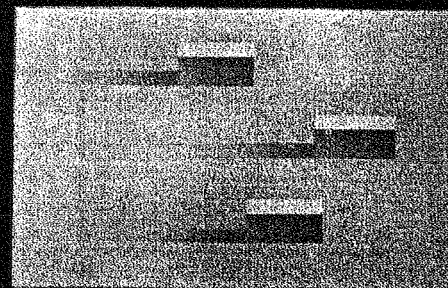
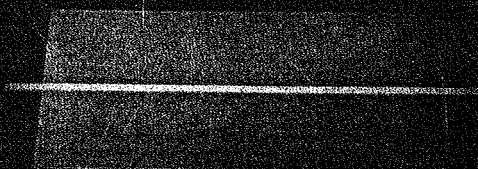
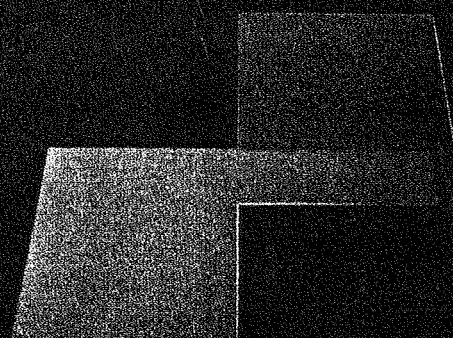


Tra Luce e Ombra

a cura di Agostino De Rosa

Università Iuav di Venezia
FAR - DPA

—————



I
—
U
—
A
—
V

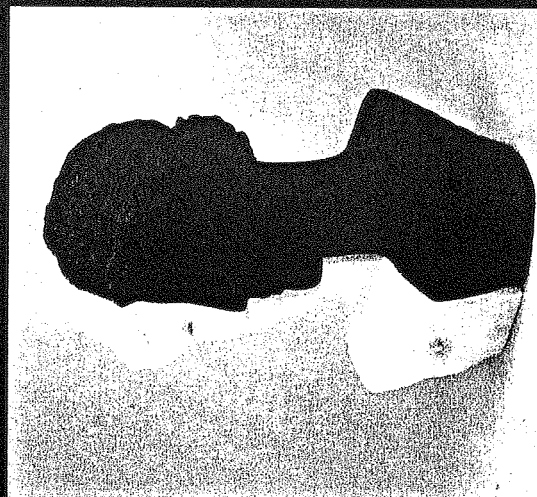
IL POLIGRAFO

Tra Luce

a cura di Agostino De Rosa

e Ombra

Università Iuav di Venezia
FAR - DPA



I
-U-
-A-
-V

Seminario Internazionale di Studi, Venezia 25 e 26 novembre 2004

IL POLIGRAFO

Il Curatore ringrazia per il costante sostegno e per il prezioso aiuto nella revisione e nell'immaginazione dei testi:
Malvina Bologhetti, Giuseppe D'Aurizio, Isabella Friso, Fabrizio Gay,
Cosimo Monteleone e Alberto Slegna

I testi di V.I. Stoidhita e A. Pérez-Gómez sono stati tradotti da Anthony Marasco,
il testo di K. Pavina è stato tradotto da Elena Gimenti

Sapere consiste piuttosto nell'aprire una strada da cui
lo splendore, imprigionato possa scappare, che nel fare
entrare una luce la quale si suppone esterna.

Robert Browning

In frontespizio
Claudio Parmiggiani, *Senza titolo*, 1980
(calco in gesso sezionato, tempera).
Collezione privata, Roma

© novembre 2004
Il Poligrafo casa editrice srl
Piazza Eremitani - via Cassan 34
35121 Padova
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e mail: poligrafo@tin.it
ISBN 88-7115-417-7

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa in alcuna forma,
meccanica, elettronica, fotocopiata o altro,
senza il preventivo permesso scritto dell'Editore

9 Proiezioni architettoniche:
sull'ombra come metafora della rappresentazione
Agostino De Rosa

I. In principio

- 24 **Nata del desiderio degli uomini:
la luce su le sue figure nel mondo greco antico**
Ilaria Rizzini
- 29 **Ombra e fuoco. Note su Giordano Bruno**
Roberto Diodato
- 37 **Rivisitando Zolla: quando il pensiero si fa luce**
Grazia Macchiano
- 45 **Le insinuanti contraddizioni della luce e dell'ombra**
Roberto de Robertis
- 51 **Le immagini dell'ombra**
Marco Tirelli
- 55 **La malla dell'ombra**
Jolanda Capriglione
- 65 **Oltre il complesso di Peter Pan. Le Ombre di Andy Warhol**
Victor I. Storchin
- 75 **La luce nella Baghidat del IX secolo.
Gli esodi dell'ottica araba e il manoscritto di Ibn Sahl**
Cristina Lindro
- 81 **Optica, prospettiva e visione cartografica: alle origini della prospettiva**
Malvina Boughneri
- 87 **De Lumi et Ombre: il terzo libro del trattato di Pietro Alcoli**
Alessandra Pagliaro
- 95 **Ombre incante: gli ambigui esodi della *diagnaphia***
Giuseppe D'Acunto
- 105 **De luminosa et opaca ovvero luci e ombre in geometria**
Anna Sgroso
- 115 **"Delle diversità dei Lumi": le ombre fisico-geometriche di Vincenzo Scamozzi**
Alberto Sdagno
- 125 **Il citraro e l'oscuro.
Ombre naturali e illuminazione divina tra Descartes e Malebranche**
Antonio Bonatti
- 135 **Teoria della luce nelle lezioni della Royal Academy**
Angelo Maggi
- 141 **Le nuove macchine sceniche dei grandi teatri:
dalla prospettiva meccanica alla trasfigurazione luminosa dello sceno**
Emanuele Garbin
- 155 **Quando il disegno si illumina di ombra: la geometria dell'energia**
Michele Franzillo
- 175 **Illuminazione e appetto.
L'ombra dopo la scomparsa del buio**
Anthony Mazzaro

Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia...*,
Oppenheim 1617, pp. 23-49

III. La luce oltre

- 183 **Ombre architettoniche nell'epoca del nichilismo**
Alberto Pezz-Gomez
- 191 **La notte oscura**
Alberto Pezz-Gomez
- 195 **La sezione generatrice**
Adriano Comolli
- 201 **Dolce è la luce**
Giovanni Chiodamonte
- 209 **Photofanie: esattezza della luce
e approssimazioni dell'ombra in architettura**
Fabrizio Gay
- 223 **Geometria, prospettiva e luce nella cattedrale di S. Vito a Praga
e loro rapporto con la scienza medievale**
Pavel Kalina
- 231 **L'ombra della macchina.
Appunti sulla rappresentazione architettonica del XIX secolo**
Massella Salomo
- 237 **Proiezioni di luce: storia, strumenti e metodi**
Manuela Inzeri
- 245 **Ritaglio di luce all'interno di un'ombra**
Marco Mangano
- 253 **L'ombra dell'originale nella chiesa di Santa Maria del Prato a Gubbio**
Paolo Belardi, Maria Grazia D'Amelio

II. Lumen et umbrae

IV. Elogio dell'ombra

- 261 **Lo sguardo in ombra**
Filippo Fimiani
- 275 **I suoni nascosti
per una poetica dei suoni anonimi**
Maurizio Bagella
- 281 **Il design nasce dal sole mani, carta e abduzione**
Isao Hosoe
- 289 **Ombra, luce e antiluce**
Flavio Ermini
- 295 **Quel che non può essere visto**
Gigliola Roschi
- 303 **Uno sguardo sul nulla**
Claudio Parmiggiani
- 311 **Ombra e luce, yin e yang, empatia e felicità.
Nasce l'ombra**
Ludovico Sampa
- 321 **All'ombra della luce.
Per un'etnometria comparata del rapporto luce/ombra**
Izaro Vidarte

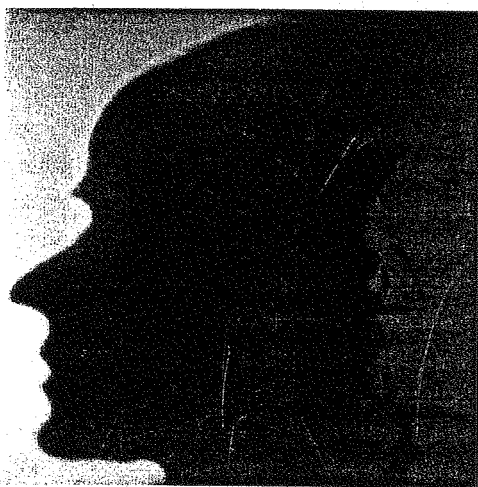
Thomas Wright, *An Original Theory or a New Hypothesis
on the Universe*, Londra 1750. Tav. XXII, XIII

Al di là del complesso di Peter Pan. Le Ombre di Andy Warhol

Victor I. Stoichita
Università di Friburgo



1. *Peter Pan*, cartone animato, 77 minuti, Walt Disney Studios, 1953. Regia: C. Geronimi, W. Jackson, H. Luske.



2. A. Warhol, *The Shadow*, 1981, serigrafia su carta, 96,5 x 96,5 cm. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York.

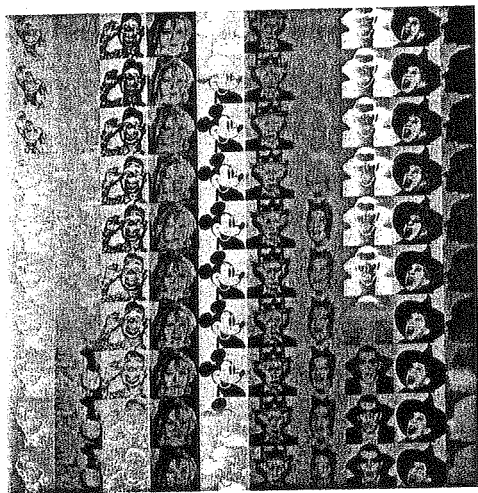
¹ F. Feldman, J. Schellmann, *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné, 1962-1987*, New York 1997³, IIb, pp. 258-267.

Nell'opera teatrale di James Matthew Barrie *Peter Pan* (1904), quando Wendy cuce ai piedi di Peter la sua ombra fuggevole, gli spettatori possono cogliere subito il significato simbolico della scena: una volta ricongiunto con la propria ombra, Peter Pan assume sostanza. Si potrebbe dire che egli viene così ricondotto alla realtà da cui un tempo evadeva a piacere. È questo il lacciolo metaforico che coniuga l'ombra al principio di realtà, che può sciogliersi in ogni momento, lasciando il suo proprietario con un palmo di naso. Si tratta di un mito moderno dalle implicazioni profonde quanto imprevedibili, come ha ben dimostrato il cartone animato di Walt Disney nel 1953 (fig. 1).

Non intendo qui sondare le complessità del personaggio di Peter Pan, il bambino che non voleva/poteva diventare adulto. Sffioro l'argomento solo per avvicinare una delle molte sfaccettature dell'opera di Andy Warhol, un artista americano che ha impresso un marchio indelebile sul secolo che si è appena concluso, e del suo mondo.

Nel 1981 Warhol creò uno dei suoi autoritratti più riusciti, conosciuto come *L'Ombra* (*The Shadow*, fig. 2). Quest'opera fu inserita dall'artista in una serie di dieci immagini, intitolate *Miti* (*Myths*, fig. 3)¹. Essendo stato posto in coda a questa serie di dieci serigrafie, il doppio autoritratto di Warhol assume il rilievo di una duplice 'firma'. Il viso si rivolge di lato allo spettatore, mentre la sua ombra portata contempla gli altri personaggi della serie – la Star, Uncle Sam, Superman, la Strega, Mammy, Howdy Doody, Dracula, Mickey Mouse, Babbo Natale – che alla fine rimandano tutti al se stesso, l'Ombra.

Non era certo la prima volta che Warhol si ritraeva, e neppure era la prima volta che si avvicinava al tema del doppio (infatti lo esplorava in modo quasi ossessivo). Era la prima volta, però, che usava l'artificio dell'ombra proiettata per esprimerlo. Negli autoritratti del 1967 (fig. 4), gli occhi dell'artista sono rivolti verso lo spettatore; la sua mano compie un gesto per nascondere le labbra; la testa mantiene una posizione rigidamente frontale, incorniciata nel mezzo della superficie pittorica su di uno sfondo asimmetrico. Il lato sinistro dell'immagine è dominato da un tono più scuro, al punto che metà del viso cade in un'ombra così profonda da risultare quasi impenetrabile. In alcune successive varianti di questo autoritratto, non vi sono distinzioni di rilievo tra lo sfondo scuro e la metà del viso in ombra, da cui deriva la continuità tra il viso e lo sfondo. L'ombra è, per così dire, interna ed esterna: divide sia il dipinto che la faccia. Questo è il modo con cui Warhol ci invita a scoprire la sua doppia natura: la scissione è totale. Nell'autoritratto del 1981, il viso dell'artista è orientato in modo da proiettare sullo sfondo un profilo, in cui sono enfatizzati la linearità del naso e della mandibola. L'ombra e il viso insieme formano un'antinomia: l'ombra tende ad occupare tutto lo spazio della rappresentazione, e per questo il viso risulta in parte tagliato. L'opera è molto diversa dall'autoritratto del 1967, che propone una divisione esterna in cui l'ombra portata appare in procinto di estendersi ulteriormente – quasi supplicasse la propria libertà. Tra le due facce della stessa



3. A. Warhol, *Myths*, 1981, inchiostro serigrafico e vernice ai polimeri su tela, 254 x 254 cm. Collezione Noreen e Jack A. Rounik.



4. A. Warhol, *Self-Portrait*, 1967, inchiostro serigrafico e vernice ai polimeri su tela, 182,9 x 182,9 cm. Leo Castelli Gallery, New York.

² Sulla ricezione critica di questa serie, si veda P.S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor 1986, pp. 198-202.

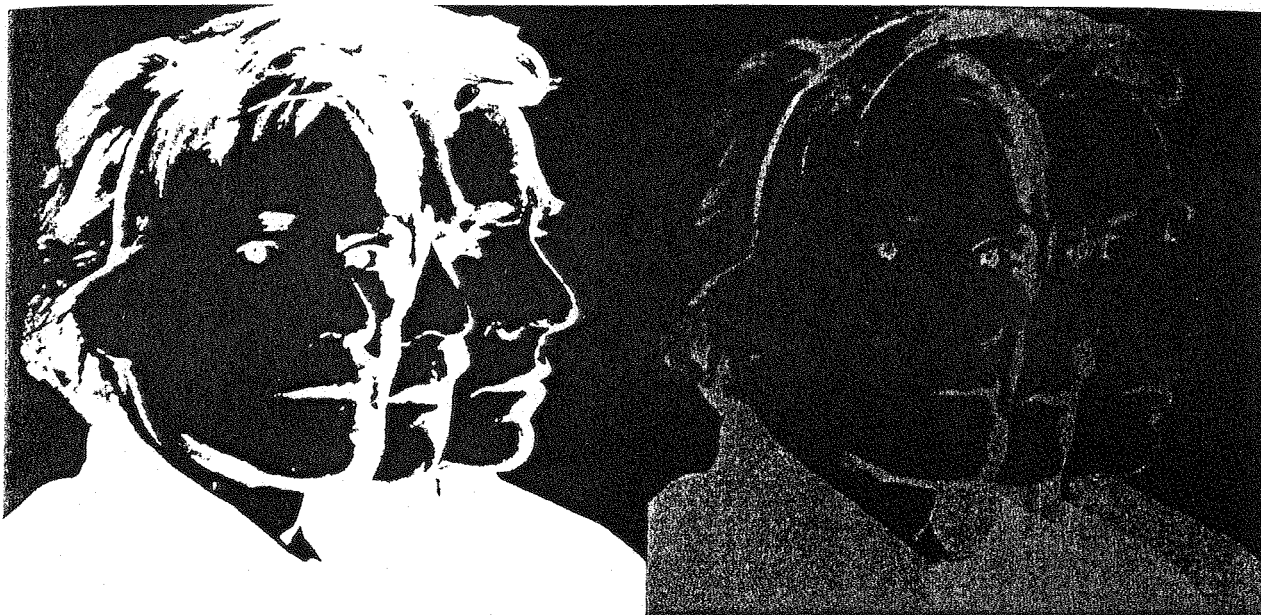
³ Si veda V.I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, Milano (1997) 2003, pp. 202-217.

⁴ Sull'idea di 'iconologia dei materiali', si veda G. Bandman, *Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials*, "Städel Jahrbuch", N.F. 2, 1969, pp. 75-100. Si veda inoltre, T. Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Monaco 1994. Per Warhol, si veda *Do it Yourself: Notes on Warhol's Techniques*, in K. McShine (a cura di), *Andy Warhol: A Retrospective*, New York 1989, pp. 63-80.

ossessione – tra ciò che potremmo chiamare il "ritratto chiaro-scuro" del 1967 e il "ritratto ombra-portata" del 1981 – si pongono un certo numero di altri autoritratti. Uno dei più importanti (fig. 5) fu dipinto nel 1978, indubbiamente uno dei periodi cruciali nella carriera di Warhol. Fu tra il 1978 e il 1979 che egli creò *Ombre* (*Shadows*, fig. 6), la serie di centodue opere esposta per la prima volta, non appena terminata, alla Heiner Friedrich Gallery di New York². Su di un muro bianco, poco al di sopra del pavimento (così da accentuare la presenza di una linea d'orizzonte diversa da quella dello spettatore), Warhol appese dei dipinti senza cornici gli uni posti accanto agli altri in una sequenza continua, seguendo un percorso circolare. Questo fregio continuo è però fatto di parti separate. Sarebbe difficile classificare le immagini appartenenti a questa serie come "dipinti" tradizionali, visto che per forma, contenuto e contesto espositivo, esse paiono eludere ogni categorizzazione. Una delle caratteristiche salienti di *Ombre* è il fatto che ogni singola unità, isolata dalla serie – cioè, una unità acquistata separatamente ed esibita da sola – è essenzialmente priva di valore. Inoltre, si tratta di 'tele' – il *medium* ereditato dalla tradizione aulica del *tableau* – ed è significativo che Warhol usò una combinazione di polimeri sintetici e inchiostro serigrafico per applicare l'immagine su questo particolare supporto³.

Al dibattito sollevato dal ciclo di Warhol fu dato il giusto risalto durante la mostra tenutasi al DIA Art Center nel 1999, ed esso fu ampiamente analizzato in quell'occasione. Vorrei concentrarmi qui su un problema parallelo: specificamente sulle modalità duplicatorie e moltiplicatorie con cui Warhol affrontò l'autoritratto del 1978. L'artista non aveva mai esplorato così intensamente le forme espressive del negativo fotografico. *Riduzione* e *inversione* erano i temi su cui ora lavorava Warhol. Si trattava dello stesso approccio impiegato in *Ombre*, di quello stesso anno. Ciò va ricordato non solo per la coincidenza (niente affatto casuale) tra questa serie e l'autoritratto, ma anche per via delle implicazioni che derivano dalla 'iconologia dei materiali' così spesso sottostimata dai commentatori⁴. Se dovessimo prendere in considerazione tutte le sottigliezze tecniche nel campo della rappresentazione e il significato simbolico di questo autoritratto, potremmo dire che esso rappresenta sia il negativo che l'immagine duplicata di Warhol, oltre che la sua immagine polimerizzata.

Secondo l'*Oxford Reference Dictionary*, un *polimero* è un composto la cui molecola è formata dalla ripetizione di unità di uno o più composti. La polimerizzazione è quindi la combinazione di molte molecole fino a ottenere una molecola più grande. Questa operazione produce l'ubiquo materiale comunemente chiamato *plastica*. Durante tutti gli anni Sessanta del Novecento, Warhol si dedicò alla 'polimerizzazione dell'immagine', attraverso due modalità: innanzitutto, plastificando letteralmente l'aspetto delle cose, ma poi anche simbolicamente, attraverso l'imposizione di una sfavillante unitarietà – artificiale quanto insopprimibile – alla molteplicità della vita. Nel suo autoritratto del 1978, Warhol spinse fino al limite estremo questa combinazione di forma e tecnica rappresentati-

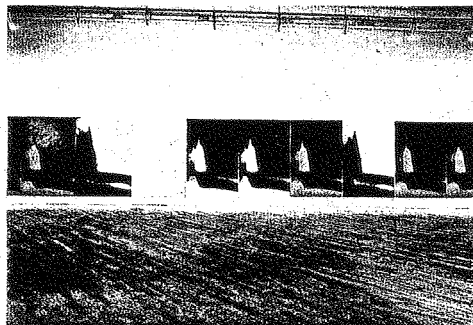


va. Si tratta di un'immagine basata su una doppia interazione del negativo fotografico. Come sempre, il negativo rappresenta l'oggetto nel suo stato fantasmatico⁵. Warhol ha usato questo metodo verso la fine degli anni Sessanta (fig. 7), e lo ha impiegato di nuovo negli anni Settanta e Ottanta nella serie delle 'inversioni' delle diciotto Marilyn multicolori, oltre che nelle dodici Monna Lisa bianche. Il messaggio di Warhol è chiaro, e deve molto a Marcel Duchamp, come possiamo constatare se pensiamo all'opera dell'artista francese intitolata *Intorno a un tavolo*, del 1917 (*Autour d'une table*; fig. 8).

Per quanto Warhol fosse notoriamente poco incline a rivelare la sua età, e fece di tutto per nascondere l'anno di nascita, oggi sappiamo che nel 1978 compì cinquant'anni. Negli 'autoritratti triplici' di quell'anno, Warhol mostrava la versione moderna del vecchio tema delle 'Tre età dell'uomo'. È difficile rintracciare le origini dell'interesse di Warhol per questo tema tradizionale, che è rappresentato forse al meglio nel dipinto di Tiziano (fig. 9), oggi conservato alla National Gallery di Londra. L'opera fu studiata e analizzata a fondo da Erwin Panofsky nel celebre saggio *Il Significato nelle arti visive*⁶. Panofsky – egli stesso un mito nel mondo dell'arte, prima e soprattutto dopo la sua morte avvenuta nel 1968 – dimostrò che il segno a tre teste (*signum triciput*) veniva usato per dare vita a una complessa allegoria della prudenza (*prudentia*; fig. 10), oltre che dell'inesorabile passaggio del tempo. Warhol deve aver conosciuto questa tradizione. In un disegno eseguito lo stesso anno (fig. 11), sia l'idea che la forma del ritratto a tre teste sono persino più evidenti che nella serigrafia.

Siamo certi, comunque, che Warhol non aveva nessuna intenzione di impartire al suo pubblico una lezione accademica sulle 'Tre età dell'uomo' e le virtù dell'umana prudenza. Al contrario, propose una nuova e originale formulazione di questo antico tema a partire dalla sua personale filosofia. A questo proposito, l'opera di Warhol pare poter parlare per sé, anche in assenza di trattazioni teoriche scritte. Ciò che più impressiona del suo autoritratto del

5. A. Warhol, *Self-Portrait*, 1978, inchiostro serigrafico e vernice ai polimeri su tela, due tele unite, ognuna 102,6 x 102,6 cm. Dia Art Foundation, New York. Courtesy The De Menil Collection, Houston.



6. A. Warhol, *Shadows*, inchiostro serigrafico e vernice ai polimeri su tela. Installazione presso l'Andy Warhol Museum, Pittsburgh, in prestito dalla Dia Art Foundation.

⁵ Sull'argomento si veda C.F. Stuckey, *Andy Warhol's Painted Faces*, "Art in America 68", 5, maggio 1980, pp. 112-119, e soprattutto R.A. Steiner, *Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern*, "Pantheon", 42, 1984, pp. 151-157. Si veda, inoltre, N. Baume, D. Crimp e R. Meyer, *About Face: Andy Warhol Portraits*, Cambridge USA 1999.

⁶ Si veda E. Panofsky, *Il Significato nelle arti visive* (1955), Torino 1999.



7. A. Warhol, *Sidney Janis*, 1967, gelatina fotosensibile, lacca e inchiostro serigrafico su telaio di legno, 235 x 193,4 cm. The Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection (*fractional gift*).



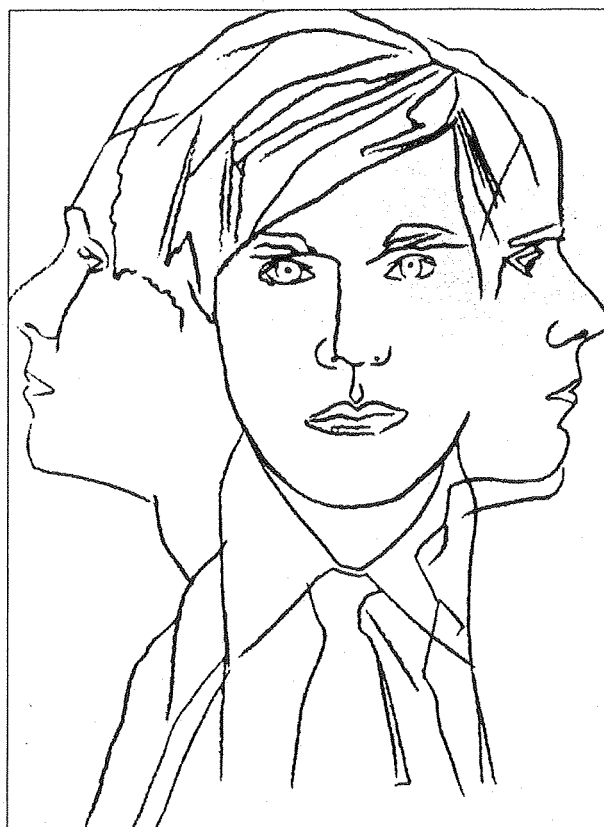
8. M. Duchamp, *Around a Table (Autour d'une table)*, 1917. Philadelphia Museum of Art, Collezione Arensberg.

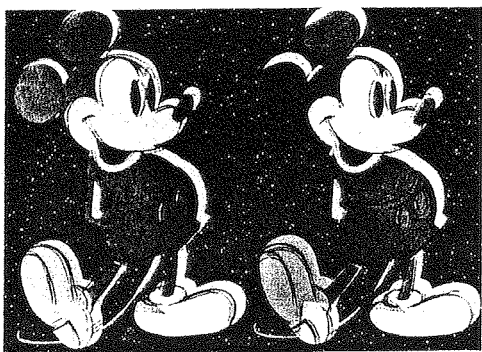


9. Tiziano, *Allegoria della Prudenza*, 1565-1570. National Gallery, Londra.

10. Rossellino (scuola di), *Prudentia*. Victoria and Albert Museum, Londra.

11. A. Warhol, *Untitled (Self-Portrait)*, 1978, matita su carta.





12. A. Warhol, *Double Mickey Mouse*, 1981, serigrafia, 77,5 x 109 cm. Ronald Feldman Fine Arts Inc., New York.



13. Foto di Andy Warhol al diploma, 1945.

⁷ La data fu scoperta da Andreas Brown e rivelata in *Andy Warhol: His Early Works, 1947-1959*, New York 1971.

⁸ Per i dettagli, si veda V.I. Stoichita, *Les Ombres de Warhol*, "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", 66, 1998, pp. 78-93 (in particolare p. 87); e Id., *Mickey Mao. Glanz und Misere der virtuellen Ikone*, in G. Boehm (a cura di), *Homo Pictor*, Monaco di Baviera e Lipsia 2001.

⁹ Si veda G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Parigi 1968, pp. 164-168; e Id., *Logique du sens*, Parigi 1982, pp. 292-307.

1978 sono i due gruppi di esseri a tre teste. Il motivo rende esplicito il legame con la rappresentazione tradizionale dell'essere a più teste, come dipinto da Tiziano, e di cui Panofsky ci dà una lettura memorabile.

L'evidente mancanza di prove circa la consapevolezza che Warhol ebbe della tradizione del *signum triciput* è supplita, comunque, dal portfolio dei *Miti*. Qui scorgiamo un dialogo segreto tra Topolino/Mickey Mouse – l'animale feticcio dell'immaginario americano – e l'autoritratto bipartito di Warhol. Nella sequenza di ampie tele in cui si sviluppa il ciclo dei *Miti*, a Mickey Mouse è assegnato un ruolo centrale, mentre lo stesso Warhol si defila ponendosi ai margini. In entrambi i cicli, Mickey Mouse e le *Ombre* seguono un eguale processo di 'de-realizzazione', quasi a comunicare l'idea che se noi esaminassimo le due colonne di immagini dall'alto verso il basso, potremmo accorgerci che, una volta giunti alla base di ogni colonna, i personaggi sembrano aver perso la loro realtà e, grazie ad una inversione positivo-negativo, stanno per trasformarsi nei loro stessi 'fantasmi'. Sulla colonna delle *Ombre*, l'ombra proiettata da scura diventa chiara, e il viso da chiaro diventa scuro (una vera 'ombra di un'ombra') prima di sfumare completamente in una oscurità indifferenziata. Sulla colonna di Mickey Mouse si assiste a un fenomeno analogo, ma qui l'ultimo Topolino sembra 'irreale' come il primo. In questo modo, sulla colonna delle *Ombre*, l'ombra diventa un sostituto del viso (e viceversa), mentre sulla colonna di Mickey la fine riecheggia il principio.

Potrebbe essere questo il motivo per cui, nel 1981, Warhol decise di aggiungere al ciclo *Miti* una enorme serigrafia vicino al suo Mickey Mouse, dove è rappresentato un *Doppio Mickey Mouse* (*Double Mickey Mouse*, fig. 12). Le coincidenze cronologiche ancora una volta trascendono i confini di un legame semplicemente metaforico, oppure offrono a questi ultimi un fondamento: Warhol (ora lo sappiamo con esattezza dopo molte ricerche) nacque il 6 agosto 1928⁷, e Mickey Mouse, secondo il parere degli storici del cinema e del fumetto, nacque il 18 novembre di quello stesso anno. Warhol (fig. 13) e Mickey sono quindi il prodotto della stessa 'generazione', ed è molto probabile che l'artista abbia capitalizzato la coincidenza fornita da questo segreto ben tenuto⁸.

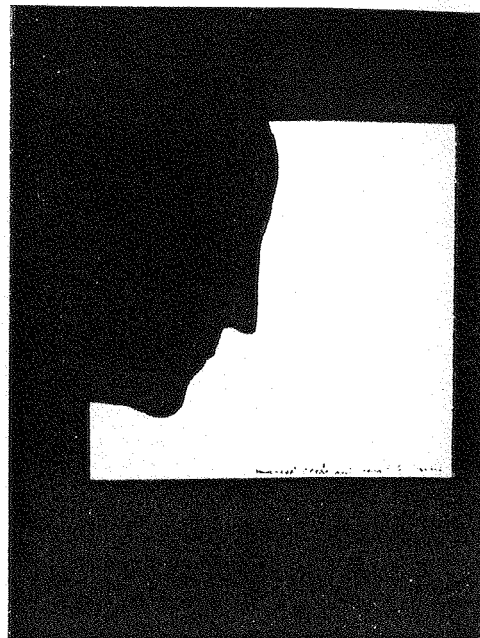
Il *Doppio Mickey Mouse* non solo è un doppio, ma è anche un gigante – specialmente se lo si paragona con un topo qualsiasi. Il quadro misura 77,5 x 109,2 cm. Va comunque detto che Mickey non fu mai un topo 'normale': è una *mascotte*, un carapace. Ed è in questa funzione che egli è per sua natura diviso. Il 'doppio' nel *Doppio Mickey Mouse* non implica la dialettica dell'originale che si oppone alla copia – e questo suscita una certa preoccupazione: ambedue sono originali e copie allo stesso tempo. Identico e differente, ognuno è sia il medesimo che l'altro, intercambiabile e monumentale. Warhol ritrae Mickey e i suoi multipli su uno sfondo di polvere di diamante, una procedura tecnica (e simbolica) di cui spesso fece uso nella realizzazione di pseudo-icone. Questa metodologia esecutiva sospinge l'immagine verso le vertiginose vette del postmodernismo, la scuola di pensiero che permise l'ascesa e il trionfo dell'apparenza⁹.

Al contrario del *Doppio Mickey Mouse*, l'autoritratto del 1981, *L'Ombra*, affronta la problematica della duplicazione quale risultato di una divisione a metà. L'ombra mostra il profilo di una persona (Warhol stesso), che possiamo anche vedere da una posizione quasi frontale. Dovremmo tener bene a mente che una delle dialettiche che percorrono tutta la storia della rappresentazione occidentale, ci ha insegnato che la frontalità – e lo specchio – costituiscono la forma simbolica della relazione tra l'ego e l'identico, mentre il profilo – e l'ombra – rappresentano la forma simbolica della relazione tra l'io e l'altro¹⁰.

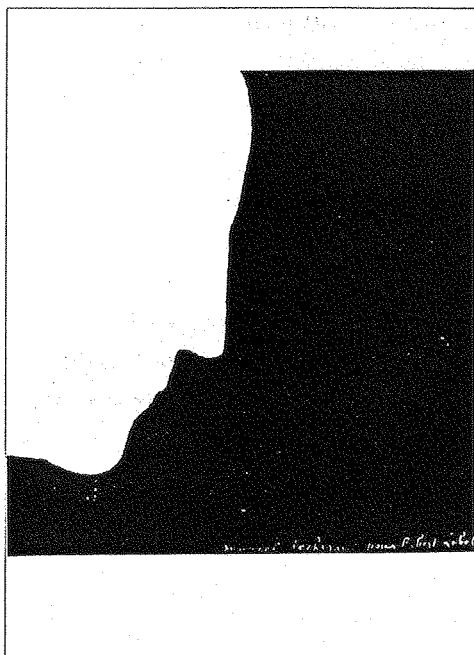
Il procedimento non ci è del tutto sconosciuto. Duchamp mostrò un interesse ricorrente sia per l'ombra che per la tecnica del *rovesciamento*. Si trovano tracce di un'interazione fra questi due elementi nella maggior parte degli autoritratti di Duchamp, anche se qui ci limiteremo all'esame di pochi esempi. Il suo uso del profilo come 'firma' si trova sia nei primi autoritratti fotografici che in alcuni dei suoi esperimenti più tardi. Ad esempio, l'artista disegnò un frontespizio per la monografia di Robert Lebel intitolata *Sur Marcel Duchamp*¹¹ (fig. 14), in cui egli stesso appare come un profilo delineato contro lo sfondo verde derivato da una delle sue famose 'scatole' (*La scatola verde*, 1934). La composizione fu anche usata per il poster della mostra organizzata per lanciare il libro, presso la libreria del Quartiere Latino *La Hune*. Non è difficile riconoscere in questa composizione la tradizione delle *silhouettes* fisiognomiche di Johann Caspar Lavater. Perché Duchamp non aveva usato questa tecnica prima? Il poster di *La Hune* ci offre una possibile spiegazione: sia il libro che la mostra sfidano un misterioso, persino *indecifrabile*, "Duchamp".

In questo contesto dovremmo notare che durante lo stesso periodo Duchamp realizzò un altro autoritratto in cui il suo profilo è delineato in positivo (fig. 15), inviandone copia a pochi amici. Chiunque abbia dimestichezza con la retorica dei gesti di Duchamp e con la tradizione iniziata da Lavater, riconoscerà subito che la porta è ora aperta a un'interpretazione di queste due immagini: come nelle opere di Lavater, positivo e negativo sono in relazione contrappuntistica, ma nel caso di Duchamp è il profilo nero che viene svelato al pubblico, e questo malgrado la sua quasi totale illeggibilità. Per quello che concerne il profilo bianco, esso è destinato solo agli amici, per quanto sia poco più di un'illusione, visto che il suo 'originale' non esiste più. Nel caso delle opere di Warhol, mentre i profili eternamente allegri di Mickey Mouse sono l'estraniata immagine dell'"altro", gli autoritratti di Warhol creano una tensione altissima tra i due aspetti. Tutta l'attenzione si focalizza esclusivamente sul viso. Questo enorme volto (esteso quasi un metro quadrato) richiede un'esaltazione retorica e di formato che non è più quella del ritratto pittorico occidentale, ma piuttosto ricorda le tecniche del primo piano cinematografico.

Come è già stato detto molte volte, Warhol riteneva che l'immagine fosse *più reale del reale*. L'*ingrandimento* è solo una delle tecniche dell'iperrealizzazione; gli altri sono la *divisione in due* e la *moltiplicazione*. Quest'ultimo metodo, che Warhol usò intensivamente nella produzione delle sue icone postmoderne, è in questo



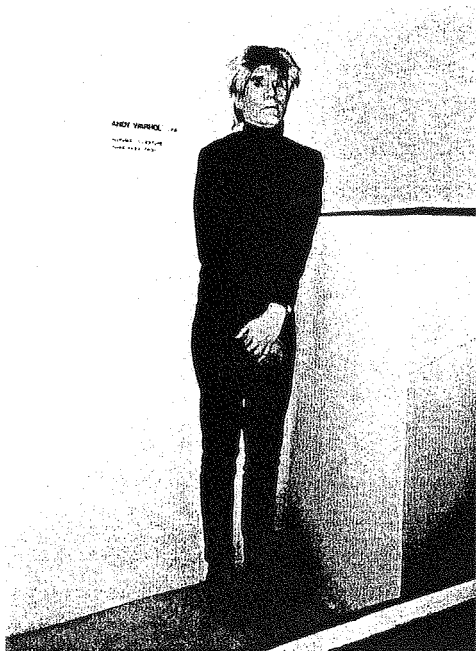
14. M. Duchamp, frontespizio di R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris 1959.



15. M. Duchamp, *Profile Self-Portrait*, 1959.

¹⁰ Dettagli, in V.I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit., pp. 22-41.

¹¹ R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Parigi 1959.



16. A. Warhol, *Invisible Sculpture*, 1985. Installazione presso il nightclub newyorkese Area.

caso avvicinato in modo peculiare: attraverso il metodo dell'ombra portata. Di nuovo, ombra e viso insieme formano una coppia antinamica: l'ombra irrompe nello spazio della rappresentazione, mentre il viso frontale è delineato attraverso i suoi limiti. Dove ci troviamo? Lo sfondo blu ci ricorda il cielo, il colore poco naturale del viso pare prodotto dal riflesso dell'illuminazione schermata della camera oscura di un fotografo. Possono essere riconciliate queste aree? Forse, ma solo a una condizione: che il legame sia instaurato in maniera simbolica. Nella camera oscura del suo studio, Warhol *sviluppa* se stesso. Nel far ciò, egli si *disfa* di se stesso. Quello che vediamo è un autoritratto ma anche una messa in scena possibile solo nell'epoca della fotografia.

Esaminiamo dunque l'ombra: è piatta, unidimensionale e di forma instabile. È il risultato dello sviluppo del viso – non solo da un fotogramma, ma anche più tangibilmente, dal corpo solido alla superficie. Come lo stesso Warhol ebbe a dire: "Vedo tutto in questo modo, la superficie delle cose, una sorta di Braille mentale, semplicemente passo le mani sulla superficie delle cose"¹². E ancora: "Se volete sapere tutto di Andy Warhol, basta che osserviate la superficie dei miei dipinti, delle mie pellicole e di me stesso, io sono lì. Dietro non c'è niente"¹³.

Dato che la superficie è l'*ego*, perché essa è la persona, lo straordinario sviluppo del viso nell'ombra proiettata non è più una procedura intesa a certificare una 'vera presenza', come la tradizione dell'arte occidentale imporrebbe. È un processo che si concentra sullo stadio finale di una iperrealizzazione della persona: il suo compimento finale è la sua stessa nullità. Grande ectoplasma proiettato su uno sfondo azzurro cosparso di polvere d'oro; il viso privo di profondità, di forma, di qualcuno che esamina se stesso, esprime il paradosso di una rappresentazione dell'*ego* – una monumentale e cosmica sparizione.

La discussione potrebbe finire qui se non fosse per il titolo, che ritengo essere mio dovere spiegare. A questo punto, possiamo ammirare la complessità del modo in cui Warhol affronta il tema dei grandi miti. Non è più davvero necessario trascorrere altro tempo per spiegare il legame tra Mickey Mouse e le *Ombre*. Come nel caso di Peter Pan, però, le cose sono molto più complicate.

Nell'autoritratto del 1981, Warhol, l'eterno fanciullo, malgrado i suoi cinquantatré anni, dichiara che la sua ombra è più potente, più importante e più reale della sua stessa persona. Un passo più in là e la realtà 'cucita addosso' chiederà la sua indipendenza. L'autoritratto è solo una metafora, e abbiamo dovuto aspettare alcuni anni per apprendere la verità dallo stesso artista. Nel 1985, Warhol realizzò un'installazione nel nightclub newyorkese Area intitolata *La scultura invisibile* (*Invisible Sculpture*, fig. 16)¹⁴.

Lo stesso Warhol si dispose sopra una piccola piattaforma posta vicino a un piedistallo, vestito (come spesso accadeva) in nero, con in testa una delle sue parrucche argente. Come in un negativo fotografico, questa 'installazione' fece diventare lo stesso Warhol un'immagine, o meglio il suo stesso fantasma. Alcune tra le persone presenti ricordano che l'artista di tanto in tanto lasciava il suo

¹² Citato in G. Berg, *Andy: My True Story*, "Los Angeles Free Press", 17 marzo, 1967, p. 3. Si veda, inoltre, C.I. Lebensztejn, *Braille mental*, "Critique", 522, 1990, pp. 875-890.

¹³ Citato in Berg, *Andy: My True Story*, cit., p. 3. Si veda inoltre, B.H.D. Buchloh, *Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966*, in McShine (a cura di), *Andy Warhol: A Retrospective*, pp. 39-61.

¹⁴ Si veda McShine (a cura di), *Andy Warhol: A Retrospective*, cit., p. 419.

posto sulla piattaforma. La scritta sul muro – *Andy Warhol: "The invisible sculpture"* (*Andy Warhol: "La scultura invisibile"*) – amplificava le ambiguità della scena.

Non c'è modo di spiegare il legame tra il soggetto e l'oggetto della rappresentazione, tranne nel silenzio suggerito dallo stesso Warhol. Se Peter Pan dovette farsi cucire addosso la sua ombra per poter divenire 'reale', Warhol vedeva se stesso come il fantasma del suo *ego*. La verità è che sul piedistallo non c'era *niente*, e, cosa ancora più importante, sulla piattaforma vicino al piedistallo vuoto, non c'era *nessuno*.