

Risorse dal web

Le ombre nella storia dell'arte

I pittori vedono nelle ombre e nelle sporgenze molto più di quanto vediamo noi

Cicerone

Nel Vocabolario toscano dell'arte del disegno, Filippo Baldinucci, nel 1681 scrive che nel linguaggio de' Pittori «*l'ombra divide in tre gradi, detti ombra, mezz'ombra, e sbattimento.*»

Riconosciamo i corrispondenti termini nella **teoria delle ombre**: *ombra* oggi si chiama **ombra propria**, la *mezz'ombra* tale è rimasta (chiamata anche penombra, ma non rientra nello studio delle costruzioni della teoria delle ombre), e con l'ultima parola, che al nostro orecchio suona curiosa, intendiamo le **ombre portate**. Infatti Baldinucci così spiega lo sbattimento: «*[...] è l'ombra che vien cagionata sul piano, o altrove dalla cosa dipinta, e corrisponde a quell'oscurità, che gettano fuori di sé i corpi nella parte opposta a quella, ch'è illuminata, [...]*».

Le ombre portate (*sbattimenti*) nell'arte occidentale, sono l'argomento che il noto critico e scrittore Ernst H. Gombrich tratta in un saggio, prima scritto come accompagnamento ad una mostra tenutasi nel 1995 alla National Gallery di Londra, poi tradotto e pubblicato da Einaudi, l'anno dopo, con il titolo *La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*.

Questo approfondimento è un omaggio personale allo stile e alla nitida scrittura di Gombrich.

Nelle pagine iniziali Gombrich avverte subito il lettore che non è sua intenzione trattare il tema

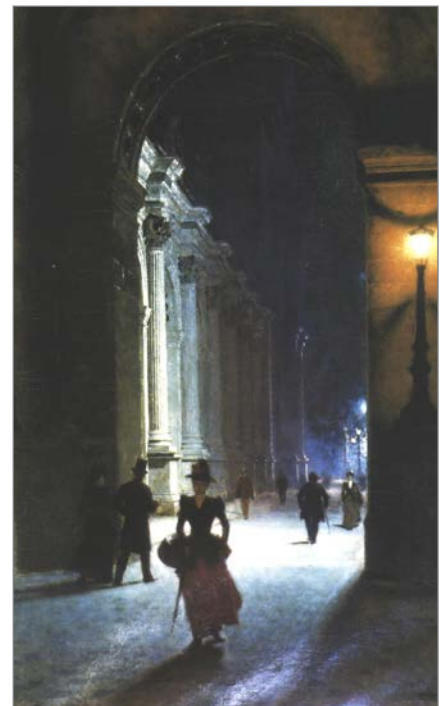
delle ombre portate (*cast shadows*) all'interno dell'intera storia dell'arte: egli mira solo a incuriosire, allertare e stimolare il fruitore di opere d'arte alla ricerca e all'osservazione delle ombre nelle «*opere del passato e ad apprezzarne la loro relativa eccezionalità*».

Gombrich sposta dunque, da subito, l'attenzione sulle ombre portate e non sulle ombre proprie, iniziando da questa puntualizzazione: le ombre proprie non esistono nell'arte egizia né nell'arte greca fino al V secolo. Da quando però le tecniche del chiaroscuro (ombreggiamenti, modellato, sfumature ecc.) vengono scoperte e sperimentate, nella formazione degli artisti occidentali esse non vengono mai a mancare.



Le **ombre proprie** diventano parte del patrimonio di abilità indiscutibili di un bravo artista, anche se la loro presenza in tempi e zone geografiche diverse conoscerà picchi di fortuna e di minore incidenza sul gusto e sulle scuole di pittura (botteghe).

Le **ombre portate** hanno invece tutt'altro destino: la loro presenza è discontinua, «*vanno e vengono*», sono labili e si spostano come quelle che possiamo osservare se, seguendo il gioco suggerito dall'autore, camminiamo di sera in una strada buia illuminata da lampioni allineati.

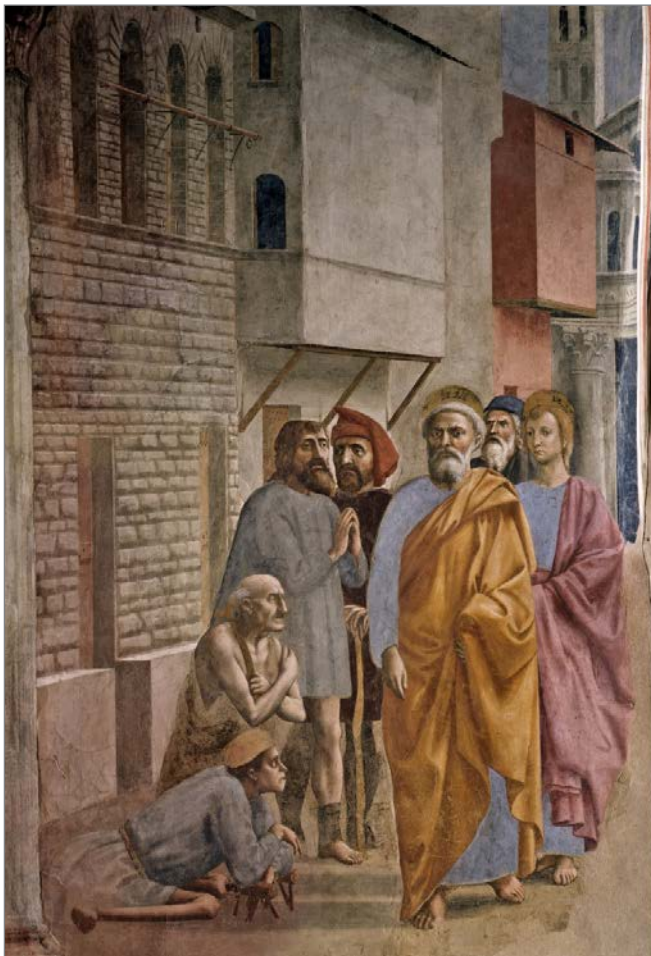


Louvre at night, Aleksander Gierymski, 1892.

Risorse dal web

Nello stesso anno 1401 – in cui i libri di storia datano l'inizio del Rinascimento italiano – nasce un pittore di nome Tommaso, poi declinato in Tommasaccio e **Masaccio** per i suoi modi svagati e per la sua trascuratezza¹: ebbene, a soli 24 anni egli porta a termine un affresco nella Cappella Brancacci² che si intitola *San Pietro risana con l'ombra* dove l'episodio stesso³ non poteva eludere lo studio delle ombre portate!

Nei libri di storia dell'arte si possono leggere affermazioni come *Masaccio, inventore dell'ombra*, oppure «[...] nella cappella Brancacci incontriamo le prime ombre portate della storia della pittura». In verità il pittore fiammingo **Robert Campin**, nato qualche decennio prima di Masaccio, con bottega apprezzata e ben avviata nelle Fiandre, ci ha lasciato dei capolavori dove le ombre portate sono accuratissime, esatte come potrebbero essere quelle disegnate da un appassionato cultore della materia. Osservate le ombre dell'attizzatoio appoggiato a una parete nella *Madonna con bambino in un interno* (1435), oppure l'ombra della pentola di rame nell'*Annunciazione* del *Trittico di Mérode* e mettetele in relazione con le costruzioni che studierete prossimamente.



A sinistra: *San Pietro risana con l'ombra*, Masaccio, 1425.
Sopra: particolare dell'*Annunciazione* del *Trittico di Mérode*, Robert Campin, 1427.

¹Da G. Vasari, *Le vite*, 1568: «Fu persona astrattissima e molto a caso, come quello che, avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola. Si curava poco di sé e manco d'altrui. E perché e' non volle pensar già mai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo, per Tommaso che era il suo nome, fu da tutti detto Masaccio. Non già perché e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta straccurataggine; con la quale niente di manco era egli tanto amorevole nel fare altrui servizio e piacere, che più oltre non può bramarsi».

²È nella Chiesa del Carmine a Firenze.

³L'affresco illustra il versetto degli Atti degli Apostoli 5, 12-15.

Risorse dal web

Nel corso del secolo XV le ombre portate furono una finezza, e le generazioni di pittori le applicarono con competenza, come fece **Beato Angelico** nel 1450 nel chiostro di San Marco a Firenze, dove possiamo vedere l'effetto straordinario delle ombre fuggenti provocate dalla luce radente sui capitelli delle paraste.

Passano circa settanta anni, durante i quali vivono e muoiono i grandi maestri del Rinascimento (Piero Della Francesca muore nel 1492, Leonardo nel 1519, Dürer nel 1528 solo per citarne tre) e le ombre portate passano in secondo piano, anzi, vengono addirittura sconsigliate.

Alcuni dei maggiori maestri della pittura rinascimentale sembrano, infatti, aver deliberatamente ignorato la rappresentazione delle ombre portate nelle loro opere. Perfino nei quadri che sono diventati pietre miliari nella storia della figurazione della natura vediamo un mondo innaturale perché privo di ombre portate! In queste opere riscontriamo una sapienza secolare nella ricca varietà di sfumature del colore per rappresentare chiaroscuro, profondità e volume, ma nessun accenno alle code scure e alle macchie proiettate sui piani vicini delle ombre portate. Perché?

Questa assenza non è ovviamente distrazione o imperizia, bensì intenzionale esclusione di un elemento della realtà che poteva togliere armonia ed equilibrio alla composizione voluta.

Le ombre portate potevano essere percepite come un disturbo, un *in più* – reale – che doveva essere sottratto per non catturare l'attenzione, per non appesantire o confondere la comprensione del quadro.

Leonardo da Vinci è esplicito, al riguardo e nel *Trattato della pittura*⁴ consiglia, per scene all'aria aperta, la nebbia o nuvoli trasparenti per evitare che le figure producano ombre portate nitide. La sua non è una opinione isolata ma condivisa dai suoi contemporanei. La **pittura rinascimentale** è imbevuta di una diffusa diffidenza nei riguardi dei contorni nitidi e dei profili secchi della pittura del Quattrocento.

Leonardo era un precursore, un geniale inventore e, pur studiando il tema della luce e dell'ombra dissertandone in ben 67 pagine nel manoscritto originale (il *Codex Urbinas*), finisce per offuscare, proprio come con un *velo*, l'importanza delle ombre portate. Gombrich sottolinea questa stranezza: come se le ombre portate fossero passate di moda, nelle scuole-botteghe dei maestri del Cinquecento non ci si concentra più sugli effetti provocati da una sorgente di luce puntiforme (come una candela o il sole) ma sulla **luce diffusa riflessa**, e quindi sulle differenti gradazioni di sfumature generate dalla luce indiretta.



Particolare dell'Annunciazione del corridoio, Beato Angelico, 1440-1450.

⁴«[...] Il lume tagliato dalle ombre con troppa evidentia e somamente biasimato appresso de pictori, [...]».

Risorse dal web

La *Cena in Emmaus* di **Caravaggio** inaugura il secolo successivo e con essa le ombre portate ritornano ad essere *protagoniste* di un quadro: le ombre degli oggetti sulla tovaglia e soprattutto l'ombra del braccio teso di Gesù sul proprio corpo hanno affascinato, interdetto, suscitato rivoli di interpretazioni (sulle quali qui non ci soffermiamo perché ci interessa solo sottolineare che le ombre della *Cena* del Caravaggio hanno inaugurato una rinascita nel saliscendi di fortune delle ombre portate!)

Non è difficile capire perché molti pittori del secolo XVII seguirono il linguaggio "tenebroso" del Caravaggio, e perché c'è un collegamento forte tra lui e le ricerche delle scuole nordiche fino a Rembrandt.

Ma andiamo in ordine e torniamo alla mostra della National Gallery, seguendo le opere selezionate, esposte e commentate da Gombrich secondo alcune chiavi di lettura:

1. il tipo di luce (diretta o indiretta) e la posizione del soggetto rispetto alla sorgente;
2. le ombre congiunte;
3. le ombre spezzate;
4. le ombre portate per rafforzare la luminosità;
5. le ombre allungate per evocare la luce dell'alba o del tramonto;
6. le ombre per suggerire una presenza che non rientra nello spazio dipinto.



Ombra del cesto spezzata sul piano orizzontale della tovaglia e sul piano verticale dello spessore della tavola.



Cena in Emmaus conservata al National Gallery di Londra e datata 1601.

Risorse dal web

1. In pittura, a parte rari casi che troviamo nel lavoro di Albrecht Dürer o nelle opere uscite dalla bottega di Robert Campin (citato prima) non era cercata la precisione di contorno prodotta dall'illuminazione parallela su un soggetto illuminato frontalmente (e con un muro alle sue spalle). Questo effetto di non-cura lo vediamo nel *Ritratto di Alexander Mornauer*, del **Maestro anonimo tedesco** (1464-88) e nel ritratto di *Cristina di Danimarca duchessa di Milano*, di **Hans Holbein il Giovane**, del 1538: in entrambi i casi vi è l'imprecisione dell'ombra della testa, che comunque accentua la tridimensionalità del ritratto, ma soprattutto c'è l'ombra della stessa cornice sul fondale. Guardatela: è una fascia verticale più scura, rigorosamente parallela alla cornice.



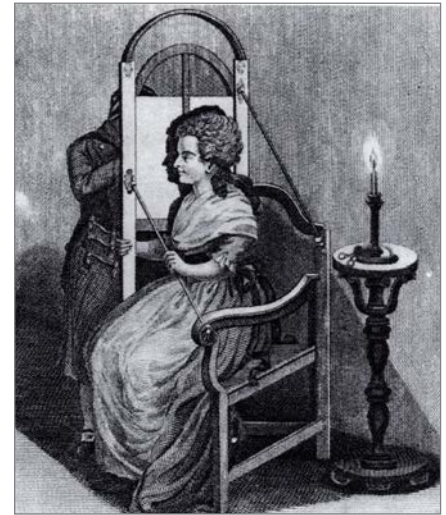
In alto: *Ritratto di Alexander Mornauer*, particolare - National Gallery di Londra.
In basso: *Cristina di Danimarca, duchessa di Milano* (1538), particolare - National Gallery di Londra.

È tipico dell'abilità di Gombrich seguire un filo conduttore ineccepibile e con quello avvicinare opere distanti sia nel tempo che nei luoghi di formazione dei rispettivi pittori: infatti la trattazione sulle ombre parallele su superfici verticali non finisce qui, e con un altro salto di quasi 200 anni, sceglie uno schizzo del **Tiepolo** per una Pala d'altare, eseguito prima del 1737: il re Luigi di Francia si appoggia allo scettro e la mano che lo impugna proietta un'ombra piuttosto forte sulla vicina superficie marmorea. Nella composizione ci sono altre figure (santi e perfino un santo vescovo al centro) ma l'occhio è attratto da quella confusa, eppure rilevante, ombra di mano regale!



Schizzo del Tiepolo per una pala di altare.

La precisione divenne però un obiettivo crescente nella ritrattistica, e le ombre furono un espediente utile: nella seconda metà del secolo XVIII fu inventata ed ebbe una larghissima diffusione la tecnica della **silhouette**, cioè un sistema ingegnoso che utilizzava



Disegno di una silhouette, 1797. "La fedeltà all'originale che questo metodo garantiva fece anche nascere la moda della fisiognomica, che presumeva di leggere il carattere di una persona nella riproduzione del suo profilo" (H. Gombrich)

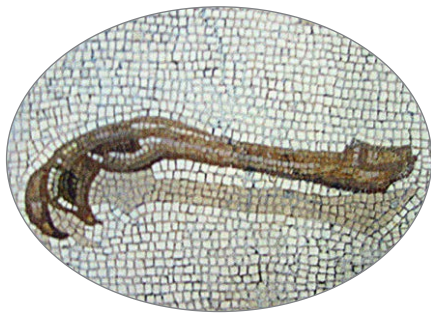
una fonte di luce puntiforme, un soggetto illuminato e un piano che ne raccoglieva l'ombra (che era in verità un foglio trasparente fissato a un telaio). Il disegnatore al di là del telaio non doveva fare altro che ricalcare il contorno dell'ombra ed il profilo del ritratto era pronto.

2. Un altro filo che dipana e srotola Gombrich per attirare la nostra attenzione è quello delle **ombre congiunte**, cioè le ombre portate di oggetti quando essi sono appoggiati (o hanno anche un solo punto di contatto) sulle superfici che raccolgono la proiezione: in altre parole sono le ombre che allungandosi, divergendo e dilatandosi dalla sagoma dell'oggetto ne risaltano ancora di più la consistenza *reale*.

Per questa loro risorsa le ombre congiunte sono state sempre utilizzate negli ingannevoli giochi percettivi dei **trompe l'oeil**: un esempio antico di questo uso dell'ombra congiunta per illudere

Risorse dal web

è nei mosaici romani di età imperiale (I e II secolo d.C.) dove talvolta sembra di vedere qualche resto di cibo sul pavimento non spazzato dopo un banchetto.



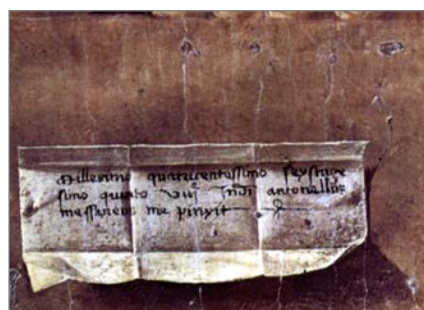
Particolare della zampa di gallina raffigurata in basso a destra.



Asarotos oikos (stanza non spazzata) da Villa Adriana (Musei Vaticani). L'inventore di questo genere fu il mosaicista greco Sosos (II sec. a.C.) che Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* nomina come «L'artefice più celebre di pavimenti, che a Pergamo fece il pavimento 'asarotos oikos', perché con tasselli piccoli e di vari colori vi aveva disegnati, come se vi fossero stati lasciati sopra, i rimasugli della tavola ed altri rifiuti che abitualmente si spazzano via».

Gli artisti romani erano bravi nel percepire le modificazioni della luce utilizzandole sulle figure dipinte con diversi toni dei pigmenti colorati. Erano altresì abili a trasferire sui muri scene del reale che fossero più verosimili possibile, e a raccontare sul muro intonacato di fresco (affresco) le diverse intensità dello stesso colore per un oggetto colpito dalla luce da una parte e, in ombra, dalla parte opposta.

Altro frequente uso dell'ombra congiunta per suggerire effetti realistici è l'inserimento del cartellino dipinto con la firma, come fa **Antonello da Messina** nel *Salvator Mundi* del 1465, oppure una mano in primo piano come nel *Ritratto di un uomo* di **Francesco del Cossa**⁵. Questo stratagemma illusionistico sarà rielaborato da **Rembrandt** nel famoso *Ritratto di Jan C. Sylvius* (1646), la cui mano emergente dall'ovale è un «[...] mezzo artistico che non permette inganni».



Salvator Mundi e particolare del cartellino.



Ritratto di un uomo e particolare della mano.

⁵Datato tra il 1472-1477 e custodito al Museo Thyssen di Madrid.

Risorse dal web

3. Le **ombre spezzate**, ovvero quelle che cadono contemporaneamente su due o più piani e sono quindi più difficili da costruire (le affronterete dalle pagg. B7-B8) sono un altro percorso di studio. Della *Cena in Emmaus* di Caravaggio, di cui si è già accennato, si può ora raccomandare un'osservazione più pragmatica: sapendo costruire i contorni delle ombre portate su due piani tra loro perpendicolari (es. alle pagg. B14-B15) si può riconoscere l'ombra del cestino di frutta sporgente sul tavolo come esempio di ombra spezzata su un piano orizzontale (tovaglia) e su un piano verticale (spessore del piano della tavola). Altri esempi: il fagiolo nel *San Girolamo nello studio* di **Antonello da Messina** (1475) proietta un'ombra spezzata sul gradino, ed essa ha un contorno sfumato (notate anche come **l'ombra non è grigia ma di una tinta più scura** rispetto al colore del gradino, cosa che gli impressionisti, quattrocento anni dopo, coglieranno facendone uno dei loro punti di forza).

San Girolamo nello studio di Antonello da Messina, databile al 1474-1475 circa e conservato nella National Gallery di Londra. In basso: particolare dell'fagiolo.



Risorse dal web

4. La funzione dell'**ombra portata** che accentua la luminosità della scena e la brillantezza dei soggetti colpiti dal sole è il tratto che unisce le opere che seguono.

La *piazza del mercato e la Grote Kerk a Haarlem* (1674) di **Gerrit Berckheyde** e *L'arsenale di Venezia* (1755) di **Francesco Guardi** ritraggono entrambe ambienti urbani con tutta la ricchezza di curiosità, figure umane e soprattutto fondali edilizi.



La piazza del mercato e la Grote Kerk a Haarlem, databile al 1755 circa e conservato nella National Gallery di Londra.



L'arsenale di Venezia, databile al 1755 circa e conservato nella National Gallery di Londra.

Risorse dal web

Un altro esempio è *L'ingresso del cavallo a Troia* (1760) di **Giovanni Domenico Tiepolo**, dove le ombre sul terreno sono così contrastanti col biancore del terreno illuminato e con il groppone del cavallo che l'impressione è quasi "abbagliante" (espressione di Gombrich).



L'ingresso del cavallo a Troia, databile al 1760 circa e conservato nella National Gallery di Londra.

5. L'uso delle **ombre allungate** per suggerire con efficacia l'atmosfera di luce di un'alba o di un tramonto è esemplare nel *Porto* (1639) di **Claude Lorrain** o nel dipinto di *Petworth Park* (1828) di **Joseph M. W. Turner**. Il cambiamento così veloce della lunghezza dell'ombra portata, nella specificità reale del passaggio dal giorno alla notte o viceversa, fa escludere che questi pittori le avessero misurate e costruite *ex tempore* e, tuttavia, la difficoltà di rappresentare queste ombre fugaci e mutevoli – Gombrich conclude – «[...] ci fa capire perché sia stato impiegato tanto tempo per sviluppare pienamente la teoria della costruzione dell'ombra».

In alto: *Porto*, particolare, databile al 1639 circa e conservato nella Galleria degli Uffizi di Firenze.

In basso: *Petworth Park*, particolare, databile al 1828 circa e conservato nella Tate Gallery di Londra.



Risorse dal web

Era infatti complicato per il pittore studiare un fenomeno soggetto a cambiamenti molto rapidi come nel caso della luce diurna e, nel caso della luce delle candele, era oltremodo determinante il punto di vista (l'occhio del pittore!) per gli effetti che potevano risultare eccessivi: ricordiamo infatti che lo sviluppo compiuto della teoria della costruzione delle ombre portate (sia da fonte naturale che artificiale) è datato al XIX secolo.

6. C'è un'ultima traccia che Gombrich ci svela, molto interessante per i suoi collegamenti con la fotografia: «la capacità delle ombre di rivelare quella parte di immagine che rimane nascosta allo spettatore». Un fotografo che ami lavorare con il sole alle sue spalle conosce bene come le ombre di elementi non inquadrati nel mirino entrino, gradite o meno, nel campo visivo.

Proposta di ricerca

Cercate di scattare immagini che possano essere riconducibili a questa traccia, prendendo come modello, per esempio, l'effetto della fotografia di **Henry Cartier-Bresson** *India, Ahmedabad, 1967*.

Nella pittura ottocentesca gli esempi abbondano: nel 1833 l'inglese **William Collins** in *Evento Imminente (Rustic Civility)*, dipinge bambini contadini a ridosso di un cancello di legno aperto su una strada di terra battuta e si indovina che un cavaliere fuori campo sta per varcare quel cancello solo grazie alla sua ombra!

Nel 1867 il francese **Jean Leon Gérôme** nel *Golgota*, raggiunge una grande fama al *Salon* sfruttando lo stesso sistema, cioè dipingendo solo le ombre delle tre croci e acutizzando le luci, come se il soggetto del quadro non fosse la Crocifissione ma il panorama osservato distrattamente da uno degli aguzzini.



William Collins, *Rustic Civility* databile al 1833. Victoria and Albert Museum di Londra.



Jean Leon Gérôme, *Golgotha (Consummatum Est)* databile al 1867. Musée d'Orsay di Parigi.

Risorse dal web

Paul Gauguin, nel 1888, ammise solo questo uso delle ombre portate e scrisse in una lettera a Emile Bernard: «*Se, anziché la figura, metti solo l'ombra di una persona, hai trovato un originale punto di partenza, di cui riesci a calcolare la singolarità*».

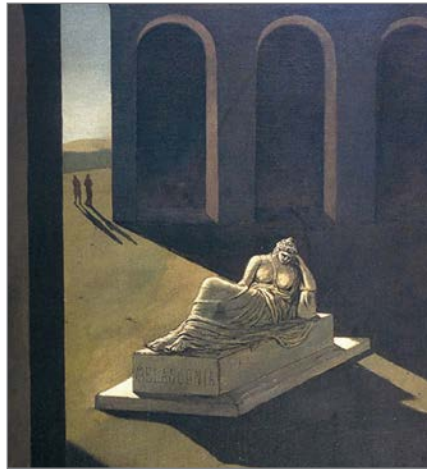
Chi ha colto questa osservazione facendone qualche decennio dopo uno strumento potente per il proprio linguaggio figurativo è **Giorgio De Chirico**: nella *Melanconia* (1912) di chi è l'ombra dietro l'alto e asciutto pilastro di sinistra? E nell'opera intitolata *Il Guadagno* (1915) a chi appartiene l'ombra umana dietro la lavagna? A cosa corrisponde l'ombra seghettata sull'angolo destro del famoso *Ettore e Andromaca* (1917)? Anche in un altro quadro celeberrimo, *Le muse inquietanti* (1925) dall'angolo destro si allunga l'ombra di un soggetto fuori campo.

Che il surrealismo non potesse dismettere le ombre portate, data la loro intrinseca qualità di aumentare il mistero e l'inquietudine, non stupisce, ma gli altri movimenti come le avevano usate?

Erano state rigettate? Forse esaltate? O dimenticate?

In pochi decenni l'arte occidentale era stata un intreccio così straordinario ed energico di movimenti, idee, intuizioni diventate *ismi*, che una sintesi può essere comunque manchevole.

L'arte giapponese aveva influito molto nell'opinione diffusa che «[...] si possa fare a meno dell'ombra a tutto vantaggio della composizione decorativa. Mentre i fauvesti ridussero al minimo il modellato tonale, il cubismo ripristinò il ruolo dell'ombra sia per aiutare sia per confondere lo spettatore».



In alto a sinistra: *Melanconia (Solitude)*, 1912, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra.

In alto a destra: *Il guadagno*, 1915, Museum of Modern Art, New York.

In basso a sinistra: *Le muse inquietanti*, 1925, Collezione Mattioli, Milano.

In basso a destra: *Ettore e Andromaca*, 1917, Collezione Mattioli, Milano.

Siamo alla fine di questo approfondimento sulle fortune alterne delle ombre portate nelle opere pittoriche e termino con l'ultima citazione diretta, perché in essa vedo il vero obiettivo di queste pagine, dedicate agli studenti curiosi, che spero possano recarsi nei musei delle loro città a cercare le ombre proprie e portate dipinte nelle opere del passato.

«Spero che questo volume di accompagnamento alla mostra incoraggi i visitatori a fare autonomamente un giro all'interno della National Gallery e a scovare da soli quei quadri che possono esemplificare la rappresentazione dell'ombra.»

Risorse dal web

Lettere consigliate

- Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, Yale 1995;
- Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra dalle origini della pittura alla Pop Art*, il Saggiatore, 2000.

E per chiudere il cerchio, qualcosa su miti e leggende di ombre...

- *Mahabharata* (antica epopea indiana): episodio del matrimonio della principessa Damayanti con il principe Nala;
- Platone, *Repubblica*, (libro settimo, 514b -520a);
- Plinio il Vecchio: *la leggenda della fanciulla di Corinto*;
- Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*, 1814.

NB: questo è solo un accenno di bibliografia, un microscopico spunto per iniziare a costruire con l'aiuto dei docenti di italiano e storia dell'arte una rete di consigli di lettura, che includano favole e racconti per bambini e, perché no? Anche sceneggiature o cortometraggi, opere di fotografi e artisti contemporanei che abbiano eletto le ombre portate come soggetto preferito.