

# GUIDA ALLA LETTURA DELL'OPERA D'ARTE

Associamo spontaneamente all'idea di opera d'arte l'immagine di un quadro, una statua, un monumento: l'idea convenzionale di opera d'arte si riferisce così a un 'manufatto' con cui siamo venuti a contatto attraverso la percezione visiva.

Non si può negare tuttavia che anche la musica, la danza, la letteratura, il teatro siano forme di arte, in quanto rispondono alla medesima necessità che ha sempre accompagnato l'uomo sin dalle sue origini: quella di esprimersi trasmettendo informazioni, sensazioni, emozioni.

In questo senso, una definizione generale di arte può essere quella che la individua come uno strumento per comunicare, e per essere più precisi, come un **linguaggio**.

Come il linguaggio parlato (e scritto) anche l'arte figurativa ha una sua grammatica e una sua sintassi ben specifiche. Queste sue forme specifiche la distinguono dalle strutture linguistiche espressive della musica, della danza, del teatro, anche se molto spesso si possono trovare elementi comuni alle diverse forme d'arte.

Quella che comunemente viene chiamata Arte è spesso quindi da restringere al campo delle **arti visive** o **arti figurative** che sono convenzionalmente ripartite in base alle tecniche usate (pittoriche, scultoree, architettoniche), anche se tale distinzione risulta non sempre applicabile (ad esempio a diverse forme di arte contemporanea, ma anche preistorica o primitiva).

Facciamo ancora qualche essenziale considerazione.

Arte può essere espressione tangibile del bisogno di comunicare e di esprimersi di un individuo, "l'artista", ma può essere anche espressione riconoscibile e tipica di una intera **comunità o cultura**, che in quelle forme espressive si riconosce e che la distingue da altre distanti nel tempo e nello spazio.

Abbiamo poi detto che anche l'arte figurativa può essere considerato uno strumento di comunicazione, ma va precisato che essa può trasmettere non solo delle sensazioni e delle emozioni, ma può anche (e più spesso di quanto non si pensi) avere una finalità pratica, di trasmissione di informazioni.

Devono tenersi presenti due grandi ripartizioni nei modi della comunicazione (del linguaggio dell'arte in particolare, ma di tutte le forme di linguaggio in generale): la prima che abbiamo indicato, quella emotiva, legata al sentimento, alla soggettività viene definita come **connotativa – espressiva**, quella legata alla finalità pratica, di trasmissione di notizie utili, oggettiva, come **denotativo – referenziale**.

E' essenziale tenere presente queste brevi definizioni ogni volta che ci si accinge ad analizzare un'opera d'arte.

Da questo momento in poi, inoltre, tutte le volte che si farà riferimento al concetto di opera d'arte si sottintende che ci si riferisce all'Arte *figurativa*.

## Definizione di “ARTE”

e

## Livelli di lettura di un'opera d'Arte

Possiamo dare una definizione, per così dire, sociale, dell'arte definendola come un linguaggio, una forma (speciale) di comunicazione. Questa definizione è valida per tutte le forme di arte siano esse figurative, musicali, lirico – poetiche etc.

Seguono ora le regole per imparare a “leggere” un'opera d'arte come un testo scritto, con le sue regole, con le sue forme e i suoi contenuti.

Possiamo distinguere quattro livelli di lettura dell'opera d'Arte:

1. il livello tecnico materiale (l'opera d'arte come manufatto)
2. Il livello visivo strutturale (la percezione e gli elementi del linguaggio visivo)
3. il livello iconico rappresentativo (i soggetti della rappresentazione)
4. il livello linguistico espressivo (i modi della comunicazione visiva)

Abbiamo definito l'arte come un linguaggio; in quanto tali, tutte le forme d'arte, siano esse arte figurativa, musica, danza, teatro ... rispondono alle regole della:

## TEORIA GENERALE DELLA COMUNICAZIONE



Affinché il messaggio possa passare dall'emittente al ricevente è necessario che ciò che si vuole trasmettere (sia essa un'informazione, un'emozione, un concetto, in sintesi il CONTENUTO del messaggio) assuma una forma. La forma del messaggio, in quanto percepibile dai sensi, può essere percepita – ricevuta dal destinatario (ricevente).

La forma è come un contenitore, che viene “aperto” dal ricevente. Il canale è il mezzo attraverso il quale il messaggio viene trasmesso (è l'aria, attraverso la quale si trasmettono i suoni, nella comunicazione verbale; è la luce, senza la quale non sarebbero visibili le forme, nell'arte figurativa).

## LIVELLI DI LETTURA DI UN'OPERA D'ARTE

(approfondimento)

1. **Livello Tecnico materiale** → si interessa di considerare l'opera d'arte come un manufatto - artefatto e studia i materiali e le tecniche della produzione artistica
2. **Livello Visivo strutturale** → si occupa di individuare l'opera d'arte come un insieme organico e coerente (la composizione) formato da :
  1. gli elementi della composizione ovvero le parti visibili dall'organo di senso (l'occhio)
  2. la struttura compositiva ovvero l'insieme di fuochi percettivi e linee di forza che attirano l'attenzione dell'osservatore e orientano il processo della percezione, che è un'attività essenzialmente cerebrale. La struttura compositiva non è di norma visibile, ma percepibile.
  3. le regole che organizzano la percezione che sono definite nella Teoria della Percezione o Gestaltpsycologie (psicologia della forma)
3. **Livello Iconico rappresentativo** → interessa il soggetto dell'Opera d'Arte; "cosa" viene rappresentato. I soggetti possono essere ulteriormente classificati con le definizioni di:
  1. generi iconografici (categorie generiche "standardizzate" quali il ritratto, il paesaggio, la scena di vita quotidiana, la natura morta ...)
  2. i temi iconografici: soggetti ricorrenti che descrivono un personaggio e/o avvenimento definiti
  3. i tipi iconografici riconoscibili da gesti e atteggiamenti codificati
  4. gli schemi iconografici ovvero le particolari strutture compositive ricorrenti per la

- descrizione - rappresentazione di quel particolare soggetto
5. gli attributi iconografici: si tratta di segni particolari, segni distintivi accessori funzionali al riconoscimento di un personaggio o di una situazione
4. **Livello Linguistico espressivo** → interessa i modi della raffigurazione, ovvero "come" viene rappresentato un determinato soggetto (nelle varie forme di mimesi, idealizzazione, astrazione, deformazione della realtà)

Si possono combinare le aree della teoria della comunicazione dove trovano collocazione privilegiata i livelli di lettura (e produzione) di un'opera d'arte

## TEORIA GENERALE DELLA COMUNICAZIONE

E

### I LIVELLI DI LETTURA DI UN'OPERA D'ARTE



### COMPOSIZIONE, ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE, STRUTTURA COMPOSITIVA

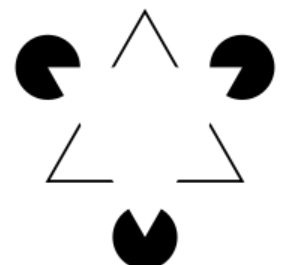
L'opera d'arte può essere definita come una **composizione**, risultante da **elementi** visibili tramite l'organo della vista (l'occhio) e da una **struttura compositiva**, non visibile, ma percepibile per via di una serie di processi mentali attraverso l'organo del cervello. E' la struttura compositiva che, attraverso una serie di legami tra gli elementi della composizione, dà un senso a quest'ultima, ordinandola e dandole un senso.

### IL LIVELLO VISIVO STRUTTURALE

la percezione e gli elementi del linguaggio visivo

La visione del mondo che ci circonda, delle sue forme, colori, movimenti, è essenzialmente il frutto di un processo mentale. L'organo della vista, l'occhio, con il quale fissiamo sulla retina stimoli visivi elementari, non è sufficiente a ricostruire la complessità dei fenomeni che ci circondano. E' piuttosto l'organo del cervello che, individuando relazioni tra stimoli visivi elementari, dà un senso alla visione. La visione quindi, in senso stretto, è un dato puramente ottico, mentre l'attività svolta dal cervello si definisce percezione (visiva). E' evidente che la percezione globale del mondo (il mondo dei fenomeni fisici percettibili) che ci circonda è poi il risultato della elaborazione dei diversi stimoli che vengono dai nostri sensi (udito, olfatto, tatto, ma anche percezione termica e delle variazioni di pressione atmosferica etc.).

Prendiamo l'esempio del cosiddetto triangolo di Kanitzska: ciò che immediatamente percepiamo è una composizione formata da un triangolo bianco i cui vertici poggiano al centro di tre cerchi neri e un retrostante triangolo con il



perimetro delimitato da una linea nera. Se però prestiamo attenzione alla pura presenza grafica del disegno, cioè a ciò che fisicamente è lasciato dal segno dell'inchiostro sul foglio bianco, noi non possiamo non realizzare che ciò che è tracciato sono solo tre cerchi neri (a ciascuno dei quali manca a un settore) e tre linee spezzate radiali; è la nostra mente che si è occupata di restituire un senso alla composizione facendoci “vedere” un triangolo bianco i cui lati, di fatto, non sono stati tracciati e un triangolo delimitato da una linea nera (di cui completiamo mentalmente il perimetro).

Possiamo anche considerare l'organo della vista, l'occhio e i suoi annessi, con il bulbo oculare che raccoglie gli stimoli visivi portati dalla luce, i quali vengono proiettati sulla retina per poi essere inviati al cervello. Ora, la retina è una superficie sensibile alla luce: essa è però una superficie piana, su cui si proietta la visione di un mondo che noi sappiamo essere tridimensionale. Di fatto le forme portate dalla luce si imprimevano su una superficie bidimensionale: è il cervello che si occupa di restituire la percezione (corretta) del nostro mondo tridimensionale.

Si deve quindi fondamentalmente riconoscere la differenza tra l'atto della visione, che è un processo governato dall'occhio dall'atto della percezione che è un processo più complesso elaborato dal cervello. Ciò che noi convenzionalmente definiamo atto del **vedere** è in realtà il frutto di una serie di operazioni più complesse operate dal cervello, che definiamo **percepire** (e in questo atto sono coinvolti anche gli altri organi di senso che contribuiscono a ricostruire la complessità del mondo reale, o fenomenico). Premesso ciò possiamo definire quali siano gli **elementi della composizione**.

Il pittore russo V. Kandinskij riconosciuto fondatore dell'arte astratta, è anche colui il quale ha investigato e dato le basi della moderna teoria della percezione, che è fondamentale a sua volta per comprendere l'arte astratta.

Il titolo stesso di un suo trattato, “Punto, linea, superficie”, richiama gli elementi essenziali della composizione grafica.

**Il punto** artistico espressivo si differenzia da quello geometrico in quanto può avere una dimensione variabile, un colore, e spesso è usato in associazione con altri punti distribuiti nello spazio della composizione.

**La linea** artistica espressiva si differenzia da quella geometrica in quanto può variare di spessore, può essere colorata, e può essere orientata, come un vettore, esprimendo così dei valori dinamici.

**La superficie**, nelle arti visive va considerata, nel suo valore espressivo, come tessitura (texture) come spazio piano con venature, increspature, punteggiature uniformi ma senza elementi regolarmente scanditi e ritmati da moduli geometrici (la corteccia di un albero, un prato fiorito visto da lontano, ...) la maggior parte dei conglomerati naturali o artificiali creano degli effetti di texture. Le possibilità espressive della texture sono ampiamente usate nell'Arte Materica.

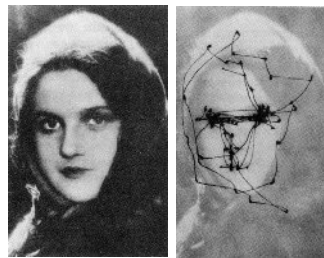
Altri elementi della composizione sono **la luce** (e le ombre), **il colore**, **la forma**.

Gli elementi della composizione possono essere considerati le parti essenziali della comunicazione visiva (un po' come la grammatica del vedere), tuttavia da soli non sono sufficienti per dare un senso alla visione del testo figurativo: sono fondamentali infatti anche i legami tra gli elementi della composizione, che possono essere considerati la sintassi del linguaggio figurativo. Tali legami si definiscono come **struttura compositiva**, e non sono visibili, ma percepibili.

Essi sono: le linee di forza, i fuochi percettivi, la percezione del movimento, la percezione della profondità e dei volumi, il ritmo, la simmetria ...

Infine, bisogna ricordare che le dinamiche con le quali associamo gli elementi della composizione, guidati dalle direttrici della struttura compositiva, sono nella maggioranza dei casi soggette ad automatismi mentali e oculari, sui quali non abbiamo un controllo cosciente (ad esempio i movimenti saccadici).

*(esempio di movimenti saccadici: a destra è impresso il tracciato dei movimenti istintivi dell'occhio, ovvero le aree dove ci si sofferma con maggiore insistenza quando si osserva un volto umano)*



Questi meccanismi associativi automatici che danno un senso alla composizione sono stati efficacemente classificati dalle leggi della Gestalt

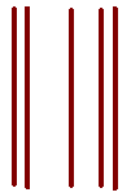
(*Gestaltpsychologie = psicologia della forma*).

La Gestaltpsychologie mette l'accento sulla tendenza degli insiemi percettivi o delle rappresentazioni del pensiero a presentarsi al soggetto sotto forma di unità coerenti. Tali unità si strutturano spontaneamente nel campo di esperienza del soggetto ogni volta che gli elementi di un insieme presentano determinate caratteristiche, identificate dagli psicologi della Gestalt come **leggi dell'organizzazione della forma**.

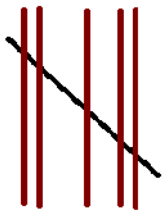
E' inoltre fondamentale sottolineare l'importanza della **memoria** nel processo di attribuzione di significato a una forma o a una composizione. Il raggruppamento significativo degli elementi avviene attraverso il **ri**-conoscimento di insiemi conosciuti, tratti da un deposito di forme acquisite e accettate in passato dalla nostra mente.

Le “leggi della forma” sono state elencate da Wertheimer nel 1923 nel modo seguente:

- **Legge della vicinanza:** per la quale quanto minore è la distanza, nello spazio e nel tempo, che separa gli oggetti (elementi) di un insieme, tanto più grande sarà la tendenza a percepire quegli oggetti appartenenti a un'unità, gli elementi del campo percettivo vengono uniti in forme con tanta maggiore coesione quanto minore è la distanza tra di loro.



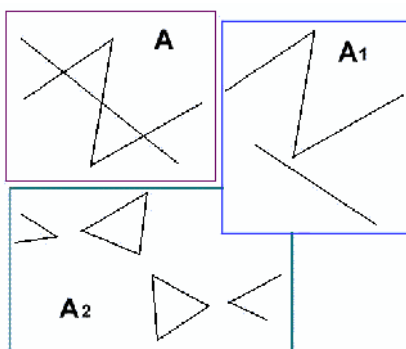
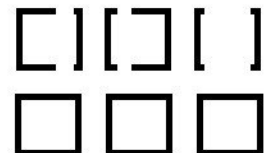
- **Legge della somiglianza:** gli elementi vengono uniti in forme con tanta maggior coesione quanto maggiore è la loro somiglianza, per cui all'interno di un insieme costituito da più elementi, si manifesterà la tendenza a raggruppare gli elementi che sono maggiormente simili tra loro.



- **Legge del destino comune:** gli elementi che hanno un movimento solidale tra di loro, afferma la tendenza a percepire come appartenenti a un unico insieme gli elementi che tendono a completarsi reciprocamente: che vengono cioè raggruppati in base al loro orientamento o sviluppo in direzioni tra loro coerenti.

- **Legge della chiusura:** le linee che formano delle figure chiuse tendono ad essere viste come unità formali.

La nostra mente è inoltre predisposta a fornire le informazioni mancanti per chiudere una figura.



- **Legge della continuità di direzione:** una serie di elementi posti uno di seguito all'altro, vengono uniti in forme in base alla loro continuità di direzione.

Nella figura percepiamo come la prima figura (A) sia risultante dalla combinazione dei segmenti nella soluzione A1 piuttosto che nella A2

- **Legge della pregnanza:** la forma che si costituisce è tanto “buona” quanto le condizioni date lo consentono. In pratica ciò che determina fondamentalmente l'apparire delle forme è la caratteristica di “pregnanza” o “buona forma” da esse posseduta: quanto più regolari, simmetriche, coesive, omogenee, equilibrate, semplici, concise esse sono, tanto maggiore è la probabilità che hanno d'imporsi alla nostra percezione.





- **Legge dell'esperienza passata:** elementi che per la nostra esperienza passata sono abitualmente associati tra di loro tendono ad essere uniti in forme.

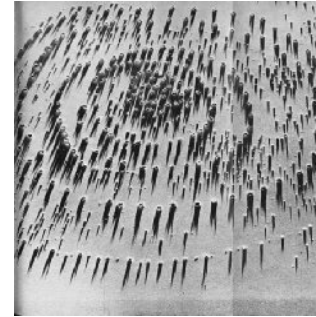
Un osservatore che non conosce il nostro alfabeto non riconosce la lettera A ma una serie di segni neri

Fonte: <http://labwebdesign.wordpress.com/2007/03/19/leggi-della-gestalt/>

## Gli elementi della composizione Punto, linea, superficie. Luce, ombra, colore

**Il punto** artistico – espressivo come detto, di differenza dal punto come luogo geometrico, senza dimensioni, in quanto può variare di dimensione, intensità, colore e associato ad altri punti e segni dà luogo a composizioni particolari. Particolarmente significativi in questo senso sono i pittori della corrente del *pointillisme* (G. Seurat XIX sec.), che si sviluppò a Parigi nella seconda metà dell'800.

Altri artisti (F. Fontana XX sec.) ricercarono i valori espressivi del segno come elemento in sé, non necessariamente legato alla riproduzione del dato visivo



### La linea

la linea espressiva si differenzia dal luogo geometrico perché può variare di spessore, che spesso si traduce nella restituzione della intensità del segno (restituisce il gesto dell'artista, la pressione nel tracciato), di colore, direzione e verso (confronta con il concetto di vettore)

- linea di contorno che disegna seguendo il profilo delle forme
- linea espressiva che restituisce l'intensità del segno
- linea funzionale che costruisce i volumi mediante ispessimenti, sovrapposizioni, contrazioni
- linea chiaroscurale che dà il volume tramite riproducendo i rapporti luce ombra delle superfici
- linea tecnico-geometrica

### La superficie



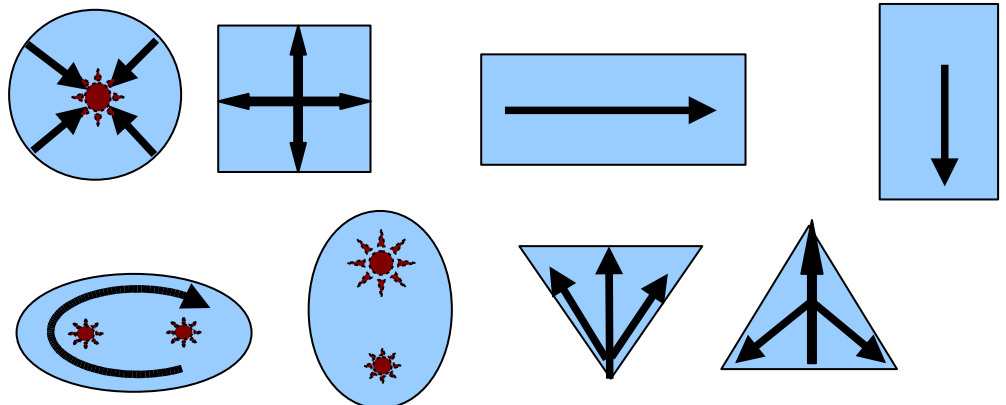
La superficie espressiva si identifica con il termine di texture (tessitura) ovvero con l'identificazione di un piano con increspature, venature, rilievi, ma percepito come omogeneo. La texture restituisce generalmente la sensazione della materia di cui è costituita la superficie.

La texture va distinta dalla superficie ritmica, nella quale è possibile riconoscere dei moduli (in genere geometrici) uguali tra loro e ripetuti.

*Marmo naturale (texture) e Pavimento a piastrelle (superficie ritmica)*

### Superficie e piano.

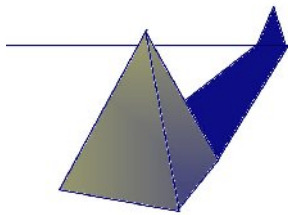
Il piano, infinito in geometria, è definito nella sfera espressiva e visiva. Dal punto di vista percettivo i limiti di un piano definiscono il cosiddetto campo visivo, ovvero la superficie entro la quale è collocata la composizione. Le dinamiche percettive (la distribuzione delle linee di forza e dei fuochi percettivi) variano secondo la forma e l'orientamento del campo come nello schema.



Mentre nel cerchio e nel quadrato, stante la loro perfetta simmetria sia verticale che orizzontale, la dinamica percettiva non cambia, nelle altre forme le linee di forza e i fuochi percettivi si distribuiscono in maniera differente non solo in base alla loro forma, ma anche al loro orientamento. Nell'ellisse con assetto orizzontale nessuno dei due fuochi è preminente e si ha una dinamica percettiva diffusa, mentre nell'assetto verticale è il fuoco posto in alto che richiama prima la nostra attenzione che è in seguito richiamata da quello posto in basso. Come si può notare anche la dinamica del campo triangolare cambia notevolmente secondo il diverso orientamento del vertice verso l'alto o il basso

## LUCE E OMBRA

Le ombre si dividono in



**proprie:** sono quelle che una corpo proietta sulle sua (propria) superficie: l'effetto sensoriale è quello della percezione del volume

**portate:** sono quelle che una corpo proietta sulle superfici circostanti: l'effetto sensoriale è quello della percezione della posizione di quel corpo nello spazio

**Angolazione della fonte luminosa e tipi di luce.** Con la luce:

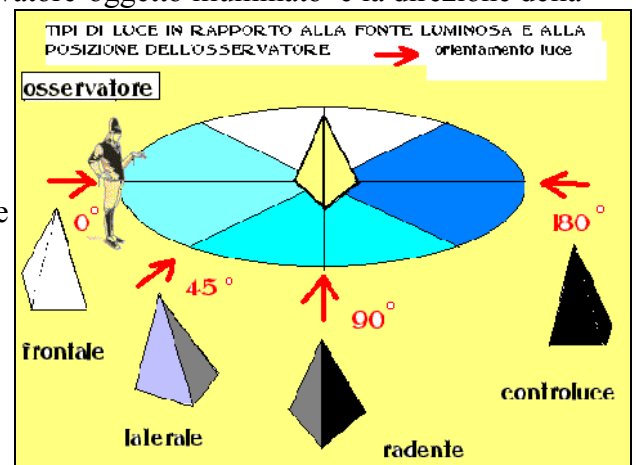
**frontale** si ha con un angolo di  $0^\circ$  gradi tra l'asse osservatore-oggetto illuminato e la direzione della fonte di luce. L'effetto ottenuto è quello di una forte riduzione delle ombre proprie e la perdita della percezione del volume dell'oggetto illuminato

**laterale** si ha con un angolo di  $45^\circ$  gradi tra l'asse osservatore-oggetto illuminato e la direzione della fonte di luce. L'effetto ottenuto è quello di equilibrio tra parti in ombra e parti in luce. I volumi sono percepiti in maniera ottimale

**radente** si ha con un angolo di  $90^\circ$  gradi tra l'asse osservatore-oggetto illuminato e la direzione della fonte di luce. L'effetto ottenuto è quello di un forte rilievo anche delle minime sporgenze sulle superfici dell'oggetto illuminato e l'eccessiva diffusione delle ombre crea una dispersione percettiva

**controluce** si ha con un angolo di  $180^\circ$  gradi tra l'asse osservatore-oggetto illuminato e la direzione della fonte di luce. L'effetto ottenuto è quello di oscuramento di tutte le superfici. Si percepisce la sagoma scura della forma dell'oggetto con un bordo luminoso.

**luce diffusa** si ha quando la fonte di luce non proviene da un punto definito. L'effetto ottenuto è quello di una forte riduzione delle ombre portate e di un effetto sfumato sulle ombre proprie con un ammorbidimento dei volumi



## IL COLORE - LA PERCEZIONE DEL COLORE

La presenza della luce è essenziale presupposto per la percezione del colore.

Ogni corpo che riceve la luce ne assorbe in parte e parte ne rigetta. Si può dire che il colore è un residuo delle radiazioni luminose rigettate dai corpi.

Vedere il colore è una sensazione, proprio come assaporare del cibo o ascoltare un suono. E proprio perché si tratta di una sensazione, la percezione di un determinato colore cambia da persona a persona.



Inoltre, di fronte ai colori, il nostro organismo reagisce in maniera differente. Il colore rosso, ad esempio, provocando un'iperstimolazione delle ghiandole surrenali genera un aumento della pressione sanguigna e un innalzamento della frequenza cardiaca. Ecco perché il rosso provoca in noi sensazioni di eccitazione, potenza.

Il colore blu agisce invece sul sistema parasimpatico, garantendo sensazioni di pace, tranquillità, rilassatezza, riposo.

### **Caratteristiche fisiche del colore**

Tutto ciò che viene illuminato restituisce parte della luce ricevuta e provoca in noi la percezione del colore.

In effetti la luce non è altro che energia elettromagnetica visibile solamente nel momento in cui si imbatte in una qualsiasi materia: è quindi un'energia resa visibile dal suo differente modo di essere nuovamente emessa dopo aver interagito con la materia.

Quando un oggetto viene illuminato, i fotoni che lo investono cominciano ad interagire con gli elettroni che compongono la sua materia i quali reagiscono all'energia che hanno ricevuto dai fotoni emettendo altri fotoni su diverse lunghezze d'onda.

**Gli attributi del colore** sono:

- \* **tonalità o tinta (o cromaticità)**
- \* **luminosità o intensità**
- \* **saturazione o purezza**

La tonalità si riferisce all'attributo dei colori che permette loro di essere classificati. Le differenze di tonalità dipendono in particolare dalle variazioni nella lunghezza d'onda della luce che colpisce i nostri occhi e la sua relativa collocazione nello spettro cromatico.

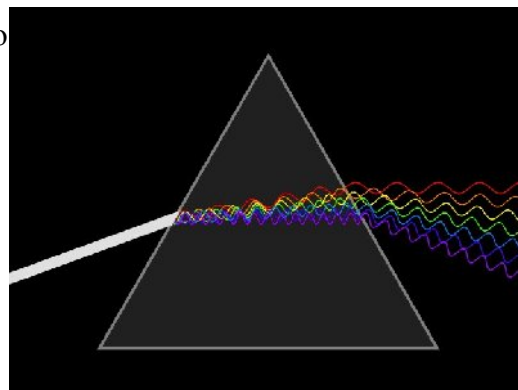
Il concetto di luminosità si riferisce, invece, alla quantità di chiaro o scuro del colore. Fisicamente un colore viene percepito come più o meno luminoso a seconda del grado di riflettività della superficie che riceve la luce. Le a diverse lunghezze d'onda (colori) della radiazione solare hanno all'incirca tutte la stessa intensità. Il nostro occhio tuttavia è più sensibile alle radiazioni centrali dello spettro visibile (giallo.verdi) che pertanto ci appaiono più luminose

La saturazione si riferisce all'intensità del colore e viene misurata nei termini della differenza di un colore rispetto ad un grigio con lo stesso livello di luminosità. Si può anche definire la saturazione come purezza, intendendo il grado di maggiore o minore mescolanza di un colore con il bianco (o con altri colori). Al diminuire della saturazione il colore tenderà al grigio.

### **Luce e spettro cromatico**

Finora abbiamo visto che i colori vengono generati dall'incontro tra la luce ed una qualsiasi materia inerte o vivente.

- \* rosso
- \* arancio
- \* giallo
- \* verde
- \* blu
- \* indaco
- \* violetto

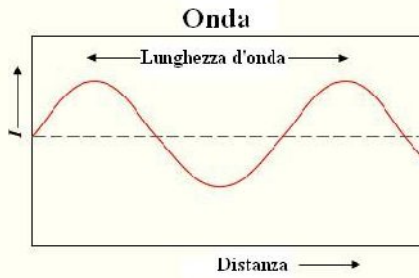


Fu Isaac Newton che scoprì che la luce del sole era costituita da un insieme di radiazioni diverse, ciascuna corrispondente ad un colore puro.



## La lunghezza d'onda

La deviazione di ciascuna radiazione attraverso un prisma di vetro è tanto maggiore quanto minore è la lunghezza d'onda. Ma cosa intendiamo esattamente per "lunghezza d'onda"?



L'oscillazione dei *fotoni* descrive un movimento sinusoidale più o meno fitto.

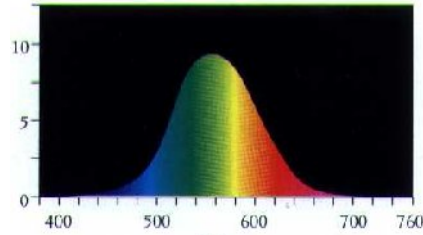
La distanza tra i culmini delle onde descritte dal movimento corrisponde alla "lunghezza d'onda".

Ad un'oscillazione maggiore corrisponde una compressione delle curve e quindi una minore distanza tra i vari punti di massimo o di minimo: abbiamo in

questo caso una lunghezza d'onda corta.

Lo spettro percepibile dall'occhio umano varia da 380 a 780 nanometri. Al di sotto di 380 nm si hanno i raggi ultravioletti; al di sopra di 780 nm ci sono i raggi infrarossi. Entrambi risultano invisibili.

L'occhio umano raggiunge la massima sensibilità a circa 500 nanometri, che corrispondono alla gamma dei giallo-verdi.



Ogni colore, inoltre, può provocare sensazioni di calore o di freschezza; possiamo distinguere le tonalità calde (gamma rosso-giallo) dalle tonalità fredde (gamma blu-verde).

I colori caldi e freddi inoltre suggeriscono percezioni di vicinanza o lontananza dei corpi; in particolare i colori freddi di lontananza, quelli caldi di vicinanza.

## La sintesi additiva

Luci di differente lunghezza d'onda ci appaiono quindi di diverso colore. Il fatto che queste generino, se sommate, la visione del bianco, è un fenomeno che viene definito sintesi o mescolanza additiva.

In particolare, grazie a tre fonti luminose di diverso colore (rosso, verde e blu) è possibile generare tutti gli altri colori ed anche il "non colore" bianco.

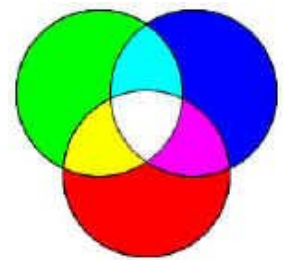
La spiegazione di questo fenomeno non va tanto ricercata nelle proprietà della luce quando nella natura dell'occhio umano.

La stimolazione simultanea dei tre tipi di coni della retina porta alla percezione di qualsiasi colore generabile dall'incontro di luce rossa, verde e blu in diversa misura. Il colore nero non viene creato dai tre fasci luminosi ma dalla loro assenza.

L'incontro di due fasci luminosi di uguale intensità genera altri tre colori: il giallo (rosso+verde), il ciano (verde+blu) ed il magenta (blu+rosso).

Per ottenere il bianco è necessario che i tre fasci luminosi rosso, verde e blu abbiano un'intensità tale da generare lo stesso triplice stimolo indotto dalla luce del sole.

È possibile ottenere il bianco anche usando la terna giallo+ciano+magenta.



## Colori complementari

Ciascun colore primario ha un suo complementare: si tratta del colore creato dagli altri due primari. I complementari accostati generano un contrasto percettivo.

- \* il complementare del rosso è il ciano (verde+blu);
- \* il complementare del verde è il magenta (rosso+blu);
- \* il complementare del blu è il giallo (rosso+verde).



## La luce riflessa. **La sintesi sottrattiva**

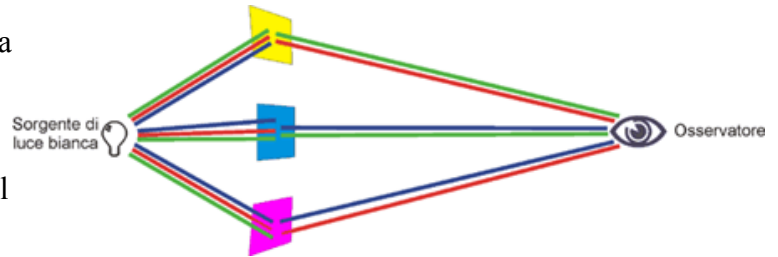
Abbiamo visto cosa accade quando la luce che colpisce i recettori della retina proviene da fonti luminose (luce rossa, verde o blu).

Cosa accade invece quando osserviamo un oggetto che non emana luce ma la riflette?

La percezione del colore di tutto ciò che osserviamo dipende da meccanismi "sottrattivi", in quanto si basa sulla capacità della materia di assorbire componenti cromatiche piuttosto che emetterne di proprie.

Facciamo un esempio. Perché il pomodoro ci appare rosso?

Evidentemente la sua materia assorbe le radiazioni del verde e del blu, rimandando sulla retina dell'osservatore esclusivamente le radiazioni del rosso. E perché un limone ci appare giallo? In questo caso la radiazione assorbita sarà quella della lunghezza d'onda del blu. Le radiazioni riflesse saranno quelle del rosso e del verde e dalla sintesi additiva



sappiamo che rosso e verde combinate tra loro generano la percezione del giallo.

Sintesi e adattamento da : [http://lms.progettomarte.net/Marte/CORSOWEB/web/S4/md\\_01/ud\\_01/1-02.htm](http://lms.progettomarte.net/Marte/CORSOWEB/web/S4/md_01/ud_01/1-02.htm)

Per quanto riguarda **la stesura del colore** essa può avvenire

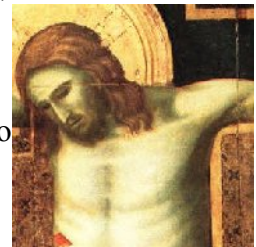


- per campiture : è il riempimento di superfici circoscritte con una tinta omogenea e uniforme (pittura vascolare, ceramografia)

- per sfumatura: passaggio graduale di tinta, luminosità saturazione ottenuto attraverso un tratteggio sottile (pittura ad affresco e a tempera)



- per velatura : passaggio graduale di tinta, luminosità saturazione ottenuto sfruttando la trasparenza del colore che lascia intravedere, progressivamente diluendosi, un colore sottostante (pittura ad olio e acquarello)



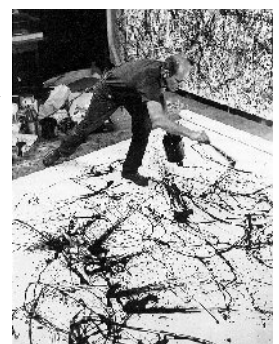
- per tocchi accostati: la varietà dei valori cromatici si ottiene mediante il processo di ricomposizione di una determinata tinta sulla retina, grazie a una visione a distanza, resa dai colori puri accostati, ma non mescolati (pittura impressionista)



- a grumi spessi: il colore è steso a grossi tocchi ed è concepito nel suo valore di sostanza tattile oltre che cromatica (pittura materica)



- per gocciolamento (dripping) il colore è spruzzato tramite colpi bruschi del pennello (action painting)



Anche sulla base delle modalità di stesura del colore si possono poi distinguere:

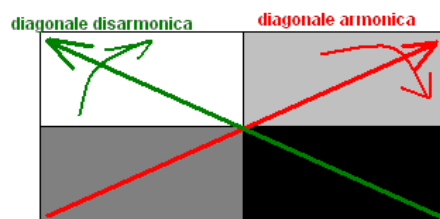
5. la **pittura tonale** è quella che sfrutta le sfumature e le velature e presenta passaggi cromatici progressivi
6. la **pittura timbrica** predilige la tecnica delle campiture o enfatizzando la pittura a tocchi. Ricerca stacchi netti tra zone ben definite di colore

## STRUTTURE COMPOSITIVE e PESO PERCETTIVO

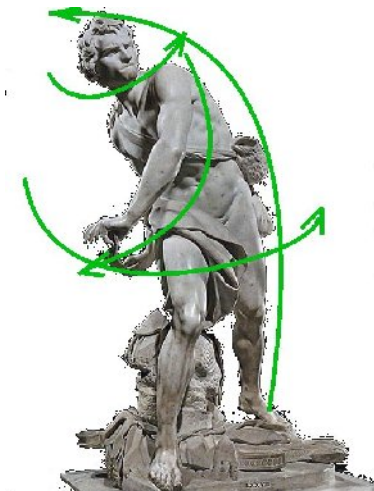
Area di minore densità e di maggior peso percettivo	
	Area di maggiore densità e minor peso percettivo

In generale, in un campo percettivo si può innanzi tutto tenere presente la definizione di Kandinskji sulle “densità” delle aree di un campo tipicamente rettangolare. Gli elementi della composizione situati nella zona in alto a sinistra attirano di più l'attenzione, mentre quelli in basso a destra sono più statici percettivamente, perché accolti in un'area più densa.

Kandinskji teorizzò anche il principio delle diagonali armoniche più stabili (quelle che si muovono tra due aree simili come peso percettivo: basso sinistra - alto destra) e disarmoniche (quelle che si muovono tra le due aree opposte per densità: dal basso a destra all'alto a sinistra) meno stabili, tendenti a salire.



altri elementi che indirizzano le dinamiche percettive sono:



**I Fuochi percettivi:** sono aree di concentrazione percettiva della composizione dove la nostra attenzione è richiamata. Essi dipendono da diversi fattori: maggiore luminosità, colori caldi e contrasti di colore, convergenza di linee di fuga ...

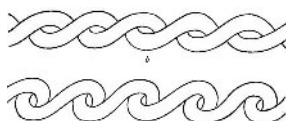
**Le Linee – forza:** sono dei vettori percettivi (vettore: espressione di una forza che ha una intensità, una direzione, un verso) e possono essere statici o dinamici (v. percezione del movimento)

(G. Bernini, *David*)

## Il ritmo

Una delle strutture compositive più semplici è il ritmo, ovvero la ripetizione di uno o più elementi, spesso geometrici. Possiamo distinguere:

il ritmo lineare uniforme



ripetizione di un elemento - modulo - con cadenza regolare



il ritmo lineare crescente - decrescente

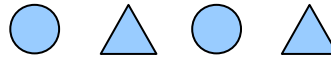


alterazione progressiva del modulo per intensità (distanza, colore, dimensione)

il ritmo lineare alternato

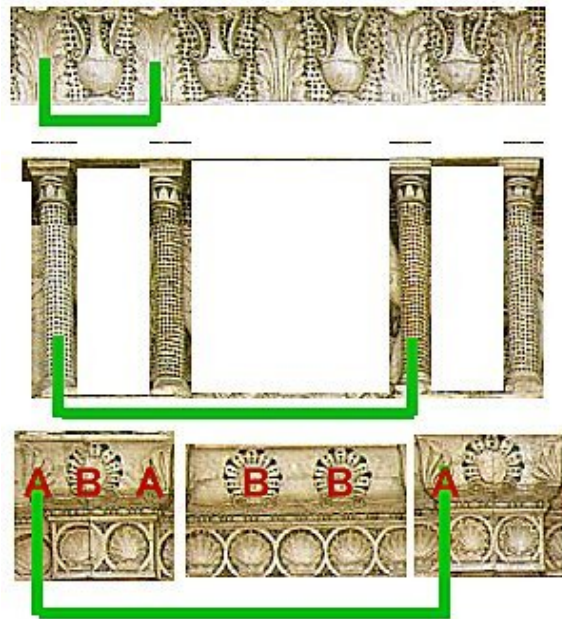
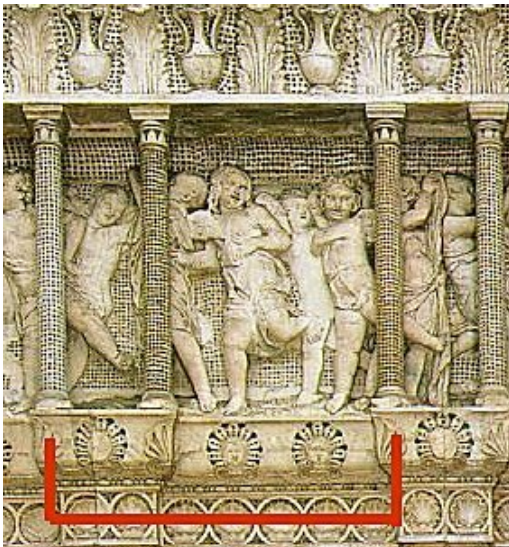


Successione di ricorsiva di due elementi differenti per colore, forma dimensione ...



la sequenza ritmica

Successione di più elementi differenti che si ripetono secondo una sequenza riconoscibile e regolare



Donatello, *Cantoria*, sec. XV

la superficie ritmica e la tassellazione modulare



in cui gli elementi che compongono il ritmo si sviluppano in due direzioni - altezza e larghezza. Anche le sup. ritmiche possono essere uniformi, alternate, crescenti.

La tassellazione modulare è una superficie ritmica riempita da moduli interi senza frazioni residue

## La simmetria

E' una struttura compositiva elementare, che restituisce una sensazione di stabilità: è spesso utilizzata nella rappresentazioni del divino. Può essere:



Piero della Francesca *Madonna del parto* sec XV

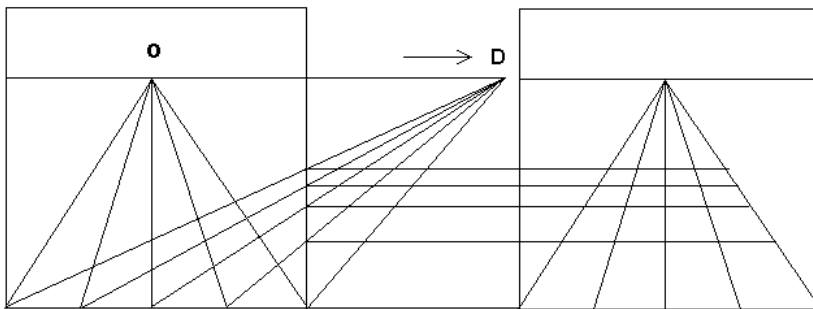
- **simmetria bilaterale** in cui gli elementi sono disposti formando una coppia identica e speculare rispetto a una linea mediana detta asse di simmetria
- **simmetria radiale** in cui gli elementi sono disposti sulle linee di circonferenza concentriche equidistanti da un punto detto centro di simmetria



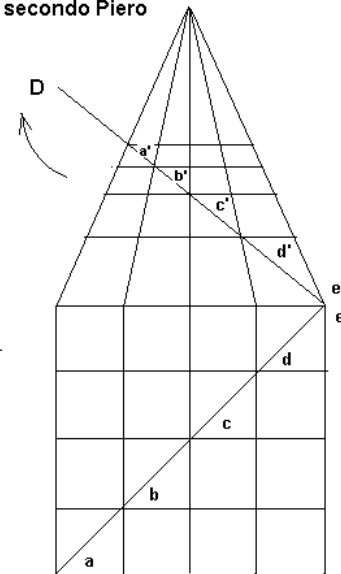
Gong (Cina)

Strutture compositive più complesse sono rappresentate dalla **prospettiva** e dalla **sezione aurea**

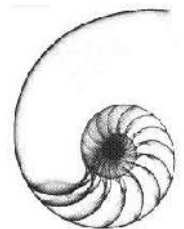
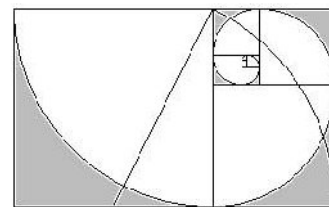
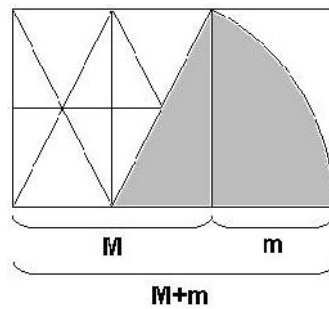
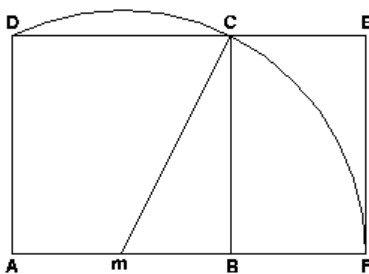
La costruzione prospettica  
secondo Brunelleschi



e secondo Piero



Sezione aurea

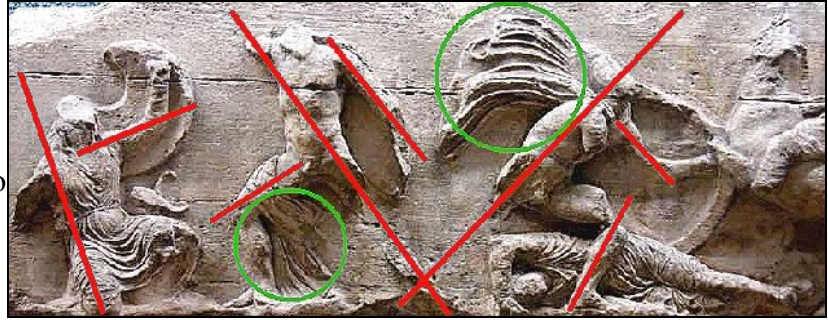




# Indicatori di movimento

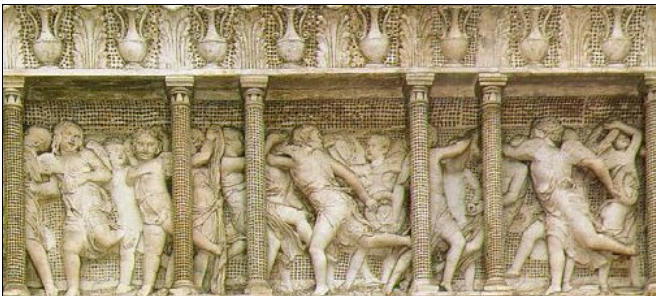
- 4. **Linee di forza oblique**
- 5. **Panneggio ventilato**

Le linee oblique, a differenza di quelle orizzontali e verticali, danno una sensazione di squilibrio che suggerisce la sensazione di movimento in atto. Il panneggio (o la capigliatura) ventilato nella direzione opposta al movimento ne rimarca, per contrapposizione, l'andamento



*Rilievo dal tempio di Athena Nike Atene sec V a.C.*

- **Ritmo**



Il ritmo, con la sua progressione di elementi in sequenza suggerisce un movimento scandito nel tempo.

*Donatello, Cantoria sec XV*

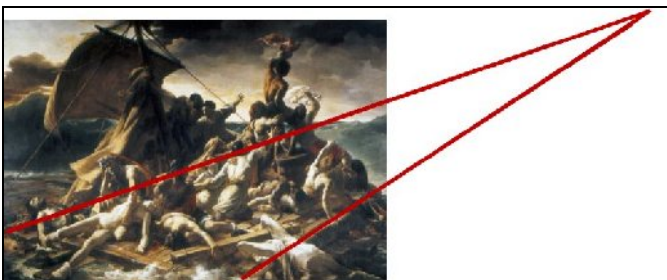
- **scia e fotogrammi**

La nostra retina ha un limite nel seguire cadenza di spostamento di un oggetto nel campo visivo di 24 fotogrammi al secondo. Al di sopra di questa frequenza la retina non riesce a sostituire la vecchia posizione dell'oggetto con la nuova posizione. Questo causa un effetto di "scia" e rientra nei fenomeni di "persistenza di visione". Ciò nonostante il cervello trasforma (cancellandola) la visione della scia sulla retina in percezione di movimento



*G. Balla Dinamismo di un cane 1912*

- **Punto di fuga eccentrico**

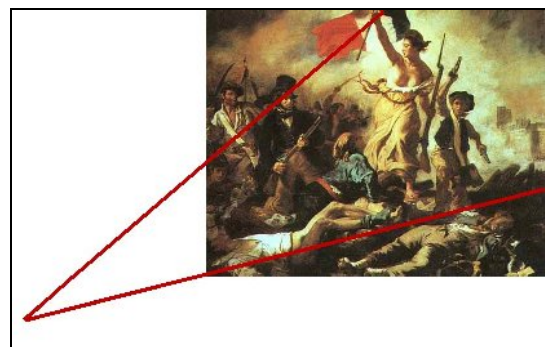


suggerisce una sensazione di avvicinamento verso lo spettatore

*T. Gericault La Zattera della Medusa 1813*

*E. Delacroix La Libertà guida il popolo 1830*

Il punto di fuga prospettico, se spostato decisamente al di fuori del campo visivo o della composizione crea un effetto di allontanamento degli elementi della composizione se collocato sulla destra. Se è collocato sulla sinistra



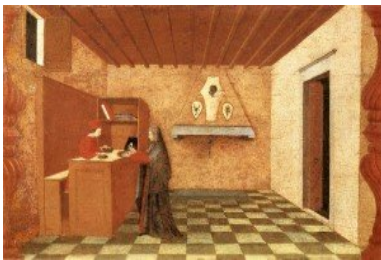
# Indicatori di tempo

## 6. Paratassi

E' una progressione di episodi di uno stesso evento distaccati ed esposti in sequenza



Paolo Uccello sec. XV *Miracolo dell'ostia* (predella)  
La predella suddivisa in sei parti da colonnine di balaustra dipinte e raffigura sei episodi (qui sono riportati tre) legati al miracolo dell'ostia profanata, avvenuto a Parigi nel 1290.



Nella prima sezione si descrive come una donna, di religione cattolica, vende a un mercante ebreo un'ostia, corpo di Cristo, per riscattare il suo mantello dato in pegno.

L'ebreo, per disprezzo, mette l'ostia a cuocere in un camino ma subito l'ostia inizia a sanguinare, e il sangue che

scorre fin sotto la sua porta, dietro la quale un gruppo di persone cerca di entrare richiamata dal sangue



Terza parte: l'ostia viene recuperata e una lunga processione la riporta in una chiesa per riconsacrarla.



## 5. Diacronia



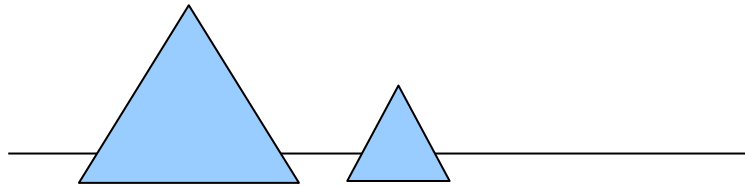
Si ha quando in un unico spazio compositivo uno stesso personaggio compare più volte, come protagonista di episodi concatenati

Masaccio e Masolino *S. Pietro risana uno storpio e la risurrezioni di Tabita* Firenze Cappella Brancacci sec XV

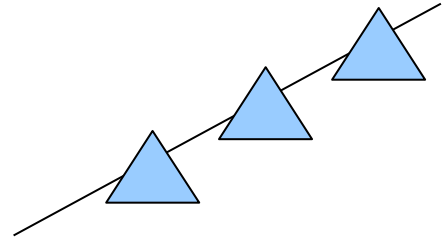


# Indicatori di profondità

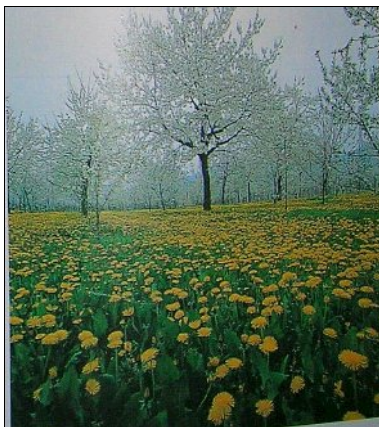
7. **Grandezza:** le forme più grandi appaiono più vicine



8. **Altezza:** le forme poste più in alto appaiono più lontane



9. **Texture:** è un tipico esempio di differenza tra visione percezione. Una superficie è percepita in profondità (un campo fiorito) ed è percepita inoltre come omogenea: in realtà ciò che si vede è una texture più rada e con forme più grandi in basso (percepita come più vicina) e più fitta e con forme più ridotte in alto, che si risolve appunto nella sensazione di profondità.

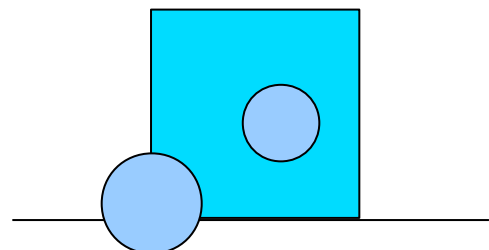


10. **Saturazione** : I colori desaturati suggeriscono forme più distanti.

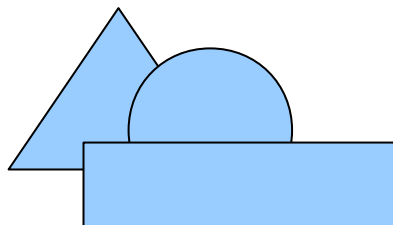
William Turner, *east Cowes castle*, 1827



11. **Rapporto figura sfondo.** Gli elementi della composizione percepiti in rapporto a una superficie risultano più vicini



12. **Sovrapposizione:** le interruzioni nei contorni di delle forme creano un effetto di allontanamento

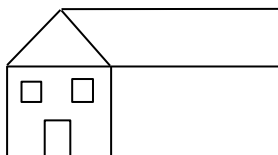


13. **Ribaltamento.** Usato spesso nelle mappe e nelle rappresentazioni topografiche antiche, consiste essenzialmente in una rappresentazione dall'alto, ma nella quale diversi elementi sono su un piano ruotato di 90°, in modo da presentarli frontalmente. E' usato spesso nei disegni dei bambini

*Falconiere che attraversa un corso d'acqua a nuoto*, Miniatura da: *De arte venandi cum avibus* sec. XIII. Le piante che coronano il corso d'acqua sono viste di fronte, il personaggio dall'alto

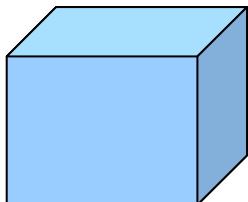


*Zuffa tra pompeiani e nocerini* Pompei I d.C. : è visibile il fianco dell'anfiteatro con la doppia rampa di scale, ma è anche possibile osservare dall'alto le gradinate della cavea



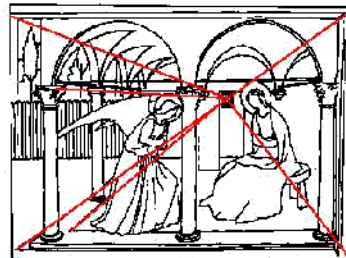
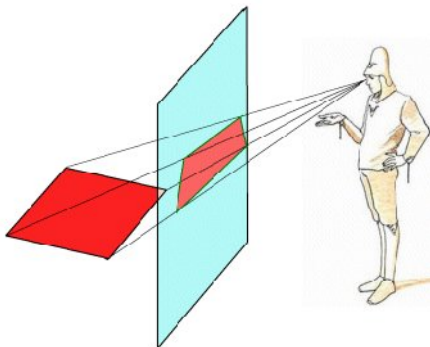
Rappresentazione di una casa secondo i modi del disegno infantile: sono visibili contemporaneamente la facciata e il fianco dell'edificio

● **Obliquità parallele**



Le obliquità parallele sfruttano, come la prospettiva, lo stesso effetto di deformazione diagonale della terza dimensione, senza però convergere su un punto di fuga

● **Prospettiva.** E' il calcolo matematico della deformazione della terza dimensione su una superficie piana. La cosiddetta "piramide prospettica" è delineata da punti , fissati su un piano virtuale verticale, dati dagli angoli delle forme in profondità, connessi con linee ideali al punto di vista dell'osservatore.



● **Ombre portate :** le ombre portate sulle superfici circostanti l'oggetto ne individuano la collocazione spaziale in profondità

