

The Enigma of Shadows:

Cast Shadow as a Measure and Presence of the Other

Lorenzo Stefano Iannizzotto
lorenzo_stefano_iannizzotto@iscte-iul.pt

Shadow, a physical phenomenon that we experience every day and is intuitively easy to understand, does not seem to hide great mysteries. However, through the study of texts and works of Western figurative art, a different reality linked to its use can be observed. In fact, the presence of shadow in Western art and representation is profoundly discontinuous and non-linear, and it does not become more frequent with a greater mastery of representation techniques. There are authors who were knowledgeable about and studied the phenomenon in detail but nonetheless advised against its use or avoided it altogether.

For these reasons, we have decided to delve into the use and representation of shadow in figurative art and its significance, focusing specifically on two distinct artistic techniques. The objective of this article is to demonstrate: 1) that the use of shadow in figurative art and representation is not simply a coincidental fact or a mere attempt to imitate reality, but rather reveals a specific conscious intention of the artist to represent; 2) that there is a difference in the use of cast shadow, particularly regarding the presence or absence of the subject casting the shadow within the framed and represented scene.

To support this thesis, an interdisciplinary analysis of two examples is conducted, one from painting and one from cinema. However, due to the vastness of the time span and examples, it was necessary to narrow down the scope of research by limiting the analysis to two examples from the 20th century in painting and cinema: Giorgio de Chirico (1888 – 1978) and Ingmar Bergman (1918 – 2007).

Keywords: Shadow, Cinema, Painting, De Chirico

L'enigma dell'ombra: l'ombra portata come misura e presenza dell'altro

Lorenzo Stefano Iannizzotto
lorenzo_stefano_iannizzotto@iscte-iul.pt

Introduzione

L'ombra, un fenomeno fisico di cui facciamo esperienza tutti i giorni e facile da comprendere intuitivamente, non sembra nascondere grandi misteri.

Ci aspetteremmo che il suo utilizzo nell'arte figurativa sia legato alla crescente volontà di rappresentazioni sempre più realistiche, più vicine alla realtà, e che dunque, di conseguenza, il suo utilizzo progredisca con il tempo con il miglioramento e il perfezionarsi di tecniche di rappresentazione, che portano una maggiore consapevolezza dell'apparenza di determinati fenomeni fisici.

Tuttavia, dal riscontro con lo studio di testi e di opere dell'arte figurativa occidentale, si può notare una realtà ben diversa legata al suo utilizzo. Infatti, la presenza dell'ombra nell'arte e nella rappresentazione occidentale è profondamente discontinua e non lineare, ed in particolare non diventa più frequente con una maggiore padronanza delle tecniche di rappresentazione. Conosciamo autori che ne conoscevano e studiavano il fenomeno in modo dettagliato, ma che tuttavia ne sconsigliano l'utilizzo o lo evitano del tutto.

Preso atto della vastità e complessità del tema della rappresentazione dell'ombra nell'arte figurativa, non si pretende in questa sede di svelarne il mistero o trovare delle regole assolute che riguardano il suo utilizzo, ma soltanto di avanzare due tesi circa il suo utilizzo.

A questo punto, si rende necessaria una piccola precisazione di carattere tecnico, descrivendo in estrema sintesi la differenza tra ombra portata e ombra propria, che sarà importante per la comprensione del testo. Per una definizione sintetica, riportiamo la definizione stessa di ombra del dizionario online Treccani: «Zona oscura, o di minore luminosità, della superficie di un corpo, detta in particolare ombra portata se è prodotta

dall'interposizione, tra il corpo e la sorgente di luce, di un secondo corpo opaco, e ombra propria se è la parte della superficie del corpo stesso non raggiunta dalla luce»¹.

La prima tesi proposta è che l'utilizzo dell'ombra nell'arte figurativa e nella rappresentazione non sia un semplice fatto accidentale o un mero tentativo di imitazione della realtà, ma che invece rivela una precisa volontà di rappresentazione cosciente dell'autore, legata inoltre ad altre opere, creando una sorta di discorso interno fatto di citazioni e corrispondenze.

La seconda tesi proposta è che esiste una differenza nell'utilizzo dell'ombra portata, che riguarda in particolare la presenza o meno del soggetto che proietta l'ombra all'interno della scena inquadrata e rappresentata.

L'obiettivo dell'articolo è di dimostrare queste due tesi, prima con una breve rassegna di esempi nell'arte antica e classica, e poi attraverso un'analisi interdisciplinare di due esempi, nella pittura e nel cinema.

1. Metodologia e casi di studio

Alla ricerca di corrispondenze e significati dell'ombra, si è deciso di operare un confronto tra autori e discipline artistiche diverse, al fine di escludere possibili necessità espressive legate ai mezzi e alle tecniche. Tuttavia, a causa della vastità dell'arco temporale e di esempi, è stato necessario operare una riduzione del campo di ricerca limitando l'analisi a due esempi del Novecento, dalla pittura e dal cinema: Giorgio de Chirico (1888 – 1978) e Ingmar Bergman (1918 – 2007). La scelta non è da considerarsi esaustiva, ma piuttosto un punto di partenza per ulteriori approfondimenti. Se da un lato la scelta degli autori può apparire arbitraria, è importante affermare che eventuali corrispondenze tra autori provenienti da contesti tanto diversi, dovrebbero essere considerate ancora più significative.

Inoltre, è importante evidenziare il fatto che utilizzando queste tecniche artistiche, l'ombra portata non è affatto necessaria né risultato inevitabile nel processo artistico. Con necessaria si intende sia che la sua eventuale assenza non si sarebbe notata e non avrebbe generato stranezze nella percezione dell'opera, sia che la sua presenza non è una semplice

¹ *Ómbra*, in "Treccani.it, Vocabolario Treccani on line", Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 3 luglio 2023.

conseguenza della luce e delle ombre degli oggetti, ma è invece una precisa scelta dell'autore. Nella pittura, infatti, l'applicazione dell'ombra portata non è stata sempre costante. In particolare, nella pittura di De Chirico, alle ombre è riservato un ruolo centrale nelle opere, segno di una volontà ben precisa dell'autore.

Nel caso Bergman, sappiamo che l'autore riponeva un'attenzione maniacale per luce, ombra e contrasti nei suoi film, che dovevano essere sempre ben controllati e bilanciati. Per ottenere questo controllo, utilizzava spesso luci artificiali.

2. L'ombra e la nascita della rappresentazione

«Sulle origini della pittura regna grande incertezza...tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea»².

Una lunga tradizione della storia dell'arte figurativa occidentale, che va da Plinio il Vecchio a Ernst Gombrich, passando per Leon Battista Alberti, Leonardo e Giorgio Vasari, fa risalire la nascita delle arti figurative all'ombra. E non dalla così chiamata ombreggiatura o ombra propria, ma da un'ombra portata. Se possiamo considerare l'ombreggiatura come una caratteristica costante e sempre presente nell'arte occidentale, di cui ne diventa carattere distintivo, per l'ombra portata invece non è affatto così. Come nota argutamente Ernst Gombrich, l'ombra portata gode di fortuna alterna nel corso della storia dell'arte, anche quando è dimostrato che si conoscessero perfettamente le sue regole. In estrema sintesi, egli afferma che una grande rivoluzione dell'arte occidentale sia avvenuta con l'uso

della luce e dell'ombra ai fini della resa plastica. Fu quest'ultimo stratagemma a rivoluzionare l'arte della pittura, destinato a diventare il segno distintivo della tradizione occidentale. Non esistono tracce di modellato o di ombreggiatura né nell'arte egiziana né nella pittura vascolare greca all'inizio del V secolo, ma da quando venne inventata questa tecnica l'arte occidentale la tenne sempre presente, anche se in misura variabile. Diversa fu la fortuna dell'ombra portata, che sembrò andare e venire, molto simile, in questo, all'andamento dell'ombra che proiettiamo quando camminiamo lungo una strada illuminata da lampioni³.

² Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, in S. Ferri, *Storia delle arti antiche*, BUR, Milano 2000, pp. 151-152.

³ E. Gombrich, *Ombre*, Einaudi, Torino 1996, p. 16.

Dalle fonti, cioè dai suoi scritti e disegni, per esempio, sappiamo che Leonardo da Vinci ha osservato e studiato a lungo l'ombra portata in natura, come dimostrano i suoi quadri e molti disegni di studio. Egli, tuttavia, allineandosi così alla tradizione che percorre tutto il Rinascimento, ne sconsigliava l'utilizzo o comunque consigliava di ridurne al minimo l'uso⁴.

La conclusione che si può trarre è che, anche quando si studiava e si conosceva la scienza dell'ombra portata e il suo funzionamento nella realtà, il suo utilizzo era invece subordinato a decisioni di carattere artistico e formali.

L'ombra sembra anche avere un ruolo in alcuni testi della mitografia della letteratura artistica. Secondo alcuni testi, la scultura nasce dall'ombra della persona cara prima di una partenza, dal desiderio di trattenere vicino a sé qualcosa di fisico dell'amato che si appresta ad andare via. L'ombra appare anche nel mito di Narciso: «Quello che vedi non è che l'ombra della tua immagine: non ha alcuna consistenza. E viene con te, resta con te, se ne andrà con te»⁵.

Il mito di Narciso, e del doppio, è così importante che Leon Battista Alberti, in contrasto con la tradizione risalente a Plinio di cui abbiamo parlato prima, ne fa risalire la nascita della pittura. Non più l'ombra, dunque, ma Narciso ed il suo doppio riflesso nello specchio d'acqua. Tale ambiguità continua nel tempo e si riverbera nel mito della nascita secondo Giorgio Vasari, che opera una innovativa unione delle due diverse versioni: «Ma, secondo che scrive Plinio, questa arte venne in Egitto da Gige lidio, il quale, essendo al fuoco e l'ombra di se medesimo riguardando, subito con un carbone in mano contornò se stesso nel muro»⁶.

A questo proposito, vale la pena riportare la tesi proposta da Victor I. Stoichita, ovvero che questi due diversi miti fondatori dell'arte, in cui abbiamo da un lato l'ombra portata e dall'altro lo specchio, non solo rappresenterebbero due diversi fasi dell'arte, rispettivamente una più arcaica e una più evoluta, ma sarebbero anche due modi di rappresentazione, di se stessi e dell'altro, che rimarranno in uso nel tempo nell'arte occidentale, ma con significati diversi:

⁴ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di A. P. McMahon, Princeton University Press, Princeton 1956, p. 70.

⁵ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, trad. it. G. Faranda Villa, BUR Milano 1994, pp. 194-197.

⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, G. C. Sassoni, Firenze 1878, p. 218.

La grande difficoltà del soggetto immaginato da Vasari consiste nella quasi impossibilità di riprodurre l'esecuzione di un autoritratto ottenuto grazie alla tecnica dell'ombra circoscritta [...]. Nella fabula pliniana la resa della rassomiglianza in base all'ombra circoscritta era possibile esclusivamente grazie al fatto che il modello e l'artigiano erano due persone diverse. L'immagine/ombra era rassomiglianza dell'altro (e non di sé stessa), e tale somiglianza si manifestava esclusivamente nel profilo [...]. Il rapporto frontale con lo specchio è il rapporto col sé, non diversamente da come il rapporto col profilo era il rapporto con l'altro⁷.

Una volta accettata questa tesi, ci troviamo davanti due diversi miti di fondazione dell'arte: da un lato l'arte che nasce dall'ombra e dal profilo, che è un'arte che riproduce l'altro; dall'altra parte, un'arte che nasce dallo specchio e da Narciso, un'arte di autorappresentazione. Inoltre, è interessante notare che la rappresentazione dell'ombra è da sempre legata alla prospettiva e ai sistemi di proiezione del disegno. Aspetto questo di fondamentale importanza, perché ci consente di affermare non soltanto che l'ombra è fondamentale per la comprensione dello spazio e della tridimensionalità del disegno, ma anche che essa è disegnata relativamente al sistema di proiezioni prospettiche. Possiamo infatti affermare che

La rappresentazione dell'ombra sarà quindi effettuata, ad iniziare dal Rinascimento, secondo i principi della proiezione prospettica. Sarà padroneggiata e manipolata a differenti livelli: tematizzazione del volume, simbolizzazione della "presenza reale", tematizzazione dell'istanza dell'autore [...]. Potrà addirittura illustrare, in senso a una stessa rappresentazione, il momento negativo e la sua alterità. In quest'ultimo caso l'idea del doppio riemerge, ma il significato da cui essa è investita è un altro. Si potrà parlare, da questo momento in poi, di un effetto di "perturbante estraneità"⁸.

3. L'ombra e la misura. La pittura

Riporta Diogene Laerzio che Talete misurò l'altezza delle piramidi basandosi sulla loro ombra, dopo aver osservato in quale momento l'ombra del corpo umano è uguale alla sua altezza. La versione di Plutarco è un poco diversa, al posto del corpo umano vi è un bastone, lo gnomone [...]. Quel che non varia è l'ombra, quella portata a terra della piramide e quella

⁷ V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, il Saggiatore, Milano 2015, p. 39.

⁸ *Ivi*, p. 124.

portata a terra da un oggetto di cui già si conosce la misura. È la lunghezza delle due ombre, misurata nello stesso istante, a consentire di ricavare, indirettamente, l'altezza della piramide, sotto forma dell'incognita di una proporzione di cui gli altri tre valori sono noti⁹.

Nel disegno tecnico, esistono sistemi con regole codificate, come proiezioni ortogonali, prospettiva, assonometria, che consentono, attraverso il calcolo, di ricavare delle misure o la posizione dell'oggetto reale a partire da un disegno o da una fotografia, realizzato seguendo queste regole. In questo senso, anche l'ombra può essere utilizzata per ricavare informazioni e misure dell'oggetto che la proietta o della fonte luminosa, perché esistono rapporti matematici tra l'oggetto, la fonte luminosa, l'ombra e la superficie su cui viene proiettata. Ovviamente, questo può avvenire soltanto in determinati casi: o quando oggetto e ombra appaiono nella stessa scena insieme, e questo è il caso di cui ci occuperemo; oppure quando la proiezione è fatta in modo tale da conservare determinate proporzioni dell'oggetto, così da renderne possibile il riconoscimento o la misura attraverso dei calcoli. Citiamo in questo senso la lunga tradizione che affida all'ombra e alla silhouette la capacità di rappresentare al meglio i tratti distintivi di un determinato soggetto (Johann Kaspar Lavater). Scrive a proposito De Chantelou, riportando l'opinione di Bernini: «La sera, se si pone una candela dietro a qualcuno in modo che la sua ombra cada su una parete, si potrà riconoscere la persona alla quale quest'ombra appartiene, essendo vero il detto che non esiste alcuno che porti la testa sulle spalle allo stesso modo di un altro, e similmente per tutto il resto; che la prima cosa che deve osservare per la rassomiglianza colui che fa un ritratto è l'insieme della persona, prima di pensare al particolare»¹⁰.

Se la silhouette dell'ombra conserva i tratti distintivi personali e ad essa dobbiamo la nascita di pittura e scultura, in antichità dobbiamo all'ombra portata le prime misurazioni dello spazio ma soprattutto del tempo. Infatti

Dall'ombra abbiamo appreso a misurare lo scorrere del tempo, con la meridiana e con gli orologi solari. Dalle ombre proiettate alla stessa ora in località distanti, Eratostene calcola la circonferenza terrestre. Dai coni d'ombra che si generano durante le eclissi, abbiamo

⁹ F. Farinelli, *Geografia*, Einaudi, Torino 2003.

¹⁰ P. Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, L. Lalanne, Paris 1885 in V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 95.

compreso la forma del nostro pianeta e la natura del nostro satellite. Le fasi lunari, come quelle di Venere, non sono che giochi di ombre; la scoperta dei satelliti di Giove e dell'anello di Saturno si deve alle ombre che essi proiettano sul loro pianeta. Nel 1676, l'astronomo danese Ole Rømer vede rallentare il ritmo delle eclissi di Io, scopre così che la luce viaggia con velocità finita: il rallentare di un'ombra svela la velocità della luce¹¹.

Compreso dunque che l'ombra mantiene una relazione molto stretta con l'oggetto proiettante, che permette di conoscerne misure e caratteristiche, diventa necessario interrogarsi sul significato della rappresentazione, in una stessa scena, dell'ombra portata e dell'oggetto proiettante. Accogliendo la tesi che l'ombra non rappresenta un doppio o l'identità dell'oggetto, ma piuttosto è rappresentazione dell'altro, dell'alterità, o almeno di qualcosa che, pur appartenendo all'oggetto in realtà è al tempo stesso qualcosa di estraneo ad esso. Per questa ragione, è opportuno interrogarsi sul significato della presenza in una scena insieme di oggetto e ombra. L'ombra infatti rappresenta simbolicamente il materializzarsi di: pulsioni nascoste del soggetto, doppia personalità o desideri non sono pienamente accettati; l'ombra rappresenta la scissione dell'individuo, realizzando infatti un oscuro e mutevole doppio, che però non è identico all'originale. La forza simbolica dell'ombra in questi casi risiede proprio nel confronto con il soggetto principale.

Le ombre, come è stato già osservato in molti studi, ricoprono un importante ruolo nell'opera del pittore italiano Giorgio De Chirico. In particolare, le ombre portate appaiono spesso nei quadri dell'artista e contribuiscono a restituire una particolare atmosfera. In un celebre autoritratto del 1920, De Chirico si rappresenta in un interno con delle finestre aperte che permettono la vista sulla città. Fra i tanti autoritratti dell'artista, che realizza nel corso di tutta la sua carriera, questo risulta particolarmente enigmatico. Dietro la figura del pittore, posta in primo piano e praticamente frontale, osserviamo una strana silhouette di colore bianco, che quasi nasce dalla prima figura. In quest'opera, al contrario di altri autoritratti, l'ombra sembra avere un certo rilievo e soprattutto una certa indipendenza, sembra quasi un'identità a sé. Potrebbe essere un'altra persona, se a causa dei tratti non riconoscissimo facilmente proprio De Chirico. In quest'opera possiamo notare che

¹¹ M. Porro, *Ombra*, in "Doppiozero", 18 agosto 2017, <https://www.doppiozero.com/materiali/ombra>

l'ombra è indipendente da ogni supporto e ruota, per così dire, su se stessa: da nera diventa bianca e da sfondo si fa figura. A dire il vero, quest'ombra non è più un'ombra, quanto piuttosto uno spettro animato. Non riprendere nessuno dei movimenti del suo modello, che piuttosto accompagna con una propria gestualità e una propria e una propria rassomiglianza, che è, ad ogni modo, quella alienata del profilo¹².

Una lettura simile dell'opera ci viene anche da Paolo Fabbri, il quale afferma che

Il dipinto presenta in primo piano il ritratto dell'artista e, alle sue spalle la sua ombra voltata che, ci mostra il suo profilo. L'attenzione dello spettatore, dapprima catturata dallo sguardo del pittore, si sposta sulla figura alle sue spalle, la sua ombra. L'innaturale posizione di quest'ultima, voltata rispetto alla fonte, ci spinge ad una più attenta osservazione, è come se l'autore ci invitasse ad osservare un'altra parte di sé¹³.

Accettiamo questa interpretazione, e leggiamo quest'opera come la rappresentazione di un'altra parte del soggetto, una parte nascosta, insomma una messa in scena della scissione dell'individuo.

In questo senso, possono risultare utili alla comprensione dell'opera le parole dello stesso De Chirico, scritte nel 1919, quindi soltanto un anno prima dell'esecuzione del quadro, in "Valori Plastici" nel testo *Sull'Arte metafisica*:

Che la pazzia sia un fenomeno inerente in ogni profonda manifestazione d'arte, ciò è una verità d'assioma. Schopenhauer definisce il pazzo l'uomo che ha perduto la memoria. Definizione piena d'acume che infatti ciò che fa la logica dei nostri atti normali e della normale nostra vita è un rosario continuo di ricordi e di rapporti tra le cose e noi e viceversa. [...]. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti, uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari sono non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio¹⁴.

¹² V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 208.

¹³ P. Fabbri, *L'Ombra. De Chirico e Warhol*, in "Paolo Fabbri Semiotica online", https://www.paolofabbri.it/corsi-e-lezioni/dechirico_warhol/.

¹⁴ G. Mori, *De Chirico metafisico*, Giunti editore, Milano 2006, p. 60.

Rispetto ad altri esempi celebri del passato, De Chirico opera una fondamentale innovazione: l'ombra acquista indipendenza e spazio nel quadro, rappresentando l'avvenuta scissione dell'animo dell'artista. Interpretando il tema dell'autoritratto in chiave moderna, De Chirico lo rielabora in una maniera del tutto innovativa, rappresentando due entità, la scissione dell'animo del pittore e dell'uomo moderno. Importante è notare che ancora una volta l'ombra è rappresentata come una silhouette posizionata di profilo. Lo stesso tema, ma con tecniche diverse e più moderne, viene affrontata da Andy Warhol nel suo autoritratto chiamato Shadow. I due artisti si conoscevano e sappiamo che De Chirico rappresentò un importante riferimento per Warhol, soprattutto per il tema della ripetizione. Anche le ombre legano in qualche maniera i due artisti. Infatti

L'autoritratto intitolato L'ombra affronta la problematica della duplicazione come conseguenza di una frattura. L'ombra mostra il profilo di un individuo (Warhol), che si può vedere (anche) in posizione (quasi) frontale. L'intera dialettica della rappresentazione occidentale ci ha insegnato, non dimentichiamocelo, che la frontalità – e lo specchio-rappresentano la forma simbolica del rapporto tra l'io e il sé, mentre il profilo – e l'ombra-rappresentano la forma simbolica del rapporto del sé con l'altro¹⁵.

4. L'ombra e la misura. Il cinema

Il tema del doppio e la scissione dell'io sono anche i temi alla base del film *Persona* (1966) del regista svedese Ingmar Bergman. Il film risulta particolarmente enigmatico e ha dato spazio nel corso del tempo a diverse interpretazioni, alcune autorevoli come quella di Alberto Moravia e Susan Sontag. Senza voler entrare nel merito delle diverse interpretazioni, possiamo però affermare senza dubbio che il film affronta principalmente i temi del doppio, della maschera teatrale e del ruolo sociale. Tutto il film si svolge sulla tensione tra Elisabeth, una famosa attrice colpita da una inspiegabile quanto improvvisa afasia che porta ad un ricovero ospedaliero e Alma, l'infermiera che si occupa delle sue cure. Il film, con un parallelismo abbastanza esplicito tra teatro, cinema e vita reale (il titolo deriverebbe dalla locuzione latina *Dramatis persona*) parla dei ruoli che assumiamo nella società e delle pulsioni interiori che nel film sembrano prendere voce materiale. Il

¹⁵ V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 206.

film è girato con una scenografia asciutta ed essenziale, una drammatica luce diretta che crea ombre forti e nette, insieme a lunghe scene sperimentali e di silenzio. Bergman adotta diversi artifici per rendere visualmente la confusione di identità tra i due personaggi: in una famosa sequenza mostra un volto unico realizzato con un fotomontaggio dei volti delle due attrici, mentre in un'altra scena i volti delle due donne accostati di profilo realizzano una doppia silhouette in cui è difficile distinguere l'identità di ciascun volto.

Subito dopo la scena decisiva in cui Alma dapprima prima offre arrendevole il suo stesso sangue ad Elizabeth e subito dopo la colpisce con violenza, osserviamo un primo piano ravvicinato all'ombra. Mentre la donna indietreggia noi riconosciamo il volto di Alma, che con lo sguardo fisso nel vuoto esita prima di aprire una porta. Sulla porta viene proiettato il profilo dell'ombra della donna, la cui presenza invadente rivaleggia con il personaggio. Viene magnificamente rappresentato il tema del doppio e dell'alterità. Tema accennato più volte esplicitamente anche nei dialoghi del film:

Si può essere un'altra persona nello stesso momento? Cioè, puoi essere due persone? Vorrei essere come te... Sai cosa ho pensato quella sera dopo aver visto il tuo film? A casa mi sono guardata nello specchio e mi sono detta: le assomiglio! [...]. Credo che riuscirei anche a trasformarmi in te [...]. Saresti capace anche tu di trasformarti in me, vero?¹⁶.

Nel film assistiamo a un confronto dal carattere straordinario e magico, messo in scena splendidamente dalle due attrici. Da un lato i pensieri più nascosti e le pulsioni più inconfessabili prendono voce e vengono raccontate, con una sorta di amplificazione dei conflitti intimi; dall'altra, l'identità dei due personaggi inizia a vacillare e nel corso del film abbiamo sempre più difficoltà a distinguere a chi appartengono desideri, pensieri, persino la voce. A questo punto è lecito domandarsi se le due protagoniste non siano forse la rappresentazione della scissione di un'unica personalità o se due persone distinte tendano a sovrapporsi in una unica e sola entità. Parlando del film, Gilles Deleuze afferma che «È vano chiedersi in *Persona* se sono due persone che si somigliavano prima, o che cominciano a somigliarsi, o al contrario una sola persona che si sdoppia. È altro. Il primo piano ha soltanto spinto il volto fino a quelle regioni in cui il principio di individuazione cessa di regnare»¹⁷.

¹⁶ I. Bergman, *Persona*, Svensk Filindustri, Svezia 1966.

¹⁷ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, Einaudi, Torino 1983, p. 122-123.

Il tema del doppio è vicino al tema della recitazione e della maschera, nel teatro come nella vita, intendendo con questo i ruoli che ricopriamo nella società. La narrazione della vicenda si apre con il silenzio in scena di Elisabeth, con il suo volto enigmatico, e il parallelo tra teatro e vita percorre tutto il film. In questo senso potremmo dire che il film è anche «una riflessione sulla recitazione. Secondo Sontag, quest'ultima riflessione può essere pensata come una sorta di diagnosi sulla pratica del mascheramento. Questa sua interpretazione le permette di sostenere che l'intero film ruoti attorno al tema del doppio, trattato da Bergman mantenendo come principale riferimento un unico soggetto: le profondità in cui la coscienza annega»¹⁸.

In questa scena il doppio si materializza. I desideri e le pulsioni nascoste, le esperienze sessuali segrete formano un doppio di Alma, tenuto a freno da inibizioni e giudizio sociale, ma liberato finalmente durante il soggiorno con Elizabeth, diventa adesso la presenza di un'ombra costante.

5. L'ombra e la presenza

I raggi del sole si allungavano ora quasi orizzontalmente sulla strada di cui imporporavano la polvere e l'ombra dei pastori e dei vincastri si allungava essa pure; si allungava smisuratamente, mostruosamente, incredibilmente; traversava le città, le contrade ed i mari; arrivava assai lontano, fino al paese dei Cimieri, laggiù, ove i venti freddissimi conservavano a lungo la neve sulle montagne; l'ombra dei pastori e dei vincastri toccava ora quei paesi i cui abitanti sono tutto l'anno vestiti con spesse pellicce ed hanno una mitologia erotica e complicata. Poi il sole spariva completamente dietro la linea delle colline basse, all'orizzonte; allora le ombre salivano nel cielo e si stendevano sulla terra; mentre lassù, a sinistra, nello spazio chiarificato, la falce della luna brillava dura e fredda¹⁹.

Mostreremo adesso alcuni casi in cui l'ombra portata è presente ma non appartiene a nessun soggetto o oggetto inquadrati nella scena, e cioè l'ombra appartiene a qualcuno o qualcosa fuori dalla scena, qualcuno che non possiamo vedere o riconoscere al momento. Se anche in questo caso l'ombra può fornirci delle indicazioni sulla posizione del sole e quindi sull'orario, oppure sull'oggetto che proietta, riteniamo che in questa veste la

¹⁸ D. dal Sasso, *Paura e sottrazione dal mondo. Una lettura di "Persona" di Ingmar Bergman*, in "Filosofia", (61), <https://doi.org/10.13135/2704-8195/3917>.

¹⁹ G. De Chirico, *Ebdòmero*, SE, Milano 1999, p. 48.

funzione principale dell'ombra sia un'altra. La funzione principale dell'ombra è di avvertire, di segnalare la presenza di qualcuno o qualcosa fuori dalla scena, qualcosa che noi non possiamo vedere ma che è presente.

Inoltre, considerando che la teoria delle ombre come abbiamo detto prima può essere accostata alla teoria della prospettiva, anche nel caso dell'ombra si possono sfruttare delle distorsioni e dei giochi prospettici per ottenere determinati effetti visivi e sensazioni. L'artista è libero di comporre le ombre come meglio crede, per esempio per accentuare un determinato aspetto negativo, oppure per aumentare il senso enigmatico, di attesa o di inquietudine di una scena.

Le ombre così non sono tanto misura o confronto dell'oggetto, ma possono essere manipolate e distorte a piacimento per conferire determinati attributi all'oggetto, deformate in modo espressionistico per sottolineare la drammaticità di una scena, oppure possono allungarsi enormemente in una strada deserta, conferendo alla scena deserta un forte senso di attesa, inquietudine e mistero al tempo stesso. Infatti «La distorsione e l'amplificazione dell'ombra, con cui avremo ancora modo di confrontarci, è uno degli strumenti maggiormente sfruttati dalle arti figurative ai fini di una messa in evidenza della carica negativa di un personaggio»²⁰.

L'ombra allora diventa importante perché diventa mezzo di espressione, in vari modi possibili. L'ombra può essere il segno della presenza dell'artista nella sua opera, ma può anche essere la presenza dell'osservatore stesso nell'opera; può suggerire all'osservatore lo svolgimento di un particolare evento, mostrando delle ombre di personaggi non inquadrati all'interno della stessa scena. Ombre allungate e distorte possono caricare l'opera di mistero e di paura, o conferire al soggetto un carattere negativo. Come afferma 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 o del futuro»²¹.

Nella parte citata in precedenza del suo romanzo, *Ebdòmero*, il pittore Giorgio De Chirico descrive le strane variazioni delle ombre, il loro allungarsi, deformarsi e diventare presenze inquietanti e mostruose. Diversi studi di recente hanno confermato che De Chirico conosceva in maniera piuttosto approfondita la teoria della prospettiva e delle ombre. Durante il periodo in cui ha vissuto a Monaco, De Chirico frequenta l'Accademia

²⁰ V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 215.

²¹ J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, Arno Press, New York 1966, p. 251.

di Belle Arti di Monaco e sappiamo che in questa scuola venivano insegnati i principi e le applicazioni della prospettiva e della teoria annessa delle ombre. Possiamo affermare con certezza quindi che De Chirico non solo non ignorava le leggi prospettiche e le regole delle ombre, ma che invece queste erano assolutamente centrali nella sua opera.

Infatti

La costruzione metafisica è costruita dalle proiezioni ortogonali. Assonometriche, prospettive, prospettive assonometriche, ombre. L'idea di far assomigliare a solidi geometrici tutte le forme si incanala nelle regole disciplinari ortodosse: luce dall'infinito, prospettiva assonometrica con luce dall'infinito, ecc. Le ombre portate dai solidi geometrici eleggono gli edifici a veicolo della geometrica dimostrazione metafisica²².

Dunque, sappiamo che l'architettura e il disegno della prospettiva sono alla base dei quadri di De Chirico. Nonostante ciò, non esiste studioso che abbia studiato il pittore italiano e che non abbia notato incongruenze prospettiche nei suoi dipinti. Spesso, due oggetti presenti nella stessa scena presentano due punti di fuga differenti, le ombre non sembrano correttamente proporzionate e disegnate. De Chirico aveva appreso la lezione di Leonardo e utilizzava con sapienza le sue conoscenze della prospettiva, ed in particolare nei suoi quadri queste sono al servizio di una determinata atmosfera o della volontà di comunicare qualcosa. Possiamo affermare che «Le contraddizioni dell'opera metafisica con le leggi della prospettiva classica non indicano una negazione della stessa, ma una rielaborazione mentale mediata da diversi campi del sapere: storia, architettura e scienza della rappresentazione»²³.

L'architettura e le ombre sono i principali mezzi con cui De Chirico decide di restituire il senso dell'enigma nelle sue opere. Conosciamo infatti il suo interesse per l'architettura, che egli studia e afferma che «Pure in Giotto il senso architettonico raggiunge alti spazi metafisici. Tutte le aperture (porte, arcate, finestre) che accompagnano le sue figure lasciano presentire il mistero cosmico»²⁴.

²² J. de Sanna, *De Chirico, la metafisica del Mediterraneo*, Rizzoli, Milano 1988, p. 18.

²³ D. Spagnoletto, *Giorgio De Chirico: La geometria al servizio della Metafisica*, "Metafisica", (11-13), 2013.

²⁴ G. De Chirico, *Il senso architettonico della pittura antica*, in G. Mori, *De Chirico metafisico*, cit., p. 42.

Il quadro *Melanconia*, del 1920, segna forse la prima apparizione nei quadri di De Chirico della statua raffigurante Arianna, figura presente in molti dei suoi quadri e fortemente simbolica. Riconosciamo con chiarezza uno spazio architettonico dotato di archi ed in mezzo una piazza vuota, con al centro una statua. Tuttavia, il quadro ci trasmette qualcosa di estraniante, di enigmatico. Le proporzioni, le relazioni fra i vari soggetti presenti, le ombre ci trasmettono un senso di mistero ed inquietudine. Le ombre sono nette e occupano gran parte del quadro. Le ombre portate sono scure, sono molto allungate e si proiettano occupando gran parte del quadro, conferendo mistero a tutta la scena. Inoltre, come in una scenografia teatrale, osserviamo dei personaggi misteriosi in fondo alla scena, mentre in primo piano, un'ombra inquietante si allunga ma non vediamo chi la proietta, perché coperto dal pilastro. Per concludere, possiamo dire che «La rappresentazione logica dell'ombra in pittura in quanto sotto-problema della proiezione prospettica è così investita da connotazioni di mistero, le quali collocano la “perturbante estraneità” nei quadri di De Chirico sotto il segno di una cosciente irrisione del codice della rappresentazione dell'Occidente»²⁵.

Proseguiamo con il parallelo tra pittura, cinema e fotografia e con i nostri tre autori. Dopo aver parlato dell'ombra come presenza in Giorgio De Chirico, passiamo adesso al cinema. Osserviamo adesso un fotogramma tratto dal film *Monica e il desiderio* (1953) sempre del regista svedese Ingmar Bergman. Il film, diviso in tre atti, racconta la storia d'amore di due giovani, Harry e Monica, che rifiutano di vivere secondo le convenzioni sociali e che durante un'estate fuggono dalla società con una barca in giro per isole deserte. Dopo successi alterni, il film fu accolto in modo straordinario da Godard, che scrisse

Bisogna aver visto Monica... non fosse che per quegli straordinari minuti durante i quali Harriet Andersson, prima di tornare nuovamente al letto con il tipo che aveva lasciato, guarda fisso nella cinepresa, i suoi occhi ridenti velati da sgomento, prendendo lo spettatore a testimone del disprezzo che ha di se stessa per aver scelto involontariamente l'inferno invece del cielo. È il primo piano più triste della storia del cinema²⁶.

²⁵ V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 138.

²⁶ J-L. Godard, *Monika*, “Arts”, n. 680, 30 luglio 1958, in J. Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, “Cahiers du Cinéma”, 2011.

Anche se, come è stato fatto notare, la storia sembra essere raccontata da parte di Harry, è senz'altro il personaggio di Monica a catturare l'attenzione durante tutto il film. La giovane ragazza, libera di ascoltare i suoi desideri e le sue pulsioni, ma anche ribelle rispetto a tutte le convenzioni sociali e restrizioni alla libertà, è l'assoluta protagonista del film. La cinepresa segue i suoi tormenti e i suoi movimenti, soffermandosi su di lei come nell'ultima, straordinaria scena con il famoso lungo primo piano. Infatti «La sua magnetica presenza, senza la quale il film sembra impensabile, in combinazione alchemica con la storia di una utopica fuga dalle costrizioni sociali, costituisce il presupposto per un piccolo miracolo grazie al quale una materia narrativa semplice e perfino umile viene trasmutata in sostanza auratica»²⁷.

Alcune delle scene più importanti del film, sono segnate dalla particolare scelta del regista di non inquadrare tutta la scena, ma di creare una forte tensione tra lo sguardo dei protagonisti e qualcosa che accade fuori dalla scena. Questa scelta non è casuale, ed infatti la rappresentazione costruita da Bergman è punteggiata di luoghi ciechi nei quali egli sceglie di non dare a vedere una porzione di spazio, chiamato in causa dallo sguardo fuori campo dei personaggi, nel quale avviene qualcosa di rilevante sul piano diegetico.

Questo è il caso della scena mostrata in precedenza: dopo che i due protagonisti sono approdati su una spiaggia deserta, Harry si stende a prendere il sole. Nell'inquadratura abbiamo l'oceano e poi un primo piano di Monica che si alza in piedi e inizia a spogliarsi. Qualche istante dopo l'inquadratura fissa si sposta sul giovane sdraiato. Monica è fuori campo, ma dalla sua ombra proiettata sul corpo di Harry scopriamo che si sta denudando completamente. La massima sensualità viene rappresentata dalla silhouette del corpo di Monica, e ci fa intuire e immaginare la sua nudità.

Conclusioni

L'obiettivo dell'articolo era dimostrare che la rappresentazione o l'assenza dell'ombra portata nell'arte figurativa occidentale non è casuale, e inoltre proporre due fra le tante possibili interpretazioni del suo uso in due casi diversi. Per fare questo, abbiamo scelto un'analisi fra due autori e due diverse tecniche artistiche del Novecento.

²⁷ L. De Giusti, *Monica e il desiderio*, in A. Costa (a cura di) *Ingmar Bergman*, Marsilio, Venezia 2008, p. 28.

Abbiamo visto che, anche se l'ombra portata è strettamente legata alla rappresentazione nella storia dell'arte occidentale, il suo uso e la sua presenza sono discontinue e misteriose. Questo perché l'ombra portata è subordinata a scelte di carattere artistico da parte dell'autore ma anche alle tecniche di rappresentazione della prospettiva, regole che nel corso del tempo mutano e che nel Novecento vengono manipolate per ottenere effetti di distorsione. Infine, abbiamo accolto la tesi che vede l'ombra portata in generale sempre come rappresentazione dell'altro e dell'alterità, e mai come autorappresentazione o rappresentazione speculare.

Partendo da queste premesse, abbiamo cercato una possibile interpretazione del significato dell'utilizzo dell'ombra portata nella rappresentazione attraverso l'analisi di due esempi appartenenti a due tecniche artistiche diverse, per poter escludere l'utilizzo dell'ombra come risultato necessario dall'uso di una determinata tecnica.

Come risultato di questa analisi e confronto, proponiamo due possibili interpretazioni della presenza dell'ombra portata in due contesti o casi diversi.

Il primo caso è quando nella scena sono presenti sia soggetto proiettante che ombra portata; in questo caso l'ombra suggerisce un confronto con il soggetto e sembrerebbe mostrare una parte nascosta del soggetto, una scissione di identità, un altro sé.

Nel secondo caso invece, nella scena appare soltanto l'ombra portata, ma il soggetto proiettante non è incluso nella scena, sappiamo che esiste da qualche parte ma non è inquadrato. In questo caso il ruolo dell'ombra è di segnalare la presenza di qualcuno, che però non possiamo vedere; in questo caso, di solito l'ombra viene utilizzata per creare tensione o mistero, che derivano dalla presenza inquietante di qualcuno non si conosce l'identità, o di qualcuno che si conosce ma che realizza una qualche azione non attesa.

Possiamo concludere affermando che l'uso dell'ombra non è mai soltanto una mera conseguenza dell'applicazione di tecniche artistiche, ma che deriva sempre da determinate scelte dell'autore. Infine, abbiamo proposto due diverse interpretazioni, a seconda che l'ombra portata venga rappresentata insieme al soggetto proiettante, o in sua assenza.