

Light Art

Considerazioni per un archivio
dedicato all'arte della luce

Introduzione di
Giuseppe Panza di Biumo
Progetto di ricerca di
Gisella Gellini

A cura di
Mario Bisson
Cristina Boeri
Daniela Calabi

Indice

Introduzione

Conservare il passato. L'importanza degli Archivi

Giuseppe Panza di Biumo 5

Prima parte a cura di Daniela Calabi

La cultura della Luce

Gisella Gellini 9

La genesi degli artisti della Luce

Monika Moro 27

Seconda parte a cura di Mario Bisson

Luoghi condivisi di Arte e di Luce

Mario Bisson e Daniela Anna Calabi 47

Light Lux Archive. Catturare la Luce

Elisabetta Susani 53

Archivio Collezione Panza

Gisella Gellini 69

Terza parte a cura di Cristina Boeri

Colore Luce e Colore Materia

Cristina Boeri 73

La Luce tra Arte e Architettura

Gianni Forcolini 79

La descrizione della Luce <i>Francesco Murano</i>	83
Luci, tecniche, arti... <i>Franco Torriani</i>	91
Semiotica di un raggio di sole <i>Salvatore Zingale</i>	99
<i>Quarta parte Testimonianze di artisti</i>	
<i>Marinella Pirelli</i>	107
<i>Richi Ferrero</i>	111
<i>Ennio Bertrand</i>	115
<i>Johannes Pfeiffer</i>	119

Light Lux Archive

Catturare la luce

Elisabetta Susani

Come?

Un vero assillo per gli archivisti, che si affannano sovente e instancabilmente alla ricerca di un “signor metodo” che s’attagli perfettamente alle peculiarità di una specifica tipologia documentaria, o sia connotato da caratteri di universalità e versatilità che lo rendano indifferentemente applicabile. Vestendo i panni di addetto ai lavori posso garantire la capillare diffusione della patologia, che peraltro cronicizza rapidamente ed irrimediabilmente, talora oltrepassando i limiti disciplinari. Constatato che neppure gli autori di questo libro paiono essere scampati al contagio, non mi sottraggo tuttavia alla gradita occasione di partecipare alla eccitante e temeraria avventura che si sono prefissi, nonostante il carattere sfuggente di un tema evocativo e conturbante come la ‘cattura’ della luce, finora sfiorato solo sporadicamente nei miei studi e all’apparenza inaffrontabile dallo specifico archivistico, per l’inusuale poliedricità semantica e la molteplicità delle applicazioni e degli approcci. Seduzione dell’ombra, sentore d’utopia, accetto la sfida. L’esperienza acquisita sul campo determina una incoraggiante certezza, che vien configurandosi quale incipit metodologico con funzione di precipuo indirizzo pratico: la necessità di traduzione d’ogni vana aspirazione per “la Soluzione”, assoluta ed eterna, in progetti concretamente fattibili e perfettibili, rivolti verso obiettivi circoscritti, da assumere inevitabilmente come provvisori. Accettando che ciò comporterà anche qualche rinuncia.

Cosa?

Apparsa dunque prematura ogni frenesia produttiva sul Come, per quanto consapevoli della inconsistenza di una corrispondenza biunivoca tra Come e Cosa, una riflessione sulla natura del Cosa quale nutrimento indispensabile allo sviluppo del Come si impone. Privilegio altresì gentilmente concesso al neofita ed esercizio metodologico comunque utilissimo agli specialisti è ripercorrere criticamente e con distacco il processo di messa a fuoco del tema. Circoscrivere come condizione imprescindibile per poter operare scientificamente. Il problema della ricerca e della sua divulgazione rimanda all'importanza dell'esplorazione e dell'esperienza del limite. Se nel trasversale e contraddittorio paesaggio contemporaneo le categorie della produzione intellettuale e artistica ereditate del passato si confermano inapplicabili e non ancora sostituite da canoni idonei e innovativi, il valore della selezione sul campo riemerge quale appiglio induttivo per recepire orientamenti operativi, onde procedere con competenza e senza smarrimenti entro scenari inusitati e spaesati.

Questioni sostanziali da anteporre allo studio di qualsiasi progetto finalizzato alla costituzione ex novo di un archivio, che si dimostrano ancor più cogenti per chi debba affrontare un intendimento ardimentoso come realizzarne uno ad hoc per una 'materia' dalla natura contemporaneamente corpuscolare e ondulatoria e dal carattere specificamente interdisciplinare come la luce, ente fisico di cui la scienza si nutre, che la tecnologia riproduce e i sensi percepiscono e conseguentemente soggetto ispiratore per l'arte, suscettibile dei più disparati approcci.

Quali, dunque, i contenuti da identificare, nominare, ordinare? E di conseguenza, e nello specifico, quali i punti di vista da illustrare, le angolazioni da analizzare, le sfaccettature interpretative da sottolineare, nell'atto di descriverli, catalogarli e comunicarli al pubblico? Quale la prospettiva di ricerca da privilegiare? Storica, contemporanea? Accentando preferibilmente lo sviluppo diacronico nel solco di una eventuale "tradizione" instauratasi o rimarcando il valore dell'avanguardia, documentando quindi con minuzia ogni indizio di cambiamento piuttosto che di permanenza?

Interrogativi cui corrispondono evidentemente risposte progettuali differenti, anche se non necessariamente alternative, quanto piuttosto complementari, che concorrono a dar forma concreta all'idea di archivio che andiamo immaginando, ne determinano la complessità e ne prefigurano grossomodo la struttura, le sezioni, le classi, finanche le unità archivistiche, da concepirsi come sottoinsiemi significativi, autonomi ma connessi.

Qualora si intenda ad esempio studiare la luce con riguardo alle sue proprietà e ai fenomeni cui può dar luogo, potrebbe apparire relativamente semplice considerarne la dimensione storica in cui la ricerca visiva e artistica si è intrecciata con l'indagine scientifica e la tecnologia, risalendo alla nascita del visual design di matrice americana e ai pionieristici

esperimenti condotti su mezzi e linguaggi d'avanguardia da Gyorgy Kepes nel laboratorio di Luce e Colore della Nuova Bauhaus a Chicago e al MIT (Massachusetts Institute of Technology) negli anni Quaranta o da Laszlo Moholy-Nagy e da Man Ray sulla fotografia diretta. Ammesso che tale incipit sia condiviso, una tappa obbligatoria come l'istituzione del CAVS (Center for Advanced Visual Studies) nel 1967, ove artisti e scienziati sperimentarono l'utilizzo artistico delle nuove tecnologie (laser, plasma, fibre ottiche, olografia, etc.), potrebbe rappresentare lo sfondo comune dal quale derivare direttamente o indirettamente l'opera di molti autori contemporanei. Come non riferirsi, infatti, alle "sculture luminose animate", agli straordinari "spettacoli luminosi" scaturiti dalle ricerche dello stesso Kepes sugli effetti di luminescenza o sull'interazione della luce con altri elementi o energie naturali (cfr. ad esempio la splendida installazione "*Flame Orchard Sound-Animated Gas Flame*", 1971), alle opere di Juan Navarro Baldeweg basate su sistemi di feed-back isomorfici (cfr. il trasduttore luce suono "*Sounding mirror*", 1972) o di input-output (cfr. il libro di luce, *Fuente y Fuga*, 1973)? Negli ultimi quarant'anni, il già fertile terreno di confronto è andato tuttavia progressivamente popolandosi di esperienze sempre più eccentriche, poliedriche, articolate, complesse. Cosicché ricostruire la miriade di sperimentazioni tematiche e percorsi individuali influenzati o generati da queste premesse non condurrebbe necessariamente alla scoperta di un percorso dallo svolgimento lineare e gerarchico, anche per le sopraggiunte ulteriori possibilità di proficua combinazione della luce con altri elementi allo stato liquido e gassoso, con materie organiche e inorganiche, nonché di prolifica contaminazione con altri ambiti artistici (fotografia, cinema, teatro, danza).

Ancora più affollata, intricata, difficile da decifrare appare pertanto la geografia attuale. Si dimostra conseguentemente più che auspicabile estendere la nostra riflessione ai molteplici campi che, in misura diversa, la ricerca sulla luce ha interessato, incontrato, intersecato, coinvolto, onde individuare le linee di tendenza, gli andamenti, i fattori rivelatisi determinanti, affinché possano oggi utilmente confluire nel progetto. L'opportunità e l'incidenza della loro ricaduta nella struttura dell'archivio non essendo affatto da ritenersi scontate e automatiche, bensì oggetto di valutazioni da dimensionare sugli obiettivi tracciati e sui mezzi a disposizione, contemplando l'inserimento di eventuali correttivi di riequilibrio, nel caso si prediliga una proiezione panoramica generale in luogo di un insieme coordinato di carotaggi tematici specifici.

Se in ambito scenografico e coreografico, ad esempio, personali incursioni dilettantesche e puramente occasionali suggeriscono quantomeno di includere le creazioni che hanno affrontato in modo nuovo e originale lo studio delle relazioni e delle interdipendenze tra fenomeni di trasmissione, riflessione e rifrazione e variabili "in movimento", come ritmi sonori e temporali e dinamiche corporali, appare assolutamente impensabile trascurare lo scenario architettonico e del design contemporaneo, la cui prolungata frequentazione rivela

un seppur moderato aumento di interesse al tema della luce in termini di colore, accanto al permanere del successo della consueta sua lettura nel senso della trasparenza, mentre ne risulta prevalente l'utilizzo in concomitanza e sovrapposizione sinonimica con il concetto di "lightness". In quest'ottica, l'ambiguo abuso facilmente riscontrabile del termine "light" (cfr. light architecture), presumibilmente non scaturisce né allude tanto al significato delle note metafore di verità e purezza, quanto alla coincidenza con alcune qualità proprie della luce, come l'inclinazione al cambiamento della facies e alla mutevolezza del linguaggio, a versatilità, trasversalità e più concretamente, in primis, alla smaterializzazione determinata dalla riflessione, dimenticandone generalmente altre, come l'abbagliamento ed il conseguente effetto di straniamento che essa produce oltre una certa soglia.

Come non pensare allora ad un excursus tra i versi di Glasarchitektur del poeta Paul Scheerbart e le architetture dell'Espressionismo tedesco, di Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, tra icone come il padiglione di vetro di Bruno Taut (Colonia, 1914) e la Glass House di Philip Johnson (New Canaan, Connecticut, 1949) o tra agli altri molti esempi contemporanei in cui il pensiero sulla luce diviene sguardo che si posa sulla pelle delle facciate, trasformandole da superfici tradizionali in schermi, soglie, filtri, frame, video wall, o penetra all'interno degli edifici attraverso inusitate coperture e aperture, come nella sede della Willis Faber & Dumas di Norman Foster, nell'Institut du Monde Arabe di Jean Nouvel o nel progetto originario della Bibliothèque National de France di Dominique Perrault. Come non ricordare quei rari progetti che testimoniano un controllo totale sulla luce, ad esempio nel campo della ricerca sulle ombre proiettate, i cui inimmaginabili risvolti "funzionali" rimangono costantemente pressoché ignoti a chi opera nel settore della progettazione e nell'allestimento degli spazi espositivi.

Occorrerà certamente discriminare tra opere che rivelano un uso convenzionale, tradizionale della luce come intervento puramente funzionale o comunque additivo, anche se complementare, concepito come conseguenza della progettazione dello spazio, e opere che ne sfruttano la potenzialità di definirne non solo la qualità ambientale, ma addirittura l'identità, annoverandola tra gli "elementi combinatori primari" della sua generazione, recuperandone insieme la dimensione umana, sensoriale, simbolica.

Imboccare un simile cammino può condurre verso territori insondati o scarsamente battuti, ove non abbondano le esplorazioni significative per l'ardua fattibilità e l'impervio raggiungimento di risultati esatti e quindi confutabili. Ove la lettura "alternativa" della luce scaturisce dall'apertura alla dimensione sociale, da un approccio più "antropologico", indotto dall'assunto che i sensi non percepiscono secondo modalità "né meramente oggettive né esclusivamente individuali", fungendo piuttosto da filtri, sorta di soglie che distinguono tra realmente esistente e squisitamente soggettivo, avendo appreso a percepire anche in modo irriflesso, come condizionamento di una cultura, di una tradizione, di un

ambiente, di una collettività. Non così peregrine sovengono le analogie con i tentativi compiuti nel campo dell'identità olfattiva dei luoghi, nonostante metodi ed esiti non precisamente esaustivi delle ricerche che si vanno diffondendo non persuadano ancora (cfr. l'atlante di Anna Barbara e Antony Perli, *Architetture invisibili. L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori*, Skira 2006, in cui gli odori sono stati suddivisi ricorrendo al sempreverde escamotage dei pareri di esperti, siano essi nasi, celebri progettisti, artisti d'avanguardia, scienziati della percezione).

Comunque sia, lo studio del ruolo svolto dalla luce nel rapporto tra sé e gli altri, tra sé e gli oggetti e più generalmente tra uomo e spazio, si configura indubitabilmente come un fulcro tematico che il progetto d'archivio dovrebbe riuscire a rispecchiare e rappresentare eloquentemente, considerata la sua importanza e la estrema attualità anche nel dibattito sul benessere dell'individuo, modulato ormai sempre più frequentemente sulle relazioni, reazioni, interazioni della persona o di gruppi omogenei, e comunque non più pensato per una massa indistinta, indice dell'avvenuto superamento di una visione strettamente ergonomica.

Illuminante, in tal senso, per eterodossia la "proposta per la concezione di un nuovo spazio pubblico interno" decontestualizzato, degeografizzato e fisiologicamente stimolante, presentata da Philippe Raham e Jean-Gilles Décosterd all'Ottava Mostra Internazionale di Architettura (Biennale di Venezia, 2002, padiglione svizzero) e denominata "*Hormonarium*", luogo fisico-chimico determinato dal controllo dell'interazione di tre variabili ambientali, la temperatura, l'aria e la luce, riprodotte lo spettro solare, ma irradiata in senso invertito, elegante provocazione sociale definita dagli autori "un'architettura endocrina, da respirare, tale da lasciarci abbagliati".

Se mai la selezione del Cosa dovesse enucleare opere e progetti rappresentativi nel senso della ricerca prossemica, del soddisfacimento dei bisogni funzionali come sensoriali, della qualità fisiologica come psicologica, tale prospettiva non potrebbe che introdurre ad un ulteriore approfondimento, riguardante una dimensione altrettanto fondativa del panorama contemporaneo, quella cioè tecnologica produttiva, da esaminare soprattutto rispetto alle connessioni con la serializzazione dell'oggetto-prodotto e da proiettare verso uno scenario futuro composto da spazialità instabili, riconfigurabili, flessibili, in perenne adeguamento.

Ampliando l'interesse ad altri contesti, se è noto che gli artisti hanno molto lavorato sulla simulazione e sull'artificio (alludo ad esempio alla creazione di "architetture" effimere e di "paesaggi" artificiali), anche architetti e urbanisti, operando prevalentemente sul contesto urbano, hanno ormai compreso le potenzialità pittoriche e plastiche dei progetti di illuminazione degli esterni, ove la luce artificiale diviene "segno critico potente", enfatizzando, rivelando i materiali, siano essi antichi o moderni, definendo e

descrivendo gli spazi e gli oggetti, e suggerisce, immagina, inventa nuove interpretazioni dell'esistente, delle testimonianze storiche, degli ambienti e delle architetture che abitano la città. In qualche caso l'opera può inserirsi nel paesaggio antropizzato come un elemento di riferimento "unico" per dignità e originalità, come vera e propria "architettura di luce", o assumere forme autonome, assurgendo allo stato di "espressione d'arte contemporanea" (se ne possono rintracciare le radici già nelle "Strutture luminose" di Kepes, cfr. ad esempio la simulazione di parete luminosa in movimento lunga un miglio "Boston Harbour Bicentennial", ottenuta con la proiezione di luce programmata, 1964-65).

Nella routine di ricorrenze e celebrazioni, comitati, mecenati e committenti confidano sovente e ovunque nel pathos suscitato dalle "luci d'artista", che si tratti di città sante o profane, emarginate periferie culturali o celebrati paradisi dell'avanguardia (cfr. ad esempio l' "Orpello" di Dan Graham, "Half square/Half crazy", per la casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni, 2004). Come orientarsi, quindi, nel proliferare delle realizzazioni, tra una Roma fagocitante anche la *public art* di Mario Merz e un "Sentiero luminoso" di Giulio Paolini (2001), che tra le nebbie padane del centro di Lodi conduceva alla scoperta della splendida piazza?

Effetti, intensità, atmosfere notturne sono risultati congeniali all'interpretazione artistica dei luoghi. Anche durante il giorno, tuttavia, strumenti e linguaggi di insegne, allestimenti e installazioni concepiti con intento creativo, si sono ormai sovrapposti alla città esistente, trasformandone usi e comportamenti più di qualsiasi strumento tradizionale di previsione urbana, nonché agendo come "elementi di indirizzo estetico" assai performativi, tanto che c'è chi parla di "città, in allestimento, che trae alimento, positivamente, dalle caratteristiche di leggerezza, trasparenza, instabilità, riconducendo l'immobilità dei centri storici a paesaggi della contemporaneità". Come l'architettura, anche la città "leggera/della luce" rappresenterebbe un punto di convergenza "tra estetica sottrattiva della modernità e nuovi distretti del virtuale, della multimedialità, dell'arte elettronica, come progetto di immaterialità e come parallelo avvicinamento al quasi nulla perseguito lungamente dal moderno" (cfr. Lucio Altarelli, "Light city. La città in allestimento", Meltemi, 2006). Pur essendovi chi dissente, scorgendovi al contrario 'ismi' deleteri per il caotico affastellamento, la centralità del tema della luce in questo campo rimane indubitabile.

Per concludere, merita almeno un accenno un aspetto solo apparentemente tecnico e marginale: la qualità e le tipologie dei materiali a disposizione. Pur non intendendo il progetto d'archivio misurarsi con l'irrisolto dibattito sulla questione dell'arte e della sua riproducibilità tecnica, un nodo problematico da affrontare operativamente riguarda la valutazione dello iato che intercorre tra l'originale, l'esperienza diretta dell'opera realizzata e la sua trasmissione ai posteri attraverso beni, documenti, oggetti cioè tangibili, descrivibili, ordinabili, che determinano in concreto la consistenza di un archivio. Dalle performance

multimediali ad un mezzo solo apparentemente più tradizionale come la fotografia, che, lo si accennava, oltre a presentarsi essa stessa come opera, in virtù del lavoro sperimentale sugli strumenti e sulle tecniche di ripresa effettuato da numerosi fotografi (diretta, micro e macro, aerea), svolge anche un ruolo critico di documentazione inevitabilmente non oggettiva ma interpretativa, allorchè immortala, registra e tramanda irrimediabilmente "fissandole" realizzazioni sia statiche sia dinamiche, concepite per l'eternità ovvero volutamente effimere o degradabili. Opere famose come *"The Nightscape of the City"*, realizzata da Kepes per la XIV Triennale di Milano (1967-68) che non fu aperta al pubblico, *"Ultraviolet Fluorescent Light Room"*, di Dan Flavin, installata a Villa Panza a Varese (1968), *"The Weather Project"*, realizzata da Olafur Eliasson nel ventre della Tate Modern di Londra (2003-2004), sono infatti conosciute in tutto il mondo essenzialmente attraverso gli scatti dei fotografi. Tale "mediazione" si presenta come un'ineludibile interferenza che merita di essere soppesata e sapientemente comunicata, unitamente alle peculiarità dei contenuti e alla varietà delle tipologie documentarie.

Alla luce di quanto pur sommariamente tratteggiato, quindi, emerge con assoluta evidenza la necessità di esplicitare i nessi significanti, responsabili della pertinenza dei contenuti al tema come dei criteri del loro ordinamento, soprattutto nel caso di un archivio in progress, da avviare salvaguardando e valorizzando "indiscriminatamente" i risultati delle ricerche pregresse, anche se condotte con modalità disomogenee, su opere e autori estremamente difformi per natura e percorsi, e confluite in un insieme magmatico ancora disorganico e disordinato, ove convivono indifferentemente beni e relative fonti, dirette e indirette, informazioni estremamente dettagliate e indizi generici.

Mi pare si vada via via prospettando, pertanto, un modello contenente presupposti di valenza indicativa più che strettamente descrittiva, la cui "struttura di compromesso", intuitivamente delineata dalla compresenza di autori e opere raggruppati in ambiti tematici e percorsi cronologici, sarà configurabile precisamente solo col tempo, e affinabile con progressivi aggiornamenti, aggiustamenti e conseguenti sacrifici mirati.

Superfluo assicurare che nell'atto di progettare un simile archivio di nuova formazione, tentando di contemperare le infinite sfaccettature di un tema sterminato, individuando e adeguando poliedriche chiavi interpretative alle peculiarità di consistenze non date ma in fieri, il processo di identificazione e definizione dei contenuti, pur essendo sicuramente il più delicato, per l'eccesso di variabili, si rivela in assoluto il più ingegnoso e creativo.

Se si incominciassero da Studio Azzurro e l'uomo luce, eroe del fumetto animato trasmesso dalla rete Flux TV, lampadina buona con braccine e gambette in coraggiosa lotta contro i cattivi guidati dal malefico Dottor Clones?

Perché?

La luce illumina, illuminiamo la luce. *Ogni cosa è illuminata* recita il titolo del film di Liev Schreiber (2005) costruito attorno alla convinzione che l'esistenza trova pace solo allorché si è fatta luce sulla realtà. Il passato, gelosamente e ossessivamente custodito e preservato da ogni sguardo immeritevole dalla abnegazione di una quantomeno insolita archivista, infine riscoperto, è raccontato. Affinché la verità illumini le generazioni future.

Si archivia, infatti, per conservare e salvaguardare opere in originale, in quanto ritenute uniche e irripetibili e al contempo per trasmetterne la memoria, il che legittima copie, riproduzioni, interpretazioni. L'apparente ambiguità cela il generoso anelito a possederne l'essenza non per sé soli ma per diffonderla.

Nulla di più sfuggente, tuttavia, lo si accennava, della luce. Impalpabile, mutevole, dinamica. Archivarla è catturarla, dominarla, controllarla.

Per eluderne la trasparenza. Esorcizzarne il silenzio. Disvelare ciò che abbaglia. Ciò che algido, diafano si mostra. Scoprendone l'inganno. Gli artifici. Illuminandone le ombre. Riflettendone i retroscena.

Fuor di metafora e bandendo i vagheggiamenti, il progetto di un archivio può esimersi dal dichiarare ed illustrare le proprie ragioni profonde, ma abbisogna di assoluta chiarezza sugli obiettivi concreti, sulle finalità prima che sulle modalità esecutive. Eppure, sebbene teoricamente non sia affatto considerata supeflua e marginale, anche la ineludibile questione del Perché, invero prioritario e strettamente interconnesso con il Cosa, finisce sovente per essere relegata dal Come un po' sullo sfondo di molti progetti culturali. Mentre sono proprio Cosa e Perché a identificare, qualificare, differenziare un progetto, a determinarne gerarchie e livelli; l'archivistica non ha che il compito di tradurli in una struttura e in un ordinamento che ottemperino alle sue regole.

Partendo dall'assunto non certo ininfluenza che oggi qualsiasi progetto culturale interessato ad un ritorno consistente di audience, non possa prescindere dal prevedere un suo doppio in rete, sia che ne rappresenti l'immagine speculare tout court, sia che riguardi la sua versione "pubblicabile", parziale o totale, comunque autonoma e studiata esclusivamente per l'uscita su web, il quesito principale da formulare riguarda l'opzione reale/virtuale. Perché creare un archivio? Per consentire anche la conservazione fisica dei documenti ed evitarne la dispersione, salvaguardando la possibilità, oggi sempre più remota, della consultazione diretta, o per bypassare la onerosa concentrazione dei materiali in un luogo fisico, ricorrendo a una illusoria rappresentazione unificata e mantenendo nei luoghi e nello statu quo ante ogni archivio o soggetto interessato dalla ricerca esistente? In tal caso l'idea di un "archivio leggero della luce", contrapposta alla pesantezza dell'obsoleta immagine tradizionale dell'archivio potrebbe per assurdo spingersi verso il paradosso

della progressiva distruzione delle consistenze fisiche, sostituendole completamente, o più sensatamente ispirarsi al concetto di museo diffuso, configurandosi come intrigante sommatoria di luoghi reali e virtuali.

Vigendo l'equazione "obiettivi vaghi uguale progetto confuso", tuttavia, anche nel caso più probabile di una mediazione tra i due estremi ipotizzati, le coordinate di riferimento e di delimitazione dovranno conseguire da specifiche motivazioni, che dovrebbero permettere di regolamentare la compresenza, intesa come convivenza, da non trasformare in commistione, di archivi concretamente esistenti e teoricamente eterni e immutabili e loro rappresentazione effimera e archivi esclusivamente effimeri, come di archivi statici (morti/storici) e archivi dinamici (correnti/vivi), presumibilmente dotati di sistemi di implementazione continui. Analogamente la prevalenza o la semplice accentuazione di una dimensione sull'altra, come la stessa ricerca di una configurazione in equilibrio, comporteranno ripercussioni assai differenti nello studio del Come.

Altrettanto rilevante ai fini progettuali si rivela il problema della interpretazione contemporanea del concetto di archivio, oggi sempre meno preoccupato della raccolta e della conservazione fisica dei materiali e assai più orientato alla comunicazione.

Ipotizziamo ad esempio che si intenda affrontare con mezzi contemporanei il problema della divulgazione scientifica mirata, ponendola al servizio delle esigenze di specialisti di settore, addetti ai lavori, siano essi artisti, progettisti, professionisti o aziende, nonché degli studenti e di chiunque si occupi per mestiere o si interessi per diletto alla luce, sorvolando semmai su quelle dell'utente qualunque e occasionale. Immaginiamo che si preveda pertanto non solo di mostrare le opere, ma di illustrarne nel dettaglio le caratteristiche e svelarne il back stage (le ricerche, gli strumenti, i percorsi attraverso i quali sono state progettate e realizzate, etc.). In tal caso una delle peculiarità del progetto da approntare dovrà consistere nella pluralità degli accessi e dei percorsi di ricerca, onde consentire, accanto alla consultazione rapida e snella, comunque non superficiale, una consultazione che contempra livelli di approfondimento e aggiornamento consoni alle attuali consuetudini della ricerca e dello studio. Analogamente saranno gli intendimenti espressi preliminarmente ad indurre a presentare al pubblico aspetti quantitativi o qualitativi, i meccanismi di ripetizione piuttosto che i tentativi di sperimentazione, a indirizzare verso la ricerca dell'inedito, dei progetti non realizzabili o semplicemente non ancora realizzati, a imporre di addentrarsi nei meandri delle diverse possibilità di soluzione di un problema tecnico o architettonico, come a spostare l'attenzione sui valori formali o sui dettagli costruttivi, sul rapporto con la produzione industriale. L'elenco potrebbe continuare all'infinito: la limpidezza dell'impalcato archivistico, del vincolo e dei relativi nessi, dai quali conseguono direttamente facilità di gestione e linearità nell'accesso alle informazioni, dipende quasi esclusivamente dalla lucidità espressa nel valutare l'aderenza degli obiettivi alle consistenze

disponibili e previste e dalla meticolosità osservata nella loro identificazione e descrizione, inquantochè gli ostacoli strumentali possono oggi ritenersi pressochè trascurabili.

Immaginiamo inoltre che sussista l'obiettivo di creare una sorta di cenacolo, un forum implementabile, ove possano realmente confluire ed essere poste a confronto le diverse culture che si sono confrontate con il tema della luce. Obiettivo che ricorda neppure troppo vagamente il sogno non realizzato del Deutsche Werkbund.

Costruire la fattibilità di un'esperienza comune non significherà semplicemente esporre i diversi percorsi, compiuti o in corso, ma obbligherà ad impostare il progetto avendo come presupposto di consentire, incentivare, privilegiare il dialogo. E' evidente che un simile intendimento presupporrà un'impostazione progettuale interattiva, assai diversa e da quella archivistica tradizionale, pedissequamente descrittiva delle esperienze, per quanto attenta ad evidenziarne affinità e convergenze, similitudini e differenze in rapporto alla tematica individuata.

Chi?

Nonostante la personale allergia sviluppata negli anni nei confronti dei comitati scientifici, ritengo che soltanto un gruppo composito, necessariamente inter e auspicabilmente infra disciplinare, possa promuovere e assumersi la responsabilità scientifica di un progetto complesso, adossandosene onori e oneri di fattibilità e fallibilità.

Nella prospettiva indicata dal polemòs eracliteo, il dibattito, se scaturito dalla pluralità di punti di vista ben definiti, dovrebbe produrre criteri realmente condivisi e concretamente applicabili riguardanti tutti gli aspetti del progetto, evitando ripensamenti radicali dovuti all'introduzione in itinere di soggetti esperti di aspetti specifici.

Al team di progetto spetta anche il compito di acconsentire la partecipazione di opere e autori, concordati i metodi per la selezione delle candidature. Ove l'attribuzione di interesse e valore delle opere dovesse dipendere anche dal soddisfacimento di standard minimi stabiliti o dall'adeguamento a griglie, parametri, modelli precostituiti, sussisterebbero le premesse ad un certo automatismo del processo, onde demandare a soggetti all'uopo individuati parte delle analisi e delle verifiche. Con l'accortezza di limitare canoni e regole all'espletamento di procedure, all'ottenimento di risponderne strettamente tecniche ai protocolli di gestione e catalogazione, connesse alla possibilità di documentazione e descrizione degli oggetti, mantenendo ampi margini di libertà sulle questioni sostanziali, per evitare approcci schematici e semplicistici e poter affrontare eccezioni ed imprevisti di ogni genere e entità.

Considerate le specificità che caratterizzano il nostro caso di studio, un iter che presupponga interventi e ruoli disgiunti pare scarsamente percorribile, almeno nelle fasi

preliminari; lo sviluppo del progetto archivistico e la sua costruzione vera e propria, tuttavia, dovrebbero essere riservati esclusivamente a professionisti affiancati da operatori del settore con adeguate competenze informatiche (web master, administrator), che dovrebbero provvedere in seguito alla gestione globale del sistema e al monitoraggio del suo funzionamento, oltre a indirizzare e coordinare chi si occupa dell'adeguamento e dell'implementazione dei dati, nonché dell'applicazione delle norme redazionali proprie della pubblicazione telematica.

Mentre avviene che si limiti a consigliare di interrogarsi da subito sul possibile ingresso di sponsor per programmarne l'impatto e dimensionarne gli spazi all'interno dell'archivio, ogni professionista ritiene indispensabile delineare prioritariamente il bacino di utenza al quale si intende rivolgere il progetto, che evidentemente dovrà rispondere alle esigenze e alle aspettative di un pubblico differenziato, benchè accomunato da un interesse preciso, composto da figure provenienti da ambienti molto diversi, dall'artista all'azienda, plausibilmente abituate ad utilizzare linguaggi specialistici e quindi disposti ad accettare una comunicazione compatibile e calibrata su un condiviso glossario di base, ma non un linguaggio troppo semplificato e generico.

L'altra faccia di uno scenario immacolato e "consapevole", asservito all'imperativo del controllo, è evidentemente quella del caos creativo. L'anarchica aspirazione personale corre appresso al brulicante e variopinto via vai, al vociare non privo di schiamazzi dell'agorà di Atene, mentre si ispira a un luogo di incontro contemporaneo e "di tendenza" come Wikipedia, la prima enciclopedia "popolare" al mondo in cui la conoscenza è aggiornabile on line, recentemente riconfigurata con sistemi di restrizione e protezione della qualità e autorevolezza dei contenuti inseriti dagli utenti, dopo una salutare immersione nell'assoluta libertà, che si dice l'abbia portata a vantare un numero di voci dieci volte maggiore di quelle della stimata Enciclopedia Britannica. Tale geniale invenzione peraltro non è che l'applicazione più nota del progetto Wiki, senz'ombra di dubbio meritevole di qualche approfondimento: nato undici anni fa quale "processo condiviso" nato dal modello collaborativo del web, i suoi contenuti evolvono continuamente unitamente alla struttura, grazie alle interazioni generate dagli interventi dei naviganti.

Dove?

Ovunque. Il lettore avrà già intuito la crescente propensione verso un progetto che dell'archivio tradizionale intenda rinnovare tanto il significato quanto la forma. Come si accennava, il luogo potrebbe dunque indifferentemente esistere fisicamente o risultare dalla sommatoria di archivi vecchi e nuovi traboccanti dei più disparati materiali, atelier e studi degli autori, etc. distribuiti sull'intera superficie terrestre o esistenti solo virtualmente,

ma comunque convergenti in un server di rete efficiente e adeguatamente dimensionato che potrebbe essere domiciliato ovunque. La coincidenza dell'archivio consultabile on line con un contenitore realmente esistente non rappresentando affatto il fulcro del problema. Si tratta esclusivamente di decidere se individuare una sede, che ovviamente potrebbe anche distinguersi nel panorama delle offerte culturali come luogo dedicato o centro polifunzionale, o invece trovare ospitalità presso enti o istituzioni, presso la sezione di un museo o un dipartimento universitario o una server farm, valutando gli obiettivi di visibilità locale e di integrazione con attività espositive, di deposito e di ricerca, nonché, infine, le risorse disponibili o raggiungibili. Ciò che più conta è piuttosto la creazione di un sistema aperto di poli reali e/o virtuali che si configuri come una rete diffusa e dinamica, dalla dimensione spaziale espandibile e comprimibile secondo le esigenze, in grado di dialogare con gli altri sistemi, ma governata da un punto.

Un simile archivio potrebbe estendersi ulteriormente anche oltre i confini dei "luoghi" associati: una semplice web camera, posizionata nel luogo in cui avviene un evento anche effimero, potrebbe consentire di raggiungerlo in tempo reale e archivarne la registrazione, utilizzando la tipologia documentaria più idonea per trasmetterlo ai posteri.

Quando?

Sempre. Nulla di più affaccendato di un archivio in progress fisicamente o virtualmente distribuito sul territorio. In entrambi i casi, il suo avvio sarà tanto più rapido quanto più il sistema di governo adottato sarà semplice e snello, edificabile gradualmente, senza dover predisporre pretenziosi impalcati architettonici stentatamente realizzabili. Essendo la fattibilità nel tempo una questione determinante, una previsione attendibile riguardante la partenza del progetto dovrebbe contemplare una fase di analisi e sviluppo la cui durata dovrebbe essere calibrata sul raggiungimento di obiettivi minimi, correlati esclusivamente all'avvio del sistema, da attuarsi anche in presenza di un numero esiguo di soggetti coinvolti. Ovviamente, presupponendo che l'archivio sia potenzialmente implementabile all'infinito, nonché facilmente modificabile nel tempo prossimo, senza tralasciare la altrettanto determinante capacità di adattamento nel futuro. Operazioni come l'acquisizione di nuovi materiali e l'integrazione di informazioni su quelli già inseriti, infatti, non sono certo da ritenersi sporadiche e devono poter essere eseguite rapidamente, anche attraverso la riconversione di sistemi pregressi di descrizione e catalogazione. Neppure conviene considerare remota la possibilità di miglioramento delle prestazioni dell'archivio stesso attraverso la conversione e il riversamento dei suoi dati in sistemi rivelatisi nel tempo più efficienti. Accettare di poter sempre sottoporre l'archivio a cambiamenti imprevisi è l'unico criterio seriamente adottabile in uno scenario in continua evoluzione, per non

soccombere, schiacciati da un sistema pachidermico, magari omnicomprensivo ma già obsoleto al suo varo.

La variabile tempo deve, infine, trovare adeguata considerazione progettuale anche rispetto alla mai troppo celebrata rapidità di movimento favorita dalla rete: l'imperativo quindi non può che prescrivere di sfruttare l'immediatezza e l'agilità del mezzo, la dinamicità e la rapidità di fruizione delle informazioni, senza rimpiangere i tempi eterni della ricerca e della consultazione diretta in archivio e studiando piuttosto approfonditamente gli andamenti dei livelli di attenzione medi relativi al video ed i metodi e gli accorgimenti adottabili per aumentarli qualora sia prevista una consultazione un poco più meditata.

Come?

Pur dalle incompiute e frammentarie considerazioni fin qui esposte "in libertà", si evince chiaramente, quanto il progetto del Come non possa che scaturire dalla selezione e dall'intersezione di opzioni compatibili con gli indirizzi ed i vincoli generati dalla messa a fuoco degli obiettivi e dei contenuti, nonché dalla soluzione di una serie di variabili altrettanto ineludibili.

Considerata la complessità delle premesse e degli assiomi di carattere metodologico da rispettare, tuttavia, si va comunque prospettando come idonea e sostanzialmente inevitabile la costruzione di un sistema gerarchizzato di poli autonomi, che gravitino attorno ad un fulcro, sorta di nucleo di raccolta e conservazione delle opere, nonché di mediazione e distribuzione dei dati. Il progetto dovrebbe quindi abbracciare tanto la struttura e il funzionamento del fulcro quanto del sistema stesso, in cui appare prioritario il governo dei raccordi, della rete dei collegamenti e dei percorsi, attuabile non intervenendo necessariamente sui materiali conservati dai singoli soggetti coinvolti, bensì operando sui software di raccordo e interfaccia, sulle banche dati esistenti e sui programmi di catalogazione e di descrizione da utilizzare per uniformarle e per crearne di nuove.

Si tratterebbe pertanto di testare l'applicazione del concetto di archivio ad una "realtà" composita di nuova formazione e in divenire, imperniata sul rapporto tra due dimensioni ormai inscindibili e convergenti, imparando a governarle congiuntamente entro un'unica prospettiva. La direttrice della "realtà esistente" potrebbe allineare il progetto ex novo della struttura e dei livelli del nucleo, come dei relativi strumenti di descrizione e ordinamento, con le caratteristiche dei poli esistenti e dei singoli progetti di catalogazione e riordino attuati o da attuare, ad oggi certamente tutt'altro che omogenei, trattandosi presumibilmente di archivi veri e propri, ma anche di luoghi nei quali si effettuano ricerche attinenti al tema (laboratori artistici e scientifici, studi di architettura, istituzioni, gallerie e sezioni museali dedicate, aziende, etc.), mentre la direttrice della "realtà virtuale" dovrebbe tendere ad

uniformare l'immagine e la comunicazione in rete sia del nodo centrale, sorta di archivio di link, sia della costellazione dei poli associati al sistema. Intendendo conseguire il massimo della libertà e della navigabilità interna al sistema, tutto potrebbe essere indifferentemente linkato a tutto, operando direttamente a livello sistemico; optando invece per un maggiore controllo, i link potrebbero confluire nel polo centrale o comunque transitarvi anche per i collegamenti trasversali, attuati redistribuendoli lungo percorsi tematici selezionati.

Non è forse superfluo ricordare che anche un'architettura archivistica così light, non esime dall'intervenire sui singoli archivi. Per quanto affascinante, il sogno del caos messo in rete è un'illusione. Soprattutto qualora si partecipi a un progetto tematico, risulta, infatti, indispensabile dotarsi almeno di una piattaforma "linguistica" comune, che strutturi il dialogo e organizzi la collaborazione tra i soggetti aderenti, uniformando ove necessario gli strumenti di catalogazione, in una prospettiva di assoluto rispetto degli standard internazionali e di compatibilità con i sistemi più diffusi ovvero promossi dalle istituzioni preposte alla tutela dei beni culturali. Premessa peraltro imprescindibile per rispondere ai requisiti di ammissione ai finanziamenti pubblici, generalmente ambiti per progetti di questa portata.

Ma la propensione verso l'omogeneità di trattamento dei dati e dei programmi di descrizione e catalogazione, così come la intuitiva leggibilità di un insieme strutturato e gerarchizzato con chiarezza, rispondono anche all'esigenza di non abbandonare l'utente a sé stesso, al cospetto di una massa indistinta di dati e informazioni.

Contro lo smarrimento da supermercato e l'arrovellarsi inproduttivo tra le sinapsi del virtuale, l'archivio della luce sarà quindi inevitabilmente light & friendly.

Catturerà la sua bellezza i nostri sguardi distratti.

