

Da: *E luce fu*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 23 ottobre 2020 – 20 giugno 2021), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2021, pp. 18-21.

Shimmering

Carolyn Christov-Bakargiev

Shimmering (luccichio, vibrazione luminosa) è un termine che ancora oggi gli aborigeni australiani usano per definire quella qualità pittorica che innesca l'esperienza di immaginare l'invisibile nel visibile, caratteristica della visionarietà e della capacità di vedere sincreticamente più livelli di realtà, in cui temporalità differenti (passato, presente e futuro) e diversi stati di coscienza (veglia, dormiveglia e sogno) si intersecano e si sovrappongono, copresenti come in un palinsesto. Lo *shimmering* è rappresentato pittoricamente da una tecnica indigena di dot painting, sorta di *pointillisme*, in cui vengono accostati puntini per variazione cromatica che stimolano, attraverso la percezione visiva, e quindi nella mente, l'esperienza di una vibrazione luminosa. Quest'ultima è generata non dalla percezione di un fenomeno atmosferico o luminoso esterno al nostro corpo, come ad esempio i lampi nel cielo, bensì da un'attività neuronale intensa. Non è molto diverso da ciò che accade sotto l'effetto dell'LSD o dopo il consumo di funghi allucinogeni: si tratta di un'attività sperimentata nei laboratori scientifici negli anni del dopoguerra, in riti iniziatici in molte parti del mondo, e anche nei settori della musica rock e della pittura Optical, prevalentemente negli anni settanta del secolo scorso. La "coscienza espansa" è perseguita come forma di libertà dalla vita razionale, come fonte di piacere connessa a un'esperienza più intensa delle cose del mondo. La questione della "coscienza", e se l'intelligenza artificiale e il *machine learning* saranno capaci di creare nel prossimo futuro entità in grado di avere una coscienza, è tra le più dibattute del nostro tempo. Può un sistema algoritmico esperire il piacere e la libertà dello *shimmering*? Fino a prova contraria, l'esperienza dello *shimmering* non è conosciuta dalle macchine e dai robot, o almeno, essi non hanno potuto ancora dircelo. E quindi è tra le esperienze più profondamente caratteristiche degli organismi biologici viventi e senzienti, tra cui – e in particolare – gli esseri umani.

Nella cultura occidentale, la luce è da sempre simbolo di chiarezza e pura conoscenza, di quella suprema finezza del pensiero a cui ogni seguace di Platone dovrebbe aspirare (uscire dalle ombre della caverna e conoscere la realtà direttamente alla luce del sole). Ma qualcosa di simile allo *shimmering* degli australiani si ritrova nell'esperienza dell'abbaglio vissuto durante l'estasi, parte anch'essa della nostra cultura e descritta minuziosamente da Dante nell'ultimo canto del Paradiso (1300 circa) e successivamente anche da alcune sante, come Teresa d'Avila (1515-1582) nei suoi diari. Il poeta, giunto quasi alla sua meta, non può guardare direttamente Dio poiché ne resterebbe abbagliato, ma può vederne la forma riflessa negli occhi della Vergine che, Ella sì, può addentrarsi nella luce, nella chiarezza di Dio, e contenere al tempo stesso l'effigie del poeta che vi fissa lo sguardo, in un ulteriore livello di immagine riflessa. Ciò che avviene in questa triangolazione dello sguardo è proprio una sorta di *shimmering*, che si trasforma nell'immagine di tre cerchi contenente il mistero della Trinità. Ricordiamolo, poiché è questo il testo che ha ispirato la mostra:

Ne la profonda e chiara sussistenza

de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;

e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch' i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer "poco".

O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

L'esperienza estatica – dal greco *ex-* (fuori) e *histanai* (stare in un luogo) – è stata oggetto di importanti espressioni artistiche dalla notte dei tempi, in particolare di opere in cui la luce naturale è stata imbrigliata nei materiali stessi. Dai fondi oro del Trecento che brillano nella luce, al lucido marmo delle sculture neoclassiche, per arrivare ai laici *Quadri specchianti* di Michelangelo Pistoletto, realizzati a partire dal 1962, e oltre, la luce naturale è stata incorporata nelle opere d'arte come riflesso. Nell'Impressionismo francese fra Ottocento e primo Novecento e nel Divisionismo italiano della stessa epoca, invece, così come nell'arte Optical degli anni sessanta del secolo scorso, la vibrazione provocata dall'accostamento di particelle diversamente colorate crea nello spettatore, per imitazione, l'esperienza dell'abbaglio di luce naturale.

Ispirandosi a quanto scritto sull'esperienza visionaria dell'estasi dalla stessa santa Teresa, l'artista barocco Gian Lorenzo Bernini riuscì a rappresentare quasi letteralmente le sue sensazioni nell'*Estasi di Santa Teresa* (1647-1652) della Cappella Cornaro a Roma, sovrapponendo la luce naturale, che scende sul blocco scultoreo dalla finestra posta in alto nello spazio architettonico, ai raggi di luce in stucco dorato rappresentati alle spalle della santa.

Per quanto utilizzabile, come nel caso della statua di santa Teresa, o quando è catturata da superfici specchianti, la luce naturale non è mai controllabile dall'artista. Il riflesso è la luce che rimbalza su un oggetto e da lì si propaga, ed è alla base della nascita della fotografia nell'Ottocento tramite l'impiego di sali d'argento sensibili alla luce.

Da quando nella seconda metà dell'Ottocento è stata diffusa la luce elettrica, dopo quella delle lampade a gas, gli artisti hanno iniziato a misurarsi con la luce artificiale, superando la rappresentazione pittorica divisionista (o scultorea come nell'opera di Bernini). Nel 1909-1910

Giacomo Balla (1871-1958) dipinge la *Lampada ad arco*, capolavoro sul tema oggi custodito nelle collezioni del MoMA di New York, in cui un lampione elettrico rappresentato con tecnica divisionista brilla più intensamente della falce di luna retrostante. Questa luce che abbaglia è simbolica della città moderna, ormai illuminata con filamenti incandescenti in bulbi (lampadine) attivati elettricamente. Come in un esperimento newtoniano sulla luce composta di una miriade di colori diversi, nel dipinto l'intensa luminosità propagata dal lampione deflagra in una danza di variazioni cromatiche. Per Balla la luce elettrica esprimeva una nuova e moderna energia che da lì a poco avrebbe impiegato direttamente nel celebre *Feu d'artifice* (Fuoco d'artificio, 1917), in cui una serie di luci elettriche illuminano ritmicamente porzioni di legno e carte colorate dentro un teatro futurista. È uno dei primissimi esempi dell'uso di luce artificiale da parte di un artista moderno, seguito poco dopo dalle sculture di luci e ombre del fotografo e artista ungherese László Moholy-Nagy (1895-1946), il quale per primo suggerisce che strumenti tecnologici come il telescopio o la macchina per radiografie possano essere tecniche artistiche vere e proprie. Fra il 1922 e il 1926 crea la scultura/macchina *Licht-Raum-Modulator* (Modulatore luce-spazio), con cui realizza il film *Ein Lichtspiel: schwarz weiss grau* (Un frammento teatrale di luce: nero bianco grigio).

Nel 1948-1949, l'artista italiano e argentino Lucio Fontana (1899-1968) crea il primo ambiente spaziale attraversabile dagli spettatori, l'*Ambiente spaziale a luce nera*, in cui la luce di Wood (una fonte luminosa che emette raggi nella gamma degli ultravioletti, non visibile agli occhi ma negli effetti di fluorescenza che induce su alcuni materiali) fa risaltare i colori e le forme nello spazio. L'opera, presentata nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, è seguita da diversi altri ambienti spaziali nel corso degli anni. Ponendo al centro lo spettatore, come se potesse davvero fare parte dell'opera d'arte, Fontana apre la strada a tutti i lavori di luce successivi, tra i quali occorre segnalare *Electric Dress* (Abito elettrico, 1956), un vero e proprio abito elettrico, composto da circa 200 lampadine colorate, che l'artista Gutai giapponese Atsuko Tanaka (1932-2005) concepisce per una sua performance. Più direttamente derivate dalle ricerche di Fontana sono invece le opere spaziali e luminose del Gruppo T italiano (con Gianni Colombo), del gruppo Zero tedesco, dell'artista venezuelano Carlos Cruz Diez (1923-2019) le cui installazioni luminose *Chromosaturation* (Cromosaturazione) hanno esplorato la percezione del colore a partire dal 1965, della corrente californiana Light and Space negli anni settanta (Robert Irwin, James Turrell, Nancy Holt ecc.), delle mostre del minimalista americano Dan Flavin (1933-1996) basate sull'uso di tubi al neon per scolpire e scandire gli spazi, delle opere che riproducono la scrittura realizzate dal 1966 con tubi al neon da Mario Merz (1925-2003), fino alle ricerche contemporanee di artisti quali il danese e islandese Olafur Eliasson (1967), tra cui *The weather project* (Il progetto meteorologico, 2003) e *The sun has no money* (Il sole non ha soldi, 2008).

Con atteggiamento malinconico e di *minoritas* unito a una sottile ironia, l'artista piemontese di origine siciliana Renato Leotta (1982) illumina dal 2019 tutto ciò che di piemontese trova interessante con fari FIAT, creando strane e discrete incursioni luminose negli spazi deputati all'arte. Si tratta di luce certamente, e di luce artificiale, ma l'opera sitespecific non soltanto si focalizza sull'esperienza della luce da parte del pubblico, ma punta anche a far emergere le ombre per evocare, quasi in maniera elegiaca, la fine della grande stagione industriale, la fine della luce artificiale che ha finora illuminato il mondo, il passaggio verso un'oscurità imposta dalla crisi ambientale, dalla crisi sanitaria, dalla crisi economica. Verso un mondo in cui l'unica luce che sembra attirarci è quella del telefono cellulare, un mondo in cui l'*homo cellularis*, pieno di antenne e telecomandato dall'intelligenza artificiale, si comporta come un insetto. In fondo, le automobili autoguidate non avranno bisogno di fari.