DOPPIOZERO

Ombra

Mario Porro

18 Agosto 2017

Luogo fondativo del teatro filosofico, il mito platonico della caverna dispiega le coppie oppositive a cui l'Occidente è rimasto fedele. Gli uomini in catene non vedono se non le ombre proiettate dal fuoco sulla parete di fronte; sedotti dalle immagini sullo schermo, prendono per verità "vacuità prive di senso", confondono la parvenza con la realtà, la sbiadita ripresentazione/rappresentazione con la luminosa e stabile identità. Sempre in attesa dell'alba chiara in cui finalmente vedremo Dio (e le sue varianti) faccia a faccia, la filosofia rinnova il gesto sacrale del sacerdote: squarciare il velo per scorgere al di là dell'apparenza ingannevole, portare alla "pianura della verità" quanto si cela nell'ombra menzognera. *Aletheia* , la verità greca, è appunto un disvelare, un portare all'evidenza il nascosto, sfuggendo alla condizione impura delle immagini incantatorie. L'ombra platonica (*skia*) condivide l'ambiguo statuto dei riflessi, parvenze senza consistenza, abitatori del regime notturno in cui prendono vita illusoria le immagini evanescenti dei sogni: non è forse "sogno di un'ombra […] l'uomo" (Pindaro)? L'ombra è un'entità minore, definita per negazione rispetto all'oggetto che la proietta: incorporea, senza qualità né colore, è mancanza, di luce e di bene, portatrice di quel non-essere su cui si è scagliata la maledizione eleatica.

Gli schiavi incatenati preferiscono restare nella semi-oscurità rassicurante della dimora-prigione, piuttosto che affrontare i rischi della luce accecante e i pericoli della libertà. Il gesto *illuministico* di Platone, per cui la salvezza si deve al coraggio intellettuale (*sapere aude*) che sconfigge l'ignoranza, ha il suo rovescio *oscurantista*. Portare alla luce non significa forse contaminare quanto stava protetto e celato agli sguardi? Non sono proprio le ombre a darci la percezione della profondità, a rendere così il mondo sensibile dotato di spessore e rilievo? Il mondo ideale, della Verità e del Bene, non si ridurrà a forme irrilevanti, come nell'universo bidimensionale di Flatlandia? A conferma della scritta posta all'ingresso dell'Accademia, «non entri nessuno che non conosce la geometria», il

mondo platonico delle Idee si compone di povere forme, vuote e trasparenti astrazioni.

Proprio dall'ombra la geometria aveva mosso i suoi primi passi: sotto il sole accecante del deserto egizio, il protofilosofo si rivolge all'ombra perché gli sia svelata la verità. Plutarco racconta che Talete misurò l'altezza di una piramide, facendo ricorso all'astuzia, alla *metis* che era il vanto di Ulisse: ad un istante determinato, misurò la lunghezza dell'ombra portata della piramide e dell'ombra portata di un oggetto di altezza nota, un'asta o Talete stesso, costruendo così una proporzione in cui, note tre misure, diventava semplice calcolare la quarta, l'altezza cercata. La piramide, immobile sotto il cielo d'Egitto, rappresenta l'invariante, mentre il moto apparente del sole, la posizione e la lunghezza dell'ombra sono le sue variabili. La piramide può ben dirsi un orologio solare, visto che le tracce della sua ombra nel corso del giorno ci consentono di misurare l'ora, di scandire lo scorrere del tempo. Era questo il compito che i Greci affidavano allo gnomone, letteralmente colui che conosce: un'asta, posta al centro di una ciotola, proiettava l'ombra sulle pareti concave, scorrendo ciclicamente dall'alba al tramonto. Talete, ha osservato Michel Serres, non fa che ribaltare il processo: non è più la piramide a parlare del moto variabile del Sole, è il Sole, mutevole nel suo moto, a parlare della piramide che rimane stabile. Se, grazie allo gnomone, misurando lo spazio si calcola il tempo, Talete, allievo di Giosuè, ferma il tempo, blocca nell'istante la corsa regolare del Sole, per misurare lo spazio. Bisogna gelare il tempo per concepire la geometria, per accedere al regno eterno delle forme regolari, di cui Platone si vorrà custode.



Ciò a cui assistiamo in questa scena dell’origine è proprio la messa in scena dello schema ricorrente della conoscenza: Talete rende esplicito, porta alla luce, il sapere che era implicito nelle pratiche dei costruttori e dei tagliatori di pietre. La scienza conquista la verità, dall’empiria impura accede alla purezza della teoria, svela quel che era nascosto nell’ombra delle tecniche artigianali. La geometria è già una prospettiva: la sabbia è uno schermo, come se Platone avesse posto il deserto egiziano sul fondo della caverna. La parete piana è sempre chiara: il volume del corpo solido descrive su di essa l’ombra portata, la luce traccia il contorno d’ombra sul piano desertico, la mia conoscenza chiara di quel prisma opaco si risolve (e esaurisce) nelle informazioni tracciate dalle ombre, trasportate sulla sabbia da un raggio di sole. Il mio sapere geometrico resta un’ombra di sapere, conosce solo quanto è suggerito dai bordi, resta letteralmente ai margini: quanto giace nella compattezza opaca e nera del solido non si rivela allo sguardo, è il segreto sepolto nelle viscere del volume. La geometria sorge dal riconoscere l’oggetto dall’ombra dei suoi bordi e insieme dal disconoscere il nucleo d’ombra al suo interno: di qui l’idealismo della rappresentazione, il gesto inaugurato da un Talete già platonico di negazione radicale delle ombre interne.

La geometria poteva nascere soltanto su di un suolo e sotto un clima dove le ombre si stagliano nitide ed esatte, pronte alla de-finizione: la luce metallica del

sole attraversa un’atmosfera trasparente e ripartisce il mondo nei suoi bordi precisi, taglia con la sua lama il confine fra luce e tenebre. Il miracolo greco, nella matematica e in filosofia, l’invenzione delle formalità ideali (per dirla con Husserl), si compie rendendo trasparenti i volumi, scacciando da essi l’ombra interna, così da disporre di una visione chiara e distinta. La piramide diventa tetraedro, primo dei cinque corpi platonici, che diciamo “solidi” pur essendo privi di corpo. Quando dalla fine dell’Ottocento morirà questa geometria ereditata dal platonismo, lo sguardo dell’intuizione si troverà di fronte all’opacità di figure ricche di pieghe, sature di angoli nascosti; quando si chiuderà il teatro della rappresentazione, la retta, il piano, il volume, verranno riconosciuti densi e caotici, formicolanti di nascondigli. Le idealità “pure” sono piene di ombre: era stata questa la lezione anticipatrice di Leibniz, sorretta dalla geometria proiettiva e dalla teoria delle ombre formulata da Desargues. Nella visione prospettica, l’occhio occupa il vertice puntuale dello schema conico e coglie i contorni delle forme degli oggetti; nel diagramma delle ombre diviene fonte luminosa e riceve informazioni sulla qualità dei rilievi della superficie. Il gioco del chiaro e dello scuro consente di percepire un mondo differenziato di creste e di cavità, le tinte sfumate sono ripartite in modo *flou*, vago e indistinto, ma carico di preziose informazioni.

Galileo, nel *Sidereus Nuncius* del 1610, ricorre al disegno per mostrare quanto i suoi occhi hanno scorto attraverso il cannocchiale. La linea che divide la zona illuminata dal Sole della superficie lunare da quella avvolta dalle tenebre è tracciata in modo irregolare; nella zona d’ombra compaiono puntolini bianchi, le cime delle montagne che emergono nella notte lunare, la zona chiara presenta punti scuri che segnalano il fondo dei crateri. Uno spettacolo analogo a quello che vedremmo sulla Terra al sorgere del Sole su valli ancora scure, mentre la luce ha già raggiunto le vette circostanti. Invece di nascondere, l’ombra rivela; come la geometria, anche l’astronomia è figlia dell’ombra, a lei dobbiamo la possibilità di far luce sul mondo celeste, ci ha spiegato Roberto Casati. 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 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 luce.

Il Regno dell’ombra si stende fra l’idea e la realtà, suggerisce T.S. Eliot (*Gli uomini vuoti*), ma è l’ombra il testimone dell’esistenza: io sono perché getto ombra, l’ombra mi segue, situa il mio posto nello spazio. Dove c’è ombra, propria e portata, c’è oggetto, dapprima confusamente percepito: la mia conoscenza è inizialmente oscura, solo Dio può obbedire al precetto del metodo cartesiano, procedere a partire da idee chiare e distinte. Penso, dunque sono intriso di ombre, *cogito* e i miei pensieri si mescolano all’oscurità del mondo. Se in me vi sono ombre fin dalla nascita, che non mi rendono trasparente neppure a me stesso, pieghe care al Deleuze lettore di Leibniz, è perché l’opacità risiede nelle cose, nelle incrinature del marmo come nelle complesse, cioè ripiegate, fibre delle monadi. Il mondo leibniziano è composto di oggetti oscuri e massicci che, per inerzia, resistono alla luce e al sapere; conoscere significa procedere dall’oscuro verso il chiaro, ma il fascio di luce proiettato dalla mia mente getta un cono d’ombra che impedisce una chiarezza completa. Solo per Dio è sempre mezzogiorno: il suo occhio è l’unica fonte luminosa che percepisce senza gettare ombra. Nel sogno idealista di un mondo senza ombre, caro alla teologia, il Grande Architetto pratica l’arte geometrica del disegno senza fare appello alla teoria delle ombre.



Riporta Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* che la pittura ebbe origine dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea, forse nel tentativo di catturare la figura dell'amato in partenza. La pittura è figlia dell'ombra, come lo è la scultura, perché dal tratto schizzato sulla parete si ricava un bassorilievo. L'ombra è emanazione oscura della figura umana, suo alter ego: ri-presentazione in negativo, immateriale, prossima alla condizione del fantasma, in contrasto con ciò che ha corpo e vita sotto il sole. L'ombra gode così di un incerto statuto: presenza, ma inconsistente e inafferrabile (come sanno tutti i bambini), doppio speculare, identico e diverso, copia dissomigliante. Proprio questa ambiguità dell'ombra l'ha fatta slittare dal piano ottico, visibile e fenomenico, al piano dell'immaginario, se non del meta-fisico. Eredi dell'antica religione iranica, gnostici o manichei senza saperlo, continuiamo a relegare l'ombra, che non può manifestarsi senza la luce, nella costellazione simbolica del notturno, nella regione degli Inferi (dove appunto si trovano le ombre di quanti furono vivi), nel Male che la Luce del Bene s'incarica di sconfiggere. Se ne trova ancora un'eco nella psicologia analitica di Jung che definisce l'Ombra "la parte negativa della personalità": al livello dell'inconscio collettivo, "il diavolo è una variante dell'archetipo Ombra, vale a dire dell'aspetto pericoloso, della parte oscura dell'uomo quando non è riconosciuta".

L'ombra è inquietante, nell'ombra ci si nasconde e si trama, da lì balzano improvvisi i pericoli. Luogo canonico del perturbante, della morte che torna alla vita, della natura silente che si risveglia; come per ogni ente connesso all'ambigua natura dell'immagine e del riflesso, il doppio può vivere di vita autonoma e sostituire l'originale. Colpire l'ombra o calpestarla significa ferire l'uomo che ne è il portatore, perderla è minaccia incombente, annuncio di morte. L'antico terrore animistico della cattura dell'ombra da parte di forze sconosciute riaffiora nelle fiabe e nei racconti della letteratura romantica tedesca, in Hoffmann, ma soprattutto nel *Peter Schlemihl* (1814) di von Chamisso. Una volta venduta l'ombra al demonio in cambio di una borsa da cui trae sempre monete d'oro, Schlemil diventa un escluso, un emarginato, si deve nascondere agli altri. È diventato doppiamente visibile: per il denaro che possiede e per quel che non possiede più, l'ombra che faceva contorno alla solidità del suo corpo.

L'epoca romantica segna il compiersi della *riconciliazione con l'ombra*, ha scritto Jean Starobinski. Nulla lo testimonia meglio del rovesciamento della concezione esposta nell'*Ottica* del 1704 di Isaac Newton, lo scienziato esaltato dagli

Illuministi anche per aver fatto luce sulla luce. Dal piccolo foro sulla tenda nera che copriva la finestra del laboratorio, lascia filtrare un raggio di luce solare che, attraversato un prisma, proietta sulla parete lo spettro continuo dei colori dell'arcobaleno: i colori sono componenti della luce, si distinguono fra loro per il diverso angolo di rifrazione. Nella *Teoria del colore* (1810), Goethe obietta che i colori si rendono visibili quando luce e tenebre s'incontrano, come tutto in natura sono frutto della polarità: anch'essi sono figli dell'ombra. Da tempo le tenebre che l'aurora vittoriosa della Rivoluzione dell'89 contava di dissolvere andavano moltiplicandosi. Nello spazio delle città utopiche, regolato dalle leggi di una geometria semplice e severa (nell'universo dei segni, il linguaggio della ragione è la geometria), l'autorità del disegno lineare, nel tracciare le forme di una rigorosa architettura, genera masse di ombre omogenee, enigmatiche e perturbanti, già pervase di quell'alone metafisico che vi scorgerà lo sguardo ellenico (istruito dal tragico nietzschiano) di De Chirico. Quanto più si esalta la purezza stereometrica dei volumi, il nitore costruttivo dei palazzi, dei porticati e dei colonnati, delle statue nelle piazze d'Italia, tanto più le ombre portate che si stagliano nitide assumono una greve consistenza; tanto più forte è la luce nel suo bagliore, tanto più agiscono i demoni meridiani, le cose reali si fanno spettrali e le ombre inquietanti si fanno epifania del mistero.



“Vi sono più enigmi nell’ombra di un uomo che cammina nel sole che in tutte le religioni del passato, del presente e del futuro”. La bambina che fa ruotare il suo cerchio in *Mistero e malinconia di una strada* (1914) abita la luce su cui si proietta incombente l’ombra minacciosa dì una statua nascosta allo sguardo. “Nella malinconia l’oggetto getta la sua ombra sull’io”, scrive Freud un anno dopo, nelle pagine di *Lutto e Melanconia*: l’oggetto perduto non è lo scomparso di cui elaborare il lutto, è la traccia della mancanza che abita la vita psichica. Le ombre, come poi i manichini, sono doppi che hanno acquisito autonomia personale, non più dipendenti, figure vicarie che occupano il posto lasciato vuoto dall’uomo, di cui è rimasto solo il nero calco, fattosi ormai straniero. Il sole mediterraneo separa con nettezza le due zone di luce e ombra del quadro: non il lato oscuro del dionisiaco, non le tenebre dell’ebbrezza e del caos *sine lege*, ma l’ombra proiettata dal sogno apollineo, i fantasmi della ragione, non del suo sonno.

Il paradiso luminoso delle utopie genera inferni tenebrosi: “Il mondo totalmente illuminato (*aufgeklärte Welt*) splende all’insegna di trionfale sventura”, secondo la nota formula di Horkheimer e Adorno. Vi è un lato oscuro, un’energia distruttiva che accompagna il diffondersi dei Lumi: da un lato, la dissipazione del libertino, incarnata dal marchese De Sade, che insegue il piacere fino all’annullamento, dall’altro la violenza scatenata dal popolo affamato. Alla confluenza, dove si urtano queste due forze, pulsa il cuore nero della Rivoluzione, fermenta il suo fecondo caos, ha scritto Starobinsky. Non è solo l’oscura regione del mondo psichico, il lato notturno dell’esistenza da cui si origina il male da esorcizzare, ma che insieme affascina: quello de *L’incubo* di Fussli, portato dalla giumenta della notte. Per giudicare il passato governato dalle tenebre, il kantiano tribunale della Ragione le convoca in giudizio, dà così parola e figura alle creature bestiali che in esse si annidano. È il rovescio nero che si cela dietro l’esistenza luminosa e opulenta della nobiltà spagnola nei quadri di Goya; è il volto ghignante delle figure grottesche, delirante eredità di antiche superstizioni, dei fantasmi della stregoneria, sulle quali l’artista vorrebbe praticare l’esorcismo della raffigurazione. Goya interpreta il destino dei Lumi, ne descrive la perversione, vista dalla Spagna del 1808, in lotta contro l’oppressione “luminosa” della libertà imposta dall’invasore francese. Il gruppo disciplinato dei soldati del plotone di esecuzione, nel quadro delle fucilazioni del 3 maggio 1808, raffigura una razionalità distorta, divenuta efficiente esercizio della violenza; la luce della lanterna aderisce alle vittime, la vera sorgente luminosa è la bianca camicia del ribelle, braccia protese nella crocefissione.

L’occhio che illumina insieme cancella quel che l’oscurità racchiude: lo sguardo del ricercatore uccide il gatto di Schrödinger. Non crediamo più che le luci della tecno-scienza bastino a salvare il mondo dalle tenebre: la traccia lasciata dal bagliore di Hiroshima è l’ombra di una bambina impressa sulla parete. Il gesto greco di proiettare luce sull’oggetto opaco si fonda sulla rimozione di quanto di oscuro resta sempre celato nei corpi solidi: la Piramide da cui ha origine la geometria non è un tetraedro trasparente ma una tomba, cumulo di pietre sotto il quale giace il cadavere di un re lapidato e reso sacro dal sacrificio. Dentro la tomba riposano i fondamenti di tutti i nostri insediamenti e delle nostre pratiche, che il genere umano fa nascere dalla morte: la saggezza delle parole mantiene la prossimità fra *episteme* (scienza, sapere ben fondato) ed *epistema*, il cippo funerario. La mummia è la prima statua, corpo lavorato che rende immortale la morte, posta nel luogo di fondazione; l’Egitto, come poi Roma, non chiede al Verbo di farsi carne, al *Logos* o Spirito di manifestarsi nella realtà e nel tempo della storia, come fanno Atene e Gerusalemme. Roma, ha scritto Michel Serres, incarna il materiale, l’oggetto, la cosa (*res*), quel che l’idealismo esclude; è la forza nera che lascia tracce, costruisce la fisica, assorbendo la luce greca ed ebraica. Dalla tomba che chiude dentro di sé la luce compare l’oggetto: la fisica è la geometria delle cose. Roma è di pietra, non inventiva né riflessiva, costruisce, anche per impedire alle pietre di diventare proiettili. Nel tempio circolare di Vesta, il fuoco è imprigionato in uno spazio chiuso, l’ombra delle pareti avvolge e custodisce la luce, “chiusura del visibile nell’invisibile”.

I maestri del sospetto che hanno segnato il pensiero contemporaneo rinnovano il gesto arcaico per il quale l’esercizio della filosofia consiste nel togliere il velo: spiegare mira a rendere visibile quel che stava al riparo della piega, così la critica può denunciare il nascosto, lo squallido retroscena, passioni e interessi di classe, voci inconsce o volontà di potenza. Resta da inventare, ha suggerito Michel Serres, una teoria della conoscenza *adela*: l’etimo greco, *ádelos*, rimanda a quel che non si mostra, a quel che è avaro di segni, che si esprime, se lo fa, in modo ambiguo e obliquo. Mentre la verità come *aletheia* aspira a rendere visibile facendo emergere dal nascondimento, la conoscenza *adela* lascia alla cosa la sua ombra, evita di strappare alla piega quel che essa custodisce, conserva l’implicazione e l’inclusione. Siamo “viaggiatori del chiaroscuro” (Serres): la luce acceca e impedisce di vedere, abbiamo bisogno dell’ombra per conservare all’oggetto l’opacità che gli è propria, prima di sottoporlo al “riflettore spietato

dell’analisi” (Gadda). *Adela* rimanda a quanto è diffuso, non localizzabile o definibile: la frangia in penombra, la ricchezza del vago, del rumore di fondo, del molteplice informe dai contorni sfumati e fluenti. Ritroviamo così, per altri sentieri, la saggezza del poeta che implora di non dividere il no dal sì, di dare ombra alle nostre sentenze: “Dice il vero chi dice ombra” (Paul Celan, *Parla anche tu*).

Bibliografia

Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo* (1934/54), Bollati Boringhieri, 1977

Carl Gustav Jung, *Il Libro Rosso* (1913-1930), Bollati Boringhieri, 2012

Max Horkheimer e Theodor Adorno, *Dialettica dell’Illuminismo* (1947), Einaudi, 1966

Michel Serres, *Ce que Thalès a vu aux pieds des Pyramides*, in *Hermès III*, Éditions de Minuit, 1974

Michel Serres, *Gnomon*, in *Elements d’histoire des sciences*, Bordas 1989, ripreso in *Le origini della Geometria*, Feltrinelli, 1994

Jean Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Garzanti, 1981

Michel Serres, *Roma. Il libro delle fondazioni*, Hopefulmonster, 1991

Michel Serres, *Statues*, François Bourin, 1987

Casati, *La scoperta dell’ombra*, Laterza, 2001

Le figure dell’ombra, a cura di Silvana Sinisi, Officina, 1982

Immagini di Anna Enrica Passoni.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

