

Professione: light designer

Soluzioni luminose

Francesco Murano ha firmato i progetti d'illuminazione di molte mostre di successo. Vediamo i retroscena di un mestiere in cui la qualità della luce è essenziale per la valorizzazione delle opere e consente di aggirare costosi interventi strutturali

di Arianna Antoniutti



L'architetto e light designer Francesco Murano e una sala della mostra «Superbarocco», da poco conclusasi alle Scuderie del Quirinale a Roma, per la quale ha curato il progetto illuminotecnico

Roma. «Inferno» e «Superbarocco» alle Scuderie del Quirinale di Roma, Chagall al Mudec di Milano, Monet al Palazzo Ducale di Genova, sono solo alcune delle recenti esposizioni per le quali il light designer Francesco Murano ha elaborato gli scenari luminosi. Nato a Palma Campania, in provincia di Napoli, nel 1953, docente della Scuola del Design del Politecnico di Milano, Murano si definisce «romano di formazione e milanese di maturazione, come istruzione architetto, come pratica designer e, come punto d'arrivo, light designer».

Ci racconti la sua storia. Qual è stato il suo percorso?

Mi sono laureato in Architettura a Roma, poi ho conseguito un master alla Domus Academy, scuola di formazione postlaurea a Milano. Il mio primo lavoro nel campo della luce è stato la progettazione di lampade, poi sono passato all'illuminazione dei monumenti e, per un breve periodo, anche delle strade. Ora l'80% dell'attività del mio studio è rivolta all'illuminazione delle opere d'arte. Alla Domus Academy c'erano, fra i docenti, tutti i grandi nomi del design milanese: Ettore Sottsass, Mario Bellini, Andrea Branzi, Alberto Meda. In particolare ho frequentato i corsi di Clino Castelli sul design primario, la disciplina che si occupa degli elementi immateriali: la luce, gli odori, i sapori, le texture intese come valori tattili. Il mio primo progetto è stato per il Lingotto di Torino. Lì ho capito come sia necessario determinare non la quantità della luce, ma la sua qualità.

Un elemento fondamentale per le mostre...

Lavoro con la luce dal 1980, ma ho iniziato relativamente di recente, e quasi per caso, a operare nel settore delle mostre. La prima esposizione è arrivata nel 2010: Edward Hopper al Museo Fondazione Roma. Ero docente di un master di allestimento, e i miei allievi vinsero un concorso indetto dalla Fondazione Roma di Emanuele Emanuele. Da allora ho curato il lighting design per oltre 150 esposizioni.

Come elabora il progetto d'illuminazione di una mostra? E come struttura il suo rapporto con il curatore e con il progettista dell'allestimento?

Il punto di partenza è, ovviamente, la conoscenza e lo studio dell'opera. Bisogna capire un artista per interpretarlo, perché la luce è sempre una chiave di lettura. È necessario poi confrontarsi con il curatore per comprendere il taglio critico che desidera dare all'esposizione: è un rapporto che si sviluppa sotto forma di scambio e dialogo. Ogni curatore ha una sua idea di mostra, così come ciascun progettista dell'allestimento. Difatti altrettanto fondamentale è il confronto con quest'ultimo. Illuminare una mostra non vuol dire posizionare la luce solo sulle opere, ma immaginarla anche nella successione dei vari ambienti, lungo tutto il percorso espositivo. Ho lavorato e continuo a lavorare con grandi professionisti dell'allestimento come Corrado Anselmi, Cesare Mari, Bc Progetti, Stefano De Vecchi. È un lavoro in team. In una mostra operano, mediamente, duecento persone e ciascuna di esse deve essere al tempo stesso coordinata e indipendente.

Come «agisce» la luce?

La luce contribuisce in maniera determinante alla creazione dell'atmosfera della mostra. Solo tenendo conto di tutti i fattori in campo si può determinare il tipo di luce più adatta. Solitamente, per i dipinti antichi si opta per una luce circoscritta, per l'arte contemporanea,

dal secondo dopoguerra in poi, preferisco una luce più d'ambiente. Ancora, c'è la scelta della temperatura, abitualmente calda per l'arte antica, fredda per la contemporanea, senza tralasciare infine il lavoro sulle nuance, sul modo in cui la luce debba andare a sfumare. Spesso questo è un momento che viene sottovalutato. Io penso al contrario che il fattore più importante, quando si illumina un'opera d'arte, sia il modo in cui la luce svanisce e si perde sulla parete. Difatti, se c'è un salto netto si crea uno spiacevole effetto diapositiva, quello che va ricercato è un effetto sfumato, il graduale passaggio tra la luce e la sua assenza.

Ci sono curatori con cui le piace particolarmente collaborare?

Sicuramente con Stefano Zuffi si è instaurato un rapporto di amicizia. Ma spesso si crea un dialogo stimolante anche con gli artisti, come è accaduto, ad esempio, con David LaChapelle, la cui mostra è al Mudec di Milano fino a settembre e alla cui curatela ha lavorato lo stesso artista. Molto meticoloso e attento, per ciascuna sua opera è stato necessario calibrare con accuratezza la quantità di luce. L'intesa che si è venuta a creare ha portato a un risultato interessante.

Spesso l'artista mi dice in che maniera ha immaginato l'illuminazione per la sua opera, poi magari sperimento qualcosa di diverso e rimane sorpreso di questa soluzione inaspettata. L'allestimento e l'illuminazione non sono certo opere d'arte al livello dei lavori in mostra che devono valorizzare, però sono anch'esse una forma di espressione artistica.

Come è stato lavorare per grandi mostre come «Inferno» e «Superbarocco»?

Le Scuderie del Quirinale presentano sempre progetti e opere di rilevante valore. Ai dipinti in mostra, di bellezza assoluta, va dato il giusto risalto, ma le grandi dimensioni dei quadri comportano problemi tecnici. Spesso sono dipinti enormi, più alti della posizione dei proiettori, per cui bisogna fare molta attenzione ai riflessi e alle ombre, che rappresentano gli errori ortografici di questo mestiere, assolutamente da evitare. Ci si immagina che il quadro debba essere illuminato frontalmente, mentre sovente va illuminato di lato, e per le grandi opere tale posizione diventa difficoltosa. Per «Inferno» c'è stata inoltre la difficoltà di dover fare un salto concettuale. Era una mostra miscelanea, con opere di varie tipologie. Lì ho giocato con luci calde e fredde mescolate insieme, tutta la mostra sembrava frammentata in varie parti, che la luce aiutava a ricomporre.

Quali opere presentano maggiori difficoltà?

I disegni, per le loro problematiche di conservazione, sono sempre complessi. Possono essere illuminati massimo a 50 lux, mentre i quadri possono arrivare fino a 200. Questo porta, soprattutto se disegno e quadro sono vicini, a una disparità di illuminazione che solitamente risolvo abbassando i lux sui quadri. Anche questo è un tema che può essere affrontato con il curatore, ma a volte i disegni devono necessariamente essere posizionati accanto all'opera, vedi il caso in cui ne siano disegni preparatori. Un rapporto affascinante, in questo senso, si è creato quando ho realizzato, nel 2018, il progetto illuminotecnico per i disegni preparatori dell'«Ultima Cena» di Leonardo, della Collezione Windsor, esposti in mostra proprio nel Cenacolo Vinciano.

Una vera e propria sfida è stata poi «La tempesta» di Giorgione a Palaz-

zo Grimani, a Venezia, nel 2010. Vittorio Sgarbi voleva che l'opera fosse illuminata, ma nella sala non era presente alcun impianto. Abbiamo dovuto crearlo dall'esterno, attraverso un lucernario, ponendo un sagomatore teatrale sul terrazzo. L'effetto era molto bello perché non si capiva da dove provenisse la luce. Quando scendeva la sera, prendeva il sopravvento la luce artificiale, durante il giorno prevaleva quella naturale.

Ci sono state innovazioni tecniche negli ultimi anni?

L'introduzione dei led, osteggiata perché, all'inizio, avevano un pessimo indice di resa cromatica, falsavano i colori. Ora non è più così. I led hanno portato soluzioni tecniche innovative, come le strisce che si possono posizionare all'interno delle teche e, a differenza delle alogene, una volta eseguiti i puntamenti, le luci restano inalterate. Molto è cambiato negli ultimi anni e ora, con l'introduzione dell'intelligenza artificiale, ci saranno ulteriori innovazioni. Io stesso ho brevettato, con il Politecnico, un sistema pensato in particolare per i piccoli musei. Dei sistemi automatici faranno sì che l'apparecchio di illuminazione si punti da solo sull'opera che viene collocata, oppure che si spenga nel momento in cui l'opera viene rimossa. È un brevetto al cui prototipo stiamo già lavorando.

Nel 2017 lei ha scritto «L'illuminazione delle opere nelle mostre d'arte», edito da Maggioli, un manuale tecnico in cui dà indicazioni su come illuminare «sia un dipinto di Raffaello, sia il teschio di Damien Hirst». Quale dei due è più difficile?

Sicuramente Hirst. Nel 2010 ho realizzato il lighting design proprio per «For the Love of God» esposto a Firenze in Palazzo Vecchio. Gli apparecchi erano posizionati in alto e Damien Hirst mi fece giustamente notare che la nuca del teschio non riceveva luce a sufficienza. Ho fatto allora realizzare degli specchi, poi posti sulle pareti, e proiettato la luce su di essi. Raffaello è talmente perfetto, i suoi dipinti così magistralmente equilibrati che basta davvero poco per illuminarli. Stesso discorso vale per le tele di Klimt, sulle quali ho recentemente lavorato per la mostra a Palazzo Braschi a Roma. Il suo incarnato è il più bello che abbia mai visto.

Si insegna questo lavoro?

Innanzitutto facendo sì che gli studenti si appassionino. Poi si arriva alla parte artistica, all'appagamento estetico, per il quale sono necessari conoscenza e preparazione. Esiste un momento in cui il dipinto dialoga con noi e ci appare in tutta la sua bellezza. Bisogna cercare quel momento, perché la luce si nasconde. Ci vuole passione, pazienza e soprattutto esperienza. C'è una parte empirica e di sperimentazione in questo lavoro che nessun manuale, nemmeno il mio, può insegnare.

L'attenzione nei confronti del lighting design è cresciuta nel tempo, c'è ora maggiore sensibilità per questo mestiere e per la sua importanza. Il mio sogno è di organizzare delle giornate di studio per i direttori dei musei per far capire come evitare certi errori d'ortografia. A volte basta davvero poco. Cito sempre un proverbio russo: «Non ci sono cattive suocere, c'è poca vodka». Non ci sono brutte luci, ci sono pochi filtri. Sono stato recentemente a Mantova per visitare un'esposizione, c'erano dei magnifici quadri appesi in un corridoio, con un binario longitudinale, ed erano tutti illuminati frontalmente, generando ombre e riflessi. Avrei voluto prendere una scala e rimediare.