

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

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

di Silvia Giuseppone

1) M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], tr. .it. E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1967, p.122.

2) *Panneggio*, in Enciclopedia Italiana Treccani [1935], a cura di R. Bianchi Baldinelli e B.M. Apollonj, www.treccani.it. [13 marzo 2021].

3) R. Barilli, *Arte e cultura materiale in occidente - Dall'arcaismo greco alle avanguardie storiche*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 41-43.

4) E.H. Gombrich, *La storia dell'arte* [1950], trad. it. M. L. Spaziani, Phaidon, Milano 2008, pp. 64-79.

«Dopo che siamo stati per secoli completamente vestiti e chiusi in uno spazio visivo uniforme, l'era elettrica ci introduce in un mondo nel quale viviamo, respiriamo e ascoltiamo con l'intera epidermide».

*M. McLuhan*¹

1. «Il panno sia in modo adattato, che non paia disabitato». Sull'eredità classica del panneggio

Il panneggio, ovvero «il modo di disporre le masse e le pieghe delle vesti nelle opere d'arte figurativa»², ha rappresentato per gli storici dell'arte di tutte le epoche un importante campione di analisi nella ricostruzione dei processi tecnici, dell'avanzamento tecnologico e delle forme di pensiero propri di una data cultura. Civiltà differenti hanno infatti alternato

fasi di interesse più o meno acceso nei confronti del panneggio, in qualità di autentico sistema rappresentativo, a seconda dell'area geografica su cui insistevano e delle diverse strutture socio-politiche in cui si organizzavano. Se nella scultura egizia le vesti completano geometricamente l'assetto plastico della figura umana e in quella minoica si hanno i primi indizi naturalistici, è solo a partire dall'arte greca del VI secolo a. C. che lo studio sul panneggio si manifesta come percorso autonomo.

Insieme al graduale perfezionamento della rappresentazione anatomica nell'arte ellenica, l'invenzione del panneggio bagnato rende visibile il passaggio dall'età arcaica a quella classica, raggiungendo nella scultura di età ellenistica uno dei suoi scopi più ambiti: sostituire il controllato senso della misura e

della proporzione con un delicato dinamismo aereo³. Complice l'invenzione dello scorcio in pittura, l'indagine visiva sulla «natura delle cose»⁴ prosegue quindi il suo cammino di perfezionamento tecnico.

Nel clima di un recupero umanistico dell'eredità classica, il pannello arriverà a documentare il tentativo di instillare in scultura caratteri di evanescenza pittorica e di immettere in pittura elementi di plasticità scultorea. È infatti al rapporto pittura/scultura che Leonardo Da Vinci dedicherà diverse pagine, comparando l'efficacia delle due arti nel farsi portatrici e interpreti dei principali interessi degli artisti italiani tra Quattro e Cinquecento. Tanto in ambito pittorico quanto in ambito scultoreo, le prerogative pressoché esclusive dello studio umanistico erano la familiarità con l'arte classica e soprattutto il dominio della strumentazione tecnico-scientifica volta all'osservazione diretta della natura.

Lo scultore non si può diversificare nelle varie nature dei colori delle cose; la pittura non manca in parte alcuna. Le prospettive degli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia di miglia di là dall'opera. La prospettiva aerea è lontana dall'opera. Non possono figurare i corpi

trasparenti, non possono figurare i luminosi, non linee riflesse, non corpi lucidi, come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri, ed infinite cose che non si dicono per non tediare⁵.

Secondo Leonardo la scultura risulta dunque un medium rappresentativo insufficiente in un mondo in cui l'arte persegue l'obiettivo di farsi «specchio del mondo visibile»⁶.

La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura, conciossiaché necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e a farsi interprete infra essa natura e l'arte, commentando con quella le cause delle sue dimostrazioni costrette dalla sua legge⁷.

È infine la pittura ad avere la meglio, e più precisamente l'intero processo di trasposizione ottica su di una superficie bidimensionale, processo reso possibile dalla macchina prospettica ed esibito come conquista tecnica irrinunciabile. Barilli afferma infatti che «la prospettiva albertiana funziona [...] come un letto di Procuste che però l'Occidente è pronto ad accettare, considerati i vantaggi che se ne ricavano se si intende

5) L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Milano 1999, p. 38.

6) E.H. Gombrich, *La storia dell'arte*, cit., p. 178.

7) L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, cit. p. 41.

8) R. Barilli, *Arte e cultura materiale in Occidente*, cit. p. 164.

9) L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, cit., p. 262.

10) *Ibid.*

11) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], a cura di C. Brunetti - B. Fanini, 2015, www.memofonte.accademiadellacrusca.org. [23 febbraio 2021].

confezionare una mappa accurata del territorio»⁸.

Nel solco di un interesse mai sopito per gli effetti di profondità e spessore mediati dal disegno, Leonardo dedica un capitolo anche ai «panni che vestono le figure, e pieghe loro»⁹, raccomandandosi puntualmente che «il panno sia in modo adattato, che non paia disabitato»¹⁰. È nota la tecnica dei maestri fiorentini illustrata dal Vasari nella sua Introduzione alle tre arti del disegno per ottenere un simile risultato: servirsi di modelli tridimensionali per la rappresentazione dei drappaggi, nello specifico di manichini, «piccioli modelli o figure di cera o di terra», rivestiti di panni imbevuti di gesso e lasciati ad essiccare per fissarne la posa¹¹. Diviene quindi possibile per l'occhio rinascimentale iniziare ad accettare l'idea di rappresentare il pannello isolato, vederlo cioè del tutto svincolato da una figura umana intera. Nei disegni di Leonardo Da Vinci, il supporto del pannello non è più il corpo sottostante ma la tela di lino, meno assorbente e opaca della carta, in grado di conferire agli inchiostri luminosità e dinamismo. Grazie alle qualità materiche intrinseche al tessuto, è insomma la tela stessa a contribuire in modo determinante all'affrancamento del pannello.

2. «La differenza fra i muscoli e le stoffe». Sul pannello nell'era elettrica

Greenberg sostiene che dal Rinascimento in poi «la pittura poté monopolizzare il soggetto, l'immaginazione e il talento nelle arti visive, dove quasi tutto ciò che accadde fra Michelangelo e Rodin accadde sulla tela»¹². Bisogna attendere dunque l'era elettrica e la sensibilità moderna per ottenere una nuova scultura libera da massa e solidità, e per stabilire definitivamente l'«esclusione di ogni realtà esterna al medium della relativa arte: l'esclusione, cioè, del soggetto»¹³.

Nel clima saturo di sperimentazione delle avanguardie storiche, agli albori dell'era elettrica, la rappresentazione del pannello rende manifesti alcuni degli elementi chiave delle trasformazioni tecnologiche e sociali in atto. Caso emblematico è la *Sculpture de voyage* (1918) di Marcel Duchamp, dove tali elementi vengono compendiate: l'uso di materiali industriali si coniuga a una sorta di bidimensionalità spazializzata che risponde alle esigenze di trasportabilità e di replicabilità. L'opera stessa di Duchamp resisterà infatti per qualche anno appena, prima di rompersi e sparire¹⁴: ne resterà solo la documentazione fotografica.

12) C. Greenberg, *The New Sculpture* [1949], in *L'avventura del modernismo*, a cura di G. Di Salvatore - L. Fassi, Johan & Levi, Monza 2011, p. 93.

13) *Ibi*, p. 91.

14) P. Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp* [1967], trad. ing. Ron Padgett, Thames & Hudson, Londra 1971, pp. 59-60.

15) Lucio Fontana, *Manifesti, scritti, interviste*, a cura di A. Sanna, Abscondita, Milano 2015, p. 29.

16) *Ibi*, p. 15.

17) R. Barilli, *Arte e cultura materiale in occidente*, cit., pp. 41-43.

18) L. Fontana, *Manifesti, scritti, interviste*, cit., p. 23.

Fra i tentativi di sistematizzazione teorica più elaborati, devono essere annoverati non solo l'ipotesi ma anche l'auspicio di un'«arte integrale»¹⁵, espressi dai giovani studenti dell'Accademia di Altamira. Nel Manifesto Bianco del 1946 si insiste sull'autonomia dei processi artistici rispetto alla figurazione, ricorrendo proprio all'esempio delle relazioni fra corpo e pannello.

Lo spettatore immaginava un oggetto dietro l'altro, la differenza fra i muscoli e le stoffe rappresentate. Oggi, la conoscenza sperimentale è subentrata alla conoscenza immaginativa. Abbiamo coscienza di un mondo che esiste e si spiega per se stesso [...] Abbiamo bisogno di un'arte valida per se stessa¹⁶.

Gli stessi obiettivi che, come si è visto, Barilli attribuiva alla scultura ellenistica –ottenere nella pietra e nel bronzo effetti «aerei»¹⁷– vengono insomma ricontestualizzati nell'era elettrica: l'avanzamento tecnologico consente alla ricerca di muoversi in direzione di «un'arte aerea»¹⁸, letteralmente trasmissibile via etere. Il fine ultimo dello Spazialismo¹⁹ muove dunque da premesse circostanziate, che affondano ancora le radici nella tradizione classica e umanistica del disegno su tela. Il

primo passo, pertanto, consiste proprio nel bucarne la superficie, nell'attraversare la tela, per estenderne la pelle sensibile all'infinità tetradimensionale poiché «le forze che hanno annientato quattrocento anni di illusione e idealismo, sfrattandoli dal dipinto, hanno trasformato la profondità spaziale in tensione superficiale»²⁰.

Sono anche gli anni in cui assistiamo all'invenzione del transistor e del circuito integrato, protagonisti dell'avvio dell'era elettronica. Ed è in seno a questo panorama tecnico e teorico che Piero Manzoni, stimato amico di Lucio Fontana, realizzerà i suoi Achromes, le famose tele grinzate imbevute di gesso o caolino, quasi a suggellare un percorso di ricerca avviato nel XVI secolo dai resoconti vasariani. Quello che nel Rinascimento era studio, preambolo e modello da bottega, diviene adesso la ratifica di un'autonomia raggiunta: il pannello non è più semplicemente svincolato dal corpo, è oggetto di studio indipendente.

Gli Achromes²¹ aprono a loro volta la strada a Yves Klein per la concezione di *Le Vide* (1958). Manzoni, infatti, sfidava il concetto di rappresentazione ottica servendosi dello stesso apparato tecnico al quale ricorrevano gli artisti rinascimentali,

19) Si veda il *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* in L. Fontana, *Manifesti, scritti, interviste*, cit., p. 33.

20) B. O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo* [2000], trad. it. di I. Insera e M. Mancini, *Johan & Levi*, Monza 2012, p. 35.

21) Rimando a G. Luigi Marcone, *Achrome. Ipotesi linguistico-filosofica*, in F. Gualdoni e R. Pasqualino di Marineo (a cura di), *Piero Manzoni 1933-1963*, Skira, Ginevra - Milano 2014, pp. 31-38.

22) Robert Morris, *Anti form* [1968], in *Continuous Projects Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, a cura di A. Michelson, R. Krauss, Y-A. Bois et al., MIT Press, Cambridge (MA) - Londra, 1993, pp. 41-47.

23) *Ibi*, p. 41.

24) *Ibi*, p. 43.

lasciando però agire la materia secondo processi autosufficienti (essiccazione) così da liberarsi definitivamente non solo della figura umana, ma anche della forma e del colore. Klein andrà oltre, sbarazzandosi direttamente del supporto –almeno per come era inteso a metà del secolo scorso– così da espandere la sua riflessione all'intero spazio, puntualmente imbiancato prima dell'inaugurazione. Tra le fotografie che documentano la mostra, a testimonianza del vuoto, rimangono visibili solo le tende bianche della Galleria Iris Clert.

Alla fine degli anni sessanta, con l'elaborazione del concetto di Anti Form ad opera di Robert Morris²², l'object-type art assume programmaticamente i caratteri dell'autosufficienza. Morris pone l'accento su oggetti che «stand as a self-sufficient whole shape rather than as a relational element»²³, opere insomma che «simply separate, more or less, from what is physical by making relationships themselves another order of facts»²⁴. Il percorso iniziato da Sculpture de Voyage può definirsi ultimato: il panneggio, definitivamente svincolato dal presupposto di vestire la figura, fa sistema a sé. Una volta liberato dal benché minimo riferimento al corpo sottostante, il panneggio permette agli artisti

di concentrarsi sull'elaborazione di forme autosufficienti, sulla ricerca di una forma per la forma. Morris tuttavia mette ancora a fuoco principalmente le proprietà costruttive dei materiali in grado di rispondere in modo soddisfacente all'«imperative for the well-built thing»²⁵, tralasciando quindi «all nonrigid materials», fra cui il tessuto, che gli interessa solo quando viene teso su un telaio rettangolare («stretching a piece of canvas») ²⁶. Eppure gli artisti hanno sempre amato i drappaggi in sé, insomma il drappaggio per il drappaggio, piuttosto, per le sue proprietà intrinseche. Quando si dipingono o si scolpiscono panneggi, si dipingono o si scolpiscono forme non rappresentative, al limite della figurazione, quel genere di forme non condizionate alle quali, come sottolinea Huxley, perfino gli artisti della tradizione più naturalistica amano lasciarsi andare²⁷.

[A] che cosa dovessero questa condizione privilegiata, non saprei. Forse perché le forme di drappaggi pieghettati sono così strane e drammatiche da conquistare l'occhio e in questo modo forzano all'attenzione il fatto miracoloso dell'esistenza pura?²⁸

Huxley sembra credere che già nel Rinascimento e nell'arte

25) *Ibi*, p. 41.

26) *Ibidem*.

27) A. Huxley, *Le porte della percezione - Paradiso e inferno* [1954], trad. it. di L. Sautto, Mondadori, Milano, 2014, p. 26.

28) *Ibi*, p. 49.

29) *Ibidem*.

30) B. O'Doherty, *Inside the White Cube*, cit., p. 51.

classica il pannello costituisca una sorta di laboratorio sperimentale in cui indagare liberamente la dimensione preternaturale della forma. Nel mettere a fuoco la fascinazione per la stoffa pannelloggiata, Huxley individua nelle proprietà materiche del drappaggio la manifestazione di una «realità allo stato puro»²⁹. Sono, del resto, gli anni in cui indaga anche i processi e le dinamiche della visione sul piano puramente sensoriale, a riconferma di quanto scriverà Brian O'Doerthy: «come l'Ottocento era ossessionato dai sistemi, il Novecento lo è della percezione, che media tra oggetto e idea e li include entrambi»³⁰.

3. «Solo superfici ripiegate». Sul pannello nell'era digitale

Si è fin qui seguita la parabola del pannello dalla scultura classica alla tela e dalla tela allo spazio quadridimensionale; si procederà adesso all'analisi di un processo in atto: il ritorno del pannello su due dimensioni, dentro la superficie del monitor. Si proporrà quindi una serie di ipotesi sui modi in cui gli artisti contemporanei concepiscono e spazializzano opere generate con strumenti digitali o indirettamente influenzate dalla pervasività di tale modello.

Nel tracciare i presupposti di quella che definisce estetica

radicante, Nicholas Bourriaud sostiene che come «i pittori fiorentini utilizzarono la terra di Siena per raffigurare i paesaggi toscani»³¹, restando quindi a stretto contatto «con il “modello”, come [...] fecero gli impressionisti», anche oggi rapportarsi con l'infosfera digitale significa «entrare nel “modello” stesso e muoversi secondo i suoi ritmi»³². Si può infatti affermare che gran parte della nostra esperienza visiva quotidiana avvenga per contatto, attraverso il vetro sensibile del touch-screen³³, e che la fruizione degli esiti artistici più recenti venga esperita attraverso la visualizzazione online molto prima che in loco.

È proprio a questa percezione aptico-visiva che Lucy Hardcastle dedica le sue sperimentazioni visuali, fornendo un indice possibile delle più attuali fra le tecniche espressive, in cui la modellazione 3D, la stampa digitale e la soffiatura del vetro concorrono allo sviluppo di una ricerca variegata, in osmosi continua «tra il mondo virtuale e quello fisico»³⁴. I suoi lavori, che includono spesso riferimenti ad elementi tessili e superfici ripiegate, mirano a conferire all'immagine digitale sensazioni tattili e alle sculture in vetro (i suoi Phygital Objects) proprietà eteree ed astratte.

31) N. Bourriaud, *Il Radiante. Per un'estetica della globalizzazione* [2009], trad. it. di M. E. Giacomelli, Postmedia Books, Milano 2014, p. 103.

32) *Ibidem*.

33) S. Biagio, *Ossessione smartphone: lo utilizziamo fino a 7 ore al giorno*. Gli altri numeri, 22/10/2017, www.infodata.it/sole24ore.com. [06 marzo 2021].

34) F. Fontana, *Come toccheresti un'immagine? Intervista con Lucy Hardcastle*, 16 dicembre 2017, www.digicult.it [01/03/2021].

35) H. Steyerl, *Duty Free Art. L'arte nell'epoca della guerra civile planetaria* [2017], trad. it. di N. Poo, Johan & Levi, Monza 2018, pp.181-182

36) B. Groys, *In The Flow. L'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale* [2016], trad. it. di G. Biaggi, Postmedia Books, Milano 2018, p. 127.

37) *Ibidem*.

Per i nuovi artisti, immersi nel panorama digitale, sembra impellente l'esigenza di indagare i metodi per restituire allo spazio tridimensionale un'immagine estrapolata dalla superficie bidimensionale dello schermo. Hito Steyerl definisce il processo *objectifiction*³⁵, mentre Boris Groys evidenzia la peculiarità dell'immagine digitale: un file incapace di estrarre un contenuto visibile senza il supporto di un software in grado di interpretarlo³⁶. Il fatto stesso che un'immagine digitale non possa essere semplicemente «mostrata o copiata (come può esserlo un'analogica immagine 'meccanicamente riproducibile'), ma solo messa in scena e performata»³⁷, tradisce l'inscindibilità dell'immagine digitale da una prassi effimera.

Numerosi artisti contemporanei si sono quindi impegnati a ripiegare, accartocciare, ammassare, distendere, appendere le proprie idee (o file) nella realtà fisica ricorrendo al modello del velo panneggiato. Dopo gli anni Duemila, il procedimento sembra quasi essere asurto a codice convenzionale, il più idoneo all'evocazione della superficie bidimensionale (con tutto il portato della tradizione pittorica e concettuale dell'illusione figurativa) e, al contempo, della plasticità spaziale (l'oggetto che occupa uno spazio fisico).

Sull'esempio warburghiano, si è pertanto raccolto un archivio online sul profilo Instagram @lonelydrapery che renda conto della varietà e della capillarità del fenomeno nell'immaginario dell'era digitale.

Seguendo un processo inverso, l'acquisizione digitale di dati morfologici (per esempio attraverso l'uso di fotogrammetria aerea o scansione 3D) scomoda nuovamente l'idea di superficie ripiegata come termine di riferimento, fungendo quasi da *experimentum crucis* a dimostrazione dell'assunto che il medium sia davvero il messaggio³⁸. Il medium della fotografia computazionale e l'uso di media digitali per l'elaborazione delle immagini – che pur possono esprimere messaggi diversi e perseguire scopi differenti – producono tuttavia gli stessi risultati, approdano ai medesimi esiti in termini di riscontro visivo. Steyerl sostiene infatti che «i dati che si scansionano in tre dimensioni non producono corpi o oggetti pieni, ma solo superfici ripiegate»³⁹.

Queste superfici si possono flettere su se stesse fino a creare volumi pieni, ma nello spazio frazionario sono per lo più fogli ripiegati in una terza dimensione: superfici che si possono manipolare e modificare topologicamente fino a includere ogni

38) M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., pp. 29-41.

39) H. Steyerl, *Duty Free Art*, cit., pp. 179-181.

40) N. Bourriaud, *Il Radiante*, cit., p. 81.

possibile tipo di forma. La profondità si ottiene piegando questa superficie. [...] La superficie non è più un palcoscenico o uno sfondo su cui si si posizionano soggetti e oggetti. Al contrario si ripiega all'interno di oggetti e vettori di moto, affettività e azione, rimuovendo così l'artificiale separazione epistemologica tra di essi.

Anche secondo Bourriaud le forme contemporanee fanno riferimento al modello topologico che designa «la realtà come un conglomerato di superfici e oggetti transitori potenzialmente dislocabili»⁴⁰, e che assieme ai concetti di traduzione e precarietà contribuisce a definire i connotati dell'opera radicante. La mostra *Surface Proxy* (Parigi 2015) dell'artista e programmatore americano Clement Valla ha efficacemente documentato la validità di questi principi. Nello spazio della galleria diversi volumi, realizzati in schiuma sintetica e rivestiti di stampe digitali a getto d'inchiostro su stoffa, si presentano come possibili ricostruzioni in tre dimensioni di sculture frammentate e particolari architettonici medievali. Ne risulta una configurazione straniante, che evidenzia la relazione ambigua tra l'oggetto e la sua immagine virtuale, quasi a simulare la pervasività della tecnologia digitale

come patina avvolgente di ogni elemento della realtà fisica⁴¹.

Anche in questo caso la tradizione sul ruolo non strettamente figurativo del pannello viene ricontestualizzata nel clima visuale contemporaneo. L'eredità e l'immaginario relativi al drappaggio sembrano quindi scatenare una riflessione sui modi in cui la superficie ripiegata riesce ad attestare visualmente il rapporto che gli artisti istituiscono con la tecnologia. La persistenza, diretta e indiretta, del pannello costituisce ancora oggi uno strumento efficace per condurre una ricognizione sulle trasformazioni sociali e tecnologiche mediate dall'infosfera digitale.

Silvia Giuseppone

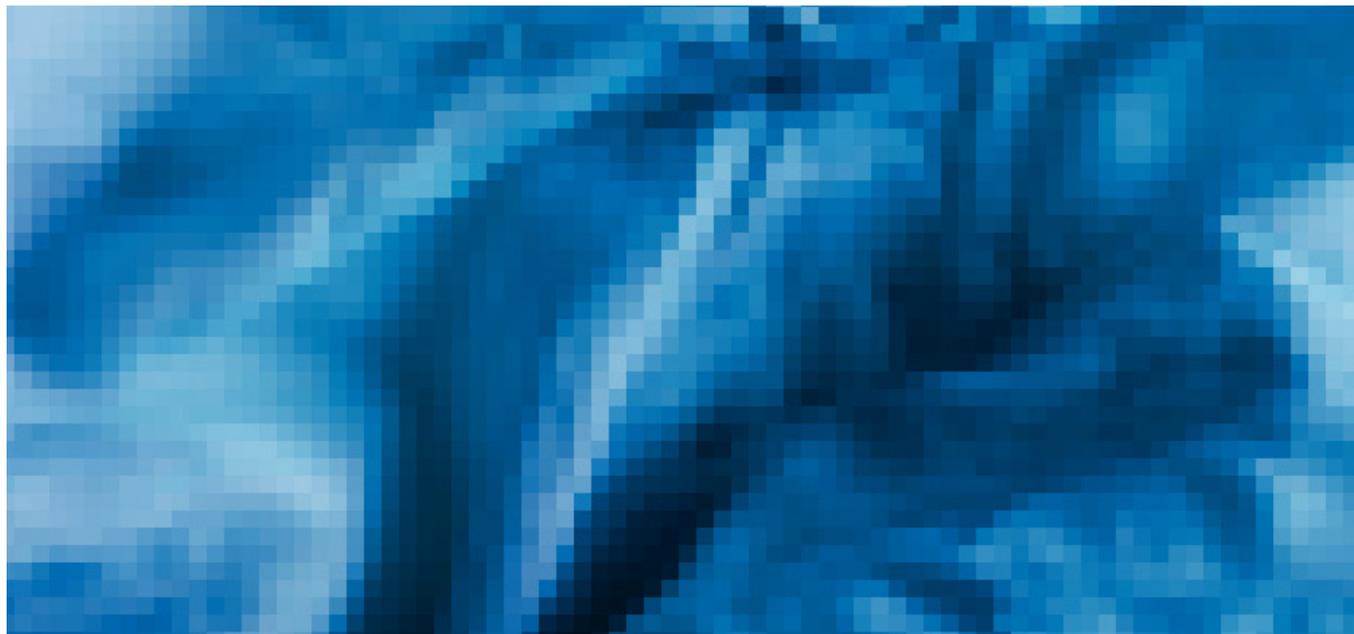
(Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova)

tazione fotografica dell'esposizione è visibile sul sito personale dell'artista (www.clementvalla.com) all'indirizzo clementvalla.com/work/surface-proxy/.

ABSTRACT

Il dibattito sull'Umanesimo tecnologico e, più specificamente sull'Umanesimo digitale, recupera una tradizione stratificata di ordine critico (Greenberg 1949; O'Doherty 1986) e sociologico (Groys 2016; Steyerl 2017). Tale eredità studia, infatti, attraverso la lente della cultura visuale, le variazioni dei rapporti etici e politici che gli artisti hanno instaurato con la tecnologia stessa. Il presente contributo propone una ricognizione sulle tecniche del pannello quale indice di continuità con la tradizione umanistica e, in seconda istanza, quale documento delle trasformazioni in atto nell'era digitale. Sull'esempio di Barilli (2011), si intende quindi estrapolare una serie di riscontri puntuali e analizzare l'evoluzione del pannello come omologo di

una mutazione storica, politica e sociale supportata dallo sviluppo tecnologico. Dopo un breve affondo nella tradizione classica del pannello, si verificherà la persistenza, diretta e indiretta, del modello figurativo nell'immaginario contemporaneo. Si dimostrerà come lo studio del pannello rappresenti uno strumento d'analisi sensibile alle mutazioni sociali e tecnologiche prospettate da McLuhan (1964) e, più recentemente, Bourriaud (2009). Infine si delineerà una possibile interpretazione del pannello come soluzione plastica atta a costituire ancora oggi un valido referente visivo delle posizioni politiche, economiche e sociologiche che gli artisti assumono rispetto alle tecnologie della contemporaneità digitale.



The debate on technological Humanism and, more specifically on digital Humanism, refers to a stratified tradition of critical (Greenberg 1949; O'Doherty 1986) and sociological studies (Groys 2016; Steyerl 2017). Through visual culture, that legacy has screened variations in the ethical and political relationships between artists and technology itself. This paper therefore proposes a survey of drapery techniques as an index of continuity with the humanistic tradition and as a reflection of ongoing transformations in the digital age. Following the example of Barilli (2011), I will briefly sample the evolution of drapery as a counterpart to a historical, political and social mutation supported by technological development. The classical tradition of

drapery will be compared with the direct and indirect persistence of that figurative motif in the contemporary visual culture. Hence it will be shown how the study of drapery represents an analytical tool for present day social and technological changes as envisaged by McLuhan (1964) and, more recently, Bourriaud (2009). Finally, a possible interpretation of the drapery will be outlined as a plastic solution and a valid visual reference for the political, economic and sociological positions that artists assume with respect to the technologies of digital contemporaneity.

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