

RIPRODUZIONE VIETATA



Roberto Diodato

Università Cattolica del Sacro Cuore, Largo A. Gemelli 1, 20123  
Milano (I)  
+39-02/7234 -2754 (studio) -2623 (segreteria)  
roberto.diodato@unicatt.it

Roberto Diodato è professore associato di Estetica all'Università Cattolica del Sacro Cuore. Insegna Estetica nelle sedi di Milano e di Piacenza e Filosofia delle forme simboliche nella sede di Milano.

Dal 1983 al 1990 ha collaborato alla elaborazione degli apparati dell'Index Thomisticus. Ha studiato estetica e ontologia in alcuni filosofi moderni (Bruno, Spinoza, Leibniz) e in alcune correnti del pensiero contemporaneo (neoscolastica, decostruzionismo). Attualmente si occupa del rapporto tra estetica e tecnologie informatiche.

Bibliografia essenziale

Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva, Milano 1997;

Estetica del virtuale, Milano 2005;

L'arte come categoria estetica. Un'introduzione, Lugano 2005.

Pacifismo, Milano, 1995

Corsi 2007/2008:

Storia della filosofia moderna

Estetica generale

Estetica applicata: estetica della comunicazione

**Metafore dell'ombra**

(in *La persona e i nomi dell'essere*. Scritti di filosofia in onore di V. Melchiorre, Vita e Pensiero, Milano, 2002, pp. 349-371)

Ma ditemi: che son li  
segni bui  
di questo corpo ...  
(*Paradiso*, II, 49-50)<sup>1</sup>

“Strana immagine è la tua, disse, e strani sono quei prigionieri”

“Somigliano a noi, risposi; credi che tali persone possano vedere, anzitutto di sé e dei compagni, altro se non le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna che sta loro di fronte?”<sup>2</sup>

L'esorcismo dell'ombra che accompagna la favola platonica appare a prima vista funzionale a una potente strategia di pensiero. Si tratta del trionfo di una metafisica mimetica della luce intellettuale e incorporea. Per noi, incatenati nella caverna, “la verità non può essere altro che le ombre degli oggetti artificiali”; ma se uno di noi “fosse sciolto, costretto improvvisamente ad alzarsi, a girare attorno il capo, a camminare e levare lo sguardo alla luce; che così facendo provasse dolore e il barbaglio lo rendesse incapace di scorgere quegli oggetti di cui prima vedeva le ombre...”<sup>3</sup> -- potrebbe allora iniziare un percorso che trascorrendo dal dubbio alla verità conduce alla morte violenta. E' dunque con l'accurata scelta di una metafora visiva che equipara visione e cognizione che viene descritto il processo interiore della conoscenza. Si tratta, per chi fosse costretto ad alzarsi, di *abituare* lo sguardo “se vuole vedere il mondo superiore. E prima

---

<sup>1</sup> Per il tema dell'ombra nella *Commedia* cfr. E. GILSON, *Qu'est-ce qu'une ombre?* (Dante, Purg. XXV), “Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age”, 40 (1965), pp. 71-93; E. GILSON, *Ombre et Luci dans la Divine Comédie*, “Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age”, 40 (1965), pp. 94-111. Non mi occupo qui della questione.

<sup>2</sup> *Rep.* 515a (in PLATONE, *Opere*, tr. F. Sartori, Laterza, Bari 1974, vol. II, p. 339)

<sup>3</sup> *Rep.* 515c-d (*ibi*, p. 340)

osserverà, molto facilmente, le ombre (skias), poi le immagini (eidola) degli esseri umani e degli altri oggetti nei loro riflessi nell'acqua, e infine gli oggetti stessi; da questi poi..."<sup>4</sup>. L'ombra appare come infima tra le immagini, e quindi "prima" tra le immagini ("intendo per immagini (eikonas) in primo luogo le ombre (skias), poi i riflessi (phantasmata) nell'acqua e in tutti gli oggetti formati da materia compatta, liscia, lucida, e altre cose dello stesso genere"<sup>5</sup>), per il suo grado di illusorietà. Il mondo superiore, sarebbe allora un mondo senz'ombra, come quello dipinto da Matisse.

Ora, leggere Platone è difficile, difficile è contestualizzare, inserirsi nella trama della lingua, nel dialogo e nei rapporti tra i personaggi, scovare ironie e dissimulazioni nei giochi delle finzioni, e quando ciò è relativamente compiuto talvolta sembrano emergere profonde dissonanze tra il messaggio plausibile di un dialogo e quello altrettanto plausibile di un altro. Tali difficoltà aumentano quando si tratta di interpretare racconti e metafore, perché non si sa, letteralmente, in che misura prendere sul serio ciò che *c'è scritto*. In qualsiasi discorso la difficoltà del simbolo<sup>6</sup>, (ma ciò forse vale più in generale, e questo "più in generale" è un punto di notevole difficoltà teoretica, per il segno<sup>7</sup>), consiste nella sua qualità di rinvio, che tende a non assumere la forma di una serie lineare, per quanto infinita, bensì quella di una struttura reticolare infinita, cioè di un infinito intensivo, per cui la qualità e quantità del rinvio difficilmente possono essere determinate e legalizzate da un punto di

---

<sup>4</sup> *Rep.* 516a (*ibidem*)

<sup>5</sup> *Rep.* 510a (*ibi*, p. 335; trad. modificata)

<sup>6</sup> Nel simbolo "una realtà parla di sé e in se stessa, in questo suo significarsi, parla di un assoluto che l'abita e la trascende, che si partecipa e illumina (ma da un punto e da un tempo) l'intera realtà" Virgilio MELCHIORRE, *L'immaginazione simbolica. Saggio di antropologia filosofica*, il Mulino, Bologna 1972, p. 36.

<sup>7</sup> Per il rilievo della difficoltà e una proposta di soluzione cfr. MELCHIORRE, *L'immaginazione simbolica*, nota 37, pp. 47-48.

vista comprensivo. Si comprende quindi che se l'evento, tutto ciò che si presenta a ciò che chiamiamo coscienza, viene pensato come iscrizione (e non è facile intenderlo diversamente), allora il tema del rinvio diventa problema della disseminazione. Tutto ciò ha a che fare con l'ombra, e precisamente con "l'ombra che sta al centro".

Nel "mito della caverna", se consideriamo le parole che esprimono la struttura dell'analogia che il mito propone<sup>8</sup>, possiamo notare come l'ombra sia intesa come punto zero del sapere e dell'orientamento, ignoranza della verità, errore e male, dal quale lo sguardo filosofico può, con fatica, emergere: "... da questi poi, volgendo lo sguardo alla luce delle stelle e della luna, potrà contemplare di notte i corpi celesti e il cielo più facilmente che durante il giorno il sole e la luce del sole. Alla fine, credo, potrà osservare e contemplare quale è veramente il sole, non le sue immagini nelle acque o su altra superficie, ma il sole in se stesso, nella regione che gli è propria"<sup>9</sup>. E' disegnata così la speranza della filosofia: funzione di donazione di senso alla quale inestricabilmente si intrecciano tonalità affettivo-emotive di speranza e consolazione: filosofia come farmaco. Platone immagina dunque un itinerario formativo di cui ombra, margine della dimensione mimetica, e luce solare, condizione di possibilità della visione, sono gli estremi; e l'ombra è estremo perché il "quasi nulla" nell'ordine della conoscenza deve essere rappresentato da un "quasi nulla" nell'ordine dell'essere, situazione ontologica che appartiene all'immagine come tale, per quanto l'immagine ha a che fare con una potenza di derealizzazione, ma che l'ombra ulteriormente accentua. Infatti, anche

---

<sup>8</sup> Sulla quale cfr. K. GEISER, *Il paragone della caverna. Variazioni da Platone a oggi*, Bibliopolis, Napoli 1985, pp. 15-19.

<sup>9</sup> *Rep.* 516a

tra le immagini, che sono comunque complessi di colori e forme, l'ombra è una entità minore, e se l'immagine ha a che fare con l'assenza, l'ombra è strutturalmente assenza: assenza di luce, e dunque metafora di assenza di senso. La favola platonica costringe d'altro canto a notare come le ombre non importino, per essa, in quanto tali, ma per ciò che rappresentano: i prigionieri infatti non vedono le ombre in quanto ombre, e il tema che viene introdotto è quello dell'errore, un errore che, almeno superficialmente, sembra riguardare immediatamente il senso della vista e sembra quindi indicare le difficoltà della percezione sensibile e del conoscere connesso al corpo. Così la parentela ombra-errore partecipa alla serie metaforica ombra-oscurità-assenza-negativo-nulla-male: “Hai pronunciato le tue parole come se tu non riconoscessi l'esistenza delle ombre e neppure del male. Non vorresti avere la bontà di riflettere sulla questione: che cosa farebbe il tuo bene, se non esistesse il male? E come apparirebbe la terra, se ne sparissero le ombre? Le ombre provengono dagli uomini e dalle cose. Ecco l'ombra della mia spada. Ma ci sono le ombre degli alberi e degli esseri viventi. Vuoi forse scorticare tutto il globo terrestre, portandogli via tutti gli alberi e tutto quanto c'è di vivo per il tuo capriccio di goderti la luce nuda? Sei sciocco”<sup>10</sup>.

Ora la serie metaforica prende avvio dalla domanda ontologica: le ombre che percepiamo sono enti? se ente è tutto ciò che è principio e/o termine di attività, parrebbe di sì. Però sono enti la cui gestione teorica comporta alcune difficoltà. Infatti le ombre sono "oggetti" (forse gli unici oggetti) non materiali, dinamici,

---

<sup>10</sup> Così Woland-Satana a Matteo Levi in *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov (tr. di V. Dridso, Einaudi, Torino 1967, p. 351).

bidimensionali, che presentano però aspetti che "sembrano" materiali, di percettività e di causalità. La nostra mente pare essere insomma fortemente incline a trattare le ombre come "cose che hanno una figura", provocando in tal modo paradossi ampiamente studiati dai fisici<sup>11</sup>. Del resto già la parola "ombra" è strutturalmente ambigua, ha un doppio "significato primo": può significare sia l'ombra propria sia l'ombra portata. Si tratta di fenomeni differenti e connessi, che a livello simbolico possono differenziarsi, per ricostituire talvolta un orizzonte di unitario. Nell'orizzonte metaforico l'ombra portata, l'oscurità proiettata da un corpo opaco, rinvia alla luce: ombra e luce come coppia concettuale inscindibile e relativamente la luce come sorgente e ombra come negazione. Negazione, si noti, e non immediatamente sottrazione: assenza attiva in quanto segno di una doppia presenza, del corpo e della luce, l'ombra si presenta nella forma di una indipendenza, poiché è figura che rifiuta di ridursi a qualità del corpo opaco, eppure è necessariamente dipendente dal corpo, proiezione della corporeità. Schiacciata a terra segna il legame alla terra e insieme configura un potere che segna il limite della forza espansiva della luce. E quindi a rovescio: l'ombra come tenebra che ha confini, come tenebra limitata dall'insistenza della luce; essenziale all'ombra è infatti la linea d'ombra<sup>12</sup>, una forma di soglia. Se l'ombra portata significa insieme dualismo e reversibilità tra luce e oscurità, l'ombra propria, quella parte del corpo non direttamente colpita dalla luce, intenziona la parte oscura delle cose, una faccia non visibile che dice l'impossibilità di una visione panoramica e la necessità di un

---

<sup>11</sup> Cfr. D. DEUTSCH, *Ombre*, in *La trama della realtà*, tr. S. Frediani, Einaudi 1997, pp. 31-51; R. CASATI, *L'ombra del dubbio*, in *La scoperta dell'ombra*, Mondadori, Milano 2000, pp. 51-63.

<sup>12</sup> Come è noto, *La linea d'ombra* è il titolo di un racconto di Conrad.

incessante rinvio: metafora dell'adombramento, innanzitutto percettivo, impossibile del resto se l'ombra non fosse prodotta dalla luce, non fosse appunto limite di una luce espansiva per se stessa e non circoscrivibile in se stessa, ma solo relativamente nel suo incontro con il corpo, cioè nell'ombra che tale incontro produce: ombra quindi come relazione corpo-luce, come ente che è (solo) relazione. Da tutto ciò l'idea di penombra, fisicamente la regione prodotta dalla non-puntiformità della sorgente di luce, metaforicamente luogo dell'abitare umano. Dunque: legame al corpo, alla terra, limite della visione, rinvio alla luce costituiscono gli aspetti più evidenti della metaforica dell'ombra, destinati a ovviamente complicarsi nelle dimensioni simboliche della scrittura e dell'arte<sup>13</sup>.

Forse *La donna senz'ombra*, racconto che esce nel '19 contemporaneamente al libretto musicato da Richard Strauss, riesce a riassumere la complessità della metaforica dell'ombra. Hofmannsthal rivisita infatti una tradizione che trascorre dai greci ai romantici<sup>14</sup>, sulla scorta della quale dialoga con due testi di elezione: *Die Zauberflöte* e la seconda parte del *Faust*. Assenza di ombra vuol dire, in questo racconto, sterilità dell'amore, e quindi incapacità di amare davvero; eppure tale incapacità sembra darsi proprio nell'amore più puro, più assoluto e totale, quello che lega la donna senz'ombra al suo imperatore e sposo. Si tratta per la figlia del re degli spiriti, che legandosi a un mortale ha perso il dono della

---

<sup>13</sup> Per il rapporto pittura-ombra, di cui qui non mi occupo, cfr. E. H. GOMBRICH, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, tr. M.C. Mundici, Einaudi, Torino 1996; V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, tr. B. Sforza, il Saggiatore, Milano 2000; M. BAXANDALL, *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven & London, 1995.

<sup>14</sup> “Noi che imprestammo corpi ad ombre vediamo i corpi svanire come ombre”: sembra quasi che un cerchio si chiuda tra il celebre “skias onar anthropos” di Pindaro (*Pitica* VIII, 95) e questa affermazione di Chamisso. *La meravigliosa storia di Peter Schlemihl* è del resto il testo romantico per eccellenza sull'ombra, sul rapporto uomo-ombra, sulla perdita dell'ombra (tr. di G.V. Amoretti in CHAMISSO, LA MOTTE-FOUQUÉ, MÖRIKE, *Tre racconti romantici*, Utet, Torino 1955, pp. 17-87; la citazione si trova a p. 23).

metamorfosi (possibilità di uno sguardo insieme umano e animale), di conquistare un'ombra per poter "ripagare la vita alla terra". Se non riuscirà nell'impresa il suo sposo diventerà di pietra, e lei con lui, definitivamente insensibile, chiusa e sterile. Ma la riconquista dell'ombra non può che avvenire attraverso l'inganno: una giovane donna, che ha rifiutato la maternità per conservare la bellezza, verrà persuasa con l'ausilio di arti magiche ad abbandonare il marito, uomo buono e semplice che l'ama; in tal modo perderà la sua ombra e lei potrà appropriarsene. Ma nel momento in cui ciò può accadere avviene la rinuncia: nell'attimo della decisione, scrive Hofmannsthal, "Il senso terribile della realtà reggeva tutto con fasce di ferro"<sup>15</sup>, e in effetti la necessità del reale può essere spezzata solo da una libertà non astratta, che qui si identifica con un atto di compassione: l'imperatrice sceglie di non appropriarsi dell'ombra e abbraccia un destino di pietra, per restituire al marito la sua giovane sposa. Così avviene una strana metamorfosi, che è passaggio attraverso la pietra e ricongiunzione con l'amato, cioè scoperta che la pietra è piena di vita: "Il peso tremendo gravava tutto su di lei; ... cinse le braccia intorno alla pietra, si avvinghiò tutta, la salita cessò, si sentì trascinare nel vuoto. La natura liscia e orrendamente estranea nella pietra la penetrava fin nell'anima. L'inconcepibile tormento le sconvolse i sensi. Sentì la morte strisciarle nel cuore, ma al tempo stesso la statua muoversi tra le sue braccia e vivere. In uno stato inconcepibile si abbandonò tutta e tremando viveva soltanto nel presagio della vita che l'altro riceveva da lei. In lui, o in lei, penetrò il senso di una tenebra che si schiarisse, di un luogo che li accogliesse, di un soffio di vita nuova... lo trasse a sé, si avvinsero

---

<sup>15</sup> *La donna senz'ombra*, in H. von HOFMANNSTHAL, *Narrazioni e poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1972, p. 867.

senza parole, le loro ombre si fusero in una”<sup>16</sup>. Il sacrificio compie la conquista dell'ombra, che si configura come riconoscimento del corpo e del legame alla terra, e quindi come possibilità di generare. Hofmannsthal costruisce così lo spazio metaforico dell'ombra che lega tra loro temporalità e eternità in circolo nell'attimo della decisione, senso e non senso, libertà e necessità, vita e morte come metamorfosi incessante.

In una lettera di Cristina Campo compare un riferimento a uno dei temi chiave della *Donna senz'ombra*, la riflessione sulla preesistenza, sull'essere prima di esistere e sulla tensione all'esistenza che caratterizza la natura ontologica del possibile, luogo privo di ombra in cui l'essenziale risulta visibile, quale emerge nel racconto di Hofmannsthal nel dialogo tra l'imperatore e i figli non-nati. “Nella casa di fronte al mio terrazzo -- scrive Cristina Campo -- cinque o sei bambini... entrano ed escono, saltano e scendono, si affacciano alle finestre, pendono dagli alberi come i bambini non nati della *Donna senz'ombra*.. E' una danza di uccelli che m'incanta per ore intere e che dà l'illusione, fortissima, che il mondo non sia del tutto mutato<sup>17</sup>... corrono su piccole biciclette rosse tra l'ombra e il sole, la bella sorella adolescente, i lucidi capelli neri sciolti sulle spalle, scende al fischio del suo ragazzo appoggiato al muro dell'Abbazia ... Questi annunci di vita, ogni anno...”<sup>18</sup>. Si tratta di annunci votati a una intrinseca fragilità ed esposti a una doppia perdita: possono non diventare tempo oppure possono essere dispersi dal tempo, e il tentativo di restare nel punto della doppia possibilità è destinato alla rovina. Tale punto nel racconto di Hofmannsthal prende la forma del

---

<sup>16</sup> *Ibi*, pp. 868-869.

<sup>17</sup> Lettera del 20 novembre 1969 in C. CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 1999, p. 229.

<sup>18</sup> Lettera del 24 febbraio 1970, in CAMPO, *Lettere a Mita*, pp. 237-238.

tappeto tessuto dalla figlia non-nata dell'imperatore: "Il tappeto giaceva ai suoi piedi: ne vedeva solo una parte e solo il rovescio, ma non aveva mai avuto davanti agli occhi un tessuto come quello, in cui le falci della luna, le costellazioni, i viticci e i fiori, gli uomini e gli animali trapassavano gli uni negli altri. Non poteva quasi distaccarne lo sguardo... "In che modo procedi?" chiese e sentì che durava fatica a raccogliersi.... "Nel tessere io procedo" disse "come il tuo occhio benedetto nel guardare. Non vedo ciò che è e non vedo ciò che non è, ma ciò che è sempre, e secondo quello io tesso"<sup>19</sup>. Questa immagine viene opportunamente letta da Cristina Campo nell'ottica della perdita: "forse l'elemento veramente 'inaccettabile' di questi stati è la (momentanea, voglio crederlo) *perdita del disegno*. Non veder più il tappeto né da dritto né da rovescio, dopo averlo visto, per un attimo, spiegato in tutto il suo splendore"<sup>20</sup>. La meditazione sull'ombra diventa riflessione sul tempo e sul limite della visione: rimanere senza ombra, privi del legame alla terra che muta e dunque nell'assenza del tempo, può esprimere un'acutezza fondamentale dello sguardo, ma tale conoscenza resta sterile; al contrario vivere nell'ombra è vivere nella perdita: "Questo intendo per tappeto spiegato - non solo i fili singoli (noi, le creature) ma il discorso che quei fili sembra formino, mirabilmente, e che di colpo si tronca, s'imbrogli... Accettare questo: ecco il grande strazio e la grande lezione"<sup>21</sup>. Cristina Campo stabilisce con precisione il punto di uscita dalla doppia possibilità in un verso della poesia che apre *Passo d'addio* : "Trema l'ultimo canto nelle altane/dove il sole era

---

<sup>19</sup> HOFMANNSTHAL, *La donna senz'ombra*, p. 810.

<sup>20</sup> Lettera del 21 febbraio 1970, in CAMPO, *Lettere a Mita*, p. 236.

<sup>21</sup> *Ibidem*

l'ombra ed ombra il sole/tra gli affanni sopiti”<sup>22</sup>. Il darsi dell'incrocio, che è incrocio di essere e conoscere, è detto quindi in una coincidenza impossibile; non a caso a epigrafe di questa poesia Cristina Campo ha posto dei versi tratti dai *Four Quartets*: “For last year's words belong to last year's language/and next year's words await another voice”<sup>23</sup>: non ci sono parole per dire il tempo-luogo dove il sole era ombra ed ombra il sole, eppure la poesia pare costringere le parole in un diverso logos.

Il vertice del punto che stiamo esaminando, capace di legare nell'ombra i temi fin qui accennati dell'amore, del sacrificio, della conoscenza e del tempo è forse la *Lezione sull'ombra* di John Donne. Nella versione di Cristina Campo *Lezione sull'ombra* <sup>24</sup> inizia così: “Ferma, amore: ti darò una lezione/sulla filosofia d'amore”. Donne dunque enuncia esplicitamente che lezione sull'ombra è lezione sulla filosofia d'amore, e sappiamo che relativamente al tema Donne dispiega una biblioteca neoplatonica, oltre a rinviare alla tradizione alchemica. Questo è lo sfondo culturale prevalente, che qui non interessa esaminare e che viene comunque superato nel linguaggio poetico. La *Lezione sull'ombra* prosegue: “Tu ed io, queste tre ore,/passeggiammo e innanzi a noi due ombre,/opera nostra, andavano con noi./Ma ora che il sole è a picco su di noi,/siamo diritti sulle nostre ombre/e ogni cosa è ridotta a luce coraggiosa”. Le ombre non compaiono in primo luogo come opera del sole, ma come opera degli amanti, frutto di un amore terreno, e in qualche modo di un ostacolo del corpo, che si interpone tra luce e terra: “Così, mentre

---

<sup>22</sup> In C. CAMPO, *La tigre assenza*, a cura di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 1991, p. 19.

<sup>23</sup> *Little Gidding*, II, 65-66: “Perché le parole dell'anno scorso sono il linguaggio dell'anno scorso,/E quelle dell'anno venturo attendono un'altra voce” , Thomas S. ELIOT, *Quattro quartetti*, tr. di F. Donini con testo originale a fronte, Garzanti, Milano, 1979, p. 71.

<sup>24</sup> In J. DONNE, *Poesie amorose. Poesie teologiche*, tr. di Cristina Campo con testo originale a fronte, Einaudi, Torino 1971, pp. 52-53.

crescevano/i nostri amori bambini, crescevano/le finzioni, proiettando ombre/su noi e su ogni nostra cura. Fino ad ora”. In una sorta di circolarità sembrano ora essere le "finzioni" a proiettare ombre sugli amanti: la perdita dell'innocenza si svolge nelle pieghe dell'anima, e rende doppio il senso della cura. Dunque l'ombra sembra appartenere a una doppia sfera del negativo, e la ricerca del vero amore sembra tesa all'annullamento dell'ombra, verso la riduzione di ogni cosa a "luce coraggiosa". A questo punto però Donne stacca dalla prima stanza una terzina: “Ma non ha ancora raggiunto un amore/l'altissimo grado, se ancora/ha cura di non essere veduto”. L'affermazione rimette in gioco un senso che sembrava conquistato. Notiamo come Donne abbia accentato l'“ora”: “Ma ora che il sole è a picco su di noi... Fino ad ora”; siamo nel tempo dell'“ora”, cioè, per Donne, nel tempo dell'estasi (*L'estasi* si intitola una sua celebre poesia<sup>25</sup>). Si tratta del tempo in cui "ogni cosa è ridotta a luce coraggiosa", ma perché ciò accada va superato proprio il timore che l'amore produca ombra: la purezza non appartiene al dominio della volontà, l'estasi non è ascesi e l'altissimo grado dell'amore non sta nell'esibirsi come tale. Si intrecciano qui diversi motivi che si concentrano in uno: l'amore umano che è capace di rimanere nell'amore divino non è ripudio del corpo e della terra, e sui corpi e sulla terra si diffonde e abita. Se per la consapevolezza riflessa della filosofia l'“ora”, coimplicazione di spazio e tempo, è un concetto impensabile (nell'*ora* lo spazio in quanto coesistenza possibile, la co-implicazione che *mantiene insieme*, diventa, in

---

<sup>25</sup> Ricorda tra l'altro Cristina Campo nel suo commento a *L'estasi*: “Mario Praz riassume così questa poesia infinitamente complessa, che Melchiori ritiene "l'esposizione più completa della metafisica d'amore di Donne": "[Essa] tratta della mutua dipendenza del corpo e dell'anima; i corpi unificati sono la sfera in cui le due intelligenze si incontrano e governano; non sono scoria bensì lega; pel tramite dei loro poteri e funzioni, cioè il senso, l'anima percepisce e concepisce; come i corpi celesti influiscono sull'anima dell'uomo per tramite dell'aria, così un'anima entra in comunicazione con un'altra avendo il corpo a intermediario””, CAMPO, *La tigre assente*, p. 264.

quanto temporalizzato, spazio della coesistenza impossibile; infatti il tempo non può che essere pensato in plesso con lo spazio, ma lo spazio perde il suo senso di coesistenza possibile se pensato in plesso col tempo, in quanto è impossibile che due ora coesistano; d'altro canto non solo non è possibile pensare il tempo senza spazio, ma anche lo spazio senza tempo), la conoscenza simbolica apre uno spazio-tempo che è vita che non è perdita, immagine dell'eternità. Ciò si noti, non avviene nell'annullamento dell'ombra, che appartiene alla "cura di non essere veduto" ed è fondamentale immaturità dell'amore, ma nell'annullamento dell'ombra come altro, nella coincidenza con l'ombra: per partecipare alla luce del sole accettiamo di essere ombra "siamo diritti sulle nostre ombre/e ogni cosa è ridotta a luce coraggiosa". Se ciò però non riesce a compiersi, allora la metafora dell'ombra trascorre di nuovo al negativo: "Se a questo mezzogiorno i nostri amori/non si arrestano, altre ombre getteremo/dall'altro lato; e se le prime furono/per accecare altrui, sopra di noi/queste da dietro getteranno il buio... ". Si comprende allora la difficile ambiguità del distico finale: "Amore o cresce, o è piena ferma luce/il primo attimo d'ombra è la sua notte". Una notte d'amore, appunto.

Certamente la *Lezione sull'ombra* andrebbe letta nel suo rinvio teologico, accennato fin dall'inizio dall'eloquente richiamo delle "tre ore". Ma qui importa come l'ambiente metaforico prodotto dall'ombra intrecci il senso della nascita e quello della perdita: un venire alla luce che non è mai assoluto ma da sempre inscritto nella dimensione dell'assenza e della memoria. Da qui le celebri metafore dell'uomo concepito sotto la specie dell'ombra o come sogno di un

ombra, quasi archetipi del sapere sia dell'occidente sia dell'oriente<sup>26</sup>, anzi luogo in cui oriente e occidente potrebbero incontrarsi<sup>27</sup>. Per restare nel canone occidentale la sentenza di Pindaro<sup>28</sup> sembra risuonare nel libro di Giobbe: “L'uomo/Cavato da una donna/Corto di giorni/Stipato di dolori/E' un fiore che spunta e cade/Un'ombra in fuga che non si posa”<sup>29</sup>. D'altro canto lo spazio metaforico è interessante perché non è solo la dimensione dell'assenza e della perdita ad essere intenzionata dall'ombra, ma insieme quella della nascita faticosa del senso, della sua cura e dell'ascolto attento della memoria. E' suggestivo al proposito il racconto *L'ombra di una culla* di Isaac Bashevic Singer, erede della tradizione ebraica. Anche questa è la storia di un amore che non riesce a compiersi per il rifiuto di generare, di accettare l'ombra che siamo. Eppure il dottor Yaretsky, protagonista del racconto, medico lettore di Schopenhauer dal quale nutre un pessimismo cosmico e radicale, e il sentimento della sostanziale malvagità della generazione e della vita, aveva avuto, una notte, accesso al senso: “Si rese conto di trovarsi nella strada vicina alla casa del rabbino. Una delle imposte dello studio del rabbino era aperta. Sul tavolino accanto alla stufa una candela baluginava nel candeliere d'ottone; sul tavolo si ammonticchiavano libri e manoscritti. Il venerabile rabbino con la candida barba a ventaglio, uno zucchetto sopra l'alta fronte, il caffetano sbottonato sotto il quale si scorgeva un drappo frangiato color giallogrigiastro,

---

<sup>26</sup> Per uno sguardo sulle teorie orientali A. K. COOMARASWAMY, *Châyâ*, “Études Traditionelles”, 76 (1975), 450, pp. 145-151, e per un approfondimento della prospettiva estetica: G. MARCHIANÒ ZOLLA, *L'immagine, l'ombra, il sogno: lo sviluppo della "seconda attenzione"*, in AAVV, *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 367-382. Per avvicinarsi a uno dei sensi orientali della metafora dell'ombra e per cogliere l'importanza che l'ombra possiede per il modo giapponese di cogliere il mondo cfr. il *Libro d'ombra* di J. TANIZAKI, in *Opere*, a cura di A. Boscaro, Bompiani, Milano 1988, pp. 671-726.

<sup>27</sup> Importante al proposito il saggio di Arindam CHAKRABARTI, *Shadows: The Ontology of Contoured Darkness*, “Journal of Indian Council of Philosophical Research”, 16 (1998), 1, pp. 19-41.

<sup>28</sup> Cfr. PINDARO, *Le Pitiche*, Introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 1995, p.228.

<sup>29</sup> *Giobbe*, 14:1-2 (versione di Guido Ceronetti, Adelphi, Milano 1972)

sedeva assorto nella lettura di un libro, con un bicchiere di tè in mano. Da un lato un samovar, dall'altro una ventola di piume di gallina che gli serviva senza dubbio per soffiare sul fuoco. Sembrava che tutto si trovasse precisamente dove sarebbe dovuto essere... Proprio mentre stava per proseguire la sua attenzione fu attratta da qualche altra cosa. La porta di una stanza adiacente si aprì e una vecchia entrò nello studio, minuscola, con le spalle curve, indossava un'ampia vestaglia e portava pantofole logore. Più che camminare si sarebbe detto che strisciasse... Strisciò verso il tavolo, prese senza parlare la ventola di piume di gallina e fece vento alle braci sotto il samovar. Il dottor Yaretsky la conosceva bene; era la moglie del rabbino. Strano che il rabbino non le rivolgesse la parola e tenesse gli occhi fissi sul libro. Ma il viso di lui si raddolcì mentre in parte si concentrava nella lettura e in parte ascoltava i movimenti della moglie. Inarcò le sopracciglia e, sul soffitto, l'ombra tremolò. Il dottor Yaretsky rimase dove si trovava, incapace di muoversi. Era persuaso di assistere a una scena d'amore”<sup>30</sup>. Yaretsky comunque rifiuterà l'amore della sua promessa sposa, Helena, il matrimonio, la generazione. Anni dopo, dopo la morte dei protagonisti, l'anima inquieta di Yaretsky tornerà a visitare quel luogo, e risultato del ritorno sarà il compimento dell'amore: “Ben presto si sparse la voce che durante la notte si vedevano luci alle finestre della casa in rovina. Una vecchia che era passata accanto alla dimora giurò di avere udito una voce esile, come quella di una madre che canta la ninna nanna a un bambino, e dichiarò di aver riconosciuto la voce di Helena. Un'altra donna confermò la cosa e soggiunse che nelle notti di luna si vedeva, sulla parte della camera di Helena, l'ombra di una

---

<sup>30</sup> In I. B. SINGER, *L'uomo e il suo demone*, a cura di C. Magris, Garzanti, Milano 1997, pp. 79-81.

culla...”<sup>31</sup>. Singer ha quindi sovrapposto, nel finale del racconto, due luoghi simbolici: la "casa del rabbino", luogo dell'epifania dell'amore, e la "casa in rovina", luogo dell'amore rifiutato, quasi che il secondo possa essere riassorbito, in un tempo oltre il tempo che consente il rimedio, dalla forza del primo. Ma la chiusa del racconto rompe la trascendenza e la speranza come forme della verità e della consolazione, e le pone nella radicale eventualità come forme di una finzione costruttiva: “Dopo qualche tempo la casa in rovina venne demolita e nello stesso punto sorse un granaio. La dimora del rabbino venne ricostruita. Il medico aggiunse un'ala alla casa e ordinò che i meli venissero tagliati. Cielo e terra cospirano affinché tutto ciò che è stato venga sradicato e ridotto in polvere. Soltanto i sognatori che sognano a occhi aperti evocano le ombre del passato e intrecciano con i fili mai dipanati nuove trame”<sup>32</sup>

E' su questa essenziale capacità costitutivo-rievocativa dell'immaginario che si concentra Borges in *Elogio dell'ombra*<sup>33</sup>. L'intreccio metaforico apparecchiato da Borges è denso di riferimenti: la vecchiaia è la sera della vita, una sera felice in quanto emergenza dello spirito: “La vecchiaia (è questo il nome che altri danno)/può essere per noi il tempo più felice.... Vivo tra forme luminose e vaghe/che ancora non sono tenebra”. Tempo di una penombra che libera dalla determinatezza dell'individuazione, la vecchiaia entra in circolo con l'ombra per il medio del tempo, è una forza di semplificazione che permette concentrazione sull'essenziale: “Nella mia vita sono sempre state troppe le cose;/Democrito di Abdera si strappò gli occhi per pensare;/il tempo è stato il mio

---

<sup>31</sup> *Ibi*, p. 90.

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> In J.L. BORGES, *Elogio dell'ombra*, seguito da un *Abbozzo di autobiografia*, a cura di N.T. Di Giovanni, versione con testo a fronte di F. Tentori Montalto, Einaudi, Torino 1971, pp. 128-131.

Democrito./Questa penombra è lenta e non fa male;/scorre per un mite pendio/e somiglia all'eterno./Gli amici miei non hanno volto,/le donne sono quello che furono in anni lontani... Dovrebbe impaurirmi tutto questo/e invece è una dolcezza, un ritornare”. Vecchiaia e tempo prendono la forma ottica della penombra per significare un rallentare che tende alla quiete: il tempo della penombra diviene progressivamente immagine dell'eternità. La quiete si può allora riempire di contenuti fantasmatici la cui familiarità ha perduto l'aspetto perturbante: “Vie che furono già echi e passi,/donne, uomini, agonie e risorgere... gli atti dei morti/l'amore condiviso, le parole,/Emerson, la neve, e quanto ancora”. Tutto precipita come in un vortice quieto (dinamicità per eccellenza dell'actus essendi: “aliquid fixum et quietum in ente”<sup>34</sup>): “Dal Sud, dall'Est, dal Nord e dall'Ovest/convergono le vie che mi han condotto/al mio centro segreto”. Il "mio centro segreto" appartiene all'ombra: solo nell'ombra è il luogo della sua scoperta, la condizione del suo senso. Non diversamente aveva detto Gabriel Marcel, per il quale non sono le metafore “che rappresentano la coscienza come un cerchio luminoso intorno al quale non ci sarebbero per essa che tenebre” ad essere perspicue. “Al contrario -- scrive Marcel -- è l'ombra che è il centro”<sup>35</sup>. L'ombra indica qui almeno una essenziale corporeità, una incarnazione originaria della coscienza e quindi della conoscenza, la quale implica da un lato una radicale intrasparenza del cogito a se stesso, e dall'altro una struttura di rinvio interminabile, almeno al livello della conoscenza connessa alla sensibilità. Ovviamente il primo punto rinvia al tema dell'opacità costitutiva e determinante,

---

<sup>34</sup> *Summa contra gentiles*, I.1, cap. XX, n.27, riga 8, in S. Thomae Aquinatis *Opera omnia*, a cura di R. Busa, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1980, vol. II, p.6.

<sup>35</sup> *Essere e avere*, a cura I. Poma, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999, p. 9. Per uno sviluppo di questo pensiero si veda il saggio di Virgilio MELCHIORRE, *L'ombra che sta al centro. Note sull'interiorità, in Figure del sapere*, Vita e pensiero, Milano 1994, pp. 59-72.

dell'inconsapevole e ultimativamente dell'inconscio<sup>36</sup>, il secondo a una concezione fenomenologica della percezione, e in entrambi i luoghi teorici troviamo elaborate metafore dell'ombra.

L'oscillazione del significato di "ombra" tra archetipo e dimensione "doppia" dell'io consente a Jung la costruzione di un nesso efficace tra collettivo e personale. Per Jung "ombra" designa innanzitutto il lato istintuale e pericoloso dell'io, materialità non soggettiva e affascinante, che al di là del nostro dominio cosciente ci radica alla terra: "Un oscuro presentimento ci dice che senza questo lato negativo siamo incompleti, che abbiamo un corpo il quale, come ogni corpo, getta inevitabilmente un'ombra, e che se rifiutiamo questo corpo non siamo tridimensionali, bensì piatti e inconsistenti. Ma questo corpo (*Körper*) è un'animale con un'anima animale, vale a dire è un sistema vivente che obbedisce incondizionatamente all'istinto. Stabilire un'unità con quest'ombra significa dire di sì all'istinto e perciò dire di sì anche a quella dinamica mostruosa che minaccia nel fondo"<sup>37</sup>. Una dinamica mostruosa che vediamo emergere soprattutto, rileva Jung, nella psicologia delle masse: "C'è qualcosa di terribile nello scoprire che l'uomo ha anche un lato oscuro, una parte in ombra che non consiste soltanto in piccole debolezze e in piccoli difetti, ma è dotata di una dinamica addirittura demoniaca. L'individuo singolo di solito la ignora perché, in quanto uomo singolo, guarda con incredulità all'ipotesi di dovere in qualche modo o in qualche circostanza riflettere con distacco su sé stesso. Ma basta che questi esseri innocui formino una massa ed ecco

---

<sup>36</sup> Ricordo solo di passaggio la connessione tra il "perturbante" (*unheimlich*) freudiano, il familiare che improvvisamente appare estraneo e inquietante, e la "perdita dell'ombra", che Michail Bulgakov disegna con straordinaria capacità nel cap. XIV de *Il Maestro e Margherita* (pp. 145-152). Uno sviluppo notevole del rapporto ombra-inconscio è il saggio di Mario TREVI, *Ombra: metafora e simbolo*, in AAVV, *Il male*, Cortina, Milano 2000, pp. 101-132.

<sup>37</sup> *Psicologia dell'inconscio* (1917/1943), cap. 3: *L'altro punto di vista: la volontà di potenza*, in *Opere*, Boringhieri, Milano 1983, vol. 7, pp. 30-31

nascerne, in certi momenti, un mostro delirante, un corpo smisurato in cui il singolo non è più che una piccola cellula la quale, volente o no, è costretta a condividere l'ebbrezza sanguinaria della bestia”<sup>38</sup>. Senza ispezionare la complessa teoria junghiana dell'ombra<sup>39</sup> è comunque interessante notare come Jung pensi "l'ombra che sta al centro" nella forma dell'ambiguità: ombra è figura inscindibile dalla luce e indica il nostro essere un plesso non risolvibile e strutturalmente in tensione tra mente e corpo, attività e passività, sensibilità e intelligenza e soprattutto esibisce la struttura insieme individuale e collettiva del sé, per cui “Luce e ombra formano nel Sé empirico un'unità paradossale”<sup>40</sup>. Ne segue un itinerario formativo: si tratta di fare emergere nel discorso analitico la latenza perturbante dell'ombra, di recuperare quel "doppio" della personalità nell'ordine delle forme simboliche. E' ormai noto come Jung derivi la questione dell'ombra in misura notevole dalla riflessione su Nietzsche<sup>41</sup>, del quale si ricorderanno almeno due testi rilevanti: *Il viandante e la sua ombra*, in *Umano, troppo umano*, e *L'ombra*, in *Così parlò Zarathustra*. E' soprattutto il primo, lungo e complesso, che influenza Jung (“Quell'ombra che tutte le cose mostrano quando il sole della conoscenza cade su di esse, — anche quell'ombra sono io”<sup>42</sup>), ma è forse nel secondo, breve e incisivo, che si trova l'essenziale; l'ombra è qui divenuta il viandante stesso: un errante sempre in cammino “senza posa, portato via dal vortice dei venti”<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> Rilevante al proposito: *L'ombra* in *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, in *Opere*, vol. 9/2, cap.2.

<sup>40</sup> *Aion. Ricerche sul simbolismo del Sé*, cap. 5: *Cristo un simbolo del Sé*, in *Opere*, vol. 9/2, p. 41.

<sup>41</sup> cfr. M. PEZZELLA-F. SALZA-D. SQUILLONI-G. CONCATO (con un saggio di J. HILLMAN), *Lo spirito e l'ombra. I seminari di Jung su Nietzsche*, Moretti & Vitali, Bergamo 1996 (anche se in realtà tratta molto più dello spirito che dell'ombra).

<sup>42</sup> *Il viandante e la sua ombra*, in *Umano, troppo umano. II. Frammenti postumi (1878-1879)*, *Opere*, a cura di G.Collì e M.Montinari, vol.IV/3, Adelphi, Milano 1967, p. 134.

<sup>43</sup> *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, in *Opere*, vol. VI/1, p. 331.

Quello scorrere tranquillo nella penombra verso l'ombra diventa qui ricerca senza esito di stabilità e identità: “Questo cercare la mia casa: Zarathustra, lo sai bene, questo cercare era la *mia* tentazione, e ciò mi consuma. "Dov'è la *mia* casa?". Così chiedo e cerco e cercavo, e non ho trovato. O eterno essere dappertutto, o eterno essere in nessun luogo, o eterna — inattività del tutto!”<sup>44</sup>. L'ombra diventa segno di un'origine non recuperabile. Quel ritorno che ancora era inscritto nel segno della possibilità o della dialettica smarrimento-recupero proprio dei grandi romantici si frantuma definitivamente: “Tu hai perduto la meta -- risponde Zarathustra -- ahimè, come potrai perdere questa perdita, come potrai consolartene? Ma con ciò -- hai perduto anche la via!”<sup>45</sup>.

Si tratta di quella via verso casa di cui scriveva Hölderlin, e che in *Andenken* conduce all'ombra, alla patria che accoglie e protegge: “Ma mi porga alcuno,/colmo di luce scura,/il calice odoroso,/ché io possa riposare, perché dolce/ sarebbe sotto l'ombra il sopore”<sup>46</sup>. Commenta Heidegger: “Questi versi non suonano forse come il mettersi in marcia alla volta dell'ambiente di casa? Ma il poeta è già arrivato in patria! O forse il mero fatto di essere arrivato non basta? Forse solo allora comincia il ritorno a casa in patria? Il restare in patria non è in alcun modo qualcosa che viene da sé ... Il restare è ciò che deve essere solo nel ritorno a casa.”<sup>47</sup>. Heidegger mette in luce come la conquista della dimora non possa essere intesa nel senso del possesso, come il pensiero non possa esaurirsi nel calcolo. Per i suoi scopi Heidegger dunque si concentra sulla "luce

---

<sup>44</sup> *Ibi*, p.333.

<sup>45</sup> *Ibidem*

<sup>46</sup> In M. HEIDEGGER, “Rammemorazione” (1943), in *La poesia di Hölderlin*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1994, p. 140 (tr. lievemente modificata).

<sup>47</sup> *Ibidem*

scura" del calice, segno di un plesso tra rivelazione e nascondimento: "Il poeta chiede il dono della luce scura in cui il chiarore è attenuato. Ma questa attenuazione non indebolisce la luce del chiarore. Infatti lo scuro apre l'apparire di ciò che nasconde altro e preserva in esso l'altro che vi è nascosto"<sup>48</sup>. Nel corso del semestre invernale 1941/42, dedicato al commento di *Andenken*, Heidegger approfondiva la questione dell'ombra, collegandola, per mezzo della traduzione hölderliniana di Pindaro ("Essenza di un giorno. Che cosa è mai un uomo? Che cosa mai non è? Sogno di ombre sono gli uomini"<sup>49</sup>), al "pensiero greco del sogno". Commenta Heidegger: "Pindaro non dice semplicemente che l'uomo è un'ombra. In questo modo, l'uomo resterebbe immediatamente legato solo alla luce. Pindaro dice che l'uomo è sogno di un'ombra. Lo dice, in quanto l'uomo è considerato come essenza di un giorno. Altrettanto sbagliato sarebbe ora considerare direttamente l'uomo come un sogno. L'uomo non è né solo ombra o solo sogno, né è soltanto entrambe le cose, ombra e sogno assommati... L'ombra, in quanto è qualcosa che oscura (*Abschattendes*), non è già più ciò che illumina (*das Leuchtende*) e, ancor meno, la luce stessa; è invece una specie di assenza (*Abwesenung*: assenza essenziale) di ciò che illumina e che propriamente appare"<sup>50</sup>. Lo sfondo aperto dal pensiero della *Lichtung* può così accogliere il senso ambiguo dell'ombra, al di là della connotazione di apparenza occultante che assume nella grande favola platonica della caverna, e richiamare alla cura dei mortali il senso del sacro: "Il dire poetante delle immagini raccoglie in uno la chiarezza e il risuonare dei fenomeni celesti insieme con l'oscurità e il

---

48 *Ibi*, p. 143.

49 *L'inno Andenken di Hölderlin*, tr. it. di C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1997, p. 97.

50 *Ibi*, p. 99.

silenzio dell'estraneo. Attraverso tali aspetti il Dio sorprende come strano. In questo sorprendere egli rivela la sua incessante vicinanza. Perciò, dopo i versi 'Pieno di merito, ma poeticamente, abita l'uomo su questa terra', Hoelderlin nella sua poesia può continuare così: '... Ma l'ombra/Della notte con le stelle non è,/Se così posso osar di parlare, più pura/Dell'uomo, che si chiama immagine della divinità'... la notte stessa è l'ombra, quel buio che non può mai divenire pura e semplice tenebra, perché in quanto ombra resta sempre in intimità con la luce e da questa proiettata. La misura che il poetare prende si trasmette, come l'estraneo in cui l'invisibile prende cura della propria essenza, nella familiarità degli aspetti del cielo. Per questo la misura ha la stessa essenza del cielo. Ma il cielo non è pura luce"<sup>51</sup>. Sembra quasi che Heidegger stia traducendo un tratto fenomenologico in un linguaggio "differente", tale da verticalizzare il rinvio orizzontale dell'ordine delle percezioni che la metafora dell'ombra aveva permesso di costituire. Il rilievo dato da Husserl, relativamente al livello elementare della vita della coscienza, agli adombramenti (*Abschattungen*) prospettivanti-orientanti, la distinzione tra adombramento come *Erlebnis* e ciò che è adombrato (*Abgeschattetes*), e l'inadeguatezza essenziale che inerisce al rapporto tra cosa e percezione di cosa segnata dalla metafora dell'adombramento<sup>52</sup>, acquista in Heidegger il senso della reiscrizione dell'umano nell'ambito eventuale dell'essere, in cui le

---

<sup>51</sup> M. Heidegger, "...poeticamente abita l'uomo..." in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1980, p. 135.

<sup>52</sup> cfr. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, libro primo: *Introduzione generale alla fenomenologia pura*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino, 1981, §§ 41-44, pp. 87-97. Da questi temi, e letteralmente nell'ombra di Husserl ("Tra una storia "oggettiva" della filosofia, che mutilerebbe i grandi filosofi di ciò che hanno fatto pensare agli altri, e una meditazione camuffata da dialogo, in cui faremmo noi le domande e le risposte, ci deve essere qualcosa di intermedio, ove il filosofo del quale si parla e colui che parla sono presenti insieme, benché sia impossibile, anche in linea di diritto, distinguere a ogni istante ciò che appartiene a ciascuno" *Il filosofo e la sua ombra*, in *Segni*, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 211-212) Merleau-Ponty trarrà l'idea di una teleologia come "giuntura e membratura dell'Essere che si compie attraverso l'uomo" (*Ibi*, p. 235).

tracce dell'origine e del sacro trovano ultimativamente nella metaforicità del linguaggio simbolico il loro orizzonte espressivo più corretto, cioè più giustificato a livello dell'ontologia<sup>53</sup>. Ora la via di un'adesione al simbolico radicata nella struttura dell'essere e inclusivamente dell'umano è stata, ovviamente, varie volte percorsa, talvolta proprio attraverso l'attenzione alle ombre.

In *Apparenza nuda* Octavio Paz ha rilevato “la filiazione dell'opera di Duchamp e la sua relazione metaironica con la tradizione centrale dell'Occidente: la fisica e la metafisica, non del sesso, bensì dell'amore... Dalla *Donna nuda che scende una scala* alla ragazza nuda dell'Assemblaggio di Filadelfia (cioè *Etant Donnés: 1°. La Chute d'eau, 2°. Le Gaz d'éclairage*), passando per *La sposa messa a nudo dai suoi Scapoli, anche...*, la sua opera può essere vista come i diversi momenti - le diverse apparenze - della stessa realtà. Una anamorfosi, nel senso letterale di questa parola; vedere questa opera nelle sue forme successive è risalire verso la forma originale, quella vera, la fonte delle apparenze. Tentativo di rivelazione o, come egli diceva, "esposizione ultrarapida". Lo affascinò un oggetto a quattro dimensioni e le ombre che proietta - quelle ombre che chiamiamo realtà. L'oggetto è un'Idea ma l'Idea si risolve alla fine in una ragazza nuda: una presenza”<sup>54</sup> Ora, rileva Paz, la ragazza nuda dell'*Assemblaggio*, così come la sposa "messa a nudo" da i suoi scapoli, è Diana, così come appare nel mito di Atteone rivisitato da Bruno negli *Eroici furori*<sup>55</sup>. *Gli Eroici furori*

---

<sup>53</sup> Attraverso un originale percorso di approfondimento teoretico che prende avvio dalla metafora husserliana degli adombramenti, anche Virgilio Melchiorre è giunto a un esito che trova nella metaforicità del linguaggio simbolico la possibilità meno inadeguata di espressione del sacro; cfr. ad esempio, tra gli ultimi lavori, *Metafisica del pensiero, metafisica dell'essere*, “Studium”, 2000, 3-4, pp. 333-348. E' appena da notare che il termine "sacro" intenziona, in Melchiorre e in Heidegger, un senso differente.

<sup>54</sup> O. PAZ, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, tr. di E. Carpi Schirone, Abscondita, Milano 2000, p. 12.

<sup>55</sup> Parte prima, dialogo quarto.

sono "un discorso naturale e fisico" in linguaggio erotico che prende come modello dichiarato il *Cantico dei Cantici*, ponendo però dal modello una distanza: "quantunque -scrive infatti Bruno- medesimo misterio e sostanza d'anima sia compreso sotto l'ombra dell'uno e dell'altra"<sup>56</sup> il linguaggio del *Cantico dei cantici* è manifestamente simbolico, mentre le poesie degli *Eroici furori* dispongono un simbolismo travestito o di secondo grado, che esige, per essere in parte compreso, il commento filosofico. Tale strategia, che coinvolge lo stile della scrittura, tale da far emergere il nesso necessario tra poesia e prosa argomentativa<sup>57</sup>, è strutturalmente connessa all'essenziale "umbratilità" della conoscenza umana. Su tale "umbratilità" insiste Octavio Paz per mettere in relazione *La Sposa... e Dati...* di Duchamp con gli *Eroici furori*: "Noi siamo in basso, ma non apparteniamo completamente alle tenebre; il nostro regno è la penombra: viviamo tra le ombre e i riflessi delle luci di sopra. Il mondo in alto, quello della luce, è anche e soprattutto -- in questo consiste la sua superiorità ontologica -- quello dell'unità, mentre il mondo in basso è quello della pluralità. La Sposa e i suoi Scapoli... Emanazioni dell'unità verso il basso: generazione delle cose terrestri e visibili; *furore eroico* verso l'alto: contemplazione di forme, essenze, idee. Solo che anche queste idee sono ombre, proiezioni dell'Uno nascosto nelle pieghe della sua unità. Dialogo delle apparizioni e delle apparenze, dialogo di ombre, dialogo della Sposa con se stessa"<sup>58</sup>. Siamo dunque in presenza di un movimento metafisico, perpetuo e circolare, che consiste in una processione che al tempo stesso è un ritrarsi, e in una ascesa che prende la forma di

---

<sup>56</sup> *De gli eroici furori*, a cura di S. Bassi, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 6.

<sup>57</sup> Cfr. R. DIODATO, *Petrarchismo e antipetrarchismo negli Eroici furori*, in AAVV, *Lettere e arti nel Rinascimento*, a cura L. Secchi Tarugi, Franco Cesati Editore, Firenze 2000, pp. 625-634.

<sup>58</sup> Paz, *L'apparenza nuda*, pp. 132-133.

un disvelamento sempre incompiuto. La forma simbolica che assume tale movimento è la relazione tra Apollo e Diana e quindi tra Diana e Atteone. Paz ricorda come Bruno, nel secondo dialogo della seconda parte degli *Eroici furori*, accenti la relazione di proiezione tra Apollo e Diana: “Diana -- scrive Bruno -- è nell'ordine delle intelligenze seconde che ricevono lo splendore dalla prima per comunicarlo a coloro che sono privi di una visione più ampia... Nessuno ha potuto vedere il sole, l'Apollo universale e la sua luce assoluta, ma è invece visibile la sua ombra, la sua Diana”<sup>59</sup>. Diana è dunque l'ombra di Apollo, è luce, ma “luce che brilla nell'opacità della materia”, è natura, e dunque essere e verità nella loro proiezione materiale: “Diana, che è l'essere stesso, quell'essere che è la verità stessa, quella verità che è la natura stessa”, è dunque insieme identica e diversa dal Sole-Apollo, dal quale è generata: “l'unità si manifesta in ciò che genera e in ciò che è generato, il produttore e il prodotto”. Ci troviamo così di fronte a una questione di ontologia relativa al rapporto tra unità e molteplicità, tra infinito assoluto e derivato, tra eternità e vicissitudine, temi che intrecciano ovviamente la dimensione conoscitiva, dunque quella antropologica e finalmente quella etica. In Bruno, che forse proprio nella relazione Apollo-Diana-Atteone mette in gioco il senso complessivo della sua proposta filosofica, la prospettiva gnoseologica e davvero inestricabile da quella ontologica: Diana è l'oggetto del furore eroico, di quel limite dell'umano che, a differenza del "sapiente", tende all'uno fino al "disquarto di sé". Sarebbe da ispezionare con cura la logica di questa tensione; al proposito Paz opportunamente segnala: “Nel commento di Klossowski<sup>60</sup> al mito, il desiderio di Diana di

---

<sup>59</sup> *Eroici furori*, parte seconda, dialogo secondo, pp. 126-127.

<sup>60</sup> Paz rinvia a *Le bain de Diana* (Paris, Gallimard 1980).

vedere se stessa la induce a vedersi nello sguardo di Atteone; Bruno inverte il processo: Atteone si trasforma nell'oggetto del suo desiderio e vede se stesso in quel cervo che i suoi cani -- *che sono i pensieri della dea* -- devono divorare. Ma prima il cervo vede, sul bordo dell'acqua, Diana nuda. Nell'interpretazione di Klossowski, Diana si desidera e si guarda attraverso Atteone; in quella di Bruno, Atteone si trasforma nella cosa stessa che desidera”; resta comune comunque, in entrambe le logiche, il tema della reversibilità: “In ambedue i casi l'operazione è circolare e in ambedue il soggetto, Atteone, è solo una dimensione dell'oggetto, Diana. La stessa logica regola il Grande Vetro e l'Assemblaggio. Atteone, gli Scapoli e lo spettatore che spia attraverso i buchi della porta sono soggetti trasformati in oggetti da un oggetto”<sup>61</sup>. Eppure, prosegue Paz, “Tutti i testi affermano anche che l'unione è imperfetta. L'imperfezione risiede negli organi di conoscenza e visione degli uomini. Indigeni della terza dimensione, abitiamo la penombra e viviamo tra le apparenze”<sup>62</sup>. Per Bruno l'aspetto del divino a cui l'uomo può accedere non può darsi che nell'ombra: cogliere il divino è essere visti da Diana, è essere catturati dall'ombra e in essa immergersi, poiché tale è Diana, natura generata e non generante. E questo essere catturati implica il disquarto di sé, l'essere sbranato dal proprio pensiero e dalla propria volontà: abbandono, forse, delle pretese di dominio del pensiero e della volontà. Ma forse in Bruno il tema dell'ombra non si configura soltanto e primariamente come un limite e come una possibilità della conoscenza. Ciò che più conta è il senso ontologico-estetico dell'ombra, secondo una linea, nel *De umbris* soltanto annunciata, che lega almeno *De la causa, principio et uno e*

---

61 PAZ, *L'apparenza nuda*, p. 137.

62 PAZ, *L'apparenza nuda*, pp. 138-139.

*Lampas triginta statuarum* per giungere ai Poemi francofortesi. Su questo ora non mi trattengo<sup>63</sup>, quello che ora interessa è mettere in rilievo come in Bruno l'ombra, considerata dal punto di vista ontologico, configuri il confine tra luce e tenebra come un territorio praticabile, al punto da rendere possibile una forma filosofica stravagante e difficilmente collocabile in una tradizione, e tale da produrre un forte impatto sulla lingua della filosofia, imponendo la necessità del simbolico. Per Bruno infatti noi tutti si resta nell'ombra: mai si accede alla luce. Ma siamo all'ombra del divino, in un vuoto, se si vuole, non privo ma anzi denso di senso<sup>64</sup>. Ora per Bruno è il linguaggio simbolico, in quanto traduce sia una essenziale mancanza sia l'incessante rinvio a una verità che non si lascia possedere, che può in qualche modo esprimere la "vita filosofica": l'ossessione del furioso tra esaltazione del sapere e sguardo inafferrabile del dio, la grazia e insieme la disgrazia di un destino eroico. La poesia, infatti, mentre indica le infinite e misteriose corrispondenze dell'universo, dice anche, forse più profondamente, la necessità di abitare in una contrarietà che non si lascia conciliare. Forse è questo che viene indicato dalla poesia che infine dice di sé:

Parla anche tu,/parla per ultimo,/di' il tuo pensiero.//Parla – Ma non dividere/il sì dal no./Da' anche senso al tuo pensiero:/dagli ombra.//Dagli ombra che basti, tanta/quanta tu sai/attorno a te divisa fra/mezzanotte e mezzodì e mezzanotte.//Guàrdati intorno:/vedi come in giro si rivive – /Per la morte! Si rivive!/Dice il vero chi parla di ombre.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Ho affrontato la questione nell'articolo, *L'ombra di Bruno*, in corso di stampa presso Trauben, Torino.

<sup>64</sup> Cfr. R. DIODATO, *Lo specchio e la voce. Nota su Bruno*, in AAVV, *Memoria e scrittura della filosofia*, Studi offeri a F. Papi in occasione del suo settantesimo compleanno, a cura di S. Borutti, Mimesis, Milano 2001, pp. 233-241.

<sup>65</sup> P. CELAN, *Parla anche tu*, in *Poesie*, tr. con testo originale a fronte a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano, 1998, p. 231.