

*'Onbra e di natura delle tenebre; lume e di natura della luce; l'una ciela e l'altro dimostra. Sono sempre in compagnia congiunti ai corpi, e l'onbra e di maggiore potentia che 'l lume, inperochè quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non puo mai cacciare in tutto l'onbra de' corpi, cioè corpi densi.'* LEONARDO DA VINCI

Questa mostra esamina il paradosso che la tecnica dell'ologramma che, costruito unicamente da onde di luce, produce le stesse impressioni dell'ombra e della luce che percepiamo nel mondo della natura che ci circonda. Facciamo questo per mezzo di prendere come fuoco l'ologramma, *Shadowy Figures (Figure Tenebrose)* di Paula Dawson (no.18), il quale mette insieme tre figure che rendono in un modo tridimensionale versioni di esempi bidimensionali di Giotto, Masaccio e Leonardo. Questi esempi sono scelti perché mostrano in maniera molto precisa tre modi diversi di affrontare la rappresentazione dell'ombra (e furono discussi in questo senso da Michael Baxandall nel suo libro, *Shadows and Enlightenment* (1995)), e quindi sono specialmente adatti alla ricerca dell'oscurità come funzione dell'olografia. La mostra presenta la nuova opera della Dawson nel contesto, sia degli ologrammi precedenti che usavano l'ombra in un modo originale e notevole, che delle immagini pre-olografiche, nelle quali la tecnica della rappresentazione, e anche il significato, dell'oscurità, sono chiari. Per capire meglio questi contesti, bisogna prima esaminare alcune delle molte interpretazioni della luce e dell'ombra nella tradizione occidentale. Cominciamo dall'inizio.

Il libro *Genesi* nella Bibbia ci informa che nel principio dell'universo dominava l'oscurità, fino a quando, al primo giorno, Iddio creò la luce e 'vide che...era buona'. Questo primo atto della creazione assicurava che la luce avrebbe avuto un posto centrale nell'ordine divino, anche prima della creazione, nel quarto giorno, dei corpi celesti lucenti: il sole, la luna, le stelle; corpi conosciuti come divini in quasi tutte le culture non-occidentali; e che sono importanti nella Cappella Scrovegni di Giotto (dove si trova anche il padre della Vergine Maria, Gioacchino, una delle figure nel nuovo ologramma della Dawson, che ha cavato questi corpi celesti dalla decorazione della stessa cappella).

Una venerazione della luce è profondamente radicata nella tradizione cristiana. Il Vangelo presenta Cristo stesso come *Lux Mundi*, 'la luce del mondo' (Giovanni, VIII,12); e Giovanni Battista proclamava inoltre, 'In lui era la vita, e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre, ma le tenebre non l'hanno accolta' (Giovanni, I,4-5; trans G.Diodati). Qui le connotazioni negative dell'oscurità sono più che chiare.

Nel *Types of Darkness (Diversi Tipi di Oscurità)* di Paula Dawson (no.21) una nuova interpretazione della *Maddalena* di Piero della Francesca nel Duomo di Arezzo, l'unguentario di cristallo, dal quale la Maddalena ungeva i piedi di Cristo, è diventato il generatore della luce stessa. Il vaso di Piero è nella forma di una pisside, il recipiente medioevale dell'ostia, il corpo di Cristo ingerito dai fedeli durante la Messa, e quindi simbolo della luce portata a loro dal Salvatore. Lo storico d'arte Martin Kemp ha già indicato la sovrana luminosità di questo vaso:

'che mostra in un modo molto bello i molteplici riflessi dalla parte illuminata del cristallo, e lo splendore diffuso dentro la parte anteriore del liquido, dove la luce è catturata nella sua sostanza, ed anche respinta dalla superficie interna del recipiente.' (1)

Le pisside furono spesso ornate di smalto o gioielli, ma Piero trovò un mezzo ancora più sorprendente di mostrare il carattere luminoso della sua, amplificato dalla Dawson nel suo ologramma così nacquero.

Un'altra immagine della Maddalena, questa del tardo medioevo, mostra che Piero non era l'unico a vederla come portatrice di luce. Una miniatura in un messale duecentesco a Ganda (Belgio) rappresenta le tre Marie che arrivano al sepolcro di Cristo, l'ultima delle quali, vestita nel solito rosso, ma con un insolito nimbo anche rosso, porta un unguentario d'oro, anche questa a forma di pisside. Il concetto del rosso come più vicino di tutti gli altri colori alla luce e molto antico in occidente, e qui indica anche l'altro ruolo della Maddalena come cortigiana. (2)

Non meno antico è l'idea che luce e vita: Cristo stesso affermava che 'la luce della vita' era il suo dono; e il suo rappresentante sulla terra, S.Pietro, presente nel *Shadowy Figures* sotto forma della figura del santo di Masaccio (Firenze, S.Maria del Carmine, Cappella Brancacci) porta tradizionalmente vestiti giallo e azzurro, colori che, come si sa, costituiscono la luce stessa, in quanto colori complementari (3). L'atto di battesimo stesso - l'atto della scena da cui la Dawson ha preso questa figura - nella Chiesa agli inizi del Cristianesimo, conferiva luce, e dunque vita. (4)

I pittori medioevali portavano la luce direttamente nelle loro opere tramite materiali di grande riflessività come l'oro o il mosaico, oppure le decoravano di gemme, come le perle nel *Types of Darkness* della Dawson.

Ma questi espedienti sembravano troppo crudi e troppo capricciosi agli artisti del Rinascimento e del Barocco, i quali usavano i nuovi sistemi di prospettiva; che concepirono anche altri modi più "naturalisti" di rappresentare la luce, come, per esempio, le fiamme irregolari attorno alle torcie di Goltzius (no.3) o i nimbi irregolari di Rembrandt (nn. 5,6).

Anche nei secoli meno religiosi, che iniziarono la modernità, la luce godeva di una posizione molto elevata come simbolo dello stesso Illuminismo. Una delle scoperte più indicative del Seicento fu la prova conclusiva di Sir Isaac Newton che il colore, il quale finora era considerato come funzione del tenebre insieme alla luce, proveniva dalla sola luce, per l'effetto della diversa rifrangibilità dei raggi, la quale crea tutti i colori dello spettro. Questo fenomeno, concepito più tardi come diversi lunghezze d'onda, è essenziale per l'olografia, che dipende dalla luce coerente del laser, di un'unica lunghezza d'onda. Gli artisti dell'ologramma Michael Wenyon e Susan Gamble (vede n.35), mentre erano ospiti del Royal Observatory, nel Sussex (Inghilterra), facevano alcune opere sulla base di questo contributo fondamentale di Newton alla ottica moderna, usando qualche passo della *Opticks* (1704). (5)

Così la luce fu vista quasi sempre come un bene supremo; il cielo luminoso fu la sede degli dei; e di quelle sostanze materiali che sembravano incorporare la luce: l'oro e le gemme, erano le più apprezzate sulla terra.

## IL REAME DELLE TENEBRE

L'oscurità non era così pregiata. Le tenebre sono considerate quasi sempre in un modo negativo. Secondo un'inchiesta fra studenti universitari in Messico negli anni sessanta, per esempio, il nero era il colore più spesso usato per simboleggiare, quasi esclusivamente il negativo e, come si sa, connotava anche la morte (6). Nei scritti del monaco Dionigi Areopagita, probabilmente siriano del secolo VI, si professe una "teologia negativa" dell'oscurità di Iddio sconosciuto e ineffabile, avvolto in una nuvola tenebrosa, come si vede nell'arte del medioevo. Ma questi scritti promuovevano anche una teologia della luce più tradizionale; ed era quest'aspetto del pensiero di Dionigi il più conosciuto e influente nel tardo medioevo (7). Più tardi il paradosso del Iddio oscuro venne interpretato in un modo più razionale come aspetto della fenomenologia della visione. Il poeta inglese John Milton, nel *Paradiso Perduto* (III,380) scrive:

‘Scuri con splendore eccessivo appaiono i tuoi abiti’  
Qui Milton usa il termine greco *lampron* (= ‘splendore’); ma scrive in quel periodo del Seicento nel quale gli effetti soggettivi dell’ottica affascinavano progressivamente artisti e scienziati. Al risvegliato interesse per la teologia negativa dell’Areopagita - tutti i suoi scritti furono stampati ad Anversa nel 1634 - si aggiungeva il ruolo importantissimo dell’oscurità nelle ricerche di astronomia.

L’astronomo Johannes Kepler sosteneva all’inizio del Seicento che il buio era la condizione necessaria per lo studio dei corpi celesti; e il medico inglese Sir Thomas Browne, ne’anni cinquanta dello stesso secolo univa la fisica alla metafisica:

‘se non fosse per l’oscuro & la tenebra della terra, la parte più nobile della Creazione sarebbe rimasta nascosta, & le stelle nel cielo invisibile come nel quarto giorno, quando furono create sopra l’orizzonte, col sole, e non c’era nemmeno un occhio per vederle. Il mistero più profondo della Religione e spiegato per mezzo di Adombramento...la vita stessa non è che l’ombra della morte, e le anime estinte le ombre di quelle rimaste...Il Sole stesso è solo un “simulacro” oscuro, & la luce solo l’ombra di Iddio...’(8)

Ma per gli artisti, e specialmente per i pittori, lo scuro fu un componente essenziale della rappresentazione. Come asseriva il filosofo francese Claude-Nicholas Lecat, nel Settecento,

‘L’arte della pittura ha le stesse sfumature in ogni colore, delle quali il principale è sempre l’ombra; e si sa bene che quest’arte non fa altro che imitare le operazioni della luce e dell’ombra nei fenomeni della visione’.  
(9)

Aristotile proponeva che i colori stessi erano creati dall’ombra insieme alla luce e che le diverse toni erano dovute alla proporzione di questi nella loro composizione. Questa dottrina classica fu rinforzata nell’epoca moderna dagli esperimenti con il nuovo prisma triangolare, il quale, usato come lente di fronte all’occhio, mostrava frangie colorate nel margine dove si incontravano zone più chiare e più scure sulla superficie osservata. (10). Paradossalmente, gli esperimenti di Newton con questo strumento ottico lo portavano alla conclusione opposta sulla natura del colore; ma un secolo dopo Newton il poeta tedesco Goethe ricapitolava questi primi esperimenti prismatici, facendone la base della più autorevole e globale versione della dottrina classica, che, rifiutata dagli scienziati, trovò un’entusiastica accoglienza fra gli artisti, specialmente in Germania, fino al ventesimo secolo. Il pittore romantico inglese, Turner, che leggeva e annotava la traduzione del *Farbenlehre (Teoria dei Colori)* di Goethe, eseguì due piccole tele sulla base di questa lettura (1843; Londra, Tate Britain), finendo tuttavia per criticare il poeta-teorico di non aver dato il giusto rilievo all’oscurità. Tale critica era il risultato delle sue esperienze nell’arte grafica, che lo aveva occupato per quasi tutta la vita, e dove i colori della pittura - e Turner era maestro di colore - dovevano essere tradotti in chiaroscuro (11). L’incisione del Carracci di 1582 (no.47), da un quadro ora perduto del Veronese, è un esempio precoce del tentativo di tradurre in bianco e nero un’immagine altamente colorata.

Non fu soltanto per il fatto che costituiva una indispensabile risorsa tecnica che l’oscurità occupò un posto così importante nel repertorio di pittura e l’arte grafica. Dalla metà del Seicento in poi i critici d’arte furono d’accordo che l’ampio uso dell’oscurità, già nominato dagli italiani “chiaroscuro”, conferiva una magia e un mistero alle immagini. Come disse il critico francese Claude Watelet del pittore greco Nicia - di cui non conosceva nessun’opera, ma noto nell’antichità come maestro del chiaroscuro (Plinio, *Storia Naturale*, XXXV, 130-1):

‘sarebbe necessario vedere le sue opere per sapere se si era alzato al livello del chiaroscuro ideale, chiamato dagli artisti la magia di quella parte dell’arte [della pittura]’.(12)

La magia del chiaroscuro era essenzialmente dovuto al modo di distribuire lo scuro per tutta l’immagine, sia nello spazio poco profondo di un Caravaggio che negli spazi più profondi e misteriosi di un Rembrandt, il sommo maestro del chiaroscuro, del quale scrisse un critico romantico francese,

‘Con lui la luce è solo il punto più alto; ma i misteri dell’ombra sono meravigliosi; non ha mai un mezzotinto

opaco o sciatto [*louche*]; tutto nel suo chiaroscuro e caldo e trasparente.’ (13)

Forse il piu eloquente omaggio alla magia del chiaroscuro di Rembrandt e stato reso da un altro pittore, Turner, in un discorso del 1811 agli studenti della Royal Academy a Londra:

‘stendeva un dubbio misterioso sopra qualsiasi tratto di terreno comune; sebbene le sue forme (se cosi si puo chiamarle ) siano le piu antipatiche che si potesse scegliere, cioe *I Tre Alberi* [no.4] e *Il Molino* [Washington, National Gallery], sopra ciascuno di questi gettava quel velo di colore impareggiabile, quell’ intervallo lucido dell’alba della mattina e luce rugiadoso sul quale l’occhio dimora si completamente incantato, e non brama di sua liberta ma, come si potrebbe dire, pensa che e un sacrilegio di forare il guscio mistico del colore alla ricerca della forma’ (14)

E importante che al tempo di Turner il termine ‘colore’ era usato anche per definire stampe in bianco e nero, come l’acquaforte, *I Tre Alberi*.

Era un altro ben diverso tipo di Romantico, Francisco Goya, pittore dei tardi e terrificanti *Quadri Neri* (Madrid, Prado) che trasformava il suo amore per l’oscurita rembrandtesca in un’espressione positiva dell’ambiguita e in accordo con il clima del Illuminismo spagnolo nella paura dell’ambiguita, nella grande serie di *Caprichos* (1799). Nel *Capricho 40* (no.12) sappiamo che il malato e gia morto dalla presenza delle figure tenebrose dietro la tenda, l’una di un monaco che si avvicina al letto per l’ultima benedizione, l’altra di una donna che si gira dall’altra parte e nasconde la faccia fra le mani. Ma riconosciamo questi dettagli soltanto perche nelle successive stampe di questa acquaforte la linea traspare sotto l’acquatinta logora. (15). Ancora nel *Capricho 79* (no.13) noi soli, i spettatori, vediamo l’ombra minacciosa, che ci avverte che i monaci sbevazzatori sono ben lontano di essere inosservati.

Se le figure tenebrose del Goya, insieme con i suoi titoli paradossali e interrogativi ci fanno pensare alla debolezza del sapere umano, evocata da Platone, nella sua metafora della caverna (*Reppublica*, lib.VII), dove l’umanita percepisce solo le ombre della realta, Giovanni Battista Piranesi esprimeva il mistero terrificante dei spazi vastissimi e scuri nei suoi *Carceri d’Invenzione* (no.11), nei quali l’irrazionalita delle scale, balconi e pianerottoli senza fine e aumentata dalle fasce d’ombra che li velano. Il poeta inglese Samuel Taylor Coleridge pensava che queste acquaforti rappresentavano il luogo dove Piranesi tentava di scappare dall’architettura d’incubo da lui stesso creata. Il poeta immaginava l’artista scalando questi ‘vaste sale gotiche...fino a quando le scale incompiute e Piranesi senza speranza siano smarriti in alto, nel buio’. (16)

Piranesi, pero, non era soltanto l’autore di queste sublimi fantasie. Applicava il suo chiaroscuro magistrale alla documentazione dell’antichita romana, dove, con ‘ambizione e una facilita paragonabile a quelle degli specialisti romani moderni della realta virtuale, Infobyte, sapeva rendere vividamente attuali i monumenti della Roma antica ai viaggiatori a casa (no.10). Ma Piranesi presentava le sue immagini sempre come rovine, e aggiungeva una scala esagerata e un’illuminazione drammatica tutti personale.

Il mistero di Goya e Piranesi si e creato principalmente dal buio degli spazi circondanti, come anche nelle prime opere architettoniche di Paula Dawson, e le opere di questi artisti esemplificano il chiaroscuro come distribuzione della luce ed ombra sulla superficie totale dell’immagine.

E questo che la maggiore autorita sulla storia del concetto di *chiaroscuro*, Rene Verbraecken, chiama il chiaroscuro di insieme, in contrasto con il chiaroscuro del dettaglio (17). Comunque, anche il chiaroscuro del dettaglio ha avuto un ruolo significativo nella creazione delle immagini; e poiche conferisce l’apparenza del volume alle forme bidimensionali, e specialmente interessante nel contesto dell’olografia, che usa piu spesso oggetti vicini al piano della pittura, piuttosto che profondita di spazio.

## OSCURITA E VERITA

Uno dei primi pittori che si concentra nei forti effetti di luce ed ombra come creatori dell’immagine e Caravaggio, e, secondo i primi critici, era questo la causa della sua rinomanza. Così il pittore Sebastian Bourdon spiegava all’Academie Royale francese nel 1669, un mezzo secolo dopo la morte dell’artista italiano:

‘Si comprende perche Caravaggio era lodato in quanto prima di lui nessun pittore aveva rappresentato con tanta verita i raggi di luce che, penetrandos in luoghi oscuri e tenebrosi, e colpendo i corpi che li trovano, producono in questi oggetti grande ombre e luci, che li fanno apparire con grande forza, vigore e rilievo impressionante...’ (18)

Bourdon, come seguace di Poussin, non intendeva per niente lodare, e Caravaggio era infatti molto criticato nel Seicento per il suo desiderio irresistibile per la ‘verita’. Il suo primo biografo, Baglione (1642) scriveva che il popolo di Roma erano in ‘estremo schiamazzo’ per i piedi sudici ed i stracci dei pellegrini nella *Madonna di Loreto*; e piu tarde Bellori (1672) raccontava come i preti di S.Luigi de’Francesi obbligavano l’artista a fare una seconda versione della pala di S.Matteo, perche la prima versione mostrava l’evangelista ‘stando a sedere con le gambe incavalcate e co’ piedi rozzamente esposti al popolo.’ (19) Ancora piu calzante al nostro discorso e un’altra osservazione del Bellori, che alcuni pittori piu vecchi - e fuori moda - brontolavano che Caravaggio ‘non sapeva uscir fuori dalle cantine...e coloriva tutte le sue figure ad un lume,

e sopra un piano...’ (20)

Si è da lungo osservato che Caravaggio tendeva a rinchiudere le sue figure in uno spazio poco profondo, un tipo di composizione molto simile ai primi ologrammi, che usavano l’idea del pittore - per esempio nella *Deposizione* del Vaticano - di suggerire le forme davanti alla superficie della tela, e così molto vicino al spettatore. Questo genere di realismo straordinario era ottenuto tramite l’abile padronanza del chiaroscuro, come fu apprezzato già dai primi critici di Rubens e il pittore olandese Gabriel Metsu, le cui figure balzavano fuori del quadro. (21)

Questi attacchi a Caravaggio per il suo rifiuto all’idealizzazione anticipano le prime critiche alla fotografia e all’olografia, considerati non più di mezzi di documentazione. Uno dei più importanti teorici moderni della fotografia, Roland Barthes, che non era per niente ostile, la definiva tuttavia con una frase ben conosciuta come ‘un’immagine senza codice’; e fino alla fine continuo a considerarla come un modo di referire alla realtà:

‘i realisti [come lui stesso] non prendono la fotografia per una “copia” della realtà, ma per un’emanazione della “realtà passata”: una “magia”, non un’arte’. (22)

Quando l’olografia giunge all’attenzione del pubblico negli anni sessanta, viene spesso associata alla fotografia, come preoccupata quasi unicamente dell’illusione. Umberto Eco iniziava un suo saggio del 1975, *Le Fortezze della Solitudine*, con una descrizione di una piccola ologramma circolare di Lloyd Cross, *Pam e Helen* (Museo di MIT), che aveva visto a New York. L’opera presenta due ragazze nude che si toccavano e baciavano, e, come disse Eco,

“Anche chi non sia voyeur di professione e tentato di circumnavigare il cilindro, in modo da vederle anche di spalle, e di tre quarti, e dal lato opposto.’ Per Eco, l’olografia, che ‘realizza una rappresentazione fotografica a colori [!] più che tridimensionale’, e adesso a disposizione degli artisti, ‘che un tempo avrebbero forse fatto dell’iperrealismo, e dell’iperrealismo soddisfa le ambizioni più ambiziose.’ Concluse che l’olografia poteva fiorire solo negli Stati Uniti: essa è la punta di lancia del attacco contro quello che Eco vedeva come l’ossessione idiota americana col “reale”

‘dove, perché una rievocazione sia credibile, deve essere assolutamente iconica, copia rassomigliante, illusionisticamente “vera”, della realtà rappresentata.’ (23)

Allo stesso modo, qualche anno più tardi, l’academico francese Jean Baudrillard confrontava l’ologramma al doppio e al clone, quanto tentativi ugualmente futili di creare il “reale”. (24) E nel romanzo *Possessione* (1990), A.S. Byatt introduceva l’ologramma come analoga alle dubbiose illusioni di una seduta spiritica.

Giudizi di questo genere si riferiscono solo ad una gamma molto ristretta di ologrammi - forse quelli, come notava la Byatt, che si sotuiscono a oggetti troppo preziosi nei musei - e probabilmente nessuna in questa mostra. Ma le critiche hanno almeno il vantaggio di interrogarsi su come si realizza la “realtà” dell’ologramma, e di incoraggiarci a investigare il ruolo dell’oscurità nella produzione di questa realtà.

Qualche volta è un “realismo” astratto, quasi come una diagramma scientifica. L’esigenza di stasi e stabilità assoluta nell’olografia del laser è dovuto al fatto che la lastra olografica registra le tracce d’interferenza di due fronti d’onda di luce coerente (dal raggio dell’oggetto e dal raggio di riferimento), e qualsiasi movimento nell’oggetto di più di un quarto della lunghezza d’onda sarà registrato come privo di luce, e quindi nero. Questo fatto non ha soltanto dato la possibilità di utilizzare l’olografia per scoprire difetti nei materiali industriali, come nella *Cilindro con Contatore di tensioni* di Charles Vest (no.25), ma anche permesso agli artisti come Margaret Benyon, nella *Tiresias* e *Counting the Beats* (nn.23,24) di registrare il flusso del sangue sotto la pelle dei suoi soggetti, che ne indica le emozioni. Nella *Terrain of Venus* di Sally Weber (no.42) queste frangie d’interferenza vengono usate per modellare i volumi del corpo come se fossero indicazioni di movimento nei strati geologici.

Uno dei più stretti rapporti tra l’oscurità e il realismo nella storia dell’arte è stato l’uso della semplice silhouette, una tecnica in voga per piccoli ritratti dalla metà del Settecento in poi, e che ha democratizzato il profilo, fino ad allora quasi esclusiva prerogativa di medaglie e monete, con le loro connotazioni di alta autorità. Rudi Berkhouit ha dato nuova vita a questa vecchia convenzione nella sua *Awakening* (no.37), nella quale il profilo giacente e nero dell’artista e, paradossalmente, l’unico elemento stabile della composizione.

Nella clima estetico del Seicento, quando si apprezzava quasi soltanto l’idealismo nelle opere d’arte, un grande critico, Roger de Piles, poteva ben considerare il trattamento del chiaroscuro come soggetto unicamente alla fantasia ed il gusto dell’artista. La distribuzione di zone di ombra notevolmente estese nelle pitture di Rembrandt - Sir Joshua Reynolds stimava che la luce occupasse di solito solo un’ottava parte delle sue composizioni - è un esempio impressionante di questo principio. All’epoca di Reynolds, però, quando l’

illuminismo cominciava a promuovere un’estetica più ‘scientifica’, un intellettuale come De Saint-Morien era in grado di criticare De Piles specificamente perché, ‘il chiaroscuro è fondato sui principi “naturalisti” [che] non possono dipendere dall’immaginazione’. (26).

Siamo qui vicino alle opinioni del paesista inglese John Constable, che ha dedicato una buona parte dei suoi ultimi anni all’espressione di quello che chiamava ‘il chiaroscuro della natura’. Collaborava con un incisore brillante in mezzotinto, David Lucas, a tradurre i suoi schizzi ad olio, molto pittoreschi, fondati su una vita d’esperimenti all’aria aperta, in incisioni bianche e nere (nn.14,15). Nel testo della serie principale di queste stampe, *Various Subjects of Landscape Characteristic of English*

*Scenery, principally intended to display the Phenomena of the Chiaroscuro of Nature (Soggetti Vari di Paesaggio Caratteristici del Panorama Inglese, destinati principalmente a Dimostrare i Fenomeni del Chiaroscuro della Natura)*, Constable sosteneva che lo scopo del suo libro era

‘indicare l’origine di uno dei principi piu efficaci [del paesaggio], il “CHIAR’OSCURO DELLA NATURA”, a notare l’influenza di luce ed ombra sul Paesaggio, non solo nel suo effetto generale di insieme, e come modo di enfatizzare in modo appropriato le “parti” nella Pittura, ma anche di mostrarne il suo uso e potere come mezzo d’espressione, in modo da notare “il giorno, l’ora, il sole e l’ombra”. In qualcuno di questi soggetti di Paesaggio si e tentati di fermare i piu improvvisi e fugaci aspetti della CHIAR’OSCURO NELLA NATURA; a mostrare i suoi effetti nella maniera piu impressionante; a dare “al momento breve strappato dal tempo fugace” un’esistenza durevole e sobria, ed a dare permanenza a molti di quelli splendidi ma evanescenti Spettacoli, che occorrono sempre nei cambiamenti della Natura eterna.’

L’uso della parola “espressione” in questo brano ci ricorda che Constable non era soltanto una ‘naturalista’, ma anche un pittore molto sensibile e immaginifico; e nel commentario a una tavola in questa serie, *Il Molino di Dedham*, diceva che ‘era poco piu di un assemblaggio di materie destinato a produrre un Chiar’oscuro ricco’. (27)

## RAPPRESENTARE L’OSCURITA

Non sorprende che Constable e Lucas siano passati al mezzotinto, una tecnica di origine tedesca (XVII sec.) specialmente adatto per la rappresentazione dell’oscurita, dato che operava dall’oscurita alla luce. All’inizio si copriva la lastra metallica con una struttura aspra uniforme che tratteneva l’inchiostro e sarebbe stampato come un rettangolo di nero, o di qualche altro colore, come la seppia. Questa struttura della superficie andava progressivamente brunita per creare i mezzi tinti e le luci del disegno, e in questo caso era un processo strettamente controllato da Constable stesso. Operando in questo modo, si raggiunge un’immagine soddisfacente molto piu bassa sulla scala tonale che quando si usa la piu vecchia - e piu comune - tecnica di aggiungere tocchi scuri alla superficie bianca. Le incisioni di Lucas da Constable sono notevole non solo per l’uso pittorresco de’originali, ma anche per l’amplitudine e la profondita dei scuri. Anche se sono le primi stampe ad imitare la superficie pittorica insieme con i disegni degli originali, esse sono ben lunghi dall’essere reproduzioni. Sono piuttosto *traduzioni*, con tutta la liberta della traduzione da una lingua all’altra.

Il mezzotinto non fu la prima tecnica grafica che intuì che l’oscurita era una parte integrale della struttura delle immagini. Lo storico dell’arte italiana Giorgio Vasari indicava la pratica di fare disegni in chiaroscuro fra i seguaci di Giotto, ma pochi di questi disegni sono giunti a noi (28). Questo tipo di disegno, fatto essenzialmente con tre toni: un fondo di una mezza tinta, uno scuro ed una luce, si usava spesso nella Firenze del Quattrocento, per esempio nella bottega di Andrea Verocchio, dove Leonardo, da allievo, faceva lo studio dei drappi, che Paula Dawson prende come base per una delle sue *Shadowy Figures*. Nel primo Cinquecento disegni in chiaroscuro di questo tipo furono imitati nell’arte dell’incisione a legno in chiaroscuro (no.2), sviluppato, sembra, in Germania, dove incisioni a legno, colorate a mano, erano gia molto ricercate, ma che diventavano piu prominenti con l’intervento di un artista italiano, Ugo da Carpi che, nel suo richiesta per una licenza nel 1516, sosteneva che queste stampe non erano altro che un’imitazione di tali disegni (29). L’incisione a legno in chiaroscuro si diffondeva in tutta l’Europa ed e rimasta popolare fino al Settecento, specialmente a Venezia.

Lo sviluppo delle medie grafiche tonali: l’incisione a legno in chiaroscuro; il mezzotinto; e le acquatinte, cosi delicate e atmosferiche, sviluppato nel Settecento e praticato notevolmente da Goya, tutte queste sono testimonianze che nel mondo moderno si credeva che la riproduzione del vero visuale doveva essere a valori tonali, e non limitata al contorno. Così queste tecniche sono gli avi delle due maggiore tecniche dell’Ottocento, la litografia e la fotografia. Ma anche la tecnica lineare dell’incisione e dell’acquaforte trovavano metodi originali per indicare lo scuro e la terza dimensione. La tecnica piuttosto liscia e meccanica del Goltzius, il quale rendeva l’ombra semplicemente allargando la linea tramite un intaglio piu profondo, ed un spargere di puntini tra le linee, costui cio nonostante uno sviluppo molto originale per il suo tempo (no.3). Essa contrasta notevolmente con l’acquaforte di Canaletto (no.8), uno stile molto libero che rassomiglia piu che altro ad una penna errante, ed e ben diverso dal tocco regolare e alquanto monotono dei suoi quadri. Mentre il metodo del Goltzius e massimamente efficace con volumi solidi, quello del Canaletto trasmette il senso meraviglioso dell’atmosfera luccicante italiana e le ombre trasparenti.

Comunque, lo spettacolo piu brillante e virtuoso dell’incisione e sicuramente *Il Volto Santo*, di Claude Mellan (no.7) dove, amplificando la tecnica di Goltzius, l’immagine intero, luce e ombra, viene creato attraverso le variazioni su un’unica linea. L’iscrizione al piede dell’immagine, *FORMATUS UNICUS UNA*, potrebbe tradursi come ‘Una [linea] da forma a un’unica [immagine]’; e l’altra, che sembra d’essere aggiunta piu tardi, *NON ALTER*, come ‘Nessun altro’. Questi iscrizioni facevano supporre al conoscitore francese Pierre-Jean Mariette (1694-1774), che l’incisione non era altro che un mezzo per Mellan di mettere in evidenza le sue capacita eccezionali, anzi uniche. Mariette, pero, scriveva all’epoca dell’Illuminismo, quando, diffatti, una copia esatta della stampa fu eseguita da un certo Dudesert (1735) (30); e rimane poco attendibile che, nel 1649, un’icona cosi popolare e carico di significato, che nel tardo medioevo si era guadagnate indulgenze a chi la venerava (31), non avesse avuto un significato religioso. Mellan operava in un’epoca quando l’unitarismo, vale a dire la dottrina eretica secondo la quale Dio e una persona singola, non la Trinita di Padre, Figlio e Spirito

Santo, godeva di una rinnovata popolarità. Questa succedeva specialmente in Polonia e al momento non si conosce niente delle credenze di Mellan. *Il Volto Santo* e ciononostante un'opera moderna in cui la tecnica - in questo caso la creazione del chiaroscuro con una sola linea - potrebbe essere paragonato alle mandorle scure della 'teologia negativa' del medioevo.

Le figure di Giotto, Masaccio e Leonardo, nel nuovo ologramma della Dawson, sono importanti soprattutto per il drappaggio, ed i vari modi in cui questi drappi svelano la forma attraverso la

riflessione della luce e la creazione dell'ombra. L'immagine presa da Leonardo si è basata su uno studio di drappi, di cui si conoscono esempi nelle botteghe di Verocchio, Pollaiuolo e Filippino Lippi, dei anni 1470 e 1480 (32). Sono chiaramente influenzati dai drappi ampi e stravagantemente piegati dell'arte fiamminga - Van Eyck, Van der Weyden e Van der Goes, ben conosciuti a Firenze nel secondo Quattrocento.

I drappi potevano essere maneggiati quasi a volontà, e così erano forse l'elemento più astratto nell'arte post-rinascimentale, per colore e per forma. Più tardi un maestro del drappo astratto fu Giovanni Battista

Tiepolo (no.9), la cui modellazione e l'ombreggiatura sono stati felicemente descritti da Baxandall come menando 'una vita alquanto indipendente' dal corpo. (33).

Anche prima del Rinascimento la rappresentazione dei drappi suscitò molto interesse nei trattati della pittura soprattutto per la sua capacità di indicare volumi; e uno dei pochi prescrizioni nella tecnica medioevale si occupava del modo di modellare i drappi (34). I vocaboli *incidere* (ombreggiare) e *matizare* (mettere luci) mostrano quanto era importante l'utilizzazione dell'ombra anche in questo periodo. Un capitolo sulla mescolanza dei colori aggiunta al *De Diversis Artibus* del tedesco Teofilo (XII sec.), per esempio, accenna un arancio fatto della resina "sangue di draco" e orpimento, che si doveva ombreggiare con il nero e dare luci con un bianco, *biacca*. (35) Anche Cennino Cennini, diretto discendente di Giotto, per il suo maestro Agnolo Gaddi, dedicava molti capitoli del suo *Libro dell'Arte* ai drappi, e nel cap.lxxi parlava di utilizzarli con il metodo di tre vasi, dove il colore a massima saturazione serviva come tono più scuro, e si aggiungeva il bianco progressivamente a questo colore per creare due gradi più chiari. Il drappo è così uno dei migliori indizi per valutare la funzione dell'ombra nella creazione di volume, una funzione che viene esplorata nel *Shadowy Figures*.

## LA VELOCITÀ DEL BUIO

L'insistere del Constable sugli effetti fugaci del paesaggio, riassunto nel suo "chiaroscuro della natura", ci ricorda che l'oscurità incorpora notevoli elementi del tempo. La luce avanza ed è impenetrabile, ma l'ombra è porosa e profonda; nel crepuscolo, e anche nel buio totale, cerchiamo i contorni delle forme tra tutte queste ambiguità. Questo è un processo lento, e quindi legato al tempo. Già Plutarco nell'antichità distingueva tra la percezione della luce e del buio:

'la luce del giorno è unitaria e semplice...l'aria notturna è una mescolanza che risulta dall'unione di varie luci e potenze.' (36)

Era quel maestro dell'ombra, Rembrandt, chi svelava al maestro del primo Modernismo, Wassilij Kandinskij come creare la sensazione del tempo. Come scriveva delle sue prime esperienze della pittura del maestro olandese a St.Pietroburgo:

'Rembrandt mi commuoveva profondamente. Le grandi divisioni di luce ed ombra, l'armonizzare dei toni secondari nelle zone più grandi, il modo nel quale questi toni si fondevano insieme in queste zone (che da lontano produceva l'effetto di un forte accordo, e mi rammentava subito le trombe di Wagner) mi indicava possibilità del tutto nuove, il potere sovrumano del colore per se, e, in particolare, l'intensificazione di quello potere ottenuto da combinazioni, cioè dei contrasti. Mi sono reso conto alquanto inconsciamente che le grandi divisioni di Rembrandt danno ai suoi quadri una qualità che non avevo mai visto fino ad allora. Sentivo che i suoi quadri "durano", e questo me lo spiegavo con il fatto che dovevo esaminare poco a poco prima l'una parte e poi l'altra. Più tardi mi sono accorto che questa divisione crea sulla tela, tramite una specie di magia, un elemento all'inizio estraneo e, a quanto pare, inaccessibile alla pittura - il tempo' (37)

A Kandinskij, un abile dilettante al violoncello, piacevano molto le analogie musicali con la pittura; ma qui è di particolare interesse che rammenti gli ottoni di Wagner.

Ovviamente pensava prima di tutto ai quadri di Rembrandt, numerosi al Museo dell'Eremitaggio, e Rembrandt negli ultimi anni usava molti rossi risonanti, i colori che Kandinskij, nel suo manifesto del 1911, *Sulla Spirituale nell'Arte (Ueber das Geistige in der Kunst)*, paragonava al suono delle trombe. (38) Ma penso anche alle strutture tonali, ai maestosi contrasti tonali di Rembrandt, e l'immergere di uno tono profondo nell'altro. Il suono complesso dell'accordo musicale, il suonare di diversi toni simultaneamente, ci offre un confronto con la complessa sovrapposizione delle forme nelle ombre del olandese, forme che l'occhio scopre solo dopo un certo tempo. Conosciamo la velocità della luce, ma la velocità del buio non possiamo calcolare; ad ogni modo, dev'essere molto più lento anche della velocità del suono.

Anche gli ologrammi sono inevitabilmente condizionati dal tempo. E la piccola differenza di tempo tra l'arrivo del raggio dall'oggetto, e quello del controllo (*reference beam*) alla lastra olografica, e gli intervalli ancora più piccoli del raggio che registra le varie sporgenze dell'oggetto tridimensionale (o i calcoli della terza dimensione fatti dal computer), che creano l'immagine olografica. La misteriosa quiete di molti ologrammi è, paradossalmente, una funzione del tempo stesso. E poiché l'oscurità negli ologrammi è generata dal movimento, e un'indizio di questo movimento, e, quindi, del tempo. Abbiamo visto come Margaret

Benyon usava le tracce del movimento del flusso del sangue per esprimere emozione; Charles Vest, nella *Turbine termale su di un filo riscaldato* (No.26) e Paula Dawson, nella *Shrine of the Sacred Heart (Santuario del Sacro Cuore)* (no.20) si spingono ancora più avanti e registrano i mulinelli dell'aria riscaldata come 'fiamme' di buio.

Poiché l'ologramma, come la fotografia, registra un momento del tempo passato, ci collega col passato, come diceva Barthes, per mezzo di un cordone ombelicale. Ma quello che differenzia l'ologramma grande dalla fotografia, oltre alla creazione di uno spazio profondo, è la sua capacità di accogliere lo spettatore dentro l'immagine, attraverso la riflessione speculare, un metodo utilizzato dalla Dawson nella versione originale della *To Absent Friends (Agli Amici Assenti)* (vede no.19). Non c'è bisogno di sottolineare che l'atmosfera notevolmente cupa dei ologrammi a spazio profondo richiede anche una visione lenta dalla parte dello spettatore.

## GIOTTO-MASACCIO-LEONARDO: TENEBROSE FIGURE

L'ologramma della Dawson, *Figure Tenebrose*, traduce figure drappeggiate dipinte da tre maestri dell'Rinascimento italiano, prima in tre dimensioni, tramite un'ecografia di chi scrive, drappeggiato successivamente come le tre figure, con un Cyrax laser scanner; e poi tramite varie operazioni del computer, per digitare l'ologramma stesso. Le figure sono inquadrare da motivi decorativi derivati dalla Cappella Scrovegni di Giotto a Padova, giustificato, dacché Giotto era il precursore dell'arte rinascimentale italiana, e elaborava la struttura di base della tecnica narrativa nella pittura, che si rivelò fruttuosa per i suoi successori nel Quattrocento. Giotto era anche l'artista che aprì la pittura italiana alle preoccupazioni volumetriche già indagate dai scultori, come i Pisani, o Arnolfo di Cambio, che si erano rivelati disposti ad assorbire e far rivivere le forme dell'arte antica, dato che non vi erano esempi della pittura antica conosciuti allora, bensì molti frammenti di scultura.

I drappi semplici di Giotto, con le loro grandi pieghe verticali, illuminate più o meno dal difronte, hanno una *gravitas* eccezionale. Questo tipo dell'illuminazione viene sottolineato da Cennini, nella sua discussione dell'illuminazione dei soggetti nella pittura murale delle cappelle (*Libro dell'Arte*, cap.ix). Dopo aver trattato l'illuminazione da una parte, Cennini parla della luce che punta verso il soggetto direttamente opposto alla faccia dello spettatore, 'o vero in maestà'. Questa frase rammenta l'immagine della Vergine in Trono, circondata da'angeli, come si trova spesso nelle pale d'altare al tempo sia di Giotto che dello stesso Cennini. Anche qui l'illuminazione contiene una forte carica ideologica.

Sarebbe imprudente, però, esagerare quest'analogia. L'episodio della Vita della Vergine dalla quale proviene la figura di Gioacchino si trova nella fila superiore delle scene nella Cappella Scrovegni. Sebbene guardare in su verso una persona, come fa il cane dei pastori in questa scena, suggerisca la loro superiorità, sarebbe fantasioso immaginare Gioacchino, anche se l'aureola gli conferisce una certa dignità, come uno dei personaggi principali nella narrativa della cappella. La scena, anche se posta così in alto, è presentata come se lo spettatore fosse allo stesso livello. Fa piacere pensare che questo l'illumina coi suoi occhi, secondo l'antica teoria dell'estramissione in visione, sempre implicita nella discussione sulla prospettiva aerea del Cennini (cap.lxxxv), dove gli oggetti distanti sono più scuri di quelli vicini allo spettatore, a causa dell'indebolirsi dei raggi di luce provenienti dagli occhi.

Il S. Pietro di Masaccio, d'altra parte, segue i consigli del Cennini nel cap.ix a proposito della luce da un lato o l'altro, e sembra essere illuminato dalla finestra sopra l'altare nella Cappella Brancacci, dietro e poco sopra di lui. A differenza di Gioacchino, che sembra gettare la luce davanti a sé, S.Pietro getta l'ombra, e ci si rammenta l'altra scena di questo ciclo dove quest'ombra ha il potere di sanare. Sebbene è situato sopra il livello dello spettatore, la scena del battesimo dei neofiti di Masaccio è più in basso della *Gioacchino ed i Pastori* di Giotto; e le più localizzate e più precisamente definite ombre indicano il carattere direzionale della luce, qualcosa che si aspetterebbe da un artista che ha fatto i più precoci esperimenti colla prospettiva moderna. Come la prospettiva ad un unico punto, l'illuminazione direzionale limita la capacità dello spettatore di interpretare l'immagine con libertà, mentre muove attorno ad ella. Meno male in questo caso, dacché S.Pietro abita un luogo alquanto ristretto del muro, che dava agli spettatori originali poche possibilità di vederlo da diversi punti di vista (i turisti d'oggi hanno un accesso più privilegiato). Qui l'ombra mette in evidenza un reale, ma artificialmente costretto stato delle cose.

I drappi di Giotto e Masaccio rimangono relativamente semplici, ma la complessità sontuosa degli studi di drappi di Leonardo annuncia una nuova fase nella tassonomia delle ombre. Sembra più che probabile che il problema di rappresentare fedelmente le ombre profonde e mezze, le ombre morbide e dure, e tutti quanti inflessi delle ombre su superficie lustra, come la taffeta di seta rappresentata nello studio del British Museum, che sta dietro una fase del *Figure Tenebrose*: tutto questo ha probabilmente stimolato il corso di studio delle ombre, la quale doveva aver per risultato, così spero Leonardo, un trattato in non meno di sette parti.

'Parendo a me le ombre essere di somma necessità in nella prospettiva', notava Leonardo, 'perché senza quelle i corpi opachi e cubi male sieno intesi; quello che dentro a' sua termine collocato sia, e male i suoi confini intesi sieno, se essi non terminano in campo di vario colore da quello del corpo; E per questo io propongo nella prima proposizione dell'ombre, dico in questa forma come ogni corpo opaco sia circondato e superficialmente vestito d'ombre e di lumi, e sopra questo edificio il primo libro; oltre a di questo esse ombre sono in sé di varie qualità d'oscurità perché da varie quantità di raggi luminosi abbandonate sono, e questo domando [chiamo] ombre originali, perché sono le prime ombre, che vestono i corpi dove appiccate sono, e

sopra questo edificarono il 2o libro; da queste ombre originali ne risultano razi onerosi i quali si vanno dilatando per l'aria, e sono di tante qualità quante sono le varietà dell' ombre originali, donde essi derivano e per questo io chiamo esse ombre derivate, perché da altre ombre nascono, e sopra di questo farò il 3o libro; Ancora queste ombre derivate nelle loro percussioni fanno tanti vari effetti quanto sono vari i lochi dove esse percuotano, qui farò il quarto libro; E perché la percussione della derivata ombra e sempre circondata da percussioni di luminosi razi la quale per riflesso concorso risaltando indietro verso la sua cagione trova l'ombra originale e si meschia e si converte in quella alquanto variandola di sua natura e sopra questo edificarono il quinto libro; Oltre a di questo farò il sesto libro, nel quale conteranno le varie e molte diversificazioni delle risalenti razi riflessi, i quali varieranno la originale di tanti vari colori quanto sieno vari i lochi onde essi riflessi razi luminosi derivano, Ancora farò la settima divisione delle varie distanze, che sia infra la percussione del razi riflesso al loco donde nasce; quanto sieno varie le similitudini de colori che esso nella percussione al corpo opaco applica.' (39)

L'ombra per Leonardo fu positiva; a differenza della luce, era densa. 'Ombra primitiva', ha scritto, 'e quella parte de' corpi che dal lume veduta esser non può; ombra derivata e sola percussione di razi onerosi.' (40) Sicuramente sarebbe stato molto contento colla possibilità attuale di generare una 'luce negativa' nella computer graphics, luce negativa come è utilizzata per attivare l'ombra nella versione dawsoniana della figura drappeggiata di Leonardo

Accanto alle investigazioni dei vari tipi dell'ombra e buio che risultano dalla luce o dalla sua assenza, e del potere positivo degli oggetti di generare l'ombra, Leonardo fu ben conscio degli effetti psico-fisiologici dei contrasti, dove le luci insieme alle ombre potevano sembrare aumentati nei suoi valori, l'uno accanto l'altro. (41) Le luci e le ombre dure e triangolari al centro dello studio del British Museum derivano precisamente da questo tipo di osservazione.

## CONCLUSIONE

Nello sviluppo della cultura delle accademie d'arte nel Seicento e nel Settecento la proiezione dell'ombra e il chiaroscuro diventavano topic standard nel curriculum, parallele allo studio della prospettiva. (42) La fisica della luce faceva il suo corso indipendente, ma alla fine del secolo diciannove lo sviluppo delle ricerche sulla radioattività, sui raggi infrarossi o ultravioletti, sui raggi X, incoraggiava un scienziato francese, Gustave Le Bon, di immaginare che varie zone nello spettro non-visibile costituivano un tipo di 'luce nera' (43). La nozione della luce nera era importante per Matisse nei anni prima della prima guerra mondiale, sebbene i metodi sperimentali di Le Bon - ed anche le sue conclusioni - si rivelarono come difettosi. Ciononostante, con l'introduzione recente della 'luce negativa' nella fabbrica di immagini digitali, l'oscurità ha trovato un nuovo ruolo importante nella tecnologia dell'arte.

## NOTE

1. M.Kemp, 'New light on old theories: Piero's studies of the transmission of light', nel *Piero della Francesca tra Arte e Scienza* (a cura di M.D.Emiliani & V.Curzi: Atti del Convegno Internazionale, Arezzo/Sansepolcro, 8-12 ott. 1992), p.42.
2. Ganda, Oudheidkundig Museum van de Bijloke, MS 60-1, f.7v. Dacché tutte le tre Marie portano unguentari - sebbene le altre due non rassomigliano alla pisside - l'identità di questa Maria come la Maddalena non è stata finora riconosciuta (B.Baert, *Maria Magdalena*, Museum voor Schone Kunsten, Cahier 4, 2002, p.75 e no.2). Il rosso è diventato il colore usuale per il vestito della Maddalena, specialmente in Italia: una miniatura in un Antifonario bolognese del secondo Trecento (Bologna, Museo Civico Medievale, MS 4108) presenta la Maddalena vestita in rosso, anche lei con un unguentario in forma di pisside.
3. Per i colori di S.Pietro, M.Lisner, 'Die Gewandfarben der Apostel in Giottos Arenafresken - Farbgebung und Farbkonographie - Mit Notizen zu älteren Aposteldarstellungen in Florenz, Assisi und Rom', *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp.309-75; J.Gage, *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*, 1999, pp.70-71.
4. J.Gage, *Colore e Cultura: Usi e Significati dall'Antichità all'Arte Astratta*, 2001, p.45. Per l'idea greca della luce come vita, ibid. p.26.
5. Vede *The Fringes of the Shadows of the Knives*, 1987, e *Newton's Rings*, 1987: Wolverhampton Art Gallery, *The Optical Realm: Wenyon & Gamble, Holographic Installations, 1988-1991*, 1991, n.p. Vede anche F.Popper, *Art of the Electronic Age*, 1993, pp.45-6.
6. G.Ortiz, *El Significado de Los Colores*, Messico, 1992, pp.169-70, anche p.175.
7. Gage 2001 (nota 4), pp.60-71, 74.
8. ibid. p.156.
9. C-N.Lecat, *Traite des Sensations et des Passions en Generale, et des Sens en Particulier*; Paris, 1767, pp.367-8, cit. M.Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, 1995, p.156.
10. Su questi esperimenti, Gage 1999 (nota 3), esp. pp.130-132.
11. J.Gage, *Colour in Turner: Poetry And Truth*, 1969, esp.p.178.
12. C-H.Watelet & P.C.Levesque, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris, 1792, IV, p.123, cit. R.Verbraecken, *Clair-Obscur: Histoire d'un Mot*, 1979, p.51.
13. A.Jal, *Salon de 1833*, p.13, cit. ibid. p.218.
14. J.Ziff, "'Backgrounds, an Introduction of Architecture and Landscape": a Lecture by J.M.W.Turner', *Journal of the Warburg*



and Courtauld Institutes, XXVI, 1963, p.145..

15. E.A.Sayre nel Madrid/Boston/New York, *Goya and the Spirit of Enlightenment*, 1989, p.106.

16. T.de Quincy, *Confessions of an English Opium Eater*, nei *Collected Writings of Thomas de Quincy*, a cura di D.Masson, III, 1896, p.439.

17. Verbraecken, 1979 (nota 12), p.31.

18. Cit.ibid. p.178.

19. W.Friedlander, *Caravaggio Studies*, 1953, pp.232, 240.

20.ibid. p.239.

21. Verbraecken 1979 (nota 12), pp. 198, 228.

22. R.Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. R.Howard, 1981, p.81.

23. U.Eco, *Dalla Periferia dell'Impero: Cronache da un Nuovo Medioevo*, (1977), 2003, pp.13-14.

24. J.Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1994, pp.105-109. Questi rimandi sono dovuti alla cortesia di Paula Dawson.

25. J.Reynolds, *The Literary Works*, a cura di H.Beechey, 1852, II, pp.332-3.

26. M.de Saint-Morien, *La Perspective Aérienne, Soumise a des Principes Puisés dans la Nature...* Parigi 1788, cit. Verbraecken, 1979 (nota 12), p.39.

27. *John Constable's Discourses*, a cura di R.B.Beckett, 1970, pp.9sq., 26.

28. Buoni esempi in F.Ames-Lewis, *Drawing in Early renaissance Italy*, 1981, figg.3, 21.

29. Verbraecken 1979 (nota 12), p.73.

30. Parigi, Bibliothèque Nationale, *L'Oeil d'Or: Claude Mellan*, 1988, nn.106-7.

31. Vede *Painted Prints: the Revelation of Color*, a cura di S.Dackerman, Baltimore Museum of art, 2002, no.18. Questo rimando è dovuto alla cortesia di Phillip Prodger.

32. J.Cadogan, 'Linen drapery studies by Verocchio, Leonardo and Ghirlandaio', *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, 44, 1983.

33. Baxandall 1995 (nota 9), p.50.

34. E.W.Bulatkin, 'The Spanish word "Matiz": its origin and semantic evolution in the technical vocabulary of medieval painters', *Traditio*, X, 1954, pp.461sq. Il vocabolo 'matiz' era sempre in uso alla fine del Cinquecento, (Verbraecken 1979, (nota 12), p.16.

35. Theophilus, *De Diversis Artibus*, trad. Hendrie, 1847, p.418.

36. Plutarco, *Iside e Osiride*, nel *Diatriba isiaca e dialoghi delfici*, 1962, p.147, cit. A.Cresti, *Nell'Immaginario Cromatico: Simboli e Colori*, 1997, p.262.

37. W.Kandinsky, *Complete Writings on Art*, a cura di K.C.Lindsay e P.Vergo, 1982, I, p.366.

38. ibid. pp.162-3.

39. Leonardo da Vinci, *Literary Works*, a cura di J.P.Richter, 1970, I, pp.164-5.

40. ibid. p.169.

41. Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, a cura di A.P.McMahon, 1956, I, p.255.

42. vede M.Kemp, *The Science of Art*, 1990; Baxandall 1995 (nota 9).

43. J.Gage, 'Matisse's Black Light', in Gage 1999 (nota 3), pp.228-40.

## ELENCO DELLE OPERE

### OPERE STORICHE

#### 1. AGOSTINO CARRACCI (Italia 1557-1602) da Paolo Veronese (Italia 1528-1602)

*La Madonna che protegge due membri di una Confraternita*, 1582

Incisione 29.9 x 21.9 cm

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

#### 2. HENDRICK GOLTZIUS (Paesi Bassi 1558-1616)

*Pluto*, c.1591

Incisione a legno in chiaroscuro da tre blocchi, 39.2 x 29 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney.

#### 3. HENDRICK GOLTZIUS (Paesi Bassi 1558-1616)

*Cristo sul Monte de'Ulivi*, 1597

Incisione 20.2 x 13.4 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

#### 4. REMBRANDT VAN RIJN (Paesi Bassi 1606-1669)

*The Three Trees*, 1643

Acquaforse, con punto secco e burino, 21.6 x 28.3 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

#### 5. REMBRANDT VAN RIJN (Paesi Bassi 1606-1669)

*Cristo, circondato dai Malati, riceve i bambini*, c.1643/9

Acquaforse, 56.3 x 80 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**6. REMBRANDT VAN RIJN** (/Paesi Bassi 1606-1669)

*Cristo nel Giardino di Gethsemane*, c.1657

Acquaforse con punto secco, 11.1 x 8.3 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**7. CLAUDE MELLAN** (Francia, attivo 1648-1688)

*Il Volto Santo*, 1649

Incisione 43 x 31.8 cm

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**8. ANTONIO CANALETTO** (Italia 1697-1768)

*Le Porte del Dolo*, c.1744

Acquaforse, 30 x 43 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**9. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO** (Italia 1696-1770)

*Uomo Barbuto con Berretto e Cappia* c.1750/60

Penna con acquarello bruno, 23.6 x 14.7 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**10. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI** (Italia 1720-1778)

*Sepolcro detto falsamente degli Orazi e Curiazj su la via Appia fuori d'Albano, dalla parte orientale*, 1756

Acquaforse 56.3 x 80 cm.

Da *Le Antichita di Albano e di Castel Gandolfo*, 1764

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**11. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI** (Italia 1720-1778)

*Carcere*, da *Carceri d'Invenzione*, 1760

Acquaforse, 71.1 x 53.5 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales

**12. FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES** (Spagna, 1746-1828)

*"Di quale malattia morira"* (*Capricho 40*), 1799

Acquaforse e Acquatinta, 21.5 x 15.2 cm.

Coll. National Gallery of Victoria, Melbourne

**13. FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES** (Spagna 1749-1828)

*"Nessuno ci ha visto"* (*Capricho 79*) 1799

Acquaforse e Acquatinta, 21.5 x 15.2 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**14. DAVID LUCAS** (GB 1802-1881) da **JOHN CONSTABLE** (GB 1776-1837)

*La Baia di Weymouth*, 1830

Mezzotinto 26.5 x 34.2 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**15. DAVID LUCAS** (GB 1802-1881) da **JOHN CONSTABLE** (GB 1776-1837)

*Brughiera* (*Brughiera di Hampstead, Branch Hill Pond*), 1831

Mezzotinto 28 x 39.2

Coll. Art Gallery of New South Wales

**16. SAMUEL PALMER** (GB 1805-1881)

*La Casetta del Pastore*, 1850

Acquaforse, 14.3 x 11.3 cm.

Coll. Art Gallery of New South Wales, Sydney

**17. MAX KLINGER** (Germania 1857-1920)

*Notte*, da *Sulla Morte*, 1889

Acquaforse e Acquatinta, 27.5 x 27.3

Coll. National Gallery of Victoria, Melbourne

## OPERE OLOGRAFICHE

### 18. PAULA DAWSON (Australia)

*Figure tenebrose*, 2003

Hogel-vector ologramma a riflessione in luce bianca, 120 x 120 cm.

Il soggetto, una figura drappeggiata (Dr John Gage) e esposto in un'immagine a colori in tre canali. Ciascuno canale mostra una posa presa da Giotto, o da Masaccio o da Leonardo da Vinci. L'ologramma è il risultato di un progetto di ricerca "Discovery", finanziato dal Australian Research Council per indagare l'uso dell'oscurità quanto elemento attivo nella pittura italiana del Rinascimento, e di trasporre i vari dispositivi adottati da questi tre artisti nello spazio tridimensionale di un'ologramma sintetico. Coll. L'artista.

### 19. PAULA DAWSON (Australia)

*Agli amici assenti : frammento a mezzanotte* 1989

ologramma a riflessione (prova), 95 x 150 cm.

Un tipico bar australiano, luogo di un party alla vigilia di capodanno (quando di solito si fa un brindisi agli amici assenti) e nella quale il raggio di riferimento nel processo olografico è modulato dalla trasparenza e opacità del scaffale munito di fiocchi di neve per Natale e piccole bottiglie di liquori. La registrazione dell'ologramma stesso si vede nella riflessione nello specchio parallelo al piano dell'immagine.

Coll. Tim Pye

### 20. PAULA DAWSON (Australia)

*Santuario del Sacro Cuore*, 1997

Ologramma a trasmissione, 30 x 40 cm.

Due ologrammi sovrapposti, l'uno di una cupola ornata di fiori scuri di frangipane, l'altro di una fiamma nera proveniente da una croce. Opera fatta per la chiesa di S. Bridget, Coogee, presso Sydney, New South Wales.

Coll. L'artista.

### 21. PAULA DAWSON (Australia)

*Tipi di oscurità*, 2001

Tre ologrammi a trasmissione, ciascuno 10.2 x 12.8 cm.

Tre immagini derivate da una sezione della *Maddalena* di Piero della Francesca (Arezzo, Duomo), nelle quali la materialità di un'unguento di cristallo è trasformata in energia luminosa per mezzo di una mano vera, che fa un ombragramma tridimensionale. I materiali sono:

- A. Una cappa di velluto e tessuto retro-reflettivo
- B. Un mosaico fatto di perle del mare meridionale
- C. Un gesso

Coll. L'artista.

### 22. MARGARET BENYON (GB)

*Aria calda*, 1970

Ologramma a trasmissione (ombragramma), 20 x 25 cm.

Il primo ologramma da utilizzare l'oscurità (l'ombra della mano), introdotto come sottoprodotto dal processo olografico, per scopi pittorici

Coll. National Gallery of Australia, Canberra.

### 23. MARGARET BENYON (GB)

*Tiresias*, 1981

Ologramma a trasmissione in luce bianca, 20 x 25 cm.

Ritratto a sovrapposizione dell'artista col collaboratore tecnico John Webster. Frange scure indicano i contorni dei due visi, e la distanza fra le frange la velocità del movimento del sangue.

Coll. Museo del MIT.

**24. MARGARET BENYON (GB)**

*Contare le Battute*, 1981

Ologramma a trasmissione in luce bianca, 31.2 x 40.4 cm.

Doppio ritratto dell'artista con John Webster. L'una dice "Sì", l'altro, "No".

Coll. Museo del MIT.

**25. CHARLES VEST (USA)**

*Cilindro con contatore di tensioni*, c.1973-4

Ologramma a trasmissione, 10.2 x 12.8 cm.

Un cambiamento di pressione dentro un recipiente cagiona segni scuri di tensione sulla lastra olografica.

Coll. Museo del MIT.

**26. CHARLES VEST (USA)**

*Turbine termale su di un filo riscaldato*, c.1973-4

Ologramma a trasmissione, 10.2 x 12.8 cm.

Una sovrapposizione di acqua riscaldata da fili di ferro risulta in un lungo turbine di calore. Quest'immagine dimostra i spostamenti di fase nelle sostanze trasparenti.

Coll. Museo del MIT.

**29. JERRY MARKS (USA) col SPATIAL IMAGING GROUP del MIT**

*Un'onda particolare*

Stereogramma a l'arcobaleno, 20.4 x 25.5 cm.

Una visualizzazione scientifica di un'unica fronte d'onda di luce.

Coll. MIT, Spatial Imaging Group.

**30. STEPHEN BENTON (USA)**

*Busto di Afrodite*, 1978

Ologramma a trasmissione in luce bianca, 34.3 x 31.2 cm.

Tre pose: rosso, verde, blu, furono presi dal busto antico in marmo. Il soggetto sembra bianco, ma i contorni delle ombre mostrano colori spettrali.

Coll. Museo del MIT.

**31. DAN SCHWEITZER (USA)**

*Scatola d'ombra*, 1978

Ologramma a trasmissione in luce bianca, 33 x 21.5 cm. (immagine 15.3 x 11 cm.)

Una veduta attraverso una finestra con l'ombra tridimensionale di una mano.

Coll. Jonathan Ross.

**32. CARL FREDERIK REUTERSWARD (Svezia)**

*Gateau Gabor (Fumo senza fuoco)*, 1978

Ologramma a trasmissione, 52 x 61 cm.

Omaggio all'inventore dell'ologramma, Dennis Gabor. Le strisce d'aria riscaldata dalle candele sopra una torta da compleanno si mostrano come turbini scuri.

Coll. Museo del MIT.

**33. EDWINA ORR (GB)**

*Karasansui (prova)* 1979

Ologramma a riflessione in luce bianca

Coll. L'artista

**27. NILS ABRAMSON (Svezia)**

*La Luce messa a fuoco tramite un obiettivo (Luce volante)*, 1982

Ologramma a trasmissione, 26 x 21 cm.

Un'unica fronte d'onda della luce catturata tramite l'uso del raggio di riferimento come otturatore temporale.

Coll. Museo del MIT

**28. NILS ABRAMSON (Svezia)**

*Scatola nera (Isolamento)* 2003

Ologramma a riflessione in luce bianca, 26 x 21 cm.

Coll. Nils Abramson.

**34. AARON KURZEN (USA)**

*Torta del non-compleanno*, 1982

Ologramma a trasmissione, 30.5 x 40.5 cm., con torta tridimensionale (diametro 21.6 cm).

Coll. Museo del MIT.

**35. WENYON e GAMBLE (GB)**

*Il Logos*

Ologramma a riflessione con un ombragramma animata in tempo reale, 50 x 60 cm.

Coll. Gli artiste.

**36. DIETER JUNG (Germania)**

*Spazio presente*, 1984

Ologramma a trasmissione in luce bianca, 43.2 x 31.8 cm.

Coll. Museo del MIT.

**37. RUDIE BERKHOUT (USA)**

*Risveglio*, 1985

Ologramma a trasmissione in luce bianca, 30 x 40 cm.

Coll. L'artista.

**38. MELISSA CRENSHAW (Canada)**

*Luogo sicuro per sognare*, 1987

Ologramma a riflessione in luce bianca, 28 x 38.2 cm.

Coll. Museo del MIT.

**39. ANDREW PEPPER (GB)**

*Serie di disegni, A-E*, 1987

Cinque ologrammi a riflessione in luce bianca, ciascuno 25.4 x 20.3 cm.

Un cubo sporgendosi immaterialmente davanti alla lastra olografica proietta nondimeno un'ombra.  
Coll. Museo del MIT.

**40. DORIS VILA (USA)**

*Economia senza colpo, con broker che negozia facilmente in rigiri finanziari*, 1991

Tre ombragramme a due colori:

A. *Egli dice*, 50 x 110 cm.

B. *Broker che negozia facilmente in rigiri finanziari*, 50 x 85 cm.

C. *Lei dice*, 50 x 110 cm.

I buchi scuri fatti da'oggetti presi davanti lo schermo di vetro macinato sono combinati col testo. I ripresi riempiano gli spazi negativi prodotti da questi oggetti con luci di diversi colori.

Coll. L'artista.

**41. EDUARDO KAC (Venezuela)**

*Adhuc*, 1991

Stereogramma a colori, 30 x 40 cm.

Caratteri sul fondo di interferenza, che si uniscono in una parola col movimento dello spettatore.

Coll. Jonathan Ross.

**42. SALLY WEBER (USA)**

*Terreno*, 2003

Ologramma a trasmissione, 45.7 x 91.4 cm.

Coll. L'artista.