

Elogio del chiaroscuro

Dall'oscurità alla scena del colore

di *Lucia Ferrero* 

(Università di Bologna)

Through an interdisciplinary perspective, the article aims to investigate the notion of “vision”. The argument begins by developing an aesthetic of the invisible, of the darkness which hampers the sight and the black color beside it. As darkness is the mythical primordial state of the universe, the performing scene enveloped in darkness seems the embryonic condition of an incoming world of colors. When darkness begins to disappear, shading (or *chiaroscuro*) enters the scene. It's the infra-vision environment, where shades of grey occur: it establishes itself as the liminal area in which the eye begins to catch a glimpse of the chromatic possibilities of images. Straddling visual and performing arts, the article analyzes some significant instances of the “thinking through light” that belongs to artists such as Turrell, Eliasson, Teshigawara and Takatani (*Chroma*, 2012). In recent years, these artists have questioned the perception of the audience by using darkness, shading, light and color.

Keywords: Darkness, Black, Shading, Performance studies

Nero e oscurità

Numerosi miti e leggende antiche riguardanti la creazione del mondo hanno inizio nell'oscurità. Un'oscurità in cui gli elementi si trovano in una condizione primordiale indistinta di con-fusione, in attesa dell'intervento di un creatore-demiurgo che trasformi il caos in cosmo. Il cosmo (dal greco *κόσμος*, ordine) è l'Universo strutturato e armonico, alla cui origine si colloca un divino “fare ordine”, ovvero fare chiarezza: l'atto creativo imprescindibile che accomuna ogni racconto consiste nell'introduzione della luce. Questa rivelà il mondo all'occhio degli uomini, i quali eleggono la vista a regina indiscussa delle facoltà percettive e considerano la luce condizione imprescindibile di conoscenza.

Anche la scienza ha spiegato l'origine del nostro mondo e dell'universo intero attraverso la comparsa della luce: tutto ebbe inizio con un'esplosione,

nota come Big Bang. Nonostante questa teoria sia oggi messa in discussione da alcuni studiosi¹, conserviamo l'immagine originaria di un mondo oscuro: «un mondo assolutamente nero»².

L'associazione oscurità-nero può sembrare naturale, ma la questione non è così semplice. A porre dei paletti interessanti in merito, tra gli altri, è Philipp Otto Runge, pittore romantico ideatore della prima sfera tridimensionale funzionale all'ordinamento dei colori. Nel suo schema, il polo nord e il polo sud della sfera sono occupati, rispettivamente, dal bianco e dal nero, mentre i grigi si dispongono lungo l'asse polare, che rappresenta i livelli di chiarezza. In un breve dialogo presente ne *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte*, Runge discute di una possibile analogia tra la scala musicale e la scala cromatica. All'interlocutore immaginario (A), che chiede se la nota più alta e la nota più bassa dell'ottava corrispondano ai poli bianco e nero della sfera cromatica, il pittore (B) risponde: «Non con il bianco e con il nero, bensì con la luce e con il buio; diversamente, finiremmo per sostituire i pigmenti alle idee»³.

Da un lato, dunque, il mondo sensibile delle sostanze colorate, dall'altro l'universo intellegibile delle idee. Se quindi in sede di analisi si rivela necessario operare una distinzione tra i due piani, possiamo tuttavia osservare come, nel corso della storia, il nero e l'oscurità siano stati frequentemente utilizzati come sinonimi.

Per quanto riguarda l'oscurità, considerata ostacolo alla visione, essa è stata spesso interpretata simbolicamente in termini negativi. Nella tradizione occidentale uno dei principali responsabili della diffusione del giudizio ostile nei suoi confronti è il testo biblico. Come in altri miti, la creazione narrata nel *Genesi* ha inizio con l'introduzione della luce, immediatamente

¹ Cfr. A.F. Ali, S. Das, "Cosmology from quantum potential" [online], in *Physics Letters B*. Pubblicato in data 6 gennaio 2015, consultato il 15 febbraio 2023. Disponibile all'indirizzo: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0370269314009381>.

² M. Pastoureau, *Nero. Storia di un colore* (2008), tr. it. di M. Fiorini, Ponte delle Grazie, Milano 2021, p. 24.

³ P.O. Runge, *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull'arte* (1810), tr. it. di C. Flaim, Abscondita, Milano 2008, p. 57.

classificata come “buona”, e la sua separazione dalle tenebre⁴. Queste, poiché si oppongono alla luce – ovvero alla vita e alla fede –, rappresentano il caos, il male, il peccato.

Relativamente alla nozione di oscurità in ambito filosofico, fin dalle sue origini nell’antica Grecia il pensiero occidentale ha stabilito un’equivalenza concettuale tra la luce, che consente la visione, e la conoscenza. Tale polo positivo consente di raggiungere la verità, che corrisponde all’idea astratta di bene, e si contrappone al polo negativo rappresentato dalla coincidenza di buio e ignoranza. Basti pensare al fatto che il termine “teoria” deriva dal verbo greco θεωρεῖν, contemplare. La relazione tra vista e conoscenza è testimoniata anche dal termine “idea”⁵, concetto chiave della filosofia platonica e del pensiero occidentale in generale, che deriva dal greco ιδεῖν (vedere) e che ha però due possibili traduzioni⁶: «vedere con gli occhi» e «vedere con la mente».

Aristotele, Parmenide, Senofonte e Platone privilegiano la vista come principale organo conoscitivo⁷. Nella *Repubblica*, Platone individua gli elementi senza i quali nessuna delle due suddette visioni sarebbe possibile⁸: una fonte di luce, ovvero il sole, per illuminare la realtà sensibile, e l’idea del bene per rendere accessibile (visibile) la dimensione intellegibile. A conferma della corrispondenza tra il grado più basso della conoscenza e la minore capacità di visione, Platone elabora, nel libro VII, il famoso “mito della caverna”. La caverna viene utilizzata da Platone come metafora del mondo sensibile, in cui la fiamma che vi risplende corrisponde al Sole. D’altro canto, l’uscita dalla caverna e il graduale abituarsi degli occhi alla luce delle “realtà superiori” per giungere a contemplare, infine, l’idea del bene, rappresentano «l’ascesa

⁴ *Genesi* 1, 1-5.

⁵ E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 25.

⁶ H.G. Liddell, R. Scott, *Dizionario illustrato greco-italiano*, Q. Cataudella, M. Manfredi, F. Di Benedetto (a cura di), Le Monnier, Firenze 1975, p. 366.

⁷ Cfr. L. M. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Laterza & Figli, Bari 1994.

⁸ Platone, *Repubblica*, G. Lozza (a cura di), Mondadori, Milano 2014, Libro VI, 507c-507d.

dell'anima verso il mondo intellegibile»⁹. Platone si colloca così tra i promotori originari della corrispondenza tra luce, conoscenza e bene, ambizione massima dell'intelletto umano, in antitesi al mondo dell'oscurità, regno dell'ignoranza e dell'illusione ancora per molti secoli a venire.

È interessante notare, però, come nell'antichità il simbolismo legato a grotte e caverne oscure sia spesso ambivalente: se da un lato rimandano a luoghi di sventura in cui si trovano rinchiusi mostri o prigionieri (come gli schiavi nella caverna di Platone), dall'altro sono spazi naturali in comunicazione con le profondità terrestri. Di conseguenza si presentano come ambienti fertili e ricchi di energie, motivo per cui sono stati utilizzati come siti di culto fin dalle origini dell'umanità. Si configurano quindi come «luoghi di rifugio o di metamorfosi: vi si entra per nascondersi, rigenerarsi, compiere un rito di passaggio»¹⁰. L'oscurità che accoglie in sé la trasformazione può avere dunque un'accezione positiva: si rivela soglia, confine immateriale che divide il passato dal futuro.

Per quanto riguarda il nero, esso ha vissuto fin dalle sue origini una storia travagliata, che ripercorriamo qui per sommi capi. Innanzitutto, alla sua nascita esso è considerato a tutti gli effetti un colore. La sua comparsa ha luogo in quelle stesse caverne oscure di cui sopra, ed è di non poca importanza: il nero carbone è il primo pigmento artificiale della storia, ottenuto tramite la combustione. Il nero si aggiunge quindi ai colori delle pitture rupestri del paleolitico, fino a quel momento forniti esclusivamente dagli elementi naturali non lavorati.

Anche Aristotele, sulla scia di Empedocle e Platone, lo considera colore originario insieme al bianco¹¹. Gli altri colori dei corpi, secondo i filosofi, nascono dalla mescolanza di questi due in diverse proporzioni. Bianco e nero si affermano dunque come colori autentici e primigeni, e il secondo, per secoli oggetto di pregiudizi, ha inizialmente una connotazione positiva. Secondo lo stesso

⁹ Ivi, 517b.

¹⁰ M. Pastoureau, *Nero. Storia di un colore*, cit., p. 28.

¹¹ Aristotele, *De sensu et sensibilibus III*, in *Parva Naturalia*, R. Laurenti (a cura di), Laterza, Bari 1973.

Aristotele, infatti, così come in diverse culture del Vicino e Medio Oriente, in Egitto e in Grecia, il nero rappresenta la terra fertile, fonte di vita.

Dall'Impero Romano in avanti, invece, il colore sembra perdere definitivamente la sua accezione propizia. Ciò è dimostrato anche dal lessico utilizzato da numerosi autori del periodo, che sostengono la derivazione del termine *niger* (nero) dal verbo *nocere* (nuocere): «Come la notte (*nox*), il nero (*niger*) è nocivo (*noxius*), notevole prova etimologica cui faranno ancora ricorso gli autori del medioevo cristiano per indicare il peccato»¹². Oscurità e colore, dunque, sono oggetto dello stesso pregiudizio.

In seguito, con l'introduzione della stampa a metà Quattrocento, e nel corso del XVI e XVII secolo, il bianco e il nero vengono esclusi dal mondo cromatico. Le scienze rinascimentali che si occupano della natura della visione, oltretutto, fanno ancora riferimento alle teorie dei filosofi greci per quanto riguarda la percezione dei colori, che non hanno ancora uno statuto ben definito. Nel corso del Seicento, però, l'arcobaleno attira l'attenzione di grandi scienziati, che indagano il fenomeno riprendendo gli studi antichi, inclusa l'ottica araba e i primi esperimenti sul prisma. È attraverso questo, e riprendendo le ipotesi di Cartesio, che nel 1665-1666 Newton scopre che la luce, disperdendosi in raggi, genera lo spettro cromatico. Per Newton, dunque, i colori sono fenomeni “oggettivi”, non più legati alla percezione umana, e lo spettro diviene la classificazione scientifica di riferimento dei colori. Al suo interno il bianco e il nero non sono compresi.

Potremmo individuare qui uno dei tanti momenti di conferma di quella trasposizione semantica che ha accompagnato la storia dell'umanità e che induce ad associare il nero all'oscurità. Il parallelismo determina la sottrazione del (non) colore a una dimensione materiale e concreta, e lo colloca in una dimensione astratta che però coinvolge gli organi percettivi e desta scompiglio, in quanto mette in discussione la nostra capacità di vedere. L'oscurità si manifesta dunque come presenza dell'invisibile che nasconde la realtà allo

¹² M. Pastoureau, *Nero. Storia di un colore*, cit., p. 45.

sguardo, e che tuttavia si traduce all'interno dell'occhio come presenza visibile in termini cromatici: il nero.

Ne *L'occhio e lo spirito* Merleau-Ponty indaga la visione e il tentativo di riproduzione del mondo visibile attraverso la pittura. Da un lato, secondo il filosofo, «una chiave segreta del visibile senza dubbio non esiste: non è certo il solo colore, così come non lo è lo spazio»¹³, dall'altro lato «l'essenza propria del visibile è di avere un doppio di invisibile in senso stretto, che il visibile manifesta sotto forma di una certa assenza»¹⁴. Quest'ultimo passaggio di Merleau-Ponty fa riferimento alla difficoltà di vedere e rappresentare pittoricamente la “terza dimensione”, quella della profondità; tuttavia, in senso più ampio, si inserisce perfettamente nella nostra analisi. L'assenza di visibilità, infatti, è provocata da una mancanza di luce: il buio, ovvero presenza di un'assenza nella quale l'occhio si smarrisce mentre gli altri sensi, udito in primis, si risvegliano.

Nel corso della storia sono state elaborate numerose le teorie nel campo dell'arte e della filosofia che si basano su principi sinestetici, e che associano la dimensione cromatica a quella uditiva. Kandinskij, ad esempio, ne *Lo spirituale nell'arte* ci offre una suggestiva descrizione del colore nero: «*E come un nulla senza possibilità, come la morte del nulla dopo che il sole si è spento, come un eterno silenzio senza futuro e senza speranza, risuona dentro di noi il nero.* Da un punto di vista musicale si può paragonare a una pausa finale: dopo, qualsiasi prosecuzione appare come l'inizio di un nuovo mondo, perché ciò che con questa pausa si è compiuto è terminato per sempre: il circolo è chiuso»¹⁵. In questo caso, a quello che per molto tempo è stato considerato un “non-colore”, corrisponde un “non-suono”, il silenzio, che tuttavia “risuona”. Come il buio delle caverne in cui si celebravano i riti di passaggio, questa “pausa finale” chiude e allo stesso apre alla possibilità di un futuro diverso.

¹³ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), tr. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989, p. 48.

¹⁴ Ivi, pp. 58-59.

¹⁵ W. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1910), tr. it. di E. Pontiggia, SE, Milano 2005, p. 67.

Allo stesso modo, in teatro, il buio e il silenzio che precedono l'inizio dello spettacolo sospendono la vita quotidiana del pubblico per introdurlo nella nuova realtà della rappresentazione. Lo spettatore si trova dunque in presenza di un altrove, di un qualcosa che sta al di là della visione, di «un abisso in agguato»¹⁶ che lo pone in una condizione di sospensione: «Ciò che è familiare si rovescia in ciò che non lo è: il riconoscibile apre sull'*unheimlich* che diventa, a un tratto, altro da sé, introducendo uno spaesamento»¹⁷. La reazione emotiva provocata dall'improvvisa manifestazione dell'*unheimlich*, del non familiare, del perturbante, ricorda la sensazione di terrore e meraviglia che scaturisce dal sublime teorizzato da Edmund Burke (1729-1797). L'indagine del filosofo irlandese prende avvio da uno studio empirico delle passioni e dalla teoria della conoscenza di Locke, per la quale le sensazioni rappresentano l'origine delle idee e dei sentimenti. Burke identifica nel sublime, e non nel bello, l'origine della più travolgente passione dell'animo umano. Nel trattato, infatti, afferma l'esistenza di una sensazione da lui definita "diletto" (*delight*), che si distingue dal puro piacere positivo (*pleasure*) in quanto, generata dal sublime, consiste in una sorta di emozione mista di terrore, meraviglia e stupore. Essa scaturisce dal trovarsi in presenza di dolore e di fronte a una situazione di pericolo senza tuttavia essere in diretto contatto con essi¹⁸. Nella visione burkiana del sublime il terrore è dunque elemento centrale e originario, e si produce nell'uomo nel momento in cui egli si trova a contemplare specifiche forme di "privazione", o assenza: l'infinito, il vuoto, il silenzio, la solitudine, l'oscurità. Perché risulti tale, il sublime deve quindi essere percepito come uno "spettacolo" dall'osservatore, il quale non ne è direttamente partecipe in prima persona ma, ponendosi a una certa distanza dal fenomeno, ne viene empaticamente coinvolto.

¹⁶ E. Pitzozzi, "Estendere il visibile. La logica del suono e del colore", in P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015, p. 118.

¹⁷ Ivi, p. 117.

¹⁸ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), tr. it. di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica Edizioni, Palermo 2002, p. 71.

L'oscurità che genera il sublime burkiano, allora, così come il buio alle origini del nostro mondo, nelle caverne, sulla scena teatrale, svolge lo stesso ruolo della *vūξ τελεία*, la “notte assoluta”, che accompagna le riflessioni del regista Romeo Castellucci fin dai primi lavori teatrali, e che compare nel *De Iside et Osiride* di Plutarco. Qui l'espressione si riferisce alla notte più lunga dell'anno, quella del solstizio d'inverno, durante la quale avevano luogo alcuni rituali di rinascita propri dei culti misterici dell'antica Grecia¹⁹. Seguendo questa traccia, Castellucci interpreta il buio come il varco che conduce al cambiamento²⁰, la soglia oltre la quale è possibile scorgere un nuovo universo: «la “notte perfetta” è la notte che fonda di nuovo la realtà, sottraendosi a essa»²¹. L'oscurità rivendica dunque il suo ruolo positivo e trasformativo: essa si presenta come condizione del sublime e di una visione altra, che va ben oltre il mondo fenomenico, e che ricerca il principio nascosto delle cose (ἀδηλον e, dunque, in-visibile).

Chiaroscuro e penombra

Se fin qui abbiamo riconosciuto la possibilità di “vedere l'oscurità” in termini cromatici (il nero), dall'altro lato sappiamo che il concetto di “vedere nell'oscurità” è un ossimoro dal punto di vista fisiologico: nel buio totale l'occhio umano non “vede”. Nella nostra esperienza quotidiana della notte e del giorno, così come in teatro, sperimentiamo come il buio possa cedere il passo alla luce. Quando essa si introduce nello spazio che ci circonda gradualmente, con delicatezza, ci troviamo in una condizione di semi-oscurità. Qui l'occhio umano intra-vede, riconosce cioè solo “macchie”. Nella penombra (dal latino *penumbra*, composto di *paene*, quasi, e *umbra*, ombra) luce e oscurità sono in dialogo, e presenze-assenze poco definibili suggeriscono le proprie forme

¹⁹ Cfr. E. Papalexiou, “*Nyx Teleίa*. Nella notte profonda del mondo greco antico”, in P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, cit., pp. 31-44.

²⁰ Cfr. la performance *Crescita XII* (2005, Festival di Avignone) della *Tragedia Endogonidia*, efficacemente descritta in D. Sack, “Una stanza dalla potenzialità sconfinata, o della *futurità*”, in P. Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, cit., p. 135.

²¹ R. Castellucci, e-mail privata, 18 gennaio 2014, cit. in ivi, p. 32.

sfumate all'occhio. Per quanto riguarda i colori, la scienza ci dice che «a un livello di luce inferiore di quello della mezza luna le api, le farfalle, le scimmie e gli uomini vedono solo in bianco e nero»²²: si tratta della cosiddetta “visione scotopica” (dal greco ὀκότος, oscurità, e ὄψις, vista), che permette di rilevare differenze di “brillanza” (quantità di luce emessa da una fonte o riflessa da una superficie) ma non di cromaticità. L'intra-visione risulta dunque monocromatica, ed è capace di distinguere solamente diverse tonalità di grigio, come quelle presenti sull'asse polare di Runge.

Le diverse tonalità di grigio sono alla base del chiaroscuro utilizzato dagli artisti rinascimentali, secondo i quali questa tecnica, che tenta di riprodurre la nostra visione in una condizione di penombra, consente di dare alla superficie piatta della tela una profondità tridimensionale estremamente realistica.

Il chiaroscuro teorizzato da Leonardo Da Vinci nel *Trattato della pittura* (1540 ca, compilazione postuma)²³ non consiste in una semplice degradazione cromatica: si tratta di uno sfumato, «un procedimento nato per evitare i contorni»²⁴ duri e definiti delle figure creando nell'immagine un effetto di profondità e lontananza. Secondo il pittore la monocromia del chiaroscuro è più importante del colore il quale, non avendo un ruolo fondamentale nella definizione delle forme, risulta essere solamente un accessorio ornamentale. Leonardo sembra quindi eleggere la visione scotopica, con le sue gradazioni sfumate di grigio, a visione di riferimento per l'artista che intende riprodurre la realtà cogliendo in essa «grazia e dolcezza»²⁵.

Una simile considerazione, in un contesto culturale diverso, è espressa anche da Jun'ichirō Tanizaki: «non nella cosa in sé, ma nei gradi d'ombra, e nei prodotti del chiaroscuro, risiede la beltà»²⁶. Nel 1933 lo scrittore giapponese

²² N. Edwards, *Storia del buio* (2018), tr. it. di A. Ricci, il Saggiatore, Milano 2019, p. 39.

²³ L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, vol. II, pt. 5, pp. 47-168, Carabba, Lanciano 1924.

²⁴ V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* (1997), tr. it. di B. Sforza, il Saggiatore, Milano, 2015, p. 62.

²⁵ L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, vol. I, pt. 2, n° 135, p. 88, Carabba, Lanciano 1924.

²⁶ J. Tanizaki, *Libro d'ombra* (1933), G. Mariotti (a cura di), tr. it. di A. R. Suga, Bompiani, Firenze 2020, p. 47.

pubblica un saggio in cui sostiene che l'Occidente, diversamente dall'Oriente, abbia deciso di privilegiare la vista a scapito degli altri sensi. La prova di tale impostazione sarebbe, secondo l'autore, il fatto che il mondo occidentale sia il regno dell'illuminazione elettrica portata all'eccesso e delle superfici radiose e riflettenti. Di contro, Tanizaki porta l'esempio della sensibilità giapponese che predilige gli oggetti scuri, opachi, neri, e gli ambienti in cui regnano penombra e oscurità. La traduzione corretta di *In'ei raisan* (il cui titolo originale in italiano avrebbe dovuto essere *Elogio dell'ombra*, se non fosse già apparsa in Italia una raccolta poetica di Borges con lo stesso nome) è "Elogio della penombra". Lo scrittore, infatti, elogia gli ambienti in cui la luce filtra a malapena, e che restano avvolti in un'aura di oscuro mistero – gli interni delle case giapponesi, ad esempio: «la spoglia eleganza delle stanze giapponesi è fondata, per intero, sulle infinite gradazioni del buio»²⁷. L'indagine di Tanizaki non riguarda solo la semi-oscurità, ma anche il colore scuro degli oggetti di uso comune, il tutto seguendo un unico filo conduttore, ovvero il fascino della penombra:

V'è, forse, in noi Orientali, un'inclinazione ad accettare i limiti, e le circostanze, della vita. Ci rassegniamo all'ombra, così com'è, senza repulsione. La luce è fievole? Lasciamo che le tenebre ci inghiottano, e scopriamo loro una beltà. Al contrario, l'Occidente crede nel progresso, e vuol mutare di stato. È passato dalla candela al petrolio, dal petrolio al gas, dal gas all'elettricità, inseguendo una chiarezza che snidasse sin l'ultima particella d'ombra²⁸.

Interessante notare, però, come sia stato proprio questo progresso tecnologico occidentale a consentire sperimentazioni artistiche sulla visione in condizioni di scarsa luminosità. Proponiamo di seguito due esempi.

L'artista statunitense James Turrell indaga le possibili alterazioni della percezione sensoriale provocate dalla luce. Tra i maggiori esponenti del movimento Light and Space²⁹, Turrell crea installazioni attraverso l'utilizzo

²⁷ Ivi, p. 30.

²⁸ Ivi, pp. 49-50.

²⁹ Obiettivo artistico del Light and Space Movement (Los Angeles, anni Sessanta-Settanta) è la creazione di ambienti immersivi nei quali sperimentare le possibili influenze provocate dall'utilizzo della luce sulla percezione dello spettatore.

esclusivo di proiezioni luminose³⁰. A partire dalla fine degli anni Sessanta l'artista conduce esperimenti sui campi percettivi totali noti come *Ganzfeld*. In psicologia, *Ganzfeld* indica una tecnica di depravazione sensoriale che altera la percezione della profondità dello spazio, che Turrell sperimenta attraverso l'uso controllato della luce. Dinanzi alle sue installazioni, il pubblico vive un'esperienza disorientante ed è costretto a mettere in dubbio le proprie capacità di percezione dello spazio fisico, trovandosi a riflettere sul "se stesso che osserva". Così, infatti, l'artista descrive le sue sperimentazioni: «My work has no object, no image and no focus. With no object, no image and no focus, what are you looking at? You are looking at you looking»³¹.

Particolarmente interessanti, nell'ambito della nostra indagine, sono i *Dark Spaces*, creati da Turrell a partire dal 1983. Si tratta di installazioni in cui l'osservatore si trova immerso in un ambiente apparentemente buio, nel quale si manifestano però proiezioni luminose a bassissima intensità. Queste, una volta superato lo shock retinico causato dall'improvvisa assenza di luce, consentono all'occhio di indagare lo spazio oscuro: «I *Dark Spaces* lavorano con la morbidezza del buio»³². Grazie all'illuminazione quasi impercettibile, quindi, l'idea di oscurità diviene "visibile con la mente", mentre il nero e il chiaroscuro divengono visibili fisicamente: i *Dark Spaces*, infatti, «agiscono sull'architettura dello spazio interno agli occhi»³³. Lo spettatore, inizialmente cieco, sperimenta quelle "infinite gradazioni del buio" di Tanizaki e, immerso nella penombra, intra-vede lo spazio che sta al contempo fuori e dentro il suo sguardo.

Ispirate all'opera di Turrell, anche le ricerche dell'artista Olafur Eliasson si fondano su un'ampia indagine sperimentale riguardante le condizioni della percezione umana. L'esplorazione è condotta attraverso la creazione di opere

³⁰ Sul sito ufficiale dell'artista sono presenti diverse fotografie delle installazioni: <https://jamesturrell.com/work/type/>. Consultato in data 19 febbraio 2023.

³¹ J. Turrell, dal sito ufficiale dell'artista. Consultato in data 19 febbraio 2023. Disponibile all'indirizzo: <https://jamesturrell.com/about/introduction/>.

³² G. Sambonet (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Motta Editore, Milano 1998, p. 40.

³³ *Ibidem*.

site specific che riproducono al loro interno alcuni fenomeni naturali³⁴. Come Turrell, Eliasson crea installazioni in grado di dimostrare, attraverso una riflessione sul sé che osserva, la relatività della nostra percezione sensoriale per «fornire al soggetto una posizione critica o una capacità critica sulla propria posizione»³⁵. La meraviglia di *Beauty* (1993), ad esempio, è una questione di posizionamento e ci riporta alla scoperta dello spettro cromatico. L'installazione, a trent'anni dalla sua nascita nuovamente presente nella mostra *Nel tuo tempo* a Firenze (Palazzo Strozzi, settembre 2022 – gennaio 2023), consente al pubblico di confrontarsi con un vero e proprio arcobaleno sospeso al centro di una stanza interamente nera. Il fascio di luce bianca emesso da una sola sorgente luminosa, infatti, incontra un velo di gocce d'acqua, una “cortina di nebbia” che divide lo spazio. Su questa il fascio si rifrange e si riflette, scomponendosi nei colori dello spettro. L'arcobaleno, però, è diverso per ogni osservatore: esso varia a seconda della distanza e dell'angolazione dello sguardo, di modo che «ogni spettatore è sempre anche co-produttore dell'opera d'arte»³⁶. Da un lato, dunque, ritroviamo la messa in discussione del nostro apparato percettivo e la relatività della visione, dall'altro, all'interno della sala, ci troviamo di fronte a tutti gli elementi che abbiamo fin qui toccato: il colore nero, la semi-oscurità, il fascio di luce bianca che si rivela colore. E anche qui calzano a pennello le parole di Tanizaki: «L'oscurità di cui sto parlando è una sorta di tenue pulviscolo cinerino, e in ogni sua particella sembrano risplendere tutti i colori dell'arcobaleno»³⁷.

³⁴ Cfr. *The weather project* (2003-2004) con la sospensione di un gigantesco “Sole”, ovvero uno schermo semi-circolare retroilluminato da circa duecento lampadine mono-frequenza, nella Turbine Hall del Tate Modern di Londra.

³⁵ O. Eliasson, *Olafur Eliasson. La memoria del colore e altre ombre informali*, tr. it. di A. Simone, G. Romano, Postmedia, Milano 2007, p. 37.

³⁶ Dal pieghevole della mostra *Olafur Eliasson. Nel tuo tempo*, sala 9. Cfr. anche la descrizione dell'opera disponibile sul sito ufficiale dell'artista all'indirizzo: <https://olafureliason.net/artwork/beauty-1993/>. Consultato in data 20 febbraio 2023.

³⁷ J. Tanizaki, *Libro d'ombra*, cit., p. 55.

Drammaturgie dell'intra-visione sulla scena performativa contemporanea

Compiendo nuovamente un passo indietro, è bene ricordare che quel progresso tecnologico descritto da Tanizaki, ovvero l'evoluzione dell'illuminazione, sia anche ciò che ha consentito di “fare il buio” in teatro, prima in sala poi in scena.

Con la diffusione dell'energia elettrica in Europa, a partire dagli anni Settanta del XIX secolo, la luce in teatro non è più considerata strumento esclusivamente funzionale alla visione, ma inizia ad essere concepita come elemento artistico e poetico. Con l'opera d'arte totale di Wagner si assiste per la prima volta all'oscuramento della platea: il pubblico, libero da distrazioni visive, si trova immerso nel buio e osserva le immagini che compaiono sulla scena come in un sogno: «Lo spettatore si trova ora, quand'è seduto al suo posto, in un vero e proprio “theatron”, ossia in un luogo adibito esclusivamente al guardare»³⁸.

Con Adolphe Appia, a fine Ottocento, la luce inizia ad essere finalmente concepita come strumento drammaturgico: la “luce attiva”³⁹, in continuo movimento e trasformazione, tiene insieme gli elementi artistici che concorrono alla messa in scena dell'opera, ed è in grado di disegnare spazi e scandire il tempo interno alla rappresentazione. Sono i primi passi che consentono alla luce di diventare elemento creativo portante delle performance e del teatro a venire⁴⁰. A partire dagli anni Settanta del Novecento, infatti, si assiste a uno «slittamento dell'attenzione dalla pagina alla scena»⁴¹: la dimensione visiva

³⁸ R. Wagner, *Il teatro dei festivals scenici di Bayreuth* (1873), in F. Amoroso (a cura di), *L'ideale di Bayreuth (1864-1883)*, Bompiani Editore, Milano 1940, p. 286.

³⁹ A. Appia, *La messa in scena come mezzo di espressione* (1899), in F. Marotti (a cura di), *Adolphe Appia. Attore, musica e scena*, tr. it. di M. De Marinis, D. Gambelli, Cue Press, Imola 2015.

⁴⁰ Cfr. H.T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico* (1999), a cura di S. Antinori, Cue Press, Imola 2017. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2016.

⁴¹ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 229.

dello spettacolo diviene elemento primario nel processo di creazione teatrale, e l'illuminazione, non più relegata a strumento funzionale alla visione, rappresenta una nuova possibilità di scrittura scenica. La luce e il colore si rivelano materie prime nel processo compositivo che coinvolge tutti gli elementi che compongono la scena performativa.

Sulla scena performativa contemporanea, il chiaroscuro derivante dalla compresenza di luce e oscurità prende corpo secondo due declinazioni principali. Infatti, se da un lato ritroviamo uno sfumato monocromatico in cui “il lume e le ombre” dialogano nella modalità teorizzata da Leonardo, dall’altro possiamo individuare un chiaroscuro più marcato, simile a quello utilizzato in pittura da Caravaggio. Distanziandosi dallo sfumato di Leonardo, infatti, Caravaggio gioca con i contrasti netti, ponendo i suoi soggetti in una luce a tutti gli effetti teatrale, spesso “di taglio” e particolarmente brillante, di contro al nero profondo che li circonda. Lo sfumato e il chiaroscuro di Da Vinci rappresentano l’interazione del buio e della luce attraverso l’utilizzo di una molteplicità di mezzi toni (i grigi). Caravaggio, invece, crea delle zone molto illuminate, messe in risalto dall’utilizzo dell’oro e del bianco su sfondo nero, presentando un mondo drammaticamente scisso tra luci e zone d’ombra. Ci sembra interessante notare, tra l’altro, come le ricerche relative alla tecnica pittorica utilizzata da Caravaggio nel periodo romano (1595-1606) individuino, come luogo di lavoro dell’artista, una cantina. Oggi quindi immaginiamo il suo studio come «un locale completamente buio, con le pareti dipinte con un colore scuro, in cui penetri solo una lama di luce che colpisce direttamente il soggetto»⁴².

Vorremmo procedere seguendo il filo che ci ha permesso di intrecciare alcuni aspetti della riflessione artistica occidentale sulla relatività della visione e la sensibilità orientale nei confronti della penombra. Proponiamo quindi, come esemplificazioni performative dei due possibili utilizzi del chiaroscuro

⁴² C. Falucci, “Come dipingeva Caravaggio? Forse così”, in R. Vodret (a cura di), *Dentro Caravaggio*, Skira, Milano 2017, p. 313.

teorizzati e utilizzati dai maestri italiani, alcune immagini tratte dai lavori di due coreografi giapponesi.

Come molte opere di Caravaggio, infatti, le creazioni di Saburo Teshigawara, tra i maggiori coreografi della scena nipponica e internazionale, sembrano nascere dal nero.

L'artista concepisce wagnerianamente la scena performativa, che si presenta come luogo di incontro degli elementi che compongono la sua ricerca multidisciplinare (è anche pittore, disegnatore, regista cinematografico). Cura personalmente le luci, i costumi, la scenografia e le scelte musicali, spesso accompagnando le sue esibizioni con musica dal vivo. Il suo lavoro «indaga le relazioni tra presenza e assenza e mira a tradurre in espressione visibile la sua idea del movimento del corpo come successione di istanti perituri. Una ricerca che ha come nucleo centrale la qualità interiore del movimento e il rapporto tra visibile e invisibile»⁴³. Tale relazione si sviluppa nell'attraversamento corporeo di ampie zone buie interrotte da sezioni di spazio scenico visibili grazie all'utilizzo della luce. Tra i vari lavori di Teshigawara che possono esemplificare questa visione chiaroscurale in termini caravaggeschi, *Flexible Silence*⁴⁴ attira la nostra attenzione anche per il suo richiamo sinestetico. L'assenza di suono e l'assenza di luce si presentano infatti come elementi transitori, che consentono al coreografo di interrogare la dimensione temporale della scena. In *Flexible Silence* (come nella definizione di Kandinskij) il silenzio, che riempie le lunghe “pause” dell’esecuzione musicale dal vivo ad opera dell’Ensemble Intercontemporain, si accompagna a uno spazio interamente nero in cui i corpi dei performer, vestiti di nero, danzano il tempo con estrema delicatezza. Il buio totale, che dà inizio alla performance ed è seguito da una semi-oscurità in cui il corpo della danzatrice Rihoko Sato si intra-vede appena, presto ritorna portando con sé il silenzio. Da questa duplice assenza

⁴³ C. Grazioli, “Luce, suono, spazio, tempo: gli ultimi lavori di Saburo Teshigawara” [online], in *Arabeschi*. Consultato in data 21 febbraio 2023. Disponibile all’indirizzo: <http://www.arabeschi.it/luce-suono-spa...-gli-ultimi-lavori-di-saburo-teshigawara-/>

⁴⁴ La performance, ripresa il 1° marzo 2017 presso il Théâtre National di Chaillot, è disponibile online in versione integrale all’indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=PGKhGBQhyts>. Consultato in data 22 febbraio 2023.

visiva e sonora emerge poi Teshigawara, anch'egli in abito scuro. Il palco è solcato da sottili ma intensi tagli luminosi che provengono da sagomatori disposti dietro le quinte laterali. Il danzatore li attraversa, come presenza corporea che continuamente vive e muore, comparendo e scomparendo alla vista. Quando si ferma dentro una sottile linea di luce calda, in un'immobilità apparente che mantiene l'intero corpo in tensione, ricorda i soggetti dei dipinti caravaggeschi, immersi in un chiaroscuro dal quale emergono con tutta la forza della vita che scorre nelle loro membra.

Se Teshigawara concepisce la luce e il buio come strumenti per esplorare le dimensioni del movimento e del tempo, d'altro canto queste sono sempre in relazione con la velocità di visione: quando il danzatore corre, attraversando rapidamente lo spazio e intercettando le sottili strisce luminose che tagliano il buio, il suo corpo appare e scompare in un'intermittenza visiva che ricorda la tecnica cinematografica dello *stop-motion*, o *frame by frame*. In ogni segmento visibile, infatti, compare un segmento vitale che emerge e sprofonda immediatamente nel tempo indefinito del buio. Ecco che la scena del chiaroscuro diviene «una soglia, il luogo stesso della rivelazione dell'Invisibile»⁴⁵, o meglio, «dell'impercettibile. Come il silenzio»⁴⁶.

In ultimo vorremmo proporre l'analisi di alcuni frammenti iniziali della performance di un altro artista giapponese, che ha sviluppato un raffinato "pensiero di luce" che prende corpo in cui un chiaroscuro sfumato, come teorizzato da Leonardo, e si rivela, anche qui, confine (*limen*). In *Chroma*, infatti, la penombra è stadio intermedio per eccellenza: essa permette la transizione dal nero di un'oscurità "sublime" per approdare, infine, a un nuovo mondo del colore.

Attraverso l'utilizzo della luce e del suono, talvolta in dialogo con proiezioni fotografiche o riprese video, le ricerche artistiche di Shiro Takatani, già fondatore del collettivo giapponese Dumb Type, indagano le potenziali

⁴⁵ C. Grazioli, P. Mari, *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cue Press, Imola 2021, p. 17.

⁴⁶ Ivi, p. 71.

gradazioni di presenza al limite del visibile, mettendo in discussione l'apparato percettivo di chi osserva. Le installazioni e le performance ideate dall'artista danno origine a una duplice tipologia di immagini: immagini visivo-cromatiche da un lato, e immagini acustiche dall'altro, entrambe agenti all'interno della percezione, al di là dell'evidenza, oltre la superficie.

La performance *Chroma*, che ha debuttato nel 2012 al festival Biwako Hall di Shiga, esplora le differenti tonalità cromatiche attraverso le quali la luce crea la parvenza visibile del mondo fenomenico che ci circonda. Il lavoro si ispira all'omonimo libro del regista cinematografico Derek Jarman, da cui trae frammenti di riflessioni sul colore elaborate da Aristotele, Leonardo Da Vinci, Newton, Goethe, Wittgenstein.

Il "buio in sala" che precede l'inizio dello spettacolo, in *Chroma* arriva come un'onda lenta e inesorabile che avvolge gli spettatori. All'ingresso del pubblico, infatti, la scena – uno spazio nero, nudo, neutro, privo di scenografia e di oggetti – e la platea sono ugualmente illuminati da una luce diffusa, soffice. Poi, in un silenzio apparente, subentra l'oscurità, che dal fondo del palco piano piano scivola verso la sala e inghiotte le file degli spettatori, una per una: qualcosa che viene da lontano sta arrivando, una nuova realtà si appresta a prendere forma. Il buio, denso e assoluto, vela gli occhi del pubblico per un intero minuto che sembra non finire mai. L'oscurità, però, non è inerte, ma viva, e respira: una vibrazione sonora⁴⁷, inizialmente impercettibile, diviene man mano udibile e riempie lo spazio. Lampi di luce a bassa intensità rivelano a intermittenza due sfere di intra-visione al centro della scena, nelle quali si muovono circolarmente due performer. I corpi appaiono e scompaiono nel buio, sono parte integrante dell'oscurità, presenti ma indefinibili nel loro apparire, come fantasmi: immagini lontane in chiaroscuro. L'occhio intra-vede le figure, ma non ne distingue i tratti né i colori degli abiti.

La ricerca sul colore condotta in *Chroma* ha inizio, dunque, nel nero del buio che si traduce in semi-oscurità, costringendo la platea a una "visione

⁴⁷ La dimensione sonora di *Chroma* è opera del compositore Ryuichi Sakamoto.

scotopica” che non permette di individuare le tonalità cromatiche ma solo i differenti livelli di “brillanza” dei corpi.

Mentre i performer si muovono in bilico tra l’oscurità e la penombra, appena percepibili all’occhio, una voce amplificata irrompe nello spazio: «he seems to see... But what to call it?». Non è chiaro, però, chi sia il soggetto. Potrebbe essere il pubblico, ma il pubblico che cosa vede? Che nome dare alla realtà che si presenta davanti, o piuttosto dentro gli occhi di chi osserva? Torniamo al “looking at you looking” di Turrell: Takatani, da subito, mette in discussione la visione come strumento di conoscenza del mondo che si presenta dinanzi a noi.

«Mister See-through returns to the land of light»: ecco che due performer divengono visibili all’interno di un unico cerchio di luce più intensa – pur sempre intermittente –, al centro dello spazio scenico. Colui che “vede-attraverso” di sé e attraverso la semi-oscurità, adesso riacquista parzialmente la vista grazie all’ingresso della luce, e può cercare di indovinare le tonalità cromatiche degli abiti indossati dai performer. Ma chi guarda, ora, vede tutto? Una terza figura attraversa lo spazio scenico antistante il cerchio di luce in cui i due performer stanno danzando insieme: è una sagoma nera, si intra-vede appena. Il suo passaggio si staglia contro l’immagine luminosa dei danzatori, e si porta dietro, come una nuova onda, una seconda oscurità.

In seguito i tre danzatori si alternano sulla scena, apparendo e scomparrendo al ritmo di brevi e deboli singhiozzi di luce, costantemente accompagnati dal tappeto sonoro composto da frequenze al limite dell’udibile sulle quali si intersecano le note di un pianoforte e stratificazioni di suoni digitali. Poi, ad un tratto, l’intero palcoscenico appare illuminato da una proiezione fluida di ombre e luci che scorrono strisciando sul pavimento: le ombre sembrano proiettate da nuvole che attraversano velocemente un grigio cielo invisibile sopra la scena⁴⁸.

⁴⁸ Cfr. S. Takatani, *LIFE – fluid, invisible, inaudible...* (2007), installazione. Per ulteriori dettagli <http://www.epidemic.net/en/art/takatani/proj/life-fii.html>. Consultato in data 23 febbraio 2023.

A pochi minuti dall'inizio, *Chroma*, dopo aver sottoposto il nostro sguardo al notevole sforzo di intra-vedere ciò che avviene su una scena semi-illuminata a intermittenza, dove un buio materico irrompe all'improvviso fagocitando ogni presenza umana, temporale e spaziale, ci catapulta in una nebulosa: tutto ciò che prima appariva e scompariva alla vista ora fluisce, scorrendo rapidamente sul pavimento davanti ai nostri occhi.

Il flusso di ombre e luci cede il posto a nuovi bagliori intermittenti, finché non sopraggiunge la voce: «another sunlight might make another world».

Viene dunque esplicitato ciò che l'intra-visione di un altrove onirico ci ha già suggerito nel corso dei sei minuti iniziali. La penombra e l'oscurità totale hanno la stessa funzione della "notte perfetta" di Castellucci: aprono il varco verso una nuova realtà, che si presenta qui come una nuova dimensione della percezione cromatica.

La voce, infatti, prosegue elencando le potenzialità di un mondo più o meno verde, più o meno blu, nel quale la luce di un "nuovo Sole" sorgerà a breve «like the artifice of a new reality, like the chromatic calendar of time to come».

Ma quale trasformazione produrrà in noi la scoperta di questa nuova realtà? Sarà la nostra mente ad elaborarla, da sé, conclude la voce fuori campo. Proprio come accadrà, forse, ai futuri filosofi di Platone, che si libereranno delle catene del mondo sensibile della caverna per raggiungere l'illuminazione delle Idee visibili con la mente. Per noi che assistiamo alla performance, allora, il buio torna in scena per l'ultima volta: è la fine che porta al principio, il rito di passaggio del cosmo e dell'umanità. Adesso viene alla luce il nuovo mondo e ha inizio lo spettacolo, un altro spettacolo, in cui lo spettatore diviene padrone della visione e delle sue capacità di percezione, per esplorare consapevolmente la neonata realtà della scena del colore.

Nota bibliografica

ALI Ahmed Farag, DAS Saurya, “Cosmology from quantum potential” [online], in *Physics Letters B*. Pubblicato in data 6 gennaio 2015, consultato il 15 febbraio 2023. Disponibile all’indirizzo: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0370269314009381>.

APPIA, Adolphe, “La messa in scena come mezzo di espressione” (1899), in F. Marotti (a cura di), *Adolphe Appia. Attore, musica e scena*, tr. it. di M. De Marinis, D. Gambelli, Cue Press, Imola 2015.

ARISTOTELE, *Parva Naturalia*, R. Laurenti (a cura di), Laterza, Bari 1973.

BURKE, Edmund, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), tr. it. di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica Edizioni, Palermo 2002.

DA VINCI, Leonardo, *Trattato della pittura*, voll. I e II, Carabba, Lanciano 1924.

DI MATTEO, Piersandra (a cura di), *Toccare il reale. L’arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015.

EDWARDS, Nina, *Storia del buio* (2018), tr. it. di A. Ricci, il Saggiatore, Milano 2019.

ELIASSON, Olafur, *Olafur Eliasson. La memoria del colore e altre ombre informali*, tr. it. di A. Simone, G. Romano, Postmedia, Milano 2007.

FALCUCCI, Claudio, “Come dipingeva Caravaggio? Forse così”, in R. Vodret (a cura di), *Dentro Caravaggio*, Skira, Milano 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*

(2004), a cura di T. Gusman, Carocci, Roma 2016.

GRAZIOLI, Cristina, MARI, Pasquale, *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cue Press, Imola 2021.

—, “Luce, suono, spazio, tempo: gli ultimi lavori di Saburo Teshigawara” [online], in *Arabeschi*. Consultato in data 21 febbraio 2023. Disponibile all’indirizzo: <http://www.arabeschi.it/luce-suono-spazio-tempo-gli-ultimi-lavori-di-saburo-teshigawara-/>.

KANDINSKIJ, Wassily, *Lo spirituale nell’arte* (1910), tr. it. di E. Pontiggia, SE, Milano 2005.

LEHMANN, Hans-Thies, *Il teatro postdrammatico* (1999), a cura di S. Antinori, Cue Press, Imola 2017.

MANGO, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L’occhio e lo spirito* (1964), tr. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989.

NAPOLITANO VALDITARA, Linda M., *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Laterza & Figli, Bari 1994.

PASTOUREAU, Michel, Nero. *Storia di un colore* (2008), tr. it. di M. Fiorini, Ponte delle Grazie, Milano 2016.

PITOZZI, Enrico, *Acusma. Figura e voce nel teatro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata 2017.

PLATONE, *Repubblica*, G. Lozza (a cura di), Milano, Mondadori, 2014.

RUNGE, Philipp O., *La sfera dei colori e altri scritti sul colore e sull’arte* (1810), tr. it. di C. Flaim, Abscondita, Milano 2008.

SAMBONET, Giulia (a cura di), *James Turrell: dipinto con la luce*, Motta Editore, Milano 1998.

STOICHITA, Victor. I., *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* (1997), tr. it. di B. Sforza, il Saggiatore, Milano, 2015.

TANIZAKI, Jun'ichirō, *Libro d'ombra* (1933), G. Mariotti (a cura di), tr. it. di A. Ricca Suga, Bompiani, Firenze 2020. WAGNER, Richard, "Il teatro dei festivals scenici di Bayreuth" (1873), in F. Amoroso (a cura di), *L'ideale di Bayreuth (1864-1883)*, Bompiani Editore, Milano 1940.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

