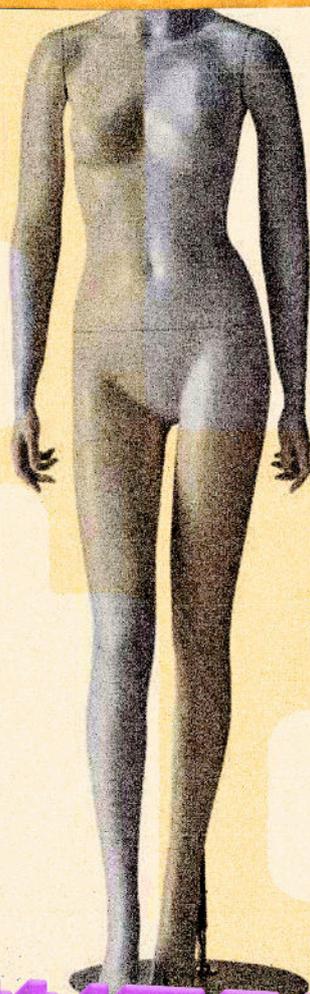


NUMERO 1

LUGLIO 2021



UMANESIMO TECNOLOGICO

SAGGI ACCADEMICI ——— IMPRESA, TECNOLOGIA, SOCIETÀ
ARTI, RICERCHE, AZIONI ——— DIBATTITO CONTEMPORANEO



SANTAGIULIA
HDEMA
DI BELLE ARTI

Studium
edizioni

Anno I, n° 1, giugno 2021

Direttori Cristina Casaschi e Massimo Tantardini

Comitato Direttivo

Paolo Benanti (straordinario di Teologia morale, Pontificia Università Gregoriana, Roma, docente presso l'Istituto Teologico, Assisi e il Pontificio Collegio Leoniano, Anagni); **Alessandro Ferrari** (Phoenix Informatica, partner del Consorzio Intellimech - Kilometro Rosso Innovation District di Bergamo; Presidente di Fondazione comunità e scuola, Brescia); **Giovanni Lodrini** (amministratore delegato Gruppo Foppa, Brescia); **Laura Palazzani** (ordinario di Filosofia del diritto, Università LUMSA di Roma; Vicepresidente del Comitato Nazionale per la Bioetica); **Riccardo Romagnoli** (già direttore dell'Accademia di Belle Arti SantaGiulia e dell'ITS Machina Lonati di Brescia); **Giacomo Scanzi** (docente di Elementi di comunicazione giornalistica, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia; già direttore del *Giornale di Brescia*); **Marco Sorelli** (copywriter e consulente per la comunicazione strategica aziendale; docente di Fenomenologia dell'immagine e di Comunicazione pubblicitaria, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia); **Carlo Susa** (docente di Storia dello spettacolo, Tecniche performative per le arti visive e Psicosociologia dei consumi culturali, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia e di Storia dello spettacolo presso la Scuola del Teatro Musicale di Novara); **Massimo Tantardini** (coordinatore di Scuola del corso di diploma accademico di I e II livello in Grafica e Grafica e Comunicazione; docente di Fenomenologia dell'immagine, Tecniche grafiche speciali II - Editoria e redazione, moduli di Antropologia visuale e Metodologia della ricerca, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia).

Consiglio scientifico

James Bradburne (direttore generale della Pinacoteca di Brera e della Biblioteca Brai-dense); **Edoardo Bressan** (ordinario di Storia contemporanea, Università di Macerata); **Jarek Bujny** (graphic design laboratory, Visual communication, Institute of Fine Arts, Art Department, University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Poland); **Anugoon Buranaprapuk** (professor and head of Fashion design department, Silpakorn University, Bangkok, Thailandia); **Antonello Calore** (ordinario di Diritto romano e direttore del centro di ricerca University for Peace, Università di Brescia); **Mauro Ceroni** (associato di Neurologia, Sezione di Neuroscienze cliniche Università di Pavia, Direttore Unità operativa struttura complessa Neurologia Generale IRCCS Fondazione Mondino, Pavia); **Marta Delgado** (professor of Photography Projects Methodology and Final Project at the Studies of Photography, Escuela de Arte y Superior de Diseño Gran Canaria, Spain); **Camillo Fornasieri** (direttore del Centro culturale di Milano); **Marialaura Ghidini** (docente e responsabile del programma master in Pratiche Curatoriali, Scuola di Media, Arte e Scienze, Srishti Institute of Art, Design and Technology, Bangalore, India); **Filippo Gomez Paloma** (ordinario Didattica e Pedagogia speciale, Università di Macerata); **Stefano Karadjov** (Direttore Fondazione Brescia Musei); **Lorenzo Maternini** (specialista in Technology-Enhanced Communication for Cultural Heritage, Vice Presidente di Talent Garden); **Paolo Musso** (associato in Scienza e fantascienza nei media e nella letteratura, Università

dell'Insubria, Varese); **Carlo Alberto Romano** (associato di Criminologia, Università di Brescia; delegato del Rettore alla responsabilità sociale per il territorio); **Davide Sardini** (fisico, esperto in natural language processing, docente di Fondamenti di informatica e di Sistemi interattivi, Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia); **Studio Azzurro** (collettivo di artisti dei nuovi media, fondato nel 1982 da Fabio Cirifino, Paolo Rosa e Leonardo Sangiorgi a Milano); **Fabio Togni** (ricercatore in Pedagogia generale e sociale, Università di Firenze).

Redazione n°1

Anna Giunchi, Alessandro Ferrari, Francesca Rosina, Paolo Sacchini, Marco Sorelli, Carlo Susa, Fabio Vergine.

Art direction, Progetto grafico e impaginazione

Scuola di Grafica e Comunicazione, studenti del Biennio Specialistico, Diploma accademico di II

livello in Grafica e Comunicazione, Accademia di Belle Arti SantaGiulia. Cattedra di Tecniche Grafiche Speciali II e Fenomenologia dell'immagine. *Coordinamento e supervisione: prof.ssa Francesca Rosina, prof. Massimo Tantardini. Per questo numero una menzione agli studenti: Marco Brescianini, Paola Vivaldi (progettazione grafica, composizione, layout e impaginazione) e Luca Salvarani (elaborazione della copertina). Il naming nasce da un'idea degli studenti: Guglielmo Albesano, Virna Antichi, Alessandro Masoudi (Biennio Specialistico, Grafica e Comunicazione, a/a 2019-2020).*

Da un'idea di Massimo Tantardini ed Alessandro Ferrari.

Periodico realizzato

da Accademia di Belle Arti di Brescia SantaGiulia con la collaborazione di Phoenix Informatica.

Direzione, Redazione e Amministrazione Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo, 25 - 00193 Roma - Fax. 06.6875456 - Tel. 06.6865846 - 06.6875456 - Sito Internet: www.edizionistudium.it Rivista in attesa di registrazione al Tribunale di Roma | Copyright 2021 © Edizioni Studium S.r.l. Direttore responsabile: Giuseppe Bertagna. Stampa: Mediagraf S.p.A., Noventa Padovana (PD). Ufficio Marketing: Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo, 25 - 00193 Roma - Fax. 06.6875456 - Tel. 06.6865846 - 06.6875456 - email: gruppostudium@edizionistudium.it

Ufficio Abbonamenti: tel. 030.2993305 (con operatore dal lunedì al venerdì negli orari 8,30-12,30 e 13,30-17,30; con segreteria telefonica in altri giorni e orari) - fax 030.2993317 - email: abbonamenti@edizionistudium.it

Abbonamento annuo 2021: Italia: € 32,00 - Europa e Bacino mediterraneo: € 45,00 - Paesi extraeuropei: € 60,00 - Il presente fascicolo € 19,00 copia cartacea, € 9,99 ebook digitale. Conto corrente postale n. 834010 intestato a Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo 25, 00193, Roma oppure bonifico bancario a Banco di Brescia, Fil. 6 di Roma, IBAN: IT30N0311103234000000001041 o a Banco Posta,

IT07P0760103200000000834010 intestati entrambi a Edizioni Studium S.r.l., Via Crescenzo 25, 00193, Roma. (N.B. riportare nella causale il riferimento cliente). I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRo, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail: segreteria@aidro.org e sito web: www.aidro.org. Contiene I.P.

Accademia di Belle Arti di Brescia SantaGiulia

<http://www.accademiasantagiulia.it>
Via Tommaseo, 49, 25128 Brescia (Italy)
Ente Gestore Vincenzo Foppa Soc. Coop. Sociale ONLUS

EDITORIALI

8-13

Cristina Casaschi (direttore editoriale)
Massimo Tantardini (direttore editoriale)

SAGGI ACCADEMICI

16-29

TRASCENDENZA
ELETTRONICA

Di Paolo Sacchini

30-39

IL PANNEGGIO
DISABITATO.
DISPORRE PIEGHE
NELL'ERA DIGITALE:
DAL MONUMENTO AL
DOCUMENTO

Di Silvia Giuseppone

IMPRESA, TECNOLOGIA, SOCIETÀ

42-51

KILOMETRO ROSSO: UN
CAMPUS APERTO AL
TECNO-UMANESIMO

A cura di Marco Sorelli

52-55

SHARENTING:
FOTOGRAFIAMO IL
FENOMENO

Di Gianluigi Bonomi

56-61

UNA ESPERIENZA

Di Maria Piera Branca

62-67

UN'ETICA UMANA
PER L'INTELLIGENZA
ARTIFICIALE

A cura di Alessandro Ferrari

ARTI, RICERCHE, AZIONI

68-83

**QUANDO LA DIDATTICA
VIENE DA DENTRO**

Di Anna Giunchi

84-91

**IL SACRO IN-SEGNA
LA TECNOLOGIA
VARIAZIONI SINFONICHE
DELL'UMANO-CHE-È-
COMUNE**

Di Alberto Cividati

DIBATTITO CONTEMPORANEO

92-115

IN RASSEGNA

A cura di Marco Sorelli

116-122

**ALCUNE SUGGERZIONI
BIBLIOGRAFICHE**

A cura di Marco Sorelli

123

LA MARELLI

Di Alessandro Marelli

124-125

UNA RECENSIONE

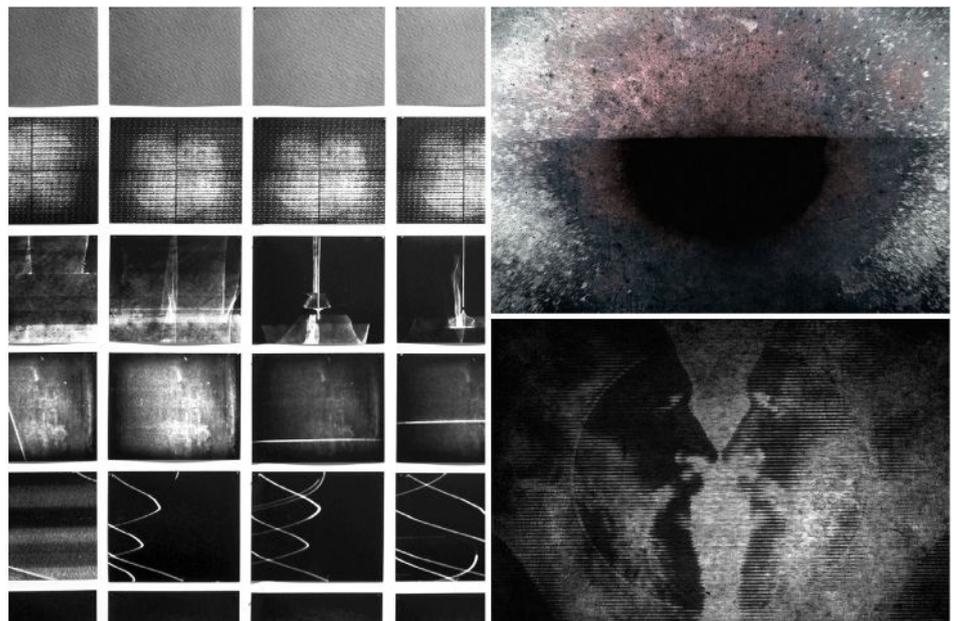
Di Paolo Musso

TRASCENDENZA ELETTRONICA

di Paolo Sacchini



Pier Paolo Patti, *Skèpsis*, 2014



Pier Paolo Patti, *Skèpsis*, 2014

Quando si sfoglia un manuale di storia dell'arte contemporanea è piuttosto raro imbattersi in opere dal soggetto esplicitamente e riconoscibilmente religioso, e tra l'altro non si può non notare come la frequenza di tali incontri si faccia sempre più rada con il passare dei decenni, in conseguenza del processo di graduale secolarizzazione della civiltà occidentale. Tuttavia, ciò non significa affatto che l'interesse degli artisti nei confronti del sacro sia scomparso, anzi; e a testimoniare in maniera inequivocabile sono non solo le tante esperienze latamente spirituali o variamente tendenti al 'sublime' che attraversano l'arte dell'intero Novecento (da Malevič a Rothko, da Nancy Holt ad Ana Mendieta), ma anche i numerosi episodi di diretta e concreta collaborazione tra la Chiesa e gli artisti della contemporaneità (da Denis a Severini, da Rouault a Matisse, da Sutherland a Fontana, da Manessier a Richter, a tantissimi altri ancora)¹. In questo contesto generale, una presenza recente ed estremamente interessante è quella dell'arte più avanzata tecnologicamente, la cui connotata incorporata si è dimostrata assai efficace nell'evocazione della trascendenza.

L'estatica luminosità della fede. Dan Flavin alla Chiesa Rossa di Milano

Straordinario, innanzitutto, è l'intervento luminoso con il quale Dan Flavin ha saputo qualificare esteticamente e spiritualmente la Chiesa di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa di Milano², peraltro già di per sé opera architettonicamente interessante perché ben rappresentativa della nitidezza per così dire 'francescana' – ma non per questo ap problematica – dello stile progettuale di Giovanni Muzio, che non a caso è stato più volte chiamato a disegnare gli spazi della liturgia³.

Flavin ha cinto l'architettura interna della chiesa con un sistema di tubi a fluorescenza di diversi colori che sono quasi nascosti alla vista dell'osservatore e che si azionano quando inizia la penombra, immergendo a quel punto l'edificio – e con esso, soprattutto, il fedele che lo abita e che ne respira intimamente la finalità liturgica – in un'atmosfera eterea ma assai intensa, nella quale la fisicità terrena e decisamente abituale della comune luce al neon (che pure, nella maniera più manifesta, è luce «storica» e non «eterna»)⁴ acquisisce un'impalpabile ma davvero vivissima qualità metafisica.

1) Si veda, tra gli altri, almeno C. De Carli, a cura di, *Gli artisti e la Chiesa della contemporaneità*, catalogo della mostra Brescia, Museo Diocesano, 10 novembre 2000 - 9 gennaio 2001, Mazzotta, Milano 2000.

2) Progettata da Flavin negli ultimi mesi prima della scomparsa (29 novembre 1996), l'installazione *Untitled* è stata inaugurata nel 1997 in occasione della mostra *Opere 1964-1981* (29 novembre 1997 - 31 gennaio 1998) organizzata dalla Fondazione Prada, la quale peraltro condusse a termine i lavori con la collaborazione del Dia Center for the Arts di New York e del Dan Flavin Estate.

3) Si veda, tra gli altri, G. Mezzanotte, *Giovanni Muzio. Architetture francescane*, Eris, Milano 1974.

4) P. Lia, *Dire Dio con arte. Un approccio teologico al linguaggio artistico*, Ancora, Milano 2003, p. 346.

Evidentemente, dunque, non si tratta di una semplice operazione di illuminazione dello spazio architettonico, ma semmai di una sua trasfigurazione attuata per mezzo di un'installazione⁵ che dell'architettura della chiesa «ricomprende i profili, taglia gli angoli, ridisegna i volumi, rivede le prospettive», servendosi del tubo fluorescente per ottenere un'«ampia risonanza spaziale, sia sotto il profilo della percezione chiaroscurale che sotto quello delle combinazioni cromatiche»⁶. In questo modo lo spazio illuminato in blu, rosa, giallo dorato e ultravioletto diviene una sorta di enorme e anzi 'ambientale' «icona non figurativa»⁷ che risplende della vitalità della luce che si fa rivelazione.

Non può sfuggire, in primo luogo, la connessione dell'opera di Flavin con la tradizione della vetrata chiesastica, che peraltro nella contemporaneità ha conosciuto una nuova e interessantissima fioritura⁸, e in particolare si può convenire sia con Pierangelo Sequeri, che ha significativamente definito la proposta di Flavin come «la profezia di una moderna rielaborazione teologica della vetrata»⁹, sia con Pierluigi Lia, che ha invece giustamente sottolineato come nell'intervento della Chiesa Rossa l'inversione della consueta direzione della

luce – che non è più da fuori a dentro, ma da dentro a fuori – aggiunga un'ulteriore sollecitazione, con la chiesa che in qualche misura si protende al di fuori di se stessa per permeare la vita della comunità circostante che la frequenta e che in essa si riconosce¹⁰. Inoltre, accanto a questo parallelismo facilmente intuitivo si potrebbe allargare la suggestione anche ad alcune altre ben definite emergenze della decorazione parietale a mosaico (si pensi al fondo oro delle basiliche paleocristiane, bizantine e normanne) o, talora, anche dipinta: è il caso, ad esempio, delle diafane e pervasive decorazioni di chiese di Valentino Vago¹¹, così come – a suo modo – della stessa Cappella degli Scrovegni, davvero modernamente 'ambientale' nella scelta dell'intensa caratterizzazione blu lapislazzulo che accende l'intera scatola spaziale; e a proposito di ambienti, non è neppure inopportuno avvicinare l'installazione di Flavin – sia pur, ovviamente, con la dovuta cautela critica – alle intenzioni sottilmente trascendenti di environments fortemente segnati dalla presenza e dall'azione della luce, come ad esempio quelli di Fontana¹² e di Turrell¹³.

5) A proposito del carattere più o meno effettivamente "installativo" dell'opera di Flavin, si vedano le interessanti riflessioni di P. Lia, *Dire Dio con arte*, cit., pp. 339-340, e di H. Damish, *Un simple trait de néon*, in G. Celant, a cura di, *Cattedrali d'arte. Dan Flavin per Santa Maria in Chiesa Rossa*, Fondazione Prada, Milano 1998, pp. 153-164.

6) P. Lia, *Dire Dio con arte*, cit., p. 332.

7) *Ibi*, p. 337. È noto il grande interesse di Flavin nei confronti delle icone bizantine, delle quali infatti ha cercato – nella celebre serie delle Icons – di riproporre con un nuovo mezzo «quell'aura quasi magica» (cfr. G. Celant, a cura di, *Cattedrali d'arte*, cit., p. 5).



Dan Flavin, *Untitled*, 1997, installazione permanente in Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Milano

8) Cfr. ad esempio C. Brisac, *Le vetrate. Pittura e luce, una storia di mille anni*, Mondadori, Milano 1984; *Lumières contemporaines. Vitraux du XXI^e siècle et architecture sacrée*, Centre international du Vitrail, Chartres 2005; S. Meda, *La vetrata nell'architettura sacra a Milano nella seconda metà del Novecento*, Vita e Pensiero, Milano 2009.

9) P. Sequeri, *L'estro di Dio*, Glossa, Milano 2000, p. 198.

10) P. Lia, *Dire Dio con arte*, cit., pp. 334-335.

11) A proposito delle chiese dipinte da Valentino Vago, si veda ad esempio G. Santi, *Celebrare con le immagini nelle chiese italiane*. Committenza, orientamenti, realizzazioni, Vita e Pensiero, Milano 2017, pp. 113-136.

La temporalità dell'esperienza spirituale. Le videoinstallazioni di Bill Viola

Se per Flavin l'incontro con la sfera della spiritualità è stato occasionale, nel lavoro di Bill Viola la trascendenza ha invece sempre costituito un leitmotiv tanto persistente quanto diversamente declinato a seconda delle circostanze, nonché sviluppato in una prospettiva in qualche misura 'sincretica' grazie all'equilibrio con cui l'artista americano ha saputo miscelare e tenere in sospensione la tradizione della religiosità occidentale e le molte e significative ascendenze orientali che hanno fortemente influenzato il suo modo di rapportarsi alla vita e alla stessa creazione artistica¹⁴. Inoltre, e forse proprio in ragione di tale sottile equilibrio aconfessionale, si può aggiungere che le opere di Viola non sono in alcun modo assertive, ma piuttosto aspirano ad evocare sottilmente il Mistero: non a caso, infatti, tra i principali punti di riferimento filosofici delle sue ricerche si pone la cosiddetta Via Negativa di San Giovanni della Croce, ovvero la strada mistica basata sulla consapevolezza profonda della sostanziale «inconoscibilità di Dio», il quale è «totalmente altro, indipendente, completo» e dunque «non si può cogliere con l'intelletto umano, non

si può descrivere in alcun modo», con il risultato che «quando la mente si trova di fronte alla realtà divina, si svuota, si arresta, entra in una nube di non conoscenza. Quando gli occhi non vedono, l'unica cosa che funziona è la fede e l'unico modo per avvicinarsi a Dio è l'interiorità»¹⁵.

Con le videoinstallazioni di Viola si entra prepotentemente nell'universo del digitale, anche se le sue prime opere in cui compaiono riflessioni visive sulla trascendenza sono decisamente anteriori al momento dell'assoluto dominio delle logiche della programmazione binaria; inoltre, la differenza rispetto al lavoro di Flavin è totale sotto il profilo dell'esito formale, poiché l'assoluto ed estatico aniconismo luminoso dell'artista minimalista lascia qui spazio ad una 'figurazione'¹⁶ – se così possiamo ancora chiamarla, trattandosi di videoarte – che programmaticamente intende mantenere in tutta la sua forza anche la suggestione poetica della narratività, sviluppata tramite mezzi tecnologici anche cinematografici e giungendo a lambire il territorio della sperimentazione teatrale più visivamente avvincente (si pensi a Peter Brook o a Bob Wilson). In particolare, l'opera senz'altro più nota di Viola è *The Greeting*, rilettura attenta ma assai

12) Cfr. M. Pugliese – B. Ferriani – V. Todoli, a cura di, Lucio Fontana. *Ambienti = environments*, catalogo della mostra Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2018, Mousse - Pirelli Hangar Bicocca, Milano 2018.

13) Cfr. ad esempio J.L. Kosky, *Vedere la luce: la contemplazione e le opere di James Turrell*, in S. Knauss – D. Zordan, a cura di, *La promessa immaginata. Proposte per una teologia estetica fondamentale*, EDB, Bologna 2011, pp. 295-311.



Bill Viola, *The Greeting*, 1995, installazione video-audio, 10_22_, cm 280x240

14) Si vedano, a puro titolo di esempio, i molti e frequentissimi riferimenti alla cultura giapponese che lo stesso Viola ha sottolineato nell'intervista rilasciata a John Hanhardt in occasione della mostra *Going forth by day* allestita al Guggenheim di New York nel 2002, e più recentemente proposta in traduzione italiana nel catalogo della mostra fiorentina *Rinascimento elettronico del 2017*, dalla quale più volte si citerà (J. Hanhardt, *Bill Viola interviewed by John G. Hanhardt*, in *Bill Viola. Going forth by day*, catalogo della mostra Berlino, 9 febbraio - 5 maggio 2002, Guggenheim Museum Publications, New York 2002, pp. 85-115; recentemente ripubblicata in J. Hanhardt, *John G. Hanhardt intervista Bill Viola*, in A. Galansino - K. Perov, a cura di, *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, catalogo della mostra Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo - 23 luglio 2017, Giunti, Firenze 2017, pp. 130-167; nel testo si citerà da quest'ultima traduzione italiana).

15) M. Michelacci, *Icone del sacro. Chiesa, arte e cultura visuale, Vita e Pensiero, Milano 2019*, pp. 152-153.

16) Non si tratta però, in alcun modo, di qualcosa di descrittivo: riferendosi ad un'altra opera, ma di fatto illustrando un concetto applicabile alla sua intera produzione, Viola ha infatti precisato come a suo avviso l'«incessante descrizione» sia «un altro limite del sistema occidentale [...], come se identificare o dare un nome a qualcosa permettesse di comprenderlo. Volevo che vivessero l'esperienza» (J. Hanhardt, John G. Hanhardt intervista Bill Viola, cit. p. 147).

17) B. Di Martino, *Dissolvenza in nero*, in B. Viola, *Nero video. La mortalità dell'immagine*, Castelveccchi, Roma 2016, pp. 7-15: 10. Cfr. anche J. Hanhardt, John G. Hanhardt intervista Bill Viola, cit. pp. 135-138.

creativa – e dunque nient'affatto pedissequa – della Visitazione del Pontormo; ma come detto sono davvero moltissimi i suoi lavori (da *Emergence* che si relaziona con Masolino da Panicale a *Catherine's room* che dialoga con Andrea di Bartolo, da *The Crossing* a *The Path*, da *Room of St. John of the Cross* alla serie dei *Martyrs*, da *The Messenger* a *The Deluge*) che manifestano chiaramente l'interesse dell'artista per le tematiche spirituali. A suo avviso, anzi, «il senso profondo, la fonte e l'ispirazione di tutta l'arte, è che la vita non finisce per sempre»¹⁷.

In tutti questi lavori gli elementi che contribuiscono a generare e ad esprimere la trascendenza sono molti e molto intrecciati, e tra di essi – indubbiamente – i riconoscibili riferimenti iconografici e anche compositivi tratti dalla tradizione dell'arte cristiana occidentale svolgono un ruolo importante; tuttavia, sarebbe davvero miope limitarsi ad una lettura di questo tipo, magari prendendosi persino la libertà di rimproverare polemicamente Viola – per non fare che un esempio, e come è davvero capitato di sentire – di «non aver capito cos'è una Visitazione», come se l'intenzione dell'artista statunitense fosse stata banalmente quella di tradurre in video le opere pittoriche antiche a cui

egli ha guardato. Le videoinstallazioni di Viola, infatti, non copiano né riproducono affatto i modelli del passato, ma si servono dei dettagli e della stessa struttura complessiva di tali dipinti solamente quali mezzi volti a favorire un'immediata acclimatazione dello spettatore – proprio grazie alla chiara riconoscibilità religiosa degli elementi citati – nell'atmosfera sovrasensibile nella quale le opere aspirano a proiettarlo. Peraltro, in tal senso giova anche sottolineare come quest'ultimo risultato venga ottenuto da Viola in maniera pressoché del tutto indipendente dalla precisa conoscenza, da parte dell'osservatore, delle opere da lui di volta in volta liberamente citate, e questo proprio perché nei suoi lavori l'artista statunitense – nonostante la puntualità delle citazioni – intende più evocare l'atmosfera di un generico patrimonio visivo comune che possa essere da tutti identificato come 'sacro', che non rifarsi diligentemente (e men che meno filologicamente, in senso simbolico o teologico) a questo o quello specifico lavoro del passato.

Semmai, l'elemento davvero determinante nel favorire una coinvolgente fruizione trascendente delle opere di Viola (al punto che «lo spettatore è virtualmente incorporato nell'opera, nel senso che non si può

limitare a guardare, ma è prevista una partecipazione attiva che presuppone un risveglio del corpo»¹⁸ è la dilatazione – talora persino estrema – del flusso temporale, a cui Viola è giunto dopo aver riflettuto sull'esempio offerto dalla musica, «arte del tempo» per eccellenza¹⁹. In *The Greeting*, ad esempio, grazie all'utilizzo di una complessa macchina da presa in grado di catturare 300 fotogrammi al secondo (contro i 24 abituali) «un evento che in origine durava quarantacinque secondi ora si dispiega come un'elaborata coreografia nel corso di dieci minuti»²⁰, cosicché lo spettatore è condotto a vivere intimamente l'esperienza che viene narrata nell'opera con una profondità

emozionale davvero inconsueta, e dovuta sostanzialmente al fatto che l'estremo rallentamento finisce per attribuire una rilevanza essenziale ad ogni minima variazione dell'immagine nel corso del tempo²¹. In questo modo, lo spettatore viene come trasportato in uno spazio altro, perché – spiega significativamente lo stesso artista – «quando cominciamo a rallentare il tempo, avvalendoci di questi strumenti tecnologici, oltrepassiamo automaticamente una soglia e ci allontaniamo dal mondo fisico per entrare in quello metafisico. Infatti, l'unico luogo al di fuori della tecnologia in cui sia possibile rallentare il tempo è la mente umana»²².

scena. Il linguaggio inconscio del corpo e le sfumature di sguardi e gesti fugaci sono accentuati, inducendo nella coscienza dell'osservatore. I lievi cambiamenti nelle condizioni di luce e vento assurgono a eventi cruciali. A tratti lo sfondo passa in primo piano, e nei punti più oscuri dietro i personaggi centrali si scorgono altre figure impegnate in attività sconosciute. La geometria delle pareti e degli edifici sembra violare le leggi della prospettiva ottica, e questo, insieme all'ambiguità dell'illuminazione, conferisce un carattere soggettivo alla scena nel suo complesso. In definitiva le azioni e le intenzioni dei personaggi non trovano una spiegazione né diventano evidenti. Il significato preciso dell'evento resta sospeso come un gesto ambiguo e speculativo» (ibidem).

18) J. Hanhardt, *John G. Hanhardt intervista Bill Viola*, cit, p. 147.

19) *Ibi*, pp. 149-150; interessantissimo anche *ibi*, pp. 135-138.

20) B. Viola, *The Greeting*, in A. Galansino – K. Perov, a cura di, *Bill Viola*, cit., p. 37.

21) Nelle parole di Bill Viola, «emergono anche i minimi dettagli della

22) J. Hanhardt, *John G. Hanhardt intervista Bill Viola*, cit, p. 150.

**Alcune esperienze recenti:
Piotr Piasta, Davide Coltro, Pier
Paolo Patti**

I due esempi citati sono davvero torreggianti nel panorama dell'arte più tecnologica che guarda al senso del sacro, ma non sono affatto episodi così isolati quanto si potrebbe credere. Al contrario, essi possono essere considerati semplicemente come la punta più avanzata e riconosciuta di uno scenario assai vivace e variegato, che indubbiamente merita di essere meglio conosciuto.

Si potrebbe ad esempio partire, per proporre l'analisi di qualche emergenza recente, dal lavoro dell'artista polacco Piotr Piasta, che nel contesto di una più ampia ricerca sul tema della memoria si sofferma spesso sui momenti di ritualità collettiva, dei quali volentieri riporta nei suoi video – con notevole capacità di suggestione – anche la componente sonora. Particolarmente poetico è *May devotions to the Blessed Virgin Mary* (2016)²³, nel quale il rito della preghiera mariana cantata quotidianamente nei campi – alla fine della giornata di lavoro – dalle contadine polacche viene in qualche modo trasfigurato dalla scelta dello split screen, che mostra a destra i visi delle donne intente ad invocare la Vergine e a sinistra riprese

bellissime, lievi e pausate di fiori di campo dolcemente illuminati dal sole, mossi dal vento e percorsi dalle formiche. A fungere da cerniera tra i due lembi del video è il canale audio unico che riproduce la cantilenata preghiera delle donne, e che dunque da una parte – a destra – accompagna sincronicamente e per così dire ‘naturalisticamente’ i movimenti dei loro volti, dei loro occhi e delle loro labbra, mentre dall'altra – a sinistra – finisce invece per assurgere ad emozionante commento extradiegetico della bellezza discreta di un microcosmo apparentemente residuale (se non addirittura insignificante) che si fa invece tramite di un commovente momento epifanico.

Un altro esempio assai poetico negli esiti, e allo stesso tempo interessantissimo per il carattere particolarmente avanzato e sperimentale della tecnologia messa in gioco, è quello delle opere di Davide Coltro, artista veronese – ma ormai milanese d'adozione – che da molti anni è impegnato in una ricerca acuta e teoricamente consapevole sulla ‘pittura elettronica’. I suoi lavori, infatti, non afferiscono affatto – innanzitutto dal punto di vista tecnico – all'ambito della videoarte, sebbene di primo acchito il lieve movimento dell'immagine che li caratterizza possa far

23) Disponibile online alla url http://piotrpiasta.com/may_devotions_to_the_blessed_virgin_mary.html (ultima consultazione 12 febbraio 2021).



Piotr Piasta, *May devotions to the Blessed Virgin Mary*, 2016, video, 5_30_



Piotr Piasta, *May devotions to the Blessed Virgin Mary*, 2016, video, 5_30_ - 2



Piotr Piasta, *May devotions to the Blessed Virgin Mary*, 2016, video, 5_30_ - 3

pensare ad un filmato rallentato alla maniera di Bill Viola; in realtà, invece, i suoi 'quadri elettronici' (o 'systems') non sono affatto schermi su cui scorrono le immagini in movimento che derivano da un 'girato', ma al contrario «Terminali Artistici Remoti»²⁴ che recepiscono in tempo reale, tramite una connessione internet, le delicate e progressive evoluzioni randomiche – che generano infinite 'icone digitali' tutte pienamente autonome nella loro singolarità (e non semplici frames di un'unica opera narrativa di più ampia durata) – di un'immagine iniziale, che di norma è costituita da una fotografia scattata dallo stesso artista e che viene poi appositamente processata al fine di poter produrre «un flusso continuo di bit informativi da ricomporre dall'altro capo della rete»²⁵. In particolare, tra tutti i lavori di Coltro si distinguono forse, per la capacità di creare un'atmosfera intimamente contemplativa grazie al raggiungimento di una sorta di inaspettato 'sublime digitale', i Medium Color Landscapes (dal 2013), paesaggi volutamente memori dell'estetica del pittorialismo fotografico di fine Ottocento e inizio Novecento che Coltro connota di volta in volta – e da questo deriva il curioso titolo della serie – con il 'colore medio' di quello specifico brano di paesaggio, ovvero con il tono risultante dalla media matematica di

tutti i valori cromatici presenti nell'immagine di partenza. Ne derivano atmosfere straniate, in cui le tonalità lontanissime dalla realtà esercitano un effetto astrante capace allo stesso tempo di stimolare la sensibilità e di quietare l'animo, in maniera non dissimile dai fondi oro o blu lapislazzulo dell'arte medievale. Assai interessante è però anche Crux, sorprendente croce creata fisicamente attraverso la giustapposizione della componente hardware di diversi systems, ciascuno dei quali è poi attraversato immaterialmente dall'immagine di un cielo azzurro solcato lentamente dalle nuvole (per *crucem ad lucem*, come sottolinea lo stesso Coltro)²⁶.

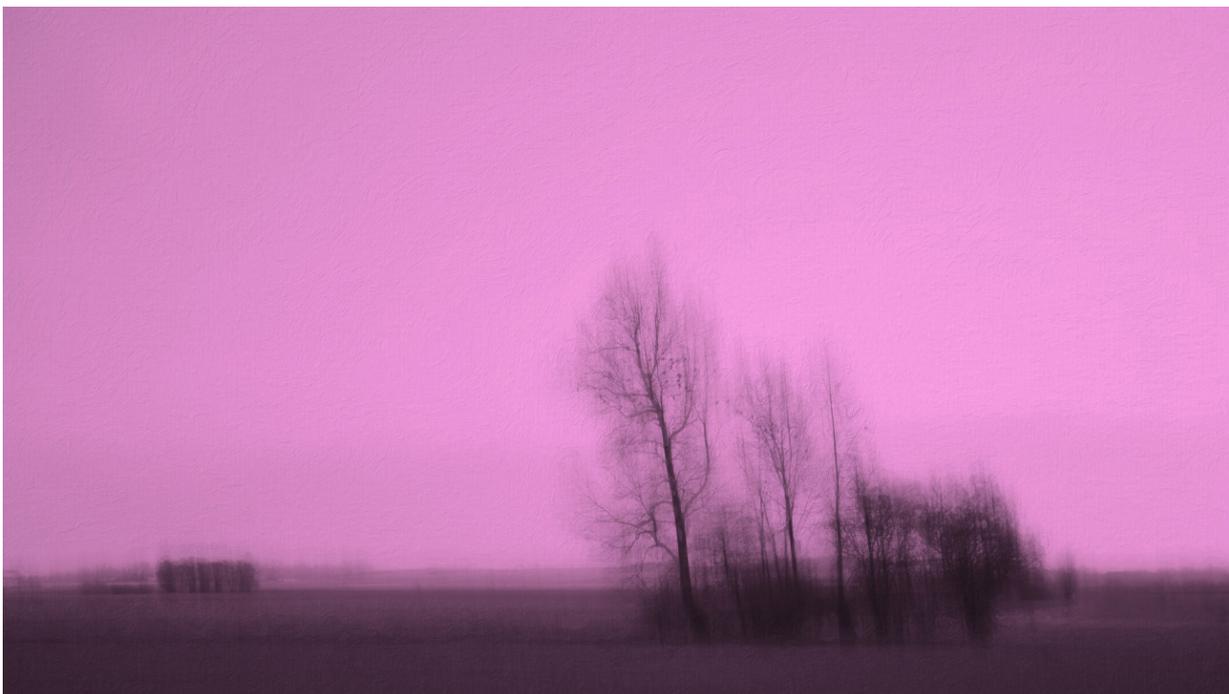
24) D. Gigli, *La tecnologia come forma dell'arte: il system. Intervista a Davide Coltro* (url <https://www.heritage-srl.it/overlook/davide-coltro-e-il-system/>; ultima consultazione 12 febbraio 2021).

25) *Ibidem*.

26) M.B. Ferri, *Sacro contemporaneo. Dialoghi sull'arte*, Ancora, Milano 2016, pp. 101-106: 105.



Davide Coltro, *Paesaggio*, 2011, icona digitale trasmessa a quadro elettronico



Davide Coltro, *Paesaggio*, 2011, icona digitale trasmessa a quadro elettronico

Ancora più astratto, tanto da giungere talora ad esiti del tutto aniconici, è infine il linguaggio scelto per alcune sue interessanti opere a tema sacro da Pier Paolo Patti, poliedrico artista salernitano per il quale il video – che pure costituisce l'ambito privilegiato della sua formazione – è solamente una delle tante possibili opzioni espressive, peraltro spesso pensata fin dall'inizio per coniugarsi e armonizzarsi – in una logica di contrastato accostamento e di equilibrata intersezione – con oggetti dall'evidente 'vissuto' memoriale e dalla fisicità particolarmente pronunciata. Tra i vari lavori di Patti²⁷, il più interessante ai fini dell'analisi che qui si è cercato di impostare è forse *Skèpsis*, complessa installazione multimediale nella quale viene inscenata una ben strana Ultima Cena, in cui i commensali sono rappresentati da schermi di computer e televisioni molto ingombranti e palesemente obsoleti, attraversati da impalpabili ed astratte immagini digitali e a propria volta poggiati sopra pesanti impalcature da cantiere che simulano la tavola su cui la cena si svolge²⁸. Sin dal suo titolo, l'opera testimonia evidentemente il carattere – appunto – 'scettico' e 'dubbioso' dell'intensa ricerca esistenziale di Patti, che da non credente si interroga sui temi evangelici in un'ottica dichiaratamente laica; eppure, guardando il coraggioso video

dell'artista campano – che su un audio che fa pensare al 'rumore di fondo' dell'universo alterna immagini vagamente figurali ad inserti simbolici e addirittura a sezioni totalmente optical – non possono non emergere trasalimenti e domande sul senso che fanno pensare alla inesausta ricerca umana dell'infinito. Qualunque siano il nome e l'identità che a quest'ultimo si intendano dare.

Paolo Sacchini

*(Accademia di Belle Arti SantaGiulia,
Collezione Paolo VI - arte
contemporanea)*

27) Si veda almeno anche *Abbà* (R. Barbato, a cura di, *Abbà. Perdono e inconsapevolezza*, catalogo della mostra Napoli, Galleria Priomopiano, 24 novembre 2017 - 15 gennaio 2018, [s.n.], [s.l.] 2017).

28) F. Cipriano, a cura di, *Pier Paolo Patti. Skèpsis. Alterazioni del tempo. Videospace*, catalogo della mostra Torre Annunziata, Liceo Artistico Statale Giorgio de Chirico, 20 novembre 2014 - 16 gennaio 2015, [s.n.], [s.l.] 2014.

ABSTRACT

Nel vasto e variegato panorama delle esperienze artistiche contemporanee più attente alla sfera della spiritualità, gli interventi luminosi, le video-installazioni e le vere e proprie opere digitali sono ancora presenze inusuali negli edifici sacri. Tuttavia, la loro connotata incorporeità si è dimostrata uno strumento assai efficace nell'evocare la trascendenza, e sembra dunque poter aprire orizzonti assai interessanti. Il contributo propone la lettura comparata di alcune di queste emergenze, spaziando dai più datati lavori di Dan Flavin e Bill Viola alle più recenti opere di Piotr Piasta, Davide Coltro e Pier Paolo Patti.

In the wide and varied panorama of contemporary artistic experiences that are more attentive to the sphere of spirituality, lighting interventions, video installations and digital works are still unusual presences in sacred buildings. However, their inherent incorporeality has proved to be a very effective tool in evoking transcendence, and therefore seems to be able to open very interesting horizons. The contribution proposes a comparative reading of some of these emergencies, ranging from the most dated works by Dan Flavin and Bill Viola to the most recent creations by Piotr Piasta, Davide Coltro and Pier Paolo Patti.

SAGGI ACCADEMICI ——— IMPRESA, TECNOLOGIA, SOCIETÀ
ARTI, RICERCHE, AZIONI ——— DIBATTITO CONTEMPORANEO

€ 19,00

ISBN 978-88-382-5025-5



9 788838 250255

SANTAGIULIA
HDEMIA
DI BELLE ARTI

• • •
Studium
edizioni