



A partire dall'ombra

di Antonio Vannini

Le ombre della figura umana popolano l'arte, almeno nelle sue espressioni linguistiche. Dalla caverna di Platone alla donna di Hoffmansthal che cerca la sua ombra per conquistarsi la fecondità, alle ombre di chi non è più uomo certo in Shakespeare e Dante, l'essenza materiale dell'uomo proietta la sua essenza umbratile sul suolo o nell'aldilà nell'incontro con la sostanza spirituale della luce.

Certo minore lo spazio assegnato alla considerazione dell'ombra delle cose, alla materia nuda opponentesi alla luce, fenomeno impregnato di una generica e quotidiana fisicità che lo trattiene al di qua della poesia. Esiste tuttavia una terra di mezzo nella quale l'ombra dell'uomo si fa ombra della materia (la favola argentina sull'origine dell'ombu, l'unica pianta a far ombra nella pampa, metamorfosi mitica di una fanciulla che allargando le braccia protesse dai torridi raggi i germogli di granturco della sua tribù) o si confonde l'ombra come essenza immateriale con una dimensione di nuovo tragicamente materiale (lo sterpo rinsecchito di Pier delle Vigne che è ormai il modo unico d'essere della sua anima, l'ombra sua molesta nella selva infernale). Talvolta in questa terra di mezzo, è la materia a farsi pur a stento liberatrice o produttrice nello spazio di enigmatiche ombre destinate a vivere una loro strana vita, come nel teatrino delle ombre cinesi o di recente nelle proiezioni sulle pareti dei guizzi vitali di Fabrizio Corneli. Ma, varcato questo confine e rimasti con la sola ombra delle cose, parliamo del dark side degli oggetti o della porzione di suolo che la materia della cosa fa restare oscura ?

Dell'ombra da cogliere come chiaroscuro nell'oggetto da contemplare per renderne un'impressione di realtà o dello spazio scuro sul supporto della natura morta nella complessità caravaggesca o nella essenzialità morandiana? In ambedue i sensi l'ombra pare comunque il risultato dell'opposizione della materia alla luce, emblema evidente del dualismo che oppone la resistenza, la pesantezza e il gravame all'effondersi dello spirito e della luminosità plasmante.

Non è più il synolon di anima e corpo ad essere individuato dalla luce, ma la scempia materialità che non vive. In effetti questa considerazione dell'ombra nella nostra civiltà figurativa contraddice e ribalta il prevalere della concezione dell'ombra come manto, come protezione, come dispiegarsi di potenza divina, come nube addirittura irradiante che leggiamo nei più disparati passi biblici. Come in altri luoghi di quei testi è immagine di fugacità o labilità.

Mai insomma con quella funzione di significare la fisica mortalità della materia che pare assumere nella nostra tradizione. Se vogliamo pensare ad un'ombra che faccia eccezione a tale fissa materialità, non andiamo oltre lo gnomone della meridiana, con il suo impercettibile muoversi nelle ore del giorno e nelle stagioni dell'anno, e non di per sé ma solo nella sua ombra. E', in fondo in fondo, un borgesiano aleph, o comunque un punto sensibile privilegiato in cui il tempo e lo spazio confondono le loro prerogative, o, anche meglio, in cui il tempo nella sua immaterialità usa il movimento nello spazio per l'epifania del proprio momento. Quanto l'ombra semplice e informe dello gnomone è eccezione rispetto alle altre ombre di cose materiali? Parliamo allora di spazio e di tempo.

Un borgo e un castello vivono da stagioni antiche la loro vita nella campagna senese. Qualcosa rimane e permane in vaghe forme della medievalità, altri aspetti si modificano sotto i colpi millenari di una vita di lavoratori della pietra e cavatori malpagati, di accumulatori e mercanti di uno scarso surplus agricolo dei campi intorno al castello.

Finchè un improbabile riflesso di una stagione architettonica purista dal capoluogo ammanta con un'ombra neogotica le ambizioni tardive di un'aristocrazia

forse già in grado di cogliere la lunghezza delle ombre all'ora del proprio tramonto.

Quel nuovo gotico non ha il carattere fiabesco che spesso traspare in terre d'oltralpe. La Sehnsucht della nostra aristocrazia rurale è più composta e aspira a manifestazioni di essenzialità, finanche di eleganza. E' un neogotico di impronta purista che non cerca di fabbricare scenari o di ripetere complessi interni.

Preferisce la linea della silhouette, il contorno tagliato sul cielo o sulla natura: il gotico di ritorno ignora il gotico semprevivo, le costruzioni in fieri o quelle alla Gaudì risorte con moderni tocchi nello spirito costruttivo antico. I nostri di primo novecento sono architetti che risparmiano la complessità delle linee e degli elementi e ci offrono come un prodotto già finito nel progetto (che contraddizione per i fabbricieri di un tempo!) la silhouette merlata e gli archi ogivali (del resto il Signor de Silhouette non era un grafico ma un amministratore guardingo che risparmiava nei particolari).

Quel che vediamo alle Serre non è il sogno di Ludwig, ma l'ombra del passato. Il neogotico delle nostre parti è creazione di contorni che individuano lo spazio come nel passato. Il neogotico è proiezione di una sagoma del passato remoto architettonico nella luce del presente. E' lo spirito che si coglie con la vista solo quando impressiona con i suoi contorni una pellicola di realtà materiale, una volta perduta da secoli la facoltà di plasmare la realtà. E' la lettura positivista del gotico storico.

E' comunque una proiezione umbratile.

Se ne fotografiamo la pura apparenza frontale, se cerchiamo, come meri tradizionali osservatori di dirigerli l'obiettivo come su un qualsiasi monumento in laterizio, confondiamo il fruitore disattento della riproduzione fotografica con l'aura medievale sovrapposta a palinsesto alla dura realtà di un borgo di contadini e di cavatori che ha continuato a vivere nella quotidianità di secoli.

Va colta invece la trasparenza spazio-temporale del palinsesto in pietra neogotica.

Sì, dunque: ha fatto proprio bene Elia a scegliere nell'ombra e nella penetrazione della luce la sua chiave di lettura per raccontarci questo borgo.

(A. V.)