

Tema assegnato:

## **FIAT LUX**

La luce prima ancora che illuminare le nostre attività quotidiane e scandire la circolarità del tempo della nostra vita, è qualcosa che ci lega alla parte più pura e sacra del nostro essere.

L'Arte può essere lo strumento capace di rendere tangibile la sua intangibilità, restituendoci magia e mistero. Non ci si può sottrarre, per esempio, al fascino delle vetrate delle cattedrali gotiche dove la luce del sole - e il suo incedere - si rifrange in una danza di colori e trasparenze densa di misticismo. Così come le tessere d'oro del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna ci ricordano, nel loro scintillio, la volta celeste e la nostra caduca esistenza.

In pittura, la luce è fondamentale per dare tridimensionalità agli oggetti, definirne le forme e attribuire qualità alle superfici attraverso ombre e riflessi. Gli artisti studiano attentamente il tipo e la direzione della luce, naturale o artificiale, per controllarne l'intensità, la temperatura del colore e l'effetto drammatico. La luce può essere sia realistica che simbolica, e la sua corretta resa, attraverso lo studio dei valori tonali, è cruciale per l'impatto emotivo e visivo di un'opera.

In pittura la luce riveste diverse funzioni:

- Tridimensionalità e definizione: interagendo con le ombre, permette di creare l'illusione della profondità e dei volumi, rendendo gli oggetti tridimensionali su un supporto bidimensionale.
- Qualità della superficie: rivela le caratteristiche delle superfici, rendendole lisce, vibranti o materiche.
- Elemento narrativo e simbolico: può essere utilizzata per focalizzare l'attenzione dello spettatore su specifici dettagli, per suggerire un'atmosfera o per veicolare messaggi simbolici.

Varie sono le tecniche di rappresentazione della luce:

- Chiaroscuro: una tecnica basata sul contrasto tra luce e ombra per creare forti effetti drammatici e plasticità.
- Luce radente: una luce proveniente da un lato del dipinto, che accentua i volumi e la texture della superficie.
- Controllo dei valori tonali: gli artisti controllano le luminosità e le tonalità di colori e ombre per ottenere la resa desiderata, anche partendo da studi preliminari a matita.

Nelle varie epoche la luce in pittura ha assunto connotazioni molto diverse.

Il suo utilizzo fu di particolare importanza nella pittura rinascimentale, ma già nell'arte medievale le differenze di luminosità erano usate per definire una superficie nello spazio o la posizione di un oggetto.

A Firenze, tra il 1440 e il 1465, si affermò la Pittura di Luce, fondata sulla costruzione di un'immagine basata su valori cromatici. La disputa tra chi dava più importanza al "disegnare" e chi al "colorare" vide prevalere i secondi, che iniziarono a usare la luce, e alcuni particolari colori più luminosi, sia per definire i soggetti sia per vivacizzare il dipinto.

I più noti esponenti della Pittura di Luce furono Domenico Veneziano, Piero della Francesca e Beato Angelico (figura 5). Leon Battista Alberti, nel suo trattato *De Pictura* del 1435-36, evidenziò come il colore non fosse una caratteristica propria del soggetto, ma dipendesse completamente dalla quantità di luce che investe il soggetto stesso.

L'Alberti individuò nel rosso, nel celeste, nel verde e nel bigio, ossia il cenere, i quattro colori principali, dai quali era possibile ottenere tutti gli altri toni necessari al dipinto.

Il color cenere, ossia il bigio, fu adoperato nella prima metà del XV secolo come tono di passaggio tra un colore e l'altro. A partire dalla seconda metà del 1400 il bigio fu sostituito dai toni bruni, particolarmente graditi a Leonardo da Vinci che ne fece quasi un marchio di fabbrica, il famoso tono sfumato leonardiano che rendeva i contorni delle figure evanescenti e indefiniti e venne introdotta la cosiddetta prospettiva aerea, nella quale il colore si schiariva in profondità diventando più luminoso, come il normale fenomeno atmosferico che avviene in natura.

Se nella pittura veneziana rinascimentale da Giovanni Bellini a Tiziano la luce si identificava col colore dorato dei carnati e del paesaggio, nel XVI secolo a Firenze assumeva una particolare qualità "cangiante" nei dipinti dei manieristi. Sarà tuttavia la pittura europea del '600 a risultare caratterizzata dalla luce, dalla Francia ai Paesi Bassi, dalla Spagna all'Italia.

Johannes Vermeer attraverso la luce creerà nelle sue opere un senso di assoluta immediatezza fisica e di intimità tra il soggetto rappresentato e lo spettatore.

Vermeer era solito cominciare i suoi dipinti con uno schizzo eseguito in pittura monocromatica. Gli strati di colore scuro (incluso lo schizzo) sotto la superficie svolgevano un ruolo importante nei dipinti di Vermeer. Il pittore sfruttava questi strati sottostanti variando lo spessore della sua pittura finale. Nel dipinto "Pesatrice di perle" (figura 2), egli trascinò sot-

tilmente il colore bluastro della giacca fin nelle zone d'ombra, lasciando trasparire lo schizzo marrone. La tensione che si crea tra queste calde ombre dai toni marroni e la giacca caratterizzata da colori freddi, dipinta con un blu oltremare, costituisce una parte essenziale dell'armonia cromatica distintiva di Vermeer. Nel quadro egli usò della pittura ad olio marrone per pianificare la sua composizione sullo strato di fondo di color camoscio con cui preparava le sue tele. Definì la composizione con delle linee dipinte, ma questo schizzo non era semplicemente un contorno. Vermeer utilizzava lo schizzo per stabilire sin dall'inizio il gioco di luci come elemento centrale della sua composizione, rappresentando le ombre con aree più ampie di colore marrone e lasciando le tinte più chiare dello strato di fondo ad indicare i riflessi. Poiché le linee tracciate da Vermeer sono delicate, solitamente rimangono nascoste sotto la sua pittura finale. Spesso sfumava i colori per ammorbidire il confine tra le forme, ma a volte lasciava uno spazio quasi impercettibile.

Nella creazione dell'opera "Fanciulla con cappello rosso" (figura 3), Vermeer dipinse su uno schizzo monocromatico che un altro artista aveva lasciato incompiuto. L'immagine originale, un uomo con un cappello a tesa larga, può essere vista chiaramente attraverso un riflettogramma a raggi infrarossi in falsi colori. I colpi di pennello nell'immagine (invertita) a infrarossi che corrispondono esattamente alle pennellate dell'esotico cappello rosso della ragazza appartengono, infatti, all'immagine sottostante: i colpi decisi disegnavano le ampie pieghe del colletto dell'uomo o di un mantello gettato sopra la spalla. Il pittore sfruttò uno strato sottostante di colore scuro nel fazzoletto bianco che incornicia il mento della Fanciulla con cappello rosso. Durante la rifinitura del fazzoletto, il pittore dipinse solo parzialmente sullo sfondo di colore scuro. Spingendo rapidamente da parte la pittura bianca, lasciò trasparire quella scura sottostante, così da creare le ombre (figura 3b).

In altri dipinti, non ci sono prove dell'esistenza di uno schizzo eseguito in pittura monocromatica. Probabilmente Vermeer cominciò queste opere con i passaggi che illustrò nel dipinto incompiuto "Allegoria della Pittura" (figura 4): indicando gli elementi di base della sua composizione con un semplice disegno schematico in gesso bianco (che non può essere visto attraverso la pittura nemmeno per mezzo di imaging tecniche o di un microscopio), per poi stendere un primo strato di pittura colorata che aveva la funzione di preparare i colori dell'immagine finale.

In "Donna che scrive una lettera" (figura 5), Vermeer diede spessore alla sua pittura di fondo usando dei pigmenti granulari e lasciando degli strati di colore in cui erano visibili i colpi di pennello. Relativamente parlando, una pittura di fondo così grezza può sembrare inaspettata in un artista noto per la sua tecnica delicata, ma Vermeer se ne serviva per caricare maggiormente la sua eccezionale caratterizzazione della luce. Nei punti di luminosità intensa questa trama sottostante attira l'attenzione di chi osserva l'opera: le zone più chiare sono letteralmente le parti del dipinto che catturano più luce. Nella parte della tovaglia, Vermeer evocò i giochi di luce sulla stoffa arricciata con delle pennellate spesse e arcuate di pittura gialla sotto il colore superficiale sottile e scuro. Vermeer lasciò intravedere anche alcuni tratti delicati della grezza pittura sottostante accanto ai suoi strati finali di colore straordinariamente raffinati. Nella parte del filo di perle sul tavolo, il microscopio rivela il contrasto tra la pittura grezza sottostante e lo strato di colore finale liscio e satinato. La possibilità che Vermeer utilizzasse una camera oscura (un antenato del XVII secolo della moderna macchina fotografica) ha suscitato delle accese discussioni. Gli effetti visivi nelle opere della sua maturità, cioè gli esagerati contrasti di luce e ombra, la limitata profondità di campo e questi punti luce sfocati che ricordano i "circoli di confusione" osservati attraverso le prime lenti, suggeriscono che egli ne avesse vista una. Tuttavia i dipinti dimostrano che il linguaggio visivo di Vermeer non era un mero sottoprodotto delle caratteristiche visive della camera oscura: quelle caratteristiche al contrario catturarono il suo interesse perché si adattavano allo stile di pittura che già aveva sviluppato.

Nel '600, oltre a Vermeer, la luce costituirà l'elemento fondamentale della pittura di Zurbaran, di Rembrandt, di La Tour, di Caravaggio e molti altri artisti. Se in Caravaggio (figura 6) e Zurbaran essa simboleggia l'irruzione del divino nel quotidiano, espressione di una forza capace di nobilitare le persone e i contesti sociali più infimi e degradati, in Rembrandt (figura 7) avrà la funzione di far emergere come dall'ombra la dimensione etica dei personaggi rappresentati.

Nell'800 la luce diverrà il *topos* stesso della modernità e non a caso Parigi, città simbolo della nuova epoca, assumerà l'appellativo di *Ville lumière*. Negli stessi anni una importante innovazione tecnico-scientifica permise per la prima volta di riprodurre su un supporto cartaceo la realtà così come appare all'occhio umano: nasceva la fotografia, capace di trasformare la luce da essenza eterea, impalpabile, in qualcosa di fisico, di duraturo, di concreto.

In Pittura, se già Turner (figura 8), uno dei più grandi maestri britannici, nella prima metà dell'800 si era meritato il soprannome di «pittore della luce», sarà con l'Impressionismo che essa da espediente divenne soggetto della ricerca pittorica stessa, in particolare nell'opera di Claude Monet che non si stancherà mai di indagare gli infiniti effetti che la luce originava interagendo con il paesaggio e traducendo sulla tela attraverso la grande varietà di colori che la chimica moderna rendeva ora reperibili in comodi tubetti utilizzabili comodamente in *plein air*, lo spettacolo della natura nel suo eterno divenire (figura 9-10).

Corrispettivo italiano dei pittori impressionisti sono stati i Macchiaioli, fra i quali ricordiamo Vincenzo Cabianca (figura 11) Telemaco Signorini (figura 12), Giovanni Fattori, Silvestro Lega.

A Georges Seurat (figura 13) e Paul Signac (figura 14), pittori della generazione successiva a quella degli impressionisti che presero il nome di "Divisionisti", spetterà il compito di sistematizzare il problema della sintesi cromatico-lumini-

stica attraverso una resa pittorica fatta di tratti elementari e punti e la scomposizione del colore locale nelle sue componenti di base (*pointillisme*), assegnando all'occhio dello spettatore il compito di operare una sintesi visiva atta a riassegnare credibilità naturalistica alle forme rappresentate.

Ruolo determinante nella definizione del divisionismo italiano ebbe Vittore Grubicy che con il fratello Alberto negli anni settanta fondò a Milano una galleria d'arte e grazie ai suoi viaggi e contatti internazionali si avvicinò alle maggiori novità del panorama artistico e culturale, alle idee teoriche e studi della scomposizione dei colori conosciuti attraverso la rivista belga "L'Art Moderne". È Grubicy per primo a rivelare in Italia le tecniche e i successi del *pointillisme*.

Con il movimento francese i divisionisti italiani condividono l'utilizzo dei soli colori puri, non mescolati a impasto sulla tavolozza, ma applicati direttamente sulla tela a piccoli tocchi. I pittori Divisionisti italiani più importanti sono stati Giuseppe Pellizza da Volpedo (figura 15), Giovanni Segantini, Angelo Morbelli e Gaetano Previati, che però interpretano la tecnica divisionista come un mezzo e non un fine, sottoposto e adattato al contenuto e al messaggio dell'opera, in cui la ricerca di una maggiore luminosità affida alla luce un valore simbolico.

L'esperienza divisionista sta alla base del Futurismo, l'unica avanguardia italiana del '900.

"Noi Futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose, e ci proclamiamo Signori della Luce", declamava Marinetti nel celebre manifesto pubblicato il 20 febbraio 1909 sul quotidiano "Le Figaro", nel segno di una sfida culturale al rinnovamento e alla creazione di una modernità.

La luce è elemento fondante della poetica della velocità, anzi, ne è la stessa configurazione visibile. Ed è anche un conduttore verso altri mondi, come simbolo di una aspirazione a una trascendenza al di là dello spazio e del tempo che avrebbe connesso la terra con l'infinità del cosmo a vette spirituali che poteva rivelare nuove dimensioni oltre la luna e le stelle che è poi lo scopo ultimo dell'arte di tutti i tempi, travalicare le soglie del reale per accedere alla dimensione del possibile per esplorare nuovi mondi, nuove sensazioni. Se gli effetti di luce sono tra i temi ricorrenti della letteratura futurista, ovviamente è soprattutto nelle arti visive che l'interesse per la luce è dominante: non più per captare le atmosfere *en plein air* come nell'impressionismo, ma proprio per il suo dinamismo.

Nella pittura futurista, la luce è, come si è detto, intrinsecamente legata al movimento e alla velocità, rappresentando la rapida percezione del mondo moderno e l'energia della vita contemporanea. I futuristi la usavano per frammentare e dinamizzare le forme (figura 16), rendendo visibile il moto degli oggetti attraverso l'accostamento di colori vibranti e pennellate divisioniste, creando un effetto di luce diffusa e vibrante che simboleggiava la modernità (figura 18).

Nel dipinto "Lampada ad arco", di Giacomo Balla (figura 17), uno dei principali esponenti di questo movimento, è rappresentata la magia della rifrazione della luce. Il dipinto è esposto al MOMA di New York. L'artista lo descrisse così: "Il quadro della lampada è stato da me dipinto durante il periodo divisionista (1900-1910); infatti il bagliore della luce è ottenuto mediante l'accostamento dei colori puri. Quadro, oltre che originale come opera d'arte, anche scientifico perché ho cercato di rappresentare la luce separando i colori che la compongono..."

Concentrandoci sulla storia recente, la manipolazione fisica della luce è stata resa possibile dall'evoluzione tecnologica e dalla nascita delle sorgenti luminose artificiali a cavallo del 20° secolo. Viene in mente il Modulatore Spazio Luce di László Moholy Nagy (1930), che nei laboratori della Bauhaus dette vita a una scultura cinetica dove la luce – prodotta da comuni lampadine – creava ombre in movimento proiettate sulle pareti.

Così l'incontro tra fotografia e *light art* trova la sua prima rappresentazione in Picasso, quando intorno agli anni '50 conobbe il fotografo albanese Gjon Mili che lavorava per la rivista americana "Life". Le immagini realizzate assieme a Pablo Picasso sfruttano in modo sapiente l'uso combinato di luce continua (per la traccia luminosa, ovvero la torcia tenuta in mano da Picasso e mossa nell'aria) e luce flash (per congelare la figura del Maestro e illuminare l'ambiente circostante) (figura 19).

Questo 'esperimento' è stato fonte d'ispirazione per tante opere d'arte luminose successive, tra cui quelle di Lucio Fontana di cui va ricordata, in particolare, quella del 1951 esposta in Triennale a Milano.

Prima della tecnologia LED è stata la luce al neon a trasformarsi in linguaggio espressivo con forti connotazioni pop. Siamo negli anni '60 e '70, quelli della *Beat generation* e di una visione del mondo nuova e carica di aspettative di emancipazione sociale.

E qui le figure di riferimento artistico sono almeno tre (in realtà molte di più): Dan Flavin, Bruce Nauman e Mario Merz. Materiale industriale nato per comunicare, il neon nelle mani degli artisti diventa incandescente materia poetica.

La lunga carriera artistica di Nauman è un percorso indagatore delle connessioni esistenti tra il linguaggio contemporaneo, la corporeità e la performance dove la luce, i suoni, il movimento, i video definiscono ambienti ad altissimo contenuto sensoriale (figura 21).

Non da meno gli ambienti 'alterati' dai tubi di luci a fluorescenza delle installazioni di Dan Flavin (figura 20) che attivano risposte percettive sorprendenti. Il cervello dell'osservatore, davanti a una luce di un determinato colore, chiudendo le palpebre, riproduce il colore complementare. Come a dire che la luce illumina la mente e anche le sue tenebre. Con Flavin le pareti diventano una tela, un gioco di rifrazioni, di contorni e ombre colorate. E nel percepire tutto ciò si diventa parte di quella tela, di quello spazio totalizzante e al contempo immateriale.

Nelle opere di Merz sono spesso presenti parole e numeri, composte a partire da tubi di neon. Se le parole prendono la forma di frasi o di domande con valenza di denuncia e rivendicazione sociale, i numeri invece fanno riferimento alla serie di Fibonacci, cui Merz si appassionò alla fine degli anni '60 leggendo i testi del filosofo naturalista Leonardo Fibonacci (Pisa, 1170-1242). Una sequenza numerica che è alla base del calcolo delle probabilità, della sezione aurea, e dell'evoluzione delle strutture naturali rimandando a un'idea di continua trasformazione, di successione potenzialmente infinita, ovvero, l'essenza fisiologica della vita cui è impossibile sottrarsi nel suo eterno mutare (figura 22).

### **AL FINE DI POTER SOSTENERE L'ESAME SI RICHIEDE QUANTO SEGUE:**

- Agli studenti iscritti al Biennio di Pittura, realizzazione di n.3 dipinti ad olio su tela o tavola di mq.1 cadauno, con relativi bozzetti in scala e studi preparatori.
- Agli studenti iscritti ad altri indirizzi che frequentano il Laboratorio di Pittura: realizzazione di n.2 dipinti ad olio su tela o tavola di mq.1 cadauno, con relativi bozzetti in scala e studi preparatori.
- Agli studenti iscritti al I Anno del Biennio di Pittura: realizzazione di una cartella di disegni con tecniche grafiche varie da modello vivente, che sarà presente in aula durante le lezioni.
- Agli studenti iscritti al II anno del Biennio di Pittura: realizzazione di un dipinto ad olio su tela di mq.1 da modello vivente, che sarà presente in aula durante le lezioni.

**Lavori autonomi andranno concordati col docente ad inizio dell'anno accademico.**

**Gli studenti iscritti al II Anno di Corso potranno concordare col docente lavori inerenti al proprio argomento di Tesi (se già concordata).**



1 - Beato Angelico, *Annunciazione (part.)*



2 - Johannes Vermeer, *Pesatrice di perle*



3 - Johannes Vermeer, *Fanciulla con cappello rosso*



3b - Johannes Vermeer, *Fanciulla con cappello rosso (dettaglio)*





4 - Johannes Vermeer, *Allegoria della Pittura*



5 - Johannes Vermeer, *Donna che scrive una lettera*



6 - Caravaggio, *Vocazione di Matteo*



7 - Rembrandt, *Uomo con elmo dorato*



8 - William Turner  
*Andando al ballo*





9 - Claude Monet, *Un viale del giardino a Giverny*



10 - Claude Monet, *Donna col parasole*



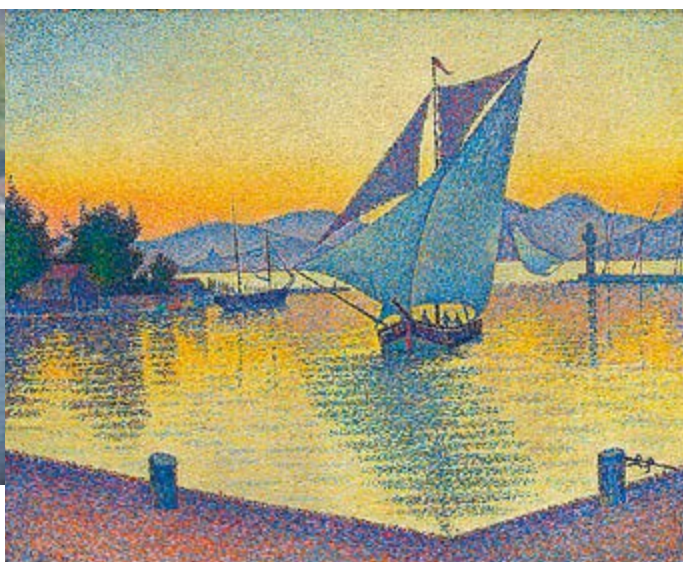
11 - Vincenzo Cabianca, *Marina a Carrara*



12 - Telemaco Signorini, *Strada a Ravenna*

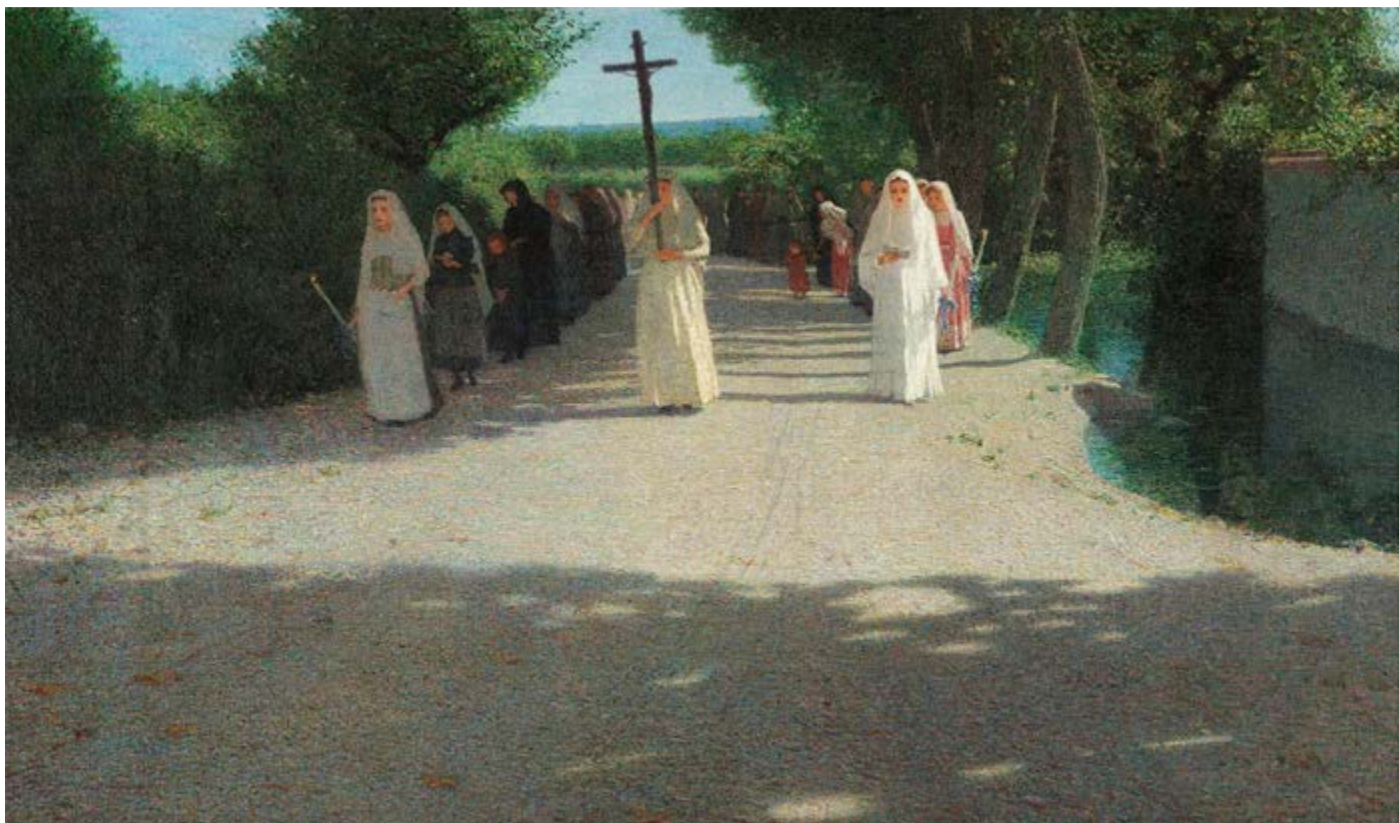


13 - Georges Seurat, *Un bagno ad Asnières*



14 - Paul Signac, *Il porto di Saint Tropez al tramonto*





15 - Pellizza da Volpedo, *Processione*



16 - Luigi Russolo, *Profumo*



18 - Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*

17 - Giacomo Balla, *Luce nella strada*





19 - Picasso dipinge con la luce



20 - Dan Flavin, *To Saskia, Sixtina, Thordis*



21 - Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*



22 - Mario Merz, *Un segno nel Foro di Cesare*



