 2002, nella città di Kanazawa, Garutti ha proposto a un gruppo di persone che abitavano in un quartiere vicino al terreno destinato ad accogliere la futura sede di un museo d'arte contemporanea, di partecipare alla realizzazione di un'opera destinata, in parte, proprio a loro. L'opera in questione si caratterizzava per una serie di lampade collocate sulle facciate delle case del quartiere e rivolte al terreno deserto su cui sarebbe poi sorto il futuro museo. Le lampade, collegate a una serie di dispositivi di rilevamento del movimento all'interno delle case, si sarebbero accese in funzione delle attività quotidiane degli abitanti. Il fine di quest'opera era mettere in luce, far vedere, rivelare un paesaggio effimero e provvisorio di luci che, accendendosi nello spazio notturno del quartiere, avrebbe indirizzato gli sguardi dei possibili visitatori o degli spettatori sul vuoto del museo, configurando un luogo ancora virtuale. Rivelare, segnalare attraverso dispositivi luminosi immediatamente visibili, è un obiettivo di Garutti e della sua ricerca artistica, come testimonia *To those born today*, il progetto site-specific per Piazza Dante a Bergamo (1998-2000), in seguito riproposto in occasione della mostra "Over the Edges" allo S.M.A.K. di Gent e nella Biennale di Istanbul del 2001. Nelle tre opere, Garutti ha segnalato, con oggetti dotati di dispositivi luminosi, l'evento epifanico delle nascite nelle cliniche di maternità locali. Le luci mostrano nell'accendersi l'evento stesso della nascita. Nella cultura visiva occidentale la luce è sinonimo di nascita, e nella storia dell'arte il bambino è il simbolo per eccellenza

del futuro. Nel luglio del 2019, a Piazza del Popolo a Roma Alberto Garutti ha realizzato “Ai nati oggi”, un progetto di arte pubblica temporanea per celebrare l’evento universale della nascita, sul modello di quella realizzata a Bergamo dal 1998 e in diverse parti del mondo tra cui Mosca. Per indicare ai passanti pedonali il significato dell’opera sono state poste delle lastre in ferro che riportano il seguente testo:” I lampioni di Piazza del Popolo sono collegati con il reparto di maternità del Policlinico Agostino Gemelli. Ogni volta che la luce pulserà vorrà dire che è nato un bambino. Quest’opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città”.

Dagli anni Novanta a oggi, la luce, in particolare il neon, per molti artisti italiani affermati e anche emergenti è il mezzo e contemporaneamente il fine del lavoro, capace di rivelare un percorso narrativo e logistico insieme, per mettere in scena prospettive di sguardi, modalità sorprendenti in un luogo invisibile, che prende forma nel momento in cui lo si guarda o attraversa.

Dall’intervento all’aperto realizzato nel 1991, dal titolo *Il dittatore*, ideato nell’ambito del progetto “Imprevisto” al Castello di Volpaia a Radda Chianti, Siena, Massimo Uberti, artista concettuale noto a livello internazionale, impiega un fascio di luce come opera che fende lo spazio oscurato. Con un potente faro collocato sopra un ulivo per illuminare un pavimento di piastrelle industriali dal colore giallo oro, l’artista squarcia il buio e interviene con un materiale industriale in un contesto naturale. Uberti, in tutte le sue opere successive, con il neon, disegna, intreccia dialoghi tra arte e architettura, scultura e immagine, forma e contenuto, sostanza e materia. La luce struttura attese di spazi poetici e diventa strumento di riflessione sui tempi della percezione dell’inatteso, sempre soggettivo e coerente ai valori universali dell’opera d’arte, in cui l’umano e il sociale si confrontano. Dal 2000 a oggi, Uberti pone l’accento sull’aspetto umanista del pensiero architettonico rinascimentale italiano. Lo si vede in particolare con la grande installazione pubblica realizzata nel 2008 presso la Fondazione Le Stelline di Milano, dal titolo *Ten-*

dente infinito, un intervento incastonato nel chiostro della Magnolia, dove l'artista ha riproposto a larga scala il disegno di Sforzinda, la città ideale disegnata da Antonio Averlino, detto il Filarete nel 1465 circa. L'opera si presenta come una pianta sospesa, realizzata con tubi al neon rigorosamente bianco e delinea una costellazione metaforica tra la Milano reale e il cielo. Attraverso una sedia o una casa realizzati con il neon e collocati in ambienti chiusi o in luoghi pubblici, Uberti incentra la sua ricerca sulla riflessione dell'abitare nello spazio vissuto, interno o esterno, evocando sagome di architetture, costruzioni luminose pregne dell'esperienza dei luoghi. Una sintesi della sua ricerca è stata esposta al Palazzo Ducale di Mantova nel 2018, in occasione della prima importante mostra personale, intitolata "Belvedere. Omaggio a Giulio Romano", nell'ambito della I Biennale di Light Art, dove la sua riflessione sull'architettura e sulla funzione della piazza nella cultura italiana dal Rinascimento a oggi è il tema del suo operare nello spazio pubblico e private. Per Uberti vedere un segno luminoso è sinonimo di conoscere, percepire, trasfigurare uno spazio "altro". Nel suo fare con la luce progetto e utopia coincidono attraverso opere storiche che invitano lo spettatore a riflettere sul valore delle nostre radici culturali e identitarie. Attraverso forme geometriche simboliche, come il cerchio, linee rette, superfici sezionate con il neon bianco latte quale metafora oggettiva, artificiale di un vedere soggettivo, le sue architetture luminose s'ispirano a Leon Battista Alberti e Andrea Palladio²³. L'artista coerente alle sue tematiche con la grande installazione luminosa SPAZIO AMATO realizzata in occasione dell'edizione 2020 di *Hypermaremma*, il festival di arte contemporanea del sud della Toscana, incastonata come un diamante all'interno dell'Oasi WWF del Lago di Byrano a Terre di Sacra a Capalbio (GR), traccia un segno con una semplice "didascalia" al

²³ Jacqueline, Ceresoli, *L'omaggio di Massimo Uberti a Giulio Romano*, in LUCEweb, 23 luglio 2018. <<https://www.luceweb.eu/2018/07/23/lomaggio-di-massimo-uberti-a-giulio-romano/>> <<https://www.luceweb.eu/2020/07/29/spazioamato-di-massimo-uberti-nell'oasi-delwwf-in-toscana/>>

neon dalla luce diafana per evidenziare la bellezza del paesaggio mozzafiato maremmano.

La cultura occidentale ha valorizzato la vista, più che gli altri sensi, con il costruito, la progettazione e l'abitare, interno ed esterno, dei luoghi urbani. La luce è materia evanescente dell'instabilità, governabile e in grado di definire campi visivi dinamici o statici a seconda dei casi. *Struttura Spaziale Big-Bang* (2002) di Nicola Evangelisti, parte della Targetti Light Art Collection, è una rappresentazione suggestiva dell'esplosione originaria da cui è nato il plasma primordiale, quale materia-vita e sintesi biologica del futuro sempre evolutivo o DNA totale.

Anche Fabrizio Corneli, appassionato di scienze fisico-matematiche e anch'esso tra gli artisti della collezione di Light Art della Fondazione Targetti, dagli anni Ottanta iscrive le sue opere nello spazio d'impatto tridimensionale, visibili soltanto all'accensione della luce. Quando la luce si accende all'interno delle strutture, infatti, i suoi raggi proiettano la loro energia attraverso tagli, facendo apparire sul muro sagome antropomorfe "intagliate" di luce e di ombra. Per Corneli, la luce è la più pura forma di energia per fare apparire sulle pareti bianche ciò che è sotteso. La base della sua ricerca artistica poggia su una gamma di ipotesi tra errore e conoscenza, in cui tutto appare "sotto tensione", contrappunti tra luce e ombra, e viceversa, che proiettano figure dall'essenza misteriosa.

Nel 2010, nell'anno del centenario del Futurismo italiano, Gisella Gellini, architetto e studiosa della cultura della luce, con particolare attenzione alla Light Art, è stata invitata a curare una mostra per *Luminale*, intitolata "Luces. Light Art from Italy": è una prima e significativa collettiva, seppure non esaudiva, di artisti italiani che utilizzano la luce come dispositivo esperienziale, ospitata al Museo Archeologico di Francoforte e continuata nel 2012 con la mostra "JETZT - Archäologische Schatten" (Ombre Archeologiche) di Fabrizio Corneli. Da allora, ogni anno, Gisella Gellini, pioniera e paladina della Light Art promuove mostre collettive, in Italia e all'estero, catalo-

gando in maniera sistematica opere di autori italiani e stranieri che agiscono nei luoghi pubblici e privati²⁴.

Il 2015 è stato l'anno della luce per l'Unesco, ma in Italia, incapaci come siamo di strategie lungimiranti e proficue e non performative temporanee, ci siamo persi una grande opportunità di promuovere in maniera sistematica eventi di Light Art mirata alla valorizzazione del nostro patrimonio artistico, culturale, storico e paesaggistico. Detto ciò, in Italia ci sono artisti temerari che, nonostante le difficoltà oggettive della Light Art, conducono le loro ricerche solitarie intorno alle attitudini della luce come materia, scultura di visione e percezione, come tentativo di radicale smaterializzazione degli spazi e degli oggetti. Per esempio, Maria Cristiana Fioretti, titolare della cattedra di Cromatologia e direttrice della scuola di Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, dal 2010 incentra la sua ricerca sul colore unito alla luce, includendo nelle sue opere ambientali suono e materiali organici e artificiali. Nelle opere recenti ha utilizzato la luce di Wood e i colori fluorescenti, come si vede in *Sisma* (2017), opera esposta in occasione della mostra itinerante "Black Light Art", a Milano, Como e Spoleto. Unendo l'antimaterialismo di Kandinskij alla scultura e agli ambienti come processo dinamico, inscena "paesaggi" cromatici di forte impatto emotivo come deformazioni spaziali, in cui l'elemento del segno fluido assurge ad archetipo dello spazio interiore. Le sue opere procedono per diversi livelli di sensazione: uno grafico-compositivo, in cui luce si fa segno, e l'altro pittorico-decorativo. E fra questi due estremi, la profondità spaziale come pura astrazione è il suo obiettivo. Luce e colore, applicati appositamente come codici costruttivi per dilatare la percezione dello spazio visivo, Fioretti coniuga la pura astrazione con il concreto realismo, traduce in materia concreta la sua visione, con opere capaci di generare nell'os-

²⁴ Dal 2009, Gisella Gellini pubblica annualmente per Maggioli Editore *Light Art in Italy*, annuario che raccoglie le opere realizzate o allestite in Italia da artisti italiani e internazionali, offrendo un ventaglio pressoché completo delle applicazioni della luce in campo artistico.

servatore un effetto atmosferico-fluido-cosmico in cui sono ricorrenti l'acqua, l'aria, le albe e i tramonti "boreali", dove tutto è artificio e mistero, alla ricerca di nuove sensazioni realizzate con diverse tecnologie.

Dal 1993, con *Cono Scienza*, Nino Alfieri ha caratterizzato la sua ricerca intorno al concetto di Cosmo, comprendendo materiali fotosensibili, prima con sculture metalliche piegate e traforate in grado di catturare la luce con il fine di evidenziare ombre e fasci di luce riflessa e, successivamente, con opere interattive che si modificano percettivamente, per forme e colore, in cui le diverse frequenze luminose sono emesse da apparecchiature elettroniche. Nel caso della scultura *Light Sphere* (2012), sfera traforata rifinita in gesso liscio fotosensibile all'interno e in sabbia nera all'esterno, la luce LED posta al suo interno configura un cosmo che, scrive l'autore evoca il concetto rinascimentale che vede l'uomo come media proporzionale che oscilla tra l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo²⁵. Per Alfieri arte e cosmologia assecondano la sua volontà, quale forza oggettiva di oggettivizzare una dimensione spirituale per svelare un aspetto dell'essere.

L'opera nasce dall'artista, in modo misterioso, enigmatico e giocoso per Patrick Tuttofuoco, riconoscibile per interventi urbani contrassegnati da elementi luminosi. L'artista incentra la sua ricerca sulla necessità di riscrittura dei codici e delle forme urbane, mescolando messaggi di denuncia sociale con ironia, trovate ludiche, pop-concettuali, agendo sulle modalità di coinvolgimento e di collaborazione del pubblico, in contesti pubblici e privati in Italia e all'estero. Luce, neon colorati, materiali luminosi come segno rigenerante, accensioni intese come fonte di energia, superfici specchianti e laser colorati diventano per lui elementi che facilitano il dialogo tra spazio, opera e pubblico. Proposto per la prima edizione del bando Italian Council 2017 (Rimini, Berlino e Bologna) dal polo Museale dell'Emilia Romagna con la collaborazione del Comune di Rimini, l'Accademia di Belle Arti di Bologna, l'Istituto

²⁵ <http://ninoalfieri.it/it/lightart/light_sphere.html>

Italiano della Cultura di Berlino e l'organizzazione culturale Xing, il suo progetto *ZERO (Weak Fist)* è stato selezionato dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e periferie urbane del MiBact tra i progetti internazionali che si sono contraddistinti per originalità dei linguaggi adottati. Scultura luminosa mobile progettata per valorizzare l'Arco di Augusto di Rimini - struttura simbolica priva di porte e di barriere, simbolo di ospitalità e scambio di cultura tra popoli diversi - e altri luoghi emblematici a Berlino e a Bologna, *ZERO (Weak Fist)* è un segno cangiante, visibile: una mano chiusa, con il pollice contratto con le altre dita. Questa scultura luminosa ricorda il gesto di un Dorifero disarmato ripreso dalla statuaria ellenistica, è un pugno semiaperto sospeso tra ostilità e accoglienza, un segno critico carico di simboli che apre riflessioni sulle contraddizioni del comportamento umano. Flavio Favelli investiga diversi meccanismi della sua memoria in rapporto alla contemporaneità, le sue opere site specific si presentano come assemblaggi di ready-made di oggetti diversi, di arredamento e uso comune, tra gli altri sono ricorrenti neon e lampadari che suscitano corti circuiti visivi e linguistici in cui pubblico e privato si mescolano, dove il ricordo collettivo diviene l'opera che genera suggestione. Favelli produce lavori diversi come catalizzatori di ricordi, per lo più opere ambientali in luoghi pubblici e privati, interni ed esterni, in cui sensazioni, visioni, profumi, esperienze vissute in prima persona archiviate nell'inconscio, storia e memoria, ricordo e nuova dilatazione temporale, arcaismo e modernità, citazioni vintage diventano materiale del suo operare sul vissuto personale in rapporto alla collettività. Sono riconoscibili le sue insegne al neon pubblicitarie che citano immagini di un mondo vissuto, come per esempio si vede in "Senso 80", installazione ambientale ideata nell'Albergo Diurno, Porta Venezia, di Milano(2017) in collaborazione con il FAI (Fondo Ambientale italiano), in cui spiccano i light-box, insegne luminose degli anni'80 che mostrano grafiche, logotipi e messaggi sovrapposti, in cui la modernità compare come un mix tra uomini e merci, utopie e tradimenti.

Le installazioni di Light Art continuano a porci la domanda sulle modalità di guardare la luce in relazione a un contesto specifico: è materia e forma di riflessione sull'arte autoreferenziale. Tutto dipende da come la si illumina, quando e come e perché la luce diventa il soggetto dell'arte visiva contemporanea. La luce nell'arte visualizza l'idea, è progetto che opera sui sensi, costruisce immagini e architetture visive, memoria, ricordi e identità, esibisce il suo potenziale performativo. Dagli anni Duemila, la nostra civiltà è passata dalla meccanizzazione alla computerizzazione. La rivoluzione digitale, più la convergenza di bit e di atomi e algoritmi stanno riformulando i canoni della progettazione, della costruzione di modi di vivere e, di conseguenza, delle opere d'arte. Nel passato, le macchine sono state riutilizzate dagli artisti; oggi, oltre al neon, nell'ambito artistico sono frequenti dispositivi luminosi sempre più sofisticati, prodotti dalla cultura digitale per lo sviluppo di ambienti stranianti, multisensoriali, in grado di tradurre in codici combinatori variabili le potenzialità del movimento, un elemento fondante delle opere ambientali, che tendono a un progressivo coinvolgimento e immedesimazione tra visitatore e spazio, attraverso un cortocircuito temporale che unisce passato e presente, in cui la tecnologia è luogo ideativo e immaginativo per eccellenza, più che strumento realizzato. Ingegneria, scienza, tecnologie complesse virtuali di uso comune e strutture ambientali sofisticate si configurano come canali di informazione a doppio senso tra il corpo e la rete, che si traducono in segnali, presenze luminose, bagliori, sospensioni intermittenti in grado di mappare e geolocalizzare il potenziale effimero della luce con strumenti tecnologici e display della realtà aumentata in un tempo reale, riformulando la messa in opera delle loro potenzialità combinatorie. La luce sottende per estensione di senso il concetto della modernità liquida di Zygmunt Bauman, che risale agli anni Novanta, con la sua visione fluida della società nell'epoca della riproducibilità web contemporanea. L'essenza liquida, impalpabile, della post-modernità ha caratterizzato il terzo millennio, evidenziandone paure, precarietà e instabilità

esistenziali. L'idea di liquidità è inclusa nella luce, che però nell'arte si oggettivizza in forme plurime, diviene un catalizzatore di idee e di riflessioni intorno alla percezione dello spazio e del tempo, in cui l'opera inscena un "luogo" sensoriale. Non a caso dagli anni Novanta, come già evidenziato sopra, gli artisti di matrice post-poveristi recuperano il tubo fluorescente come materiale dell'arte per eccellenza, in grado di innescare riflessioni sulla nostra precarietà esistenziale in uno spazio-tempo sempre più liquido, materializzato in line, superfici, forme, strutture, volumi solidi e costruzioni di architetture, anche semantiche, attraverso parole, frasi e lettere capaci di interrogarci con visioni sulle complessità e i cambiamenti del nostro tempo, in cui reale e virtuale coesistono.

La Light Art italiana carica di significati metafisici della luce anche nella scelta del titolo delle opere, in cui si avverte sempre un' indefinibile project work di nuovi scenari contemplativi, ogni artista ha la sua poetica, visione, luoghi, tempi e spazi.

Bauman utilizza il concetto di "interregno", nell'accezione formulata da Antonio Gramsci, come imprevista soluzione di continuità col passato, per configurare la condizione del presente ed evidenziare il concetto di "modernità liquida", punto nodale del suo pensiero critico. Ebbene, la Light Art agisce proprio in questo interregno, connotativo di un passaggio tra visibile e invisibile, materiale e concettuale insieme, luogo di transito, del "frattempo" di una certa idea di architettura visiva ed emotiva attraverso la luce. La Light Art nel regno della liquidità esistenziale nella quale fluttuiamo ci pone insegne, icone, simboli, riflessioni sul senso della sospensione di una precarietà esistenziale che ci annichilisce il pensiero, con costruzioni di solidità e in particolare ambienti da abitare oltre che da guardare.

La Light Art, nella sua essenza proteiforme, tutt'ora in fase di progettazione e sperimentazione, corrisponde a una sua dimensione temporale, diacronica, tendendo a "incorniciare" una dimensione spaziale e immaginaria che si manifesta in un contesto sociale. Conoscere la cultura progettuale che ruota intorno alla luce attraverso le sue principali innovazi-

oni, nell'ambito artistico o illuminotecnico, aiuta a comprendere i cambiamenti epocali del nostro tempo, che ha radicalmente abbattuto il muro tra arte e tecnologia. Paradossalmente, la Light Art, sulla soglia dell'apparenza e la vertigine del vuoto, ci propone forme, volumi solidi, "strutture" del pensiero sull'arte, che si vedono, come entità luminose che includono "prospettive" altrimenti invisibili della fragilità e sospensioni e caducità dell'esistenza. Con l'uso della luce artificiale gli artisti dominano la natura, la modificano secondo il loro sguardo, avvalendosi della scienza e della tecnica. Decontestualizzano duchampianamente materiali luminosi dall'enorme potenziale simbolico ed emotivo dal loro contesto quotidiano; la luce diventa un segno evidente dell'*hybris*, ovvero dell'insolente possibilità umana di intervenire per modificare la natura secondo l'immaginario e sensibilità dell'artista, avvicinando il suo fare a prerogative divine. Il nostro apparato visivo è guidato dalla luce, anche nella decodificazione nell'ambito artistico di percezioni cognitive ed emotive in cui complessità e mistero coesistono in maniera non convenzionale. La luce come iniziazione e sparizione di luoghi materiali e immateriali visualizza attitudini spaziali ed estensioni temporali, variabili combinatorie infinite modulate da vocazioni costruttive architettoniche.

Noto per le sue immagini incorporee iscritte nello spazio attraverso la luce come materia prima, una voce fuori dal coro è il lavoro di Fabrizio Corneli, artista fiorentino sopracitato che ha iniziato negli anni Ottanta a sperimentare una fasciosa messa in scena di teatro delle ombre, nominata Shadow Art. L'autore modella sagome, sculture impalpabili plasmate da riflessi e proiezioni a parete che fluttuano in assenza di gravità nello spazio in cui si collocano. I suoi "miraggi" sono possibili grazie alla tecnologia e sono il risultato di una ricerca artistica e scientifica originale, che fonde le teorie della visione e ottico-percettive con quella dell'estetica sensoriale, sviluppando il potenziale dell'ombra disegnata dalla luce. Marco Lodola, negli anni Ottanta è tra i fondatori del Nuovo Futurismo insieme a Dario Brevi, l'artista si distingue per

una rilettura ironica e glamour della cultura Pop con sculture luminose in perspex, neon e dal 2019 Led. Lodola, erede di Andy Warhol, padre della Pop art si ispira alle sagome semplificate di Tom Wesselman e David Hockney predilige colori vivaci per opere dai soggetti tratti dalla cultura di massa mitizzati dalla musica e dal cinema. Di Lodola sono note le coppie in vespa, ispirate al film di William Wyler *Vacanze Romane* (1953) interpretato da Audrey Hepburn e Gregory Peck, o di ballerini danzanti travolti dal ritmo della musica, Pin Up, Marilyn Monroe, Fiat 500, The Beatles e altri personaggi illustri della musica. Tutte le sue sculture luminose sono in movimento, comprese le opere di arte pubblica, in cui la luce diventa codice di conoscenza e valorizzazione del territorio nella quale si inseriscono e sono fedeli al principio del dinamismo insito nell'estetica futurista. Nel 2017 dopo le sculture luminose *Il Cappello Magico* dedicato a Borsalino, *Napoleone a Cavallo*, il 31 di luglio del 2019, davanti alla Biblioteca Comunale in Piazza Vittorio Veneto, Lodola ha reso omaggio a Umberto Eco, con una scultura a LED voluta da Vittorio Sgarbi che rappresenta lo scrittore alessandrino con il cappello Borsalino e ammantato da una sciarpa rossa presentata nell'ambito della "La Milanese", rassegna estiva di incontri, concerti e spettacoli ideata e diretta da Elisabetta Sgarbi, giunta nel 2020 alla ventesima edizione²⁶. A Roma, l'artista concettuale Chiara Dynys nel Padiglione 9B e nella Galleria delle Vasche del Mattatoio ha esposto la mostra *Enlightening Books*, curata da Giorgio Verzotti, comprensiva di dieci opere storiche raggruppate per assonanza semantica che rappresentano alcuni periodi della sua poliedrica attività, realizzate con molteplici tecniche e materiali. L'artista mantovana di formazione cosmopolita dal 2010 sperimenta la luce con opere ambientali, un materiale che in questa occasione diviene simbolo della conquista della conoscenza con

²⁶ <<https://giornaledialessandria.it/.../umberto-eco-mercoledi-31-luglio>>
<<https://radiogold.it/.../195162-luce-umberto-eco-biblioteca-svelata-terza-opera-lodola>>

l'installazione site-specific presentata insieme a undici grandi arazzi sui quali sono dipinte a mano morbide onde formate dai dorsi colorati di numerosi libri. Questa opera ambientale culmina in un grande "pozzo di luce", antro luminoso di 7 metri di lunghezza composto da 400 volumi di vetro bianco in 45 sfumature diverse, illuminati da un piccolo Led, disposti su scaffalature ambientali, è simbolo della conquista della conoscenza: un inno alla trasformazione ed elevazione verso la trascendenza. L'opera ambientale è accessibile solo attraverso un ritaglio nel tessuto, studiato per creare l'effetto straniante d'illusione prospettica, come un omaggio all'architetto Francesco Borromini che ha contrassegnato la scenografia di Roma barocca²⁷.

Gli artisti italiani sperimentano la luce, insieme a materiali luminosi complessi, praticano cross-media, includendo suono, musica con una straordinaria sensibilità poetica, si è detto rinnovano linguaggi tradizionali, materializzando opere dalla suggestiva tensione armonica e scenografica di forte potenzialità immaginativa, in cui ogni singolo elemento è pensato in rapporto al tutto. Si tratta di soluzioni innovative ideate sulla compresenza di pratiche diverse, ibridazioni tra arte, design e architettura, che fanno ricorso a congegni elettronici sofisticati, algoritmi che attivano visioni, immagini e suoni, determinando sorprendenti effetti percettivi sullo spettatore per la valorizzazione del nostro patrimonio storico-artistico, architettonico e paesaggistico nell'ambito della cultura dell'intrattenimento e dello spettacolo dell'arte. I light artist italiani non copiano gli americani o gli inglesi, ma inventano nuove soluzioni luminose che declinano con strumenti tecnologici sempre più aggiornati, non inseguono vacui sperimentalismi, ne ripetono il già-fatto, mirando a reinterpretare in maniera originale i linguaggi tradizionali come pittura, scultura, impiegati come suggerisce Rosalind Krauss, ad approfondire le "specificità" dei media utilizzati nei loro progetti, estendendone le potenzialità espressive.

²⁷ www.chiaradynys.com, <<https://www.mattatoioroma.it>>

Nel presente molteplici spettacoli luminosi su scala urbana includono proiezioni al laser, scenografie stroboscopiche, videomapping in cui luoghi e architetture si fanno immagini dinamiche e sonore pronte per essere instagrammate.

La luce è un codice, indice di conoscenza e investigazione di estensioni temporali, medium tra ieri e ora, si conferma un linguaggio plurimo della connivenza di diverse tecnologie, in cui l'effimero diventa materia dell'immaginario e strumento di valorizzazione del territorio circostante. *Oltre la luce anche il laser plasma prospettive illusorie, come dimostra* l'opera di Angelo Caruso dal titolo *Una Linea per l'architettura*, realizzata a Pisticci (MT) nell'agosto del 2008, un'installazione ideata per il centro storico dove un raggio laser ha disegnato una sera, per pochi minuti, i tetti delle "casedde" situate nel Rione Dirupo, caratterizzato da una tipologia edilizia rettangolare, povera, essenziale. Illuminando la tipologia edilizia locale, carica di valori identitari, la linea al laser è stata un'operazione di "Earthworks" svolta in relazione al territorio, non invasiva, che ha valorizzato il patrimonio paesaggistico del luogo, storia e memoria della Basilicata²⁸. Dal nuovo millennio in poi, la Light Art, il video-mapping e le installazioni multimediali producono una crescente "estetizzazione di massa" e dei luoghi urbani, puntando sulla fusione tra reale e digitale, un immaginario simbolico, d'impatto scenografico, in cui contenitore e contenuto divengono performance e la decorazione luminosa un linguaggio sofisticato.

La luce nell'arte, nel suo intento di rivelare verosimiglianze più che verità, come necessità di tensione interiore. La luce è l'opera che agisce sulla percezione: un mezzo di visibilità che si fa macchina segnica di illuminazioni poetiche e supera la "cesura" tra reale e immaginario, apparizione e sparizione, disorientamento e mistero. In questo contesto va considerato il cultore della tecnologia e membro del laboratorio "Luce e colore" del Politecnico di Milano, Francesco Murano,

²⁸ "Una linea per l'architettura", 2008. <<http://www.angelocaruso.it/portfolio-item/una-linea-per-larchitettura/>>

architetto e light designer, docente della Scuola di Design e appassionato di composizione architettonica, di luce, fotografia e teatro. Murano opera a livello internazionale, noto per progetti di illuminazione di opere d'arte, antiche e moderne, all'interno di istituzioni museali. Spazi tutt'altro che facili, con diverse complessità strutturali, poiché necessitano di accorgimenti particolari, dovendo soddisfare le esigenze di un visitatore sempre più attento alla fruizione agevole ed efficace dell'opera esposta e al contempo rispettare il dipinto o la scultura, mostrata sotto un'altra luce in un dato spazio di ieri o di oggi, garantendone la corretta presentazione storico-antica. Murano è un architetto e non un artista, ma il suo sguardo sensibile incentrato sul valore tonale del dipinto è artistico. Lo caratterizza la sua "inquadratura" rigorosa che si avvale delle regole prospettiche e compositive classiche applicate all'illuminotecnica, con soluzioni progettuali apparentemente semplici ma in realtà complesse, puntando sulla lettura filologica dell'intensità e della saturazione della pittura con luci calde e morbide che conferiscono alle scene rappresentate una vitalità sorprendente. In sintesi, le sue opere mettono in evidenza la differenza tra la "luce che si fa vedere" e la "luce che fa vedere", come spiega nel suo libro *Breve storia della luministica, la luce nello spettacolo da Erone ad Appia*, un saggio di poche pagine dove sono raccolti molti episodi sul come si illuminavano i teatri e gli spettacoli prima dell'invenzione della lampada elettrica. Detto in poche parole, quando si pone il problema di come illuminare un dipinto, l'architetto dalla sensibilità artistica adotta gli orizzonti ermeneutici di un pittore, conducendo lo sguardo dello spettatore non tanto verso il centro della scena ma nel climax, il pathos del fatto rappresentato, per far vedere intensità tonali della pittura stessa o chiaroscuri di incisioni o disegni, rendendolo complice e partecipe dell'esperienza estetica che avviene nell'atto del guardare. La sua luce, morbida, calda, tonale e vibrante, ha il dichiarato intento di coinvolgere lo spettatore in un tacito scambio di emozioni nel condividere "quel" preciso istante, quel momento di "verità", seppure

illusoria, dipinta nell'opera. Per Murano la luce è il disegno; illuminare equivale al conoscere l'opera e lo spettatore, guardandola, entra nel vivo del racconto e della partecipazione emotiva con essa. Nel progetto illuminotecnico della mostra "Dürer e il Rinascimento", dedicata al maestro del Rinascimento tedesco e ospitata a Palazzo Reale a Milano nel 2018, Francesco Murano ha espresso il meglio della sua esperienza professionale e sensibilità "pittorica" nella resa di solidità del colore in rapporto alla forma e composizione. Il suo messaggio è chiaro: la luce è l'opera, e lo spazio un progetto²⁹. Per le architetture, le piazze o altri spazi urbani, il progettista lavora anche sull'incanto della luce, capace di valorizzare geometrie e dettagli altrimenti invisibili. Nel corso del tempo ha perfezionato l'utilizzo di sorgenti LED RGB e dei sofisticati sistemi di controllo elettronico delle luci che permettono la realizzazione di installazioni complesse, dagli effetti mutevoli e cangianti, ampiamente applicati nelle scenografie urbane contemporanee, sempre più fantasmagoriche e cangianti³⁰. Murano è un caso particolare: architetto della luce dotato nella pratica progettuale di vocazione artistica, è interessato alla valorizzazione delle diverse correlazioni tra luce, spazio e comportamento umano.

Nell'analisi trasversale intorno alla luce come opera d'arte, volutamente si è passati dagli artisti a un "tecnico" della scienza dell'illuminazione con una sensibilità per le tensioni luministiche non scontate, dimostrando così le contaminazioni tra arte e light designer, poiché tutto dipende da come si vuole mostrare l'opera nello spazio, per emozionare chi la guarda. Altro caso unico di eclettismo progettuale in cui teatralizzazione, architettura e scienza si ibridano armoni-

²⁹ Francesco Murano, *L'illuminazione delle opere nelle mostre d'arte*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2017.

³⁰ Jacqueline Ceresoli, "Luce che si fa vedere, luce che fa vedere. Il *Ganzfeld* di Francesco Murano", *LUCE*, 1, 2010, pp. 12-19.
www.castagnaravelli.com, <<https://www.domusgaia.it>>
<<https://www.corriere.it/salone-del-mobile/notizie/castagnaravelli-studio-liquido-che-rende-scienza-creativa-59e55ab8-9e51-11e9-bc94-d52905b2.shtml>>

camente tra loro, è rappresentato dallo Studio di Paolo Castagna, regista teatrale, per dieci anni aiuto di Luca Ronconi, e Gianni Ravelli, architetto e docente di Architettura al Politecnico di Milano allievo di Walter Albini, dal 1998 si occupano di illuminazione, video-installazioni urbane, mostre e allestimenti di mostre, musei e spettacoli di luce. La svolta scientifica-sperimentale avviene dal 2019, quando i progettisti si impegnano in una ricerca sull'influenza della luce che incide sul processo cognitivo come hanno dimostrato con l'installazione *InLuce*, realizzata in occasione del Salone del Mobile, in bilico tra esperimento scientifico e arte, per il Corriere della Sera. L'installazione è articolata in sette stanze in cui lo spettatore viene sottoposto a stimolazioni luminose diverse e interagisce risolvendo alcuni quiz, preparati da uno staff di ricercatori del Politecnico. Un contenitore in legno di abete proveniente dalle foreste friulane e pannelli di legni di pioppo di 43 metri di lunghezza ha ospitato questa complessa installazione volta a documentare l'evoluzione di un ambizioso progetto realizzato con la collaborazione con la Scuola di Design del Politecnico di Milano e l'Università di Grenoble, che intende studiare la luce da tutti i punti di vista, del risparmio energetico e della sostenibilità, della valorizzazione urbana e della qualità della vita. *InLuce* mette in scena un viaggio multisensoriale in cui luce e profumo del legno intrecciano suggestioni emotive basate sullo sconfinamento tra arte e scienza, un macro ambiente ideato per monitorare, giocando con la luce artificiale, il processo della memoria cognitiva per individuare il modo di migliorare l'utilizzo della luce negli ambienti dell'uomo⁵⁸.

Come evolverà la Light Art nell'era digitale?

La domanda è aperta e il futuro è ancora tutto da immaginare, esplorare e ripensare: dalla fibra ottica al LED, dal laser fino ai dispositivi digitali, tecniche di programmazione informatica, archivi visivi e sonori smontati e rimontati, inclusa la realtà aumentata e altro ancora, la light Art nell'ambito della cultura globale si rigenera. Molti artisti rielaboreranno opere luminose del passato, utilizzando nuovi supporti mediatici e

strumenti digitali, così ci appaiono come nuove configurazioni mobili, risolte in simulazioni di videogames interattivi, elementi robotici, nei quali si fondono surrealismo, iper-realismo, spettacolarizzazione e intrattenimento all'isegna di una esperienza post mediatica sinestetica. Gli artisti italiani ed esteri sapranno creare prospettive, architetture visive, sculture luminose con forti identità autoreferenziali, definendo una nuova sensibilità digitalizzata, in quanto le tecnologie del nostro secolo hanno accresciuto la valorizzazione di realtà di oggi e sogni di ieri, dell'utopia del futuro nell'immediato presente, unendo tradizione con paradigmi diversi.

La Light Art digitale non ha confine territoriali, si muove in rete e configura nuovi orizzonti ermeneutici, paesaggi ibridi e, come accade nella progettazione architettonica, procederà in parallelo alla cultura tecnologica, attraverso software di design parametrico e altri strumenti innovativi che permettono all'autore di inventare nuove conformazioni spaziali, o attraverso algoritmi per produrre oggetti performanti e stranianti molto complessi, corrispondenti a un ideale di bellezza tecnologica nella società del rischio e nella sua tensione formale classica. L'accelerazione o compressione spazio-temporale sinestetica che la Light Art comprende, impone all'artista di materializzare impressioni sensoriali in cui il movimento tende a prediligere forme astratte, come unitario e soggettivo segno di continuità tra passato e futuro immediato dove il gesto e la compenetrazione tra corpo e ambienti o oggetti è il *trait d'union* tra la vita e l'arte. La Light Art si rinnova in rete, vive d'immagini instagrammate condivise e tende a una visualizzazione in costante divenire di paesaggi ibridi dalle potenzialità poliedriche di un materiale solido ma fluido insieme, dalle complessità sottese, come è la luce, che include suono, musica e gesto, sistemi informatizzati, materializzando in un colpo d'occhio, in un bagliore apparso dall'oscurità il suo processo dinamico capace di mostrare le reti dell'inganno virtuale quali forme dell'effimero, concentrandosi sulla comunicazione e le connessioni tra autori e fruitori dell'opera all'interno di un Sistema complesso. Nel

nuovo millennio la luce è icona mediale che prevede un'intenzionalità artistica, basata su un principio di leggibilità; è merce di scambio di artefatti sospesi tra realtà e finzione, universal perchè comunica il non visibile in cui archetipi concettuali, simboli e luoghi si trasformano costantemente, con il fine di intrecciare prodotti, narrazioni ed esperienze secondo una concatenazione di sensazioni, ambienti ed eventi. Per esempio, nel 2018 Brian Eno ha trasformato con *Ambient Paintings* la musica in luce all'Isola della Giudecca. Musicista sperimentale che ha composto brani per David Bowie e altri interpreti della musica contemporanea, Brian Eno, noto per la musica ambient, a partire dagli anni Ottanta elabora immagini in combinazioni casuali, seguendo associazioni aleatorie ricavate dai calcoli di computer. Quando inscenate in luoghi pubblici, le sue installazioni audiovisive diventano arte pubblica, dove il dialogo tra suono, luce e architettura, modulato da colori mutevoli sulle sue composizioni musicali, compila un insolito spartito emozionale.

L'arte è più affascinante quando immagina il futuro, lo anticipa o dà forma all'utopia, come evoca *Milonga* (2005), l'opera di Vedovamazzei esposta nel 2018 a "Chi Utopia mangia le mele", in occasione della quattordicesima edizione di ArtVerona, la fiera di arte moderna e contemporanea nella città. Alessandro Simonini, con l'opera intitolata "INRI" (2019): un tetragramma al neon rosso che gioca nel titolo sull'ambivalenza del significato dell'acronimo che sta per *Jesus Nazarenus Rex iudaeorum* (Gesù Nazareno Re dei Giudei), volto a richiamare l'episodio biblico della crocefissione, con quello esoterico *Igne Natura Renovarum Integra* (*La Natura Originaria Rinasce Fuoco*). Tale associazione concettuale metaforica evidenzia una corrispondenza dell'aspetto alchemico e spirituale del fuoco con la religione. Il fuoco visualizzato dal tubo rosso al neon diventa l'emblema di trasformazioni imperiture e insegna di nuove rinascite. In questo caso la luce diventa uno strumento di conoscenza in cui arte, scienza, teologia e alchimia trascendono lo spazio e il tempo in una sintesi magica dall'essenza misteriosa.

La luce è materia delle illusioni, evocazioni, memoria ed emozioni; un sorprendente materiale visionario che, attraverso progetti illuminanti, di autori diversi per età, formazione ed esperienze rispecchia tematiche soggettive e collettive. La luce è trama strabigliante soprattutto della cultura digitale, con opere luminose generate dall'elettricità, diffuse in rete: un cantiere metafisico che segnala traiettorie infinite in un eterno presente imbrigliato nello spazio virtuale. La Light Art è uno strumento estetico e sociale da condividere che rappresenta l'eccellenza della nostra cultura progettuale, un linguaggio volto all'esercizio della libertà individuale, che diventa la principale rivendicazione della possibilità di scegliere nuove forme e di cambiare gusto in qualsiasi contesto.

2.3. Public Light Art, Luci d'Artista e Festival della Luce: l'evento è la scena urbana

Lo scenario urbano negli ultimi anni è carico di nuove visioni suggestive, in cui la luce "diffusa", dal centro alla periferia, è la protagonista di installazioni performanti, innovative soluzioni progettuali portate avanti in relazione al territorio e mirate a valorizzare il luogo in cui si generano e il patrimonio architettonico e paesaggistico italiano, al fine di salvaguardare la nostra identità.

La luce comunica spazi scolpiti nel buio altrimenti invisibili, potenzia la bellezza formale di monumenti, opere pubbliche, edifici, piazze e giardini, funziona al meglio quando progetta interventi nel rispetto del luogo, del territorio e del fascino della città. Tralasciando le luminarie natalizie o per le feste tradizionali che caratterizzano il sud Italia, si pensi ai festival della luce, ora ampiamente diffusi in diverse città europee e metropoli internazionali, caratterizzati da progetti di illuminazione site-specific che teatralizzano i luoghi urbani. Come è noto, l'elenco di questi eventi è inesauribile.

Nel profetico libro del 2006 *Light City. La Città in allestimento*, di Lucio Altarelli, interessato al potenziale della luce

come elemento costruttivo di nuove forme di espressione progettuale della contemporaneità, si coglie il valore artistico dell'allestimento e il potenziale espressivo delle installazioni luminose che suggeriscono possibili riletture urbane di ordine estetico all'insegna della spettacolarizzazione degli spazi aperti. Ampliando i propri limiti disciplinari, la luce mette in scena aree dello sconfinamento e l'autore introduce il termine *lightness*, un insieme di luce e leggerezza che permette una maggiore libertà espressiva di modalità progettuali complesse. Questo libro evidenzia il ruolo principale degli allestimenti con elementi luminosi progettati nella città, un tema non soltanto architettonico che comprende per estensione il valore strutturante delle installazioni luminose, o *luci d'artista*, come declinazione poliedrica di Arte Pubblica, notturna, all'insegna dell'innovazione tecnologica e della cultura dell'intrattenimento sociale del nostro tempo. Come è stato scritto, la luce comprende per sua natura un principio di indeterminatezza e smaterializzazione, in sintonia con il concetto di leggerezza di Italo Calvino, e di modificazione e alterazione percettiva del luogo in cui opera; è un "materiale" adatto per la messa in scena di "paesaggi" transitori o aree dell'attesa, poetici e indefinibili e in bilico tra realtà e immaginazione. La luce, in questo caso, configura spazi dello straniamento, un obiettivo comune a molte avanguardie artistiche del Novecento, con installazioni site-specific che mirano a dialogare e a relazionarsi con il contesto e con il pubblico, sempre più "agente" estetico dell'opera. A partire dalle prime esperienze delle Estati Romane del 1977, fino ad arrivare alla Fête des Lumières di Lione e alle Luci d'Artista di Torino, si tratta di eventi che hanno "normalizzato" la pratica di allestimento della città attraverso installazioni di luce, proiezioni sonore e visive sorprendenti. La triade *luce, festa e teatralizzazione* dello spazio pubblico rientra nel sistema tradizionale delle feste religiose e popolari di ieri e di oggi, il nuovo sta nella riappropriazione degli spazi urbani. Dal lampione con la candela all'illuminazione elettrica, la luce è stata impiegata in molteplici occasioni, a partire dalle grandi celebrazioni politiche – ingressi

trionfali, vittorie, lutti – fino alle manifestazioni di costume, come il festeggiamento del santo patrono di una città o paese. Come è noto, l'illuminazione può diventare anche un mezzo di persuasione e la si ostenta come segno del potere politico e sociale. Il potere affascina illuminando architetture, piazze e grandi palazzi in una deflagrazione di luce che culmina con i giochi pirotecnici, i fuochi d'artificio offerti al pubblico dai governanti, e i dittatori del secolo scorso l'hanno usata per parate suggestive col fine di ottenere consenso e alimentare il culto personale del loro potere. Nel teatro, la luce è la protagonista che determina lezioni degli attori. Verso il 1780, l'invenzione della lampada *Quinquet* – inventata dal fisico Argand, a doppia presa d'aria e provvista di un serbatoio superiore – contribuisce a liberare la scena da lampadari di troppo, compresi quelli d'avanscena, col risultato di aumentare il fascino e la magia degli spettacoli teatrali. A teatro gli spettatori sono attratti, oltre che dagli attori sul palcoscenico, anche dalle ombre e dalle luci, da uno spazio artificiale incastonato nelle tenebre e sospeso nel tempo. La Chiesa non si sottrae all'utilizzo della luce nell'ambito liturgico, ricorrendo al suo valore simbolico per rinnovare la relazione tra visibile e invisibile, il rapporto tra Dio, natura e uomo. Il *Te Deum*, i servizi di feste solenni o gli uffici quotidiani pongono la luce al centro della simbologia religiosa, al servizio del dogma di una religione in cui la luce come manifestazione del divino appare per illuminare l'umanità dall'alba della nostra civiltà. Le luci della Chiesa segnano il cammino dell'ascensione voluto da Dio, i ceri conducono al Cristo, luce del Cosmo. La luce nell'ambito liturgico lotta contro le tenebre, l'ombra, vince sull'oscurità e sperimenta illuminazioni dentro e fuori la Chiesa, promette una vita eterna. Gli architetti sperimentano su vasta scala le soluzioni contro l'oscurità preconizzate tra il 1650 e il 1750 dal coro di Notre-Dame, da quello di Saint-Merri, di Saint-Germain-l'Auxerrois e di Saint-Étienne-du-Mont, in uno spirito razionalista con estrema semplicità. Basti come esempio il successo della Fête des Lumières di Lione: di fama internazionale, è diventata un modello anche di

valorizzazione della città. A dicembre, ogni anno, Lione si anima con installazioni interattive capaci di inscenare “quadri” e paesaggi urbani inedita in diverse piazze, interventi creativi che modificano radicalmente la percezione della città e attraverso i quali i cittadini e i turisti riscoprono il patrimonio storico del territorio. Il festival ha una matrice antica, sacra e profana; risale infatti al 1852, anno segnato da inondazioni e agitazioni sociali che trova nell’installazione della statua dell’Immacolata Concezione, soggetta al maltempo invernale, la “protezione” anche delle candele accese dei cittadini alle proprie finestre. La scultura della Vergine, issata sulla collina di Fourvière, illuminata e sorvegliata dai *lumignons*, diventa così una festa tradizionale, segno di solidarietà e comunione che dagli anni Sessanta del Novecento si apre anche al progetto di illuminazione urbana, con un concorso di illuminazione suggestiva delle vetrine della città.

Lione, nel 1989, è la prima città Europea a dotarsi di un “Piano della Luce”, con l’obiettivo di valorizzare il patrimonio urbano attraverso la luce. Dal 2001, a dicembre, la festa della luce mette in ombra Parigi, la Ville Lumière per eccellenza, con installazioni create *ex novo* per l’occasione di diverse dimensioni e di grande impatto scenografico, diffuse dal centro storico fino ai piedi della collina di Fourvière. Puntando sulla luce, Lione punta sull’originalità e qualità dei progetti e sulla riqualificazione urbana e architettonica della città e dei suoi monumenti. Lione, inoltre è nota a livello internazionale non soltanto per le manifatture della seta e i ponti, ma anche per il Campus Lumière, luogo di formazione e di ricerca per i futuri professionisti della cultura progettuale della luce³¹.

Sul modello di Lione, negli ultimi anni i festival della tecnologia con video-mapping, installazioni luminose e eventi di luce sono un paradigma di marketing esperienziale che richiamano, in Italia e all’estero, fiumane di turisti e invitano i cittadini a riscoprire la propria città.

³¹ Stephanie Carminati, “Lumignons 2.0”, *LUCE*, 323, 2018, pp. 94- 97.

L'illuminazione urbana dal XVIII secolo sottende la vittoria della ragione sul caos, il controllo dell'ignoto; una conquista della città moderna che manifesterà l'ossessione per il rimodellamento dello spazio esterno. La conquista dell'illuminazione urbana nell'età dei Lumi è raccontata da Jean-Baptiste Lemaire nella sua monografia scritta per l'imperatrice nel 1770, su richiesta di Sartine. A partire da M. de la Reynie, associare l'illuminazione alla sicurezza è un fatto politico, una necessità per garantire la qualità della vita ai cittadini e un fatto di normale amministrazione, applicata rapidamente a Parigi e poi, più lentamente, anche in provincia. Nel 1697, 2.736 lampioni rischiaravano le strade della capitale; nel 1740, 6.400. Alla candela verrà poi sostituita la lampada a olio e, successivamente, quella a gas. In seguito all'invenzione dell'elettricità, la lampada elettrica inonda la città di un'illuminazione potente. Nel Novecento luce urbana e modernità diventano quasi sinonimi, e l'illuminazione pubblica, oltre alla sicurezza, nel nuovo millennio punta anche sulla teatralizzazione dei luoghi pubblici, aree di relazione e inclusion sociale.

La luce ovunque è una festa per gli occhi e una straordinaria occasione di scambi di emozioni, stupori, sguardi e relazioni tra individui diversi. Attualmente più della metà della popolazione mondiale risiede in un contesto urbano, e si prevede che nel 2050 la percentuale salirà del 75%.

L'urbanistica contemporanea mira alla riqualificazione delle periferie e, più in generale, promuove progetti di riconversione di siti industriali in aree verdi residenziali, necessarie per lo sviluppo della città, anche in risposta al nuovo flusso migratorio che caratterizza il nostro Millennio. La città vive, pulsa 24 ore al giorno, e la luce sfuma lo skyline del suo paesaggio dal giorno alla notte. Gli artisti colgono i diversi paesaggi che si modificano in base alla luce del giorno dagli impressionisti a oggi. Considerando lo spazio urbano come palcoscenico di relazioni, esperienze, flussi e informazioni tra persone diverse, la notte si ottengono differenti scenari luminosi grazie a un progressivo sviluppo tecnologico basato, da

una parte, sul miglioramento dell'illuminazione pubblica delle aree urbane per garantire ai cittadini la sicurezza di transito e, dall'altra, sull'attesa di visualizzazione di epifanie artificiali suggestive attraverso l'arte contemporanea e le sue installazioni sofisticate, soggette alle variabili condizioni del luogo.

Tornando alla carrellata dei festival della luce del presente, dove la luce è l'evento di un consumo di esperienze plurime, seguono una serie di casi significativi recenti.

Nel 2014, nei primi giorni di novembre, anche a New York si è tenuta la prima edizione del Festival della Luce: la metropoli che non dorme mai ha presentato per tre serate consecutive un campionario eclettico di proiezioni, sculture, video art e opere site-specific create da artisti e designer provenienti da tutto il mondo, uniti dalle "tensioni immaginifiche" della luce come medium espressivo. L'ambizioso progetto si è svolto nel quartiere storico di DUMBO a Brooklyn, sotto la maestosa arcata in pietra del ponte di Manhattan e nella vicina piazza a pochi passi dalla sponda dell'East River³².

La luce è apolide e democratica: un segno interplanetario di contemporaneità condiviso da una parte all'altra del mondo, anche attraverso i social -media si fa evento, intrattenimento. L'illuminazione notturna ha emancipato la città dai limiti temporali, l'ha resa più sicura e l'ha sottratta all'ignoto che cela l'oscurità, trasfigurandola, attraverso la tecnologia, e in questo poliedrico scenario le espressioni di light design reinventa i luoghi urbani. Se negli anni Novanta del Novecento ha prevalso un approccio standardizzato nella definizione dell'ambiente urbano illuminato, nel nuovo millennio l'attitudine creativa e rigenerante è migliorata, grazie alla tecnologia che permette di intervenire in maniera più specifica e nel rispetto dello spazio pubblico, degli edifici e dei monumenti con progetti d'illuminazione a misura d'uomo. Inoltre, le esigenze relative al risparmio energetico e al contenimento dell'inquinamento luminoso invitano a

³² Matilde Alessandra, "New York Festival of Light", *LUCE*, 310, 2014, pp. 41-43.

una progettazione più attenta, con l'introduzione di nuove normative e di Piani della Luce sempre più complessi, Non a caso nel presente, architetti e urbanisti sono sempre più interessati alle potenzialità della luce nella valorizzazione di un *lightscape* su scala urbana. Malgrado questi e altri traguardi raggiunti nell'applicazione della luce in progetti di valorizzazione urbana, la Light Art soprattutto italiana fatica ad emergere in un contesto internazionale, come anche l'arte contemporanea in genere. Allo stato attuale data l'essenza dinamica ed evoluzionista della Light Art non è possibile definire in maniera standardizzata le modalità in cui l'intervento luminoso si pone nei confronti del visitatore notturno. Siamo la Light Art che immaginiamo.

Nel nuovo millennio abbiamo tolto il buio alla notte, aumentando l'estensione delle aree illuminate artificialmente nel mondo. Il 30% degli animali vertebrati notturni, la cui sopravvivenza viene minacciata dall'inquinamento luminoso nel mondo, sta modificando i propri ritmi vitali, così come accade agli uomini e alla flora e alla fauna del Pianeta. Fascinazione a parte, chi sperava che lo sviluppo della tecnologia potesse contenere l'inquinamento luminoso si sbaglia, perché da un'indagine compiuta a livello planetario dal centro di ricerca tedesco per le scienze geologiche GFZ, supportata dalle immagini satellitari, risulta che la diffusione della luce artificiale sulla Terra, al di fuori delle abitazioni e uffici, negli ultimi cinque anni è cresciuta del 2% ogni 12 mesi. Queste note dolenti sugli effetti della luce e delle sofisticate tipologie di illuminazione sono state pubblicate su *Science Advances*, mentre il tasso di inquinamento luminoso aumenta anno dopo anno. Le nazioni che rimangono più stabili nei livelli di inquinamento luminoso sono gli Stati Uniti e, in Europa, la Spagna, l'Italia e i Paesi Bassi, nei quali però si accendono macchie più luminose nelle aree dove si pratica un'agricoltura intensiva. Diminuiscono la brillantezza della città in paesi come Siria e Yemen, a causa dei conflitti in atto. Australia, Asia, Africa e Sud America stanno aumentando il tasso di luce artificiale. La causa di questo degrado solleva domande

endemiche sulle scelte degli individui, che non considerano prioritaria la salvaguardia ambientale del Pianeta e dell'equilibrio ecologico, già terribilmente compromesso. Se da una parte l'eccesso di luce artificiale, soprattutto in occasione delle luminarie natalizie e dei festival diffusi in tutto il mondo, ci ha tolto l'emozione di guardare la luce naturale delle stelle, dall'altra parte, come rivelano le fotografie satellitari del NASA Earth Observatory, guardando la Terra dall'alto ci emozioniamo, senza ombra di dubbio, di fronte al più incantevole spettacolo del Mondo mappato da costellazioni luminose: abbiamo offuscato lo scintillio delle stelle. La 15 edizione, di "M'illumino di meno 2020", 6 marzo, giornata all'insegna del risparmio energetico e degli stili di vita sostenibili, quest'anno ha puntato sulla necessità di spegnere luci e piantare più alberi, per aumentare le aree verdi. Le città stanno virando verso la sostituzione di parcheggi per auto con aree verdi, è un'ultima utopia di pochi sindaci coraggiosi che però usano la svolta green come propaganda politica, purtroppo. L'efficienza energetica è diventata un tema economico rilevante e nel corso del tempo abbiamo sostituito le lampadine a incandescenza con quelle a risparmio energetico, utilizzate anche nei progetti di illuminazione pubblica. Si sono spente le luci dei monumenti più significativi d'Europa, la Torre di Pisa, il Colosseo, il Quirinale, Senato e Camera a Roma, l'Arena di Verona, la Torre Eiffel, il Foreign Office e la Ruota del Prater a Vienna. In diversi musei in questa giornata si organizzano visite guidate a bassa luminosità, nelle scuole si discute di efficienza energetica, in molti ristoranti si cena a lume di candela, in piazza si fa osservazione di astronomia, e nei parchi o in riva al mare si torna a "rimirar le stelle". Sono molte le città che ogni anno aderiscono a questa iniziativa, quale tangibile segno di partecipazione al richiamo di responsabilizzazione dell'uso della luce nel rispetto dell'ambiente. E come tutti i bei sogni anche questi buoni propositi, svaniscono all'alba.

Tornando alla modalità di valorizzazione e rigenerazione dei luoghi urbani, oggi a contenuto impatto ambientale, dato

l'inquinamento luminoso in atto, gli interventi negli spazi pubblici rappresentano un tema complesso che interpreta una nuova sensibilità della messa in scena della città notturna come realtà condivisa, inclusiva. Un luogo dove partecipare a diversi eventi, seppure banalizzati e ripetitivi, in un manifesto desiderio di comunità, di recupero di vita sociale, all'insegna di un semplice stare insieme in un luogo sicuro, illuminato a giorno anche di notte, dove la luce inventa possibilità d'intrattenimento e di scambio tra genti di cultura, religione e tradizioni diverse. La luce declina progetti di accoglienza e inclusione sociale, rimette al centro dell'osservazione lo spazio pubblico e l'individuo nomade e stanziale che lo abita come luogo domestico. Non dimentichiamo che l'illuminazione artificiale, in particolare dagli anni Venti e Trenta del Novecento, ha modificato e spettacolarizzato la percezione e la rappresentazione della città, come il cinema dimostra, marcando i luoghi urbani con segni luminosi che hanno determinato l'icona della città che "non dorme mai". *Lightscape* sempre affascinanti che hanno influenzato generazioni di "paesaggisti di visioni urbane notturne" ammantate dall'oscurità della notte. La luce rende più sicuri e più abitabili gli spazi urbani, e nello stesso tempo li spettacolarizza, diventando soggetto privilegiato delle arti visive alla ricerca di nuovi orizzonti estetici di grande impatto mediatico. La luce garantisce funzionalità ed è foriera di valenze emozionali, comunica vedute notturne in bilico tra realtà e finzione, attraverso una casistica complessa di applicazioni che puntano sull'aspetto scenografico con l'obiettivo di riqualificare un luogo urbano o un monumento, un edificio, una piazza o una strada, illumina frammenti di città prima non visti e li rende più rassicuranti e affascinanti, più evocativi grazie a progetti d'illuminazione site-specific ad alta definizione. E' unico nel suo genere "Luci d'Artista", l'evento culturale di richiamo internazionale più atteso dell'anno a Torino, città dall'identità industriale metalmeccanica che dal 1998 investe nelle opere di luce d'autore, con interventi pensati per riqualificare e rilanciare il capoluogo piemontese nel mondo come capitale dell'arte contemporanea, insieme a un sistema mu-

seale efficiente, a fondazioni pubbliche e private e a banche alleate nell'obiettivo di mostrarla sotto un'altra luce. L'evento annuale "Luci d'Artista" (da fine ottobre a gennaio) nasce dal comune intento di commercianti e Comune di migliorare le luminarie natalizie, per lo più di cattivo gusto, con opere d'autore di qualità. Le installazioni luminose artistiche di Mario Airò, Daniel Buren, Rebecca Horn, Gilberto Zorio, Luigi Mainolfi, Francesco Casorati, Richi Ferrero, Domenico Luca Pannoli, Alfredo Jaar, Mario Merz, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Rebecca Horn, Tobias Rehberger, Gilberto Zorio e altri artisti mappano la città, dal centro alla periferia, con opere che riscrivono percorsi urbani notturni, trasformando l'immagine della città grigia e dedita al lavoro. La XXII edizione di Luci d'Artista (2019-2020), che vanta 15 installazioni diffuse nel centro della città, 10 nelle circoscrizioni, si è arricchita di una nuova opera luminosa *Miracola* firmata da Roberto Cuoghi, collocata in piazza San Carlo per celebrare il 500° anniversario della morte di Leonardo da Vinci (1519-2019). Luci d'Artista propone l'incanto di scenari insoliti, è un progetto della Città di Torino realizzato da IREN Smart Solutions e Fondazione Teatro Regio Torino, con il sostegno di IREN.

Compagnia di San Paolo e Fondazione CRT, ogni anno con diversi Main sponsor che dimostrano come pubblico e privato possono generare sinergie e lavoro nell'ambito della cultura quando si fa impresa. Si aggiunge all'evento il riallestimento (con innovazioni tecnologiche e strutturali) di *Doppio Passaggio* (Torino) di Joseph Kosuth, che torna nella collocazione originaria scelta dall'artista, il Ponte Vittorio Emanuele I, e *Planetario* di Carmelo Giammello, nuovamente in via Roma, tra le altre novità, Carlo Bernardini, presenta *Multiverso* in Piazzetta Accademia Militare³, un'opera site specific composta con fibre ottiche che muta punti di osservazione e amplifica una percezione dinamica dello spazio.

La medializzazione dello spazio urbano passa dalla spettacolarizzazione di opere di luce come evento in sé, attraverso Instagram, manifestazioni coinvolgenti come quello straordinario proposto da Torino, ideati e per riqualificare

lo spazio pubblico inteso come area comunicazionale da condividere anche in rete.

Torino vanta il primato di musei e istituzioni che programmano e promuovono l'arte contemporanea, come il Castello di Rivoli, la Galleria d'Arte Moderna, la Fondazione Merz, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, il Museo del Cinema, il Museo di Arte Moderna e Contemporanea, il PAV (Parco di Arte Vivente), le OGR (Officine di Grande Riparazioni, ex fabbrica dove a fine Ottocento si riparavano i treni, diventato ora luogo di mostre, eventi e cultura), luoghi adatti per collezionare anche opere Light Art. A questo elenco, si aggiunga la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, il Lingotto e Artissima, all'Oval, la fiera più internazionale di arte contemporanea in Italia, dove installazioni o sculture luminose ormai sono di casa. Queste istituzioni, affiancate da importanti gallerie, hanno ribaltato l'immagine di Torino da capitale industriale a città culturale, ancor più valorizzata da Luci d'Artista, che ogni anno la trasforma in un cantiere d'idee con opere luminose *en plein air* create per dialogare con le architetture preesistenti. Sono luci pensate per la città che non tradiscono lo spirito del luogo, realizzate da artisti di fama internazionale. Non soltanto semplici installazioni luminose della città accese nel periodo natalizio, quelle di Luci d'Artista, sono opere conosciute in tutto il mondo e considerate come esempio virtuoso di intervento artistico nello spazio urbano: un segno diventato il simbolo di Torino capace di mantenere il primato di città d'arte.

L'altra *Ville Lumière* europea, più contemporanea, nel 2002, Torino ha ospitato il primo incontro internazionale di LUCI (Lighting Urban Community International), l'associazione che promuove l'utilizzo della luce nella città, sul piano urbanistico e soprattutto culturale.

La luce è materia progettuale foriera di per sé dell'innovazione, comprende video-mapping e mostra il mondo che cambia, è seme e segno della trasformazione, veicola scambio d'informazioni circa le modalità di valorizzazione e promozione del patrimonio architettonico, artistico e

paesaggistico mostrato sotto un'altra luce, con altri colori e proiezioni sonore. Per quanto riguarda gli interni, per esempio, si pensi all'illuminazione del Museo Egizio, tra i luoghi più visitati della città da visitatori internazionali: un pezzo significativo della storia della città che vanta il progetto di Dante Ferretti per l'illuminazione dello Statuario, che rende la visita in questo luogo più affascinante e d'impatto cinematografico. Non si dimentichi che Torino, dal punto di vista strettamente energetico, oltre a vantare il primato dei semafori illuminati a LED, ha adottato sistemi di teleriscaldamento innovativi, una tecnologia che affronta il problema del risparmio energetico adottata anche a Brescia. *Città, luce e teatro* sono la triade laica che caratterizza soprattutto i luoghi urbani contemporanei, in particolare l'Italia del Grand Tour, con le sue piazze e i suoi siti di archeologia disseminati da Nord a Sud nella Penisola e immortalati da pittori, fotografi e registi. Dal passato ereditiamo processioni liturgiche, vie crucis, riti in bilico tra sacro e profane, di trasporto di paramenti sacri come "macchine" teatrali durante le ricorrenze religiose, il carnevale, le fanfare, fino ai *flash mob*: un processo storico culturale di teatralizzazione della città, di ieri e di oggi. Nella contemporanea cultura progettuale dell'illuminazione, oltre alla funzione di rendere più sicuri i luoghi urbani, si mettono in risalto implicazioni simbolico-emozionali e gli aspetti performativi degli elementi che compongono la città, architetture, giardini, monumenti, strade, stratificazioni architettoniche, valorizzando squarci fortemente emozionali, evocativi, pronti da instagrammare per condividere nell'istante questi luoghi dell'incanto in cui si guardano. Più dei luoghi urbani di per sé, la luce "inquadrata" suggerisce immagini da condividere come opera collettiva, instaurando cortocircuiti visivi e concettuali tra città esistente, opera e fruitori.

Così Luci d'Artista, l'Arte Pubblica, le luminarie e le proiezioni di video-mapping, in Italia e all'estero, spettacolarizzano l'atto stesso della vision e insieme comunicazione dell'esperienza estetica condivisa.

La luce nei luoghi urbani mostra un pensiero, un'ipotesi di spazio intermedio come narrazione di paesaggi instabili, fluttuanti, generati da scie luminose, bagliori, proiezioni, effetti sonori, sovrapposizioni, dispositivi tecnologici di un'arte che destabilizza le categorie spaziali di interno-esterno, dinamismo e stabilità. La teatralizzazione dei luoghi urbani ha dei precedenti nell'età barocca e nella contemporaneità, e un esempio significativo è rappresentato dal *Teatro del Mondo* di Aldo Rossi, esposto in occasione della Biennale di Architettura di Venezia del 1980, curata da Paolo Portoghesi: un'architettura galleggiante, struttura mobile che durante gli spostamenti lagunari approdava stabilmente alla Punta della Dogana. L'altro significativo evento si rintraccia a Roma, durante gli spettacoli concepiti da Renato Nicolini per l'Esate Romana degli anni Ottanta, con manifestazioni legate al cinema, a valorizzare la sua vocazione scenografica amata dai registi di ieri e di oggi. Si ricorda anche l'evento ideato per la Notte Bianca del 2003, *Le piume del Campidoglio*, in cui Roma valorizza la storia e la mitologia di questo luogo, aprendo attraverso installazioni luminose o sonore un dialogo tra memoria e mondo contemporaneo.

E come è noto, in seguito alla pedonalizzazione dei Fori Imperiali, la passeggiata notturna intorno al Colosseo è un rito condiviso da masse di turisti provenienti da tutto il mondo. La luce della progettazione contemporanea dei luoghi urbani non mostra soltanto un aspetto della città, ma diversi e insieme, attraverso installazioni sempre più complesse, con sistemi innovativi che tracciano vedute di scenografie luminose cariche di pathos e suggestioni che sembrano "smaterializzare" la città. La città è la piattaforma ideale, un dispositivo immaginifico dove inscenare apparati effimeri in cui tecnologia, ingegneria e informatica s'intrecciano per simulare ciò che non c'è - come corsi d'acqua, cascate - con proiezioni suggestive, effetti visivi e sonori e altro ancora, agendo sullo sfasamento percettivo dei luoghi urbani, sullo spaesamento e sull'incanto, attraverso espedienti diversi, ideati *in situ* per l'occasione e per le persone che fruiscono collettiva-

mente l'opera. Gli artisti in generale, nella realizzazione di interventi luminosi, donano allo spazio un'identità forte, lo riconfigurano con progetti ludici ottenuti con luci colorate, contrasti cromatici, sorgenti LED, dispositivi digitali e con l'uso calibrato anche di proiezioni o di effetti sonori. Questi e altri espedienti mirano all'integrazione equilibrata tra luce e spazio urbano, puntando su atmosfere rassicuranti anche se non sempre originali, ma funzionano, perchè il pubblico li condivide anche nelle immagini diffuse in rete.

Ne è un esempio significativo e insuperabile l'intervento del danese Olafur Eliasson intitolato *Weather Project* (2003), già precedentemente descritto: un'installazione ideata per la Tate Modern Gallery composta da fiumi e vapori di luci di diverse intensità luminose e cromatiche, capaci di evocare effetti atmosferici, albe e tramonti, mutazioni climatiche, nebbie e altri effetti di alterazione percettiva spazio-temporale. Grazie alla tecnologia e ai sofisticati impianti d'illuminazione o proiezione, questi e altri eventi hanno banalizzato e omologato le pratiche di teatralizzazione dei luoghi urbani, e, al punto di saturazione di "eventificio" a cui siamo giunti, farebbe sicuramente più impressione un black-out globale. Il buio, come evento in sé, getterebbe l'intera umanità nel baratro dell'ignoto, perché là dove non si vede nulla si annida la paura, generando incubi sull'impossibilità di vedere nel futuro più chiaramente, per dominarlo. Non è forse questo forsennato controllo della natura la spinta principale che alimenta il progresso tecnologico? Queste e altre appropriazioni di spazio pubblico di matrice situazionista si amplificano in rete, nascono per essere condivise nei social media network di immaginari collettivi o Instagram, dove il *flâneur* digitale si lascia travolgere da sensazioni estetiche in rete³³. Nel 2015, nell'anno internazionale della luce, è stata interessante la sovrapposizione della 10° edizione del Festival of Lights berlinese e del 25° anniversario della riunificazione della Germania, la *Deutsche Einheit*, un evento che ha

³³ Lucio Altarelli, "La città teatro", *LUCE*, 3, 2010, pp. 6-14.

declinato la luce, linguaggio universale, in un amplificatore sinestetico di memorie e problematiche contemporanee³⁴. *Unmix interessante tra installazione scenografica per differenti contesti in cui la tecnologia diventa spazio dell'estetica è rappresentato da Alberto Saggia e Stefania Kalogeropoulos, entrambi specializzati in lighting, sono una coppia unita dalla passione per la ricerca innovativa di sperimentare l'intreccio tra laser, suono con input elettrici, in cui l'aspetto ingegneristico, architettonico ed effimero coesistono. Nel 2018, a Milano, hanno fondato uno studio di lighting design Anonima/Luci dall'appeal creativo, con l'obiettivo di rispondere alla committenza sempre più interessata ad installazioni ambientali d'impatto scenografico ideate per diversi contesti pubblici e privati. Gli autori da anni manipolano a loro immagine il LED, principalmente in ambito architettonico e di lighting design, ma il valore aggiunto è costituito dall'impiego del laser, uno strumento grafico controllato: un generatore emozionale in cui il ritmo e il suono si fa spazio e azione quando viene fruito dallo spettatore. Nelle loro installazioni il laser è l'essenza autoreferenziale che materializza un concetto di spazio effimero sensazionale insieme, dimostrato con *Neuroscopia*, un intervento impegnativo ideato all'interno di una palazzina Liberty a Milano³⁵.*

Concludendo, con il progetto Videocittà Roma, dopo l'annuale Festa del Cinema e in contemporanea con il MIA, Mercato Internazionale dell'Audiovisivo, l'evento internazionale di rilancio nell'immaginario collettivo della Capitale, ideato da Francesco Rutelli, Presidente dell'ANICA (Associazione Nazionale Industria del Cinema e Audiovisivo) e APT (Associazione Produttori Televisivi), con il sostegno delle diverse istituzioni interessate come MiBACT, MISE-ICE Roma Capitale, Regione Lazio, Camera di Commercio

³⁴ Silvia Eleonora Longo, "La luce linguaggio universale e contenitore di memorie", *LUCE*, 314, 2015, pp. 32-35.

³⁵ Jacqueline Ceresoli, "Oltre il laser c'è di più. La tecnologia diventa lo spazio dell'estetica", *LUCE*, 329, 2019, pp.71-74.

<https://www.videocittà.com> , www.anica.it

e tra gli altri enti coinvolti la RAI. Se Torino investe sulle luci d'artista, sull'arte contemporanea quale segno, gesto e visione creativa, rigenerante della città, Roma punta sugli effetti speciali, sul movimento con videomapping, suggestive proiezioni come estensione del linguaggio cinematografico applicato sulle facciate dei monumenti capitolini, o nelle piazze. In cui lo spettatore è parte integrante dell'opera⁶¹.

Nell'edizione del 2019 di Videocittà, dopo il monumentale videomapping al Palazzo Eni all'Eur, "Solid Light", giunta alla seconda edizione, ha illuminato e trasfigurato nell'ambito del Festival della Visione, ideato da Francesco Rutelli e diretto da Francesco Dubrovich diversi luoghi e architetture della città. Questo format innovativo, creato con da Lazy Film, con la direzione artistica di Michele Cinque e Valerio Ciampicacigli, ha trasfigurato tra gli altri luoghi urbani più suggestivi, l'Ex Caserma Giudo Reni, in laboratorio *plein air* innovativo di applicazione di videomapping stereoscopici (3D) per indagare il potenziale scenografico delle arti digitali. Tra le numerose proposte, al Pantheon ha incantato cittadini e turisti, una installazione luminosa site-specific, "8.92 Misteruim Lucis" curata da Solid Light in collaborazione con Spacecannon, dove si è visto un abbacinate fascio di luce uscito direttamente dall'*oculus* sulla sommità della cupola del Pantheon, per ricongiungersi con il cielo stellato di Roma e con l'infinito. E qui, in uno dei luoghi più sacri e turistici della città, metaforicamente la luce si fa medium tra terra e cielo. La luce si fa immagine, suono, effetto speciale e relazione in diversi festival della luce, nell'ottica di una strategia di valorizzazione, comunicazione e performatizzazione di luoghi "altri" che sono la dimostrazione di una quantità infinita di modi diversi di creare narrazioni tra tradizione e innovazione, per creare o smaterializzare spazi estetici attraverso corpi luminosi, suoni o proiezioni che inducono lo spettatore a riflettere sulla qualità della progettazione, l'interpretazione e le nuove metodologie di arte pubblica⁶². I festival si concentrano su nozioni qualitative, come per esempio "opera", "bello",

“sentimento”, sulla partecipazione collettiva e sulle modalità funzionali di realizzazione, allestimento e incantamento. Dove c’è luce c’è festa per gli occhi e per la mente, in tutte le stagioni. Le kermesse di luci nelle città del mondo ormai rappresentano una forma di marketing esperienziale e turistico, in cui la tecnologia reinventa la light art, puntando sugli effetti virtuali della percezione per alimentare la produzione creativa, effimera del nostro secolo, votato alla spettacolarizzazione, col fine di rafforzare l’immagine e la comunicazione dei luoghi urbani attraverso i social media.



Capitolo terzo

Ogni epoca ha la rinascita dell'antichità
che si merita¹

Aby Warburg

3.1. *Archeologia illuminante: cosa si cela dietro la volontà di illuminare i siti archeologici?*

La luce è una promessa di bellezza, vita, calore, sicurezza, conoscenza, scoperta, spettacolo e garanzia di innovazione. Senza “luci della ribalta” non si immagina una città, dallo skyline spettacolare, di marketing esperienziale dei luoghi urbani, *freespace* emozionali, dove la luce è una manifestazione di modernità di ieri e di oggi proiettata nel futuro. Dalla lampadina *Américaine* pubblicata in copertina al numero 6 della rivista *391* di Francis Picabia nel 1917, il bulbo incendiato dal filo di luce è ancora il simbolo di una geniale intuizione, che illumina attitudini alla sperimentazione di sempre nuove visioni e prospettive inedite dai significati plurimi, risultato di un processo creativo che è alla base dell'arte. La luce include un progetto di percezione e trasfigurazione di

¹ Da una conferenza tenuta ad Amburgo il 14 dicembre 1908, cit. in Ernst H. Gombrich, “Aby Warburg. Una biografia intellettuale”, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 206.

qualcosa, propone alterazioni sensoriali e se applicata ai siti di archeologia italiani, configura un nuovo modo di guardarli di notte. Perché le fonti luminose disegnano paesaggi emozionali progettati per i siti di archeologia?

Questa è la domanda da porci nel presente nell'ambito della cultura della valorizzazione del territorio, del nostro patrimonio artistico e culturale, senza dimenticare cause ed effetti dell'inquinamento luminoso sui monumenti. L'illuminazione notturna dei siti di archeologia è una materia e pratica complessa, sviluppata nell'ultimo decennio in concomitanza con l'evoluzione di sistemi di illuminazione sempre più sofisticati che hanno raggiunto l'eccellenza e identificato maggiormente le competenze professionali del light designer. Tra le professioni più ambite del nuovo millennio c'è l'architetto della luce e progettista di spazi dell'effimero. Dalla spiccata sensibilità per lo spazio, questi sono l'ideale palcoscenico di eventi luminosi in grado di garantire tour notturni, in passato rischiarati solo dalla luna piena, oggi da luci artificiali, per lo più a LED.

Il *Grand Tour* notturno che si snoda intorno al Colosseo e ai Fori Imperiali a Roma, passando per Pompei, Ercolano, la Valle dei Templi di Agrigento e il Teatro greco di Taormina, fino all'Acropoli di Atene, sublima il luogo e instaura un dialogo tra passato e presente, agisce sulla memoria e sull'affascinazione per questi "luoghi comuni" dei cultori delle antiche vestigia. Qui, l'archeologia è l'opera d'arte.

In generale i progetti di illuminazione ideati per siti importanti si pongono l'obiettivo di una maggiore integrazione con il contesto paesaggistico e di tutelare l'identità del nostro patrimonio dei beni culturali; affascinano perché mostrano il "senso dell'incompiuto", valorizzando il reperto, il frammento di luoghi del passato, cercano narrazioni tra chi li ha vissuti e chi invece, li guarda. La luce non illumina soltanto le rovine dei siti italiani, dentro e fuori le città, tessendo nuovi racconti tra l'antico e il moderno, ma agisce sulla nostalgia del *Grand Tour*, alimenta suggestioni e attese di esperienze fantasmagoriche nell'ambito del consumo culturale di luoghi

per turisti bulimici in cerca di esperienze emozionali, atmosfere incantevoli, passeggiate notturne incastonate dentro a paesaggi di rovine. I progetti di illuminazione dei siti più recenti si distinguono per un approccio al contempo concettuale e architettonico, privilegiano punti di “riflessione” sull’identità del luogo, mettendo in scena modalità comunicative suggestive in cui l’aspetto conservativo e di tutela del sito coincide con quello tecnologico, immaginifico e creativo. La luce non si può raccontare, se non facendone esperienza diretta, dal vivo, con il proprio corpo, occhio e i sensi tutti; i siti di archeologia illuminati ad arte ci appaiono come metafisiche vedute dechirichiane, abitate dal mistero, in cui aleggia l’insondabile spirito di un tempo passato e presente insieme. L’enigma dell’istante di un pensiero sul tempo perduto, è percepibile nell’atto della visione, come riflessione nostalgica ma non passiva di una bellezza ideale.

I progetti di illuminazione dei siti di archeologia classica italiani sembrano evocare le vedute urbane stranianti di Giorgio de Chirico, piazze sospese tra realtà e visione dove tutto è immutabile, eterno, enigmatico e le variabili pittoriche e compositive dell’artista, padre della Metafisica, sembrano ispirare i light designer di oggi, seppure inconsapevolmente, nella regia della luce che “scolpisce” volumi, utilizzata per rendere omaggio alla classicità e per celebrare l’innovazione. La luce permette di trasfigurare in chiave mitica le antiche vestigia, valorizza archetipi universali della classicità, fondendo il principio nietzschiano dell’”eterno ritorno” con la vocazione dell’innovazione della modernità, in cui l’illuminazione evidenzia la forza civilizzatrice della cultura classica mantenendo inalterato il sito prescelto e le singole forme delle rovine, collocandole in un’atmosfera sospesa sull’abisso dell’enigma, alle soglie del mistero in virtù di profondità spaziali inventate con la luce. E passeggiando tra le antiche vestigia, *immortalità*, *memoria* e storia immobilizzano nella luce l’attimo fuggente dello scorrere del tempo. I siti di archeologia sopra citati sono gli stessi che tra il 1700 e il 1800 hanno attratto un’élite culturale,

oggi trasformati in mete di turismo di massa, da instagrammare. Valgano come esempio Pompei, Ercolano e i Fori Imperiali, ovvero i “luoghi comuni” dei viaggiatori di ieri e di oggi. Roma, nel Settecento era la prima tappa obbligata del *Grand Tour*, luogo di formazione culturale degli intellettuali europei e dei rampolli aristocratici e museo all’aperto per architetti e artisti. Pompei, la più viva delle città morte, con le sue antichità romane continua a esercitare un fascino per il turismo di massa globale. Entrambe cantieri di esperienze emozionali che producono lavoro, l’impiego della luce deve qui interagire con il contesto e tessuto territoriale preesistente, oltre ad avere caratteristiche particolari tali da attuare un processo di valorizzazione e comunicazione insieme del patrimonio, nel rispetto dei luoghi. L’illuminazione notturna di Pompei, sito di grandi dimensioni, mira ad ampliare il consumo visivo del luogo, ampliando l’offerta per attrarre un pubblico sempre più desideroso di attrazioni scenografiche. Nei progetti di illuminazione di Pompei e di Ercolano realizzati dal lighting designer Alessandro Grassia, la luce è applicata in stretto rapporto a come viene strutturata la visita guidata, seguendo due matrici: la prima, statica, incentrata sulla lettura della città (il tessuto viario, scorci principali e alcuni interni); la seconda, dinamica, si attiva seguendo la narrazione della guida.

Per quanto riguarda l’illuminazione dell’area archeologica di Pompei, grazie a Enel è stato introdotto un nuovo percorso visivo e sonoro. Non dimentichiamolo, questo sito unico al mondo è soprattutto magia e incantamento se visitato nelle ore notturne: luce, suoni, voci e evocazioni di rumori di istanti quotidiani trasformano il tour notturno del visitatore in un’esperienza emozionale, irripetibile, da vivere più che da postare in rete, perché qui si materializza il sublime.

Nel caso di una visione diurna del Colosseo o dei Fori Imperiali si coglie la loro impressionante maestosità, ma di notte la luce mostra anche l’invisibile, evoca la storia, non soltanto dei monumenti ma dell’intera città, aprendo riflessioni sulla possibilità di rivitalizzazione della visione del passato nel

contemporaneo. Per iniziativa del Comune di Roma, grazie alla Sovrintendenza Capitolina e con il sostegno di Unilever SpA per la parte progettuale, l'area dei Fori Imperiali compresa tra il Campidoglio, il Palatino e il Quirinale è stata protagonista di un ambizioso progetto di valorizzazione illuminotecnica permanente inaugurato nel 2015, commissionato per l'ideazione luministica a Vittorio Storaro e a Francesca Storaro per la progettazione illuminotecnica. Con il supporto, per quanto riguarda l'esecuzione pratica dell'impianto, di Acea Illuminazione Pubblica, l'architetto e lighting designer Francesca Storaro ha adottato corpi illuminanti a LED con sistemi ottici brevettati e proiettori che garantiscono comfort visivo, in un insieme di sistemi selezionati e filtri studiati appositamente per i Fori Imperiali². La luce in archeologia conserva la memoria del passato, riconnette le rovine con il luogo e il territorio, narra la storia di ciò che è rimasto come frammento del tempo perduto, illumina un punto di vista di una data area per rinnovare un senso di magico e fiabesco. La luce notturna accende l'immaginario sul "c'era una volta", evoca ad arte, strizzando l'occhio al marketing.

E, nell'oscurità, queste rovine risplendono di luce emersa dalla notte; illuminati ad arte, siti e rovine dentro e fuori l'urbe aprono riflessioni sull'essenza della bellezza, con progetti di illuminazione specifici dall'incalcolabile performatività, in luoghi della classicità rianimati con effetti luminosi forieri di un vitalismo rigenerante. Se l'arte è soprattutto luce, che è sostanza del colore e percezione dell'essenza della pittura, quella artificiale disegna architetture, traccia volumi, sonda profondità altrimenti non percettibili.

Il progetto di illuminazione dei siti archeologici mostra e comunica la storia o il *genius loci* di queste aree, manifesta la nostra cultura di mostrare l'effimero per rappresentare l'idea di istantaneità che era già praticata da Bernini.

² Silvano Oldani, "Vittorio Storaro e Francesca Storaro illuminano artisticamente i Fori Imperiali a Roma", LUCE, 312, 2015, pp. 44-45.

Vittorio Storaro e Francesca Storaro, "Viaggio luministico e illuminato nella storia di Roma tra Terra e Cielo", LUCE, 312, 2015, pp. 46-51.

Nella pratica dell'illuminazione notturna delle aree di interesse archeologico, l'effimero e il rigore tecnico coincidono in maniera equilibrata, e, data l'oggettiva bellezza di questi luoghi, con la luce si amplifica il loro potenziale estetico nello sguardo del visitatore. La luce diventa arte della comunicazione, un atlante emozionale e trasfigurazione di luoghi suggestivi già carichi di significati sottesi ma non evidenti. Dispositivi dello scambio di culture e di esperienze dove si ibridano svariate pratiche che includono l'effimero, storia e memoria nel rigore tecnico in un gioco a metà strada tra il nostalgico e il decorativo. La luce riconcilia il passato con il presente, valorizza l'ebrezza dell'architettura luminosa della nostra epoca, che di notte traccia nuove prospettive e scenari, sottoponendo questi reperti antichi, destinati a scomparire nel buio della notte, a un principio di leggibilità teatralizzante più contemporanea. I progetti di illuminazione comprendono tecniche del mostrare le stesse cose da diversi punti di vista in relazione a uno spazio definito architettonicamente. Il rapporto tra la luce e la rovina, che sia tempio o altro reperto della classicità, inscena nuove spazialità tra un'architettura e l'altra.

Non è da sottovalutare l'aspetto della durata della visibilità notturna dei siti di archeologia: la temporalità limitata di visione di questi luoghi sotto un'altra luce mostra l'impatto scenografico, coniuga il vedere con la visione, la logica con l'immaginazione come consapevole scelta estetica, quale espressione di una volontà progettuale riferita all'esperienza della temporalità programmata. Il sito è rassicurante, c'è di giorno e di notte, è permanente; di notte trasforma l'istante nell'evento, teatralizza la visione attraverso un'illuminazione variabile, soggetta anche alla sensibilità del progettista oltre che alle esigenze della committenza pubblica o privata. In quanto *logos* e *topos* della progettazione d'interni e di esterni, la luce garantisce nella sua evanescenza una stabilità strutturante a seconda dei contesti, è un dispositivo estetico nell'arte così come nell'illuminazione di luoghi pubblici e privati. L'obiettivo della luce concepita per le aree archeologiche è "far vedere" le permanenze simboliche; agisce sulla

memoria e sull'emozione, garantisce l'efficacia del messaggio lanciato perché visualizza al meglio reperti o frammenti del passato esposti in un dato sito in maniera unitaria, conferendo leggibilità alla storia che essi rappresentano.

Questa nuova sensibilità di mostrare ciò che già c'è, ed è sempre stato lì, sotto altre drammaturgie di luce, vere e proprie narrazioni spazio-temporali suggerite da un'attitudine artistica insita nella cultura progettuale del light designer contemporaneo, ben consapevole di performatizzare l'eternità delle rovine, è una peculiarità della cultura occidentale. La luce "incornicia" il luogo, viene declinata a seconda dei casi con sapienza architettonica e razionalità formale, dove corpi luminosi, suoni, movimenti e proiezioni determinano una riscrittura post-urbana dall'effetto spiazzante. Secondo la tradizione occidentale le rovine segnalano al tempo stesso un'assenza e una presenza, e se illuminate evidenziano un'intersezione fra visibile e invisibile.

Per François-René de Chateaubriand, tutti gli uomini hanno una segreta attrattiva per le rovine³. Poiché nel frammento si include il sentimento del sublime, dell'incompiuto, destato dalla caducità della nostra condizione umana e dei grandi imperi, come le antiche vestigia documentano, diventando nell'immaginario collettivo memoria, identità e rappresentazione del pathos del tempo.

Nella committenza di illuminazione notturna di aree archeologiche, per lo più pubblica, si sta normalizzando la professione dell'architetto lighting designer, prima indefinibile, ambigua e non etichettabile. La luce è intesa come materia strutturante della memoria, dispositivo narrativo che rivisita l'antico mettendo a fuoco frammenti di classicità, reperti dell'effimero con caratteristiche e significati propri che mutano in relazione al contesto e alla sensibilità dell'autore. Altro elemento distintivo dell'approccio alla potenzialità espressiva e poetica della luce nella cultura progettuale con-

³ François-René de Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, Napoli, s.e., 1840, p.115.

temporanea, come già evidenziato nei capitoli precedenti, è la predisposizione di architetture effimere stranianti già insito nella Light Art e la vocazione scenografica del nuovo millennio. Dopo oltre un secolo di evoluzioni tecnologiche dall'elettricità alla cultura digitale, nel presente abbiamo raffinato il nostro sistema percettivo e smaterializzato la barriera tra reale e virtuale e, attraverso l'arte, anche tra spazio e tempo, con processi di simulazione tecnologica raffinati. L'illuminazione dei siti della classicità pone riflessioni sulla fattualità empirica, incentra l'attenzione su aspetti simbolici, empatici e scenografici proprio attraverso la luce, "oggetto" dell'estetica e dell'architettura straniante.

I soggetti illuminati sono frammenti, rovine del tempo passato; ripresentano vissuti connessi con l'esperienza sensibile del singolo fruitore e corrispondono a una logica compositiva tesa al sabotaggio delle regole prospettiche. In questa strategia di luce applicata ai siti quale prassi di conoscenza di un sapere storico sotteso, evidenziato da fonti di luce che enfatizzano narrazioni possibili, va specificato che non esistono norme fondamentali e sistematiche, poiché ogni area archeologica è un caso a sé stante, che impone "quadri di classicità" con dettagli iconografici diversi. E' dal nero del buio cosmico che le dimore degli Dei trascendono lo spazio e il tempo, e la luce include il passato nel presente, è un "presentismo", se visto sotto bagliori suggestivi.

La luce è un fatto scientifico per l'estetica, che pone lo sguardo sulla memoria di questi luoghi generatori di spettacoli e di emozioni. Definire "scientifico" questo nuovo sguardo su luoghi dell'antichità comprensivo di progetti con attitudine artistica è una caratteristica del nostro tempo che apre sempre nuovi orizzonti, in cui la condivisione collettiva di questa esperienza è motivazionale. La luce trasforma in *art vivant* le rovine del passato, le sottopone a infinite reinterpretazioni, e così il patrimonio culturale viene messo al servizio della promozione della classicità.

L'illuminazione notturna dei siti di archeologia comprende anche il tema della conservazione e riqualificazione

urbana e paesaggistica, un problema scottante del nostro Bel Paese, così fragile e incerto, in fase di polverizzazione dei propri Beni culturali, artistici e architettonici per scarsa manutenzione dell'eredità del passato, fatta di rovine, architetture, centri storici, giardini, parchi naturali, tradizioni, cultura materiale e immateriale. Attraverso progetti lungimiranti di illuminazione dei luoghi di consumo turistico, si intravede una consapevole modalità propositiva sulla necessità di tutela del territorio e della riorganizzazione della città in funzione di una migliore gestione del nostro patrimonio artistico e culturale materiale e immateriale. Semplificando, gli anni della riqualificazione urbana si concentrano nell'ultimo decennio del secolo scorso, mentre nel nuovo millennio il piano di illuminazione urbano comincia a delineare problematiche di valorizzazione urbanistica e architettonica complesse, aprendo un intenso dibattito culturale su come deve essere gestita la luce per la città, superando una logica progettuale di concepirla "per parti", con piani d'illuminazione unitari mirati alla valorizzazione del tessuto esistente. La luce gioca un ruolo determinante nell'immaginario collettivo, rinnova lo sguardo sulle vestigia del passato rendendole suggestive, scenografiche, da vivere come esperienza di conoscenza. Un progetto di illuminazione per un sito di archeologia non è impresa semplice, poiché coincide con interventi di riqualificazione e conservazione del luogo prescelto; occorre pertanto affrontarlo valutando caso per caso, verificandone la qualità e fattibilità nel contesto entro il quale si opera. Si tratta di progetti di illuminazione site-specific che coinvolgono urbanisti, architetti, archeologi e artisti o progettisti della luce, autori diversi che devono adottare un altro sguardo sugli stessi luoghi. L'illuminazione di questi luoghi richiede informazione, innovazione tecnologica, sensibilità estetica e consapevolezza di operare nell'ambito della riqualificazione urbana, territoriale e paesaggistica. La difficoltà maggiore che si riscontra attualmente è nello stabilire un rapporto dialettico tra urbanistica, architettura, pubblico e private, progettisti della luce ed eventuali altri autori chia-

mati a illuminare un dato sito seguendo un progetto unitario. I piani urbani della luce, ancora rari o improvvisati in Italia, dovrebbero comprendere interventi mirati, oltre alla sicurezza, a riqualificare il territorio nella sua complessità, agendo in maniera non sporadica o settoriale. All'estero, sul versante dell'illuminazione di siti archeologici o centri storici in generale, l'attenzione al contesto è prioritaria, così come la ricerca morfologica e tipologica relativa ai caratteri dell'area prescelta. Tutti i progetti nominati sopra hanno coniugato il bisogno di innovazione con la rilettura dei luoghi con l'esigenza di conservazione del preesistente, e i risultati si vedono. Grazie alla luce, il tour panoramico notturno tra i reperti del passato trasforma la città in un cantiere di potenzialità di comunicazione del proprio valore e dell'aspetto effimero dell'architettura come valore aggiunto.

Tutto dipende da uno sguardo insieme frammentato e unitario, possibile grazie a progetti d'illuminazione innovativi mirati, attraverso dissolvenze e messe a fuoco incrociate. In questi luoghi percepiamo la città come era, vediamo cosa resta e, attraverso la luce, annulliamo lo scarto temporale tra ieri e oggi, vivendo nell'immaginazione di un eterno presente e recuperando una certa *allure* del "sublime", parola chiave del romanticismo, della supremazia dell'estetica sull'urbanistica. La luce in questo contesto non è soltanto comunicazione di un rapporto conflittuale tra ciò che resta e ciò che immaginiamo, tra la immanenza dell'architettura trovata e l'istantaneità effimera del sito illuminato in maniera suggestiva, ma è anche un'esperienza catartica di conoscenza e di cultura in cui la medializzazione dello spazio, attraverso Instagram o altri social media, permette una subitanea riappropriazione di un antico patrimonio, in cui il passato diventa un territorio istantaneo, un dispositivo esperienziale che aziona una partecipazione collettiva. E in questa riconfigurazione di un paesaggio archeologico notturno carico di informazioni, simboli e narrazioni, la luce cancella dall'oblio le antiche vestigia, dentro un'immedesimazione nella stessa immagine condivisa in rete. La cultura progettuale relativa

all'illuminazione notturna dei siti di archeologia è elevata, viviamo un "rinascimento" della nostra civiltà classica, nella quarta dimensione creata dalla luce che, seppure metaforicamente, si spinge oltre la dimensione fisica dello spazio e del tempo, dove, riconoscendo qualcosa di familiare nelle nostre radici, qualche flashback della nostra storia, puntiamo il faro sulla necessità di salvaguardare un'unicità che ci appartiene, unificati in un'esperienza collettiva. Forse tentiamo così di riconoscerci nell'immagine condivisa di luoghi familiari per esorcizzare la paura di perdere la nostra identità storico-artistica e culturale nel *mare magnum* della globalizzazione e nella velocizzazione di un mondo d'immagini instagrammate. La Luce colma un desiderio latente di comunità di appartenenza nell'epoca digitale, dell'individuo che nell'incontro con l'altro trova la sua vocazione sociale e quando la luce lavora sul concetto di vuoto, come elemento che genera prospettive diamiche, allora diventa opera di relazioni possibili tra il soggettivo e l'universale, l'io e la società.

3.2. La luce intreccia relazioni possibili di percezioni emozionali

L'ONU ha decretato che il 2015 fosse l'Anno Internazionale della Luce. La Galleria d'Arte Moderna di Torino, nel giugno del 2014, dedicò al tema "illuminante" un evento, commissionando un dialogo immaginario tra l'artista contemporaneo Ettore Spalletti scomparso di recente e il famoso dipinto di Michelangelo Merisi da Caravaggio *Ragazzo morso da un ramarro* (1593-1594); questo valga come esempio di quanto già scritto nei capitoli precedenti, ovvero che la luce nell'arte annulla la distanza tra passato e presente, visualizza l'*hic et nunc* come azione partecipata da condividere con immagini suggestive diffuse in rete. Condividiamo uno spazio di luce in cui si instaura una relazione tra esistente, percezione, partecipazione, coscienza collettiva ed esperienza singolare. AIDI, Associazione Italiana di Illuminazione, ha celebrato

sessant'anni di cultura della luce. L'associazione nasce infatti nel 1959, nel pieno del *boom* economico, quando le città incominciano a illuminarsi, e all'alba del successivo decennio del consumismo e del benessere diffuso, quando il mondo dell'illuminazione comincia a caratterizzarsi con prodotti industriali non soltanto funzionali, ma dall'identità stilistica forte. Dagli anni Sessanta, lampade e oggetti illuminanti sono stilizzati e desiderabili, oltre che necessari per illuminare gli ambienti e rendere le vie e le piazze della città più sicure. Città che si accende di nuovi segni luminosi, traccia di una cultura progettuale che si sviluppa negli anni successivi, una nuova sensibilità nei confronti della cultura progettuale che si diffonde con la rivista *LUCE*, strumento di informazione, conoscenza e scoperta "elettrizzante" di nuove modalità esecutive, nonché sismografo dell'evoluzione tecnologica. Si ricorda che tra gli anni Cinquanta e Sessanta, nell'arte contemporanea arte e scienza e lo studio dei processi percettivi sono la caratteristica dell'Arte Cinetica e Programmata, questi movimenti rappresentano l'avanguardia orientata sul rapporto tra arte e tecnologia, sull'interazione tra l'opera e il fruitore. Questo scambio sinergico diventa il fenomeno più rivelante delle seconde avanguardie artistiche sviluppato anche negli anni successivi. Affascinano gli artisti dell'epoca i meccanismi della visione e l'aspirazione a una resa pittorica, plastica e dinamica, capace di trasformare i fenomeni ottici e la luce in opera d'arte. Partecipata e condivisa. Il linguaggio aniconico della luce va oltre gli astrattismi precedenti, negli anni Sessanta che si concludono con lo sbarco sulla luna dell'Apollo 11, si punta sul coinvolgimento dello spettatore non sul piano puramente formale o emozionale ma su quello percettivo e psicologico. Queste istanze moderniste nell'arte sperimentate dal 1920 a oggi hanno portato l'artista a sostituire la tela, i colori e lo scalpello con effetti virtuali, in cui la luce, il neon, materiali specchianti e LED, e macchinari meccanici in cui il soggetto diventa l'illusione ottica e l'alterazione della percezione spaziale. L'intreccio tra arte e design, tecnologia, poetica ed estetica è più marcato dagli anni Ottanta,

quando le operazioni sono volte all' *environment*, o alla vera e pura attrazione per la dinamica percettiva in chiave pluralistica. Successivamente appaiono le lampade a incandescenza al LED blu (1990-2000), poi le fibre ottiche che diventano la linfa vitale delle città e delle molteplici installazioni ambientali del nuovo millennio che utilizzano tecnologie sofisticate e oggi nel settore dell'illuminazione, anche quelli volti allo sviluppo di sistemi sempre più sostenibili, incidono nella ricerca artistica contemporanea per marcare una cultura progettuale in cui l'aspetto tecnologico è esso stesso opera d'arte. Così nell'arte del presente ricerca e disincanto, "illusività" e inganni percettivi realistici sperimentano modalità del vivere il presente, in cui la luce artificiale nell'arte, è l'evento che apre lo sguardo verso un orizzonte ermeneutico rigenerante che viene percepito come se fosse naturale dall'uomo, sempre al centro della progettazione di modalità flessibili, integrate e nel rispetto dell'ambiente. Se nell'arte la luce diventa tramite di trasfigurazione o alterazione dal reale, e di conoscenza, per "non morire della verità" dice Nietzsche, anche nella progettazione illuminotecnica diventa il tramite di estensione della concezione spaziotemporale, dell'immateriale, dove si inscenano esperienze condivise di eventi multipli. La luce nell'arte come nei progetti d'illuminazione per interni ed esterni, è un "agente" di sconfinamento, area neutra dove si attua metaforicamente l'incontro tra l'*io* e il *noi* in un dato ambiente, e in un'opera ambientale soprattutto, insieme condividiamo l'incanto di trovarci nello stesso bagliore, campo percettivo dell'effimero in un dato tempo. La luce è intuizione di una intenzione costruttiva, in cui l'individuo viene a farne parte, è situazionista per natura, poiché si crea *in situ*, congiunge una esperienza visiva ed emotiva insieme che può agire anche sullo stato d'animo, influenzando l'aspetto psicologico. Nella Light Art la luce non illumina soltanto idee intorno a configurazioni di spazio, ma rende visibile "un'apertura" d'incontro con altro da sé, attivando una negoziazione tra un dentro e un fuori, mette in moto processi di narrazione e di comunicazione, scambio di pensieri e visioni, stadi emotivi e

sensazioni in cui convergono diverse esperienze e attese percettive. La luce nell'ambito semiotico è un *reppresentamen*, un segno che suscita nella mente del soggetto del ricevente un segno equivalente, una rappresentazione mentale, un'idea in bilico tra sensorialità e ragione. Nell'arte la luce è un conduttore di sensazioni molteplici tra due o più soggetti a seconda dei casi e del contesto; dà significato alla percezione, all'atto stesso di vedere qualcosa o qualcuno in base all'intensità, modalità, originalità e poetica dell'opera. La Light Art è illuminante sulle modalità di creare relazioni tra uno spazio preesistente e un altro presentato *ex novo*, in cui il ruolo centrale è svolto dalla sua facoltà immaginativa che rimanda ad aspetti di progettazione complessi, in particolare nel caso di installazioni polisensoriali o di arte digitale. Spazialità, temporalità, straniamento, suggestione e relazione tra conoscenza, ingegneria e sorpresa sono elementi strutturanti insiti nella Light Art. C'è una componente filosofica affascinante nei materiali luminosi, d'immediato coinvolgimento cognitivo e sensoriale. La filosofia e l'arte condividono l'astrazione, la riflessione sullo spazio e il tempo in relazione con la scienza, entrambe ci pongono l'interrogazione intorno ai problemi dell'espressione del pensiero e l'osservazione di ambiti astratti. Opere e installazioni di Light Art configurano una geografia dell'ignoto in cui diversi fattori sono convergenti al fine di mostrare epifanie della percezione emozionale, più che visiva. La luce nella cultura artistica, in simbiosi con quella progettuale contemporanea, è il fenomeno fisico che *di-svela* il mondo in maniera diversa, quale rivelatore di un'alterazione percettiva emozionale soggettiva della durata del tempo e della percezione dello spazio, sovvertendo alba, tramonto e stagioni per concretizzare paesaggi etici ed estetici insieme, in cui tutto appare chiaro subito.

La Light Art dà forma e colori a paesaggi anomali, riscatta il passato nella visione del presente e se attraverso l'illuminotecnica si abita il mondo, la luce è il fondamento dell'estetica, che indica l'itinerario del ritorno a se stessi, ricongiunge l'interno con l'esterno, anela alla visione molteplice della verità

percettiva. La luce calma, interroga e inquieta al tempo stesso, tutto dipende da come, dove, quando e per quale obiettivo si utilizza, visualizza domande, *Quid tum?* Che vedi dunque?

E ancora, quale realtà ti sembra di percepire?

E' la luce che ci guarda e rinnova la percezione spaziotemporale, può ingannarci sull'osservazione della realtà, senza idealizzare nessun aspetto ma ci estende il pensiero sull'infinito, l'assoluto, verso quell'ignoto mistero dell'origine della vita.

Attraverso la Light Art abitiamo prospettive spaziali possibili sottratte all'oscurità, siamo nell'evento luminoso in cui il soggetto che lo guarda o lo "sente" estende le proprie capacità cognitive ed emotive oltre la realtà, in cui la geometria euclidea convive paradossalmente con la possibile smaterializzazione di questa esperienza. La luce nell'arte è un fatto empirico, linguaggio enigmatico che unifica differenti esperienze e si riconduce a processi di conoscenza di una situazione specifica. Nell'arte, la luce, se dovessimo pensarla come un numero, è uno zero, una dimensione neutra, del vuoto secondo la cultura Zen aperto a significati simbolici variabili all'insegna della transitorietà, del mistero e delle modalità di applicazione in diversi ambiti. La proiezione di un fascio di luce modifica il significato di qualcosa attraverso il cambiamento della tecnica della sua rappresentazione, coglie l'esserci qui e adesso in un uno spazio del movimento mentale, invitando lo spettatore a riflettere sul mistero del Cosmo, e per questo ha valore in sé. La luce dà forma alla storia della civilizzazione, all'evoluzione del progresso unisce il preesistente con la cultura progettuale, per sua natura evolutiva e dinamica. Quando la luce visualizza parti di ombra, configura traiettorie illuminanti puntando i fari su un campo visivo altrimenti invisibile, allora la si immagina traccia dell'assoluto. La luce incorpora il concetto di socialità se utilizzata in luoghi aperti, di introspezione e meditazione-riflessione in quelli chiusi, in entrambi i casi contempla il concetto di eternità, esorcizza la morte e manifesta un 'appello alla *renovatio*, implicito in tutte le avanguardie, dall'energia comunicativa immediata, con opere che non invec-

chiano, ideate per reggere il passare del tempo. La luce nelle sue plurime declinazioni sottende sguardi nuovi sul mondo, la visione di un'immagine di giovinezza imperitura. Se vedo, esisto, osservo, penso, e quando immagino supero la banalità del quotidiano. La luce anela alla rinascita, riconfigurando il mondo da un altro punto di vista, da visione al passato, all'antico con nuove prospettive ne inventa altre soluzioni formali o ambientali. Alla nascita del Movimento Moderno in architettura e in urbanistica, noi e gli architetti ci soffermiamo per lo più sull'oggetto, lo osserviamo e decontestualizziamo attraverso la luce, come struttura, volume, anche soglia, forma, ambiente o altro ancora; mettiamo in discussione un "antipaesaggio", ragioniamo sui limiti del funzionalismo modernista, dell'oggettività, dell'ambivalenza di architetture effimere non edificate, bensì evocate attraverso grafismi, progetti virtuali, disegni luminosi o proiezioni attraverso cui si mostra una forma di ingegneria astratta, fluida, con opere ambientali interne ed esterne immersive. La luce nell'arte contemporanea ha raggiunto il grado zero, è sovraccarica di suggestioni visive, implode per eccesso di dati e sensazioni, in ogni caso esiste e resiste seppure in bilico tra l'artificio della costruzione e la cultura progettuale interdisciplinare; spesso fine a sé stessa. Nel panorama contemporaneo poche sono le intuizioni e troppe le copie del "già-fatto" e "già visto" di opere della seconda metà del Novecento. Rispetto alla Light Art nel XX secolo, nel presente è più vitale e sperimentale che mai, grazie alla cultura digitale capace di sviluppare le sue potenzialità estetiche ed espressive, ancora tutte da esplorare. Come dimostra la progettazione dei lighting designer, sempre più "artistici", con progetti "emozionali", "immersivi" ad alta prestazione tecnologica, sensibili a condizioni ambientali e codici narrativi simbolici e mirati a una riqualificazione e trasfigurazione di edifici in relazione al territorio e al contesto. Comunque vada, quando architetti e light artist lavoreranno insieme, e speriamo presto, allora vedremo inattese evoluzioni delle applicazioni della luce nelle arti visive, così come nei progetti illuminotecnici. La luce si

manifesta come un elemento indispensabile della visione o configurazione di nuove architetture effimere più o meno scenografiche; che seppure commerciali riflettono la capacità di trasfigurazione del reale. La luce affascina perché dotata di una forza espressiva di valenze misteriose, e nella nostra epoca in cui la comunicazione della seduzione è il principio che governa l'arte e i settori della cultura, politica, dell'impresa e della realtà in generale. La luce, dovunque si posi lo sguardo seduce nel suo rivelarsi, può essere una forma di bellezza che palesa uno slancio filosofico, una tensione spirituale e una volontà di trascendere il reale, ed è uno dei più efficaci e semplici mezzi di seduzione poiché volta ad affascinare i sensi e sottende ciò che riguarda le nostre percezioni soggettive. Quando la luce ci apre lo sguardo sulle molteplici forme di bellezza, armonie cromatiche e sonore, crea soglie illuminanti che travalicano il confine oggettivo tra reale e virtuale, pensiero, opera, si fa azione e riflessione quale potenziale d'immaginazione, in cui l'essenza della collaborazione del pubblico è la partecipazione attiva e non passiva, allora qui, nel senso dell'incontro dell'esperienza sensoriale spazio e astrazione coincidono. La luce ritualizza opere e azioni.

I Light Artist italiani in particolare si riconciliano con l'utopia della bellezza, sono eredi della cultura umanista, per questi maestri dell'invenzione la luce è potenza, forma, struttura, composizione, architettura, racconto, mezzo universale di comunicazione. La luce come linguaggio, potente artificio per riconfigurare la complessità della realtà, comprende il significato del Bello e del Buono in rapporto al contesto, anela all'armonia, alla messa in scena di una prospettiva come manifestazione di uno spazio mentale, al paesaggio naturale e urbano, senza nostalgia, inciampi retorici, o sentimentalismi attraverso processi e pratiche imitative delle avanguardie del Novecento ampliati in maniera originale. I Light artist italiani nelle migliori delle ipotesi, si distinguono per l'impiego umanistico e "poetico" di una tecnologia sempre più sofisticata, che sottende *l'inventio* poetica, non come accidente della luce, bensì come processo in divenire, organo principale della sua struttura.

L'artista costruttore di scenari e luoghi dell'effimero mira all'esibizione di uno spazio insieme culturale ed emozionale in cui si mostra un processo di ideazione di forme possibili che ha per tema il simbolico, la metafora, l'evocazione oppure il suo contrario, la provocazione, il fastidio, il disagio o lo spaesamento. Senza la potenza della luce come immagine, sensazione, esperienza in cui metafora e allegoria coincidono, non c'è arte come evidenza simbolica, allegorica, metaforica.

Le facoltà immaginative e polisensoriali della luce, incominciano ad essere campo visivo di sperimentazione con László Moholy-Nagy, come già scritto, approdato nel 1923 al Bauhaus, l'istituto superiore di istruzione artistica fondato da Walter Gropius che operò a Weimar dal 1919 al 1925, a Dessau dal 1925 al 1932 e a Berlino dal 1932 al 1933, anno di chiusura. Nell'anno delle celebrazioni di questa importante scuola di progettazione, che ha inciso sulla cultura del Novecento, quando si parla di Light art si introduce un nuovo metodo educativo-formativo in grado di superare l'antinomia arte-artigianato, finalizzato all'integrazione tra arte e industria e all'unità e armonia tra le diverse attività artistiche, diventando il punto di riferimento di una lunga schiera di artisti che intendono azzerare l'aspetto simbolico della luce per valorizzare la purezza della linea, della forma, del colore e presentare "paesaggi" percettivi iscritti nei materiali luminosi rappresentati. La luce, come evidenziato più volte è un presupposto per valicare i confini tra arte e tecnologia, realtà e illusione con il fine di cercare un significato profondo del lavoro artistico. Con la Light Art si valorizza il particolare, il locale, il provvisorio, un *infra-ordinario*, per citare Georges Perec, rimasto latente. È un'intuizione-osservazione che forma, informa e stupisce quando appare e si fa progetto, includendo una preparazione pratica per minare i limiti dei materiali luminosi, azzardando ipotesi, scelte e introducendo nell'opera, oltre alla sensibilità artistica dell'artista, un aspetto emotivo, sensoriale e concettuale in maniera chiara e distinta, visibile e riconoscibile a tutti. Così la luce si fa contesto, inscena il dispositivo della percezione di un nuovo orizzonte

e prospettiva ermeneutica, esibendo di volta in volta le modalità del processo evolutivo dell'opera ambigua e polivalente per sua stessa natura; è la zona di attraversamenti fluidi della visione, comprensiva di cambiamenti imprevisti. La luce in relazione a un contesto specifico traccia un segno intenzionale, effimero, proteiforme, su grande o piccola scala, per rinnovare una grammatica visiva aperta a nuovi orizzonti, in cui la percezione estetica è l'opera. La luce formalizza modalità di conoscenza mirata a scorgere punti, linee, volumi, strutture, grafismi, ambienti o proiezioni ideate per osservare e investigare e vivere un sistema di relazioni molteplici tra culture diverse, come unico segno di riprogettazione del mondo ancora da identificare, non da temere ma tutto da esplorare all'insegna di una condivisione di percezioni diverse.

3.3. *La luce, un'ossessione dell'arte di illuminare le città di ieri e di oggi*

La luce artificiale nell'arte si fa oggetto d'indagine poiché include anche un aspetto politico, nel senso greco di attinente alla *polis*, soprattutto nell'ambito dell'arte pubblica; si manifesta come *summa* di conoscenze e memorie, veicola messaggi plurimi, salvaguarda il contesto dall'oblio, visualizza o evoca storie sottese e trasforma in garante dell'idea o utopia del futuro, che deve essere costantemente rivisto e reinventato secondo nuove prospettive e sensibilità. In sintesi, crea comunicazione, nuova visione di luoghi, scorci, monumenti antichi o storici con nuova sensibilità.

I nuovi media e la cultura digitale si nutrono di paesaggi luminosi, vedute urbane notturne e installazioni ambientali luminescenti disseminati in diversi spazi interni o esterni con il fine di divulgare e memorizzare diverse impressioni, suggestioni e informazioni. La luce, come accadeva nel passato in pittura, oggi nella rete è un codice illuminante che suggerisce nuove visioni e ricostruzioni, ponte tra tempi, spazi e culture diverse. Le opere luminose inventate dagli artisti materializ-

zano metafore della memoria, perfezionano dispositivi processuali e partecipativi con strumenti sofisticati che alterano costantemente la percezione del luogo preesistente. Non ci può essere un'archeologia industriale senza sottendere la luce artificiale, l'uno comprende l'altro, come il *recto* e il *verso* di un foglio bianco per paesaggi in technicolor sui quali scrivere infinite narrazioni, trame di relazioni sottese tra autore e contesto. La luce manipolata dagli artisti documenta armonicamente l'evoluzione dell'arte e del suo uso sociale ed estetico che include il confronto tra materiale e immateriale, spazi di ricreazione, riflessione e partecipazione; è interessante perché sottende labirinti mentali, trappole visive in rapporto alla tecnologia e al progresso. Ciò implica una ricostruzione della memoria culturale ed emotiva, anche per discontinuità e rotture, secondo temporalità multiple e sensibilità soggettive.

La luce intreccia storie e contro-storie, trasfigura e reinventa scenari e configura atmosfere spaesanti, e, nell'istante in cui appare, fa vedere concetti di tempo e di spazio sempre più estendibili in rete, dove le diverse manifestazioni luminose sono documentate e condivise.

Nell'ambito della progettazione digitale, la luce è un laboratorio di configurazione dello stato dell'arte, dell'abitare, dell'attraversare la soglia tra reale e virtuale contemporaneo, in cui gli ambienti multimediali nella loro fase esecutiva contemplano necessariamente diversi ambiti disciplinari. Con la luce appaiono universi di idee, progetti, allestimenti, visioni, performance, suoni e percezioni plurime che possono dare forma a nuovi campi visivi, in cui emergono luoghi mentali, dove in scena si manifesta un sogno con progetti che si spingono fino all'immaginabile, per verificare i nostri sensi, configurare aspettative spirituali, fantasticare su poetiche dell'effimero e anche dell'eccesso. Si è già scritto sul tema della "poetica dell'effimero" sottesa nella luce, capace di concentrare una spettacolare e libera energia progettuale. Luce come sostanza di un'essenza immateriale che alimenta opere diverse, esperibili in diversi contesti interni o esterni, pubblici o privati: il materiale luminoso oggi domina configurazioni ed

epifanie di spazi “metatecnologici”. La luce, supportata da linguaggi digitali e amplificata dai media, nelle installazioni ambientali diventa l’interfaccia che congiunge microcosmo e macrocosmo; interconnessione tra luogo, simbolo e metafora, assume un valore multiculturale di intermediazione tra individui di diverse etnie, religione ed esperienze. E’ un collante tra tensioni soggettive ed esperienze collettive. La luce è *network* di comunicazione emozionale, manifesta, rende visibile e vivibile potenzialità creative della cultura progettuale contemporanea, con le sue camaleontiche declinazioni scenografiche che veicolano l’effimero nella cultura globale e omologano le esperienze.

Se vogliamo considerare i materiali luminosi come elementi di unione tra una dimensione onirica e la realtà, in questo ambito è interessante riflettere sul significato del termine “creatività” nell’uso artistico della luce, ovvero incentrare l’attenzione sul rapporto tra *ideazione* e *realizzazione*, fra *progetto* ed *esperienza* e la sua effettiva costruzione.

Il verbo italiano “creare” corrisponde alla radice sanscrita *kar-* (fare), che in greco diventa *kraino* (produco) e *kreion* (colui che fa), che si ritrova in molte lingue europee moderne, dal francese *créer* allo spagnolo *crear*, fino all’inglese *create*. La stessa radice compare nel nome di Krònos (il creatore), padre di Zeus, e di *Cères* (colei che produce), divinità delle messi. L’ideazione comprende il fare, è prima di tutto azione e la luce paradossalmente, è un affascinante materiale concreto che visualizza l’arte del fare, in cui la creatività coincide con l’architettura, il design, il progetto, il mettere in visione un ambiente comprensivo dell’aspetto pratico e ideativo. Del resto, come si è scritto dall’inizio di questo libro, il senso stesso della luce, come materia dell’apparire per eccellenza, affascinante nel suo rendere visibile l’invisibile, risulta come una contraddizione in termini tra il possibile e l’impossibile: tutto dipende dall’opera e dal contesto, dall’oscurità, all’insegna della libera espressione della creatività dell’artista, da interpretare come epifania di un complesso e contraddittorio luogo dell’effimero, da cui si generano varie presentazioni di

spaesamenti di uno spazio insieme percepito e immaginato. Attraverso la luce l'artista elabora una forma di disegno teorico-concettuale e pratico-progettuale, avvalendosi di altre maestranze e del supporto tecnologico attraverso tecniche miste (prevalentemente sistemi digitali, anche 3D) in cui si sperimentano convergenze percettive tecno-culturali. È espressione visiva comprensiva di modelli interattivi in cui si materializzano spazi di connessione di diversi media visivi, sonori e performativi, portatori di molteplici informazioni. Nella Light Art, le manifestazioni più interessanti della creatività contemporanea si ritrovano nella convergenza dinamica di discipline e linguaggi differenti, in cui la luce diventa fattore trasversale di attraversamento di un impiego in relazione o indipendentemente dal contesto; la soluzione finale dipende dall'allestimento e dalla potenzialità espressiva della sua messa in scena. La luce ipnotizza, incanta, palesa l'impossibile con progetti digitali che amplificano la nostra visione, apre connessioni con la memoria, trasfigura il tempo in modo poetico ed empatico rispetto a esperienze soggettive vissute o in relazione a circostanze o avvenimenti reali.

Vedere, percepire, sentire, pensare e inventare, tradire il buio con visioni immaginarie, trasfigura uno spazio o un oggetto. La luce è anche ricordare, rimuovere dall'oblio qualcosa o qualcuno, annullare, forse per evocare e rivisitare esperienze vissute. Luce come dispositivo dell'immaginazione, con opere, installazioni o forme che chiedono di essere osservate con una sensibilità o tensione diversa, straordinaria. Nella cultura progettuale della luce come più volte scritto nei capitoli precedenti convivono diversi linguaggi, tecniche e discipline, in cui le relazioni, o meglio le sensazioni, le esperienze di effetti luminosi e non le opere o gli eventi, divengono l'oggetto della visione principale di studio. La storia della luce artificiale è costituita da cose, forme, presenze materiali al contempo tangibili e intangibili, quali evocazioni di micro e macro modi e mondi immaginati dagli autori che si manifestano sotto il nostro sguardo: è un accadimento di fatti che informano sulla storia dell'evoluzione della tecnica

e del rapporto tra arti visive e scienza. La luce racchiude la durata e apparenza, la presenza e l'assenza, contrapposizioni segniche variabili che, a seconda dei casi, attraverso un proprio lessico espressivo assumono uno *status* di potente dispositivo narrativo-evocativo, segno ancestrale inconsciamente associato a un evento magico, all'essenza misteriosa del Cosmo. Nelle sue molteplici declinazioni progettuali, la luce è rassicurante e nella new-modernità digitale, in tempi di crisi tornare a riferimenti classici come è la Light art, è una consolazione poiché è un linguaggio transnazionale che materializza ipotesi di spazio dilatato nel tempo. La Light Art alimenta una cultura visiva-progettuale della percezione dove durata e velocità, unicità e complessità si compenetrano in un eterno presente. La luce artificiale nell'arte nella seconda metà del Novecento è connaturata all'avanguardia, paradigma di modernità, strumento di ricerca di linguaggi alternativi a quelli tradizionali, per ricevere o ritrasmettere messaggi provenienti da diversi ambiti di ricerca, soprattutto capace di rielaborare messaggi propri in condizioni molteplici. Ci sono due aspetti da considerare quando si parla della luce: il primo riguarda la storia dell'elettricità in generale, che include la modernità, e il secondo è la storia della Light Art, che segue velocità e intuizioni creative molteplici, come dimostrano alcuni artisti o professionisti di progetti di illuminazione specifici. Può accadere che un'artista, senza conoscere il lavoro di un collega attivo dall'altra parte del globo, giunga indipendentemente e simultaneamente a soluzioni molto simili, sulla base di premesse culturali comuni e con la stessa metodologia di approccio o materiali.

La Light Art è un linguaggio classico e contemporaneo insieme, coniuga innovazione tecnologica strutturante, molteplicità, leggerezza, trasparenza e tensione estetica formale, in cui la scienza diviene poetica, la comunicazione creativa e l'ingegneria si fa immagine e progetto. È un linguaggio artistico che valorizza cose, ambienti, luoghi, azioni polisensoriali condivise e forme sottese, effimere, meravigliose, strabilianti in una varietà di modi illimitati. Molte opere di

Light Art contemporanee presentano caratteristiche simili ma non identiche, raggruppano modalità capaci di suggerire certe forme, strutture o volumi in un ordine prestabilito in cui la variabile resta, come più volte scritto, in un contesto nel quale l'opera si manifesta. Le opere di Light Art, interne o esterne che siano, costituiscono una sequenza di spazi che dovrebbero essere visti in relazione all'architettura, al *con-testo*. Le sculture, come l'illuminazione interna o esterna di monumenti di valore storico e artistico, devono in ogni caso tener conto della posizione che queste occupano nello spazio, per cui la luce assume un valore narrativo di collegamento tra passato e presente. E' un linguaggio classico perchè non è antisimmetrico o antiestetico, al contrario mira a integrare ogni singolo dettaglio con il tutto. Pertanto la luce "struttura" un valore di posizione, suggerisce campi visivi diversi, spiazza o trasgredisce lo spazio fisico e diviene materia di costruzione architettonica dell'effimero. Nell'epoca moderna la luce è anche *routine*, si è secolarizzata e include la nozione stessa di progresso, oltre alla storia delle idee della civiltà industriale, in armonia con una volontà di un racconto poetico dei suoi processi evolutivi. La luce nell'opera d'arte si palesa come oggetto in sé della visione, mostra "cose" e luoghi inattesi in cui si espongono altri punti di vista. Sappiamo che una cosa separata dal suo contesto può assumere diversi significati o modificare completamente la percezione dell'opera, non cambia però il materiale luminoso autoreferenziale, in cui lo spettatore vive un momento condizionato, immerso in una situazione unitaria. Al valore di posizione, durata e tempo, alla Light Art va aggiunto anche quello della capacità inventiva e sensibilità dell'artista di condizionare la percezione dello spazio, quando l'imprevedibile si fa visibile o spettacolo. Dal secolo scorso le opportunità di scambio di codici tra arti visive, design e progetti illuminotecnici sono evidenti e rappresentano un aspetto dinamico rigenerante, soprattutto nell'ambito specifico della Light Art, tanto più sul piano teorico quanto sulla trasposizione pratica capace di sorprendere per le sue varie risultanti, in cui l'adozione

di oggetti o materiali del quotidiano muta le loro modalità di apparizione e progettualità di sperimentazione, tutt'ora in fase di sviluppo secondo "licenze poetiche" compositive e artistiche. Si tratta anzitutto, ed è uno dei temi costanti del libro, di avvicinarsi alla luce come disciplina polisemica, transmediale, capace di aprirsi a una concezione metafisica e scientifica insieme, come esperienza del vedere in sé. Con la luce si fa esperienza del vero dell'arte nello spazio, si allude al carattere estetico dell'esperienza della verità fisica che essa include, quale puro e semplice riconoscimento e rafforzamento di un modo di sentire comune. Anche nel design, come nelle arti visive, prevale la ricerca della serie limitata o del pezzo unico come tramite di relazioni di altri valori concettuali, simbolici e intrecci metaforici per suscitare emozioni, stupore e intrattenimento.

Le opere di Light Art attivano dinamiche dell'incantamento anche quando si tratta di soluzioni formali non originali o di copie delle copie, attraverso modulazioni, luminescenze sorprendenti o connotazioni plastiche utilizzate come sorgenti di nuovi bagliori con assoluta originalità.



Conclusioni

Dato per scontato che la Light Art è soprattutto una complessa forma di *sapientia* della luce, sostanza della pittura e materia che intreccia scienza ed estetica, è segno dell'invisibile, oltre ogni definizione analogica di attribuzione o di proporzione, capace di tessere relazioni con il nostro patrimonio storico, artistico e paesaggistico, anche urbano, tutto ruota intorno alla percezione visiva, in cui il coinvolgimento esperienziale dell'osservatore è l'obiettivo principale.

Il futuro sarà complesso ed elettrizzante poiché sempre più costretto a fare i conti con l'inquinamento ambientale, luminoso e altri processi di cambiamento ancora oscuri. Nell'arte come nell'architettura la luce struttura, orienta lo sguardo. Senza esaurire l'argomento per sua natura *in progress*, questo librossi pone spunti di riflessione e di ricerca sulla cultura progettuale andando oltre il genere Light Art, ormai consolidata, normalizzata, anche banalizzata e un linguaggio divenuto un classico del Novecento carico di valori simbolici e finalità strutturali attraverso opere di artisti di ieri e di oggi, dallo spazialismo di Lucio Fontana alle installazioni concettuali di Maurizio Nannucci, tanto per citarne un maestro del pensiero sulla luce, riconoscibile nel suo modo di trasformare lo spazio in una sensazione e una riflessione sul rapporto dinamico tra opera, spazio, autore e fruitore. Il pensare è già inventare, il guardare è conoscere,

attraverso il neon si può scrivere frasi, aforismi e domande per analizzare modalità comunicative e visibilità linguistica, per Olafur Eliasson e altri artisti del presente che ci invitano a guardare in modo sempre nuovo l'oggetto della luce in sé. Che sia una lampadina a LED o luce artificiale di altra natura poco importa, l'importante è *ri-vederla*, come punto di vista di straordinaria novità. Vedere significa rompere l'opacità, vincere la paura dell'ignoto implicita nell'essere umano, fare esistere qualcosa che non c'è. E' necessario ripensare la luce anche con un approccio umanistico o architettonico, con tensioni spirituali latenti ma non dichiarate. Tra gli artisti duchampiani più *pop*, si ricorda Martin Creed, artista che lavora per serie ripetute e utilizza spesso nelle sue opere la luce artificiale, che titola con un numero progressivo arrivato negli ultimi tempi a quasi 3.000, per raccontare il quotidiano, semplicemente con parole come "Love" in neon rosa, in cui anche il colore non è casuale. È emblematica l'opera *Work No.1698, 2013*: un quadrato composto da diverse lampadine a muro di differenti grandezze, una forma geometrica pura che apre riflessioni con *Quadrato bianco su fondo bianco* (1918) di Kazimir Malevič, manifesto di un'arte suprema che auspica la supremazia assoluta della sensibilità plastica pura, scevra da rimandi descrittivi naturalistici. Il Bianco è il colore dello spazio, di una pagina, di un foglio, di uno schermo, di una tela, superfici neutere, asettiche, che attendono di animarsi di segni, colori, parole, narrazioni, evocazioni, immagini e paesaggi emozionali. Bianca è la neve, la nebbia, l'innocenza, la Via Lattea, la galassia, l'Assoluto, la purezza, là dove prendono forma visioni che anelano all'infinito, in cui regna il silenzio. Non a caso la luce bianca è la più ricorrente in diversi artisti contemporanei, sempre attuale nel suo valore simbolico, *tabula rasa* capace di materializzare illuminazioni, paradossi, sintesi tra innovazione e tradizione, allusioni, rimandi, sovvertimento di significati diversi. *Medium* del pensiero sulla luce in sé, bagliore-specchio di alterità, ha il fine di guardare il banale quotidiano da prospettive differenti.

L'arte contemporanea tende a diventare una pratica sempre più elitaria, non sempre seduce e diverte, il più delle volte mira a informare e a formare, mentre la Light Art media e crea un ponte tra la difficoltà a riconoscere la complessità del presente e l'intrattenimento, permettendo allo spettatore di sviluppare un pensiero sulla dimensione estetica del nostro tempo.

Nel corso del XX secolo, gli artisti hanno reso labile il confine tra l'arte e la vita. La luce, con la Light Art agisce sulla nostra percezione nell'istante della visione, attribuisce nuovi significati al luogo in cui appare una forma: è l'opera in quanto fenomeno fisico, lo strumento più adatto per chiederci come possiamo definire e percepire la "non realtà", nell'esperienza fisica della sua apparizione. Il fenomeno della light mania festivaliera degli ultimi anni, punta su eventi cultural-mondani dall'appeal scenografico e installazioni luminose, sempre più strabilianti. Il fenomeno dei festival di Light Art è una pratica diffusa, per iconizzare paesaggi notturni di luoghi urbani, instagrammati sono l'espressione di una omologazione culturale contemporanea, pianificati dalle istituzioni o enti pubblici col fine di valorizzare il patrimonio architettonico, storico artistico e culturale del territorio, mettendo in luce aree di interesse turistico e artistico, percepiti come nuovi paesaggi emozionali e luoghi ancora sconosciuti da guardare con una nuova sensibilità.

E, tra troppe opere già viste, molte banalizzazioni di installazioni luminose effimere, temporanee create per intrattenere, decorare più che per rigenerare una città o valorizzare il territorio, tutti gli interventi nel bene e nel male, trasformano il luogo nell'opera d'arte, puntando sull'unicità del contesto in cui cultura esperienziale e marketing coesistono. Agli artisti, argonauti di viaggi immaginari spetta il compito e il potere liberatorio di reinventare il mondo e il modo di percepirlo. Possono confonderci le idee, rendere la percezione della realtà più nebulosa o più chiara, tutto dipende dal loro punto di vista espresso con opere o installazioni in cui le performance di luce acquistano significati plurimi a seconda del contesto e del momento storico e le mode imposte dai

social-media. Alcune opere, quelle più coinvolgenti hanno il potere di dirottare lo sguardo verso l'inatteso, modulando la luce come strumento di riscoperta del mondo sotto altri segni di ricognizione del reale.

Inoltre, la luce nella logica dell'*entertainment* diviene elemento di un marketing turistico-culturale di valorizzazione territoriale con attitudine narrativa, anche poetica quando le opere non sono soltanto effimere, ma di qualità e con un fine preciso, portatrici di significati che alludono a una comunicazione dialettica fra *Es* e *l'Io*, fra l'individuo e la società, la vita nella complessità della nostra esistenza. La dove c'è una insegna luminosa avanza la vita, c'è l'uomo, una comunità e, nelle arti visive nelle migliori delle ipotesi, può mettere in luce il riconoscimento del valore di storia, tempo, mistero dell'origine del Cosmo, memoria ed emozioni per orientarci nel futuro. Ma ciò che importa non è tanto dare una risposta sull'essenza della Light Art, ma sottrarla dall'omologazione dilagante e puntare piuttosto sullo stupore, sull'incantamento sempre nuovo che la luce provoca in ogni occasione, perchè in qualche modo la luce ci riscatta dal trauma della morte, configurando l'infinitudine, trascende il reale e si proietta nell'immortalità.

Postfazione
Oltre la luce: la luce
Gianluca Sgalippa

Senza alcun intento decorativo, Gio Ponti, già negli anni '50 del secolo scorso, aveva intuito il potenziale espressivo della luce nell'architettura, che egli introdusse in chiave innovativa in alcuni dei suoi progetti. Ad esempio, la cosiddetta "finestra arredata" del condominio di via Dezza esaltava, lungo la vetrata, gli effetti del controllo luce sugli oggetti, specie se di vetro colorato, introducendo nel paesaggio domestico una forma nuova di espressività. Viceversa, quegli stessi oggetti "privati" animavano la facciata nelle ore buie con il controllo luce opposto, cioè quando la luce artificiale proiettava poeticamente, verso la strada, i dettagli della quotidianità borghese. Lo stesso concetto guida il disegno dei prospetti della cosiddetta "Nave", uno gli edifici del Politecnico di Milano: Ponti impagina la quadrettatura del vetrocemento violaceo con un approccio quasi grafico, che nello scenario notturno di Città Studi, si presenta come una vera e propria installazione urbana, palpitante e al tempo stesso metafisica.

Quelle esperienze, unite alla ricca casistica narrata da Jacqueline Ceresoli in questa trattazione, esprimono il valore evolutivo della luce (artificiale) nel disegno degli spazi antropici e del nostro codice percettivo.

Nel design del nuovo millennio, prodotti e artefatti hanno iniziato a configurarsi come entità ibride, nelle quali non sem-

pre le trasformazioni tecnologiche – mi riferisco soprattutto al continuo affinamento del digitale e alla sua infiltrazione nel tessuto delle “cose” – ha condizionato la loro identità, nonostante lo scardinamento dei dogmi del progetto (primo fra tutti: forma=funzione). Il tratto distintivo del nuovo design è quello della trasversalità: un individuo, più o meno tecnico, scaturisce da incroci e da intersezioni estranei all’idea magnifica e progressiva del progetto modernista. Raramente vi è innovazione come puro superamento dell’esistente, che diviene materia da taglia-e-incolla.

Oggi lo sviluppo delle tecnologie luminose rappresenta il fronte (forse l’unico) realmente progressista del nostro paesaggio materiale. Ma qui iniziano le insidie, poiché la “materia” luminosa – ci sia consentita questa espressione di comodo – può apparire come banale “aggettivo” nei confronti di artefatti dalla fisionomia già consolidata. Insomma, il rischio di applicazioni riduttive, nel design contemporaneo, è sempre presente proprio grazie alla capacità del led di penetrare, grazie soprattutto alle sue micro-dimensioni, negli oggetti che compongono il nostro ambiente.

Per l’appunto, nella storia del lighting – in tutte le sue accezioni progettuali e operative – esiste un prima e un dopo rispetto all’introduzione massiva del led, che ora è capace di sovvertire il nostro mondo visivo e i nostri orizzonti estetici, come era accaduto un secolo fa con i semplici lampi delle pellicole sovietiche. Le lampade perdono la loro fisicità innanzitutto rinnegando la tradizionale dualismo tra sorgente e diffusore. E nella Light Art, dove ad esempio il tubo fluorescente *doveva* essere riconoscibile in quanto tale, il dato tecnico (cioè la sorgente, elemento razionale per eccellenza) evapora, diventa impalpabile, portando l’esperienza percettiva direttamente sull’orbita emozionale allo stato puro.

Tanto la sorgente si smaterializza, tanto l’opera si espande nell’ambiente: il modello ondulatorio sulla propagazione della luce può cedere il passo alla metafora dello stato gassoso, con le particelle che si possono insinuare in ogni piega dello spazio e della nostra sfera sensoriale fino a saturarli.

Oltre a consolidare una relazione già presente tra arte, design e progetto ambientale, il lighting ci porta verso realtà iper-dimensionali, anche grazie a “collaborazioni” con tecnologie confinanti come l’olografia (capace perfino di far rivivere Whitney Houston in concerto), il laser (anche declassato alla categoria del gadget cinese) e ai ledwall, dove la performance grafica o fotografica si confonde con la funzione illuminante. Queste frontiere della tecnologia luminosa, in realtà, non sono nuove ma gestibili oggi senza inibizioni né concettuali né operative; però con una svolta rispetto al passato: dopo la spina e il cavo elettrico, il ruolo primario spetta al file. Nel transito dal rame al codice binario, ovvero dall’analogico al digitale, la casa, la città o uno spazio espositivo si configurano come iper-testi, decifrabili grazie a nuovi codici cognitivi. La loro fluidità visiva può raggiungere dei livelli tali da non potersi imprimere nella nostra memoria come accade con le opere d’arte tradizionali, semplici fotogrammi della nostra esperienza estetica.



Ringraziamenti

Desidero ringraziare Stephanie Carminati, Rodolfo De-
bicke, Mario Mastropietro, Silvano Oldani e tutti gli artisti
per il prezioso supporto che mi hanno dimostrato per la ste-
sura di questo libro e Stefano Raimondi per la pazienza e
disponibilità.



Apparati fotografici



Bibliografia

- AA.VV., *Nouvelle Tendence: Perositions visuelles du mouvement international*, cat.della mostra, Musé des Arts Décoratifs, Parigi 1964.
- AA.VV., *Lumière et Mouvement*, cat, della mostra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi 1967.
- AA.VV., *Luci d'artista a Torino, Millecentonovantanove. Sedici artisti illuminano la città*, Torino, Umberto Allemandi & C, 1999.
- AA.VV., *Anthony McCall: Breath, catalogo della mostra* (Milano, Pirelli HangarBicocca, 20 marzo - 21 giugno 2009), a cura di Serena Cattaneo Adorno, Milano, Hangar Bicocca, 2009.
- AA.VV., *Luce nelle chiese*, atti dei convegni AIDI (Milano, Roma, Venezia 2009), Milano, Ediplan Editrice, 2010.
- AA.VV., *Neon La materia luminosa dell'arte*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 21 giugno - 11 novembre 2012), a cura di David Rosenberg e Bartolomeo Pietromarchi, Macerata, Quodlibet, 2012.
- AA.VV., *Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art, 1913-2013*, Paris, Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2013.
- AA.VV., *L'illusione della luce*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 13 aprile 2014 - 6 gennaio 2015), a cura di Caroline Bourgeois, Milano, Electa, 2014.

- AA.VV., *Philippe Parreno. Hypothesis*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca, 22 ottobre 2015 - 14 febbraio 2016), Milano, Mousse Publishing, 2015.
- AA.VV., *Carsten Höller. Doubt*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli HangarBicocca, 7 aprile - 31 luglio 2016), a cura di Vicente Todolí, Milano, Mousse Publishing, 2016.
- AA.VV., *Luce Movimento. Il Cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 22 marzo - 25 agosto 2019), a cura di Lucia Aspesi e Iolanda Ratti, Milano, Electa, 2019.
- Altarelli, Lucio., “La città in allestimento”, in *Allestire. Attraversamenti, temi, territori, ibridazioni*, Roma, Palombi, 2005.
- Altarelli, Lucio., *Light City. La città in allestimento*, Roma, Meltemi, 2006.
- Altarelli, Lucio e Ottaviani, Romolo., *Il sublime urbano architettura e new media*, Roma, Mancosu editore, 2008.
- Arnheim, Rudolf., *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Artières, Philippe., *Les Enseignes lumineuses. Des écritures urbaines au XXe siècle*, Montrouge, Bayard, 2010.
- Aspesi, Lucia., “Marinella Pirelli. Sull’Esperienza dello schermo”, *Cahiers du Post-diplôme*, 1, 2010, pp. 42-48.
- Bachelard, Gaston., *Poetica del fuoco. Frammenti di un lavoro incompiuto*, Como, Red, 1990. Ed. or. *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988.
- Barzel, Amnon., *LightArt. Targetti Light Art Collection*, Milano, Skira, 2006.
- Bauman, Zygmunt., *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Benjamin, Walter., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000 (prima edizione 1966)
- Benjamin, Walter., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- Bertram, Georg W., *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.

- Bisson, Mario., Boeri, Cristina., Calabi, Daniela, *Light Art*, Milano, Maggioli, Editore, 2008.
- Bourriaud, Nicolas., *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2002.
- Bourriaud, Nicolas., *Estetica relazionale*, Postmedia Books, 2010.
- De Angelis, Valentina, *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2000.
- Eco, Umberto, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 2000.
- Cacciari, Massimo, *La mente inquieta, Saggio sull'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 2019.
- Celant, Germano, "Una macchina visuale. L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni", *Rassegna*, 10, giugno 1982, pp. 6-11.
- Celant, Germano, *Arte Povera: storia e storie*, Milano, Electa, 2011.
- Celant, Germano, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Milano, Skira, 2008.
- Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 2008.
- Finessi, Beppe (a cura di), *Fare Luce / Shedding Light*, Mantova, Corraini Edizioni, 2017.
- Flavin, Dan, "...in daylight or cool white : an autobiographical sketch", *Artforum*, 4, dicembre 1965, pp.21-24.
- Giorello, Giulio., Sindoni, Elio., *Un mondo dei mondi. Alla ricerca della vita intelligente nell'Universo*, Milano, Raffaello Cortina Editore. 2016.
- Hauser, Arnold, *Le teorie dell'arte*, Torino, Einaudi, 1969.
- Heidegger, Martin, "L'origine dell'opera d'arte", in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 3-69.
- Krauss, Rosalind., *Passaggi. Storia della Scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.

- Krauss, Rosalind., *Reinventare il medium*, Milano, Mondadori, 2005.
- Maffesoli, Michel, *L'istante eterno. Ritorno del tragico nel postmoderno*, Roma, Luca Sassella, 2007.
- Manovich, Lev., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, MCF, 2002.
- Meneguzzo, Marco, *Nanda Vigo-Light project*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2019.
- Merleau-Ponty, Maurice, *The Primacy of Perception: And Other Essay on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.
- Moholy-Nagy L., *Pittura, Fotografia, Film*, Torino, Einaudi, 1987.
- Mugnaini, Alberto, e Savini, Antonio, *Elettricità. Dalla storia della tecnica alla storia dell'arte*, Milano, Silvana Editoriale, 2017.
- Murano, Francesco, *Breve storia della luministica. La luce nello spettacolo da Erone ad Appia*, Como, New Press Edizioni.
- Nagel, Thomas, *Questioni mortali. Le risposte della filosofia ai problemi della vita*, Milano, Il Saggiatore, 1986.
- Perec, George., *L'infra-ordinario*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1994.
- Pine, Joseph B. e Gilmore, James H., *L'economia delle esperienze. Oltre il servizio*, Milano, Etas, 2004.
- Popper, Frank, *L'arte cinetica: l'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo 1860*. Milano, Einaudi, 1970.
- Rigotti, Francesca, Buio, Bologna, Il Mulino, 2020.
- Schoeffler, Nicolas, *Le nouvel Esprit artistique*, Denoel, Parigi 1970.
- Settis, Salvatore., *Futuro del "Classico"*, Torino, Einaudi, 2004

Sedlmayr, Hans, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo, Aesthetica, 1994.

Vargas Llosa, Mario., *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 2013.

Vettese, Angela., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'Arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Weiss, Richard J., *Breve storia della luce. Arte e scienza dal Rinascimento a oggi*, Bari, Edizioni Dedalo, 2005.

Warburg, Aby., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002.

Wood, Alexander, Oldham, Frank, e Young, Thomas. *Natural Philosopher, 1773-1829*, Cambridge, Cambridge University Press, 1954.

Zeki, Semir, *Inner Vision: An exploration of Art and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 1999.



Sitografia

www.adiluce.it
www.arcadata.com
www.luceweb.eu
www.luce.polimi.it
www.idealight.com
www.exibart.com
www.illuminotecnica.com
www.luxemozione.com
www.xal.com

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2020
da Digital Team - Fano (PU)