

Elena Castelli De  
Angelis

ARTE E LUZ. INDAGAÇÕES DE UMA RELAÇÃO  
ARTE E LUCE. INDAGINE DI UN RAPPORTO

RESUMO

O ciclo de seminários “Arte e luz. Indagações de uma relação” – organizado em agosto de 2011 pelos alunos de pós-graduação da FAUUSP – nasce da consciência do papel do elemento luminoso na percepção de formas e cores e da consequente vontade de refletir criticamente sobre o emprego atual da iluminação na valorização das obras de arte. O ponto de partida é um estudo histórico-artístico que permitiu reconstruir e reconhecer a importância que, na época em que se desenvolveu na Itália a linguagem barroca, pintores, escultores e arquitetos atribuíam à luz. Aqueles, em função desta, fizeram escolhas operativas específicas e chegaram até mesmo a intervir nos ambientes de destinação das suas obras para obter precisas condições de iluminação que teriam otimizado a percepção visiva das mesmas obras ou que teriam completado a mensagem.

A análise se amplia, em seguida, para considerar, sempre do ponto de vista do historiador da arte, os âmbitos conservativo, arquitetônico, religioso, museológico e museográfico que estão envolvidos na complexa e problemática relação que é o objeto destes seminários: é desejável que somente da consciência de tal multiplicidade de fatores nasçam as soluções operativas que se aproveitem das potencialidades da atual tecnologia das técnicas de iluminação. Tais escolhas deveriam ser, assim, o êxito de um acordo entre exigências diferentes e amiúde contrastantes entre elas, conscientemente avaliadas e compartilhadas por todas as figuras profissionais que estão envolvidas neste específico setor.

PALAVRAS-CHAVE

Luz, chama, técnicas de iluminação, percepção, conservação, valorização, museu, igreja.

RIASSUNTO

Il ciclo di seminari “Arte e luce. Indagine di un rapporto” – organizzato nell’agosto 2011 per gli allievi della *pós-graduação* della FAUUSP – nasce dalla consapevolezza del ruolo dell’elemento luminoso nella percezione di forme e colori e dalla conseguente volontà di riflettere criticamente sull’impiego odierno dell’illuminazione nella valorizzazione delle opere d’arte.

Il punto di partenza è uno studio storico-artistico che ha permesso di ricostruire e riconoscere l’importanza che - nell’età in cui si è sviluppato in Italia il linguaggio barocco - pittori, scultori ed architetti attribuivano alla luce. Costoro, in funzione di essa, compirono scelte operative specifiche ed arrivarono addirittura ad intervenire sugli ambienti di destinazione delle loro creazioni per ottenere precise condizioni di rischiaramento che ne avrebbero ottimizzato la percezione visiva o completato il messaggio con la loro significativa presenza.

Il discorso si allarga, poi, a considerare, sempre dal punto di vista dello storico dell’arte, gli ambiti conservativo, architettonico, religioso, museologico e museografico che sono coinvolti nella complessa e problematica relazione oggetto dei seminari: è auspicabile che solo dalla coscienza di tale molteplicità di fattori scaturiscano le soluzioni operative che si avvalgono delle potenzialità proprie dell’odierna tecnologia illuminotecnica. Tali scelte dovrebbero essere, cioè, l’esito di un compromesso tra esigenze differenti e spesso tra loro contrastanti, consapevolmente valutate e condivise da parte di tutte le figure professionali che sono coinvolte in questo specifico settore.

PAROLE-CHIAVE

Luce, fiamma, illuminotecnica, percezione, conservazione, valorizzazione, museo, chiesa.

Gli ultimi anni hanno visto manifestarsi un crescente interesse per l'impiego della luce quale efficace strumento di valorizzazione dei beni culturali: la messa a punto di sempre più sofisticati sistemi di illuminazione apre di continuo nuove frontiere alla percezione di opere d'arte e spazi architettonici. La conseguente possibilità di molteplici letture dello stesso "oggetto" obbliga, tuttavia, a riflettere sull'esistenza o meno e sulla natura di limiti entro cui utilizzare le sorgenti di luce artificiale in questo specifico settore. Dalla volontà di ragionare criticamente su questo tema è nato l'invito, rivoltomi dal professor Luciano Migliaccio, ad organizzare il ciclo di seminari "Arte e luce. Indagine di un rapporto" nell'ambito delle attività didattiche della *pós-graduação* della FAUUSP.

Le quattro conferenze tenute nell'agosto 2011 nella sede di Rua Maranhão hanno riguardato temi che continuano a costituire il mio privilegiato campo di studi, dopo che ad essi ho dedicato la tesi di laurea<sup>1</sup> ed il dottorato di ricerca<sup>2</sup> (i cui risultati sono di prossima pubblicazione).

Gli incontri proposti hanno voluto illustrare il rapporto che lega arte e luce attraverso un'analisi degli elementi su cui si fonda tale importante relazione, a partire prima di tutto dal punto di vista percettivo che rappresenta il substrato di tutto il discorso: neppur troppo ovviamente, infatti, tutti gli argomenti e le problematiche affrontate hanno come presupposto comune il fatto che la luce costituisce il mezzo attraverso il quale vediamo forme e colori e, dunque, essa è ciò che ci consente di fruire delle opere di arte figurativa. Gli altri fattori, esaminati in ragione della mia specifica formazione di storica dell'arte, hanno invece coinvolto gli ambiti conservativo, architettonico, religioso, museologico e museografico.

L'approccio interdisciplinare che ha caratterizzato i seminari è l'inevitabile conseguenza della complessità del tema indagato: dal mio punto di vista, infatti, ho affrontato una serie di discorsi che, pur non tutti strettamente inerenti alla mia disciplina, sono tuttavia indispensabili per avere una visione ampia e consapevole del problema. È infatti quanto mai importante che ognuno, pur rimanendo nell'ambito del proprio specifico settore, abbia cognizione e coscienza anche degli altri fattori e aspetti coinvolti nel multiforme rapporto tra arte e luce, perché è solo attraverso il dialogo e lo scambio di informazioni, attraverso l'unione di sensibilità e saperi diversi che si può giungere a soluzioni operative il più possibile corrette, frutto di un compromesso tra esigenze differenti e spesso tra loro contrastanti.

## PREMESSA. RADICI STORICHE DI UN RAPPORTO

Il contributo di fondo che i miei studi storico-artistici forniscono all'indagine sul tema proposto è rappresentato innanzitutto dalla ricostruzione critica e dal conseguente riconoscimento dell'importanza che gli artisti creatori attribuivano all'elemento luminoso, considerato in una duplice accezione: esso va, cioè, inteso

<sup>1</sup> Tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Genova, A.A. 2004/2005: *Strutture compositive e soluzioni pittoriche in rapporto alle fonti luminose. Esempi nello spazio barocco delle chiese genovesi*. Relatore prof. Lauro Magnani; correlatore prof.ssa Giovanna Rotondi Terminiello.

<sup>2</sup> Tesi di dottorato in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo, Università di Pisa, XXI ciclo, 2010: *Il problema della luce e dell'illuminazione nell'edificio religioso barocco. Dalle fonti alla sperimentazione*. Tutori prof. Ettore Spalletti, prof.ssa Lucia Nuti.

sia quale rappresentazione grafica e pittorica degli effetti dei raggi sui corpi all'interno dei dipinti, sia quale luce reale che avrebbe rischiarato le opere e gli spazi che le avrebbero ospitate. Questi elementi sono, in estrema sintesi, il risultato della ricerca che, condotta nel corso del mio dottorato, si è concentrata proprio su questo aspetto: attraverso l'analisi di alcuni testi figurativi, dei trattati tecnico-teorici, delle biografie artistiche e di documentazioni archivistiche relative all'età in cui si è sviluppato il linguaggio barocco in Italia<sup>3</sup>, il mio studio è giunto a dimostrare con quanta consapevolezza ed attenzione pittori, scultori ed architetti si rapportassero con la luce. Costoro, infatti, in funzione di essa compirono scelte operative specifiche ed arrivarono addirittura ad intervenire sugli ambienti di destinazione delle loro creazioni per ottenere precise condizioni di illuminazione che ne avrebbero ottimizzato la percezione visiva o completato il messaggio. Questo discorso risulta ancora più evidente e particolarmente pregnante se riferito all'arte religiosa: in questo ambito la luce, caricata di un ruolo sacrale profondo, fu impiegata quale potente ed immediato strumento espressivo tanto negli apparati effimeri allestiti per le celebrazioni religiose più solenni, quanto nelle opere durevoli collocate all'interno delle chiese.

<sup>3</sup> La bibliografia consultata è troppo vasta perché ne possa qui dare indicazione: per questo rimando alla prossima pubblicazione della mia tesi di dottorato.

<sup>4</sup> Tale fenomeno, scientificamente detto di assorbimento selettivo, comporta un maggiore o minore assorbimento delle diverse radiazioni elettromagnetiche alle diverse lunghezze d'onda ed è alla base della sensazione fisiologica del colore.

Proprio in ragione di un uso tanto audace e consapevole dell'elemento luminoso e della specifica considerazione di cui esso era fatto oggetto da parte degli artisti (sia nel periodo formativo prima che nella pratica esecutiva poi), è importante non trascurare la prospettiva storica nel momento in cui oggi si studia e si progetta, secondo le nostre attuali esigenze ed attraverso la sofisticata tecnologia disponibile, l'illuminazione di spazi architettonici del passato o di ambienti ospitanti opere d'arte. È a partire da questa considerazione, fondante la sua veridicità e rilevanza nella ricerca artistico-critica, che si è snodato il discorso affrontato nel corso dei seminari.

#### LUCE E ARTE TRA FRUIZIONE E CONSERVAZIONE. IL DEGRADO: PROBLEMI E SOLUZIONI

Come già accennato, la luce è elemento essenziale per l'arte visiva, tanto che, nonostante la sua intangibilità, ne è parte integrante: senza di essa le opere create per lo scopo di essere, appunto, guardate non avrebbero motivo di esistere. Tuttavia, questo carattere di indispensabilità convive e nel contempo si scontra con un altro aspetto: la luce è anche un significativo fattore di degrado che va conosciuto, monitorato e, per quanto possibile, controllato al fine di evitare che essa, da strumento di "vita", si trasformi in causa irrimediabile di danneggiamento e rovina delle opere stesse. Prima di spingersi ad indagare i modi di impiegare l'elemento luminoso per la valorizzazione dei beni culturali, è quindi essenziale valutare i limiti imposti al suo utilizzo dal punto di vista conservativo.

Dopo un breve cenno alla definizione scientifica della luce - quale gamma di radiazioni elettromagnetiche che possiedono un'energia più o meno intensa in ragione della loro lunghezza d'onda - il discorso si sposta sull'analisi dei fenomeni di interazione tra luce e materia ed, in particolare, sull'assorbimento delle radiazioni e della loro energia<sup>4</sup> da parte degli oggetti, quindi anche dei molteplici elementi che costituiscono le opere d'arte.

La luce che viene a contatto con un corpo e penetra anche al di sotto della sua superficie, con l'energia che possiede secondo la sua composizione

spettrale, produce sulla materia diversi deterioramenti; questi possono essere di maggiore o minore intensità (in ragione anche del tipo di sostanza colpita dai raggi), avere carattere irreversibile ed essere associati ad altri fattori di degrado, generando una situazione complessa a cui è difficile porre rimedio. Non potendo in questa sede entrare nel dettaglio di tutti i casi esaminati nel corso dei seminari, mi limiterò ad indicare per estrema sintesi i principali fenomeni degenerativi causati dalle radiazioni sui dipinti, la tipologia di opera d'arte assunta ad esempio; va tuttavia ricordato che, in particolar modo, anche disegni, stampe e tessuti risultano estremamente fotosensibili.

Sono soprattutto i raggi ultravioletti a rivelarsi maggiormente dannosi, dal momento che essi determinano alterazioni sia delle proprietà ottiche, sia di quelle chimiche di pigmenti, leganti, vernici e supporti. Ne derivano due ordini di fattori - uno visivo, l'altro direttamente legato alla materia ed alla sua struttura - che si possono riassumere nella rottura dell'equilibrio cromatico dell'opera e nella compromissione dell'integrità degli strati pittorici e di finitura, nonché dei materiali su cui essi sono stesi.

I raggi infrarossi, caratterizzati da un'intensa emissione di calore, determinano invece altri fattori di degrado. L'aumento della temperatura provoca la perdita della stabilità termica del dipinto sia nel senso della profondità degli strati che lo compongono, sia nel senso della sua estensione superficiale; gli sbalzi di umidità relativa, direttamente correlati con il variare della temperatura, generano, invece, contrazioni ed estensioni della materia con la compromissione della sua integrità. Inoltre, l'unione di umidità, calore e luce favorisce il proliferare dei microrganismi che attaccano e disgregano le superfici, in particolar modo degli affreschi. Infine i raggi infrarossi, quando emessi da sorgenti elettriche presenti nelle sale in cui si trovano i dipinti, rompono l'equilibrio delle masse d'aria generando moti convettivi che favoriscono ed accelerano la deposizione di particelle di impurità sulle opere.

L'analisi dei fattori di degrado permette di acquisire cognizione dell'importanza del controllo delle radiazioni emesse dalle sorgenti luminose, tanto più che gli infrarossi e gli ultravioletti, non essendo percepibili dall'occhio umano, possono essere eliminati senza compromettere la visione.

La consapevolezza del fatto che sia la luce a determinare forme di alterazione delle opere d'arte è documentata già a partire dal Seicento<sup>5</sup>, ma l'indagine scientifica delle cause di tali fenomeni è iniziata in Inghilterra alla fine dell'Ottocento<sup>6</sup>. Da allora l'avanzamento delle conoscenze ed il chiarimento dei meccanismi responsabili del degrado hanno portato ad un crescente atteggiamento di attenzione e perfino di regolamentazione internazionale dell'impiego della luce in rapporto ai beni culturali<sup>7</sup>. Oggi esiste la possibilità di quantificare il danno apportato da una sorgente luminosa, considerando alcuni parametri che riguardano le radiazioni emesse, il tempo di esposizione e la tipologia di materiali che costituiscono le opere d'arte. In ragione di questi elementi sono stati individuati i limiti entro i quali è possibile illuminare gli oggetti artistici: tali termini sono stati analizzati nel corso del seminario, non solo riferendosi ai dipinti, ma estendendo il discorso alle differenti categorie di opere che risultano divise in classi proprio in ragione della fotosensibilità delle loro componenti<sup>8</sup>. La luce va quindi controllata per quanto concerne sia la durata dell'irraggiamento, sia la sua intensità e composizione spettrale, procedendo, grazie ad una tecnologia sempre più avanzata, alla schermatura o all'eliminazione dei raggi UV e IR.

<sup>5</sup> Giulio Mancini, nel suo trattato *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621), codificò per la prima volta la consuetudine di proteggere i dipinti anche dalla luce con l'impiego di tende scorrevoli; di questo rimangono come testimonianza i ganci in alcuni casi ancora presenti sugli angoli superiori delle cornici o le rappresentazioni figurative secentesche di gallerie e quadrerie.

<sup>6</sup> L'indagine venne avviata in seguito alla necessità di valutare i rischi della proposta di prolungare oltre il tramonto l'orario di apertura al pubblico della National Gallery per poter incrementare l'offerta culturale di un museo così importante.

<sup>7</sup> Sono sorti diversi organismi mondiali che si occupano anche del controllo del degrado provocato dalla luce sulle diverse tipologie di opere d'arte, tra i quali la C.I.E. (Commission Internationale d'Eclairage) e l'I.C.O.M. (The International Council of Museums).

<sup>8</sup> Cfr. Palladino – Dorfman in PALLADINO: 2005, cap. 27, pp.41-63.

Il rapporto tra arte e luce deve, dunque, essere cercato in un delicato equilibrio tra esigenze conservative ed esigenze percettive: un bilanciamento possibile solo se esiste il rispetto dei limiti indicati dallo studio scientifico della luce per contrastare i danni che essa produce. Al di fuori di tali confini la conservazione del patrimonio non è più garantita e, quindi, neppure è possibile parlare di valorizzazione dei beni. Fruire di un'opera non può coincidere con la sua distruzione; in altre parole, godere di un'opera significa anche e prima di tutto rispettarla e tutelarla.

## LA LUCE NEI MUSEI E NELLE MOSTRE TEMPORANEE

Il museo rappresenta, per definizione, il luogo in cui coesistono le necessità di conservazione e di valorizzazione delle opere d'arte: per rispettarle entrambe, anche il modo di impiegare la luce diventa determinante. Gli esperti di illuminotecnica ed i produttori di sorgenti luminose hanno da tempo sviluppato un interesse specifico per questo settore, arrivando a studiare soluzioni e a realizzare apparecchi *ad hoc* per questa tipologia di ambienti. Lasciando da parte il tema del degrado, l'attenzione ora si concentra sulla valorizzazione; inizia, cioè, un discorso critico nel quale, fatti salvi i limiti imposti dalle esigenze di salvaguardia e di sicurezza, si riflette su ciò che si intenda per valorizzazione e, nello specifico, sul modo in cui la luce permette di attuarla offrendo una precisa e voluta lettura dell'opera e dello spazio. Nel corso del seminario sono stati analizzati i criteri di base in ragione dei quali oggi si sviluppa un progetto di illuminazione museale: si tratta di un argomento complesso che coinvolge anche funzionalità, estetica ed armonizzazione della luce con l'ambiente in cui gli oggetti vengono esposti, soprattutto quando esso sia di interesse storico-artistico.

In linea generale è importante favorire la concentrazione del visitatore creando un'atmosfera soffusa in cui le opere diventano protagoniste attraverso una maggiore quantità di raggi, direzionati su esse in modo tale da evidenziarne i particolari ed i pregi evitando, inoltre, fastidiosi fenomeni di abbagliamento o riflessione. Il fine è quello di offrire una visione dell'oggetto che gli odierni trattati di illuminotecnica definiscono corretta, intendendo con questo termine riferirsi ad una percezione oggettiva ed imparziale; il mezzo è rappresentato dall'impiego di una luce che, garantendo a tutta la superficie la medesima temperatura di colore, permetta un'ottima resa cromatica e presenti uno spettro il più possibile simile a quello della luce diurna.

In realtà il concetto di correttezza appare problematico, soprattutto se legato a quello di imparzialità e se considerato in rapporto al discorso storico-critico da cui è iniziata e su cui si fonda l'analisi del rapporto tra arte e luce condotta nel corso dei seminari. È vero che oggi la nostra abitudine ad una facile, forte ed immediata illuminazione ci ha resi più esigenti, spingendoci a considerare importante una lettura approfondita dei particolari e delle sfumature di colore; altra cosa è, tuttavia, attribuire alla sensibilità attuale un valore di obiettività. Quest'ultima, infatti, si sgretola non appena si tengano presenti due elementi strettamente concatenati l'uno all'altro: da una parte la profonda consapevolezza con cui gli artefici del passato si rapportarono con l'elemento luminoso, dall'altra la considerazione del fatto che la luce impiegata oggi offre una percezione di quelle opere estremamente diversa e indubbiamente impensabile in un tempo precedente l'avvento dell'elettricità. È per questa ragione che, a proposito di

opere antiche, non è appropriato parlare di condizione di illuminazione “oggettiva ed imparziale”<sup>9</sup>, in quanto se essa può essere tale secondo la nostra sensibilità, non lo è in rapporto alla concezione dell’artista creatore: una componente troppo importante per essere trascurata o ignorata. Nel perseguire ciò che oggi, e solo oggi, consideriamo l’ottimizzazione percettiva di forme e colori, sarebbe importante e criticamente corretto presentare la lettura che si offre all’osservatore come la legittima risposta del progresso tecnologico alle nostre aspettative di uomini moderni, senza pretese di imparzialità.

Ad arricchire il quadro di analisi, è stata mostrata, poi, una serie di esempi relativi ai modi in cui i criteri di base sono stati applicati a situazioni concrete o sono stati in parte disattesi<sup>10</sup>. Attraverso la presentazione di casi reali è stato possibile rilevare la forza comunicativa della luce, in grado di guidare il visitatore in percorsi emotivi e conoscitivi che offrono letture molteplici di spazi ed oggetti. Qui entrano in gioco principi museologici che si traducono in diversificate applicazioni museografiche attuate anche per mezzo di un’illuminotecnica in continuo progresso, mantenuta entro i confini delle esigenze proprie di un’esposizione permanente.

Una maggior libertà progettuale caratterizza, invece, l’impiego della luce nell’ambito di mostre temporanee, spesso occasione di nuove sperimentazioni che valicano i limiti formali tradizionali e interagiscono con altre discipline, in particolare con la scenografia teatrale. L’illuminazione, che diventa parte integrante dell’allestimento, è piegata alle più diverse esigenze comunicative connesse al filo conduttore dell’evento: è possibile utilizzarla per ottenere alterazioni di consuete percezioni cromatiche e spaziali, per focalizzare l’attenzione su precisi particolari, per creare gerarchie, atmosfere, effetti drammatici, per sottolineare legami tematici tra oggetti diversi: in generale per articolare un percorso visivo, intellettuale ed emotivo che porti il visitatore a comprendere il messaggio che l’esposizione vuole trasmettere.

## LA LUCE NELLE CHIESE

La doppia valenza delle chiese come luoghi di culto da una parte e come beni culturali e contenitori di opere d’arte dall’altra rende il discorso relativo all’illuminazione ancora più complesso di quanto sia in riferimento ai musei: nello stesso ambiente, infatti, convivono plurime esigenze e funzioni che richiedono, ciascuna, condizioni e situazioni differenti, talvolta difficili da conciliare tra loro. In tale contesto la luce viene ad assumere un ruolo ancora più importante e profondo, dal momento che essa stessa è anche un simbolo dai molteplici significati<sup>11</sup>, che affonda le proprie radici direttamente nella Sacra Scrittura. In virtù di tale autorevolezza e dell’immediatezza con cui è in grado di trasmettere contenuti ed emozioni, nel corso della bimillennaria storia della Chiesa l’elemento luminoso è stato impiegato nella liturgia ed è divenuto un potente strumento espressivo nell’arte a servizio della Fede. Attraverso alcuni esempi presentati durante del seminario è stato possibile analizzare i modi in cui i raggi interagiscono con l’architettura, i dipinti, le sculture e le suppellettili ecclesiastiche, a suggerire un concetto che attraverso i secoli è rimasto il medesimo nella sostanza, ma che ha assunto diverse forme e declinazioni, capaci, ciascuna, di parlare al fedele di ogni momento storico, in ragione di precise volontà e necessità comunicative, nonché del mutare del gusto estetico.

<sup>9</sup> Cfr. Baldacci - Castiglioni - Rossi in PALLADINO: 2005, cap. 27, pp. 9-10.

<sup>10</sup> Non sempre gli intenti programmatici risultano pienamente applicati o mantenuti nel tempo: semplici fenomeni come l’abbagliamento, la riflessione speculare sulle vernici o la creazione di ombre su dipinti e sculture sono già sufficienti a compromettere una visione confortevole di un’opera da parte di un visitatore.

<sup>11</sup> La luce è primo oggetto della creazione, emanazione diretta del Divino, sua visibile rappresentazione, segno di salvezza, grazia e verità.

<sup>12</sup> A titolo di esempio si consideri l'*Estasi di Santa Teresa* di Bernini, nella chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma e, per lo specifico uso della luce, cfr. NAPOLEONE: 1998.

Utilizzare la luce in una chiesa significa, prima di tutto, adeguarla alle esigenze previste dall'attuale riforma liturgica e, in seconda istanza, nel rispetto della tutela dei beni, valorizzare il patrimonio artistico in essa custodito: in tale gerarchia di priorità, va detto che le diverse circostanze generalmente corrispondono a molteplici condizioni di luce, nel senso che ciò che è di interesse puramente devozionale e simbolico non sempre coincide con ciò che è significativo dal punto di vista culturale e storico-artistico. La soluzione che permette di risolvere queste frequenti discordanze è quella di programmare differenziate e versatili situazioni luminose possibili grazie alla sofisticata tecnologia oggi disponibile.

Il problema, dal nostro punto di vista, risiede nel modo in cui si intende valorizzare il patrimonio religioso, soprattutto se si considera che le opere custodite nelle chiese – in particolare quelle che restano nella loro originaria destinazione – svolgono ancora appieno la loro funzione e sono ancora inserite nel contesto per cui sono state create. In altre parole esse possiedono una ricchezza che deriva loro dal mutuo dialogo con lo spazio che le ospita. Un dialogo che coinvolge anche le condizioni di luminosità e che, si è visto, non è stato lasciato al caso da parte degli artefici. Tale rapporto andrebbe, dunque, mantenuto il più possibile inalterato, considerando oltretutto il fatto che la luce, con il suo valore simbolico, spesso completa con la propria presenza il significato di un dipinto o di una scultura e ne rafforza il messaggio<sup>12</sup>. Per questo motivo, valorizzare nel senso pieno del termine dovrebbe coincidere con il rispetto delle originarie condizioni di illuminazione; ad esse dovrebbe poi affiancarsi una luce che permetta di rispondere alle esigenze percettive moderne, evitando, tuttavia, di trasformare la chiesa in una sorta di museo, spettacolarizzando o evidenziando in maniera disarmonica le sue opere più interessanti. Nel corso del seminario una successione di esempi ha permesso di riflettere criticamente proprio su questo aspetto, osservando i risultati visivi di scelte progettuali che in taluni casi sono state presentate da coloro che le hanno compiute come il mezzo per recuperare una percezione autentica del linguaggio di un artista del passato, ma che di fatto hanno creato condizioni per quello stesso artista impensabili ed irrealizzabili.

## ESPERIMENTI CON LA LUCE E SULLA LUCE

Nel nostro tempo l'atavica consapevolezza della forza espressiva ed evocativa della luce si è modificata grazie ad una sempre più approfondita conoscenza dei meccanismi della nostra visione degli oggetti e ad una tecnologia in continua evoluzione. Questo si traduce in modi innovativi e diversificati di utilizzare l'illuminazione artificiale e di regolare il suo rapporto con l'arte.

Il seminario conclusivo del ciclo si è concentrato sull'analisi di una serie di situazioni-tipo in cui i raggi luminosi sono stati impiegati in sperimentazioni dalle premesse e dagli intenti più disparati che testimoniano proprio la versatilità di impiego e l'attenzione di cui essi sono investiti nello specifico campo considerato.

L'elemento luminoso consente, ad esempio, di ricostruire virtualmente decorazioni e cromie di edifici o monumenti antichi che sono ormai andate perdute: si tratta di un modo non invasivo di restituire al nostro sguardo immagini diversamente non più recuperabili - a meno di un inaccettabile falso

storico - ma basate su studi e ritrovamenti di frammenti che ne consentono la ricomposizione<sup>13</sup>. Nella consapevolezza che la luce è in grado di condizionare la nostra percezione di forme e colori, di spazi ed atmosfere, essa viene impiegata, poi, per offrire reinterpretazioni e letture alternative di una stessa opera, o, ancora, viene sfruttata per scopi didascalici: la concentrazione di raggi su una successione di singoli particolari può rappresentare un metodo per permettere la progressiva scoperta del significato di un testo figurativo<sup>14</sup>. Tale lettura “guidata” può, tuttavia, essere portata a livelli estremi nei casi in cui, ad esempio, un fascio puntuale e precisamente direzionato annulli il rapporto del dettaglio con il tutto, in favore di una sorta di spettacolarizzazione teatrale dell’opera stessa, quasi espressione di un compiacimento delle possibilità offerte dal progresso tecnologico, più che di una volontà davvero esplicativa.

Accanto a queste sperimentazioni condotte con mezzi “moderni”, sono sempre più frequenti anche iniziative volte a recuperare il fascino insostituibile della luce di fiamma, capace di creare una suggestione molto forte, in particolar modo sull’uomo contemporaneo che, nella propria esperienza visiva quotidiana, non è più abituato a simili condizioni di illuminazione<sup>15</sup>. Pur essendo prove che possiedono un carattere episodico per via dei fattori di degrado apportati soprattutto dal fumo prodotto dal fuoco, esse si mostrano come occasioni preziose per offrire una visione che, se certamente non è in linea con l’attuale concezione di corretta lettura dell’opera d’arte o dello spazio architettonico, è però sicuramente più vicina a quella che gli artisti poterono concepire per le loro creazioni e che ebbero i fruitori del passato. Questo elemento di grande rilevanza dovrebbe, anzi, indirizzare la tecnologia contemporanea anche verso la messa a punto di sistemi che permettano un’illuminazione il più possibile simile alla luce di fiamma, da affiancare a quella rispondente ai requisiti attuali. In tal modo si potrebbe restituire al visitatore moderno un approccio con l’arte che è volto non solo all’ottimizzazione percettiva, ma anche al recupero della visione più autentica e rispettosa di quelle consapevoli scelte dalla cui individuazione e valutazione si è originato il discorso illustrato nel ciclo di seminari.

È proprio questa la proposta che da storica dell’arte rivolgo alle altre figure professionali oggi coinvolte nel complesso rapporto tra arte e luce: usare i mezzi del nostro tempo per non perdere la preziosa eredità che ci viene dal passato.

*Un ringraziamento particolare a  
Luciano Migliaccio,  
Renata De Almeida Martins,  
Patrícia Meneses  
e Matheus Coutinho Figueira.*

<sup>13</sup> È il caso delle facciate delle cattedrali gotiche di Amiens e di Reims. Quanto a quest’ultima, in concomitanza con i festeggiamenti dell’ottavo centenario della fondazione, l’uso della luce proiettata sulla facciata si è spinto oltre la riproposizione dell’originaria colorazione del paramento lapideo, sino alla realizzazione di un vero e proprio spettacolo in cui il prospetto dell’edificio sacro diventa il fondale per un gioco dinamico di immagini di luce. Cfr. <http://www.cathedraledereims.fr>

<sup>14</sup> Si veda ad esempio l’*Incoronazione della Vergine* di Domenico Ghirlandaio conservata al Museo Erolì di Narni (Terni), Italia.

<sup>15</sup> Cfr. CASTELLI: 2011.

*Questo testo è il risultato di seminari organizzati presso la FAUUSP con l’appoggio del Projeto Temático Fapesp “Plus Ultra. Transferência Cultural e Recepção da Tradição Clássica entre a Europa e a América Latina”.*

## BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- AA. VV. *Illuminazione delle opere d'arte*. Parma: Tipografia Novastampa, 1993.
- BINAGHI OLIVARI, M. T. (org.). *Come conservare un patrimonio. Gli oggetti antichi nelle chiese*. Milão: Electa, 2001.
- CASTELLI, E. "La luce di Cambiaso: sperimentazioni e riflessioni fuori e dentro il dipinto", *La Casana*, vol. 1.1, 2011, pp. 14-17.
- "Come si illumina un museo". *Disano Lighting Magazine*, vol. 3, 2005, pp. 10-33.
- CUTTLE, C. *Light for art's sake: lighting for artworks and museum displays*. Amsterdam: Elsevier Butterworth Heinemann, 2007.
- DILASSER, M. *Églises et symbols*. Strasburgo: Editions du Signe, 1999.
- FERRARA, C.; PALLADINO, P.; DI PIETRO, A. "Esposizione e conservazione delle opere d'arte". *Luce*, vol. 1, 1996, pp. 42-45.
- FORCOLINI, G. "Illuminazione LED per opere d'arte". *Chiesa oggi. Architettura e comunicazione*, vol. 74, 2006, pp. 68-69.
- GIACHI, P. "Problemi di illuminazione". *Kermes*, vol. 11, 1991, pp. 64-66.
- MALTESE, C. (org.). *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi: preparazioni e imprimiture, leganti, vernici, cornici*. Milão: Mursia, 1993.
- MALTESE, M. (org.). *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro*. Milão: Mursia, 1990, 2 voll.
- MATTEINI, M.; MOLES, A. *La chimica nel restauro: i materiali dell'arte pittorica*. Firenze: Nardini, 1994.
- NAPOLEONE, C. "Bernini e il cantiere della Cappella Cornaro". *Antologia di Belle Arti*, vol. 55-58, 1998, pp. 172-186.
- PALLADINO, P. (org.). *Manuale di Illuminazione*. Milão: Tecniche Nuove, 2005.
- PASETTI, A. *Luce e spazio nel museo d'arte: architettura e illuminazione*. Firenze: Edifir, 1999.
- REGGIANI, A. "Valorizzazione, tutela, conservazione: la luce e i colori delle opere d'arte". *Luce*, vol. 1, 1996, pp. 74-80.
- \_\_\_\_\_. "La percezione visiva nell'arte. A proposito di interazione fra spazio, colori e sorgenti luminose". *Luce*, vol. 4, 1997, pp. 66-74.
- SCHAEFFER, T. T. *Effects of light on materials in collections: data on photoflash and related sources*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2001.
- SCOLA, A.; GINESI, A. *La luce per le chiese*. Recanati: Tecnostampa, 2001.
- STOICHITA, V. *A short history of the shadow*. Londra: Reaktion Books, 1997.

---

### Elena Castelli De Angelis

Graduada em Conservação dos Bens Culturais pela Universidade de Genova, e doutora em História das Artes Visivas e do Espetáculo pela Universidade de Pisa.

Via Aeroporto, 120 b  
44124 Ferrara, Itália  
Tel. 39 339 19 90 601  
elenacastelli78@yahoo.it