

Contributi

Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce

di Azzurra Pizzi

*Had I not seen the Sun
I could have borne the shade
But Light a newer Wilderness
My Wilderness has made.*

(Se) non avessi visto il Sole
Avrei potuto sopportare l'ombra
Ma la Luce un rinnovato Deserto
Il mio Deserto ha reso¹.

L'ombra è sopportabile finché non conosciamo lo splendore della luce; allora il deserto della vita sembra diventare ancora più aspro e doloroso, esprime Emily Dickinson in versi. D'altronde il mondo sensibile è un misto di luce e di ombre. Già secoli prima Platone nella *Repubblica*² aveva inserito nella

¹ Da *The Complete Poems. Tutte le poesie*, traduzione e note di G. Ierolli [J1233 (1872) / F1249 (1872)]



dissertazione della teoria della conoscenza e dell'educazione un'esemplificazione allegorica, dopo aver delineato la figura del governante (ossia il filosofo) e il suo compito di ri-tornare tra gli uomini in quanto conoscitore della verità delle idee, grado raggiungibile attraverso un percorso formativo costituito da musica, ginnastica, preparazione intellettuale e scientifica e dialettica, il cui scopo consiste nella conoscenza del Bene, paragonabile al sole che rende possibile la visione degli oggetti

² Platone, *Repubblica*, traduzione italiana di F. Sartori, Roma-Bari 1971

sensibili – analogamente il Bene permette la visione degli oggetti intelligibili. Su queste premesse si fonda proprio il mito platonico più noto, quello della caverna, che racconta il modo in cui il filosofo ricerca la verità, si stacca dal mondo sensibile per raggiungere le idee, attraverso le diverse forme di conoscenza, per condividere il sapere con gli uomini.

Platone ci ha descritto schiavi incatenati costretti a guardare solo davanti a sé ombre proiettate dalle statuette che sporgono al di sopra del muro della caverna, all'interno della quale il fuoco rende possibile la visione alterata; il filosofo ci ha informati sulla possibilità di liberarsi dalle catene, di risalire all'apertura della caverna, dello stupore provato dinnanzi al bagliore, del tentativo di guardare gli oggetti tramite i riflessi nelle acque, dello sguardo rivolto al firmamento, dell'ammirazione di fronte allo spettacolo scintillante delle cose reali. Ma l'uomo uscito dalla caverna *preferirebbe soffrire piuttosto che tornare alla vita precedente*, non essere spregiato

dai compagni (la sorte dell'uomo di pensiero è infatti quella di essere deriso da coloro che sono legati ai pregiudizi – in questo modo sembra essere anticipata la figura del poeta-albatros di Charles Baudelaire³), gli stessi con i quali in precedenza gareggiava per riconoscere le ombre.

Platone affermava inoltre che ogni individuo è legato all'umanità da un vincolo di giustizia che lo obbliga ad obbedire e quindi a tornare tra gli uomini nella caverna: in grado di rivalutare il mondo umano alla luce di ciò di cui ha fatto esperienza al di fuori, l'uomo-conoscitore delle idee *soltanto con il ritorno* ultima la propria educazione e diventa veramente filosofo.

Se le immagini superficiali delle cose, corrispondenti al grado gnoseologico delle cose, vengono incarnate dalle ombre delle statuette, queste costituiscono il grado della *credenza* perché sono le cose del mondo sensibile. A tal proposito Platone enumera quattro forme di conoscenza: l'immaginazione e la

³ Tra le numerosissime versioni si può consultare C. Baudelaire, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione italiana di G. Raboni, Torino 1992 (prima versione in francese Paris 1857).

Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce
di Azzurra Pizzi

credenza, per l'appunto, che riguardano l'opinione: il pensiero *dianoetico* – o conoscenza discorsiva – e l'intellezione, che invece riguardano la verità. La corrispondenza tra il piano dell'essere e quello del conoscere è così sintetizzabile: all'essere dei sensi corrispondono le forme più approssimative di conoscenza (opinione), all'essere delle idee le forme più alte (scienza).

E quindi, se il mondo della caverna è il mondo sensibile, le ombre proiettate sulla parete della caverna grazie al fuoco costituiscono il momento dell'immaginazione (*eikasia*); gli uomini legati rapiti da ciò che vedono – tanto da non ipotizzare minimamente al fatto che le ombre possano derivare da oggetti reali – sono ingabbiati dall'incoscienza; solo un atto di fede (*pistis*) è necessario per riconoscere gli oggetti che passano sopra il muro per disabituarsi alle continue e distorte proiezioni. Le immagini riflesse (*diánoia*) nell'acqua fino alle stelle e ai corpi celesti, contemplabili di notte, fanno riferimento al pensiero dianoetico per cui gli enti matematici



vengono raffigurati dalle immagini riflesse. L'ultimo momento è quello dell'intellezione (*nóesis*) mediante la quale è possibile contemplare il sole così com'è, cioè idea del Bene.

Conosciamo le ombre, il fuoco alle nostre spalle, sappiamo tanto sui gradi di conoscenza ma poco (o niente) sui portatori di ombre: abbiamo inteso come i nostri occhi siano soggetti a

due tipi di *perturbazione*, corrispondenti ai due passaggi dalla luce alle tenebre e dalle tenebre alla luce, abbiamo imparato che il ritorno al buio comporta la (quasi) certezza di non essere più in grado di vedere all'interno della caverna, consapevoli del fatto che non possiamo più essere soddisfatti di ciò che sfila proiettato.

Come anticipato, la sola cosa che Platone non analizzò capillarmente in quel momento della trattazione filosofica fu la questione dei portatori di statuette (come lo stesso Jean-Jacques Rousseau dichiarò, la *Repubblica* è da considerarsi come il più grande trattato dell'antichità sull'educazione): il filosofo ateniese infatti fece menzione dei riconoscimenti riservati a coloro che sanno vedere le ombre e sul premio offerto dalla *società* ai falsi sapienti.

⁴ Anche per il mito della caverna Platone trasse spunto dal teatro delle ombre o agli spettacoli di burattini: il filosofo infatti, come visto, guardava sospettoso alle illusioni creati da pittori e scenografi che consentivano di trasportare per immagini in un mondo fittizio.

⁵ “[...] Per l'artista i sentimenti sono soltanto materia prima come i personaggi che egli osserva o gli ambienti sociali che studia. Egli non è tenuto a provare i sentimenti che vuole esprimere. Egli deve poter produrre in sé soltanto l'immagine dei sentimenti. Ma una tale immagine può avere

Per quel che riguarda l'educazione da questa si doveva escludere, stando al pensiero platonico, la disciplina artistica in quanto l'arte è imitazione di un'imitazione (*mimesis miméseos*) di tre gradi lontana dal vero in quanto si limita a riprodurre l'immagine di cose e di eventi naturali che, a loro volta, sono riproduzioni delle idee. Secondo Platone l'arte non stimola ad avvicinarsi alle idee: trattiene in questo mondo ed è capace di corrompere gli animi⁴.

Rimanendo ancora per un attimo nell'ambito greco antico e cercando correlazioni, è interessante ricordare la vicenda riguardante i primordi della pittura (ancorata alle passioni⁵ secondo Platone). Il vasaio Butade Sicionio scoprì per primo l'arte di modellare i ritratti in argilla: ciò avvenne a Corinto quando sua figlia, innamorata di un giovane in procinto di

come presupposto proprio l'assenza del sentimento in questione. Dei sentimenti immaginati possono trovare in ogni caso un'espressione artistica assolutamente originale e persuasiva, mentre dei sentimenti autentici spesso si vestono delle forme più impersonali e indifferenti. In breve, convenzionali possono essere ora i sentimenti, ora le forme [...]”, cit. da A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino 1969, p. 312 (traduzione di G. Simone).

partire, tratteggiò con una linea l'ombra⁶ del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna: su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto e, una volta seccatosi con il resto del suo vasellame, lo mise a cuocere in forno⁷ – come ricordato nella stampa *L'origine della pittura*, da Francesco Bartolozzi⁸.

Come appena verificato, pittura e ombra risultano intimamente legate dalla paura di dimenticare il volto della persona amata (ritorna anche il commento critico sulle passioni verso le quali l'arte inciterebbe secondo il pensiero platonico): intensamente e imprescindibilmente innervata di umanità e del suo sfaccettato vivere sensibile, l'arte rivela la sua radice e presenta

⁶ Il vocabolo greco usato per la pittura illusionistica fu *skiagraphía* (pittura d'ombra).

⁷ Traduzione libera dalla *Naturalis Historia* (XXXV) di Plinio Il Vecchio, che fece riferimento a un mito antico, forse tramandato a partire da Erodoto. Nel *De pictura* (1435) Leon Battista Alberti attribuì l'invenzione della pittura a Narciso, innamoratosi della sua figura riflessa (in realtà sappiamo che si innamorò dell'ombra di un'immagine). Il trattatista presentò l'abbraccio dello specchio che si oppone alla circoscrizione dell'ombra: per la prima volta una teoria sulla pittura superò lo stadio della semplice ombra. Con Giorgio Vasari si assistette alla sovrapposizione dei due miti, pliniano e albertiano, con la rassomiglianza manifesta nel profilo (si veda in merito



L'origine della pittura, 1573, affresco, Firenze Casa Vasari). Solamente con Bartolomé Esteban Murillo alla metà del XVII secolo si può parlare di come, secondo la lettura tramandata da Quintiliano, la bellezza risieda nel modellato dei volumi e nella resa cromatica piuttosto che nell'ombra (si può vedere *L'invenzione della pittura*, attr. a B. E. Murillo, 1660 ca., Bucharest National Museum of Arts).

⁸ Riguardo la stampa si può consultare A. Baudi di Vesme, *Francesco Bartolozzi. Catalogue des Estampes*, Milan 1928 e la pagina web <https://collections.vam.ac.uk/item/O1024294/the-origin-of-painting-fan-mount-francesco-bartolozzi/>

i suoi modi di trattare, riportare e restituire le ombre, senza disdegnare le passioni né la possibilità di perpetuare la presenza e gettare le basi per una memoria-ricordo.

Premessa

All'inizio del nostro percorso sulle ombre e sul relativo trattamento in alcune opere d'arte, si ritiene significativo soffermarsi su tre artisti, legati per motivi diversi al mito platonico.

Autore di un assoluto anarchismo creativo, alimentato da slanci emotivi e passioni vitalistiche, Pinot Gallizio puntava alla forza dell'immaginazione estetica, prefigurando una diversa realtà quotidiana e nuovi mondi.

Nel 1959 inaugurò presso la Galleria Drouin di Parigi la *Caverna dell'Antimateria*, un ambiente rivestito da 145 metri di pittura industriale su pareti, soffitto e pavimento: l'esplosiva energia organica alimentava lo spazio dell'antimondo,



metafora del *caos* primigenio, costituito da reazioni psicofisiche.

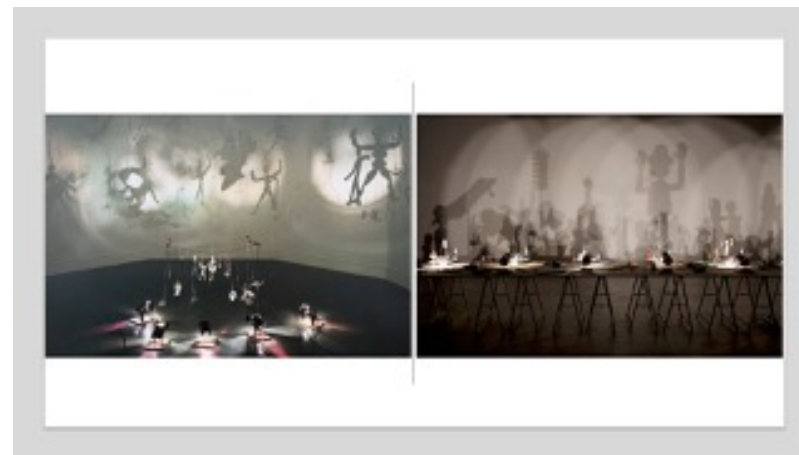
Se Gallizio invitò a vivere emozioni nella caverna, come per rievocare le potenzialità del mondo sensibili, Christian Boltanski e Hans Peter Feldmann da sperimentatori della materia visiva ragionarono sul senso dell'ombra.

Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce
di Azzurra Pizzi

Sottolineando il rapporto con la fotografia, il primo propose un uso ludico dell'ombra e la reificazione della proiezione per fare dell'ombra "una cosa", un'entità indipendente⁹.

Interessato all'onnipresenza della riproduzione nel mondo che ci circonda, il secondo teorizzò il concetto dell'"originale mancante": è la molteplicità delle riproduzioni che attribuisce all'originale il suo valore e non il contrario. Riscoperto dalle giovani generazioni di artisti per la sua capacità di riflettere sull'accumulazione delle immagini, con *Shadow Play* (opera che abbraccia fotografia, cinema, installazione ambientale e teatro)¹⁰ attraverso il movimento e l'utilizzo della luce come elemento compositivo l'artista rifletteva sulle molteplici possibilità di interpretazione delle immagini. La fascinazione

⁹ Con l'idea di lavorare con cose leggere e tascabili cominciò a capire che poteva ottenere una grande ombra proiettando una piccola marionetta. Egli disse: "[...] L'ombra è un inganno: è solo una minuscola figurina di cartone, ma sembra grande come un leone. L'ombra è la rappresentazione in noi stessi di un *deus ex machina*. È questo il senso in cui l'ombra mi interessa [...] Quel che infine mi piace nelle ombre è il loro carattere effimero. Da un momento all'altro possono scomparire: dopo che il riflettore o la candela si sono spenti non v'è più nulla".



di Feldmann per la possibilità di generare infiniti racconti trova in quest'opera un'ampia possibilità, che sposta l'attenzione dalla sequenza di immagini a una nuova forma complessa particolarmente evocativa.

¹⁰ Esposta per la prima volta nel 2002 presso lo Sprengel Museum di Hannover, *Shadow Play* prevede un tavolo lungo circa 20 metri e alcuni piedistalli allineati che ruotano su se stessi: su ognuno di essi sono collocati oggetti eterogenei, tra cui vecchi giocattoli di latta, piccoli elettrodomestici, una pistola, una Barbie e diversi souvenir che, grazie all'illuminazione ravvicinata, proiettano sulla parete un *teatro delle ombre* mutevole. Per una recente lettura si consiglia *Hans-Peter Feldmann: Shadow Play*, a cura di C. Bertola (Catalogo della mostra, Milano Fondazione Hangar Bicozza 12 aprile – 10 giugno 2012), Milano 2011.

Le accezioni di ombra

Per indagare sul concetto di *ombra* è necessario capire quali siano le diverse accezioni.

Anche se facilmente riconducibile alle semplici leggi dell'ottica, l'ombra avrà sempre qualcosa di sfuggente nel suo aspetto: fa parte del nostro ambiente ma appare e scompare alla vista, è effimera, mutevole e impossibile da toccare.

Nell'antichità con *ombra* si intendeva anche l'aspetto che conservano nell'oltretomba le anime dei defunti: la parola ha pertanto il significato di spettro, apparizione, fantasma¹¹. In linea generale *ombra* rimanda ad una zona di minore luminosità prodotta da un corpo opaco che si interpone tra una superficie e una sorgente di luce; è anche la figura che questo corpo proietta sulla superficie riproducendone la forma; si

chiama *ombra* anche il contorno indistinto di una persona o di un oggetto quando vi è tanta oscurità; nel mondo dell'Antico Egitto il vocabolo rimanda anche alla distinzione tra ombra chiara (*ka*), proiezione aerea dell'individuo – anima – e ombra nera (*khaibit*).

In senso figurato ha anche quello di apparenza priva di sostanza o di quantità minima; se in senso più ampio, l'ombra è l'assenza di luce, spesso è anche sinonimo di luogo nascosto o sconosciuto agli altri tanto da poter equivalere ad una situazione oscura o enigmatica.

L'ombra e le teorie ad essa relative

Se in ambito artistico spicca il *Libro della pittura* di Leonardo in riferimento all'ombra

¹¹ È interessante che anche nell'antica epopea indiana ricorra la presenza dell'ombra come fantasma: il *Mahabharata* racconta che la principessa Damayanti dovette riconoscere tra cinque Nala (quattro divinità avevano assunto le fattezze del suo amato data la bellezza della ragazza): osservando che solo uno proiettava un'ombra – il vero Nala – gli altri (ombre) furono

traditi dalla loro natura di fantasmi. In Occidente è noto il racconto di Adalbert von Chamisso (1814) sull'infelice Peter Schlemihl, che vendette la propria anima al diavolo e, non proiettando più alcuna l'ombra, perse il proprio posto nel mondo reale.

“[...] Il lume tagliato dalle ombre con troppa evidentia e somamente biasimato appresso de pictori, onde per fugire tale inconveniente se tu depingi li corpi in campagna aperta farai le figure non alluminate dal sole ma fingi alcuna quantità di nebbia o nuvoli trasparenti essere interposti infra l’oggetto e il sole onde non essendo la figura del sole espedita non saranno espediti i termini del’ombre co’ termini de lumi [...]”

la cui resa netta veniva considerata riprovevole ed evitabile velando il sole, nel contesto psicoanalitico analitico Carl Gustav Jung ne consegnò un’ampia analisi. “Con il termine ombra intendo il lato *negativo* della personalità, e precisamente, la somma delle caratteristiche nascoste, sfavorevoli, delle funzioni sviluppatesi in maniera incompleta e dei contenuti dell’inconscio personale”, disse.

¹² Gli archetipi sono modalità innate secondo le quali si possono formare le nostre rappresentazioni e quindi le cognizioni, le emozioni e i comportamenti a queste associate. Se applichiamo un’ottica evoluzionista l’ombra è un archetipo che si è formato mediante la selezione naturale ed ha una funzione di flessibilità adattiva. Potremmo definirlo come l’archetipo devoluto alla formazione delle immagini corrispondenti a

Costituita da quegli aspetti della personalità considerati negativi, che non vengono riconosciuti o accettati, l’ombra quale aspetto funzionale della psiche – a sua volta articolata in parte inconscia, individuale e collettiva, e parte conscia – ingloba i *contenuti rimossi*.

L’ombra inoltre non è riferibile ad una porzione della psiche ma di volta in volta riguarda i rapporti tra determinati immaginari e il punto di vista cosciente, rapporto che varia in funzione della storia e dell’ambiente e che si fonda su basi archetipiche¹².

Formando una vera e propria alterità interna, l’ombra comporta l’aver a che fare con la primitività, l’inadeguatezza e la potenzialità inespressa, aspetti concernenti gli aspetti psichici individuali non emersi durante il percorso di individuazione, che innescano un particolare sentimento, a cui già Freud

ciò che è appartenente alla nostra specie (pulsioni primitive e/o distruttive) ma inaccettabili per le norme collettive). La funzione dell’archetipo dell’ombra è pertanto quella di permettere di contrapporre una polarità negativa a quegli immaginari eticamente accettabili, i quali devono avere tale controparte affinché possano emergere.

attribuì il nome di *perturbante* (questo nasce sempre davanti a qualcosa che è nello stesso tempo sia familiare sia estraneo, qualcosa che nonostante debba stare nascosto in qualche modo si palesa). Secondo la prospettiva junghiana, l'ombra agisce nel nostro comportamento attraverso comportamenti che definiamo irrazionali e impulsivi.

L'ombra si incontra anche nei sogni e molto spesso è collegata a motivi specifici come una persona simile al sognatore ma con caratteristiche moralmente non accettabili o addirittura primitive. Un motivo tipico di manifestazione dell'ombra nei sogni riguarda la presenza di un *alter ego* (studi nell'infanzia ci dicono che il bambino incontra la propria ombra attraverso la creazione di un'immagine positiva e benefica di un amico immaginario, un *doppio di sé* con cui condividere empatia in momenti di dialogo interno attraverso il processo di simbolizzazione).

Dal punto di vista ontologico l'ombra è ineliminabile dall'esistenza perché mette l'individuo di fronte all'incertezza



e al contrasto tra noto e sconosciuto. Questo archetipo riveste una funzione importante nel percorso di individuazione del soggetto e di conoscenza per una percezione di sé maggiormente equilibrata per un delineamento di etica individuale.

Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce
di Azzurra Pizzi

L'incontro con sé stessi infatti implica innanzitutto l'incontro con la propria ombra ("l'ombra è, in verità, come una gola montana, una porta angusta la cui stretta non è risparmiata a chiunque discenda alla profonda sorgente", asserì Jung).

Allacciandosi a questo concetto e per concludere la parentesi teorica, si propone un passo relativo al pensiero di William Kentridge sull'ombra; come Eratostene, l'artista interroga l'ombra posta sul fondo della realtà visibile e gli rivela ciò che è stato celato dall'ottundimento della memoria: se non ci fossero le ombre, il cervello non potrebbe registrare l'informazione di immagini degli oggetti, che apparirebbero come fluttuanti e inconsistenti.

L'ombra immediatamente introduce un altro nell'immagine e l'altro è una fonte di luce: questo è "l'inizio del paradosso dell'ombra: al contempo è tutt'uno con la persona ed è anche separata dalla persona", ha affermato Kentridge. Durante la notte l'ombra poi è capace di rintanarsi nei corpi, di assorbirne i sogni, le paure, i moti della coscienza: questi vengono portati nel mondo diurno, quando l'ombra viene riflessa sulla terra o



sui muri, dove Kentridge vi trasferisce le proiezioni nere della coscienza umana seguendo un percorso inverso rispetto alle vie indicate dalla tradizione filosofica occidentale. Viene sondata la strada verso la conoscenza e la questione verte sull'illuminazione: "Mi chiedo se sia possibile il contrario, se qualcuno, accecato o disorientato dalla luce del sole, incapace di guardarla, possa scegliere di scendere, non solo per avere sollievo, ma per capire, nel mondo delle ombre. Per Platone il

percorso è invariabilmente verso l'illuminazione e ciascun nuovo livello spiega la zona precedente, più oscura e meno diretta. E malgrado il re filosofo, che ha visto il sole e percepito la verità, debba tornare nel mondo sotterraneo, la sua è una missione volta a portare la verità e la conoscenza della luce. È fuori questione che si possa apprendere alcunché dalle ombre a proposito del mondo superiore. Egli detiene quindi il monopolio della verità. Nutro un duplice interesse per Platone: per la sua profetica descrizione dell'attuale mondo del cinema – un mondo nel quale le persone si rapportano alla realtà tramite la mediazione di uno schermo appare molto attuale – ma più in particolare in difesa delle ombre e di ciò che possono insegnarci a proposito di illuminazione”¹³, ha dichiarato l'artista in persona.

¹³ Si veda W. Kentridge, “Elogio delle ombre”, in *William Kentridge*, a cura di C. Christov-Bakargiev (Catalogo della mostra, Rivoli Castello Museo d'Arte Contemporanea 10 gennaio – 19 febbraio 2004), Milano 2004.
<https://www.castellodirivoli.org/comunicato/william-kentridge-respirare/>

L'ombra nell'arte: alcuni casi-studio

Nel mondo dell'arte l'ombra ha sempre creato dei problemi, data la diversa distribuzione nel corso delle ore, specialmente all'aria aperta, tanto che nei corsi di pittura la teoria delle ombre veniva studiata con lo scopo di sottrarre gli oggetti al mutare costante del chiaroscuro naturale.

Per quel che riguarda la modalità di trattare le ombre si distingue lo sfumato di Beato Angelico, la lucidità scientifica di Masaccio, il calcolo delle ombre in epoca manierista, le drammatizzazioni teatrali di Rembrandt e Caravaggio, le accentuazioni di brillantezza in Tiepolo, le sperimentazioni di William Turner, le suggestioni di Jean-Leon Gérôme, l'enfatizzazione delle ombre in base all'ambiente circostante in Pissarro, la resa atmosferica di Cézanne¹⁴, il turbamento in Munch (lo abbiamo visto parlando di *Pubertà* in *L'arte ci*

¹⁴ S. Poggi, *Il colore e l'ombra. La trasparenza da Aristotele a Cézanne*, Bologna 2019. Contenuto digitale *L'ombra è un colore. Sulle tracce di Paul Cézanne* (<https://centropecci.it/it/eventi/la-ombra-a-un-colore>).

prende per mano 3. La costruzione e la realizzazione del sé tra tempeste adolescenziali e ostici orizzonti).

In questa sede l'interesse è volto alla relazione personale intercorsa tra gli artisti e l'ombra secondo le diverse accezioni sopramenzionate e la funzione espressiva dell'ombra.

Füssli e l'oscurità dell'enigma

Il primo artista scelto è Heinrich Füssli, che nel 1801 riprese il mito di Butade Sicionio in occasione della prima conferenza sull'arte antica tenuta alla Royal Academy di Londra¹⁵:

“[...] Se esiste una leggenda che merita la nostra attenzione, è proprio la storia d'amore della fanciulla corinzia che, grazie alla luce di una lampada nascosta, tracciò i contorni della sagoma del suo amato prima che questi la lasciasse; tale racconto ci spinge a formulare delle osservazioni sui primi tentativi meccanici di pittura e su questo metodo lineare che,

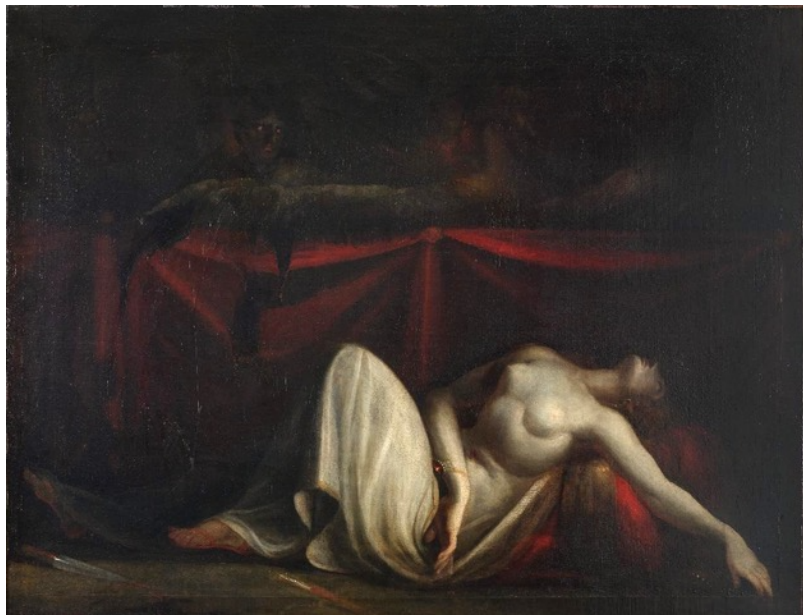
pur non essendo stato praticamente rilevato da Winckelmann, ha continuato a costituire la base della prassi esecutiva molto dopo che lo strumento per cui venne ideato era stato accantonato [...] I primi esempi di quest'arte furono gli *skiagrammi*, semplici contorni d'ombre, simili a quelli il cui impiego è stato diffuso nel pubblico [...]”.

Facendo riferimento al genere di ritratti in voga nel XVIII secolo, noti come ritratti di *silhouette*, ottenuti ritagliando la sagoma di un soggetto a partire dalla sua ombra proiettata, l'artista richiamò l'attenzione sugli studi di Lavater inerenti alla fisiognomica¹⁶.

Il fermento preromantico irrorò l'arte del pittore svizzero che, entrato in contatto con Johann Jakob Bodmer, tra i principali teorici dello *Sturm und Drang* (Tempesta e impeto) in opposizione al razionalismo illuminista, rimase affascinato dalla rappresentazione della parte oscura e irrazionale, che si esprime nell'attività onirica.

¹⁵ <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/lectures-on-painting-delivered-at-the-royal-academy-march-1801-by-henry>

¹⁶ Qualche anno prima Füssli illustrò alcune pagine della versione inglese di Johann Caspar Lavater (*Essays on Physiognomy*, London 1792).



Interprete dell'arte antica in chiave sentimentale, Füssli trasse ispirazione dal mondo della tragedia: rimase colpito da Erifile, corrotta da Polinice con i gioielli di Armonia, che convinse il marito Anfiarao a prendere parte alla campagna dei Sette contro Tebe. Quest'ultimo fu ucciso nella campagna e suo figlio Alcmeone vendicò suo padre uccidendo sua madre.

Riferendosi ai *Racconti di Canterbury* di Chaucer ("Prologo" della donna di Bath) e prendendo in prestito la posa della morta Erifile da quella di Clitennestra sul sarcofago di Oreste (Musei Vaticani), per il dipinto *Le Erinni scacciano Alcmeone dal cadavere di sua madre, Erifile, che egli ha ucciso* Füssli mise insieme ricordi di Igino (*Favole*, 73) e Stazio (*Tebaide*, IV, 187 ss.) e accentuò la parte (o)scura del dipinto dal forte contrasto luce-ombra.

De Chirico e la predilezione per le ombre geometriche e precise

Come visto l'ombra è sinonimo di luogo nascosto o sconosciuto agli altri tanto da poter equivalere ad una situazione oscura ed enigmatica. In riferimento a questo sembra opportuno dedicare un paragrafo al metafisico Giorgio De Chirico.

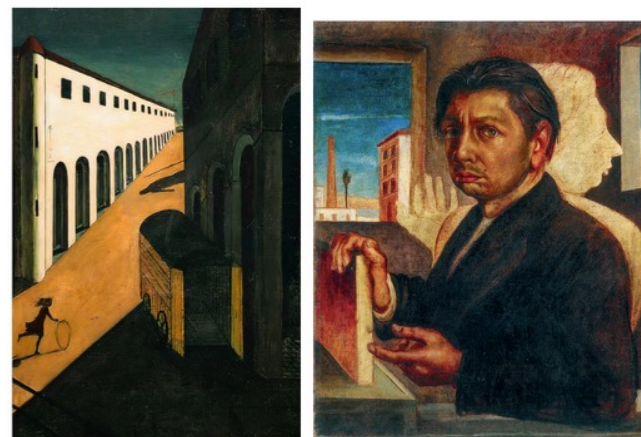
"Son più gli enigmi nell'ombra di un uomo che cammina in pieno sole che in tutte le religioni del passato, del presente e

Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce
di Azzurra Pizzi

del futuro”¹⁷, scrisse il pittore da sempre interessato al mistero del volume e agli effetti di perturbante estraneità sortiti grazie alla manipolazione delle incongruità spaziali, per dirla con la locuzione di Rudolph Arnheim.

Due opere hanno suscitato interesse per l’inserimento dell’ombra: *Mistero e melanconia di una strada* (1914) e *Autoritratto con ombra* (1919).

Se il primo dipinto è caratterizzato da un asse obliquo, che fa sì che il racconto si svolga sotto il segno di una tensione muta, di un mondo pronto a disfarsi seconda una linea di sutura invisibile, di un orizzonte sottostante il centro del quadro, di una strada-miraggio che attrae verso la caduta e il nulla, l’interpretazione *nichilista* dell’antico codice di rappresentazione delle ombre è ricorrente nella produzione artistica di De Chirico, che a quel repertorio privo di coerenza scientifica risponde restituendo il vuoto del loro stesso enigma.



Oltre a rincarare la dose sul programma automitografico del pittore, il secondo dipinto segna la reincarnazione dell’estetica dechirichiana alla luce dell’esperienza della Metafisica e dello stanziamento in Italia. Eseguito dopo il trasferimento dell’artista da Ferrara a Roma nel novembre 1918, l’autoritratto fu dipinto sulla scia di due importanti, seppur deludenti, mostre romane. L’insuccesso di entrambe indusse

¹⁷ G. De Chirico, “Il senso del presagio”, in *Metafisica*, a cura di E. Coen, Milano 2003, p. 51 [il testo riprende alcuni passaggi de *Il meccanismo del pensiero*].

De Chirico a difendere la propria pittura non solo dai critici ma anche dalle appropriazioni dei suoi colleghi, primo tra tutti Carrà.

L'opera fa parte di una serie di autoritratti «doppi», in cui De Chirico si rappresenta insieme a busti di statue, con la madre o il fratello, come suoi *alter ego* metafisici. Rifacendosi ai celebri autoritratti di Nicolas Poussin e Arnold Böcklin, i due volti del pittore sono due aspetti di una stessa realtà, che da un lato appare reale, nonostante si appoggi, letteralmente, sulla letteratura, dall'altro è *occultata*, pur in grado di guardare al mondo con chiaroveggenza.

Duchamp e le ombre portate

L'ultimo quadro realizzato da Duchamp (1918) appare come un riepilogo di tutta la sua opera precedente: caratterizzato



dall'ombra di tre *readymade* (la ruota di bicicletta, la rastrelliera per cappelli e, al centro, un cavatappi – questo fu rappresentato dalla proiezione anamorfica della sua ombra e Duchamp decise di considerarne l'ombra alla stregua di un *readymade*), il dipinto incarna il senso dell'assenza di senso della rappresentazione.

Il carattere *fantomatico* della rappresentazione pittorica è segnalato dal dito (si veda al centro la mano con l'indice), unico segno pittorico in atto a provare il rovesciamento radicale: in un quadro fatto di ombre la rappresentazione gira su se stessa e la mano operante/indicante è il simbolo di una

Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce
di Azzurra Pizzi

messinscena sarcastica e della una presenza di un artista che aveva scelto di non dipingere più¹⁸.

Picasso e l'alterità dell'ombra rispetto all'identità del riflesso nello specchio

Responsabile di stravolgimenti e nuovi inizi nel mondo dell'arte, Picasso ha contribuito a stravolgere anche il rapporto con le ombre. All'interno dell'iconicità elastica del cubismo il pittore spagnolo fissò un'equivalenza di principio tra ombra e profilo e segnò la fine dell'antica tradizione che vedeva nell'ombra il complemento dell'incarnato: l'ombra con Picasso divenne lo strumento per dis-farlo. *Silhouette con ragazza accovacciata* (1940) presenta un'ombra



nera in tutta la parte destra della composizione e mostra una riconoscibilità con i tratti dello stesso artista.

Prima di chiedersi quale sia stavolta il possibile ruolo rivestito dall'ombra, non può non essere notato il legame fisico tra la filiforme figura e la grande ombra; seguendo un tortuoso percorso, un braccio del personaggio di sinistra “supera la

¹⁸ Il dipinto in questione fu realizzato in seguito alle richieste insistenti della mecenate americana Katherine Dreier. Per quel che concerne l'ombra e il profilo tracciato è rilevante un ulteriore dato: per la monografia di Robert Lebel intitolata *Su Marcel Duchamp* (1959) si progettò un frontespizio avente proprio il suo profilo con il

messaggio di un Duchamp indecifrabile. Nello stesso contesto Duchamp inviò un autoritratto con la propria silhouette tracciata in positivo: se il profilo nero si offre al pubblico e resta misterioso, quello bianco è un'illusione visto che il suo originale non esiste più.

cornice” e, proseguendo, si confonde con il contorno circoscritto dell’ombra: non è Picasso-ombra a generare le immagini ma è lui ad essere generato dalle sue stesse immagini. La cornice è uno specchio e la figura è un riflesso ridotto a schema di Picasso, la cui mano “esce” dallo specchio e realizza sia il quadro sia la *rassomiglianza* dell’autore, che si affaccia come *ombra circoscritta*.

Picasso proclamò in questo modo l’alterità dell’ombra e del profilo rispetto all’identità del riflesso nello specchio e sancì la definitiva scomparsa dei limiti del produttore, che è anche prodotto.

Nel 1953, anno della morte di Stalin, inevitabili contraddizioni investirono il mondo degli intellettuali e artisti della sfera comunista, tra i quali anche Picasso. Egli si trovava in una situazione particolare: se da una parte veniva coinvolto in convegni internazionali organizzati dal partito, molto di frequente le sue opere venivano bocciate da dirigenti o critici

dello stesso (questo accadde anche quando realizzò il ritratto di Stalin dalle fattezze autoritario-crudeli). Grandi esposizioni furono comunque organizzate con l’appoggio del partito (si consideri il tour italiano coordinato dal senatore Oronzo Reale per le mostre a Roma e Milano proprio nel 1953¹⁹). Con *L’Ombra* Picasso sembra essersi soffermato su sé stesso e sulla sua posizione: l’uomo in controluce si staglia *in nero* e sul fondo tele fanno la loro apparizione come se al di là dello spazio-camera-studio (sembrano prendere il posto di finestre sul mare); l’ombra del soggetto che dipinge non è altro che il pittore a metà tra se stesso, i dipinti, lo studio e il contesto esterno.

Anche la tecnica utilizzata, una sorta di *papier collé*, amplifica l’effetto di interpolazione tra gli elementi e il potere di assorbimento-annullamento della figura nera.

¹⁹ *Mostra di Pablo Picasso: catalogo ufficiale*, a cura di L. Venturi (Catalogo della mostra, Galleria Nazionale d’arte moderna maggio 1953), Roma 1953 (con la collaborazione di E. Battisti e N. Ponente); *Pablo*

Picasso, a cura di F. Russoli (Catalogo della mostra, Milano Palazzo Reale settembre – novembre 1953), Milano 1953.

Warhol e la duplicazione

Il re della Pop Art nel 1979²⁰ espose una serie di 66 tele dal titolo *Shadows*: come un fregio continuo riportavano le ombre di diverse sagome di cartapesta appositamente assemblate.

Somigliante alla tradizionale forma dei quadri, l'opera propone riflessi d'ombra: ogni originale è già una riproduzione e le tele rispecchiano il mondo, che è esso stesso la reduplicazione di uno schermo smisurato.

Due anni dopo Warhol ne *L'ombra* volle raffigurarsi in scala gigantesca e sdoppiato: se nella parte di destra il suo volto è ripreso quasi frontalmente e tagliato parzialmente dalla cornice, più della metà della composizione è occupata dalla sua ombra vista di profilo (è quella di un individuo polimerizzato dalla post-modernità).



In questo caso la duplicazione viene vissuta come conseguenza di una frattura, dal momento che l'ombra mostra il profilo di un uomo che si può vedere anche in posizione quasi frontale: secondo la dialettica della rappresentazione occidentale, oltre allo specchio, proprio la frontalità dà corpo alla forma simbolica del rapporto io-sé mentre il profilo (e l'ombra) rimandano al rapporto sé-altro.

²⁰ Nello stesso anno in cui morì Giorgio De Chirico si tenne la mostra con *Shadows* alla Heiner Friedrich Gallery nella Grande Mela. Il debito nei confronti del pittore ferrarese (si consideri l'evento espositivo *Warhol verso De Chirico* – Roma 1982-1983 – che mostrò la resa seriale della Metafisica e la sua de-sacralizzazione attraverso la moltiplicazione) fu dichiarato dallo

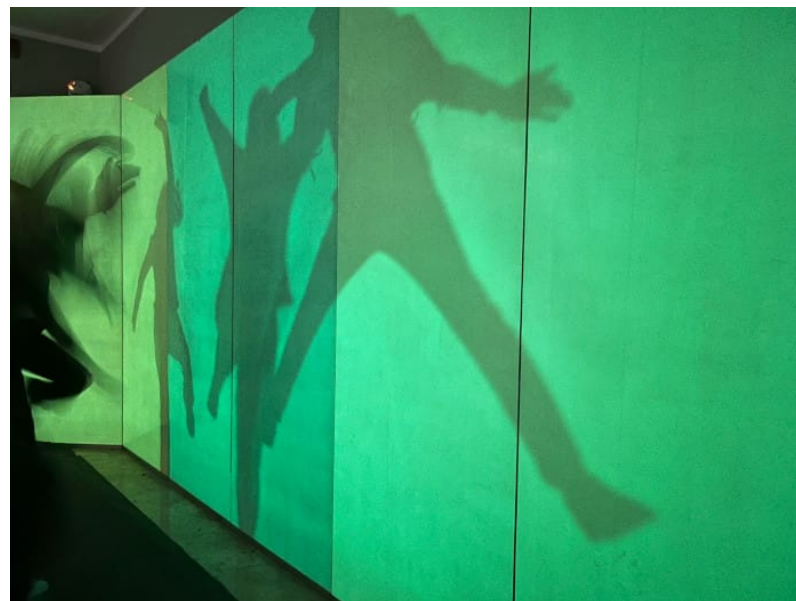
stesso Warhol, che confessò: “[...] Mi piace la sua arte e l'idea che egli abbia sempre ripetuto gli stessi quadri. Nella ripetizione vedeva un modo di esprimersi. È forse il nostro punto in comune. Non è la vita stessa una serie di immagini che cambiano nel loro stesso ripetersi?”.

Con quest'opera Warhol sembra aver indagato i propri tratti per poi sbarazzarsene (diversamente da ciò che si verifica in *Doppio Mickey Mouse* dello stesso anno in cui il sé e l'altro sono invece interscambiabili).

Alberto Biasi e l'ombra in movimento

Le opere-ambiente dipinte di pittura fosforescente e illuminate da lampade Wood sono centrali nella produzione artistica di Alberto Biasi, il quale coinvolgeva i riguardanti davanti ai pannelli a proiettare su questi, semplicemente passando, la propria ombra. Una volta allontanatisi le ombre rimangono ancora impresse sulla superficie per qualche secondo.

Oltre a consolidare il rapporto tra percezione e funzione attiva dei fruitori, il lavoro di Biasi dai titoli di rimando mitologico (*Eco* in questo caso, nome della ninfa che si struggeva di amore per Narciso) ancora una volta completava l'opera rivestendola



di un senso e di un significato più ampi: gli esperimenti cinetici e la carica mitologica, come appena letto, facevano in modo di allontanarsi dal gioco divertente delle macchinette di istantanee per veicolare una dimensione lirica. La ricerca dell'artista ha coinvolto tutti, compresi i bambini e i curiosi,

tanto da diventare arte programmata²¹: l'artista padovano del Gruppo N ha insegnato e mostrato che i corpi passano, lasciano una traccia (*skia* – ombra) ma coloro che le hanno lasciate, impressionando la superficie, possono assistere al lampo del suo essere-nel-tempo ma anche allo svanire dell'immagine *in transito*.

Kara Walker e la denuncia dell'ombra

Si chiama *ombra* anche una persona o un oggetto quando, a causa dell'oscurità o per altro motivo, è possibile vederne solo il contorno indistinto.

Approcciando proprio a questa accezione, si reputa opportuno richiamare un'installazione visibile anni fa al MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo presso la Galleria 1 dal nome *The Emancipation Approximation*. Su una parete bianca dell'edificio firmato Zaha Hadid un susseguirsi di silhouettes



nere e bianche mostravano donne e cigni che si rincorrevano e si fondevano (la citazione mitologica dell'episodio di Leda con il cigno era evidente).

Ricordando l'*Emancipation proclamation* (1862), documento emanato dal presidente degli Stati Uniti Abraham Lincoln, che dichiarava l'abolizione della schiavitù, il progetto sopra descritto impegnò Kara Walker dal 1999 al 2003: una

²¹ Si veda uno degli appuntamenti espositivi più recenti (*Alberto Biasi: tuffo nell'arcobaleno*, Roma Museo dell'Ara Pacis 13 ottobre 2021 – 30 aprile 2022).

<https://www.arapacis.it/it/mostra-evento/alberto-biasi-tuffo-nell-arcobaleno>

narrazione aperta costituita da scene a grandezza naturale dal contenuto violento e macabro era ispirata all'abominio perpetrato sugli schiavi [si tratta di frammenti di vita in piantagione che hanno come protagonisti la giovane schiava, il *pick-a-ninny* (il bambino di colore), la *mammy*, *Uncle Tom* (il nero servile) e le famiglie dei padroni bianchi].

Tema centrale nei lavori di Kara Walker sono infatti i pregiudizi razzisti e sessisti, radicati in particolare tra gli abitanti degli stati del Sud, in cui la politica di segregazione razziale era dilagante. Per i suoi racconti figurativi, giocati sull'ombra e sulla sagoma, con la tecnica insolita del ritaglio della carta (*papercut*) l'artista predilige silhouettes che si muovono in uno spazio metaforico tra giorno/notte e luce/buio. L'impatto inequivocabile e l'allegorico *humor* invadono le installazioni, i video (per questi ispira a Lotte Reininger, regista d'animazione antecedente Walt Disney), le

scenografie, i *wall drawing* e i collages su vari supporti ma anche disegni, tempere, miniature. Se i complessi processi di ricostruzione identitaria e la necessità di un riscatto femminile sono ricorrenti nella sua produzione artistica, Kara Walker utilizza un tono dissacrante impiegando lo stesso strumento (illustrazione) che caratterizzava sia la grafica tradizionale che i testi segregazionisti (secondo le ricorrenti categorie pseudoscientifiche, a cui si ricorre nelle teorie razziste, i corpi degli schiavi venivano catalogati come inferiori in base al profilo camuso, ai capelli crespi o alla conformazione dei glutei). Grazie ai contrasti (piacevole-orribile, decorativo-mortifero, ludico-mortificante – “*Cerco di unire tanti elementi apparentemente distanti fra loro: la violenza con la comicità, il sesso col razzismo, il mito della sicurezza e le fobie contemporanee*”, ha detto Kara Walker) l'artista riesce a suscitare in chi guarda emozioni al limite

dell'intollerabile, riuscendo a scuotere la società, compresa quella americana, che troppo spesso tenta di rimuovere il suo sanguinoso passato²².

Se il lavoro presente nella collezione permanente del MaXXI è incentrato sulla narrazione per silhouettes, *Darkytown Rebellion* (2001) è un'installazione multimediale su larga scala composta da diciassette sagome di carta ritagliate, un dipinto paesaggistico incorniciato e una proiezione a parete: rappresenta una violenta ribellione di un gruppo di schiavi contro i propri schiavisti. In *Darkytown Rebellion* i personaggi contrassegnati da stereotipi razzisti sono presentati come figure a grandezza naturale su un unico piano allo stesso livello del

loro pubblico che, oltre a guardare, entra a far parte della stessa narrazione per immagini. Il titolo dell'opera presenta un insulto razziale ed è stato tratto da un paesaggio anonimo denominato *Darkytown*, che Walker ha trovato nel catalogo *American Primitive Painting* (1942): proprio una versione di questo dipinto, *Darkytown Redux. After Anonymous* (in cui le figure sono state rimosse dalla composizione) è inclusa nell'installazione, dove ancora una volta il contrasto risulta imperante (vengono raffigurate fattorie e un paesaggio *naïf* verde- giallo e al contempo immagini violente dal contenuto razzista).

²² Si possono leggere i seguenti contributi:

<https://www.tribune.com/attualita/2011/03/kara-walker-platone-e-il-politicamente-scorretto/>
<https://www.fondazionemerz.org/kara-walker-a-negress-of-noteworthy-talent/>

La stessa artista ha dichiarato: “È interessante che non appena inizi a raccontare la storia del razzismo, inizi a rivivere la storia...continui a creare un mostro che ti ingoia. Ma finché ci sarà un Darfur, finché ci saranno

persone che diranno ad altri ‘Ehi, non appartieni a questo posto’, sembra realistico continuare a indagare sul *territorio del razzismo*”.

È rilevante che nell'estate-autunno del 2022 Milano presso il MUDEC – Museo delle Culture si sia tenuta a ingresso gratuito la mostra *La Voce delle Ombre. Presenze africane nell'arte dell'Italia settentrionale (XVI - XIX secolo)*.

Anche in questo caso ombra, schiavitù, storie di riscatto sociale si intrecciano. È stato pubblicato anche il volume a cura di C. Orsini, S. Rizzo e L. Tosi (Cinisello Balsamo – MI – 2022).

Giuseppe Uncini e l'ombra come assenza di luce

“Una sera a Piazza Navona mi accorsi, in questo grande spazio, che il vuoto era più importante del pieno e che le ombre, oltre a essere più affascinanti e presenti con il buio della sera e l’illuminazione artificiale, avevano un’importanza notevole, esse ci appartengono come i nostri corpi, come i nostri spazi [...]”, disse Giuseppe Uncini nel 1998²³.

Egli adoperava ferro e cemento, come si fa anche oggi nei cantieri, per costruire le cose di cui l’uomo ha bisogno. Le sue installazioni parlano della nostra necessità di organizzarci secondo il principio creativo all’origine di ogni progresso umano. Le atmosfere quasi metafisiche e gli sconfinamenti in atmosfere di luce devono la loro unicità all’attenzione spostata alla forma virtuale dell’oggetto: le ombre, *concetti spaziali*,



sono realtà artificiali, che mutano la forma durante il loro crescere e appaiono legate al colore e alla sua storia nel corso dei secoli. Schiacciando i volumi, l’ombra e il relativo trattamento raccontano la lunga necessità di non alterare la struttura della materia.

²³ Il focus tematico dedicato proprio alle ombre fu oggetto della mostra *Giuseppe Uncini. La conquista dell'ombra* (Milano Fondazione Marconi ottobre 2019 – febbraio 2020). Per la selezione delle opere si può vedere

<https://fondazionemarconi.org/it/exhibition/giuseppe-uncini-the-conquest-of-shadows/>

Nata sotto il segno di un'assenza.

Tra assenza del corpo e presenza della sua proiezione: l'arte di
Claudio Parmiggiani

Osservando le *Delocazioni* di Parmiggiani, risultato di rimozione di mobili e quadri, si rimane colpiti dalle *ombre-bianche* e dalle *ombre-tracce del tempo*²⁴.

Lavorando sul calco dell'oggetto (*negativo*), Parmiggiani con l'atto della combustione di libri dissotterra la questione dell'assenza, che si rende presente e visibile, e ci mostra non la verità ma la possibilità della verità. Proponendo il tema del disvelamento, da sempre radicato nella filosofia delle origini, Parmiggiani presenta opere fatte di fumo, aria, fuoco: l'immateriale è fatto di silenzio e la materia del tempo lascia la sua impronta. L'artista lavora infatti con ciò che si disperde, utilizzando ciò che non è duraturo ma persistente, cioè ombra, cenere e polvere. Affine alla poetica di Giorgio Morandi,

²⁴ Per maggiori approfondimenti sulle *Delocazioni* si può vedere <https://www.maxxi.art/events/mauro-covacich-racconta-senza-titolo-1998-2020-di-claudio-parmiggiani/>.



Una recente pubblicazione analizza un altro aspetto interessante: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Tutto-e-ripetizione-nellarte-di-Parmiggiani-troviamo-le-tracce>.

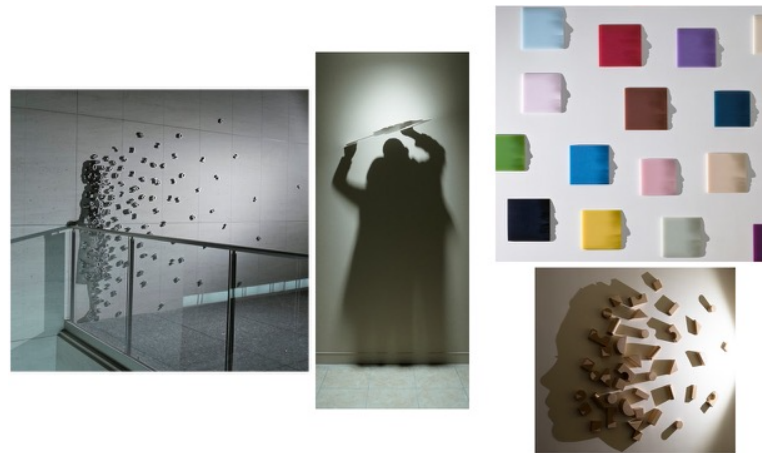
dipinge ciò che non si vede, dà visibilità all'invisibile, sottolinea l'assenza delle cose in un mondo saturo, spesso affollato di ottuse ed esibizioniste presenze, che impediscono il vero vedere.

Considerando l'arte l'unica forma di esistenza e r-esistenza, Parmiggiani fa dell'ombra il vero non il riflesso e tratta il binomio attualità perenne – condanna alla non-significanza.

Anche *Altair*, la stella più brillante della costellazione, appare oggi al di sopra dell'*altare* del presente: è l'ombra di un fumo salito lungo la tela bianca, una traccia lieve come un soffio, una flebile favilla nell'universo del tempo.

Kumi Yamashita e l'intangibilità dell'ombra

“Scolpisco usando sia la luce che l'ombra. Costruisco oggetti singolo o multipli e li colloco in relazione a una singola fonte luminosa. Il lavoro completo è dunque il risultato del materiale (oggetti solidi) e dell'immateriale (la luce o l'ombra)”,



chiarisce Kumi Yamashita, artista giapponese dall'influenza newyorkese.

La sua narrativa bilancia delicatamente luce e ombra, intrecciando fili singoli o creando sagome per rivelare le complessità della forma e dell'uomo. In una bolla di silenzio fatto di interiorità le sue opere a bassa voce e con grazia colgono l'effimera danza tra presenza e assenza, trasmettendo in modo tangibile l'essenza immateriale dei momenti fugaci – ma anche irripetibili – della vita.

Le ombre e la manipolazione per una visione altra

La visione percettiva esige una somiglianza-adesione tra l'oggetto e la sua ombra ma spesso si verifica una manipolazione delle ombre, risultati di distorsioni che (non sempre) obbediscono alla prospettiva e alle sue leggi). Le ombre infatti possono suggerire anche ciò che non esiste materialmente ma che può essere *portato in luce*.

Se nell'Ottocento il caricaturista Grandville dei membri del Gabinetto di Francia rivelò, tramite le non-corrispondenti ombre (naturali) la loro vera natura, quali ubriacone, diavolo, maiale, e gonzo-tacchino, a partire dagli anni Novanta Tim Noble e Sue Webster hanno fuso insieme l'arte della trasformazione e l'arte della proiezione: dopo aver assemblato rifiuti, successivamente con le luci proiettano il risultato del cumulo su un muro. Oltre a tradire influssi dalle teorie di psicologia percettiva, i due artisti britannici denunciano derive della cultura *pop* sottoforma di segnaletica luminosa: niente è come sembra e tutto viene rivelato con forza pungente.



Si denudano gli eccessi del consumismo, si fondono gli opposti (maschio-femmina, cultura alta-cultura popolare, artigianato-spazzatura) e si sovverte il senso di *installazione*.

“Li abbiamo fatti procedere parallelamente. Ci sono due lati del lavoro; quello luminoso e quello oscuro. Essi rappresentano le due diverse personalità che coesistono dentro di noi”, ha dichiarato Webster.

Dal mucchio apparentemente casuale di immondizia le ombre (e le luci direzionate) improvvisamente conferiscono un significato e un valore diversi all'intera composizione, che

presenta un'indubbia chiave di lettura prima celata. Queste composizioni a primo impatto casuali e informi si trasformano spesso in accurati e dettagliati autoritratti degli stessi artisti, proiettati come ombre sul muro retrostante grazie a una sapiente e studiata illuminazione.

Senza dubbio alla base di questi lavori vi è l'invito a distaccarsi dalla prima apparenza per indagare nuove possibilità di visione e dal preconetto che dai rifiuti non possa ri-nascere alcuna cosa, nemmeno un'ombra di qualcosa. Oltre la percezione visiva la poetica artistica analizza i significati attribuiti alle forme, alle cose, alle persone raffigurate: se "dai diamanti non nasce niente, dal letame nascono i fiori", utilizzando le parole del cantautore italiano De André, l'immondizia può far maturare consapevolezza.

Ombre: un focus fotografico lampo

Indipendentemente dall'influenza esercitata su Gauguin, l'unico uso dell'ombra ritenuto legittimo era in passato proprio quello del mezzo fotografico²⁵.

Nella parte finale della sua vita (e anche sperimentazione artistica) Monet si dedicò ai paesaggi d'acqua ("I paesaggi di riflessi sono diventati un'ossessione. Vanno oltre le mie forze di uomo anziano, e tuttavia voglio riuscire a rendere quello che sento", disse).

Data la mancanza di orizzonte e cielo, le sue ultime opere non possono dirsi veri e propri paesaggi: la superficie del quadro viene confusa con la superficie dell'acqua e l'esterno è presente solo nella misura in cui viene assorbito dallo *specchio*.

²⁵ Rifacendosi alla pittura giapponese, priva del contrasto luce-ombra, il pittore era propenso ad abolire le ombre al servizio dell'illusionismo.

Due specie di perturbazioni: dalla luce alla tenebra, dalla tenebra alla luce
di Azzurra Pizzi

Anche l'osservatore non ammira un paesaggio ma si china sullo specchio dell'acqua, trasformandolo in quadro.

Come diceva la critica d'arte di quegli anni, "lo specchio contiene il cielo, le nuvole, gli alberi, tutte le piante e lo stormire delle foglie. Ogni cosa vi si riflette, vi si riassume, vi si dissolve" nelle opere con ninfee di Monet, che rovesciò il mito delle origini: sulla superficie riflettente della vasca d'acqua ondeggia la sua ombra e non la sua immagine. Grazie allo strumento fotografico Monet poté esprimere l'ombra dello sguardo di ciò che la pittura può intuire e consolidò il primato dello sguardo sulla mano.

Monet però sostituì il paradigma della mimesi occidentale con l'elogio orientale dell'evanescenza dell'ombra (non a caso quest'estremo autoritratto fu impressionato dal ponte giapponese di Giverny).

Dal 1923 il grafico Aleksandr Michajlovič Rodčenko cominciò a dedicarsi alla fotografia, ambito artistico da stimare autonomo. Sfruttando il dinamismo di assi diagonali e di



angolazioni ardite, con decise alternanze bianco/nero *Ragazza con Leica* (1934) mostra una struttura geometrica potentissima costituita da una *rete-trama* di ombre.

“La rivoluzione consiste nel fotografare in modo tale da dare alla fotografia tanta forza da potere non solo far concorrenza alla pittura ma anche indicare a tutti un nuovo metodo moderno per scoprire il mondo della scienza, della tecnica e della vita quotidiana”, asserì Rodčenko, per il quale la fotografia aveva

tutti i diritti (e forse anche i meriti) per essere considerata l'arte del nostro tempo.

L'ombra infine si mostra come *rivelatrice di oggetti al di fuori del campo visivo* in *Ahmedabad* (1967) di Cartier Bresson che, per ambientare il soggetto in uno specifico contesto, scelse l'ombra dell'edificio sacro.

Conclusioni

Da sempre consegnate al mondo delle apparenze, le ombre sono immagini, rappresentazioni di oggetti sì ma spesso incomplete, silhouettes in cui solo il contorno viene

rappresentato. L'interno dell'ombra è sempre indistinto (dice infatti chi ha perso la vista di vedere ombre) ma l'ombra è anche una traccia (abbiamo visto come il termine greco antico *skia* significhi questo)²⁶.

L'ombra però funge anche da duplicato, spesso configura personaggi letterari e imbeve testi poetici²⁷ e di prosa²⁸.

È qualcosa da cui non ci si può staccare (come teorizzato da Jung) ed è sinonimo di oscurità (il vocabolo *skot* da cui deriva rimanda proprio a questo), che può da un lato proteggere (siamo all'ombra di qualcuno quando siamo nella sua sfera di influenza), dall'altro dominare (siamo l'ombra di qualcuno quando non intendiamo uscire dalla sua sfera di influenza).

²⁶ Si potrebbe aggiungere che lasciare una traccia di "ombra" potrebbe equivalere a lasciare "tocchi di colore" (la "terra d'ombra" è un colore – terra bruna – che serviva a dare le ombre ai dipinti).

²⁷ Nell'*Elogio dell'ombra* di J. L. Borges è scritto:

"[...] Questa penombra è lenta e non fa male;
scorre per un mite pendio
e somiglia all'eterno.

Gli amici miei non hanno volto [...]

Posso infine scordare. Giungo al centro,
alla mia chiave, all'algebra,
al mio specchio.

Presto saprò chi sono" (dalla raccolta del 1969 dal medesimo titolo).

²⁸ Se prendiamo *La linea d'ombra* di Joseph Conrad capiamo che questa non va solamente oltrepassata per lasciare indietro la giovinezza per addentrarsi conseguentemente nell'età adulta: questa infatti affonda nell'inconoscibile, nel perturbante, è una linea di demarcazione sempre visibile ma mai visibile. Dopo essersi seduto sulla poltrona della sua cabina di comando, il protagonista coglie la propria immagine nello specchio del regresso infinito, un volto che dal passato s'inabissa nel futuro del proprio invecchiamento e lo porta a intraprendere un viaggio al cuore dell'esperienza della vita.

Fare ombra a chi ci sta vicino equivale ad impedirgli di essere visto. Alimentare l'ombra di qualcosa o qualcuno può anche significare tramandare un insegnamento, un modo di fare, un modo di essere e/o essere stati²⁹.

Leggendo i testi di Jun'ichiro Tanizaki si impara molto della filosofia orientale sul concetto di luce e ombra: bianco e *bellezza* sono sinonimi ma ciò che dà valore al bianco è l'oscurità. Il *bello* giace in quello spazio indefinito, in quel vuoto denso dove si addensa l'ombra.

Nell'*Elogio dell'ombra*, testo del 1933, Tanizaki (nato in un periodo di transizione e cambiamento, il cosiddetto periodo Meiji) pose in antitesi questa sensibilità tradizionale e quella del moderno Occidente: l'uso smodato della luce elettrica in quegli anni affermava la supremazia della vista, impiegata per geometrizzare l'esperienza sensibile, che generava uno squilibrio nell'ecologia della sensibilità; le superfici radiose

soppiantavano il mondo denso avvolto da ombre: l'iperstimolazione di un senso finiva col rendere passivi gli altri, affievolendo l'auspicio all'armonia.

Il testo non si presentava come un'invettiva: esprimeva il desiderio di spingere nell'ombra le cose troppo visibili, per gettare nuovamente le basi di un'estetica dell'ombra (anche Italo Calvino in una sua recensione a *Libro d'ombra* nel 1982³⁰ sottolineò che si trattava di una questione di penombra e non di buio assoluto).

Si intendeva esaltare ciò che è non-detto, non-mostrato, ciò che si nasconde nelle pieghe dell'ombra.

“Chi percepisce contemporaneamente la propria ombra e la propria luce vede se stesso da due lati e in tal modo raggiungi il centro”, diceva Jung.

Se gli orientali accetta(va)no l'oscurità, tanto da creare la *bellezza* facendo apparire ombre in luoghi neutri, il mondo

²⁹ Per questa accezione si può considerare il saggio critico *L'ombra lunga degli Etruschi. Echi e suggestioni nell'arte del Novecento* di Martina Corgnati (Cremona 2018).

³⁰ <https://bibliografia.laboratoriocalvino.org/schede/11214>

occidentale ha sempre cercato in ogni modo di raggiungere la luce, sempre più splendente, perfino accecante, facendo fuori anche la più piccola traccia di buio.

“[...] Abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto?

Forse quello apparente? ... Ma no! Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!

(Mezzogiorno³¹; momento dell'ombra più corta; fine del lunghissimo errore; apogeo dell'umanità)”³².

Alla fine di questo viaggio sulle ombre, alla luce di quanto detto, per congedarci si sceglie di presentare un lavoro di uno

dei protagonisti dell'arte processuale, Richard Serra (1939-2024), che si interessò alle proprietà fisiche dei materiali. Con la serie dei *Prop* combinò lastre quadrate e tubi di acciaio, presentando opere dall'aspetto minimale ma dalla stabilità precaria, giocando sull'equilibrio delle forze (spesso accatastando lastre tra loro o posizionando contro un muro una lastra retta da un tubo).

Assumendo dimensioni sempre maggiori fino a diventare veri e propri monumenti percorribili, Serra installò lamine di ferro enormi appoggiate al suolo, spesso incurvate, per sbarrare l'orizzonte e modificare la visione, così da suscitare nello spettatore-esploratore stupore misto a inquietudine, curiosità ma anche spaesamento e disorientamento. Concedendo parzialmente la possibilità di visione per sperimentare un

³¹ Anche ne *Il tesoro dell'ombra* di A. Jodorowsky si fa riferimento a mezzogiorno: “Quando le lunghe ombre dell'alba si accorciano gradualmente per poi trasformarsi a mezzogiorno, proprio sotto i nostri piedi, in un alone nero quasi invisibile, esse dimostrano quello che realmente sono: delle radici segrete che ci danno alla luce”.

³² Questo passo è stato tratto da F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello*, Milano 1983 (traduzione di F. Masini) – prima edizione in lingua originale 1888. All'inizio lo scritto doveva chiamarsi

L'ozio di uno psicologo ma per Peter Gast un'opera che trasvalutava tutti i valori, “che fa tremare le montagne fin dalle radici come il passo di un gigante”, non poteva avere questo titolo “modesto”. Nel quinto capitolo *Come il "mondo vero" finì col diventare una favola. Storia di un errore* Nietzsche addita a Platone la grande responsabilità di essersi fatto portatore di una morale della “bruttezza”, una morale che ha ucciso la “bestia bionda” (istinto e moto primigenio puro), cioè ha assoggettato e addomesticato l'uomo rendendolo più mansueto e civilizzato.



nuovo modo, più consapevole, di considerare la relazione tra corpo e spazio, Serra si concentrò sul rapporto opera-ambiente-luogo circostante.

Per esplorarlo in un modo diverso e divergente dovremmo prestare attenzione alle diverse *pieghe dell'ombra*, accendere un nuovo mo(n)do e spegnere le luci.

Riferimenti bibliografici

- *L'opera completa di Füssli*, a cura di G. Schiff, Milano 1977 (apparati critici e filologici di P. Viotto)
- A. Bonito Oliva, *Warhol verso De Chirico*, Milano 1982
- Junichiro Tanizaki. *Libro d'ombra*, a cura di G. Mariotti, Milano 1982 (con un saggio di G. C. Calza)
- Aa. Vv., *Le dernier Picasso: 1953-1973* (Catalogo della mostra, Paris Musée Picasso; London Tate Gallery 17 fevrier – 16 mai 1988), Paris 1988
- Rodcenko: *grafico, designer, fotografo* (Catalogo della mostra, Milano Refettorio delle Stelline 12 novembre 1992 – 5 gennaio 1993), Milano 1992

- *Richard Serra. Props* (Catalogo della mostra, Duisburg Wilhelm Lehmbruck Museum 1994), Duisburg 1994
- *Giorgio De Chirico: altri enigmi. Opere dal 1917 agli anni Cinquanta: disegni, acquerelli, tempere, progetti per illustrazioni e per incisioni, scene e figurini teatrali*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Reggio Emilia 1996 (ricerche e redazione di E. Gigli)
- *Henri Cartier-Bresson in India* (Catalogo della mostra, Paris Palais de Tokyo Centre National de la Photographie 23 octobre 1985 – 13 janvier 1986), New York 1997 (prefazione di by S. Ray; introduzione di T. Véquaud)
- A. Boatto, *Narciso Infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari, 1997
- *Pinot Gallizio: catalogo generale delle opere 1953-1964*, a cura di M. T. Roberto, Milano 2001
- K. Gerstner, *Marcel Duchamp. "Tu m'": puzzle upon puzzle*, Ostfildern Ruit (Stoccarda) 2003
- *Alberto Biasi. La concezione dinamica. Percorsi recenti*, a cura di G. Granzotto, Cerrina 2003

- *Biasi Alberto Biasi*, a cura di F. De Santi (Catalogo della mostra, Urbino Palazzo Ducale 2004), Cerrina 2004
- A. Jodorowsky, *Il tesoro dell'ombra*, Firenze 2004
- *William Kentridge*, a cura di C. Christov-Bakargiev (Catalogo della mostra, Rivoli Castello Museo d'Arte Contemporanea 10 gennaio – 19 febbraio 2004), Milano 2004
- *I nomi propri dell'ombra*, a cura di S. Baratta e F. Ermini, Bergamo 2004
- P. G. Castagnoli – B. Corà – A. Guglielmi, *Claudio Parmiggiani: gloria di cenere*, (Catalogo della mostra, Bologna Galleria de' Foscherari maggio – giugno 2007), Torino 2007
- *Giuseppe Uncini. Catalogo ragionato*, a cura di B. Corà, Cinisello Balsamo (MI) 2007
- *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love* (Catalogo della mostra, New York Whitney Museum of American Art 11 october 2007 – 3 february 2008), Minneapolis 2007

- R. Casati, *La scoperta dell'ombra: da Platone a Galileo la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Roma-Bari 2008
- V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, Milano 2008 (traduzione di B. Sforza)
- J. Conrad, *La linea d'ombra*, Milano 2008 (introduzione di F. Binni, traduzione di L. Saraval)
- Kara Walker, *In praise of shadows*, a cura di P. Colombo (Catalogo della mostra Dublino Irish Museum of Modern Art; Istanbul Museum of Modern Art; Atene, Benaki Museum), Milano 2008
- Kara Walker, *A negress of noteworthy talent*, a cura di O. Gambari, Torino 2011
- Hans-Peter Feldmann, *Shadow play*, a cura di C. Bertola, Milano 2011
- J. Deitch – M. Bracewell – N. Cave, *Tim Noble & Sue Webster. British Rubbish*, New York 2011

- D. Barcella, “Nell’ombra liquida della memoria. Attraverso l’opera di Christian Boltanski”, ne *L’ombra*, a cura di E. Mazzoleni, *Elephant and Castle*, 5, aprile 2012, pp. 5-28
- Alberto Biasi, *Prismi e ombre*, a cura di G. Centrone (Catalogo della mostra, Molfetta Torrione Passari e Chiesetta della Morte 19 dicembre 2012 – 3 febbraio 2013), Molfetta 2013
- A. Huyssen, *William Kentridge - Nalini Malani: the shadow play as medium of memory* (Catalogo della mostra, New York Galerie Lelong september – october 2013), Milano 2013
- Alberto Biasi, *Start up and Environment*, a cura di M. Meneguzzo (Catalogo della mostra, Catanzaro Museo MARCA 18 ottobre – 31 dicembre 2015), Cinisello Balsamo (MI) 2015
- V. Sgarbi, *Dall'ombra alla luce: da Caravaggio a Tiepolo. Il tesoro d'Italia - IV*, Milano 2016
- E. H. Gombrich, *Ombre: la rappresentazione dell'ombra*

portata nell'arte occidentale, Torino 2017 (traduzione di M. C. Mundici)

- J. L. Borges, *Elogio dell'ombra*, a cura di T. Scarano, Milano 2017

- Giuseppe Uncini. *Realtà in equilibrio*, a cura di G. Appella (Catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea 18 giugno – 29 settembre 2019), Roma 2019

- Pietro Ruffo. *L'ultimo meraviglioso minuto*, a cura di S. Delot (Catalogo della mostra, Roma Palazzo delle Esposizioni 29 ottobre 2024 – 16 febbraio 2025), Roma 2024

Immagini

Immagine di copertina – Collage: Da sinistra a destra: W. H. Fox Talbot, *Wrack*, part., 1839, stampa su carta salata, New York The Metropolitan Museum of Art; *Wayang kulit "Arjuna"*, 1890 ca., Kraton di Yogyakarta; P. Ruffo, *L'ultimo meraviglioso minuto*, part. di uno dei sette quadri, 2023, olio e intagli su carta intelata

Pag. 3 - P. J. Saenredam da C. Cornelisz, *Antrum Platonicum* (allegoria cristianizzata degli scopi della filosofia), 1604, stampa, tecnica del bulino, Chiari (BS) Pinacoteca Repossi

Pag. 5 - *L'origine della pittura*, da F. Bartolozzi, stampa con ritocchi dipinti a mano, pubblicata a Londra da A. Poggi nel 1786, London Victoria and Albert Museum

Pag. 6 - P. Gallizio, *Caverna dell'Antimateria*, fotografia all'inaugurazione, 1959, Paris Galerie Drouin

Pag. 7 - C. Boltanski, *Shadows*, 1986; H. P. Feldmann, *Shadow Play*, 2012

Pag. 10 - O. van Veen, “L’ombra di Cupido”, da *Amorum Emblemata*, 1608

Pag. 11- W. Kentridge, *Stair Procession-Vertical Painting*, 2000, New York MoMa PS1

Pag. 14 - J. H. Füssli, *Le Erinni scacciano Alcmeone dal cadavere di sua madre, Erifile, che egli ha ucciso*, 1821, olio su tela, Zürich Kunsthaus

Pag. 15 - G. De Chirico, *Mistero e melanconia di una strada*, 1914, olio su tela, New Canaan (Connecticut) collezione privata; *Autoritratto con ombra*, 1919, olio su tela, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l’Arte – deposito a lungo termine Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea

Pag. 16 - M. Duchamp, *Tu m’*, 1918, tecnica mista su tela, New Haven Yale University Art Gallery

Pag. 17 - P. Picasso, *Silhouette con ragazza accovacciata o giovane ragazza piangente*, 6 luglio 1940, olio su tela, collezione privata; *L’Ombra*, 1953, olio e carboncino su tela, Paris Musée National Picasso

Pag. 19 - A. Warhol, *Shadows*, serigrafia e vernice polimerica sintetica su tela (New York Calvin Klein Headquarters exhibition october – december 2018); *L’ombra*, 1981, serigrafia su carta, New York Ronald Feldman Fine Arts

Pag. 20 - A. Biasi, *Eco*, 1972, mostra presso il Museo dell’Ara Pacis (Roma 2022)

Pag. 21 - K. Walker, *Darkytown Rebellion*, 2001, carta tagliata e proiezione su muro, Lussemburgo The Contemporary Art Museum

Pag. 24 - G. Uncini, *Finestra con ombra*, 1968, cemento e ferro
(mostra *La conquista dell'ombra*, Milano 2019-2020)

Pag. 25 - C. Parmiggiani, *Altair*, 2007 incudine, ceppo in legno,
fuliggine su tela (opera in mostra, Bologna 2007)

Pag. 26 - Collage fotografico con opere di Kumi Yamashita:
City View, 2003, alluminio, unica fonte luminosa, ombra,
Japan Osaka Permanent Collection Namba Parks Tower;
Clouds, 2005, lastra tagliata di alluminio, unica fonte luminosa,
ombra, Japan Hokkaido Permanent Collection Stellar Place
Sapporo JR Tower; *Fragments*, part., 2009, resina, unica fonte
luminosa, ombra, USA Santa Fe Permanent Collection New
Mexico History Museum; *Building Blocks*, 2014, legno
intagliato, unica fonte luminosa, ombra, Japan Tokyo
Permanent Collection Otsuma Women's University

Pag. 27 - J. J. Grandville, *Le ombre portate* – I ministri di
Francia, 1830, litografia; Tim Noble & Sue Webster, *Self*

Imposed Misery, 2010, scala a pioli, legno di scarto, proiettore
di luce

Pag. 29 - C. Monet, *L'ombra di Monet nello stagno delle
ninfee*, 1905 ca., Paris Collezione P. Piguet; A. M. Rodčenko,
Ragazza con Leica, 1934, Colonia Museo Ludwig; H. Cartier
Bresson, *Ahmedabad* (1967)

Pag. 33 - R. Serra, *Floor Pole Prop*, 1969, antimonio di
piombo, Venezia Palazzo Grassi Collezione F. Pinault

Azzurra Pizzi è una dottoressa specialista in beni storico-artistici. Si è formata nell'ambito delle scienze dei beni culturali presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" con una tesi magistrale sulla permanenza di tendenze all'astrazione nelle arti dal mondo antico fino alle manifestazioni artistiche più contemporanee meditando anche

sull'influenza esercitata dalle arti cosiddette primitive. È maturata nel campo del settore dell'arte contemporanea presso l'Università di Siena conseguendo il diploma di specializzazione con una tesi sulle sculture di Mirko Basaldella e Pietro Consagra nella Collezione Peggy Guggenheim di Venezia. Le ultime ricerche hanno condotto la studiosa a relazionarsi fattivamente con il dipartimento laboratoriale dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e ad approfondire, oltre a temi relativi all'impiego di tecniche diagnostiche funzionali allo studio di beni culturali, aspetti legati alle modalità peculiari di conservazione e restauro adottate per l'arte contemporanea. Inoltre ha avuto modo di entrare in contatto con diversi artisti contemporanei eterogenei, quali Pablo Echaurren, Maria Dompè, Francesca Cataldi, Marco Colazzo, Sauro Cardinali e Michele De Luca. Interessata ai temi cruciali della narrazione dell'arte nel sistema museale e attenta ai metodi museografici e museologici, ha frequentato il minor in critica e curatela d'arte presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. Ha curato eventi

espositivi, tra cui la mostra tenutasi presso la Basilica di San Francesco in Assisi: *Papale papale. Maupal nella città di Francesco*, e la mostra presso il Pontificio Santuario della Scala Santa di Roma: *Roma. Crocevia di pellegrinaggio e umanità*. Di recente ha redatto uno studio storico-monumentale relativamente ad alcune sale del Piano nobile del Palazzo del Quirinale. [...] Palazzo del Quirinale.

Ha conseguito l'attestato di frequentazione del corso nazionale sull'accessibilità ai beni culturali presso il Museo Tattile Statale Omero di Ancona.

Ha svolto attività di supporto per i Percorsi per le competenze trasversali e l'Orientamento presso il MAXXI (Museo Nazionale delle arti del XXI secolo).

Fa parte dell'équipe dell'ufficio cultura del Vicariato di Roma. Attualmente vive e studia a Roma, svolge attività di scambio culturale e cura mostre.

Pubblicato nel mese di Aprile 2025

ARACNE

www.aracne-rivista.itinfo@aracne-rivista.it<https://www.facebook.com/aracnerivista><https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.

ARACNE  TESSERE LA PACE