

Capitolo primo

Nel regno delle ombre

Hello darkness, my old friend
I've come to talk with you again
Simon & Garfunkel, *The Sound of Silence*.

Il direttore della fotografia di un film viene spesso definito tecnico delle luci. Non capita mai che si parli di lui come tecnico delle ombre. Ed è comprensibile. Le ombre si fanno con le luci, opportunamente orientate e regolate. In realtà, luce e ombra sono inscindibili e complementari. Tanto in pittura quanto nel cinema, sono le luci a produrre le ombre, che a loro volta imprimono forza e splendore alla luce. Così la luce manifesta il suo potere: esibendo la propria *assenza*. E l'ombra è proprio questo: assenza di luce. Può accadere però che le ombre divengano esse stesse componenti essenziali o addirittura protagoniste di una rappresentazione. Lo verificheremo nel cinema espressionista tedesco e nel film noir statunitense, due grandi momenti della storia del cinema ai quali sarà dedicato il quarto capitolo di questo libro.

1. *Marco Polo e il rinoceronte.*

Come ci comportiamo quando ci troviamo di fronte a un fenomeno sconosciuto, per il quale ci mancano le parole anche solo per nominarlo? Umberto Eco, nel suo saggio *Kant e l'ornitorinco*, fa l'esempio di come se l'è cavata Marco Polo quando si è trattato di definire i rinoceronti, visti per la prima volta a Giava. Poiché la sua cultura gli mette a disposizione la nozione di unicorno come di quadrupede con un corno sul muso, Marco li chiama unicorni, ma si preoccupa subito di precisare che, a differenza degli unicorni noti, questi animali non sono bianchi e snelli, ma hanno «peli di bufali e piedi come leonfanti». Il fatto è che, ci spiega Eco, in casi del genere siamo portati a procedere per approssimazioni e cerchiamo quel ritaglio di contenuto già presente nella nostra enciclopedia che sembra rendere ragione del fatto nuovo¹.

¹ ECO 1997, p. 43.

Non si discostarono di molto da un procedimento di questo tipo le reazioni dei primi spettatori del cinematografo Lumière. Ricordiamone una in particolare, quella dello scrittore russo Maksim Gor'kij. La troviamo in un testo famoso che comincia con queste parole: «La scorsa notte sono stato nel regno delle ombre»². Perché proprio ombre? E perché regno?

Come molti altri spettatori delle pellicole dei fratelli Lumière, Gor'kij pensa per prima cosa alle ombre. E ritorna più volte su questo concetto: «Non la vita, ma l'ombra della vita. Non il movimento della vita, ma una sorta di spettro muto». E ancora: «È terribile vedere questo grigio movimento di ombre silenziose, mute». A differenza delle fotografie, le immagini del cinematografo non sono fisse, ma sono instabili, in continuo movimento. Come le ombre, appunto. Inoltre non sono *stampate* come le fotografie, ma *proiettate* su uno schermo. Ed è proprio la proiezione associata al movimento che induce a evocare immediatamente le ombre, ombre di esseri che della vita hanno solo una tenue parvenza: non hanno colore («grigio movimento») e sono prive della parola. Gor'kij coglie la natura paradossale delle immagini cinematografiche attraverso la metafora delle ombre: al pari delle ombre esse riflettono una delle proprietà abitualmente associate alla vita vivente, il movimento. E in questo sta la loro forza prodigiosa. E tuttavia, al pari delle ombre, non sono in grado di assorbire altre qualità essenziali e sono quindi condannate a esserne un pallido riflesso. E qui sta il loro invalicabile limite. Ecco quindi che prende forma un'altra metafora, quella degli spettri ovvero delle anime nell'Ade, per le quali più spesso, fino dall'età omerica, si sono evocate appunto le ombre.

L'Ade quale ci viene descritto da Omero è appunto il regno delle ombre. Il filosofo Umberto Galimberti, nel suo libro *Gli equivoci dell'anima*, presenta e analizza il viaggio di Ulisse nell'aldilà, fissando alcuni punti fermi sul rapporto tra anima e ombra nella poesia omerica. All'uomo vero, quello visibile nel suo corpo, si contrappone l'anima che, senza corpo, è solo ombra (*eidolon*) o mera parvenza: a essa Omero non riconosce altra funzione se non quella di abbandonare il corpo nel momento della morte per esprimersi nell'inconsistenza dell'ombra, dello «spettro che svolazza nell'etere simile a un sogno»³.

² GOR'KIJ 1896, p. 417 (trad. it. p. 142); cfr. anche MAGAROTTO 1983, pp. 85-98.

³ GALIMBERTI 2001, pp. 19-24.

Il cinematografico regno delle ombre descritto da Gor'kij presenta senz'altro alcune affinità con l'Ade omerico dove l'anima, abbandonato il corpo, emigra. Piú che dar conto di quanto passa sullo schermo, Gor'kij sembra preoccupato di parafrasare il disorientamento di Ulisse quando, nel canto XI dell'*Odisea*, entra in contatto con le anime dell'Ade ridotte a pallide ombre.

La domanda a proposito del testo di Gor'kij non è tanto «perché il regno delle ombre?» quanto «perché chiamare ombre delle proiezioni luminose di immagini?» La risposta la troviamo riconoscendo nella metafora di Gor'kij il riaffiorare dell'idea omerica di anima come ombra. Un'idea che, del resto, è ben presente anche nell'immaginario contemporaneo. Ne troviamo conferma in un passo di *Danubio* di Claudio Magris, nel quale sono messi a confronto aldilà cristiano e aldilà pagano. Mentre il primo è fatto di anime e corpi (e il riferimento è con ogni evidenza a Dante), il secondo ha solo ombre. Proprio per questo Magris lo giudica piú moderno e piú credibile e lo paragona al cinema, un cinema «che proietta a ripetizione il film di una realtà ormai inesistente, le mere silhouettes della vita»⁴.

Certo, l'ombra è un elemento essenziale, al pari della luce, per la formazione dell'immagine sullo schermo. Inoltre, l'ombra intesa come buio, il buio della sala, è determinante per produrre la visibilità dell'immagine cinematografica. Quindi, la definizione di Gor'kij «nel regno delle ombre» ha le sue giustificazioni. Va solo precisato che l'uso che ne fa è rivolto al passato, interseca la mitologia classica piuttosto che quella futurista prossima ventura.