

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:**

**Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo**

**Le opere di luce di James Turrell: un'indagine su *Skyspace I* e  
*Sight Unseen* a Villa Panza**

**James Turrell's works of light: a study on *Skyspace I* and *Sight Unseen* in Villa  
Panza**

**Relatore**

**Prof. Guido Bartorelli**

**Laureanda: Camilla Toniato**

**Matricola: 1228955**

Anno Accademico 2021/2022



## Sommario

Introduzione.....	1
1. Dipingere con la luce, la creazione dell'artista .....	7
1.1 <i>Formazione e primi anni</i> .....	7
1.2 <i>Gli esordi e il Mendota Hotel</i> .....	10
1.3 <i>Art and Technology Program</i> .....	19
1.4 <i>Breve contesto critico dell'arte di Turrell: Minimalismo e Light and Space</i> .....	30
1.5 <i>Interno/esterno, il Roden Crater</i> .....	38
2. Gli effetti percettivi di "Skyspace I" e "Sight Unseen" a Villa Panza.....	43
2.1 <i>La Collezione Panza</i> .....	43
2.2 <i>James, Giuseppe e Giovanna</i> .....	51
2.3 <i>Skyspace I</i> .....	58
2.4 <i>Sight Unseen</i> .....	66
Appendice .....	75
Bibliografia.....	103
Ringraziamenti .....	107



## **Introduzione**

L'oggetto di questo elaborato è James Turrell, artista californiano attivo dagli anni Sessanta del secolo scorso e tutt'oggi all'opera, con una carriera cinquantennale alle spalle. Si intende qui delineare le tappe salienti del suo percorso formativo e artistico che, a partire da precoci interessi in ambito informale e scientifico, lo conduce a sviluppare installazioni di luce inedite in quanto a mezzi ed effetti, e si intende in seguito focalizzare l'attenzione su due opere turrelliane ospitate a Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese, luogo privilegiato di esposizione della Collezione Panza, l'unica collezione italiana ad accogliere lavori dell'artista in questione. A motivare la seguente ricerca vi è il mio interesse per l'arte ambientale, la fascinazione per le possibilità intrinseche alle intersezioni tra arte e sviluppo tecnologico e la volontà di parlare di arte immersiva, ovvero di un'esperienza artistica che richiede tempo e che coinvolge tutti i sensi, stravolgendoli, e rendendo ciò che scaturisce all'interno dello spettatore parte integrante della costruzione del lavoro. L'obiettivo della mia tesi è evidenziare come le opere di luce di Turrell costituiscano un unicum nel panorama internazionale artistico quanto a fedeltà al mezzo della luce e come la sua arte che pone la percezione al centro, in una dimensione tra realtà e illusione, apra a nuove possibilità di fruizione artistica, oltre che a diverse considerazioni sull'ontologia dell'arte. Se, muovendosi dalla *Kinetic Art*, molti artisti del secolo scorso dedicano interesse e sperimentano con le possibilità della luce in ambito

percettivo, Turrell è l'unico ad usare la luce come soggetto e oggetto assieme ed a incentrare sulla percezione la sua intera ricerca. Il seguente elaborato è suddiviso in due capitoli; il primo, articolato in cinque paragrafi, avvicina la figura di Turrell che muove i primi passi da un *background* quacchero e scientifico, dalla passione per l'aeronautica e dagli studi in psicologia della percezione fino ad approdare agli studi di arte con esponenti del Minimalismo come docenti. Vengono indagate poi le sperimentazioni del Mendota Hotel, che dal 1966 diventa la sua casa ma anche uno studio da manipolare per studiare e sviluppare i modelli di tutte le principali serie di lavori dell'artista, dai *Projection Pieces* della fine degli anni Sessanta agli *Skyspaces* dell'inizio degli anni Settanta. Un breve *excursus* sulla posizione di Turrell nel contesto critico e artistico a lui contemporaneo, confrontando la natura delle sue opere con quelle più strettamente minimaliste e indagando il suo inserimento nel movimento *Light and Space*, porta al quarto paragrafo, che approfondisce gli interessi percettivi e scientifici di Turrell trattando la sua partecipazione al futuristico programma *Art and Technology* del Los Angeles County Museum of Art. Si tratta di un progetto ideato per connettere artisti e industrie al fine di produrre delle opere che dialogassero con scienza e tecnologia, ma qui viene soprattutto preso in considerazione in quanto esperienza ricca di spunti per Turrell, per il quale la collaborazione con Irwin e il dottor Wortz e le sperimentazioni sul *Ganzfeld*, il campo visivo totale che altera la percezione dell'ambiente togliendo a chi vi assiste ogni riferimento spaziale, si rivelano fondamentali. Si giunge quindi alla menzione, nell'ultimo paragrafo, della sua opera magna, ancora in fase di costruzione, ovvero

della trasformazione del *Roden Crater* in un osservatorio tramite la realizzazione di stanze che catturano e amplificano i fenomeni luminosi celesti e riuniscono i suoi traguardi in campo artistico e percettivo. Fondamentale supporto per la stesura di questa sezione è stato il testo *James Turrell. The Art of Light and Space* di Craig Adcock, non tradotto dall'inglese, una monografia completa sulla vita e opera di Turrell. Altrettanto essenziali sono stati *James Turrell: dipinto con la luce* a cura di Guia Sambonet, che mi ha fornito testimonianze dirette dell'artista sui suoi lavori, spiegati a parole sue, e il catalogo di *Art and Technology, A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-197*, in cui i curatori Maurice Tuchman e Jane Livingstone analizzano obiettivi, strategie e quello che si è rivelato il percorso del programma per tutti gli artisti partecipi. Il secondo capitolo è suddiviso in quattro paragrafi, il primo di questi intende fornire una visione d'insieme di quella che è la storia e l'identità della Collezione Panza e della Villa che la ospita, oggi proprietà del FAI. Si indagano i rapporti tra l'artista e i collezionisti italiani Giuseppe e Giovanna Panza, si descrivono le loro esperienze con Turrell durante la loro visita a Los Angeles e si la commissione delle opere per la loro casa a Biumo. Gli ultimi due paragrafi si concentrano su due opere ospitate nella Villa, prese ad emblema per indagare due serie di lavori affini ma con sfumature diverse: *Skyspace I*, opera *site-specific* del 1974, aperto verso il cielo in un dialogo fondamentale e ricorrente per l'artista tra interno ed esterno; *Sight Unseen*, opera temporanea creata appositamente per la mostra *Aisthesis* nel 2013, un ambiente chiuso in cui l'artista può esplorare completamente gli effetti di deprivazione

sensoriale del *Ganzfeld* indotti dall'abile uso della luce e del condizionamento ambientale. Questo secondo capitolo è stato elaborato grazie al prezioso aiuto di materiali come *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza- Varese e Ricordi di un collezionista*, importanti per le parole e il punto di vista diretto di Giuseppe Panza di Biumo, quale estimatore ma anche acquirente del lavoro di Turrell e di quello di tanta parte dell'arte della seconda metà dello scorso secolo. Inoltre, utili per la stesura dell'ultimo paragrafo sono stati il catalogo della mostra *Aisthesis, Robert Irwin/James Turrell/Villa Panza*, a cura di Michael Govan e Anna Bernardini, e l'articolo di Gabriele Gambaro *La spazialità del colore nell'opera di James Turrell. Una prospettiva ecologica sul carattere cromatico della luce*, fondamentale per la descrizione degli effetti percettivi in *Sight Unseen*. Il metodo utilizzato per redigere il seguente elaborato è dunque di tipo bibliografico. Ho incrociato elaborazioni di critici e studiosi come Adcock, John Coplans per gli inizi, Michael Govan, Jane Livingstone alle interviste di Julia Brown a Turrell in *Occluded Front* e alle considerazioni di Giuseppe Panza. Indispensabile è stato anche il costante confronto con le immagini delle opere sito web di James Turrell, divise per serie, anno e locazione. Ho avuto modo anche di assistere a video-interviste dell'artista, quello sul *Roden Crater* realizzato dal LACMA, e quello realizzato dal FAI per la mostra *Aisthesis-all'origine delle sensazioni*, in cui ho potuto sentire la voce di Turrell e le sue non mediate considerazioni sulla sua arte. Ho incrociato gli scritti su Turrell con spunti che quest'ultimi mi hanno dato prendendo in considerazione anche saggi filosofici come la fenomenologia di Merleau-Ponty e la psicologia della rappresentazione di



Gombrich e articoli più scientifici sul *Ganzfeld*, sulla teoria del colore di Byrne e Hilbert e sulla prospettiva ecologica della percezione di Gibson. Il fine dell'elaborato è quello di offrire spazio ad un artista che per un decennio dall'inizio della sua attività non ha venduto opere o ricevuto riconoscimenti per sottolinearne invece il successivo successo e la portata delle sue innovazioni. In particolare si sceglie di analizzare due opere che in sé riassumono gli interessi e la poetica di una vita. Inoltre, leggendo lo studio del percorso di Turrell specificatamente alla Collezione Panza, miro ad evidenziare il ruolo delle collezioni private e di enti come il Fondo Ambiente Italiano nella salvaguardia e nella promozione dell'arte, tenendo in considerazione la pionieristica commissione di Panza per *Skyspace I*, e il rinnovato rapporto con la Collezione attraverso la creazione di *Sight Unseen*.



# 1. Dipingere con la luce, la creazione dell'artista

## 1.1 Formazione e primi anni

James Archibald Turrell nasce in una famiglia quacchera medio-borghese il 6 maggio 1943 a Los Angeles, in California<sup>1</sup>. Cresce a Pasadena, dove il padre insegna, ed è figlio di Archibald Milton Turrell, un ingegnere aeronautico emigrato dalla Francia negli anni Venti, e Margaret Hodges Turrell, formata come medico anche se innocupata<sup>2</sup>. Quando Turrell senior muore, l'artista è solo un ragazzo e inizia ad essere fortemente influenzato dal *background* paterno, mostrando un fervido interesse per l'aeronautica che, alla fine degli anni Sessanta, lo porterà a conseguire il brevetto di pilota e a trovare nel volo una grande fonte di ispirazione per la sua arte, oltre che una fonte di reddito per molti anni: egli infatti possiederà un aeroplano con cui farà fotografie per prospezioni minerarie e costruzione di strade, servizio di taxi aereo e si occuperà di manutenzione e pezzi di ricambio per velivoli d'epoca<sup>3</sup>. Turrell si

---

<sup>1</sup>Craig Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 2

<sup>2</sup>*Ibidem*

<sup>3</sup>Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guida Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 9

dimostra fin dall'inizio della sua istruzione uno studente eccellente, prende le mosse da un percorso prettamente scientifico e, nel 1965, si laurea al *Pomona College* in Psicologia della percezione, seguendo però anche corsi di matematica, astronomia e geologia, da cui ricava importanti considerazioni sulle informazioni che la luce può riportare sulla composizione degli oggetti, e corsi di pittura, storia dell'arte e scultura, fondamentali nel decretare da subito il suo disinteresse nel produrre opere pittoriche e la sua attenzione totale per il colore, nell'emersione della fascinazione per Georges Seurat e Mark Rothko e nel suggerire, specificatamente in rapporto allo scultore e suo insegnante John Mason , «un'idea di cosa volesse dire essere un artista»<sup>4</sup>.Tra gli eventi determinanti durante gli anni alla *Pomona*, lo stesso Turrell ricorda di aver assistito, nel 1963, alla retrospettiva di Marcel Duchamp al Pasadena Art Museum e alla silenziosa performance 4' 33" di John Cage, da cui viene fortemente toccato:

“I was impressed by the quality of the statement. I didn't really understand it, but I knew it was important[...] I remember feeling that this was the arena. It was where I wanted to be.”<sup>5</sup>

Dopo essersi laureato, Turrell frequenta la scuola di specializzazione *alla University of California* di Irvine, iscrivendosi tramite un annuncio sulla rivista *Artforum*. Qui, i suoi professori di teoria dell'arte e storia dell'arte sono John Coplans e Walter Hopps, entrambi insegnanti e allo stesso tempo curatori del Pasadena Art Museum e contatti che svolgono un ruolo facilitante nell'entrata di Turrell nelle tendenze del mondo

---

<sup>4</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 3-4

<sup>5</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 4

dell'arte che lo circondano<sup>6</sup>. È in questo periodo alla Irvine che Turrell sviluppa ed esprime il suo interesse nell'usare la luce come materiale di lavoro per le sue opere. Lavorare direttamente con la luce è tutto ciò che gli interessa. Turrell, infatti, considera come la pittura si sia sempre interessata alla luce e parla di come le opere dei suoi contemporanei Mark Rothko, Barnett Newman e Ad Reinhardt dematerializzino la tela o i materiali fino a farli sembrare luce, o come le opere di Georges Seurat e Claude Monet mettano il dipinto in relazione alla percezione dell'osservatore, ma lamenta il fatto che sono tutti lavori narrativi, mentre lui vuole portare gli osservatori a partecipare immersivamente, a fare l'opera attraverso il loro sguardo piuttosto che riportare una sua esperienza<sup>7</sup>. Turrell è interessato ad una percezione non mediata della sua arte. Le sue primissime sperimentazioni in questo senso si collocano ancora nel contesto scolastico tra il 1965 e il 1966 e consistono in sculture di luce che utilizzano l'idrazina e diversi gas lievemente esplosivi per creare delle fiamme piatte<sup>8</sup>. Le fiamme non hanno nessuna implicazione simbolica, non significano nulla al di là del loro volume luminoso nello spazio, ma sono difficili da controllare. Questi pezzi non soddisfano l'artista che sposta l'attenzione sull'uso di proiettori ad alta intensità e crea, sempre nel 1966, *Afrum* (Fig. 1), oggi *Afrum-Proto*. L'ispirazione di Turrell deriva dai proiettori che vengono usati a lezione di storia dell'arte per mostrare le diapositive delle opere agli studenti e dalla luce che

---

<sup>6</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p.5

<sup>7</sup>James Turrell, Intervista con James Turrell, a cura di Guia Sambonet, in *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 74

<sup>8</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 5-6; J. Turrell, J. Brown (ed.by), *Occluded front, James Turrell*, Los Angeles, Lapis Press, 1985

illuminava le particelle dell'aria nel buio della stanza. Infatti, *Afrum-Proto* viene creato alla Irvine usando un proiettore Leinz, modificato poi cambiando la lampadina standard con una alogena più potente<sup>9</sup>. Poco dopo la produzione del primo lavoro, che inaugura la serie dei *Projection Pieces*, il giovane decide di lasciare la scuola di specializzazione perché sente di non aver più bisogno di conseguire il titolo e vuole «[...]stop becoming an artist and start being one»<sup>10</sup>.

## ***1.2 Gli esordi e il Mendota Hotel***

Nell'autunno del 1966, Turrell affitta un vecchio hotel, il Mendota, a Ocean Park, California, per farne il suo studio<sup>11</sup>. È qui che l'artista nei successivi otto anni sperimenta, progetta e realizza le serie che sviluppano il suo linguaggio. Il Mendota, infatti, col tempo diventa un equivalente della sua arte, un suo stesso lavoro, e funge anche da casa per l'artista. A circa un anno dalla sua dipartita dall'università, nel 1967, Coplans cura la sua prima esposizione al Pasadena Art Museum<sup>12</sup>, ma Turrell si tiene lontano per un lungo periodo, quasi quindici anni, dal mercato dell'arte e dal mondo museale, rifiutando proposte e inviti di partecipazione a mostre ed esposizioni in gallerie: sente che non c'è ancora posto per il suo lavoro nel mercato in America, e allo stesso tempo non vuole porre un freno alla sua libertà creativa forzandosi da

---

<sup>9</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 8

<sup>10</sup> *Ivi*, p.6

<sup>11</sup> *Ivi*, pp 7-8

<sup>12</sup> JohnCoplans, *Jim Turrell*, exhibitioncatalogue, Pasadena: Pasadena Art Museum, 1967

subito a dei compromessi per fare in modo che la sua arte risulti più appetibile e venga esposta<sup>13</sup>. È assolutamente disinteressato al successo mondano in questo periodo della sua vita. Nell'hotel costruisce uno spazio perfetto nel quale poter cominciare a studiare la luce e lo fa sigillando ogni apertura verso l'esterno, attraverso delle pareti intonacate poste davanti alle finestre esistenti, e dipingendo tutte le superfici, anche i pavimenti, di bianco puro<sup>14</sup>. Non ci sono porte o mobili e sono nascosti alla vista lampadari e prese elettriche, non c'è nulla che possa disturbare l'immacolatezza dell'ambiente. Solamente rendendo l'interno dell'edificio completamente buio può studiare il comportamento della luce per poter avere pieno controllo del suo mezzo prescelto. La luce, infatti, non è un materiale che l'artista può manipolare, non può modellarla con le mani. La luce è data da ciò che vi è attorno, e Turrell, a seconda degli effetti che vuole ottenere, calcola e progetta minuziosamente sia la preparazione delle superfici e i materiali che «devono poter essere guardati attraverso»<sup>15</sup>, sia l'orientamento e il grado di apertura delle fonti luminose. Quello che interessa all'artista è valutare la luce come soggetto oltre che materiale, la luce non è solo il suo mezzo artistico e il modo per rivelare il mondo attorno a noi, dato che rende possibile la visione, ma è essa stessa una cosa del mondo che Turrell vuole considerare in sé e rivelare a noi<sup>16</sup>. Di conseguenza, quello che Turrell prende in

---

<sup>13</sup>James Turrell, *Intervista con James Turrell*, a cura di Guia Sambonet, in *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 75

<sup>14</sup>C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 85; James Turrell, *Intervista con James Turrell*, a cura di Guia Sambonet, in *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 73

<sup>15</sup>*Ivi*, p. 74

<sup>16</sup>Michael Govan, C. Y. Kim, *James Turrell: A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles and DelMonico Books, 2013, pp. 65-66

esame è il nostro sistema percettivo e in che modo la luce si costruisce in relazione a noi, esplorando le possibilità di costruire spazi solo attraverso di essa. Il suo obiettivo principale è usare la luce come materiale per creare installazioni che influenzano la percezione e portano l'osservatore ad una predeterminata esperienza visiva. La prima serie lavori che Turrell realizza a partire da *Afrum-Proto* (Fig. 1) nel 1966 sono i *Cross-Corner Pieces*. Questa serie dona una qualità scultorea e tridimensionale alla luce, che si fa fisicamente presente. Si tratta di proiezioni di luce nell'angolo tra due pareti con una lampada alogena al quarzo leggermente modificata. Le forme di luce illusoriamente solide che ne risultano sembrano sospese al di sopra del pavimento quando l'osservatore è a distanza, ma si appiattiscono al muro quando egli vi si avvicina perché la tridimensionalità creata dall'illusione ottica si dissolve<sup>17</sup>. Questa dissolvenza è cruciale per Turrell perché consente agli osservatori di essere in controllo di ciò che vedono e di rendersi conto della qualità illusoria delle forme, togliendo ai lavori la connotazione ingannevole che si potrebbe imputare loro<sup>18</sup>. Gioca tra lo spazio ipotetico che, come in un sogno lucido, siamo noi a immaginare guardando le proiezioni da una certa distanza e angolazione, e lo spazio reale. La parete viene usata come supporto pittorico su cui impostare la visione, solo che qui si supera la bidimensionalità per conquistare la terza dimensione. Dopo *Afrum-Proto*, in cui pare fluttuare un cubo che, avvicinandosi, si appiattisce a rettangolo, Turrell inizia

---

<sup>17</sup> James Turrell, Guia Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 22

<sup>18</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 12-13



ad usare proiettori allo xeno, adattati con l'aiuto di Leonard Pincus<sup>19</sup>, che combinano trasparenza e volume donando incisività e consentendo di aumentare la grandezza dell'immagine senza che la luminosità ne risenta. Esempi di *Cross-Corner Projections* che usano le lampade allo xeno sono un rifacimento di *Afrumed* i nuovi *Shanta, Munson e Catso* (Fig. 2, 3, 4). I *Single-Wall Pieces*, come i *Cross-Corner*, fanno parte dei *Projection Pieces* e sono proiezioni su un unico piano che creano aree di luce di forma geometrica che si stagliano sulla superficie del muro<sup>20</sup>. Questa, come la serie precedente, dona alla luce una materialità che si colloca tra la solidità e il senso di vuoto. Lavori come *Tollyn, Pullen, Decker* (Fig. 5, 6, 7) sono più pittorici rispetto ai precedenti in quanto le immagini sono appiattite e sembrano fluttuare davanti alla parete come un velo, essere appesi al muro o addirittura penetrarlo come un'apertura. La luce delle immagini toglie materialità al muro su cui appaiono tanto che si fa fatica a capire dove i confini dell'architettura siano esattamente. Anche in questa serie, lo spazio cambia in relazione alla posizione dell'osservatore e avvicinandosi l'illusione ottica viene a dissolversi. I *Projection Pieces* ricordano oggetti senza avere una reale presenza fisica nello spazio creato. Secondo Turrell, infatti:

“The Projection Pieces bring into question what it takes to be a thing”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Leonard Pincus è un esperto di illuminazione della L. P. Associates di Los Angeles che progetta anche attrezzatura per il cinema. C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 8

<sup>20</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 22

<sup>21</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 19

A metà dell'anno 1970, i *Cross-Corner* e *Single-Wall Projections* ammontavano a cinquanta. La successiva serie di lavori tra il 1968 e 1969 sono gli *Shallow-Space Constuctions* ed elaborano i *Projection Pieces*: entrambe le serie mettono alla prova la percezione della profondità dell'osservatore e la sua capacità di localizzare i confini reali dell'ambiente<sup>22</sup>. Queste installazioni hanno forme analoghe ai lavori precedenti ma operano nello spazio reale occupato dall'osservatore e producono l'effetto inverso, in quanto lo spazio luminoso a tre dimensioni appare percettivamente bidimensionale, creando una superficie che non esiste. L'effetto è ottenuto ponendo una luce fluorescente dietro delle pareti divisorie sagomate e poste a varie distanze dal muro di fondo della stanza. *Ronin* (Fig. 9) è l'equivalente del *Projection Piece Tollyn* e consiste in uno spazio di luce verticale creato da una parete che poggia sul muro, sul pavimento e soffitto di un lato della stanza<sup>23</sup>. In altri lavori, come *Raemar* (Fig. 10) e *Rondo* (Fig. 8), la luce viene emanata da più lati del divisorio; a volte l'effetto viene anche prodotto su più pareti, sul pavimento o sul soffitto. Al Mendota hotel, Turrell elabora nove possibili configurazioni per gli *Shallow-Space Constructions*, tutte a partire da *Ronin*, e in tutte la luce impedisce la normale leggibilità della profondità. L'arte dei primi due anni di lavoro al Mendota si concentra su un'ambiguità che ha implicazioni filosofiche e che consiste nella differenza tra ciò che l'osservatore pensa di vedere e ciò che è realmente lì, uno spazio indotto dalla luce che esiste, perché percepito e presente come tale nella mente

---

<sup>22</sup>James Turrell, Guia Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 28

<sup>23</sup>*Ibidem*

di chi guarda, e che allo stesso tempo non esiste al di fuori. L'arte di Turrell indaga, sulla scorta delle questioni della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty<sup>24</sup>, il dover confrontare e conoscere il mondo con i sensi, il dilemma tra ciò che appare e ciò che è, e lo fa basandosi sui meccanismi della visione umana, creando degli ambienti che fanno dell'esperienza e della consapevolezza del proprio modo di vedere il punto focale. Tra la fine del 1968 e l'inizio del 1969, mentre sviluppa i suoi *Shallow-Space Constructions*, Turrell si dedica ad una serie di lavori che investono l'intero studio e mettono per la prima volta l'interno in relazione con l'esterno. È in questo periodo che l'artista smette di lavorare all'interno dell'*Art and Technology program* e vive in una sorta di isolamento durante i mesi in cui crea i *Mendota Stoppages*<sup>25</sup> (Fig. 11). Questi ultimi erano parte installazione e parte performance della luce nell'ambiente, si tratta di un complesso di lavori site specifiche esistono grazie posizione dell'hotel all'incrocio tra due strade e che prevedono un'audience. Le immagini degli *Stoppages* rispondono all'attività luminosa esterna all'edificio, gli spazi che creano dipendono dagli eventi luminosi esterni in relazione con le pareti interne e il modo in cui la luce viene filtrata e comunicano il bisogno di Turrell, dopo aver sigillato il suo studio per un paio d'anni, di riconnettersi con il mondo al di fuori. Gli *Stoppages* avevano due aspetti: quello notturno consiste in dieci stadi (descritti nel disegno *Music for the Mendota* del 1970-71) durante i quali le aperture verso l'esterno venivano aperte e chiuse; quello diurno regolato dal movimento del sole

---

<sup>24</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bonomi, 2003

<sup>25</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 88-89

attraverso le aperture. L'aspetto notturno può durare dalle due alle quattro ore, ogni stadio ha anche un effetto derivante dalla luce artificiale. Dal primo all'ultimo stadio si riduce il movimento dato dalle sorgenti luminose e quantità di luce e aumenta, invece, il tempo dedicato al passaggio tra una stanza e l'altra<sup>26</sup>. Molti degli effetti visivi sono generati da un'osservazione prolungata nel tempo e l'adattamento degli occhi al buio dona maggiore sensibilità al colore e alla percezione di illusioni spaziali. Negli ultimi stadi l'intera stanza appare inondata di luce densa e i confini reali della stanza si dissolvono. Turrell vede nei *Mendota Stoppages* un momento produttivo che apre al resto del suo lavoro e segna per lui la conquista di uno spazio del tutto dissociato dai confini fisici, il tutto però rendendo l'osservatore consapevole e immerso in uno stato quasi meditativo:

“[...] la capacità di far coincidere il sogno con lo stato di consapevolezza non significava più confinare il sogno là fuori, come accade il mattino successivo, ma la possibilità di entrare completamente nel sogno durante lo stato di veglia. Grazie al lavoro sul Mendota sembrava possibile costruire spazi dai quali poter guardare nei sogni, spazi nei quali dai sogni poter guardare fuori e spazi nei quali immergersi completamente nei sogni.”<sup>27</sup>

Durante la creazione degli *Stoppages* nello studio di Ocean Park, Turrell estrapola da alcuni degli stadi di quest'ultimo lavoro diversi prototipi di una serie di opere chiamate *Wedgeworks*. Questi interventi consistono in un'elaborazione degli *Shallow-Space* perché la parete divisoria viene orientata in diagonale e spostata verso

---

<sup>26</sup>James Turrell, Guia Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 20

<sup>27</sup>Ivi, p. 21

l'interno della stanza mentre una fonte luminosa fluorescente viene posta dietro di essa nell'angolo tra la parete e il muro. Si forma così uno schermo di luce dal bordo del divisorio al muro opposto. Lo schermo appare come una superficie trasparente con colori che sfumano dai bordi verso l'interno a seconda della combinazione di luci impostata dietro il divisorio. La stanza viene così divisa dalla luce in spazi con diversa "texture"<sup>28</sup>. Il primo esemplare è *Lodi*, che richiama la struttura del *Projection Piece Joecar*, massimizzando però la spazialità della luce. Gli altri pezzi, come *Wedgework III* (Fig. 12), sono ottenuti dall'artista variando lunghezza e posizione della parete divisoria e ottenendo diverse suddivisioni all'interno delle stanze<sup>29</sup>. I *Veils* fanno parte di una serie imparentata con i *Wedgeworks* e dividono lo spazio per mezzo di luce fluorescente che cala dal soffitto in verticale anziché da dietro pareti orizzontali. La maggior parte di questi lavori rimane un progetto, infatti l'unico effettivamente realizzato da Turrell è *Virga* (Fig. 13), oggi in Italia<sup>30</sup>. Gli *Structural Cuts* nascono dallo stimolo del lavoro di modifica della struttura dell'hotel degli *Stoppages*, in cui lo spazio interno viene messo in relazione con l'esterno<sup>31</sup>. Consistono in aperture che tagliano sezioni di muri dell'edificio e danno accesso al cielo. Le aperture sono costruite in modo da non far trasparire il loro spessore, lo spazio esterno che mostrano, dunque, appare sullo stesso piano della superficie del

---

<sup>28</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 99-100

<sup>29</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 32

<sup>30</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 100

<sup>31</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 44

muro interno. I colori del cielo variano in base alle condizioni ambientali e alla posizione del sole, e questi sembrano espandersi bidimensionalmente su una superficie di traverso all'apertura. È come se l'artista avesse compresso visivamente il volume dell'atmosfera in una porzione incorniciata e i colori visti al suo interno, l'effetto complessivo di trasparenza e della granulosità dello spazio dipendono dall'interazione tra la luce che viene dall'esterno e quella artificiale che circonda l'osservatore<sup>32</sup>. Questi lavori, soprattutto le aperture sul soffitto, sono i prototipi di quelli che sarebbero stati gli *Skyspaces* (Fig. 14). I *Dark Pieces*, invece, vengono sviluppati da Turrell negli anni Ottanta sulla scorta degli ultimi stadi dei *Mendota Stoppages*. Sono delle opere che lavorano con il processo di adattamento all'oscurità del nostro occhio e in particolare l'effetto Purkinje, ovvero lo *shift* verso il blu della nostra sensibilità dei colori a bassi livelli di illuminazione<sup>33</sup>. Si tratta di ambienti bui e che richiedono tempo, in cui Turrell gioca con la "morbidezza" dell'oscurità, mostrando come non vi è mai assenza totale di luce. Entrando in un *Dark Space* le immagini degli istanti prima si trattengono nel nostro occhio e condizionano per qualche momento la percezione del nuovo spazio, all'inizio non si vede nulla ma poi, man mano che lo spettatore si adatta al buio, si rende possibile notare la presenza di una scarsamente visibile sorgente luminosa che Turrell chiama "visione rubata"<sup>34</sup>, come si nota in *Blind Sight* (Fig. 16). In questi lavori, con pazienza, lo spettatore può

---

<sup>32</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 115

<sup>33</sup>Ivi, p. 108

<sup>34</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 40

sperimentare aspetti normalmente ignorati del suo stesso apparato visivo. In lavori come *Pleiades* (Fig. 15), il primo *Dark Space*, la visione aumenta con l'aumentare della sensibilità luminosa dello spettatore, ma si tratta più di percepire la luce che propriamente vedere. Turrell lavora nello studio al Mendota fino al 1974, quando, a causa di uno sfratto, non potendo permettersi di comprare l'hotel, è costretto ad abbandonarlo. Lo stesso artista dice:

“I discovered a universe of possibilities in light and ideas for a lifetime's work during the Ocean Park period”<sup>35</sup>

Tutte le opere qui concepite formalizzano la necessità estetica dell'arte di essere guardata a lungo per “essere vista”. Le esperienze create al Mendota richiedono un impegno in termini di tempo e concentrazione da parte di chi le guarda, la luce di Turrell è bella da vedere ma al di là del primo sguardo cerca di coinvolgere gli spettatori ingaggiandoli in considerazioni riguardo il modo con cui l'uomo costruisce il mondo esterno passando attraverso i propri sensi.

### ***1.3 Art and Technology Program***

Nel 1968, James Turrell partecipa al programma “Art and Technology” organizzato dal Los Angeles County Museum of Art. Concepito nel 1966 dal curatore del museo Maurice Tuchman, il programma si prefigge di mettere in contatto i migliori artisti

---

<sup>35</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 113

americani del periodo e industrie di alta tecnologia con il fine di collaborare a progetti e produrre delle opere inedite sia da un punto di vista concettuale, mischiando due sistemi di sapere così apparentemente divisi e contrastanti, sia da un punto di vista economico, finanziando opere impensabili da realizzare senza i fondi delle compagnie coinvolte<sup>36</sup>. La proposta di Tuchman trova dei precedenti in movimenti artistici come il Bauhaus in Germania, il Costruttivismo russo e il Futurismo italiano, tutti accomunati dall'impulso di esprimere nuove idee artistiche con materiali che fornisce la nuova industria e dall'entusiasmo per i nuovi mezzi. Nessuno di questi, però, riesce a superare la sola esaltazione del progresso e a compiere di fatto passi verso il diretto coinvolgimento di firme. Le loro sono manifestazioni stilistiche della tecnologia, sempre interne ai loro mezzi propri<sup>37</sup>. Tuchman coglie il carattere avanguardistico dell'industria della Los Angeles degli anni Sessanta ed elabora l'idea alla base di *Art and Technology*:

“[...] bring together the incredible resources and advanced technology of industry with the equally incredible imagination and talent of the best artists at work today”.<sup>38</sup>

Il programma è intriso della volontà di superamento di qualsivoglia sentimento di sfiducia nei confronti di una collaborazione di questo tipo, dovuta alla tradizionale separazione tra discipline scientifiche e artistiche e dallo storico pregiudizio di schiavitù alla tecnologia da cui solo l'arte è riuscita a preservarsi. Veicola la necessità

---

<sup>36</sup>C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 61

<sup>37</sup>Jane Livingstone, Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, p. 43

<sup>38</sup>Ivi, p. 9



di un'alleanza tra il personale altamente qualificato e gli artisti contemporanei, poiché l'arte dipende dai nuovi materiali e scoperte scientifiche e, dalla scienza e dall'industria, assimila sempre più processi e concetti. Tuchman vuole portare fisicamente gli artisti nelle industrie per un periodo di dodici settimane, al termine del quale le opere prodotte sarebbero state esibite in un evento culminante al Los Angeles County Museum, nel 1970<sup>39</sup>. In realtà le situazioni che vengono a crearsi sono eterogenee, molti artisti decidono di prolungare la loro *residence* nelle aziende, tornandovi diverse volte. La mostra a Los Angeles viene dunque posticipata al 1971 e viene predisposta un'anticipazione dell'esposizione delle opere del progetto nel padiglione U.S.A. in occasione dell'Expo ad Osaka, in Giappone, del 1970<sup>40</sup>. Come prima mossa per la realizzazione di *Art and Technology*, Tuchman studia la realtà delle compagnie americane, inizialmente soprattutto californiane, e si occupa di contattarle per proporre il progetto. Quelle che decidono di partecipare e finanziare di fatto la creazione delle opere e della mostra lo fanno per motivi differenti: la promozione di un particolare prodotto o tecnologia messa a punto, per interesse culturale o per ammodernarsi<sup>41</sup>. Per tutte, comunque, il ritorno d'immagine positivo è l'effetto sperato. Viene predisposto un compenso per il lavoro degli artisti durante il periodo nelle aziende e vengono contattate figure affermate nel panorama artistico ma nessuna necessariamente già orientata ad un approccio scientifico o che

---

<sup>39</sup>Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technoogy Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, p. 11

<sup>40</sup>*Ivi*, p. 26

<sup>41</sup>*Ibidem*

corrispondesse ad uno specifico stile<sup>42</sup>. Il Museo appaia industrie e artisti in base ad conoscenza in sede, i soggetti devono approvarsi vicendevolmente prima di firmare il contratto e iniziare il lavoro. Il fatto significativo è che i risultati di questi anni di lavoro sono molto eterogenei. Non ne deriva un unico tipo di arte, non si tratta di un lavoro programmatico e organico associabile ad una forma di mecenatismo o patrocinio, gli artisti rimangono liberi nelle loro modalità di espressione e il programma funziona perché è ben lontano dal diventare un veicolo per un'arte su commissione, che pubblicizzasse le compagnie e niente più, e promuove invece situazioni che favoriscono l'interdisciplinarietà, lo scambio e il gioco<sup>43</sup>. L'opportunità di *Art and Tech* si esprime in entrambi i mondi: gli artisti guadagnano nuovi mezzi e concetti da esplorare mentre gli scienziati ottengono accesso a tipi di conoscenze e visioni diverse per affrontare gli stessi quesiti. Ne escono opere d'arte accomunate da alcune qualità come la partecipazione individuale dell'osservatore e la transitorietà, fuggevolezza ed evanescenza delle immagini. *Art and Tech program* viene concettualizzato in un momento storico in cui mettere arte e tecnologia assieme sembra promettente. Gli anni Sessanta segnano una ripresa fiducia nella tecnologia, arte e scienza diventano come vasi comunicanti che filtrano l'uno qualcosa nell'altro.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup>Ivi, pp. 12-17

<sup>43</sup>Jane Livingstone, Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, pp. 46-47

<sup>44</sup>Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2013, pp. 310-313

È solo attorno al 1920, sulla scorta dei progressi scientifici e tecnologici, che gli artisti iniziano a produrre opere cinetiche, che coinvolgono il movimento e che sono fonti di luce. Liberata dalla cornice e animata dall'elettricità, l'arte può muoversi nello spazio dell'osservatore, cambiare assumendo diverse forme e sfondare la quarta dimensione per farsi esperienza<sup>45</sup>. Dagli anni Cinquanta e Sessanta, seguendo gli artisti in tutta Europa e America iniziano a sperimentare e a produrre lavori che esplorano il potenziale della durata, della luce e del movimento. Nel 1955 Victor Vasarely pubblica il Manifesto Giallo in occasione della mostra "Le Mouvement", che gioca un importante ruolo nella diffusione del termine arte cinetica in riferimento a questo nuovo approccio internazionale all'arte<sup>46</sup>. Diverse importanti mostre di arte elettronica che coinvolge movimento e luce vengono organizzate a metà anni Sessanta. La *Kinetic Art* e la *light art* vengono identificate come movimenti ma le loro caratteristiche trascendono le categorie stilistiche e luce e movimento vengono impiegati da artisti di tutto il mondo. Lo sviluppo tecnologico e scientifico dona una rinnovata visione e aggiorna i saperi riguardo alla luce e alla percezione visiva, le nuove scoperte in fisiologia e fenomenologia della percezione enfatizzano il ruolo di mediazione dei nostri occhi e del nostro cervello in ciò che risulta essere la nostra visione. Si delinea un elemento di soggettività e partecipazione dello spettatore, che diventa parte attiva nella percezione dell'arte<sup>47</sup>. Molti artisti contemporanei, tra cui Turrell, creano lavori che interessano l'apparato visivo umano. *Art and Technology* si

---

<sup>45</sup>Edward A. Shanken, *Art and Electronic Media*, London: Phaidon Press Ltd, 2014, p. 17

<sup>46</sup>Edward A. Shanken, *Art and Electronic Media*, London: Phaidon Press Ltd, 2014, pp. 18-19

<sup>47</sup>*Ivi*, p. 17

pone, quindi, in un contesto estremamente vitale di iniziative artistiche che coinvolgono la tecnologia. Qualche anno prima, infatti, si svolge a New York “9 evenings: theatre & engeneering”, un evento che consiste in una serie di performances che coinvolgono media elettronici. Un esperimento in tutto e per tutto simile a quello di Tuchman, che dà vita all’E.A.T. (Experiments in Art and Technology) esercitando un ruolo centrale nel promuovere la collaborazione tra artisti e ingegneri e influenzando durevolmente l’estetica del tempo<sup>48</sup>. Inoltre, importanti pubblicazioni ed esposizioni sull’arte elettronica che si serve di movimento, luce e tempo accadono proprio nel 1968. Uno tra tutti, Frank Malina lancia la rivista “Leonardo”, ancora oggi la prima pubblicazione su le possibilità creative dell’intersezioni tra arte e scienza<sup>49</sup>. Tra i primi artisti ad essere contattati da Tuchman c’è Robert Irwin, affermato artista californiano che opera con effetti percettivi, ma egli si mostra inizialmente scettico rispetto al programma. Il suo entusiasmo cresce man mano che il progetto prende vita e sembra da subito più interessato ad esperimenti teorici di psicologia della percezione che alle tecniche industriali. È Irwin che invita James Turrell a lavorare con lui al programma. I due si conoscono quello stesso anno alla seconda mostra privata al Mendota studio di Turrell e, condividendo gli stessi interessi artistici, iniziano un fervido scambio di idee<sup>50</sup>. Per primi Irwin visita i laboratori del *Rye Canyon* della *Lockheed Aircraft*. Qui gli ingegneri testavano la

---

<sup>48</sup>Ivi, p. 21; C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 81-82

<sup>49</sup>Edward A. Shanken, *Art and Electronic Media*, London: Phaidon Press Ltd, 2014, p. 21

<sup>50</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 62

percezione in situazioni anomale, come poteva essere nello spazio, attraverso camere di privazione sensoriale. Al *Rye Canyon* ci sono, infatti, una camera anecoica, ovvero un ambiente progettato per annullare l'eco e isolare dai suoni esterni, e una camera in cui stimoli visivi e uditivi potevano essere introdotti per studiare le reazioni umane ai vari fenomeni sensoriali<sup>51</sup>. Al principio del loro lavoro c'è la delineazione dei loro interessi scientifici da esplorare. Gli artisti si trovano accomunati dall'interesse per le situazioni percettive anomale e più in generale per il grado di consapevolezza sensoriale dell'uomo, per tutti i materiali con proprietà ottiche e per gli esperimenti con implicazioni percettive<sup>52</sup>. Vengono dunque messi in contatto con un'altra industria aerospaziale, la *Garrett Corporation*, dove conoscono il dott. Edward Wortz. È da subito evidente che il campo di ricerca del dottore incontra quello dei due artisti, egli è direttore di un dipartimento della *Garrett* che si occupa di sviluppare supporti per gli astronauti nei viaggi sulla luna e studia in che modo la percezione umana risponde a condizioni speciali<sup>53</sup>. Come gli artisti, voleva esplorare fenomeni sensoriali inusuali. La squadra decide di lavorare sugli stati di coscienza, ovvero il livello di consapevolezza degli eventi interni e circostanti, con delle tecniche di privazione sensoriale, l'idea è di combinare campi visivi omogenei e spazi

---

<sup>51</sup>Jane Livingstone, Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, p. 127

<sup>52</sup>C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 62-63

<sup>53</sup>Jane Livingstone, Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, p. 128

anecoici per manipolare gli stati percettivi degli osservatori<sup>54</sup>. Sia Wortz che Turrell sono familiari con i mezzi perché da sempre lavorano con fenomeni studiati in psicologia della percezione, ma anche Irwin ha affrontato concetti analoghi nella realizzazione della sua pittura dematerializzata. La loro collaborazione risulta particolarmente fruttuosa a livello di scambio concettuale, Turrell è un mediatore essenziale perché è l'unico dei tre ad avere un *background* che comprende sia l'ambito artistico che quello scientifico e a parlare i linguaggi specifici di entrambi i mondi<sup>55</sup>. I tre vogliono manipolare la percezione e progettano un lavoro che consiste in una sequenza di spazi. Il primo tra questi, parzialmente insonorizzato, funzionerebbe da filtro tra il mondo esterno e il secondo spazio. Qui, quasi impercettibili stimoli sonori e variazioni luminose sarebbero introdotti per far entrare l'osservatore in un tenue stato di meditazione, portandolo ad essere più predisposto a cogliere gli aspetti interni del suo stesso processo visivo e uditivo, a percepire la sua stessa percezione. Una camera anecoica buia costituirebbe lo spazio successivo, accessibile ad una persona alla volta, e al suo interno lo spettatore non avrebbe alcuna percezione delle dimensioni e della disposizione della stanza. Vi rimarrebbe per una durata che va dai sei ai quindici minuti per poi passare al terzo e ultimo spazio, caratterizzato dall'uso di campi visivi omogenei, chiamati *Ganzfelds*, in cui la luce destruttura lo spazio in modo tale che nessun oggetto sia visibile e l'unica cosa che

---

<sup>54</sup>Ivi, pp. 129-132

<sup>55</sup>Ivi, p. 128

appare tangibile e che riempie la visione è la luce stessa<sup>56</sup>. Nessun oggetto e nessun suono, quello che la squadra si prefigge di creare è una forma di “nonobjective art” ideata per coinvolgere gli spettatori nell’atto di vedere: sarebbero loro, infatti, a modellare l’opera d’arte attraverso i loro apparati. Nelle note sul progetto, Turrell scrive:

“What we want to accomplish is to bring you to an awareness of perception, of perceiving yourself perceiving [...] the experience is the ‘thing’, the experiencing is the ‘object’”.<sup>57</sup>

Durante il loro periodo di lavoro nel programma, Turrell, Irwin e Wortz costruiscono dei dispositivi per generare dei *Ganzfelds*, che servono da materiale di studio per assemblare l’opera progettata. Il *Ganzfeld* è un effetto percettivo di privazione sensoriale provocato da un campo visivo completo ed omogeneo nel colore. Lo spazio appare riempito di luce e questa sembra avere una sostanza. I dispositivi sono dei piccoli emisferi di plexiglass illuminati dall’esterno, chi siede sotto queste cupole fortemente illuminate e traslucide vede quello che sembra uno spazio indefinito pieno di luce apparentemente palpabile<sup>58</sup>. I *Ganzfelds* sembrano consistere in una nebbia di colore che si estende indefinitamente, facendo sparire le coordinate spaziali. I tre collaboratori sono interessati anche a scoprire se la privazione sensoriale induce allucinazioni visive e uditive. Per le ricerche, il team usa anche una camera anecoica della University of California per indagare il modo in cui anche il suono, insieme alla

---

<sup>56</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 67-69

<sup>57</sup>Jane Livingstone, Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technoogy Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, p. 132

<sup>58</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 69

luce, può condizionare la percezione dello spazio<sup>59</sup>. Conducono a riguardo anche un esperimento con esterni, in cui i soggetti partecipanti vengono fatti accomodare per brevi periodi all'interno della camera anecoica buia e compilano in seguito un questionario sulle loro reazioni. Wortz, Irwin e Turrell pensano ad altri esperimenti che introducono varie combinazioni di suono e luce per alterare la percezione della forma e della grandezza dello spazio ma nessuno viene messo in pratica<sup>60</sup>. La fase più significativa delle loro ricerche, nonché l'ultima, è quella nell'ambito degli effetti dell'alpha conditioning sulla percezione. La curatrice Jane Livingstone, parte dello staff del LACMA coinvolto in Art and Technology, descrive il fenomeno così:

“Alpha is the designation given to certain measurable cycles of brain waves which have for some time been known to occur strongly during states of meditations. Sustained alpha rhythms of between twelve and eight cycles per second can be introduced by putting oneself in a meditative state”.<sup>61</sup>

I due artisti e il dott. Wortz si chiedono come i *perceptual spaces* influenzino gli stati meditativi e viceversa. Wortz mette a punto un particolare encefalogramma che registra gli alpha rhythms, sono convinti che quest'ultimi siano collegati alla meditazione e che lo stato meditativo cambi consistentemente l'esperienza dello spazio, influenzandone l'esito artistico<sup>62</sup>. Considerare meditazione e tecniche di visualizzazione interdipendenti porta gli artisti ad un nuovo tipo di visione e

---

<sup>59</sup>*Ibidem*

<sup>60</sup>*Ivi*, p.72

<sup>61</sup>Jane Livingstone, Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, p. 132

<sup>62</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, pp. 72-73



condiziona le loro filosofie individuali. La collaborazione Irwin/Turrell/Wortz viene ricordata come fondamentale da ciascuno dei membri ma nessun lavoro per la mostra di Art and Technology viene di fatto realizzato perché rimane difficile inserire le scoperte e gli studi del gruppo in uno specifico prodotto. Il progetto della sequenza di stanze già dall'inizio appare di difficile installazione all'interno di un museo dove un grande afflusso di persone deve essere gestito. Inoltre, la decisione di Turrell di interrompere la collaborazione nell'agosto del 1969 mette fine a qualsiasi speranza di un esito concreto<sup>63</sup>. Frustrato dall'impossibilità di trovare un modo per incorporare le loro ricerche in un'opera, l'artista sente il bisogno di continuare il suo percorso individuale, forte dei frutti del lavoro svolto all'interno del programma. Le questioni poste e studiate in *Art and Technology* rimangono imprescindibili nel considerare l'intera produzione turrelliana quanto a mezzi e interessi, anche se l'artista tiene a precisare che il suo non è un lavoro scienziato e che non vuole imitare il metodo scientifico nella sua arte, pur essendo aperto ad esso. Le scoperte del team sono rimaste essenzialmente artistiche, nonostante l'approccio scientifico il loro interesse primario nell'uso della tecnologia rimane il fine artistico<sup>64</sup>. Questo mostra la volontà di ampliare la definizione di ciò che è arte, in accordo con il sentire del tempo. Utilizzano materiali e tecnologie inusuali per espandere la consapevolezza dello spettatore. Il contenuto artistico di queste situazioni sperimentali è quello di rendere

---

<sup>63</sup>Jane Livingstone, Maurice Tuchman, *A Report on the Art and Technoogy Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971, pp. 139-141

<sup>64</sup>C.Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 83

l'osservatore partecipe e cosciente del potere delle sue percezioni. Un approccio, quello del "seeing yourself see", che è legato all'essenza di tutta l'arte turrelliana. L'artista, infatti, negli anni Settanta, sviluppa dagli input del programma i suoi *Dark Pieces*, in cui manipola fonti luminose quasi invisibili che richiamano alcune proposte fatte per Art and Technology:

"Investigate the experience of introducing very low levels of light (varying colors gradually diffused) into an anechoic space after the person has been in total darkness and soundlessness. [We want the] light to border on its questionable existence – as to its being real or retinal field induced".<sup>65</sup>

In più, gli studi condotti sull'effetto Ganzfeld portano l'artista a delineare due serie, quella dei *Ganzfelds* e quella degli *Space Division Constructions*, e sono legati anche alla serie degli *Skyspaces*.

#### ***1.4 Breve contesto critico dell'arte di Turrell: Minimalismo e Light and Space***

Il Minimalismo acquista rilevanza e attraversa una fase di espansione nella seconda metà degli anni Sessanta del Novecento. Si caratterizza da un approccio puramente formale all'arte, ovvero dall'idea che l'opera non sottintende alcun significato al di là del procedimento creativo e del suo riscontro nella realtà materiale<sup>66</sup>. È un fatto fisico, non esiste interpretazione. "Quello che vedi è quello che vedi", riassume la

---

<sup>65</sup>Ivi, p. 111

<sup>66</sup>James Meyer, *Minimalismo*, London, New York, Phaidon, 2005, p. 25

celebre frase di Frank Stella<sup>67</sup>. La maggior parte delle opere è caratterizzata da forme semplici e lineari e da colori ritenuti privi di connotazioni emotive. *Die* (Fig. 17) di Tony Smith (1962) è un lavoro esemplificativo di quest'arte. L'opera, un cubo nero in acciaio, viene fabbricata da operai specializzati, eliminando così la possibilità di interpretare l'oggetto come il risultato della mano dell'artista<sup>68</sup>. Il contenuto dei lavori minimal è la loro forma, il loro materiale, la loro posizione, il loro numero e la sequenza delle loro parti. Il termine "minimal art" viene per la prima volta usato da Richard Wollheim per descrivere opere come i ready-made di Duchamp o i *combines* di Rauchenberg, che, per come vengono concepiti, forzano a riconsiderare i confini dell'arte<sup>69</sup>. Oggi Minimalismo è una categoria che viene generalmente associata a lavori geometrici semplici e diretti come quelli di Robert Morris, Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre, Sol LeWitt. In "Specific Objects", testo del 1965, Judd fonda un linguaggio comune per discutere delle nuove opere proponendo un'arte che non si identifica né come scultura né come pittura perché combina materiali come ferro, plastica e metallo con i colori e la semplicità formale della pittura<sup>70</sup>. Le opere minimaliste sono influenzate sia dall'impulso modernista alla riduzione formale, sia dall'affinità con i ready-made di Duchamp. Un esempio di "oggetto specifico" è *Senza titolo* (Fig. 18) del 1965, una sequenza verticale di moduli geometrici; le figure

---

<sup>67</sup>*Ibidem*

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 74

<sup>69</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 38

<sup>70</sup> James Meyer, *Minimalismo*, London, New York, Phaidon, 2005, pp. 26-27

regolari vengono iterate cosicché la serialità contribuisca ad evidenziarne l'aspetto formale ed a eliminare ogni riferimento alla creazione individuale e manuale.<sup>71</sup>

Dopo la mostra al Pasadena Art Museum nel 1967 dedicata ai suoi *Projection Pieces* e la *review* di Coplans, Turrell inizia a venire notato dalla critica e ad essere accostato ai minimalisti<sup>72</sup>. Esistono delle somiglianze riconoscibili, in primis il fatto che i suoi lavori, come quelli minimalisti, sono diretti ed evitano il romanticismo. Turrell afferma, però, di non essere mai stato direttamente influenzato dal Minimalismo. L'approccio di Turrell si preoccupa più della percezione che della forma:

“My works are not a looking at but a looking into [...] not objects in a room, but the room”<sup>73</sup>

Le opere di Turrell sono infatti fatte di luce, sono immateriali anche quando suggeriscono dei volumi. L'artista ammira l'immediatezza del Minimalismo, il suo andare direttamente al punto sviluppando un'arte che permette una lettura “all at once” dell'opera, che non confonde lo spettatore nella ricerca di un'interpretazione. Morris oppone all' “oggetto specifico” di Judd una definizione puramente scultorea dell'arte minimale, tridimensionale e priva di legami pittorici come il colore. Ma soprattutto, teorizza un'arte che richiede la partecipazione attiva dello spettatore in relazione a due modelli percettivi: la fenomenologia di Merleau-Ponty e la psicologia

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 86; Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2013, p. 315

<sup>72</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 36; John Coplans, *Jim Turrell*, exhibition catalogue, Pasadena: Pasadena Art Museum, 1967

<sup>73</sup> *Ibidem*

della Gestalt, incentrata sull'isolamento di fenomeni percettivi distinti<sup>74</sup>. Lo scopo della sua scultura era rendere la gestalt visibile all'osservatore, ovvero la percezione immediata dell'intera forma.

“The simpler forms create strong gestalt sensations. Their parts are bond together in such a way that theyoffer a maximum resistance to perceptual separation.”<sup>75</sup>

Il Minimalismo non ignora i suoi risvolti percettivi. Morris descrive l'esperienza del suo lavoro come un sistema di percezioni, una relazione indivisibile tra corpo, opera e galleria<sup>76</sup>. La scultura funziona nel suo rapporto con l'osservatore e il lavoro serve ad attivare in lui la consapevolezza di questa relazione. *Mirrored Cubes* (1965) (Fig. 19), a tal riguardo, sono delle strutture geometriche in legno e specchi che sembrano dissolversi nel pavimento che riflettono, concepite per influenzare il rapporto dello spettatore con lo spazio.<sup>77</sup> Qui si inserisce l'influenza di Merleau-Ponty:

“Il nostro corpo è nel mondo così come è nell'organismo. Mantiene lo spettacolo visibile costantemente vivo ... e forma con esso un sistema.”<sup>78</sup>

Il filosofo sostiene che esistiamo grazie all'incontro con l'ambiente, che arriviamo a conoscere noi stessi solo in relazione a ciò che percepiamo. Lo stesso principio sta alla base delle opere di Turrell. Tuttavia, mentre *Senza titolo* (1966) di Morris (Fig. 20) è percepibile in termini gestaltici perché rimane sempre un cubo

---

<sup>74</sup>James Meyer, *Minimalismo*, London, New York, Phaidon, 2005, p. 30

<sup>75</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berckley: University of California, 1990, p. 41

<sup>76</sup>James Meyer, *Minimalismo*, London, New York, Phaidon, 2005, p. 30

<sup>77</sup>Ivi, p. 80

<sup>78</sup>Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bonomi, 2003

indipendentemente dalla posizione da cui lo si osserva, *Afrum* (1966) di Turrell sembra un cubo ma, in realtà, si muove tra la bidimensionalità e tridimensionalità e non si risolve mai in una forma. Nei lavori di Turrell, dunque, la gestalt non si realizza perché gli effetti visivi giungono in modo simultaneo e conflittuale, sovrapponendosi, cambiando al cambiare della posizione dello spettatore<sup>79</sup>. Ciò che ad una certa distanza sembra un solido sospeso, avvicinandosi si dissolve. Il suo lavoro supera il Minimalismo nell'occuparsi della complessità del vedere. Non ci sono oggetti nello spazio, ma solo luce nello spazio. Le opere di Turrell, inoltre, complicano una delle maggiori critiche rivolte al Minimalismo. In *“Art and Objecthood”* Michael Fried suggerisce che la Minimal Art, con l'affermazione della propria specifica oggettività fine a se stessa, compromette la distinzione tra ciò che è o non è arte. Un'opera d'arte “non è un oggetto”, scrive Fried<sup>80</sup>. Il minimalismo, in questo senso, sfonda la quarta parete e rende l'osservatore cosciente che “what you see is what you see”. Affermando l'assenza di trascendentalità, l'opera minimalista rompe la “magia” dell'arte e si riduce semplicisticamente. Instaura un rapporto “teatrale” con l'osservatore, lo obbliga a girarci attorno, a stabilire una relazione estesa nel tempo<sup>81</sup>. Lo colloca nel tempo e nello spazio reale e distrugge la “presentness” dell'opera, ovvero quel momento di esaltante riconoscimento lontano dal banale del quotidiano che rende l'arte tale<sup>82</sup>. Il lavoro di Turrell, però, da un lato

---

<sup>79</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 44

<sup>80</sup> Michael Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, V/10, 1967, pp. 12-23.

<sup>81</sup> *Ibidem*

<sup>82</sup> James Meyer, *Minimalismo*, London, New York, Phaidon, 2005, p. 33

non implica l'oggettività, dall'altro è sì teatrale, perché richiede tempo, ma possiede anche la qualità di cui il critico parla, perché il tempo richiesto dall'opera serve a rendere lo spettatore presente<sup>83</sup>. Non si tratta di un'epifania come nella visione idealizzata di Fried, ma di un'attivazione. L'esperienza del Minimalismo di Morris ha dei punti in comune con quella della tendenza californiana, e alla sensibilità di Turrell stesso. Esiste, infatti, una versione del Minimalismo, chiamata Finish Fetish o L.A. Look, che si sviluppa negli stessi anni in California<sup>84</sup>. Tra gli esponenti troviamo Larry Bell e gli insegnanti della Irvine di Turrell Tony DeLap, John McCracken e David Gray. I critici hanno spesso distinto il Minimalismo della East Coast da quello californiano. La scultura di questi artisti si caratterizza da un'estetica che enfatizza il potenziale percettivo di materiali lucidi e sintetici come vetro, acrilico, resina e vernice, miticamente legata ad una cultura di automobili, plastica, sole e ampi spazi aperti e all'aerodinamicità dell'industria aerospaziale della California del Sud<sup>85</sup>. Il colore e l'illusionismo di queste opere vengono contrapposte alla sobrietà e pura materialità di New York. L'attenzione ai materiali con effetti percettivi è ben identificata dagli *Untitled Cubes* (Fig. 21) di Bell (1965), che, creando particolari riflessi, trasformano l'osservatore e la galleria in cui sono esposti in parti integranti dell'opera, mentre *Manchu* (Fig. 22) di McCracken (1965) è una scultura che esemplifica l'utilizzo di colori brillanti e materiali lucidi e levigati, sperimentando la

---

<sup>83</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 48

<sup>84</sup> James Meyer, *Minimalismo*, London, New York, Phaidon, 2005, p. 28

<sup>85</sup> *Ibidem*

sovrapposizione di elementi scultorei e pittorici.<sup>86</sup> Sebbene, però, questi artisti producano opere che implicano effetti percettivi e talvolta sembrano immateriali, si tratta sempre oggetti. Irwin afferma che le distinzioni tra il minimalismo delle due coste sono essenzialmente filosofiche:

“ They relied on conception while we worked in the domain of perception.”<sup>87</sup>

C'è una minore enfasi della materialità per lasciare spazio anche a questioni filosofiche e percettive, ma queste restano indissolubilmente legate alla forma e ai materiali usati, animati e resi sensibili dalla luce. In Turrell, invece, le opere non sono oggetti. Egli si libera della necessità dei suoi contemporanei di rendere l'oggetto discreto perché nei suoi ambienti, non essendoci alcun oggetto, tutto accoglie la luce e il focus va direttamente alla percezione<sup>88</sup>. Il suo approccio alla percezione non è conseguenza accidentale della lavorazione dei materiali di cui si compone l'opera, bensì l'abbandono dell'oggetto in favore della luce. In lui, l'opera e l'ambiente si equivalgono. L'innovatività di Turrell ispira nuove esperienze dell'arte californiana che vengono riunite sotto il nome di Light and Space Movement<sup>89</sup>. In realtà, non vi è alcun movimento nel vero senso del termine, non si tratta di un gruppo coeso di artisti con un programma condiviso, ma solo con interessi simili. Quello che si ha è un eterogeneo insieme di soluzioni che si focalizza sulle potenzialità della luce. Il primo minimalista a lavorare con la luce elettrica è Dan Flavin, esplorando

---

<sup>86</sup>Ivi, pp. 101-102

<sup>87</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 52

<sup>88</sup>Ivi, p. 53

<sup>89</sup>Ivi, 54



l'animazione degli spazi attraverso il flusso luminoso. In lui, però, c'è ancora una manifesta contraddizione tra il carattere diffusivo del mezzo e la forma rigida che non osa contraddire<sup>90</sup>. Sono considerati esponenti del Light and Space Larry Bell, Eric Orr, Michael Asher, Bruce Nauman e Maria Nordman, ma gli artisti più coinvolti in questa ricerca di far prevalere il *software* sull'*hardware*, Turrell, Robert Irwin e Douglas Wheeler, si conoscono personalmente e vengono spesso accostati nella letteratura critica del periodo, per esempio da Coplans<sup>91</sup>. A metà anni Sessanta, Irwin lavora sui *dot paintings*, ovvero tele sporgenti dal muro su cui dipinge dei puntini che, se visti da distante, non si risolvono e creano una specie di nebbia che sembra fluttuare nello spazio<sup>92</sup>. Prosegue poi la sua ricerca con dei dischi convessi e colorati in alluminio che sembrano fluttuare perché, illuminati, creano delle ombre che rendono difficile distinguere i confini dei dischi dagli effetti di luce, come si nota in *Untitled* (1969)<sup>93</sup>(Fig. 23). Wheeler, invece, crea dei “dipinti” come *Untitled* (1970) (Fig. 24) che si proiettano nello spazio emettendo luce fluorescente. Usa il plexiglass come materiale di supporto e incorpora le fonti di luce direttamente nell'opera nascondendole dietro il supporto.<sup>94</sup> Per tutti e tre il soggetto è la visione e l'attivazione delle capacità visive dell'osservatore attraverso situazioni che stimolano la percezione. La vera differenza tra le loro produzioni è che Turrell “oggettivizza” la luce, mentre Irwin e Wheeler dematerializzano gli oggetti, la loro è ancora pittura e

---

<sup>90</sup>Renato Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2013, pp. 315-316

<sup>91</sup>C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 54

<sup>92</sup>*Ivi*, p. 55

<sup>93</sup>*Ivi*, p.56

<sup>94</sup>*Ibidem*

scultura<sup>95</sup>. Più che chiunque altro, Turrell rimane fedele all'utilizzo della luce e dello spazio come mezzi espressivi, tutto il corpus delle sue opere si incentra sulla percezione e, raffinando le sue tecniche, crea ambienti sempre più potenti e suggestivi.

### ***1.5 Interno/esterno, il RodenCrater***

Il passaggio dal Mendota Hotel al progetto del *Roden Crater* rappresenta per Turrell un grande salto di scala, ma la sostanza del suo lavoro con la luce tra spazi interni ed esterni rimane la stessa. Turrell comincia a lavorare con il cielo nel suo studio al Mendota, non può però spingersi troppo oltre negli interventi sulla struttura perché non possiede l'edificio e non riesce a mettere a punto quanto vorrebbe situazioni che cambiano il modo di percepire l'esterno<sup>96</sup>. Desidera, inoltre, coniugare la sua arte con paesaggio naturale e decide così di cercare un luogo più vasto e aperto. Ispeziona in aeroplano il deserto dell'Arizona alla ricerca di uno spazio concavo, di un luogo fuori dal tempo con una qualità singolare come quella di alcuni siti pieni di fascino circondati da paesaggi suggestivi, quali per lui le piramidi e le mastaba<sup>97</sup>. Ritrova questa caratteristica nel *Roden Crater*, ovvero il cratere di un vulcano estinto nel deserto tra Flagstaff e il Painted Desert dal diametro di circa trecento metri, profondo

---

<sup>95</sup>*Ibidem*

<sup>96</sup>James Turrell, *Intervista con James Turrell*, a cura di Guia Sambonet, in *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 77-78

<sup>97</sup><https://www.youtube.com/watch?v=g0g6JFYRKxQ>, "James Turrell's RodenCrater", LACMA, 2020

venti e dalla forma quasi perfettamente conica che lo fa sembrare una creazione umana invece che naturale<sup>98</sup>. Dal 1975 l'artista lo sta trasformando in un osservatorio astronomico naturale, grazie ad una prima donazione da parte della Guggenheim Foundation<sup>99</sup>. Le stanze del Mendota sono il punto di partenza del lavoro successivo, nei suoi ambienti ristretti Turrell sperimenta opere che offrono la luce alla percezione dello spettatore. Anche nel cratere costruisce spazi umani, ma li mette in relazione con un contesto molto più grande<sup>100</sup>. I bordi creano uno spazio "interno" in relazione con l'enorme distesa che ha attorno, ricreando quella dinamica tra interno ed esterno presente nelle ultime fasi del Mendota. Turrell vuole lavorare con il cielo, ma sempre dal punto di vista di chi lo osserva. Il suo desiderio è quello di portare lo spettatore a "vedersi guardare" eventi astronomici in uno spazio da lui creato. Egli cita l'allegoria della caverna di Platone, nella quale l'uomo vede la realtà soltanto grazie al riflesso sulla parete, per descrivere il suo tipo di ricerca. Il pregiudizio percettivo permette di non vedere le cose come sono veramente ma come noi le creiamo. Siamo noi a creare il colore del cielo, ed è per questo che lui può cambiare il modo in cui lo vediamo<sup>101</sup>. Lavorando con la luce influisce sul medium ma l'opera non consiste in una scoperta compiuta dell'artista, l'opera è lo spettatore stesso che scopre con i propri sensi quello che Turrell predispone<sup>102</sup>. Non è lui a "fare" quello spazio, bensì lo spettatore. L'artista è solo colui che dispone una situazione nella quale far vedere agli altri ciò

---

<sup>98</sup>Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guia Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 11

<sup>99</sup><https://www.youtube.com/watch?v=g0g6JFYRKxQ>, "James Turrell's Roden Crater", LACMA, 2020

<sup>100</sup>James Turrell, *Intervista con James Turrell*, a cura di Guia Sambonet, in *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 76

<sup>101</sup>*Ivi*, p. 77

<sup>102</sup><https://www.youtube.com/watch?v=g0g6JFYRKxQ>, "James Turrell's Roden Crater", LACMA, 2020

che ha visto lui. Turrell ci porta all'interno per vedere l'esterno perché ci vuole raccontare come lo vediamo, come di fatto sia il nostro vedere a dare colore e forma alle cose<sup>103</sup>. Inizia a creare questa esperienza attraverso un complesso di stanze intercomunicanti orientate al fine di cogliere fenomeni celesti specifici<sup>104</sup>. Ogni spazio è aperto verso l'esterno ma è anche concepito per catturare e amplificare determinati fenomeni luminosi. La stanza ovest è composta da tre spazi (articolati in uno *Skyspace*, un *Veil/Shallow-Space* e il *Sunset Space*) in cui la luminosità decresce progressivamente<sup>105</sup>. La stanza est (Fig. 30) è dedicata all'alba, e una scala conduce ad uno spazio voltato a botte in cui il riflesso del sole sull'acqua di una piscina poco profonda forma un *Wedgework*<sup>106</sup>. La stanza nord (Fig. 32) contiene, inserita nel tetto, una lente per proiettore da camera oscura che cattura la luce delle stelle e dei pianeti, mentre la stanza sud (Fig. 31) è uno spazio circolare cinto da una rampa che si apre verso l'esterno a diversi livelli<sup>107</sup>. La fumarola è orientata in relazione al solstizio d'estate e al punto più a nord da cui sorge la luna e agisce da lente proiettando l'immagine del sole contro la pietra verticale al centro del *Sun and Moon Space* (Fig. 25, 26), che riceve anche l'immagine della luna dal tunnel che lo collega al *Crater's Eye* (Fig. 29)<sup>108</sup>. Quest'ultimo, al centro del bacino del cratere, è uno *Skyspace* circolare con diverse postazioni per l'osservazione del cielo e il percorso che sale

---

<sup>103</sup>*Ibidem*

<sup>104</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 80

<sup>105</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 88

<sup>106</sup>*Ivi*, p. 89

<sup>107</sup>*Ivi*, p. 88-89

<sup>108</sup>*Ivi*, p. 90

verso di esso è stato studiato in funzione della sensazione di entrata nell'universo<sup>109</sup>. I tunnel (Fig. 27, 28) che collegano gli spazi sono dei veri e propri telescopi a grandezza umana. Ogni stanza ha le proprie caratteristiche ma non c'è un particolare percorso né particolari istruzioni designate dall'artista per la visita. Vuole che gli ospiti rimangano liberi di muoversi all'interno del cratere e di scoprire le esperienze da soli, senza una guida. Auspica che i visitatori, accolti in un numero da sei a otto a turno, possano soggiornare all'interno del cratere per ventiquattro ore, così da avere la possibilità di esperire tutti i fenomeni che accadono nell'arco del giorno e della notte<sup>110</sup>. Turrell afferma che usare la luce per raccontare una storia, dare un'immagine, significa usare il potere narrativo dell'immagine e non il potere del mezzo. Per lui la luce ha un suo potere intrinseco ed è per questo che la sua arte non vuole essere narrativa: non c'è un oggetto così come non c'è un particolare focus<sup>111</sup>. Quello che rimane all'attenzione dello spettatore è la relazione primaria con la luce di cui ci nutriamo. La costruzione del cratere è ancora oggi in via di realizzazione. Una volta completata, l'opera magna turrelliana conterrà venti stanze<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup>*Ivi*, p. 91; p. 80

<sup>110</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 80

<sup>111</sup><https://www.youtube.com/watch?v=g0g6JFYRKxQ>, "James Turrell's Roden Crater", LACMA, 2020

<sup>112</sup>*Ibidem*



## 2. Gli effetti percettivi di “Skyspace I” e “SightUnseen” a Villa Panza

### 2.1 La Collezione Panza

Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo (Fig. 33), Varese, viene costruita alla metà del XVIII secolo su commissione di Paolo Antonio Menafoglio, un banchiere nominato marchese dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria<sup>113</sup>. La villa si trova sopraelevata rispetto alla città, sulla cima di una collina, e l'orizzonte attorno ad essa è aperto in tutte le direzioni. L'ospite si fa tutt'uno con la natura circostante e i suoni che vengono dalla città di sotto. Giuseppe Panza, l'ultimo proprietario della villa, parla del luogo come di un posto incantato dove la luce inonda lo spazio e si ha la sensazione di stare sospesi tra cielo e terra. L'architetto è ignoto ma l'edificio, nonostante la costruzione avvenga in periodo barocco, è peculiare per la sua semplicità minimalista<sup>114</sup>. Non abbonda di decorazioni ma è luminoso, con un ritmo armonico delle forme e con soluzioni architettoniche raffinate. La facciata verso la strada nasconde al pubblico la parte privata della villa, rivolta verso il giardino, ed è lì

---

<sup>113</sup>Giuseppe Panza di Biumo, *La Collezione Panza, Villa Menafoglio Litta Panza-Varese*, Milano, Skira, 2020, p.4

<sup>114</sup>*Ibidem*

che tutto si apre verso il cielo, l'orizzonte e la natura. Menafoglio muore nel 1768 con un solo erede, che distrugge il patrimonio e costringe la famiglia a vendere la villa. Dopo diversi passaggi di proprietà, viene acquistata dal duca Pompeo Litta nel 1823<sup>115</sup>. La famiglia Litta è una delle più ricche della Milano dell'epoca. Egli decide di attuare degli ampliamenti e affida all'architetto Luigi Canonica il disegno dell'ala delle scuderie e del Salone Impero al piano terra<sup>116</sup>. La villa viene infine comprata da Alessandro Panza, padre di Giuseppe, nel 1935 e viene commissionato il restauro a Piero Portaluppi, uno degli architetti milanesi più importanti degli anni Trenta<sup>117</sup>. Giuseppe ha solo dodici anni ma adora quel luogo e gradualmente maturano le condizioni per trasformare la villa nella sede di qualcos'altro. Alessandro Panza è un imprenditore legato al commercio di vino, particolarmente acuto negli affari e nella gestione del suo patrimonio. Egli investe in proprietà e terreni agricoli ed è capace di aggirare la Depressione degli anni Trenta, riuscendo a comprare in quegli'anni anche la casa di Biumo ad un prezzo conveniente<sup>118</sup>. Giuseppe cresce in un ambiente culturalmente stimolante e si dedica agli affari nel mercato immobiliare. Il futuro collezionista compie diversi viaggi in America. Il primo a New York nel 1954 apre gli occhi di Panza verso un mondo che lui considera all'avanguardia rispetto alla stagnante Europa, sotto tutti i punti di vista, ed in primis economico<sup>119</sup>. Si tratta di un paese che per lui rappresenta il futuro, l'energia e il desiderio di creare. Di ritorno

---

<sup>115</sup>Giuseppe Panza di Biumo, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza-Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2020, p.5

<sup>116</sup>*Ibidem*

<sup>117</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 33

<sup>118</sup> *Ivi*, pp. 19-20

<sup>119</sup> *Ivi*, pp. 57-61



dall'America sposa la sua fidanzata Rosa Giovanna Magnifico e comincia l'avventura collezionistica di una vita a Milano, dove lavora e abita. Qui inizia a frequentare una galleria poco conosciuta, la *Galleria Apollinaire* di Guido Le Noci<sup>120</sup>. Panza racconta che il suo interesse per l'arte viene nutrito dalle conversazioni che intrattiene quasi tutte le sere dopo lavoro con Le Noci. Trova in lui una figura competente con cui poter parlare di arte nel momento in cui sta formando le sue idee riguardo al tema. Si rende conto di quanto le altre gallerie d'arte di Milano fossero ferme agli anni Trenta, chiuse in una situazione creata dalle politiche nazionaliste del fascismo che rendono difficili le aperture al resto del mondo, non vi trova infatti quasi nessun artista straniero e pochi giovani<sup>121</sup>. È da Le Noci che Panza compra il suo primo pezzo d'arte contemporanea e viene introdotto al critico Pierre Restany, che lo aggiorna sulle novità della scena artistica di Parigi e lo spinge a tornarci in viaggio<sup>122</sup>. La Collezione Panza nasce da una ricerca di bellezza che trascende la moda del tempo, una bellezza che si esprime in forme nuove. Quando inizia a collezionare opere d'arte Panza è forse il primo italiano a credere nella validità e nella bellezza dell'arte contemporanea americana della seconda metà del Novecento. La sua e quella della moglie Giovanna è una ricerca attenta al valore dell'arte, a quella che è la loro idea di arte. Lo scopo è quello di scegliere e lasciare alle generazioni successive le opere migliori dei migliori artisti, quelle che altri non

---

<sup>120</sup>Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 68

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 67

<sup>122</sup> *Ivi*, p.70

capiscono nel momento in cui emergono<sup>123</sup>. Quando i coniugi iniziano ad acquistare opere, nel 1956, in breve riempiono la loro casa a Milano, pensano così di iniziare ad utilizzare l'appartamento di cui dispongono a Biumo<sup>124</sup>. La Collezione si compone di opere di artisti che, quando vengono acquistate a poco prezzo, sono derise e rifiutate. Nessuno può predire quello che sarà il loro futuro valore di mercato, ma i Panza hanno fiducia nelle loro scelte. La lungimiranza dei coniugi ha fatto sì che la loro, oggi, costituisca una delle collezioni dall'inestimabile valore di mercato più significative e rappresentative dell'arte della seconda metà del XX secolo. Quando la Collezione inizia a formarsi, negli anni Cinquanta, l'astrattismo geometrico non viene considerato buona arte<sup>125</sup>. Lo scopo del collezionismo di Panza è quello di comprendere profondamente il buono delle opere e del loro artista. Per l'uomo, i pregiudizi sono pericolosi e la bellezza di qualcosa va giudicata in base alle idee che vengono espresse da un lavoro: se non ci sono idee non c'è bellezza<sup>126</sup>. La vicenda collezionistica di Panza è caratterizzata dall'ansia e dal tormento di scegliere il meglio, è costellata da dubbi, ripensamenti, occasioni perse e da un approccio riflessivo nel selezionare le opere. Panza colleziona in un clima ostile, in Italia le critiche nei confronti dell'astrattismo, a cui fin da subito si interessa, sono feroci e chi colleziona questo tipo di arte è generalmente considerato un pazzo dilettante<sup>127</sup>. In Europa l'arte americana viene giudicata priva di valore, poiché la vera arte appartiene

---

<sup>123</sup>Giuseppe Panza di Biumo, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza-Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2020, pp. 30-31

<sup>124</sup>*Ivi*, p. 5

<sup>125</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 74

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 75-77

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 79

al vecchio continente. Il primo contatto di Panza con l'arte americana è Franz Kline e con lui inizia a fare acquisti oltreoceano guardando le foto delle opere<sup>128</sup>. Il nucleo di quella che è già all'epoca è la più importante collezione europea di arte americana viene peculiarmente acquistato senza prima vedere le opere di persona, ma per il collezionista, quello delle foto, è un sistema che funziona. Panza, nei suoi viaggi intercontinentali e attraverso i rapporti che coltiva con importanti galleristi come Leo Castelli, per citarne uno, ma anche personalmente con gli artisti stessi, entra a contatto con tutte le maggiori correnti e tendenze artistiche americane degli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta. Torna a New York per la seconda volta nel 1960, atteso da Leo Castelli e Sidney Janis, due dei galleristi più importanti all'epoca, conosce John Cage e visita lo studio di Mark Rothko<sup>129</sup>. Si interessa alla Pop Art , conoscendo e comprando opere di Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg e James Rosenquist. Nelle sue ripetute visite alla ricerca di lavori da acquisire, in particolare dal 1967, entra a contatto e si innamora dell'arte minimale prima con Dan Flavin esposto a Milano, poi con Robert Morris attraverso Castelli<sup>130</sup>. Il Minimalismo, per Panza, rappresenta la forza del pensiero, la ricerca della maggiore complessità che deriva dalla ricerca dell'essenziale. L'arte minimale rivoluziona il modo di fare arte, si slega dalle logiche di mercato e dall'oggetto come un feticcio, l'arte non sta più in un prodotto materico ma nella sua idea. È la visualizzazione del pensiero, capacità razionale e intuitiva assieme che viene espressa in un ordine geometrico fatto di linee,

---

<sup>128</sup>Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, pp. 79- 81

<sup>129</sup>*Ivi*, pp. 100-109

<sup>130</sup>*Ivi*, pp. 123 e 127

curve, volumi con infinite possibilità di variazione<sup>131</sup>. Panza vede nell'estrema semplicità, nella riduzione, anche la ricerca del sublime. “La rappresentazione del tutto eliminando quasi tutto”<sup>132</sup>. Il collezionista parla degli anni Sessanta negli USA come di un periodo estremamente fertile, la nuova generazione guarda al futuro con fiducia e voglia di partecipare attivamente alla vita. Vi è un clima di ricerca e sperimentazione che permette lo sviluppo di un'arte che esplora nuove forme e nuove idee<sup>133</sup>. I trent'anni compresi tra il 1945 e il 1975 costituiscono, secondo Panza, un periodo ricco di crescita e innovazioni per l'arte occidentale comparabile al Rinascimento, all'Impressionismo e Post-impressionismo e al periodo che va dal 1907 al 1925 in cui in Europa si sviluppano Cubismo, Astrattismo e Surrealismo<sup>134</sup>. Tutti questi periodi di grande innovazione artistica avvengono di pari passo a nuove scoperte scientifiche, questo perché l'evoluzione tecnologica è una forza propulsiva per il cambiamento e nutre la creatività artistica, che mira a scoprire l'ignoto tanto quanto gli altri ambiti della vita. Dal Minimalismo, a partire dal Sessantotto, si sviluppa il Concettualismo. Se per i minimalisti l'idea si concretizza in un progetto che può essere creato da mani esterne, i concettualisti come Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Douglas Huebler, Lawrence Weiner e Ian Wilson si fermano direttamente all'idea. Panza ha la fortuna di incontrare diverse volte colui che considera il

---

<sup>131</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza-Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2020, p. 7

<sup>132</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 135

<sup>133</sup> Ivi, p. 134

<sup>134</sup> Ibidem

precursore dell' "arte senza pennello", ovvero Marcel Duchamp<sup>135</sup>. L'arte duchampiana inizia la rivoluzione, apre alla possibilità di fare arte senza di fatto produrre nulla, poiché essa è tale solo se pensata. Il Concettualismo segue la strada aperta dal Minimalismo qualche anno prima per ridurre ancora più all'essenziale la pratica artistica e affermare che è l'idea ad essere tutto ciò che serve all'opera per essere tale. Dopo la minimal e conceptual art Panza scopre l'arte di Los Angeles, il Light and Space, attraverso i cubi di Larry Bell e i dischi di Robert Irwin nel 1968<sup>136</sup>. È Irwin ad introdurlo alle nuove esperienze di un gruppo di artisti californiani che lavorano con l'ambiente e la percezione in un modo vicino alla sensibilità e alle idee artistiche di Panza<sup>137</sup>. Decide così di visitare Los Angeles per scoprire questa nuova arte e osserva come sia una città in continuo divenire, sospesa in una perpetua primavera che sembra bloccare la vita in un eterno presente<sup>138</sup>. È la città del'intrattenimento, in cui tutto dura un momento e poi viene abbandonato alla ricerca di qualcosa di nuovo, ma è anche un luogo di prim'ordine sul fronte della ricerca scientifica e aerospaziale. Comprende come l'arte ambientale, basata sulla luce e sullo spazio, si sviluppi qui prima che altrove. Dalla mancanza di stabilità, di senso del tempo deriva la necessità di cercare qualcosa di vero. In un luogo in cui tutto cambia, la verità si trova in noi stessi, nella consapevolezza del nostro essere e vivere<sup>139</sup>. Da questo punto di partenza gli artisti guardano al vicino deserto e trovano

---

<sup>135</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 161

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 172

<sup>137</sup> *Ibidem*

<sup>138</sup> *Ivi*, pp. 174-175

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 176

nella luce la loro soluzione. Sono artisti che scoprono che la luce può cambiare il nostro modo di percepire gli spazi creando delle illusioni simili a quelle usate nel cinema. Il loro scopo, però, non è raccontare una storia che sembri vera, al contrario vogliono indagare loro stessi e vedersi dall'interno<sup>140</sup>. È un'arte che richiede tempo e predisposizione alla contemplazione. Panza si interessa anche alla pittura minimalista, ad alcuni importanti artisti inglesi come Richard Long, e ad altre esperienze come la Land Art e artisti che sviluppano Minimalismo e Concettualismo in nuove declinazioni. Panza riprende a collezionare nel 1989, dopo una pausa di poco più di dieci anni dovuta a riassetamenti economici<sup>141</sup>. È l'inizio di quella che lui chiama "terza collezione" e di un programma per mostrare le sue opere al pubblico. Le opere della Collezione donate ai musei oggi sono in tutto cinquecentosessanta<sup>142</sup>. La maggior parte di queste si trovano al MOCA- Museum of Contemporary Art di Los Angeles e alla Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York. Altre opere, invece, si trovano in comodato d'uso in diverse e importanti sedi storiche<sup>143</sup>. Ognuna di queste opere viene donata o ceduta nell'ottica di un posizionamento che possa valorizzarla al meglio delle possibilità. I lavori esposti a Biumo sono un nucleo ben nutrito ma pur sempre rappresentativo degli interessi collezionistici di Panza. L'architettura della villa si presta, secondo il gusto dei coniugi collezionisti, ad un'interazione magnifica con le opere che ospita. Le sale

---

<sup>140</sup>*Ibidem*

<sup>141</sup>*Ivi*, p.231

<sup>142</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza-Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2020, p. 30

<sup>143</sup>*Ibidem*

ampie hanno una forte influenza sulla loro visione, sulla possibilità di capirne meglio la qualità<sup>144</sup>. Dietro l'esposizione dei lavori c'è un'accurata ricerca che esamina la soluzione più affine alle caratteristiche di ognuno di essi. Nel 1995, Panza decide che è il momento di donare la villa e la Collezione al suo interno al FAI- Fondo per l'Ambiente Italiano<sup>145</sup>. L'impulso viene dato dalla volontà dei collezionisti di conservare uniti e in quello spazio unico nel suo genere i loro capolavori e di lasciare alle generazioni successive la testimonianza di una collezione di grande qualità, conservando quel luogo intatto e contribuendo alla salvaguardia di un pezzo di storia della cultura dell'ultima metà dello scorso secolo<sup>146</sup>.

## ***2.2 James, Giuseppe e Giovanna***

Panza viene a conoscenza del lavoro di James Turrell nel 1973 grazie a Robert Irwin<sup>147</sup>. Il collezionista incontra Irwin alla *Pace Gallery* di New York nel 1968<sup>148</sup>. Qui sono esposti i suoi dischi in metallo, lavori che danno allo spettatore l'impressione di essere sospesi nel vuoto. Prima di quest'ultimi, la ricerca sulla

---

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 5

<sup>145</sup> Marco Magnifico, Anna Bernardini, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza-Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao, Addenda 2002-2020*, Milano, Skira, 2020, p.9

<sup>146</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza-Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2020, p. 31

<sup>147</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guida Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 6

<sup>148</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 177

percezione dell'artista inizia con i *Dot Paintings*, quadri in cui l'artista dipinge dei pallini colorati che, se guardati per qualche minuto, assumono la forma di un cerchio rosso che sembra uscire da uno sfondo blu e sembrano vibrare, trasformandosi da uno stadio statico ad uno in movimento<sup>149</sup>. I dischi invece, come *Plastic Disc*, danno l'illusione di una massa che si dissolve perdendo il loro peso e volume<sup>150</sup>. Sono posizionati a mezzo metro dal muro, l'illuminazione e la superficie granulosa che assorbe la luce ed elimina i riflessi giocano una parte fondamentale nel loro effetto. Quattro fari ai vertici del muro proiettano le ombre del disco sulla parete. Sono apparizioni sospese tra il reale e l'illusione e pongono questa questione filosofica allo spettatore. Irwin è un pensatore che crea un arte interrogando il pubblico su problemi filosofici fondamentali e per questo, secondo Panza, rappresenta la situazione culturale di Los Angeles in quel momento<sup>151</sup>. Il minimalismo e concettualismo sono le premesse di ciò che accade in California. Vi è un'unione delle ricerche e un nuovo sviluppo di queste incentrato sulla percezione, un fenomeno istintivo ma legato alla funzione culturale dell'uomo, al suo modo di conoscere<sup>152</sup>. Importante è l'aiuto di Irwin nell'introdurre Panza ad altri artisti che lavorano su questi concetti: Doug Wheeler, Eric Orr, Maria Nordman e lo stesso Turrell. È Helen Winkler, la segretaria del gallerista newyorkese Heiner Friedrich, che rappresenta gli artisti losangelini, ad organizzare il viaggio a Los Angeles e gli incontri con gli artisti per i collezionisti

---

<sup>149</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guida Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 6

<sup>150</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 177

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 178

<sup>152</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guida Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 7



Panza<sup>153</sup>. Los Angeles si colloca oltre i paesaggi estremi del deserto, è una città in cui la luce domina e tutto è in movimento. È il polo dell'industria dello spettacolo, soprattutto dell'effimero, che usa delle tecniche per ottenere effetti speciali che si scoprono utili anche per l'arte. Non è da meno l'influenza delle ricerche scientifiche determinate dalla forte presenza di un'industria di alta tecnologia e dalla concentrazione di università nello stato. In questi artisti più che in altri, infatti, è riscontrabile un interesse peculiare per la scienza, la tecnologia e la filosofia<sup>154</sup>. La situazione sociale e geografica di Los Angeles è la premessa determinante per comprendere il tipo di arte che vi si sviluppa. Nel 1973, Giuseppe e la moglie Giovanna vengono invitati da James Turrell nella sua casa a Santa Monica, il Mendota Hotel<sup>155</sup>. Panza descrive l'esperienza nelle sue memorie, e parla della casa come in realtà di un'opera d'arte dell'artista. Quando si incontrano, Turrell ha trentun'anni e non vive ancora della sua arte, si sostenta con un'altra sua passione, restaurando aerei antichi e rivendendoli ai numerosi collezionisti californiani<sup>156</sup>. La casa-studio appare completamente bianca e spoglia agli occhi degli ospiti, non ci sono mobili o quadri ma solo un tavolo e qualche sedia<sup>157</sup>. Non ci sono porte né altri particolari di uso comune come prese o fonti di luce visibili. Tutto l'ambiente è perfetto e liscio. È pomeriggio quando i due arrivano al Mendota e, dopo aver parlato di arte, aeroplani e deserto, la prima esperienza dell'arte di Turrell che fanno è quella

---

<sup>153</sup> *Ibidem*

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 8

<sup>155</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 178

<sup>156</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guia Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 12

<sup>157</sup> *Ivi*, p.8

di entrare in un'altra stanza e sedersi a terra guardando verso un'apertura nel muro, subito sotto l'alto soffitto<sup>158</sup>. L'apertura è fatta per inquadrare solo il cielo e portare quest'ultimo sullo stesso piano della parete, nascondendone lo spessore e facendola sembrare una continuazione del muro. La stanza è illuminata artificialmente ma il tubo al neon è nascosto alla vista in una fessura tra il pavimento e la parete. Il cielo visto così non sembra vero ai Panza, la superficie è troppo perfetta ed è di un colore blu che risulta quasi fisico, anche se dopo qualche momento ci si rende conto che si tratta dell'infinito vuoto del cielo<sup>159</sup>. Panza parla di un'alternanza di queste due impressioni di fronte al lavoro: quella del vuoto e quella delle corporeità. Dopo circa quindici minuti di osservazione nella stanza, il sole comincia a calare. L'apertura si tinge di una successione straordinaria di colori e, per i due, l'esperienza che deriva dall'intensità di quei colori osservati in quell'ambiente è comparabile al vedere il tramonto per la prima volta<sup>160</sup>. I coniugi vengono invitati da Turrell e sua moglie a fermarsi a mangiare per proseguire la visita nel dopocena, in un altro ambiente dell'edificio. La seconda stanza offerta all'esperienza dei Panza è senza finestre, al buio, situata d'angolo all'incrocio di due strade con un semaforo<sup>161</sup>. Sulle due pareti che davano sulle strade vi sono delle piccole aperture e gli ospiti siedono dando loro le spalle. Dopo un paio di minuti al buio completo, l'artista inizia ad aprire uno di

---

<sup>158</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 179

<sup>159</sup> *Ibidem*; Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guida Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 9

<sup>160</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 179

<sup>161</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guida Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 9

quei buchi e la stanza viene immersa in una luce fredda simile alla luce della luna<sup>162</sup>. Questo avviene perché l'apertura sulla strada inquadra un lampione, lo spazio viene trasformato in una piacevole dimensione irreali, come quella di un sogno<sup>163</sup>. Aprendo un'altra apertura, dopo un'altra sosta al buio, una luce abbagliante entra e la stanza si illumina a giorno per pochi istanti<sup>164</sup>. Si tratta della luce proviene dai fari accesi di una macchina in sosta sulla strada prospiciente. Aprendone un terzo, lo spazio viene infuso dalla successione di colori verde, giallo, rosa, e poi cala nuovamente il buio<sup>165</sup>. Infine, delle luci inizialmente tenui improvvisamente diventano progressivamente più forti e accecanti per poi scomparire. L'esperienza viene regalata sempre dalla strada, in questo caso dal semaforo e dai fari delle macchine che passano quando la luce dell'apparecchio stradale diventa verde<sup>166</sup>. I coniugi si trovano immersi in un lavoro che gioca con l'interazione tra l'esterno e l'interno. L'operazione dura circa un'ora ma le emozioni provate dei collezionisti è tale da convincerli della bellezza e qualità del lavoro di Turrell. Nessun artista prima ha mai usato la luce del sole e dell'elettricità come materiale da manipolare per creare delle opere d'arte. Durante questo primo incontro nella sua casa, Turrell propone ai Panza un viaggio con il suo aereo in visita al cratere su cui progetta di lavorare, il *Roden*<sup>167</sup>. Qualche giorno più tardi partono in volo per la prima tappa, Overton, vicino all'opera di Land Art di

---

<sup>162</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 179

<sup>163</sup> *Ibidem*

<sup>164</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guia Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 9-10

<sup>165</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 180

<sup>166</sup> *Ibidem*

<sup>167</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Jim Turrell*, in Guia Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 9

Michael Heizer, *Double Negative*. Il giorno seguente si recano al *Las Vegas Piece* di Walter De Maria. È la prima visita dei Panza nei deserti del West e l'impressione che ne traggono è meravigliosa. Panza parla dell'imponenza della natura in questi luoghi, resa eterna e solitaria dalla radiosità luce solare e dalla mancanza di vegetazione, come di una presenza soprannaturale. Il terzo giorno arrivano in Arizona, a Flagstaff, sorvolando il Grand Canyon e il Painted Desert. Sono a circa sessanta chilometri dal *Roden Crater*, la cui visita viene fissata al pomeriggio del giorno seguente. Salgono al centro del cratere poco prima dell'inizio del tramonto<sup>168</sup>. Lì il cielo non sembra più separato dalla terra, ma sembra scendere verso gli spettatori per identificarsi con essa. La forma del cratere modifica la percezione di ciò che si vede perché i suoi margini eliminano la visione del paesaggio circostante per evidenziare la visione della volta celeste<sup>169</sup>. Tolti tutti gli elementi circostanti di disturbo, il tramonto a cui assistono appare con un'evidenza diversa, non è localizzato in un punto bensì dilatato all'infinito<sup>170</sup>. Nel cratere, con lo scomparire della terra, tutto diventa colore e si entra in una dimensione fuori dal tempo, o meglio dove l'infinito sembra visibile, tangibile. La visione notturna è qualcosa di altrettanto magico poiché la luce delle stelle illumina il cratere a tal punto da permettere ai visitatori di camminare vedendo distintamente il suolo, come non fosse realmente notte<sup>171</sup>. Turrell vuole trasformare quel luogo in un osservatorio e un'opera d'arte assieme, al tempo della visita dei

---

<sup>168</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 183

<sup>169</sup> *Ibidem*

<sup>170</sup> Giuseppe Panza di Biumo, Jim Turrell, in *Guida Sambonet* (a cura di), James Turrell: dipinto con la luce, Milano, Motta, 1998, p. 11

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 12

Panza, però, i lavori (oggi in corso) devono ancora iniziare. Dopo la conoscenza e la visita dei luoghi di Turrell, avendone compreso la forza espressiva e volendo riprovare quelle stesse emozioni nella loro casa, i Panza invitano Turrell nella villa di Biumo per eseguire operesimili a quelle a cui assistono<sup>172</sup>. Turrell vola a Varesenello stesso anno e, dopo qualche mese di lavoro in loco, nel 1974, completa tre stanze al primo piano, sopra le scuderie<sup>173</sup>. Si tratta di spazi inutilizzati della villa che consentono all'artista di operare liberamente, anche implicando alterazioni dell'edificio. La prima stanza ospita *Lunette* (Fig. 34), è un lungo e alto corridoio voltato a botte e orientato a nord-ovest<sup>174</sup>. Nel muro in fondo, sotto la volta, si apre una lunetta che inquadra il cielo. La finestra viene murata e un tubo al neon che illumina la volta viene occultato dietro la cornice tra la parete e la volta. La luce al neon va a modificare la percezione perché riduce la differenza di luminosità tra interno ed esterno. Eliminando il contrasto, all'occhio viene fornita una visione riposante e viene generata quella sensazione di sospensione tra sogno e realtà tipica delle opere di Turrell<sup>175</sup>. Inoltre, tutte le pareti della stanza vengono imbiancate e lisciate per impedire alla luce al neon di rendere evidente la presenza di irregolarità. La seconda stanza ospita *Virga* (Fig. 13, 35) in cui mescola luce naturale proveniente da un lucernario inserito nel soffitto e luce artificiale di lampade fluorescenti rosa e verdi, invisibili durante il giorno ma che esercitano la loro influenza nel colore

---

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>173</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 187

<sup>174</sup> Giuseppe Panza di Biumo, Jim Turrell, in *Guida Sambonet* (a cura di), James Turrell: dipinto con la luce, Milano, Motta, 1998, p. 13

<sup>175</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 187

dell'ambiente la notte<sup>176</sup>. Il lucernario è coperto da un soffitto di cartongesso occultando la fonte della luce naturale, che passa attraverso due tagli alle estremità del soffitto. L'ultima stanza realizzata da Turrell ospita *Skyspace I*. L'artista torna spesso a Biumo per lunghi periodi, ama la pace e l'armonia che la villa di Menafoglio infonde<sup>177</sup>. In queste visite progetta una quarta stanza nell'attico per accogliere i *Projections Afrum I* e *Argus*. Prevede due proiettori nascosti nel soffitto che avrebbero creato l'apparizione di solidi geometrici fatti di luce ma, nonostante i tentativi negli anni, non risulta possibile ottenere l'effetto desiderato e Panza decide di donare le due opere alla Guggenheim, assieme ad altri disegni di progetti di Turrell da lui comprati, nella speranza che i piani di espansione della Fondazione possano dare spazi adeguati a queste opere ambientali<sup>178</sup>.

### 2.3 *Skyspace I*

Al Mendota Hotel, all'inizio degli anni Settanta, Turrell sviluppa gli *Structural Cuts*. Questi, come descritto a pagina 14, sono delle aperture nelle pareti che aprono all'esterno senza lasciar intendere alcuno scarto di piano tra le superfici del muro ed i tagli. All'ingresso dello studio della casa di Turrell vi è il primo di questi lavori (Fig. 14) ed è anche il primo tra i lavori dell'artista a cui Giuseppe e Giovanna Panza

---

<sup>176</sup>*Ivi*, p. 188

<sup>177</sup>*Ibidem*

<sup>178</sup>*Ibidem*

assistono durante la loro visita a Los Angeles<sup>179</sup>. Panza descrive l'opera come un'esperienza completamente inedita del cielo, che appare ai due come artificiale per la perfezione dei colori e per la sua tangibilità quasi materiale. Si tratta del prototipo di una serie intitolata *Skyspaces*, il modello infatti viene replicato e adattato nel primo *Skyspace* a Villa Panza su commissione dei collezionisti, che vogliono iterare l'emozione di un cielo palpabile nella loro casa. Una delle tre stanze realizzate da Turrell nell'ala sopra le scuderie ospita dunque *Skyspace I* (Fig. 36, 37) Turrell parla di Panza e della sua commissione come di un gesto audace di un uomo coraggioso, visionario e anche un po' ingenuo per il suo tempo. Panza affida all'artista la villa e questi, prima di essere raggiunto a Biumo dai coniugi, opera velocemente rimuovendo il tetto della stanza<sup>180</sup>. Sa che a "danno" compiuto, le riparazioni sarebbero costate tanto quanto portare a termine il lavoro. Così facendo l'artista, in un periodo storico in cui questo genere di interventi invasivi sulle strutture gli precludono la visibilità, si assicura la buona riuscita della sua opera<sup>181</sup>. Negli anni Settanta, infatti, ancora nessuno gli permette di operare modifiche di questa importanza agli edifici per creare un'opera, di qui la difficoltà di Turrell nell' esporre nei musei per un lungo periodo. Nel parlare dell'importanza delle strutture nei suoi lavori Turrell afferma che esse non sono l'aspetto predominante. Ciò che crea l'opera è il modo in cui la luce entra nello spazio e come la struttura viene progettata per

---

<sup>179</sup>James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 44

<sup>180</sup> James Turrell, *Intervista con James Turrell*, a cura di Guida Sambonet, in *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 77

<sup>181</sup>*Ibidem*

permetterlo. Generalmente lavora, come nel caso di Villa Panza, con architetture esistenti e le modifica, anche con forti alterazioni, in base alle necessità della luce. L'obiettivo non è esprimere le possibilità degli spazi e delle architetture ma lavorare con esse per creare delle atmosfere, lavorare sul modo in cui essi lasciano spazio alla visione. Il lavoro, infatti, non è un'architettura, ma è incentrato sullo spettatore che vede se stesso vedere. Egli infatti afferma:

"[...] the only reason that I work so hard on the walls or structures to make them perfect is so that you don't see them. I don't care about walls. I just want them to be perfect so that you don't care either. It has nothing to do with fetish finish because I don't have any interest in looking at it."<sup>182</sup>

Gli *Skyspaces* sono di fatto degli *Structural Cuts* ma posti sopra la linea dell'orizzonte<sup>183</sup>. Le aperture si trovano sul soffitto e sul tetto e mettono in relazione l'esterno con l'interno ponendo il cielo sullo stesso piano del soffitto e illuminando artificialmente l'ambiente dal basso. Queste opere offrono una varietà di situazioni potenzialmente infinita per la loro correlazione agli eventi atmosferici. Le stanze vengono progettate in funzione dell'intensità e del colore della luce del cielo. Sul piano dove il cielo e la stanza si incontrano sembra crearsi una patina trasparente che copre lo spazio e cambia in base alle condizioni climatiche. *Skyspace I* viene realizzato in una stanza adiacente a *Lunette* al primo piano di Villa Panza. Si tratta di una stanza quadrata e alta poco più di sei metri, proporzionata come due cubi uno

---

<sup>182</sup>James Turrell, *James Turrell*, interview by Julia Brown Turrell, trans. Brian Holmes, in «Galleries Magazine», 44, August-September 1991, pp. 68-73

<sup>183</sup> James Turrell, Guida Sanbonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, Motta, 1998, p. 44



sopra l'altro<sup>184</sup>. Un'apertura quadrata circondata da un margine squadrato di circa cinquanta centimetri apre il soffitto ad una visione zenitale del cielo. Inizialmente non vengono pensate barriere tra l'esterno e l'interno ma il clima umido del nord Italia inizia a sgretolare i muri della stanza e di conseguenza una copertura mobile in metallo, rimossa quando i visitatori vi entrano, viene pensata a posteriori per proteggere l'opera dalle intemperie<sup>185</sup>. La luce artificiale che interagisce con l'esterno viene dal basso, da un tubo al neon lungo il perimetro della stanza nascosto da una curvatura del pavimento sulla parete, sotto la quale viene piazzato il neon<sup>186</sup>. Le pareti della stanza sono dipinte di bianco e pavimento è dipinto con una vernice epossidica anch'essa bianca che riflette la luce sulle pareti e sul margine dell'apertura zenitale. Questa disposizione fa in modo che la luce si accumuli nella parte bassa della stanza mentre la parte alta attorno all'apertura rimane relativamente scura. L'illuminazione delle pareti e del margine rendono così il colore del cielo più scuro e profondo. In termini di psicologia della percezione il margine dell'apertura funziona come un campo indotto e modifica i colori del cielo<sup>187</sup>. *Skyspace I* si realizza in tutto il suo fascino attraverso i cambiamenti di luce che avvengono all'esterno e dipendono dall'ora, la stagione, la temperatura e le condizioni atmosferiche. Potenzialmente, ogni volta che lo si guarda la performance cambia e si fa esperienza del lavoro in modo diverso, poiché nessuna condizione climatica sarà esattamente uguale ad

---

<sup>184</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 117

<sup>185</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 187

<sup>186</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 117

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 124

un'altra. A mezzogiorno la luce è accecante, nei giorni di nebbia autunnali l'atmosfera si fa silenziosa e incantata. Particolarmente, durante il tramonto, la luce del sole entra dall'apertura irradiandola parte bassa della stanza e sommergendo la luce artificiale interna tanto da dare l'impressione che quest'ultima non ci sia. Al contrario, con il calare del sole l'ambiente si fa sempre più scuro. La luce interna artificiale si fa dominante e il colore del cielo si intensifica. Tutti gli *Skyspaces* provocano una percezione diversa dei colori del cielo, ma questi cambiamenti si percepiscono con forza proprio nel passaggio e nella connessione tra la camera e l'ambiente esterno. A Villa Panza, il contrasto tra la stanza e il resto degli spazi è storico e culturale: si passa dalla modernità di *Skyspace I* ad un'architettura che richiama un periodo dell'arte in cui la luce ha spesso qualità trascendentali<sup>188</sup>. In altri *Skyspaces*, come *Meeting* (Fig. 38) and *Heavy Water*, questo passaggio sembra avere a che fare con qualcosa di rituale e fare riferimento a siti di culture che attraverso tecniche costruttive che impiegano la luce per costruire architetture simboliche<sup>189</sup>. Gli *Skyspaces*, inoltre, sembrano rivelare l'esperienza del tempo. La luce è fondamentale legata al passare del tempo, l'isolamento e l'intensificazione dei fenomeni luminosi che scandiscono la ciclicità del giorno e della notte che avviene in questi lavori sembrano caricarli di significato<sup>190</sup>. I lavori di Turrell sono senza dubbio contemplativi e per questo sembrano dare nuova forma alla tradizionale associazione

---

<sup>188</sup> *Ibidem*

<sup>189</sup> <https://www.guggenheim.org/artwork/4089> Nancy Spector, *James Turrell, Skyspace I*, Guggenheim Collection Online

<sup>190</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 124

della luce al simbolismo. Turrell viene da una famiglia quacchera e rapporto con la luce in questa religione è particolarmente importante se si considera due nozioni: quella della luce interiore, ovvero l'intuizione della presenza divina raggiungibile con una sorta di meditazione, e quella del “*greeting the light*” come azione principale nei *Meeting* quaccheri<sup>191</sup>. Per l'artista le associazioni religiose alla luce non sono il punto della sua arte, non le imputa nessun particolare significato mistico. Ciononostante ammette che il suo background religioso ha avuto un impatto soprattutto per quanto riguarda la non rappresentatività della sua arte, lo svuotamento del contenuto visivo, e per il suo approccio primordiale alla luce:

“For me, light is nutrition, almost like food. And I'm concerned with the light inside people. When you close your eyes or dream, you see a different light than with your eyes open. We usually use light to illuminate the things around us. But I am interested in the very personal, inner light.”<sup>192</sup>

Le categorie religiose servono a Turrell solo per definire le qualità che vuole nel suo lavoro. In questo senso, anche il Buddismo Zen è rilevante. L'artista esprime interesse nel creare spazi di “wordless thought”, esperienze prelinguistiche ove è la luce che esiste solo nella mente a dominare<sup>193</sup>. Si tratta della luce che vediamo nei sogni e di realizzare spazi che sembrano venire da quei sogni. Turrell vuole creare ambienti che sembrano venire dallo spazio mentale in cui andiamo quando siamo

---

<sup>191</sup><https://doi.org/10.47109/0102290107C>. Beaufort, *Meeting. Luce e intersoggettività negli Skyspaces di James Turrell*, trad. Cristina Grazioli, in “Sciami”, N. 9 Sentire Luce, 2021; C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 211- 212

<sup>192</sup>James Turrell, *James Turrell*, interview by Julia Brown Turrell, trans. Brian Holmes, in «Galleries Magazine», 44, August-September 1991, pp. 68-73

<sup>193</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 212

immersi nei nostri pensieri, una sorta di sogno ad occhi aperti. L'artista infatti afferma:

“This is, I think, the space that we inhabit most of the time much more than this conscious awake space that is called reality. It's this daydream space overlaid on the conscious awake reality that I like to work with.”<sup>194</sup>

Ciò che accade negli *Skyspaces* è proprio l'espressione di queste sensazioni quasi primordiali e prelinguistiche. Come dice Turrell:

“What takes place in viewing a space is wordless thought. It's not as though it's unthinking and without intelligence; it's that it has a different return than words.”<sup>195</sup>

In ogni caso, è interessato alla luce solo come pura energia distaccata dalla sua fonte e da oggetti specifici. La sua non è un'arte indiretta in cui l'artista trasmette allo spettatore la sua visione, di conseguenza le eventuali associazioni alla luce delle sue opere sono nelle mani dello spettatore:

“While my seeing may have generated the work, you assemble the reality of the work. I set up this vehicle through which you discover the way you see.”<sup>196</sup>

Dall'altra parte, il fascino di Turrell per la luce esterna del cielo e dello spazio trova radici sempre nel *background* familiare. Il padre è un ingegnere aeronautico e lui, giovanissimo, diventa pilota. I colori e le *texture* del cielo del cielo sperimentati in volo diventano i materiali che Turrell esplora nei suoi lavori<sup>197</sup>. Quest'ultimi hanno in

---

<sup>194</sup>James Turrell, *James Turrell*, interview by Julia Brown Turrell, trans. Brian Holmes, in «Galleries Magazine», 44, August-September 1991, pp. 68-73

<sup>195</sup> *Ibidem*

<sup>196</sup>Turrell intervistato da Pamela Hammond in *James Turrell: Four Light Installations*, exhibition catalogue, Seattle: Center on Contemporary Art and The Real Comet Press, 1982, p. 18

<sup>197</sup><https://doi.org/10.47109/0102290107C>. Beaufort, *Meeting. Luce e intersoggettività negli Skyspaces di James Turrell*, trad. Cristina Grazioli, in “Sciami”, N. 9 Sentire Luce, 2021

questo legame tra l'io e il cosmo, tra l'esperienza individuale della visione nelle installazioni e la natura circostante, una dimensione universale. Sono inoltre comprensibili e accessibili perché si appellano ai sensi e perché, venendo dalla dimensione del sogno, sembrano, secondo l'artista, familiari e ricordano agli osservatori esperienze già provate<sup>198</sup>. Confrontando il lavoro, è come se lo spettatore ne avesse già conoscenza. Tutti possono farne esperienza. È un'arte intellettuale ma anche di diretta ed inequivocabile attrattività e bellezza, razionale e mistica al tempo stesso. Negli *Skyspaces* il taglio del soffitto è una soglia, una giunzione tra interno ed esterno, individuale e collettivo. Il cielo appare con una forte presenza quasi tattile e denso nel suo colore e Turrell a tal proposito osserva:

“In working with light, what is really important to me is to [...] make the quality and sensation of light something really quite tactile. It has a quality seemingly intangible, yet it is physically felt.”<sup>199</sup>

L'esperienza di *Skyspace I* è un'esperienza interiore, quello che Turrell fa è strutturare la luce per stimolare la nostra percezione. Panza attribuisce alla luce della sua opera una bellezza celestiale perché nel guardarla si sente a contatto con l'infinito, con la dimensione universale. La sua magia sta nel fatto che è un'opera sempre diversa, che dà un'evidenza speciale ai colori in un modo che non percepiamo quando li vediamo all'esterno. In *Skyspace I*, si tratta di sostare a lungo in uno spazio

---

<sup>198</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 208

<sup>199</sup> James Turrell, *James Turrell*, interview by Julia Brown Turrell, trans. Brian Holmes, in «Galleries Magazine», 44, August-September 1991, pp. 68-73

che sembra appartenere alla dimensione dei sogni e lasciarsi trasportare in un mondo di bellezza<sup>200</sup>.

## ***2.4 Sight Unseen***

*Ganzfeld* in tedesco significa letteralmente “campo totale” ed è un termine che viene usato per descrivere il disorientamento percettivo che si prova in concomitanza di alcuni fenomeni atmosferici come la nebbia ma anche negli studi di psicologia della percezione per descrivere simili esperienze di deprivazione sensoriale e perdita di percezione della profondità<sup>201</sup>. Le prime sperimentazioni sul *Ganzfeld* si concentrano sull’indagine dei suoi aspetti percettivi e allucinatori, negli anni Settanta e Ottanta, invece, viene utilizzato in parapsicologia per dimostrare l’esistenza di capacità telepatiche tra gli umani, con scarsi risultati.<sup>202</sup>Di qui, la progressiva diminuzione dell’interesse scientifico nei confronti del fenomeno. Turrell studia l’effetto *Ganzfeld* quando si laurea in psicologia della percezione e lo indaga ampiamente nelle sperimentazioni all’interno dell’*Art and Technology Program* con Wortz e Irwin. Come descritto in precedenza, il progetto del loro lavoro prevede tre ambienti di cui il

---

<sup>200</sup> Giuseppe Panza di Biumo, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza-Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2020, p. 11

<sup>201</sup> L.L. Avant, *Vision in the Ganzfeld*, in “*Psychological Bulletin*”, LXIV/4, 1965, pp. 246-258

<sup>202</sup>G. Gambaro, *La spazialità del colore nell’opera di James Turrell. Una prospettiva ecologica sul carattere cromatico della luce*, in “*Itinera*”, N.19 “*Colour for philosophers*”, 2020, sezione monografica

secondo presenta un campo visivo totale: niente oggetti e solo il colore dell'illuminazione che riverbera su tutte le pareti. Anche nel Mendota hotel l'artista cerca di ricreare un ambiente con le stesse caratteristiche del *Ganzfeld*. Anche altri lavori, come gli *Skyspaces*, fanno uso di questa tecnica. Quando il cielo ospita degli "oggetti" quali nuvole, stelle, aerei ci appare trasparente ma quando è libero si presenta come campo visivo omogeneo che, non riconoscendovi coordinate spaziali, crea un effetto di spaesamento percettivo<sup>203</sup>. Individuati i processi che gli permettevano di ricreare l'effetto in un ambiente chiuso, Turrell inizia a pensare ad opere per gallerie e musei. Il primo lavoro della serie dei *Ganzfelds* è *City of Arhirit* (1976) (Fig. 39), installato allo Stederlijk Museum of Amsterdam<sup>204</sup>. L'opera consiste in quattro stanze illuminate da una nebbia di colore diversa in ciascuna perché la luce naturale viene riflessa contro superfici colorate fuori dall'edificio ed entra in questi spazi attraverso delle finestre semi occluse<sup>205</sup>. Gli spettatori, immersi in questa nebbia, sono disorientati perché i riferimenti spaziali non sono più visibili. Ciò di cui fanno esperienza è un tipo di luce nuova, che non comunica nessuna informazione o struttura.

Nel 2013, a Turrell e Irwin, viene dedicata la mostra "*Aisthesis- All'origine delle sensazioni*" a Villa Panza<sup>206</sup>. Si tratta di una retrospettiva del lavoro di due dei più

---

<sup>203</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 137

<sup>204</sup> *Ibidem*

<sup>205</sup> P. Beveridge, Color perception and the art of James Turrell, in "Leonardo", XXXIII/4, 2000, p. 308

<sup>206</sup> M. Govan, A. Bernardini, a cura di, *Robert Irwin/James Turrell/Villa Panza*, Munich, Prestel, 2013

assidui frequentatori della villa le cui opere *site-specific* create per i collezionisti Panza negli anni Settanta, le uniche ospitate in Italia, vengono celebrate<sup>207</sup>. La mostra è l'occasione per celebrare anche la collaborazione dei due artisti e il rapporto di amicizia con i Panza attraverso una sezione documentaria con foto, lettere e interviste-video, e per riportarli una seconda volta nel luogo in cui hanno sviluppato delle loro ricerche. La mostra è a cura di Michael Govan, direttore del LACMA di Los Angeles e vicedirettore del Guggenheim di New York, e Anna Bernardini, direttrice della Villa e Collezione Panza<sup>208</sup>. Il percorso espositivo si compone di diciannove lavori degli artisti, molti provenienti da istituti museali internazionali come il Guggenheim<sup>209</sup>. Si tratta di installazioni, proiezioni e ambienti sensoriali che integrano perfettamente esperienze percettive uniche con gli spazi del luogo. In occasione della mostra, sia Turrell che Irwin progettano appositamente due nuove installazioni per la villa. Irwin realizza *Varese Scrim 2013* (Fig.) nella Limonaia al primo piano in corrispondenza degli ambienti che ospitano l'installazione permanente *Varese Scrim 1973-1976* (Fig. 40) per sottolinearne il dialogo e la rilettura più minimalista<sup>210</sup>. L'artista modella lo spazio giocando con l'interazione tra la luce naturale che filtra dalle aperture verticali e una serie di veli divisorii che disegnano un ambiente geometrico e ritmato simile ad un labirinto, con una stupefacente varietà di

---

<sup>207</sup> G. Panza, *Artist of the Sky*, in J. Turrell, J. Brown (ed. by) *Occluded Front*, cit., pp. 61-70

<sup>208</sup> Si veda <http://www.aisthesis-fai.it/Mostra.htm>

<sup>209</sup> *Ibidem*

<sup>210</sup> A. Bernardini, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza- Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao, Addenda 2002-20120*, Milano, Skira, 2020, p. 23



fenomeni luminosi<sup>211</sup>. *Sight Unseen* (2013) (Fig. 41), invece, è il *Ganzfeld* creato da Turrell per la mostra, realizzato negli spazi della Scuderia Grande, adiacente alla Limonaia, e collocato alla conclusione del percorso espositivo. L'opera viene tenuta in comodato d'uso fino al 2019 e in seguito disallestita per recuperare l'originale spazio espositivo della Scuderia, ma la volontà di Turrell è quella di donare il progetto perché possa essere realizzato in una zona del Giardino.<sup>212</sup> *Sight Unseen* è un "paesaggio senza orizzonti" in cui non si hanno riferimenti spaziali. Turrell articola lo spazio delle scuderie in tre ambienti comunicanti attraverso aperture di diverse dimensioni<sup>213</sup>. La prima stanza è come un atrio in cui il visitatore viene invitato a sedersi su una panca indossare dei calzari per preservare l'opera. L'illuminazione qui è calda e a bassa intensità, simile a quella della nostra quotidianità. Dalla prima stanza si accede alla seconda attraverso una rampa e un'apertura nella parete di fronte all'ingresso. Fronteggiando la parete, il visitatore all'interno della prima stanza fa la sua prima esperienza sensoriale perché non percepisce l'apertura come tale ma come uno schermo piatto che trasmette una sequenza di colori e vi si avvicina come si trattasse di uno sbarramento solido. Questo effetto di appiattimento è favorito dall'inclinazione dei bordi del muro, assottigliati in prossimità dell'apertura facendo sì che la luce "scivoli" nell'altra stanza senza discontinuità. La seconda stanza è lunga quindici metri ed è in leggera pendenza verso la parete opposta all'apertura da

---

<sup>211</sup>*Ibidem*; si veda <http://www.aisthesis-fai.it/Mostra-Opere.htm>

<sup>212</sup>*Ibidem*

<sup>213</sup>G. Gambaro, *La spazialità del colore nell'opera di James Turrell. Una prospettiva ecologica sul carattere cromatico della luce*, in "Itinera", N.19 "Colour for philosophers", 2020, sezione monografica, pp. 136- 139

cui vi si accede. Ricorda parzialmente la struttura di *Skyspace I* perché tutte le pareti della stanza sono intonacate con una particolare vernice che ne aumenta la capacità di riflettere la luce e perché l'intersezione del pavimento e del soffitto con le pareti presentano una curvatura. In questo ambiente lo spettatore si trova immerso in una luce blu e perde completamente il senso della profondità. Non coglie le dimensioni della stanza, che sembra estendersi all'infinito, e sente di potersi muovere liberamente per lunghi tratti. L'unico limite avvertito è la parete di fondo della stanza, che appare come un muro blu. Qui, in realtà, al posto della parete c'è una seconda enorme apertura che dà sul terzo ambiente dell'opera. Il terzo spazio del *Ganzfeld* non è accessibile allo spettatore perché è più basso di circa mezzo metro rispetto all'ambiente precedente, è più alto e più largo ma lungo appena tre metri. Tra il secondo e il terzo ambiente si giocano gli effetti percettivi indotti nello spettatore mentre si trova nella stanza centrale attraverso due impianti coordinati di luci colorate al LED in una sequenza dalla durata di circa quindici minuti, che viene riprodotta in rotazione e si conclude con trenta secondi di luci stroboscopiche. Nella seconda stanza le luci sono visibili perché sono poste attorno all'apertura mentre nella terza si trovano sopra e sotto l'apertura e rimangono così occultate allo spettatore. Dopo qualche minuto immersi nel blu, il colore che pervade la stanza diventa rosso e, al cambiare del colore, cambia anche la percezione della stanza per lo spettatore. La sensazione di trovarsi all'interno di un ampio spazio viene sovvertita da quella di un ambiente ridotto, oppressivo, sebbene ancora una volta non se ne veda le coordinate, e il muro di fondo sembra più vicino. Poi, il rosso sfuma in tonalità diverse e più

chiare fino ad arrivare al bianco. In questa fase la percezione della stanza inizia a corrispondere alle sue coordinate reali e la parete di fondo appare ora come l'apertura che apre alla terza stanza, in cui si vede una fitta nebbia. All'improvviso l'ambiente viene nuovamente investito dal rosso e, prima che l'occhio vi si adatti, comincia la violenta stimolazione della sequenza di luci stroboscopiche. Quest'ultima impedisce di vedere ma non acceca lo spettatore, il quale si rende conto dell'impossibilità straniante di individuare la propria posizione nello spazio. Dopo qualche secondo l'effetto si interrompe e una luce bianca intensa accompagna lo spettatore nuovamente verso la prima stanza per l'uscita. Tornato nei giardini adiacenti gli effetti sensoriali dell'opera perdurano: la percezione è intensificata e riesce a cogliere le sfumature dei colori della quotidianità con un'evidenza inedita. Turrell crea quelli che chiama "sensing spaces"<sup>214</sup>, ovvero spazi sensibili che rispondono a cosa succede negli spazi attorno venendone influenzati e rendendo possibile "[to] see spaces within spaces". *Sight Unseen* suggerisce delle considerazioni riguardo alla funzione del colore e all'esperienza della percezione umana in sé. Lavori come questo provano che la percezione dipende, oltre che da stimoli esterni, dall'osservatore, egli infatti costruisce parte della percezione nella sua mente<sup>215</sup>. È ciò a cui Ernst H. Gombrich si riferisce con "la parte dell'osservatore", ovvero il fatto che la nostra esperienza percettiva è anche frutto dell'interpretazione che ne diamo<sup>216</sup>. I fenomeni percettivi

---

<sup>214</sup>J. Turrell, J. Brown (ed.by), *Occluded front, James Turrell*, Los Angeles, Lapis Press, 1985, p. 22

<sup>215</sup> C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 217

<sup>216</sup>*Ivi*, p. 223; E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Phaidon, 2008

osservabili in *Sight Unseen* sono stati studiati dal Dr James J. Gibson nelle sue ricerche a scopi scientifici sul *Ganzfeld*. Egli afferma che nel *Ganzfeld* non si producono illusioni ottiche, bensì si assiste ad un ambiente in cui la luce non si dispone secondo una configurazione<sup>217</sup>. Turrell individua delle tecniche che annullano l'interferenza della struttura della stanza e permettono alla luce di manifestarsi come se non vi fosse alcuna disposizione ambientale al di fuori di essa<sup>218</sup>. Di conseguenza, lo spettatore si affida unicamente al colore per organizzare ciò che vede ed il colore, come si dimostra nell'opera, invita ad un qualche tipo di azione nell'ambiente. In *Sight Unseen* è come se lo spettatore fosse al mondo per la prima volta e tentasse di costruire un nuovo modo di relazionarsi ad un ambiente che non appare secondo le aspettative cognitive acquisite<sup>219</sup>. Nella prospettiva ecologica della percezione di Gibson, la percezione degli stimoli che portano con sé informazioni sull'ambiente esterno e sul modo in cui ci si può relazionare ad esso è fondamentale per la sopravvivenza dell'essere umano<sup>220</sup>. In mancanza di questi stimoli la percezione di tutti gli organi di senso cambia. E questo ci mostra Turrell nella sua opera, la sua arte si compie nella creazione di condizioni che permettono di “sentire i propri sensi” e che al contempo mostrano l'integrazione tra l'ambiente e i

---

<sup>217</sup> J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), tr. it. di R. Luccio, il Mulino, Bologna 1999; C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990, p. 217

<sup>218</sup> G. Gambaro, *La spazialità del colore nell'opera di James Turrell. Una prospettiva ecologica sul carattere cromatico della luce*, in “Itinera”, N.19 “Colour for philosophers”, 2020, sezione monografica, p. 140

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 141

<sup>220</sup> J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), tr. it. di R. Luccio, il Mulino, Bologna 1999; G. Gambaro, *La spazialità del colore nell'opera di James Turrell. Una prospettiva ecologica sul carattere cromatico della luce*, in “Itinera”, N.19 “Colour for philosophers”, 2020, sezione monografica, p. 143

sensi dell'uomo nell'organizzare lo spazio, l'affezione dell'ambiente sul nostro sentire.



## Appendice



**Figura 1.** J. Turrell, *Afrum-Proto*, 1966. Proiezione con lampada alogena al quarzo, New York, Whitney Museum of American Art



**Figura 2.** J. Turrell, *Shanta*, 1968. Proiezione con lampada allo xeno



**Figura 3.** J. Turrell, *Munson*, 1968. Proiezione con lampada allo xeno



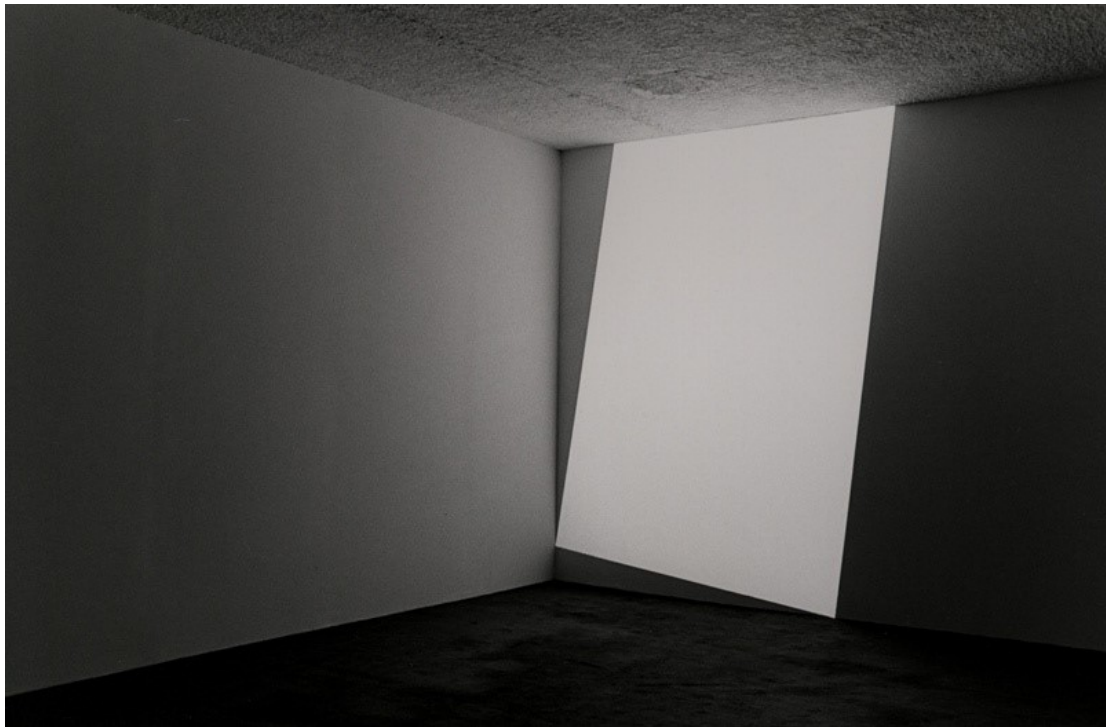
**Figura 4.**J. Turrell, *Catso*, 1967. Proiezione con lampada allo xeno





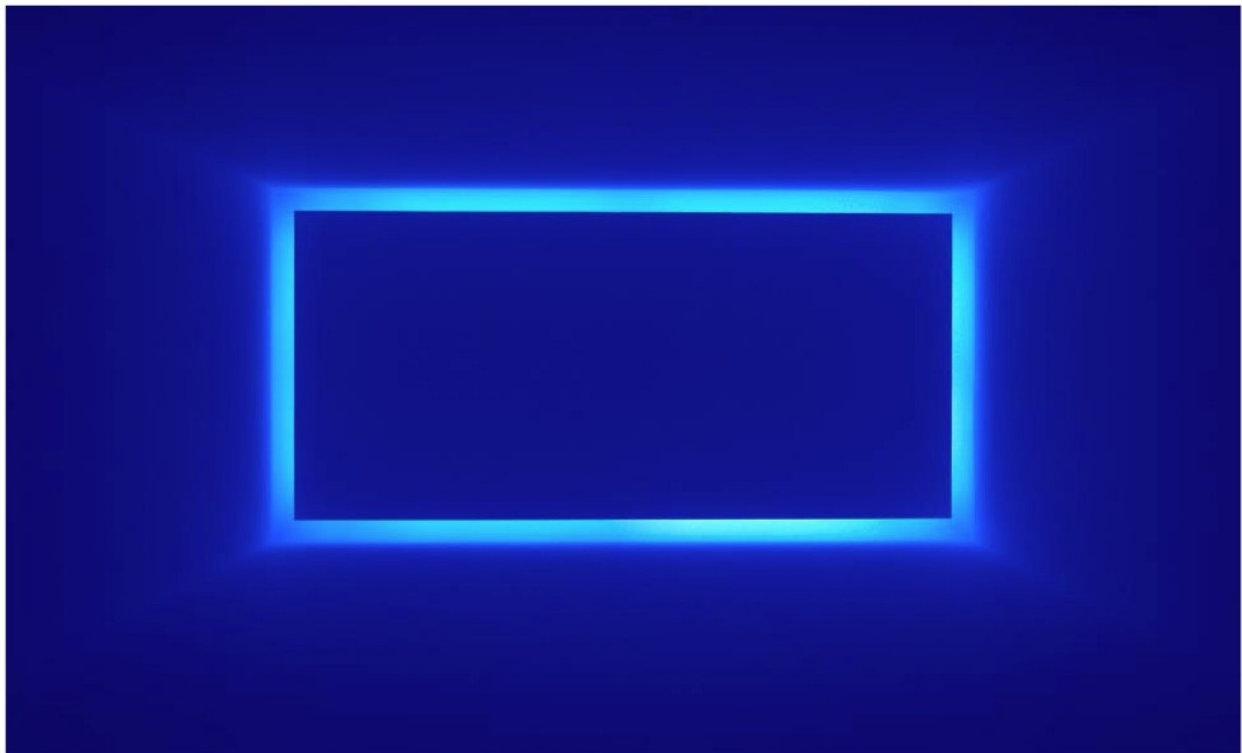
Figura 5. J. Turrell, *Tollyn*, 1968. Proiezione con lampada allo xeno.

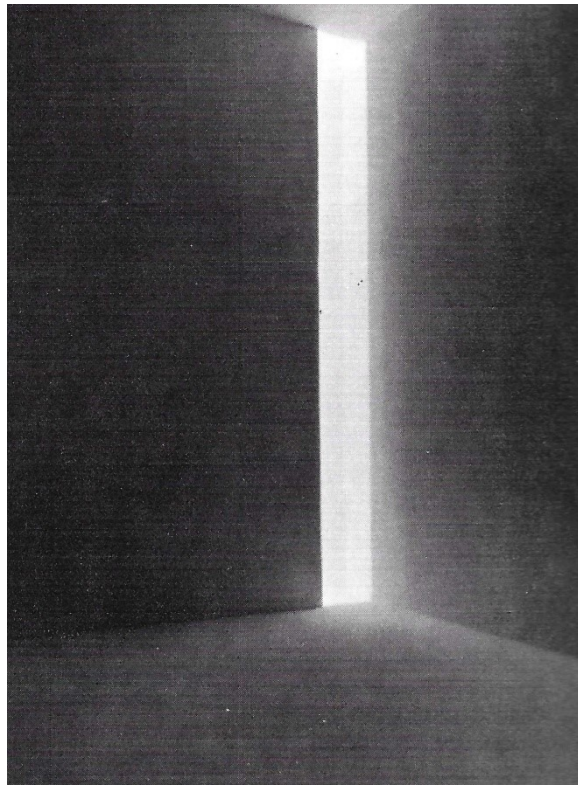




**Figura 6.J.** Turrell, *Pullen*, 1967. Proiezione con lampada allo xeno

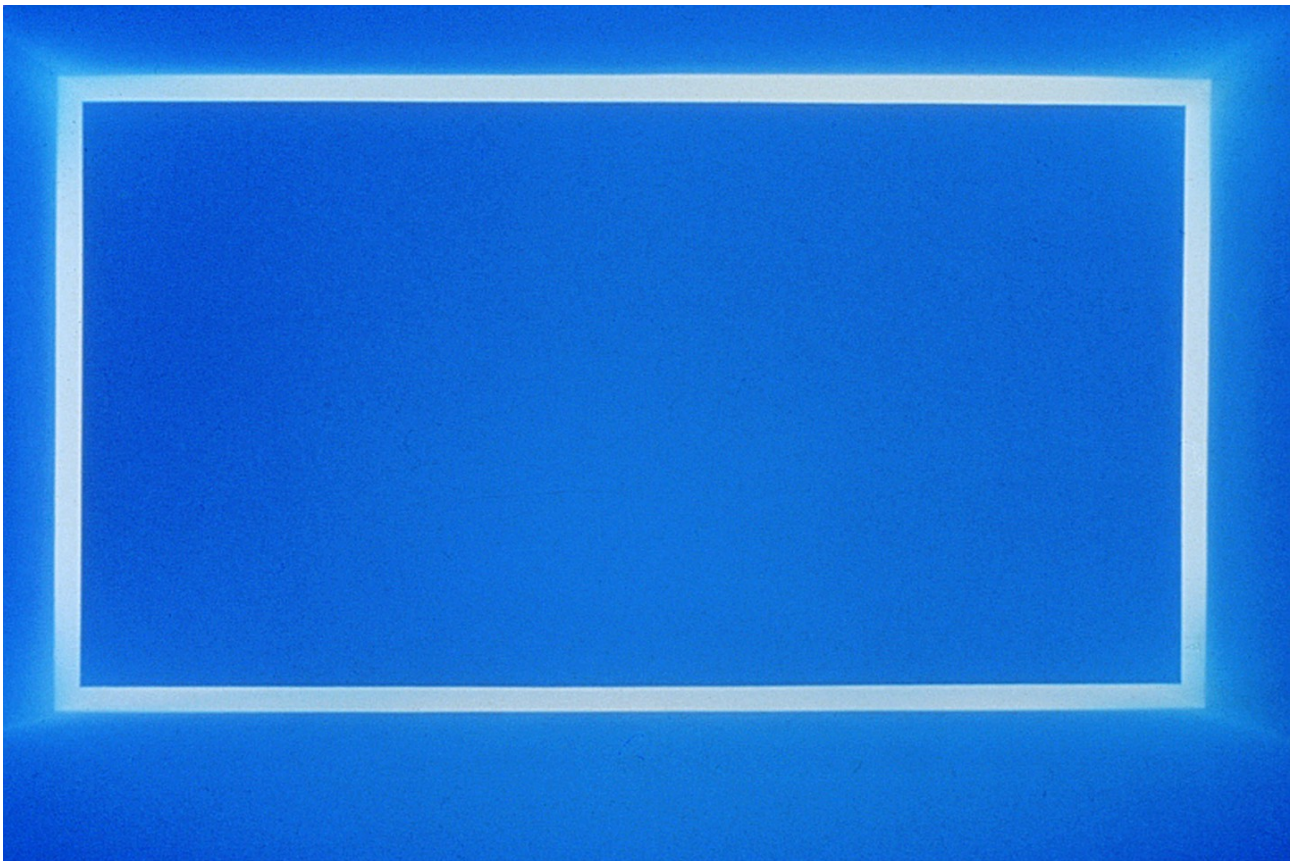
**Figura 7.** *Decker*, 1967, proiezione con lampada allo xeno, Mendota Hotel, Ocean Park



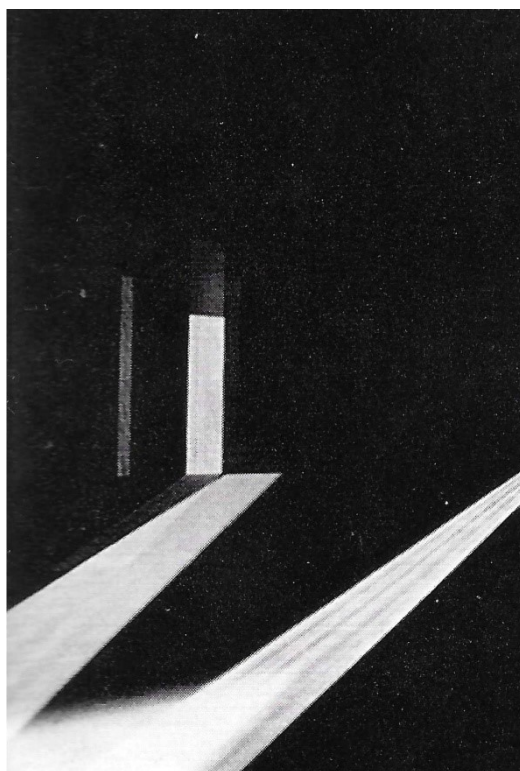


**Figura 8.** J. Turrell, *Rondo*, 1969. Luce fluorescente.

**Figura 9.** J. Turrell, *Ronin*, 1968, Luce fluorescente, Amsterdam, Stederlijk Museum

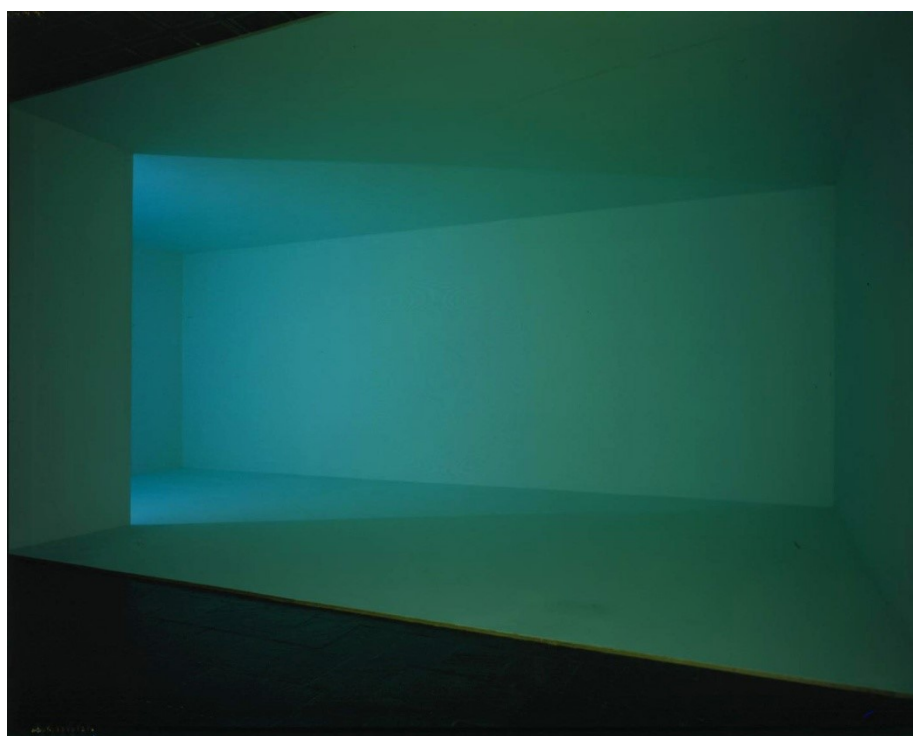


**Figura 10.** J. Turrell, *Raemar*, 1968, luce fluorescente, New York, Whitney Museum of American



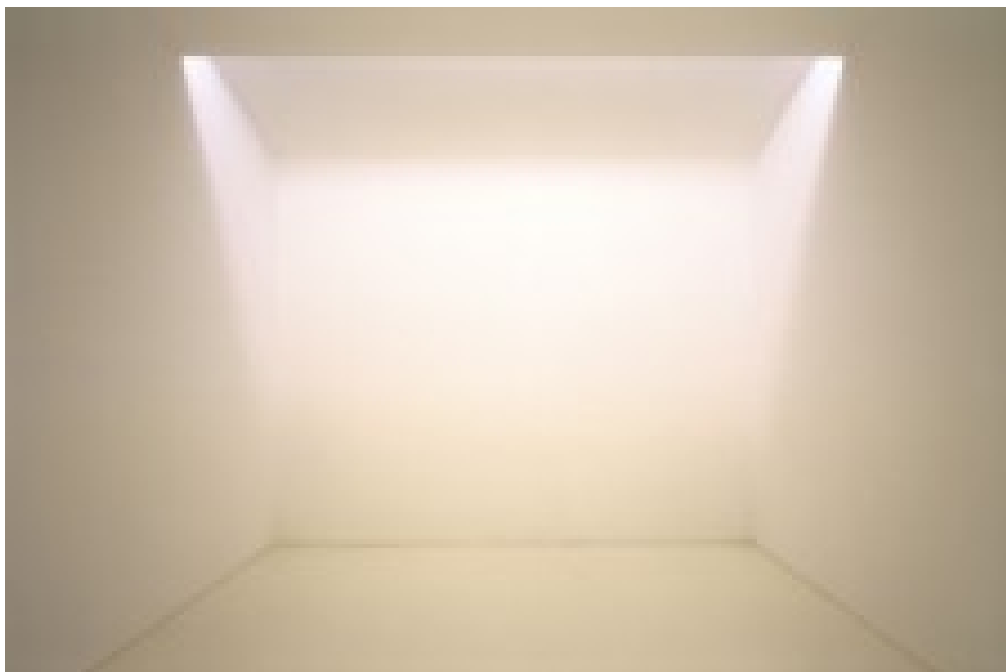
Art

**Figura 11.** J. Turrell, *Mendota Stoppages*, 1969-1974. Stampa fotografica in bianco e nero, cm. 20 x 25. Esposizione multipla degli stadi 5 e 6

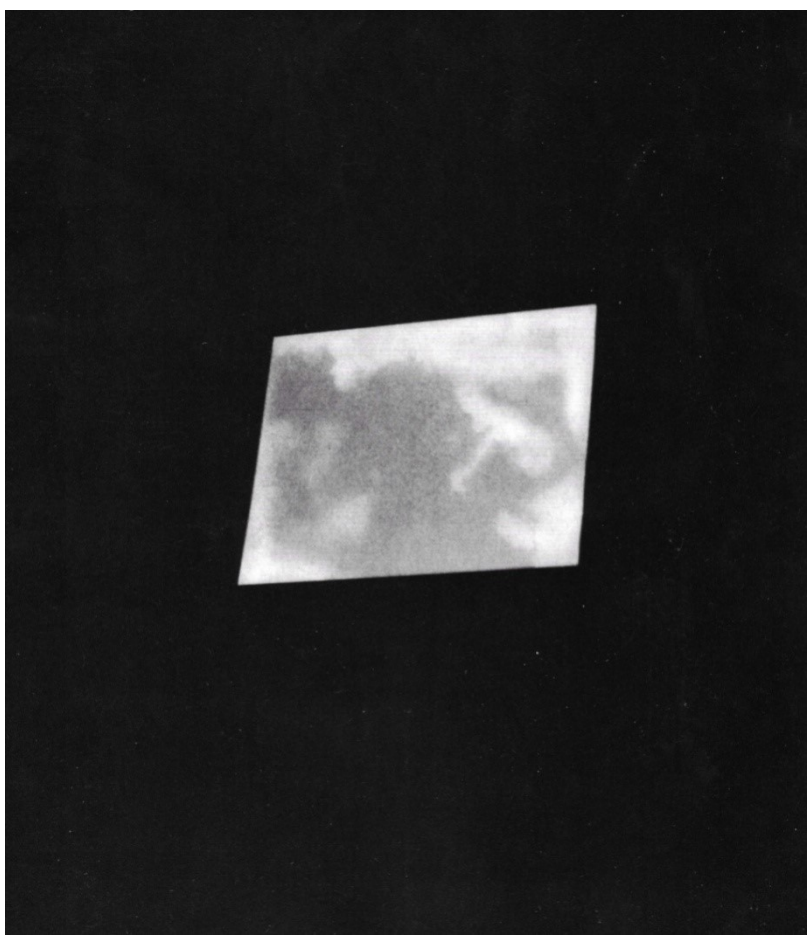




**Figura 12.** J. Turrell, *Wedgework III*, 1969, luce fluorescente, New York, Whitney Museum of American Art



**Figura 13.** J. Turrell, *Virga*, 1974. Luce del cielo e luce interna fluorescente, Villa Panza, Varese.



Veduta diurna

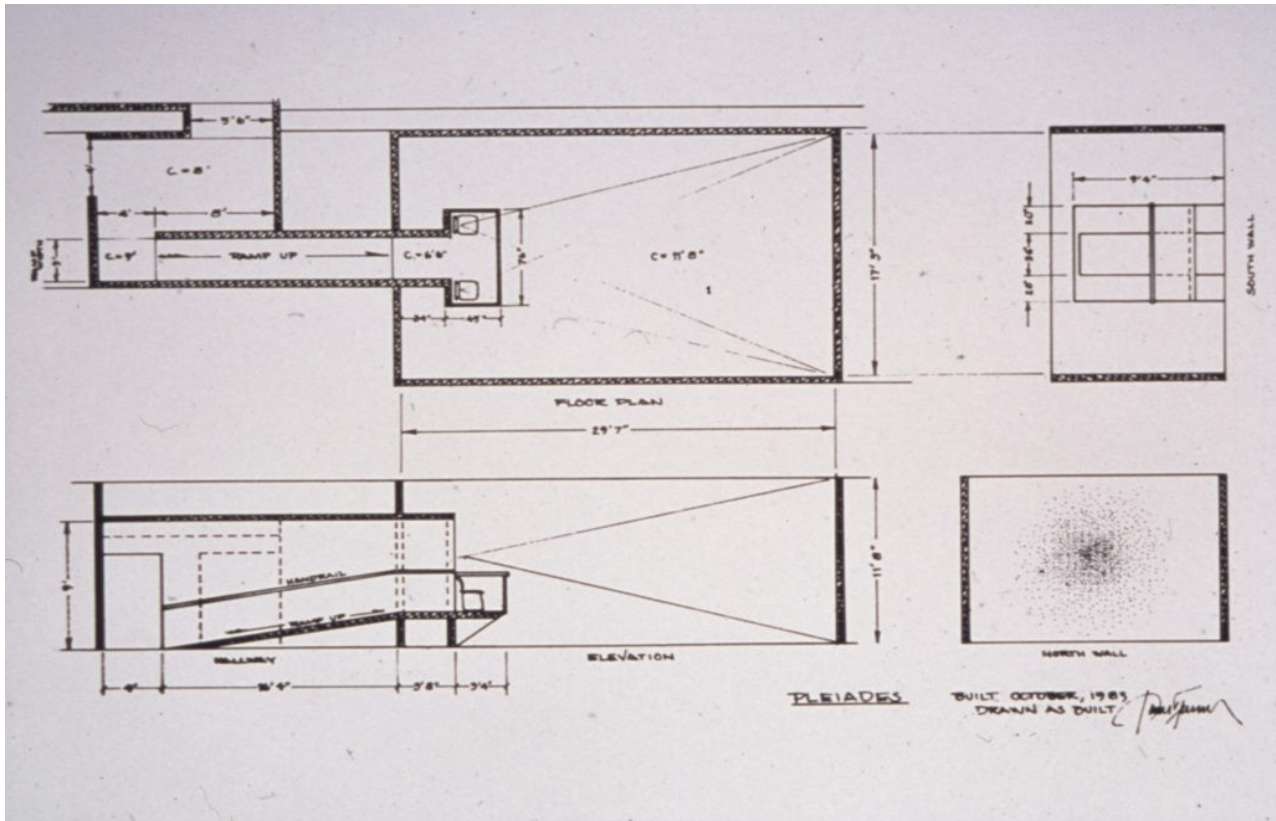
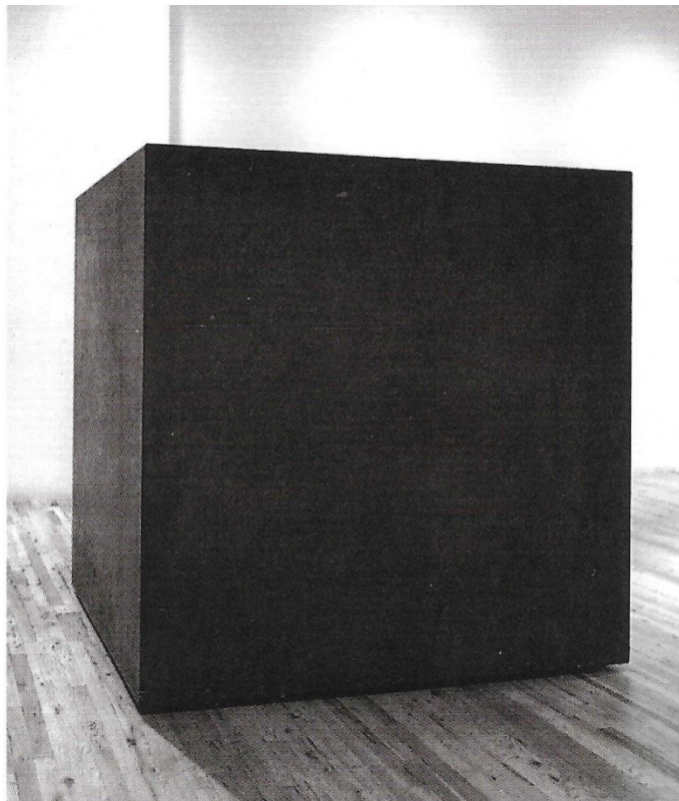


Figura 14.J. Turrell, *Skyspace*, 1970-1972, Mendota Hotel, Ocean Park

Figura 15.J. Turrell, *Pleiades*, 1983. Proiezione con lampada al tungsteno a basso wattaggio, pianta e sezione dell'installazione alla MattressFactory, Pittsburgh



**Figura 16.** J. Turrell, *Blind sight*, 1992

**Figura 17.** T. Smith, *Die*, 1962. Acciaio, 183 x 183 x 183 cm. New York, Whitney Museum of American Art

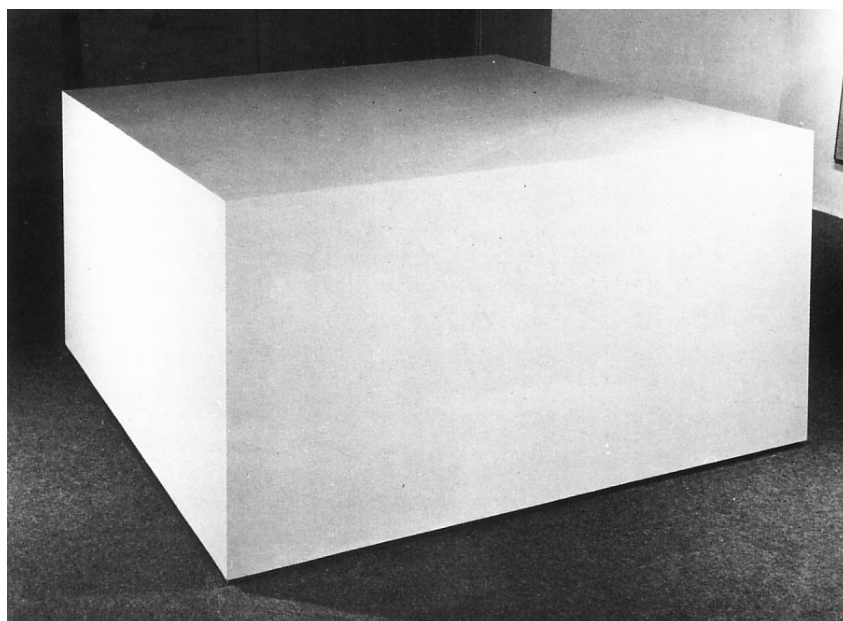


**Figura 18.** D. Judd, *Senza titolo*, 1965. Alluminio anodizzato nero, plexiglass color bronzo, 10 moduli, 15 x 68, 5 x 61 cm. New York, Solomon R, Guggenheim Museum





**Figura 19.** R. Morris, *Mirrored Cubes*, 1965. Specchi di plexiglass, legno, 21 x 21 x 21 cm.  
Londra, Tate Modern



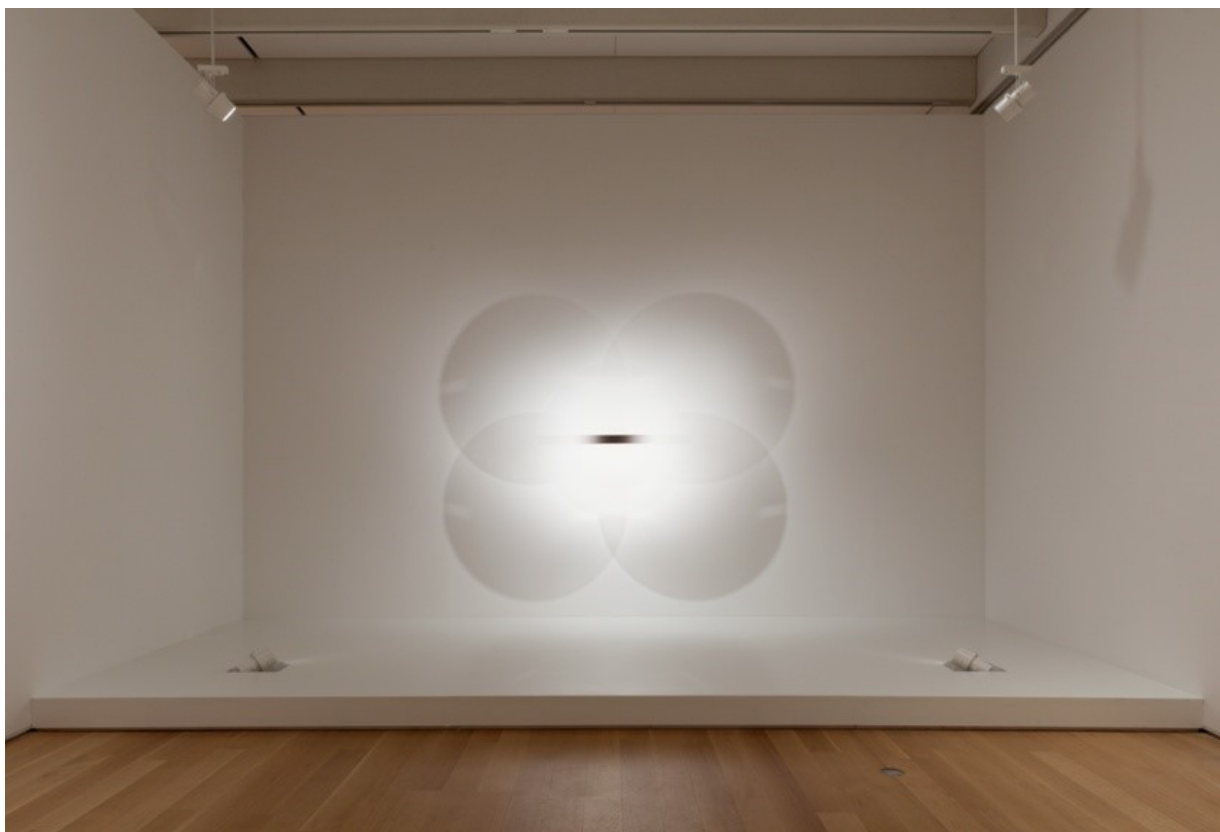
**Figura 20.** R. Morris, *Senza titolo*, 1966.



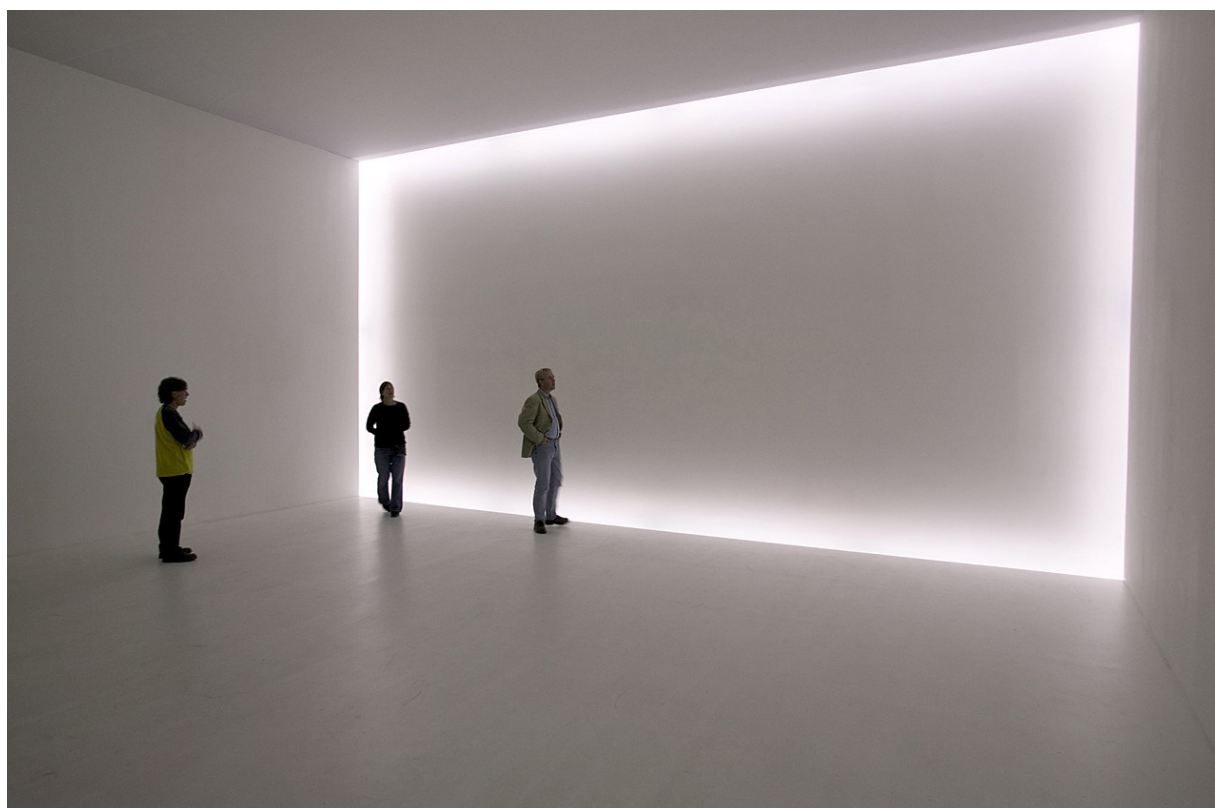
**Figura 21.** L. Bell, *Untitledcubes*, 1965. Vetro, metallo e plexiglass. New York, Pace Gallery



**Figura 22.** J. McCracken, *Manchu*, 1965. Lacca, fibra di vetro e compensato, 114 x 157,5 x 37 cm. Los Angeles, Nicholas Wilder Gallery



**Figura 23.** R. Irwin, *Untitled*, 1969. Plexiglass. Chicago, The Art Insitute of Chicago.



**Figura 24.** D. Wheeler, *Untitled*, 1970. Plexiglass e luce fluorescente. Los Angeles, Ace Gallery





**Figura 25.** J. Turrell, *Sun and Moon Chamber*, Roden Crater, Arizona



**Figura 26.** J. Turrell, *Sun and Moon Chamber*, Roden Crater, Arizona



**Figura 27.** J. Turrell, *Alpha (east) Tunnel*, Roden Crater, Arizona



**Figura 28.** J. Turrell, *Alpha (east) Tunnel*, Roden Crater, Arizona



**Figura 29.** J. Turrell, *Crater's Eye*, Roden Crater, Arizona





**Figura 30.** J. Turrell, *East Portal*, Roden Crater, Arizona



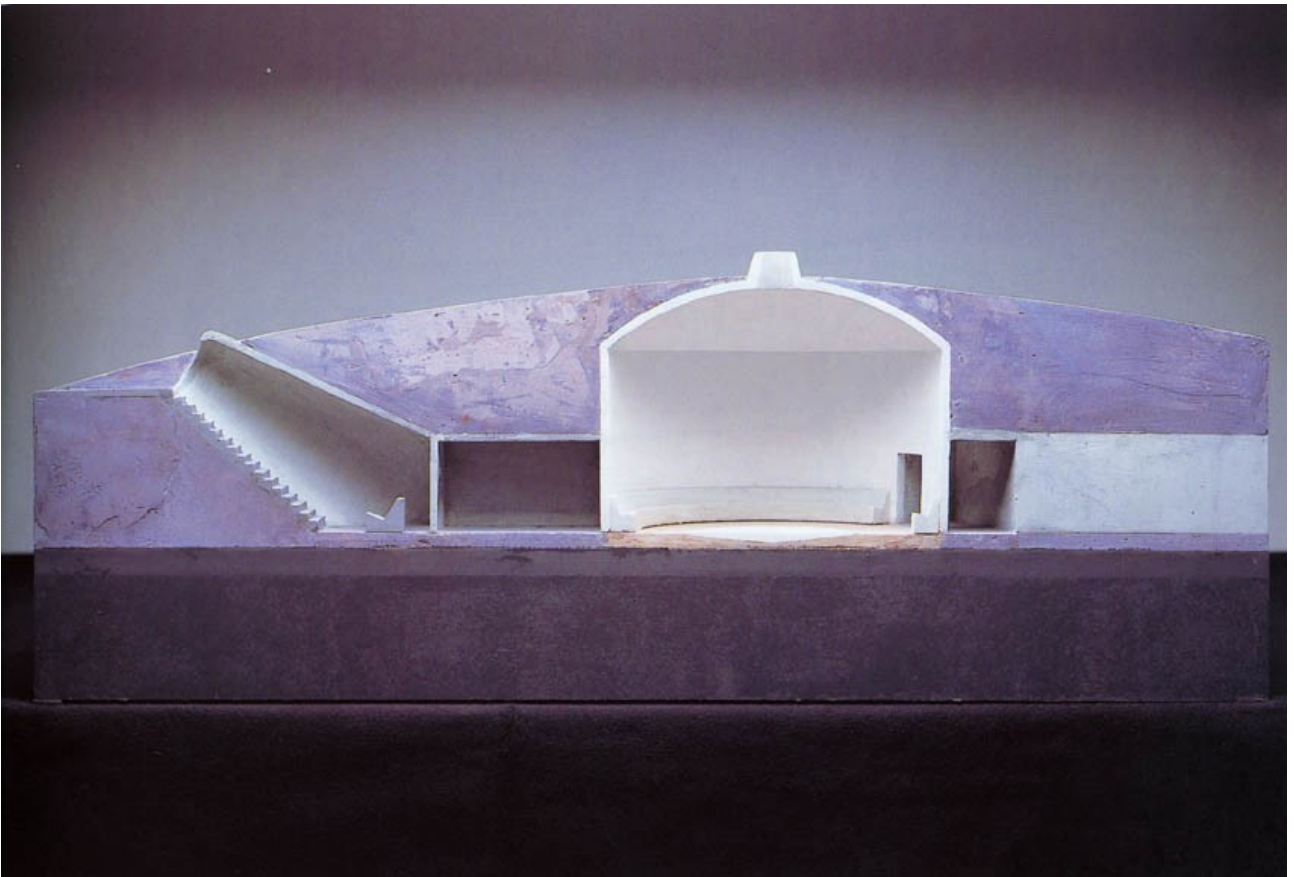
James Turrell, Roden Crater South Space, Arizona

January 31, 2011

Image by Flynn Architecture & Design

**Figura 31.** J. Turrell, *South Space*, Roden Crater, Arizona





**Figura 32.** J. Turrell, *North Spaces*, Roden Crater, Arizona

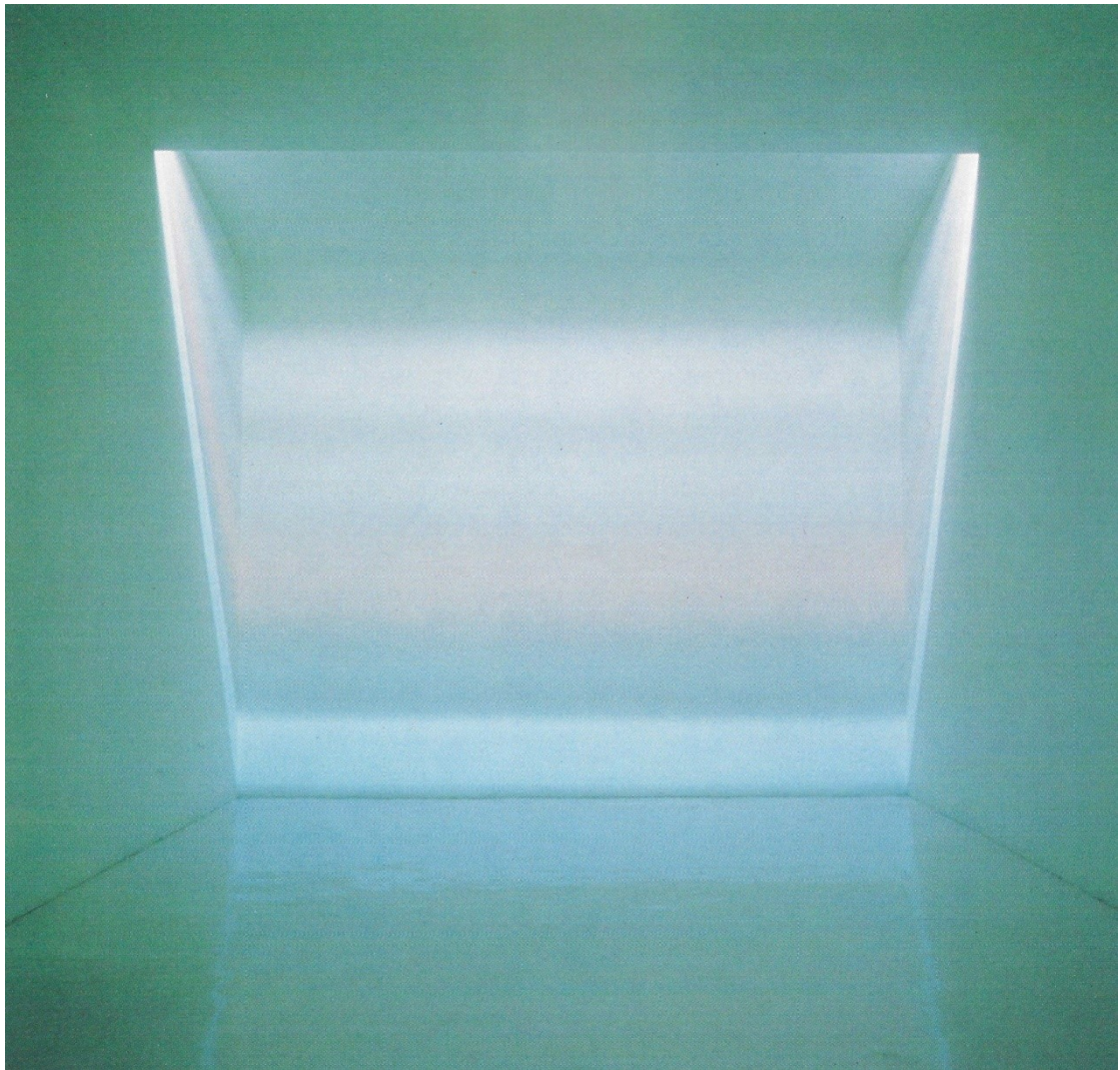


**Figura 33.** Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese



**Figura 34.J.** Turrell, *Lunette*, 1974, luce del cielo e luce interna fluorescente, Villa Panza, Varese. Veduta diurna.



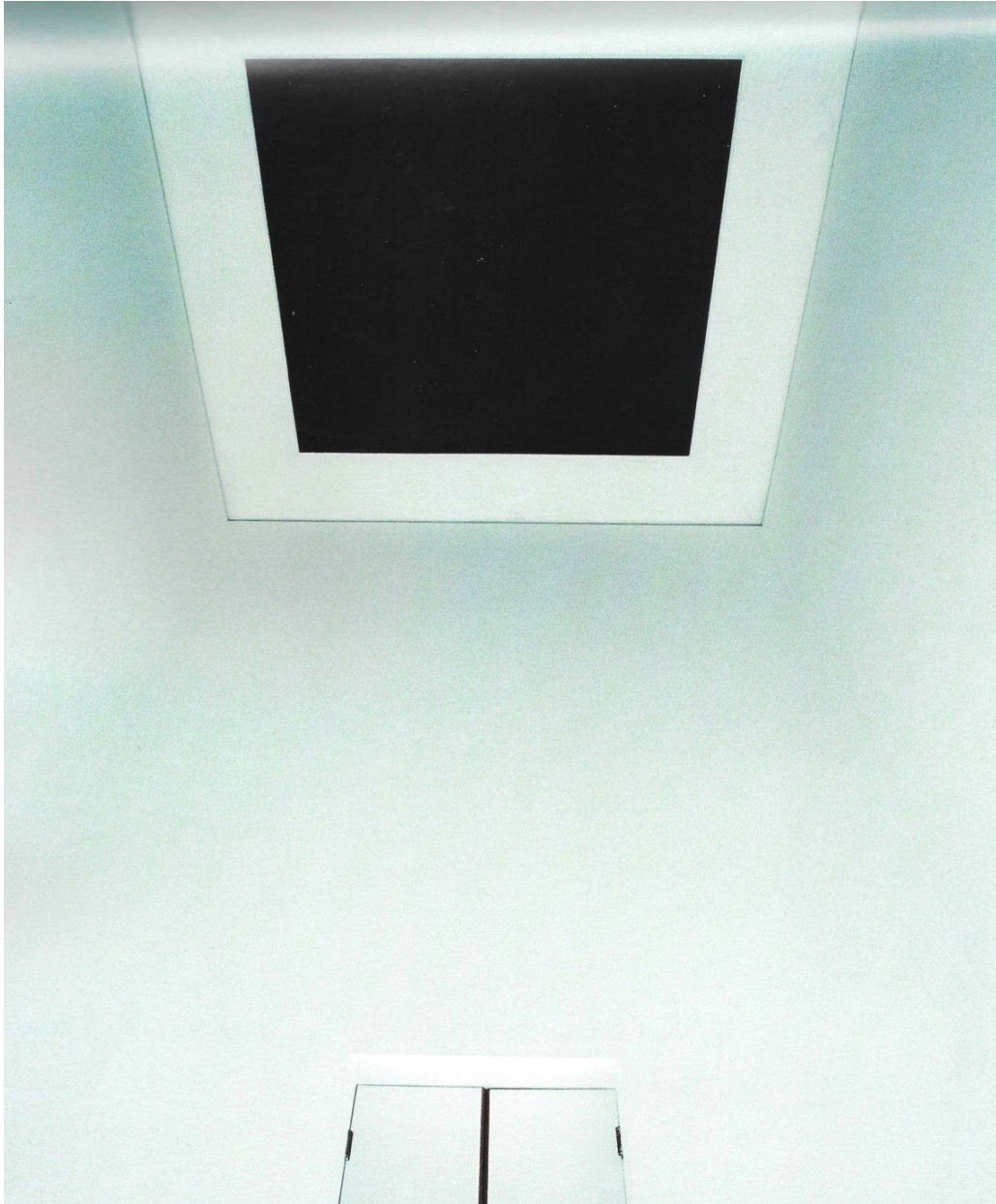


**Figura 35.** J. Turrell, *Virga*, 1974, luce del cielo e luce interna fluorescente, Villa Panza, Varese.  
Veduta notturna

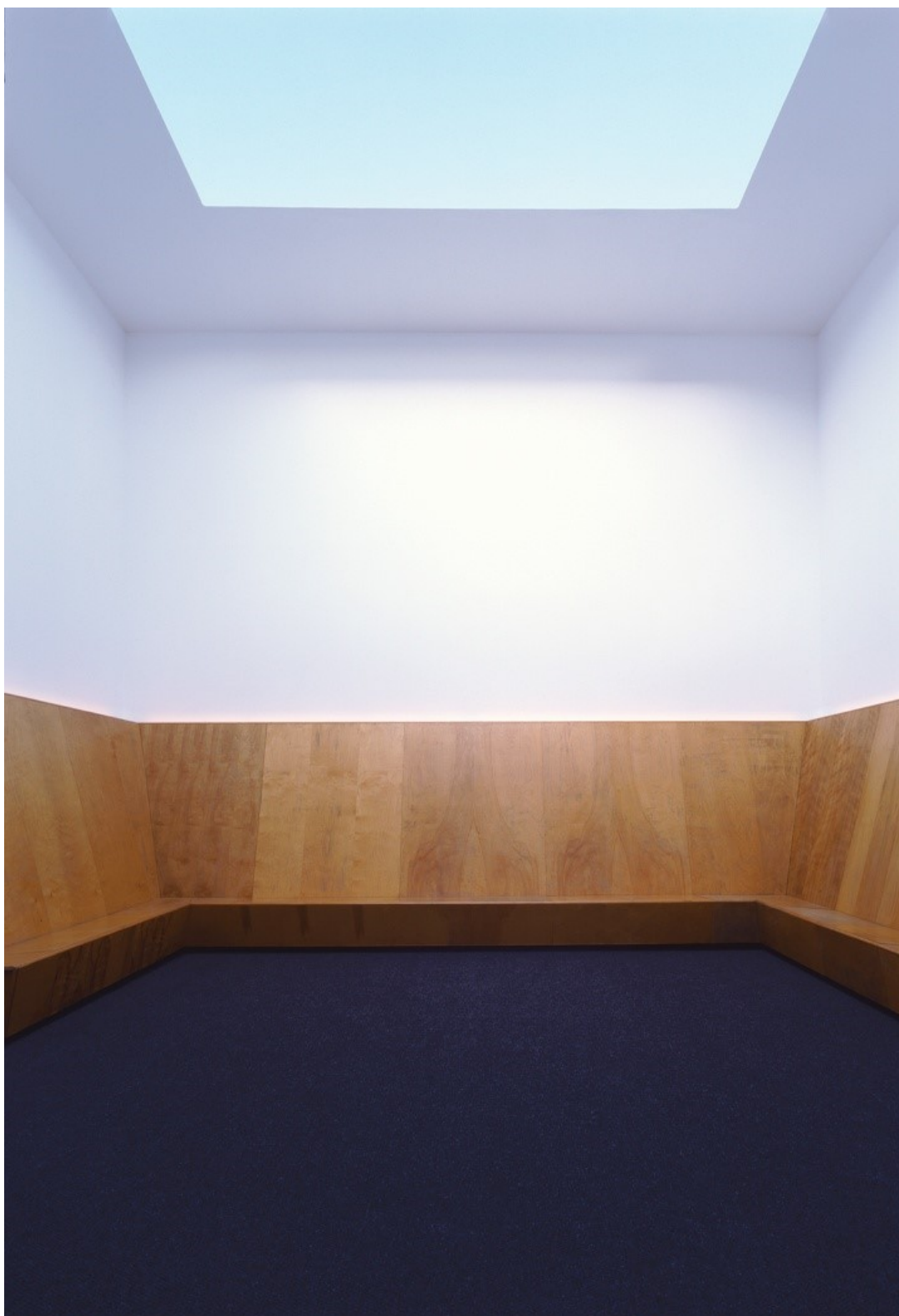


**Figura 36.** J. Turrell, *Skyspace I*, 1975, luce del cielo e luce interna fluorescente, Villa Panza, Varese. Veduta diurna.





**Figura 37.** J. Turrell, *Skyspace I*, 1975, luce del cielo e luce interna fluorescente, Villa Panza, Varese. Veduta notturna.



**Figura 38.** J. Turrell, *Meeting*, 1980-1986. Luce del cielo e luce interna fluorescente. New York, Long Island City, P.S I

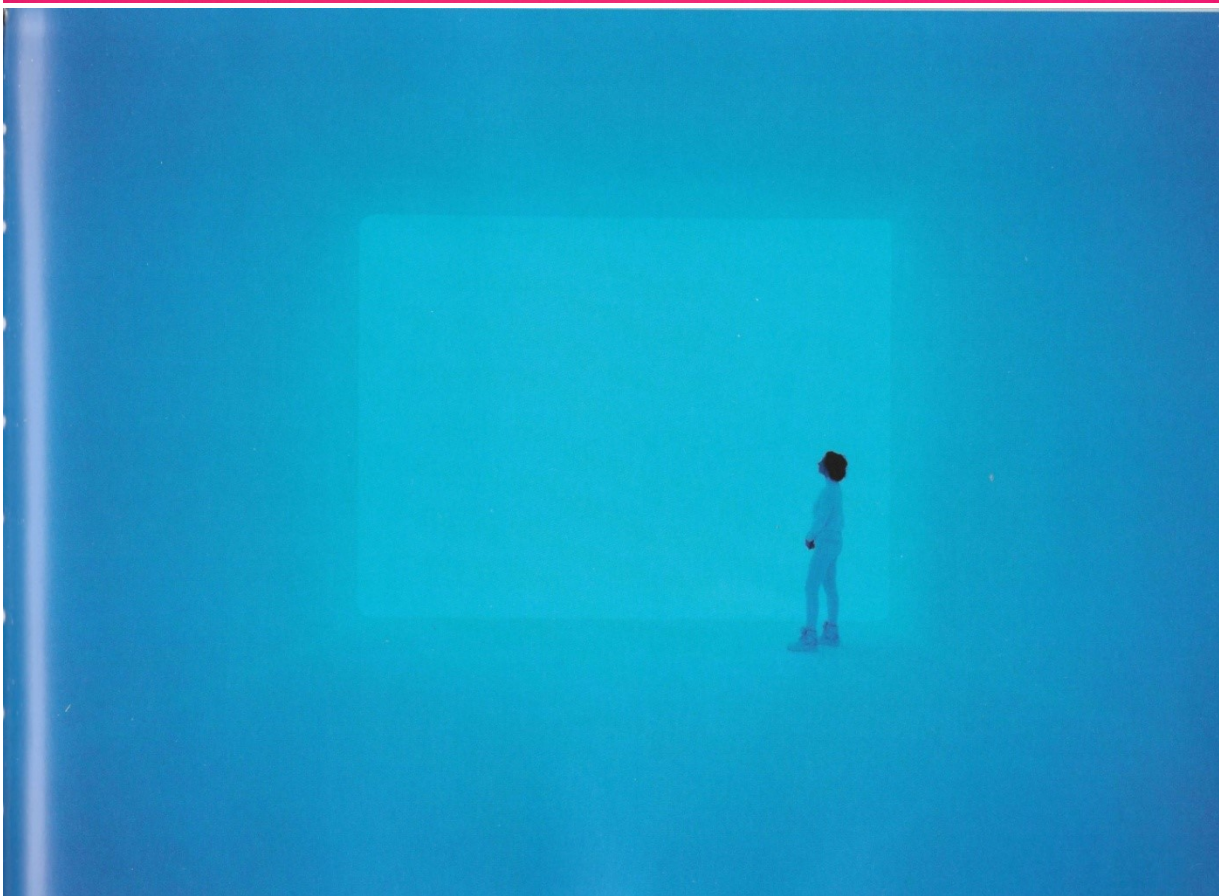
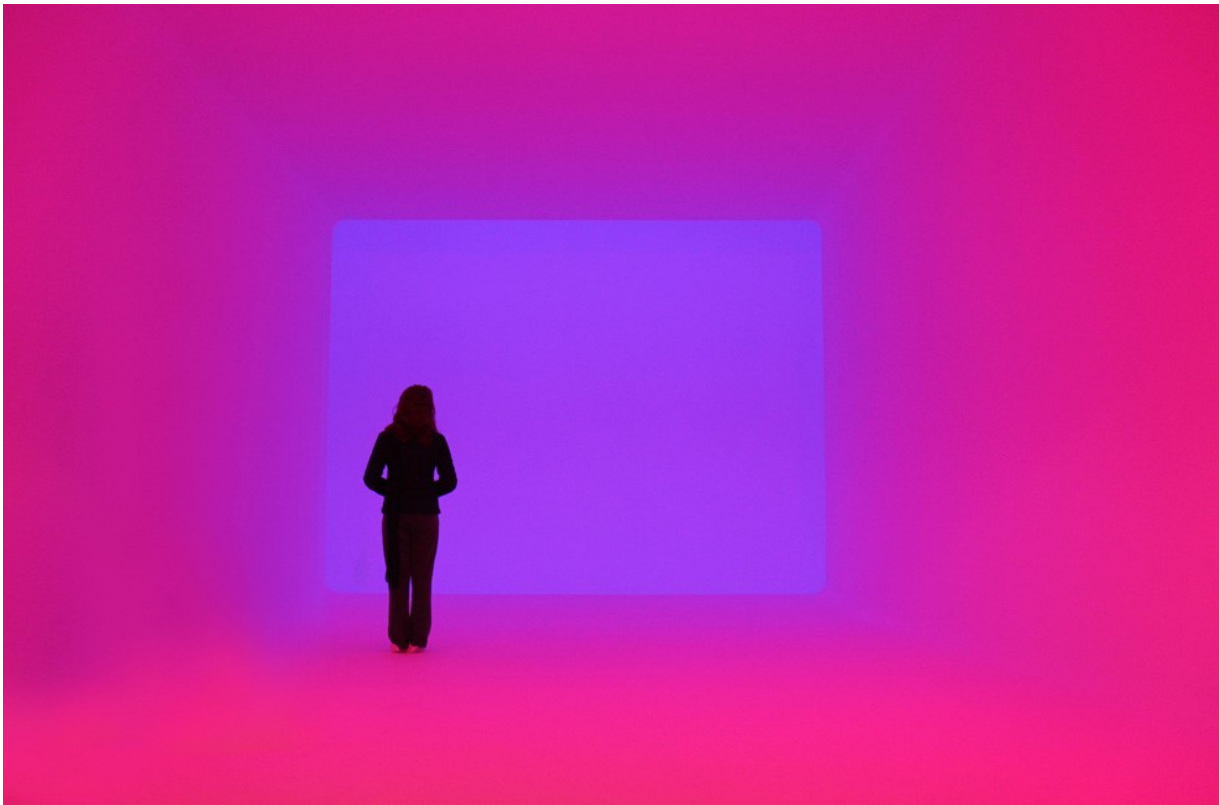


**Figura 39.** J. Turrell, *City of Arhirit*, 1976. Luce naturale riflessa su superfici colorate. Amsterdam, Stederlijk Museum.





**Figura 40.** R. Irwin, *Varese Scrim2013*, 2013. Luce del cielo e velari. Varese, Villa Panza



**Figura 41.** J. Turrell, *Sight Unseen*, 2013. Luce fluorescente. Varese, Villa Panza

## Bibliografia

L.L. Avant, *Vision in the Ganzfeld*, in "Psychological Bulletin", LXIV/4, 1965, pp. 246-258

J. Coplans, *Jim Turrell*, exhibition catalogue, Pasadena: Pasadena Art Museum, 1967

M. Fried, *Art and Objecthood*, in "Artforum", V/10, 1967

M. Tuchman, *A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971

B. Haskell, M. Wortz, J. Turrell, *James Turrell: light & space*, New York, Whitney Museum of American Art, 1980

J. Turrell, J. Brown (ed.by), *Occluded front, James Turrell*, Los Angeles, Lapis Press, 1985

C. Adcock, J. Russell, *James Turrell: the RodenCrater Project*, Tucson, University of Arizona Museum of Art, 1986

*Mapping spaces, a Topological Survey of the Work by James Turrell*, New York, Peter Blum Edition, 1987

Janet Saad-Cook, Charles Ross, Nancy Holt, James Turrell, *Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy*, Leonardo, Vol. 21, No. 2, 1988

P. Restany, *James Turrell: un peu plus près du ciel*, Paris, Galerie Froment & Putman, 1989

C. Adcock, *James Turrell. The Art of Light and Space*, Berkeley: University of California, 1990

J. Butterfield, *The Art of Light + Space*, Abberville Pr., 1993

M. Holborn, *Air Mass*, Londra, Hayward Gallery, The South Bank Centre, 1993

J. Meuris, *James Turrell, la perception est le medium*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995

G. Sambonet, G. Panza di Biumo, *James Turrell: dipinto con la luce*, Milano, F. Motta, 1998

J.J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), tr. it. di R. Luccio, il Mulino, Bologna 1999

P. Beveridge, Color perception and the art of James Turrell, in “Leonardo”, XXXIII/4, 2000

G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris 2001

T. R. Bashkoff, *On the Sublime: Mark Rothko, Yves Kline, James Turrell*, Berlino: Deutsche Guggenheim; New York: Guggenheim Museum Publications, 2001

M. Olijnyk, B. Luderowski, C. Giannini, *James Turrell: into the light*, Pittsburgh, MattressFactory, 2002

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bonomi, 2003

A. Byrne, D.R. Hilbert (ed. by), Color realism and color science, in “Behavioral and Brain Sciences”, XXVI/1, 2003

J. Meyer, *Minimalismo*, London, New York, Phaidon, 2005

*James Turrell: Inside outside*, London, CV Publications, 2005

G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano, Jaca book, 2006

A. De Rosa (a cura di), *James Turrell: geometrie di luce, RodenCrater Project*, Milano, Electa, 2007

E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Phaidon, 2008

G. Böhme, U. Sinnreich (a cura di), *James Turrell – Geometrie des Lichts [Geometry of Light]*, Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna. Exhibition catalogue, HatjeCantzVerlag, Ostfildern, 2009

E. A. Shanken, *Art and Electronic Media*, London: Phaidon Press, 2009

H. M. Davies, M. Auping, S. Hanor, A. Kohn, D. Schuld, R. Clark (a cura di), *Phenomenal: California Light, Space, Surface*, University of California Pr, 2011

M. Govan, C. Y. Kim, *James Turrell: A Retrospective*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles and DelMionico Books, 2013

I. Pasina, *Luce di interni*, Milano, FrancoAngeli, 2013

R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, 2013

M. Govan, A. Bernardini, a cura di, *Robert Irwin/James Turrell/Villa Panza*, Munich, Prestel, 2013

G. Panza di Biumo, A. Bernardini, *La Collezione Panza: Villa Menafoglio Litta Panza- Varese: Palazzo Ducale Gubbio, Palazzo Ducale Sassuolo, Palazzo della Gran Guardia Verona, MOCA Los Angeles, Reina Sofia Madrid, Guggenheim Bilbao*, Milano, Skira, 2020

G. Gambaro, *La spazialità del colore nell'opera di James Turrell. Una prospettiva ecologica sul carattere cromatico della luce*, in "Itinera", N.19 "Colour for philosophers", sezione monografica, 2020

## **Sitografia**

<https://www.youtube.com/watch?v=g0g6JFYRKxQ>[ultimo accesso 20/11/2022]

<https://jamesturrell.com/> [ultimo accesso 20/11/2022]

<https://rodencrater.com/> [ultimo accesso 20/11/2022]

<http://www.aisthesis-fai.it/> [ultimo accesso 20/11/2022]

<https://www.guggenheim.org/artwork/4089> [ultimo accesso 20/11/2022]

<https://www.moma.org/collection/works/79227> [ultimo accesso 20/11/2022]

<http://therodencrater.org/seeing/interview/index.htm> [ultimo accesso 20/11/2022]

<https://www.artic.edu/artworks/31595/untitled> [ultimo accesso 20/11/2022]

<https://panzacollection.org/it/> [ultimo accesso 20/11/2022]

<https://webzine.sciami.com/meeting-luce-e-intersoggettivita-negli-skyspaces-di-james-turrell/> [ultimo accesso 20/11/2022]

<https://www.youtube.com/watch?v=tiziWM0meTc> [20/11/2022]

## **Ringraziamenti**

A papà, mamma e a mio fratello Riccardo

Al mio professore di arte contemporanea e relatore Guido Bartorelli

Alle mie Beatrice, Elisa e Miriam

Alla favolosa Trinità + uno Rachele, Mary e Federico

Ai miei dolci uomini Tobia, Vittorio e Andrea

Ai cinefili Gabriele, Alessandro e Nicolò

Ai compagni di università e di gioco Silvia, Milo, Massimo e Marco

Ai nonni e a tutto il resto della famiglia

A Francesca

*Grazie*