

Parma, 13-14 dicembre 2007



Presentazione del pomeriggio di studi

Città e luce, una relazione complessa che si snoda lungo la storia della civiltà urbana. Connessa alla storia dei metodi di sorveglianza e tutela, da un lato, e alla storia delle modalità di rappresentazione del potere e della ricerca della meraviglia, esplode sotto forma di shock nella metropoli industriale. Nella città industriale si rafforza sempre più la componente iconica e semantica, la luce è strumento che veicola la comunicazione e nello stesso tempo è messaggio. La domanda che si pone è se, e in che termini, nella città 'postindustriale' si percepisce la distinzione tra luce naturale e luce artificiale, tra illuminazione diretta e indiretta, se, e in che termini, la luce artificiale continua ad avere lo stesso effetto di shock visivo proprio della città moderna; quale è il ruolo, e quale il significato dei progetti di luce nella città postindustriale. L'articolazione degli incontri e delle presentazioni che si succederanno nel pomeriggio del 14 dicembre è finalizzata alla ricerca di un confronto tra differenti esperienze, di carattere progettuale, di ricerca storica e di riflessione teorico-critica, per verificare gli elementi che sono emersi nel corso del lavoro di gruppo e per arricchire la ricerca in corso.

Nella presentazione della ricerca si illustrerà:

1. Come è nata l'ipotesi e quali sono state le fasi del lavoro, partendo dalla struttura del sito.
2. Inquadreremo la ricerca all'interno del dibattito, cercando di individuare le principali linee di intervento e i contributi critici più recenti, e spiegando quali aspetti stiamo sviluppando e quali invece abbiamo deciso di tralasciare.

Seminario

Perché abbiamo pensato a questo seminario? Perché il tema della città e del rapporto con la luce naturale e delle modalità di illuminazione della città è affrontato nell'ambito di diverse discipline.

Cosa ci interessa? L'analisi del racconto urbano, delle modalità dei possibili racconti urbani, degli strumenti, dei mutamenti avvenuti all'interno dell'arco cronologico assunto nell'ambito della nostra ricerca, dalla città dell'800, passando attraverso la stagione delle avanguardie, per soffermarci sugli anni cinquanta e sessanta del novecento, giungendo quindi alla contemporaneità.

Sono previsti interventi di due dei curatori della mostra (Francesca Zanella e Ilaria Bignotti) e di alcuni ricercatori della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di

Parma: Davide Iacoli (Letterature comparate), Rita Messori (estetica), Davide Papotti (geografia), Vanja Strukelj (storia della critica d'arte).



C.F. Corini, *Rocinha*

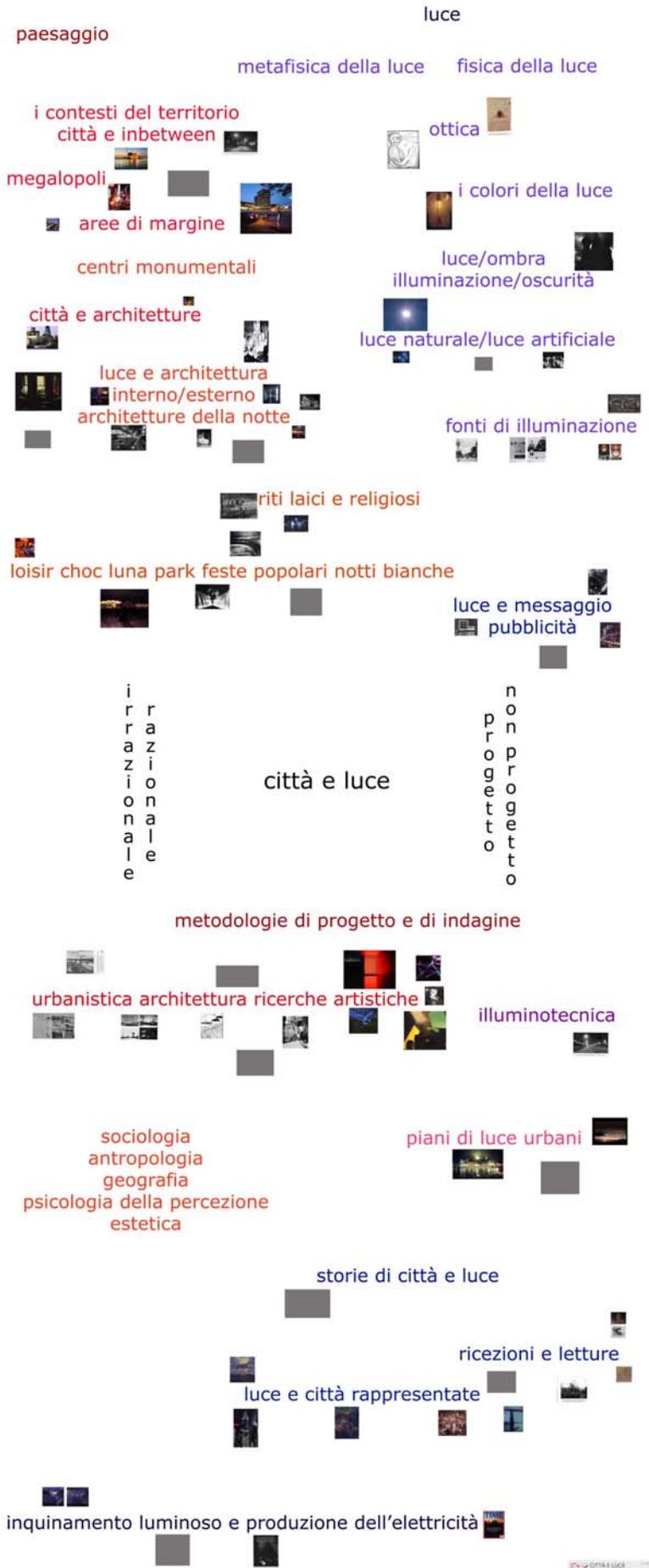


Diagramma della ricerca

Incontri con

GRAZIA VARISCO

Où la lumière se plie

Note Biografiche:

Grazia Varisco nasce a Milano il 5 ottobre 1937 e dopo il diploma al Liceo artistico si iscrive all'Accademia di Brera come allieva di Achille Funi. Conosce Davide Boriani e Gabriele De Vecchi negli anni del Liceo e agli esami di maturità anche Gianni Colombo, futuri componenti del Gruppo T che si costituirà il 10 ottobre 1959, a cui la Varisco aderisce nel 1960 dopo il termine degli studi all'accademia, partecipando alla prima mostra collettiva Miriorama 1 alla Galleria Pater di Milano con le *Tavole magnetiche*. L'attività negli Anni Sessanta, dapprima nel Gruppo T, poi continuata individualmente fino ad oggi parte dalle esplorazioni delle forme d'energia, si incrocia con gli studi cinetici, sperimentati soprattutto nell'ambito del gruppo, abbraccia sempre il tema della percezione (lei stessa all'Accademia di Belle Arti di Brera ha insegnato Teoria della Percezione): allora, si trattava di costruire OGGETTI e di farli interagire con lo SPAZIO, con l'AMBIENTE cui erano destinati.

Il rapporto fra OPERA-OGGETTO e OPERA-AMBIENTE (allora si diceva ENVIRONMENT) è fondamentale nel suo lavoro, da sempre coerente alla sua vocazione di dare consistenza allo spazio attraverso forme prima programmate, poi visualizzate, forme che sono non solo cose, ma anche ombre destinate a coinvolgere e mettere al centro chi guarda, eleggendo il tema della percezione quale principale obiettivo dei dettagli e delle piegature delle sue opere: *où la lumière se plie*.

Osservando le sue opere degli anni Sessanta – *Tavole magnetiche lineari*, 1959, i *Trasparenti*, 1960, gli *Schemi luminosi variabili*, prima metà anni Sessanta, i *Cronotipi* e i *Reticoli frangibili-musicali* sempre della metà degli anni Sessanta – è centrale l'importanza data alla luce chiamata per verificare e favorire un'**esperienza plurisensoriale, l'interazione dei sensi dello spettatore**.

Se in queste opere il rapporto con l'ambiente – negli *Schemi luminosi variabili*, soprattutto – è dato dall'azione della luce artificiale e del movimento della luce in forme programmate, il tema dell'**ombra** e della **misurazione dello spazio** diventa fondamentale nelle opere a partire dagli anni Settanta: da un lato le cosiddette "pagine piegate", dove il tema di una superficie che ricorda quella cartacea viene piegata con angoli diversi e così occupa in modo diverso lo spazio e produce ombre e tagli di luce: le *Extrapagine*, i *Cartonlibro*, il *Grande dépliant*, eccetera, fino ai primi anni Ottanta; dall'altro le *Meridiane* e soprattutto gli *Gnomoni*, dei primi anni Ottanta,

giocano con la luce naturale e con l'ombra e definiscono nuove forme di visione e di percezione dello spazio naturale – parchi, giardini, piazze, luoghi aperti, e artificiale: muri, facciate di case, parti interne e chiuse di città.

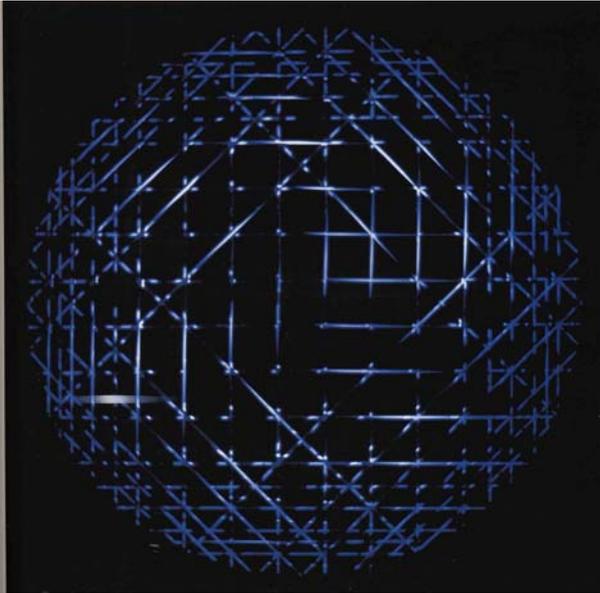
Si tratta di opere destinate infatti ad interagire con l'ambiente e con l'architettura della città, ambito di forte interesse della Varisco, in cui verificare il rapporto fra individuo e spazio, la sua percezione dell'ambiente e dei percorsi.

A partire dall'intervento per *Campo Urbano a Como, 1969*, dove il lavoro era giocato sull'alterazione dell'abituale percorso cittadino nel centro storico, attraverso interventi che disorientassero-riconnotassero l'ambiente; fino a *Between* (1981, legno, specchi, installazione presso il Centro Serre Ratti di Como, 1981), una palizzata che copre una porzione di spazio urbano e lascia intravedere all'interno del perimetro segnato i rami più alti di un ciliegio: attraverso, appunto, la palizzata, nello spazio di risulta fra il fuori e il dentro, sorge la natura e la luce, usata per illuminare in modo sospeso la pianta custodita – la natura rispetto alla civiltà, l'urbano e lo spontaneo – diventa allusiva di uno spazio ancora possibile.

Spesso il lavoro della Varisco si rivolge infatti a luoghi urbani periferici, generalmente non connotati, non monumentali, al di fuori dagli abituali percorsi fisici e percettivi dell'utente-abitante. Attraverso l'elemento della luce e dell'ombra, cui le sue opere sono da sempre legate, Varisco interviene in questi spazi periferici, casuali, non connotati, con opere che abbiano effetti destabilizzanti, inizialmente disorientanti, mirate appunto a sconvolgere e a rivitalizzare la percezione dell'urbano da parte dell'utente-cittadino.

Dalle opere singole dei primi anni Sessanta alle ultime ricerche spaziali, come le grandi sculture *Disarticolazioni, Oh*, in metallo, e le ultime *Silenzi*, in cartone, il ruolo della luce si intreccia in Varisco con quello della percezione e si traduce dall'opera-oggetto all'intervento architettonico:

per il concorso per la città di Intra, a Verbania, tre giovani architetti hanno sviluppato il tema dello Gnomone, provando ad applicarne la forma in 4-5 punti diversi della città: spazi di risulta, pareti cieche, luoghi anti-monumentali per eccellenza dove l'azione della luce, interagendo con gli gnomoni applicati alle facciate, diventa unico elemento ri-connotante dello spazio e ri-qualificante del luogo: le forme rosse vengono applicate laddove la luce naturale non poteva arrivare sulla parete, le forme grigie e nere verificavano il rapporto con l'ombra.



Grazia Varisco, *Schema luminoso variabile R VOD*, 1963



Grazia Varisco, *Campo Urbano*, Como 1969

ALBERTO BIASI

Dall'oggetto all'environment alla città cinetica

Note Biografiche:

Alberto Biasi nasce nel 1937 a Padova; frequenta dapprima gli studi classici a Padova e dal 1957 al 1962 l'Istituto di Architettura ed il Corso Superiore di disegno industriale a Venezia dove vince una borsa di studio. Approfondisce intanto la conoscenza del movimento neoplastico, del futurismo. Ammira le opere del movimento dadaista.

Nel 1959 si costituisce il gruppo "ennea" dal greco nove, appunto formato da nove compagni universitari (16 ottobre 1959: notizia di fondazione del gruppo sul Gazzettino che cita otto nomi anziché nove (il nono potrebbe essere Gianfilippo Pecchini) Tino Bertoldo, Gaetano Pesce, Alberto Biasi, Manfredo Massironi, Sara Ivanoff, Milla Muffato, Bruno Limena e Tolo Custoza. Poi si unirono Milena Vettore, Toni Costa, Edoardo Landi ed Ennio Chiggio); nel 1961, con il gruppo Enne, è attivo nel movimento "Nuove Tendenze" che a Zagabria unì artisti di provenienza internazionale.

Di quel periodo sono le opere monocromatiche nere e grigie e le mostre "chiuse" eseguite contemporaneamente ai primi rilievi ottico-dinamici. Partecipa alle principali esposizioni dell'arte programmata e fino al 1970 sperimenta immagini cinetiche, costruisce strutture e fotoriflessioni dinamiche, realizza progetti di ambienti a percezione instabile. Inizia inoltre ricerche sulla spazialità cangiante e sui movimenti armonici realizzando dopo il 1970 una serie consistente di opere dal titolo "Politipo". Più recenti sono le opere in rilievo, basate su strutture lamellari, abbinata a elementi geometrici rotanti oppure ad inserimenti di forte suggestione formale e cromatica.

Dal 1960 al 1967 partecipa a dodici esposizioni del gruppo Enne e allestisce più di quaranta esposizioni personali. Partecipa a mostre collettive fra cui le Biennali di Venezia e San Paolo e le più note Biennali della Grafica.

In Biasi molto presente è una concezione dell'arte che unisce l'aspetto dissacratorio, o meglio ironico, ludico e irrazionale, dunque una pars destruens tesa d'altra parte ad indagare le potenzialità creative del fruitore, oltre che dell'arte stessa, e dunque finalizzata a risolversi in fase costruttiva-construens, positiva e progettuale:

dall'oggetto all'environment fino alla città cinetica.

Il concetto di ambiente nasce dalla necessità di ingrandire e verificare le opere proposte e di concepirle in uno spazio in cui intervenire direttamente. Lo spazio dell'opera e lo spazio dello spettatore-fruitore non sono più separati, ma viene istituita una serie di relazioni tra spazio illusorio e movimento reale, tra spazio reale e movimento illusorio. Spesso lo spazio-ambiente diventa percorribile, penetrabile,

modificando il ruolo del fruitore che da spettatore diventa attore e la cui presenza è perciò necessaria alla realizzazione dell'opera stessa. L'introduzione della luce artificiale contribuisce allora a provocare cambiamenti radicali nella percezione consueta della realtà, sia essa temporale o spaziale. La volontà costante è allora quella di trovare un'integrazione costante dell'opera plastica con architettura e urbanistica: ecco spiegato il legame con certe avanguardie storiche, da De Stijl al Costruttivismo al Bauhaus, fino alle poetiche concrete di Max Bill e Munari, ma anche Enzo Mari; d'altra parte l'unione di movimento-luce-colore, in situazioni ambientali di paesaggio urbano, qualificano esteticamente e dinamizzano l'ambiente quotidiano.

Tutto il Gruppo N, di cui Biasi è esponente – prima nel Gruppo-embrionale "ennea", dal numero 9 in greco, negli anni universitari, poi allo scioglimento del Gruppo N nel Gruppo ENNE 65 (con Landi e Massironi, Op Art e arte ambientale, uso di fonti elettriche e di luce artificiale per creare intere situazioni spaziali intese a far vivere allo spettatore esperienze visive, motorie, sensorie e spaziali) – parte dalla posizione di fondo per cui l'arte incide e serve nella trasformazione della società e dell'uomo: ma prima di costruire una nuova civiltà – la cui massima espressione è individuata nella città, comunità di fruitori e utenti attivi, è l'uomo stesso a dover essere "costruito", con un nuovo modo di vedere e di percepire – dunque di agire – la realtà.

Da qui l'impegno in Biasi – e in altri cinetici – di favorire la massima attivazione possibile psico-percettiva e motoria nell'individuo, attraverso il massimo coinvolgimento dello spettatore che diventa il principale collaboratore al processo cinetico.

Per questo, il privilegio è dato allo spazio in cui l'individuo si trova: all'ambiente in cui esso vive e cresce. Uno spazio che anela a diventare ambiente percorribile ed abitabile, un'architettura.



Alberto Biasi, *Light prism. Grande tuffo nell'arcobaleno*, 1969

SASKIA VAN STEIN

Dopo gli studi in Arti visive, Saskia van Stein è diventata permanent programmer al Netherlands architecture institute (NAI) di Rotterdam nel 2003. Ha curato una trentina di esposizioni, tra le quali *Architecture of the night*, e ha già collaborato con Francesca Zanella nell'ambito della seconda edizione del Festival (2005) portando il suo contributo sul tema architettura e pubblicità. In questa occasione parlerà di paesaggio urbano e architetture di luce, esponendo gli esiti delle ricerche compiute per la mostra *Architecture of the night*.

Città e luce. Sguardi e letture

Abstract degli interventi

Luci post-

Giulio Iacoli

L'intervento si propone di articolare le premesse e i caratteri presenti di un motivo della rappresentazione letteraria moderna, il paesaggio (in particolar modo urbano) illuminato.

Se l'Ottocento europeo inaugura le modalità della relazione città-illuminazione affiancando l'affinamento nella moderna costruzione romanzesca alla chiarificazione dell'oscurità urbana (cfr. Angela Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Liguori 1988), ponendo in essere le premesse per la figura del *flâneur* ritratto da Baudelaire e rievocato da Benjamin nel *Passagenwerk*, le riproposte novecentesche del motivo si incentrano sulle tematiche dell'identità e della convenzionalità se non propriamente illusorietà dell'opposizione buio/luce, come avviene nel romanzo pirandelliano (si pensi alla "lanterninosofia" del *Fu Mattia Pascal*: Silvia Acocella, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori 2006), o, con uno scarto già pienamente postmodernista (l'approdo del mio discorso), sul problema dell'autenticità del paesaggio, e delle luci che vi riverberano. È il nodo centrale di un racconto di Gianni Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia* (in *Quattro novelle sulle apparenze*, 1987), nel quale il paesaggio megalopolitano formato dall'ipertrofico nastro connettore della strada romana appare al protagonista, controfigura malinconica del compianto Luigi Ghirri, compagno di esplorazioni di Celati, "Luce scoppiata in disfazione" – un effetto durevole e inquietante delle metamorfosi in atto nella percezione paesaggistica.

La città che appare

Rita Messori

La città che si illumina è la città che esibisce se stessa in quanto visibile. L'illuminazione è un far luce, è lo spostamento della linea d'ombra, del margine della notte. Se la città è illuminata a giorno è la notte ad essere negata. La notte della città come il suo inconscio o come lo spazio dell'ignoto. La città dei nottambuli è rischiarata dai lampioni, dalle insegne dei locali notturni, dalle sagome di luce che si intravedono dai ristoranti o dai negozi che offrono shopping a tarda ora. Ma la città come luogo visibile per eccellenza può trasformarsi nel grigiore dell'abitudine visiva in cui la gloria dell'apparire viene nascosta dalla mera apparenza. In cui all'illuminazione corrisponde la cecità dello sguardo.

Cosa accade quando ad illuminare è un'opera d'arte, quando la luce diventa arte e riconfigura la città? L'arte non più come un far vedere qualcosa, come un mostrare qualcosa, ma come il mostrare stesso. È l'atto stesso del manifestarsi che viene rappresentato; l'arte mette in mostra il suo potere manifestativo trasformando lo sguardo stesso. Uno sguardo in movimento capace di cogliere il rendersi visibili delle cose nella fuggevole gravidanza della presenza. Presenza che richiede l'andare di passo poiché passaggio è lo stesso apparire: dall'ignoto al noto, dall'inconscio alla coscienza, dall'invisibile al visibile.

Geografie della luce. Riflessioni sul ruolo dell'illuminazione nel rapporto uomo-ambiente

Davide Papotti

La geografia può essere definita come la scienza che studia le complesse relazioni che si instaurano fra l'uomo e l'ambiente. Il tema della luce, all'interno di questo dialogo, assume una rilevanza di primo piano. Nell'intervento verranno proposte alcune riflessioni legate a tre termini chiave dell'approccio geografico: spazio, territorio, paesaggio.

Con "spazio" si vuole intendere, nella prospettiva teorica e concettuale di matrice geografica qui adottata, la dimensione geometrica e cosmologica che sta alla base dell'azione umana di trasformazione del mondo. A titolo esemplificativo, il sistema di coordinate spaziali sviluppato nella civiltà occidentale basa il proprio orientamento (quest'ultimo termine è ovviamente assai significativo dal punto di vista etimologico) su punti cardinali correlati al percorso del sole, e quindi alla fonte primaria di luce. L'attenzione portata dall'uomo all'irraggiamento solare fa sì che il territorio strutturato dall'azione antropica sia un riflesso insieme di bisogni pratici e di concezioni cosmologiche. Basti pensare a come l'opposizione "oriente-occidente", che ha influenzato tutta l'architettura religiosa — e di conseguenza l'urbanistica — europea a partire dal Medioevo sia basata fundamentalmente su una metafora legata all'illuminazione. Esiste dunque una percezione della luce, correlata ad una concezione cosmologica o ad una dimensione geometrica, che funge da "scheletro", da infrastruttura per l'opera di trasformazione dell'ambiente terrestre. Essa informa le azioni concrete dell'uomo sul territorio, ma trae la propria origine da una visione cosmica, opera come derivazione di una trascendenza.

Vi è però anche una seconda dimensione geografica della luce, che agisce al livello territoriale ("territorio" è qui inteso come porzione dell'ambiente terrestre trasformata dall'azione umana) e che si trova immersa nella sfera immanente dell'operatività umana. La luce è un fattore fondamentale nella scelta dei luoghi di insediamento. Basta osservare le costruzioni edilizie situate nelle aree montuose per vedere come l'esposizione al sole possa giocare un ruolo primario nella scelta localizzativa. I versanti esposti a sud e ad est sono privilegiati per la funzione residenziale rispetto a quelli posizionati sugli altri versanti. La ricerca di un'ottimizzazione nella ricezione della luce solare è alla base anche della costruzione dei paesaggi agrari, le cui colture vengono localizzate nei versanti maggiormente soggetti ad irraggiamento. Anche in altri ambiti geografici contraddistinti da morfologie altimetricamente o morfologicamente mosse (coste rocciose, sponde di laghi, rive di fiumi) la luce naturale rappresenta un elemento primario nella strutturazione degli assetti territoriali.

Nel dialogo che si instaura fra le condizioni di luce e le comunità umane si profila un flusso di comunicazione biunivoca in cui il ruolo antropico non è solo passivo, ma anche attivo. Le comunità umane non solamente "rincorrono" la luce, inseguendo posizionamenti e versanti favoriti da un maggiore irraggiamento solare, ma sono esse stesse, con intensità crescente legata al progredire della tecnologia, produttrici di luce. Un'immagine satellitare notturna ci restituisce fedelmente la correlazione fra insediamenti urbani ed emissioni di luce, tracciando una precisa cartografia dell'ecumene tecnologicamente avanzato. La presenza di fonti luminose di natura antropica diventa una cartina al tornasole dei fattori che influenzano l'insediamento umano (medie latitudini, vicinanza ai mari, vicinanza alle coste, prossimità ai fiumi, basse quote ecc.). Esiste dunque una distinzione preliminare da compiere, quella fra luce naturale e luce artificiale. Se da un lato dunque la luce è un fattore che influenza le scelte insediative dell'uomo, dall'altro le società umane sono produttrici di luce.

Questa loro capacità di produrre luce ha a sua volta conseguenze di natura territorializzante (nel significato messo a punto da Turco in *Verso una teoria geografica della complessità*, 1988).

Esiste dunque una dimensione strutturale del rapporto fra popolazioni e luce che è alla base della trama insediativa, e che è legata alle caratteristiche di base ed all'irraggiamento solare. Le condizioni di luce, però, non disegnano solamente una mappa dei luoghi convenienti per la fondazione di insediamenti stabili. Essi caratterizzano un implicito "atlante" dei luoghi percepiti, interpretati e classificati a seconda delle condizioni di luce. Ecco allora che si può parlare di "paesaggi" della luce, presupponendo per l'esistenza di un "paesaggio" la coscienza percettiva dell'uomo. Un paesaggio è, in un certo senso, un territorio osservato e percepito dall'uomo stesso. Come ha efficacemente dimostrato Yi-Fu Tuan nel suo volume *Landscapes of Fear* (New York-Londra, Pantheon Books, 1979) la connotazione emozionale legata a specifiche categorie di paesaggio è fortemente legata all'elemento "luce". Le condizioni di luce correlate a certe tipologie spaziali (la semi-oscurità del bosco, ad esempio) sono alla base della percezione collettiva dei luoghi e pertanto del significato e del ruolo che essi assumono nell'immaginario geografico delle società.

Esiste però anche una componente più volatile, episodica, legata alla situazione del momento. Le condizioni di luce influenzano infatti quelle che la geografa Elisa Bianchi ha efficacemente battezzato le "geografie private" (Milano, Unicopli, 1985), le percezioni individuali mediate non solo dalla personalità dell'osservante, ma anche dalle condizioni di luce di temperatura, di tempo atmosferico ecc.

Ecco allora che, attraverso questi tre livelli interpretativi, proposti in questa sede come utili griglie concettuali per l'analisi della complessità del reale, la luce si configura come un attore protagonista all'interno dello stratificato gioco di relazioni fra ambiente fisico ed azione umana, che il geografo Eugenio Turri ha efficacemente sintetizzato nella formula "il paesaggio come teatro" (Venezia, Marsilio, 1998).

Luci fantasmagoriche. Pubblicità e illuminazione nella città moderna.

Vanja Strukelj

Affrontare il problema del rapporto pubblicità/luce nella città dell'Ottocento significherebbe mettere sul campo ambiti e piani di analisi assai estesi ed articolati: affrontare il ruolo dell'illuminazione artificiale nelle esposizioni, come merce e allo stesso tempo straordinario strumento reclamistico, parlare del suo uso nei diversi spazi urbani, esterni ed interni, come fondamentale elemento di qualificazione e richiamo, ricostruire l'iconografia della luce nella illustrazione, nei grandi cicli decorativi, nella piccola réclame, tener conto delle diverse modalità del racconto di questa immagine simbolica del Progresso, di questa metafora della Modernità.

In questo intervento ci limiteremo invece a prendere in considerazione alcuni documenti visivi, dei manifesti di fine secolo- inizio Novecento, attraverso i quali cercare di mettere in evidenza una serie di possibili problematiche su cui continuare a lavorare in occasione della mostra. Ci chiederemo innanzitutto quanto questi cartelloni riescano a parlarci- al di là della ovvie informazioni sul prodotto nelle sue diverse trasformazioni tecnologiche- della percezione mitica della illuminazione artificiale e soprattutto di quella città che la Luce- a gas o elettrica, nuovo sole, luna o stella - rischiara dall'alto o rende vitale, palpitando all'interno delle case, dei caffè, dei teatri, dei grandi magazzini. Le *affiches* rappresenteranno anche una preziosa occasione di confronto e riflessione sulla contemporanea ricerca pittorica, nella quale il notturno della città moderna comincia a divenire tema significativo, prima del grande rilancio futurista.

Dal secondo dopoguerra agli anni settanta: la luce dall'ambiente al Piper al contesto urbano.

Ilaria Bignotti

L'analisi del ruolo, delle forme e delle funzioni che la luce – naturale ed artificiale – svolge a partire dal secondo dopoguerra, dapprima nell'ambito della critica al Funzionalismo modernista e nel corso di una sempre più serrata riflessione sulle Avanguardie storiche, poi nel contesto di un generale ripensamento e superamento della cultura dell'Informale e dell'Action Painting, viene svolta e puntualizzata attraverso cinque nuclei d'indagine, destinati a diramarsi in differenti direzioni e ad incrociarsi l'uno con l'altro, dimostrando complesse relazioni fra le diverse ricerche artistiche di luce dagli anni Cinquanta all'inizio degli anni Settanta; si tratta, naturalmente, di casi scelti per la loro complessità ed aderenza al tema analizzato, e per il loro riproporsi e legarsi con le altre ricerche artistiche individuate nel corso dello studio. Volendo elencarli schematicamente, questi sono:

Spazialismo e Lucio Fontana;

Internazionale Situazionista e Pinot Gallizio;

Architettura Endless, Galaxy, Correalismo e Frederick Kiesler;

Oggettuali milanesi: Castellani, Bonalumi, Scheggi;

Arte programmata e Cinetica – gruppi di ricerca GRAV, N, T, MID, ZERO; artisti isolati: Munari, Mari, Dorazio; Alviani, Lo Savio;

Arte e architettura radicali, in particolar modo: analisi del caso progettuale dei Piper, architetture di luce e movimento; riflessione sul concetto di landscape domestico e urbano radicale, ovvero sui temi di architettura transeunte, di metropoli ibrida, e di processo pop all'architettura destinati a proseguire nelle ricerche dei decenni successivi fino ad oggi.

La ricerca ha in particolar modo posto l'accento, dal punto di vista dei casi artistici analizzati, sulla progettazione di environments, ovvero ambienti artificialmente costruiti dove gioca un ruolo centrale l'uso della luce artificiale – dalla scoperta del tubo fluorescente negli anni Quaranta alle applicazioni del neon e della luce di Wood negli anni Cinquanta fino alle sperimentazioni ottico-percettive e fisiche-motorie con luci polarizzate e percorsi di luce, alle luci stroboscopiche ed alle prime esperienze di musica elettronica nell'ambiente – gruppi NPS, Padova, e SFM2, Firenze, con Gelmetti, Grossi e Zaffiri – e nel contesto delle esperienze psichedeliche degli anni Sessanta; in ognuno di questi casi, si assiste infatti all'estensione della ricerca artistica, sia diacronicamente che sincronicamente, dall'oggetto e dall'opera all'ambiente fino al contesto urbano.

I cinque ambiti di analisi, a partire dai due suddetti:

il ruolo della luce nella critica al Funzionalismo modernista

la funzione della luce nel superamento della cultura Informale

il ruolo e le applicazioni della luce nel rapporto individuo-collettività, ovvero la luce nel rapporto fra artista-pubblico e nella trasformazione del pubblico da spettatore in fruitore in operatore culturale. Luce fra libertà e condizionamento del fruitore, chiamato a rispondere a stimoli e contesti percettivi e motori "liberamente guidati"; l'analisi del movimento e dello spostamento del fruitore nell'ambiente, dallo spazio privato del luogo espositivo all'azione estesa a livello urbano, attraverso le risposte alla luce; lo spaesamento-choc del fruitore in ambienti luminosi dotati di instabilità e disarticolazione degli spazi e dei percorsi. Luce come presa di coscienza del fruitore delle proprie reazioni motorie, percettive, comportamentali nei confronti di sé e della società. Il rapporto individuo-collettività e la centralità data al fruitore, il problema

della riproducibilità seriale ed industriale dell'opera, la questione del multiplo luminoso quali elementi determinanti – nei gruppi di ricerca anni Sessanta, N, T, MID – nella scelta dell'anonimato e della firma collettiva da parte dell'artista e del gruppo. Luce, infine, come strumento d'indagine sui rituali individuali e collettivi, pubblici e privati, del fruitore; l'ambiente artificiale come luogo sperimentale in cui verificare il rito e riflettere sull'archetipo che ritorna attraverso il condizionamento e la stimolazione del fruitore: luce connotativa dell'ambiente-grotta primordiale; dell'ambiente-guscio protettivo; dell'ambiente-cosmo.

Luce razionale / luce irrazionale, ovvero: luce progetto/luce choc. Analisi della relazione fra uso e significato razionale della luce, intesa come elemento progettuale, programmato, atto ad una ricerca scientifica e ad un campionamento puntuale delle casistiche individuate dall'artista, ed una concezione di luce come simbolo, uso mistico-metafisico della luce nel contesto creativo, environment-cosmo, archetipo, interiorità. Ma anche: luce come elemento programmato e risposta consapevole, luce come caso e caos, attesa dell'artista nei confronti della reazione del fruitore – risposte impulsive, imprevedibili, reazioni a sorpresa, choc e stupore; riferimento e ripresa della teoria critica dell'Opera Aperta, Umberto Eco 1962, luce come elemento connotante dell'opera-campo di possibilità e accadimenti.

La funzione della luce fra scienza e arte: l'uso della luce artificiale e di quella naturale riflessa, modificata, convogliata riflette il peso e l'influsso di alcune scoperte della scienza e della tecnica, in particolar modo ricorrenti: la filosofia dinamica del vitalismo, la fenomenologia husserliana, il relativismo einsteiniano, il rapporto fra movimento e tempo, l'elan vital bergsoniano; la teoria dell'informazione; il richiamo alla natura, la meditazione e ricreazione artificiale di fenomeni naturali associati alla luce, all'aria, alle leggi di gravità e la suggestione verso i movimenti biologici; l'esame socio-antropologico del fruitore in rapporto all'artista, all'opera, alla società; le applicazioni della teoria gestaltica e della psicologia della percezione. D'altra parte l'uso della moderna tecnologia, le applicazioni della cibernetica e dell'elettronica, la scoperta di nuovi materiali, diventano medium formale oltreché tecnico: dall'ambiente programmato all'architettura tecnomorfa, l'artista si identifica nel tecnico-ingegnere e/o necessita di queste figure specialistiche. Ripresa e approfondimento della posizione critica di Dorfles, 1962, Popper, 1967, e analisi di dichiarazioni direttamente formulate dagli artisti : Fontana, Gallizio, Boriani – cosa prevale? Un uso strumentalizzato o consapevole di queste teorie e scoperte scientifiche? A che livello di profondità l'artista e il gruppo possiedono tali conoscenze?

Con queste domande si conclude la ricerca, o meglio si apre ai decenni successivi in cui la luce acquisisce una funzione determinante e sempre più consapevolmente analizzata e progettata nel landscape privato ed in quello pubblico e urbano: dalle architetture iconiche ai piani di luce urbani; dalla luce quale strumento di riqualificazione di aree di margine all'indagine sull'inquinamento luminoso delle metropoli fino alle nuove istanze ecologiste tese alla proposta di spegnere le città.

Città e luce. Dal modello dell'acropoli a Coney Island

Francesca Zanella

Che ruolo assume la luce, naturale o artificiale, nelle analisi di architetti e urbanisti sulla città, nei decenni del novecento in cui si diffonde, si modifica ed entra in crisi l'idea di città del movimento moderno? Quali sono gli strumenti ed i metodi di analisi? Come si intrecciano i racconti della città, quale è il ruolo delle immagini.

Il tema del rapporto tra luce ed architettura è un tema estremamente complesso ed articolato e i contributi su di esso rispecchiano la molteplicità di approccio e soprattutto la continua sovrapposizione tra il piano della lettura fenomenologica e quello progettuale. Si cercherà quindi di verificare il tema partendo da un arco temporale che, per quanto circoscritto rispetto alla storia di questo rapporto, ci permette di verificare i mutamenti, le varianti e le costanti della relazione tra progetto urbano e architettonico e la componente della luce.

Si evidenzierà quanto il rapporto con il ciclo naturale della alternanza delle stagioni e del passaggio dal giorno alla notte non venga sostanzialmente messo in crisi nel sistema tayloristico della Carta d'Atene, dove la luce elettrica è strumento equivalente a qualunque mezzo della civiltà macchinista. Verificheremo quanto possa variare l'attenzione al ruolo della luce là dove l'analisi del fenomeno urbano si appoggia alle indagini sociologiche, a quelle antropologiche o a quelle gestaltiche e psico-percettive. Passando al piano del progetto osserveremo, attraverso alcuni esempi, come al progressivo superamento del modello funzionalista e biologico della città - agito da quanti la vedono sempre più quale sistema di relazioni visive e/o sociali - non corrisponda una interpretazione univoca della luce artificiale.

La luce elettrica continua ad essere interpretata, infatti, come espressione della casualità, dell'irrazionale; appartenendo alla sfera dell'artificiale, viene utilizzata per rappresentare la componente emozionale, contribuendo alla creazione di ambienti - o più esattamente, come si diceva allora, "habitat" - che ancora nel corso degli anni '50 sono in antitesi alla natura.

Solo nell'analisi di Venturi su Las Vegas si assiste alla presa d'atto del capovolgimento del rapporto: dalla notte negata nello strip commerciale, al giorno negato nel casinò.

Esiste anche un'altra prospettiva d'analisi sottesa, ed è quella in cui entrano in gioco i modelli estetici e i rapporti con le ricerche artistiche.

Negli scritti per l'Esprit Nouveau di Le Corbusier, il superamento delle avanguardie avviene anche evocando la luce quale strumento modellatore dei volumi. Giedion propone una lettura dello spazio formato da oscurità e luce in chiave psicologica, dove la luce assume la sua valenza materica. Venturi arriva a superare l'idea di una città costituita dalla relazione tra pieni e vuoti, attraverso la sostituzione del simbolo (insegna pubblicitaria luminosa) alla forma, sostituendo alla forma il messaggio, recuperando il vernacolo commerciale attraverso la mediazione della pop art; d'altra parte Koolhaas recupera l'eccesso informativo della illuminazione artificiale sostituendo il modello della rarefazione con il mito della concentrazione e del caos, dei flussi; l'enunciazione del dominio dell'artificiale non si comprende a pieno se non lo si inserisce all'interno del recupero e critica delle avanguardie, e in particolare di Le Corbusier, da parte dei gruppi radicali alla fine degli anni '60.

Invece la componente specifica del progetto dell'illuminazione è spesso relegato all'ambito specialistico con ricadute che solo attraverso indagini specifiche si possono riportare alla memoria.

MAISON DIEU di Roberto Corradi

Nella sala delle maschere del Ridotto, un'opera di Roberto Corradi, come testimonianza del rapporto tra arte e luce negli anni '90.

MAISON DIEU (1995), resine, legno, cordoni fosforescenti e neon, 70 x 50 x 40 cm.
Scrive Vanja Strukelj (*Logiche binarie di Roberto Corradi*, in *Lumina. Roberto Corradi e Marta Mambriani*, catalogo della mostra, Parma, ex chiesa di san Ludovico, 6-21 settembre 1997)

“Un altro significativo filo da seguire è quello legato all'uso del neon. [in *GLI ANNI '60* lo troviamo in scritte pubblicitarie recuperate, ma che in *MOBY DICK*, 1995, si affranca dalla parola per snodarsi tra i rami metallici] Il tubo viene a sua volta dipinto, riacquista una sua consistenza plastica, tanto da insinuarsi come una superstrada sopraelevata o come una biscia –*MAISON DIEU*, 1995 e *C'E' UNA VIPERA IN CITTA?*, 1996- nell'intrico urbano di nuovi proun costruttivisti: e Corradi pone ancora lo spettatore di fronte all'impossibile scelta tra funzionalità razionalista e fuga onirica, ma sempre con il sorriso sulle labbra”

Luminescenze per chiudere l'incontro

Luce choc, luce segnale, luce movimento e flussi nelle culture della notte. Lighstick.

Lighstick, più noto come starlight è un cilindro di silicone auto-luminescente, che sfrutta la reazione chimica chiamata chemioluminescenza in grado di generare luce, dove i colori giallo, blu, verde, viola, rosso, arancione e bianco, dipendono dalla combinazione dei reagenti chimici.

Lo starlight si accende piegandolo: questa azione fa mescolare i composti chimici contenuti all'interno (acqua ossigenata ed etere) e dà avvio alla reazione luminescente. L'eccesso di energia prodotta dalla decomposizione passa agli elettroni del colorante fluorescente. Gli elettroni passano dal livello energetico fondamentale a quello eccitato, e quando tornano al livello fondamentale, si ha l'emissione di luce, una reazione che ha generalmente 24 ore di autonomia.

Luminescenze per le notti usate in mare dai marinai per essere individuati, dai pescatori anche per immersione in profondità, ma anche luminescenze psichedeliche per la discoteca o nei rave-party.

Una luce che muta funzioni e significato.