DOPPIOZERO

Altri pensieri delle pietre

Mario Porro

8 Aprile 2023

«Ogni mattino dobbiamo penetrare di nuovo attraverso cumuli di pietre morte per arrivare al vivo, caldo nucleo». Il momento del risveglio, evocato dai *Pensieri diversi* di Ludwig Wittgenstein, prima che si rinnovi l'accesso al dono del presente, al presente come dono, chiede il tempo di un ritrovamento – lo abbiamo appreso soprattutto da Marcel Proust –, in attesa che le cose tornino in vita. Dietro, o dentro, la pietra si cela un'esistenza assopita, forse un nucleo protettivo, che non cancella però il timore che la fredda inerzia possa tornare ad animarsi, a scatenare il "perturbante". La gelida roccia innesca l'esperienza profonda della paura che immobilizza: la pietra pietrifica, assimila a sé producendo, se non il *rigor mortis*, quell'altra fuga dalla vita, la follia, che un ciarlatano può estrarre dal cervello, come nel dipinto di Hieronymus Bosch. Quanti subiscono la fascinazione delle pietre come talismani e confidano nei loro poteri magici (come André Breton), quelli che Novalis chiamava "astrologi capovolti", non ignorano che le pietre si associano alla desolazione che colpisce i sofferenti di umor nero. Forse è stata l'ossidiana, vetro vulcanico detto la pietra delle tenebre, ad aver ispirato la *Melencolia* I (1514) di Albrecht Dürer, sospetta Roger Caillois in *Tre lezioni delle tenebre*. Già Callicle, di fronte al Socrate del *Gorgia*, denuncia il divenir pietra della vita (*hosper lithon zen*) quando, in nome della rinuncia ascetica, si perde la vitalità del desiderio e l'euforia del suo spreco. La staticità lapidea ha in sé un che di offensivo e aggressivo; nelle leggende o nelle fiabe le statue si risvegliano per annunciare o provocare la morte, come fa il convitato di pietra nel *Don Giovanni* di Molière. Per secoli nel folklore d'Europa si è raccontata la storia del giovane gaudente che, imbattutosi lungo un sentiero in un cranio, lo prende a calci e lo invita derisoriamente a cena. Più tardi, lo scheletro si presenta ai convitati atterriti, la statua ritorna come spettro, il *revenant* conduce con sé il dissoluto nella tomba.

«La pietra è una spalla per portare il tempo / con alberi di lacrime e nastri di pianeti», recitano i versi di Garcia Lorca di cui si ricorderà Mario Rigoni Stern: «ma i larici che personalmente ammiro e fors'anche venero, sono quelli che nascono e

vivono sulle scaffe delle rocce che portano il tempo». La roccia è l'emblema di una durata imperitura, non scalfita dall'erosione che (s)colpisce i viventi: eppure non siamo i soli a essere mortali, anche le rocce si sgretolano nel fluire dei millenni, come si sgretola la porcellana della vita quotidiana e familiare. Ritroviamo le incrinature dell'interiorità o le crepe dell'esistenza nella sfaldatura del Gran Canyon o nelle fratture di una roccia della Sierra Madre. L'Yvonne di *Sotto il vulcano* di M. Lowry ha vissuto la rottura di un legame affettivo e vorrebbe sanare la ferita che ha squarciato la roccia ormai sola: «Oh, ma perché, in virtù di qualche capricciosa taumaturgia geologica, non si potevano ancora saldare insieme i pezzi? […]. Con uno sforzo superlapidario, ella si spinse più vicino all'altra roccia, versò tutta la piena delle sue scuse, delle sue lagrime appassionate, disse tutto il suo perdono: l'altra roccia rimase impassibile, immota. "Tutto questo va molto bene", diceva, "ma si dà il caso che sia colpa tua e, quanto a me, intendo disintegrarmi a mio piacere!"».



Nell’ambiguità dell’immaginario, all’effetto pietrificante della pietra risponde, in opposizione complementare, l’annuncio di una vita sepolta, che attende la sua fioritura o di sprigionarsi come lava di vulcano. Anche la pietra ha una sua vita intima – *intimus*, quel che sta più all’interno –, un’interiorità dove si celano ricchezze ignote allo sguardo di superficie. La *rêverie*, ricorda Gaston Bachelard in *La terra e le forze*, trova più realtà nella natura che ama nascondersi rispetto a quella che si mostra: nelle piccole cose che la profondità custodisce è contenuto un universo segreto e immenso, è nell’ombra della caverna che stanno i tesori, non fuori, nella luminosa “pianura della Verità” di Platone. «In generale tagliare un frutto, un chicco, una mandorla significa disporsi a sognare un universo. Ogni germe d’essere è germe di sogni» (Bachelard). Deporsi nel grembo della pietra, radicarsi nella materia ipogea – lo ricorda il Michel Tournier di *Venerdì o il limbo del Pacifico* – equivale a tornare nel regno delle Madri, nel mondo incorrotto che ignora la putrefazione del vivente. Il prestigio simbolico della miniera sta nell’avvolgere in profondità una vita silente, nel custodire tesori che non deperiscono: non la natura morta o addormentata, ma la vita che ignora il destino di morte che assilla gli abitatori della terra. Nel sogno alchemico, il mondo sotterraneo è un enorme alambicco in cui lentamente i minerali germogliano, in attesa di maturazione: è per aver traversato una durata lunghissima che l’oro – «la speranza suprema della materia, il frutto dei lunghi sforzi del regno della solidità intima» (Bachelard) – si associa alla “pietra filosofale” per contribuire alla conquista della lunga vita. «Quando i minerali vengono portati in superficie e mostrati alla luce del giorno, per il sognatore diventano delle forme che hanno cessato di svilupparsi e, per questo motivo, sono inerti e freddi» (Bachelard).

Ancora nella *Naturphilosophie* romantica, come nelle teorie del pre-evoluzionista Jean-Baptiste Lamarck, la materia minerale conserva i residui della forza organizzativa della vita. Le pietre dure non sono altro che fossili del mondo vegetale e animale, come se la natura fosse destinata a un’evoluzione a ritroso il cui punto culminante, l’ultimo cadavere, sarà il cristallo di rocca. Per Bachelard, questa “sistematica della morte” rientra nel “complesso di Medusa” – ricordo della Gorgone dallo sguardo pietrificante –per il quale destino degli organismi è indurirsi fino a farsi inerti. Se ne trova illustrazione nelle metafore ossessive di *À rebours* di Joris-Karl Huysmans, dove il regno del vivente è soggetto a un inevitabile destino di degradazione, si metallizza per poi ammalarsi, come se la realtà intera dovesse scivolare verso un’universale purulenza lapidea. L’immaginario di Des Esseintes, il protagonista del romanzo, manifesta la volontà di ritirarsi da una vita terrena in cui tutto suscita ripugnanza; i paesaggi s’induriscono, quasi fossero ispirati dalle montagne dell’iconografia medioevale, sono anti-vegetali, disegnano un universo in cui anche le pietre sembrano voler

morire. La collera cosmica dello scrittore si scolpisce nella roccia, emblema dell'istante stesso della morte, e si esprime in un universale silenzio; il mutismo e la sordità della pietra rendono sensibile il nulla, odori e rumori sono soppressi, i nostri sensi, anestetizzati, avvertono solo una fredda durezza, accentuata dalla luce spenta della luna che pietrifica il cielo e fa del mondo un bianco deserto di gesso. Nella *rêverie* pietrificante di Huysmans, la malattia della terra si manifesta attraverso metalli piagati e feriti, quasi fossero carne escoriata, ulcerata dalla lebbra. «Leonardo da Vinci raccomandava al pittore, per sorreggere e ad un tempo liberare la sua immaginazione, di sognare guardando le crepe di una muraglia. Ecco, sul tema, il sogno di Huysmans. Un vecchio muro esibisce "le infermità di una orribile vecchiaia, l'espulsione catarrale delle acque …"» (Bachelard).



Alla volontà di agire sulla durezza della materia la dialettica dell'immaginario terrestre contrappone il desiderio di protezione nella profondità, la *rêverie del riposo* nei termini di Bachelard. Una "prospettiva meravigliata" si lascia sedurre dalle forme vaghe che appaiono talvolta sulle sezioni di diaspri, marmi, agate, dalle formazioni vegetali pietrificate di alcuni cristalli (dendriti) o dalle striature delle pietre paesine nelle quali il sovrapporsi dei colori, dal giallo ocra alle *nuances* del grigio-azzurro, simula paesaggi o *skyline* di metropoli. Per l'anima barocca dei cultori di *Mirabilia*, le "pietre figurate" non sono che pre-figurazioni del mondo organico; il gesuita Athanasius Kircher attribuiva all'intervento del caso (l'altro nome di Dio, suggeriva Marguerite Yourcenar) o degli angeli la presenza di frutti nei cristalli, di arboscelli nei marmi, residui di muschi e licheni penetrati nei minerali. Anche se facciamo ricorso allo sguardo disincantato delle scienze che ritaglia il mondo in livelli distinti, i miraggi ingannevoli delle *pierres à images* non smettono di confondere l'immaginazione, d'indurla a una "trasfigurazione fantastica". Di fronte alla sezione di un calcare su cui vediamo raffigurato un castello e accanto ad esso sagome di figure umane, Caillois, per un tratto compagno di strada dei surrealisti, chiedeva se non ci trovassimo di fronte a un "fantastico naturale", lo stesso che si mostra nel fulgoride portalanterna, negli ocelli sulle ali delle farfalle, nella talpa dal naso stellato o nella piovra. Se il fantastico è «l'irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana» (*Nel cuore del fantastico*), anche le pietre figurate lasciano nell'incertezza – la stessa che ci viene dai sogni? –, fra reale e surreale, fra *lusus naturae* e consapevole progetto.

Nella tradizione della Cina antica, per la quale il soffio-energia (*qi*) è l'unico livello della realtà, ogni essere è attraversato da reticoli ramificati che lo animano, linee di forza in cui si rende visibile la coerenza interna (*chang li*). La grafia del termine *li*, la "ragione" cinese, allude alla venatura della giada di cui il tagliatore di pietre segue la conformazione con lo scalpello: senza richiami al dire o all'argomentare, come nel *logos* della Grecità, la "ragione" è la fibra interiore che organizza la materialità. Le rocce, l'ossatura del Cielo e della Terra, dette "Radici di nuvole", non sono allora di un'altra natura rispetto agli steli di bambù, agli alberi, alle increspature dell'acqua e alle nebbie, hanno solamente una concrezione più densa e più solida. La pittura cinese, che predilige il paesaggio e mostra scarso apprezzamento per il ritratto o la forma umana, cerca di dar figura alla dimensione "spirituale", fine e sottile, al limite del percepibile, che percorre la venatura della pietra, il tralcio del ramo, la grana della foglia o della pelle. L'abilità del pittore sta nel rendere "viventi" anche le rocce, nel *lasciar passare* le linee di forza attraverso le quali circola l'energia cosmica, come nei condotti energetici del corpo umano.

Rivendicando il primato dell'aridità rispetto all'esuberanza senza ritegno del vegetale, Caillois scorge nelle tenebre luccicanti delle pietre gli intricati ricami di una scrittura ornamentale, forse la stessa di cui si sono serviti calligrafi persiani e arabi per proclamare la grandezza di Dio e del suo profeta (*La scrittura delle pietre*). Potremmo leggervi figure abortite di antichi ideogrammi della Cina – il mondo per cui diceva di avvertire una sorta di "affinità elettiva", in virtù dell'armoniosa coerenza in cui tutto si stringe – o caratteri ebraici in cui un illuminato, estimatore di Jorge Luis Borges, ritrova le Tavole della Legge. Certo, si può pensare che la scrittura lapidea sia opera di qualche scriba pazzo o l'esito maldestro di una mano impaziente che si esercita in alfabeti desueti di cui si è perduto il codice; ma in quella serena calligrafia, obbediente a una geometria balbettante che non apprezza il *rigor mortis* della precisione e coltiva le virtù dell'anesatto, Caillois ritrova le suggestioni della dottrina di Paracelso sulla "segnatura delle cose", dell'epoca in cui i segni, prima di diventare nella modernità modi della rappresentazione (lo ha spiegato Michel Foucault), erano parte delle cose. In quel tempo, dice il Duca nel *Come vi piace* di Shakespeare, si poteva trovare «un linguaggio nelle piante, e libri nel fluire dei ruscelli, e sermoni nelle pietre, e in ogni cosa il bene». La scrittura precede l'umano, il mondo era già scritto prima che il pitagorico Galileo lo leggesse secondo il codice del dialetto di Dio, la matematica, o la genetica vi scoprisse la combinatoria della doppia elica dei viventi.



Non era raro in età moderna che il pittore intervenisse sulle forme vaghe impresse sul marmo che delineano cieli nuvolosi o mari in tempesta, raffigurando esseri umani, navi, immagini sacre, ecc.. Era una pratica della Cina del XIX secolo dare un titolo e apporre una firma su di una lastra minerale, come se l'*objet trouvè* dell'arte della Natura, in cui l'inventore coincide con la sua opera, trovasse il suo *auctor*, non il creatore che vorrebbe recitare la parte di Dio, ma colui che aumenta o aggiunge (*augere*). La muta calligrafia delle pietre ricorre ai criteri dell'estetica per potersi dire: «L'arte vorrebbe realizzare con mezzi umani il parlare del non-umano», e lo può dire solo tacendolo, scriveva Theodor W. Adorno. L'arte non è che natura innestata (Bachelard); agli occhi di Caillois, qualunque immagine l'artista possa concepire trova una parentela con le effigi dipinte nel labirinto del mondo, infinito serbatoio di forme possibili, imprevedibile precursore di quel che l'uomo produce in modo più o meno consapevole. Molteplici eventi fortuiti, compromessi tra forze fisiche concorrenti, danno origine alle forme aleatorie delle nuvole, alle crepe di una terra disseccata, ai disegni dei marmi, che svelano inattese somiglianze con le opere dell'informale materico e segnico, di quell'arte che ha esplicitamente rinunciato alla vocazione, che le si credeva "naturale", di rappresentare. Nelle visioni suscitate dai minerali, ricordava Jurgis Baltrusaitis, l'Antichità scorgeva profili di eroi e scene del mito, il Seicento privilegiava elementi naturali, volti di animali o motivi floreali, mentre il Novecento, non più amante della *mimesis*, ritrova motivi di una geometria informale. Il pittore esercita un'influenza sempre minore sulla tela, si limita a produrre delle macchie, a lasciar sgocciolare dei liquidi, non per capriccio, ma per il fascino antico dell'informe che lascia un campo illimitato di suggestioni, opere aperte, o meglio, suggerisce Caillois, infinite o mute. L'arte mira ad accedere «all'innocenza assoluta ed ombrosa delle forze fondamentali», a riconquistare la purezza tornando all'accidentale materia delle origini, all'indefinito dove si sfiorano la realtà e il sogno.

Non è più la natura a essere il modello con cui l'arte rivaleggia, piuttosto è l'arte a costituire un caso particolare di quel "primo sapere" che è la natura. Pittori e scultori agiscono «come le xenofora che, sulla loro conchiglia, fissano ogni sorta di frammenti calcarei in ordine incerto» (*Esthétique généralisée*); continuano «in altro modo i disegni delle agate e le ali delle farfalle», scrive Caillois in *Il fiume Alfeo*, poetica autobiografia apparsa nel 1978, l'anno della morte. Le pietre – le radici, le conchiglie, le ali … – anticipano l'aspirazione verso l'ideale della bellezza che ha fecondato i fantasmi della nostra cultura, quello cantato da Baudelaire in *I fiori del male*: «Io sono bella, o mortali!, come un sogno di pietra…» (*La bellezza*). La devozione poetica di Caillois nei confronti delle pietre si deve al loro essere custodi della precocità immemoriale in cui si radica l'opera dell'uomo. «Le pietre

mi offrivano l’esempio d’un immutabile inumano, di conseguenza al riparo delle debolezze della specie»; il mondo era cominciato con loro ed esse esistono ancora sulle stelle senza vita. «Il mio umore malinconico si compiaceva ad opporre la loro placidità alla turbolenza di un animale ambizioso», la cui agitazione trionfante, il cui vano moltiplicarsi, non era senza pericolo per lo stesso pianeta. Ricorda Caillois nel *Fiume Alfeo*: «Scrissi una frase provocatoria e blasfema: “Detesto gli specchi, la procreazione e i romanzi, che ingombrano l’universo di esseri sovrabbondanti, che ci commuovono invano”». Le pietre “che dormono fuori” anticipano tutte le creazioni dell’uomo, sono vettori di senso, promessa di significazione o matrice di ogni alfabeto possibile, forse anche di un pentagramma per ispirare dei suoni.

Sulle sezioni di diaspri o selci si scorgono talvolta sorprendenti giochi di striature, increspature ondose, curve ad incastro che seguono profili simmetrici, talvolta bruscamente bloccate da una turbolenza, da un mulinello che riunisce e confonde le linee di flusso. Le pietre figurate oscillano fra una geometria rigorosa, obbediente al “suggerimento cristallografico di Dio” (Gadda), e uno squilibrio dovuto alla dissimmetria, quasi ad annunciare il ritmo della vita, nel suo fremere e rinnovarsi. La simmetria bilaterale, quella condizione di equilibrio che accomuna il pesce all’uomo, cara alle epoche antropocentriche come il Rinascimento, è in realtà una situazione povera, lo stadio inerziale di un equilibrio di forze ormai spente. Solo l’intrusione della dissimmetria rompe la stabilità paralizzante e promuove la comparsa del nuovo in un organismo, portandolo a un livello più complesso di organizzazione, come ben sapeva il Primo Levi di *L’asimmetria e la vita*. I disegni delle pietre, con cui l’irregolarità irrompe nel presunto ordine naturale, suggeriscono che è la natura fantasiosa a essere la norma, che la regola è «il dispendio fastoso e privo di uno scopo intelligibile» (*L’occhio di Medusa*). Ampliando l’intento dello scienziato di rintracciare «corrispondenze sotterranee, invisibili», Caillois progetta delle “scienze diagonali” che, varcando la frammentazione dei saperi, possano riconciliare il rigore e l’invenzione, forse la verità e il senso. Non si trova nella labradorite lo stesso blu delle ali delle farfalle? gli ocelli con cui gli animali mimetici suscitano un terrore paralizzante non sono forse le anticipazioni delle maschere e dei dipinti sul corpo dei guerrieri? I noduli striati, raccolti in cerchi concentrici, che compaiono sulle sezioni di alcune pietre non svelano forse la stessa sensibilità alle vibrazioni che agisce nelle venature interne degli alberi?

Facendo vibrare grazie a un archetto polveri metalliche poste su una lastra orizzontale, il fisico Ernst Chladni otteneva figure ritmate, una geometria sonora in cui Caillois ritrova una continuità insospettata tra un fenomeno fisico e la china

dell’immaginazione, una comune soggezione alle cadenze e ai ritmi musicali. Sorretto dall’audacia del demone dell’analogia che sempre lo ha guidato nella ricerca di “verità inverosimili” e di “evidenze nascoste”, il Caillois di *La scrittura delle pietre* evoca la fiaba del pifferaio magico che, dopo aver liberato una città dai topi grazie alla sua musica, rapisce i bambini per vendicarsi dei genitori che non lo hanno ricompensato. I bambini vengono inghiottiti da una montagna e la loro danza resta pietrificata nelle striature delle rocce, minuetti sotterranei impietriti, linee di forze che svelano inattese interferenze con l’ispirazione che guida il tragitto di una favola. Un destino fraterno, dalla radice sfuggente, è in azione nelle immagini congelate nelle pietre e nei vapori della finzione: *Eadem in diversis*, dai disegni prigionieri del minerale alle *rêveries* del poeta, dai sentieri lapidei agli intrichi inventivi della fantasia, dalla fissità eterna e cieca alle nubi che presto si dissipano, fino ai sogni, che sono le cortecce e le nuvole dell’anima, si declina un’identica sintassi. Caillois ha trovato il modo di fuggire la condanna della pesantezza della pietra, un modo diverso dallo sguardo indiretto di Perseo di fronte alla Gorgone, suggerito dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino. «Minerali: primo repertorio a partire dal quale tutto si diluisce, si attenua ed evapora forse fino alla franchezza del sogno e agli stupori della vertigine. Mi convincono che l’immaginazione non è che uno dei prolungamenti concepibili della materia» (*Pierres refléchies*). L’immateriale trova il suo ancoraggio negli strati immemoriali della materia, nei rustici mezzi di cui il mondo inerte si serve; il fluido dominio dell’immaginazione crede di ricamare i suoi intrecci originali, quando non fa altro che «sgobbare su un canovaccio immortale, invariabile», lo stesso che tesse le sue trame all’interno di una pietra.

Bibliografia

Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, 1975, Einaudi
Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1947, trad. it., *La terra e le forze*, Red, 1989
Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, 1948, trad. it., *La terra e il riposo*, Red, 1994
Jurgis Baltrusaitis, *Aberrazioni*, Adelphi, 1983
Roger Caillois, *La scrittura delle pietre*, 1970, Marietti, 1986
Roger Caillois, *Pierres refléchies*, Gallimard, 1975
Roger Caillois, *Tre lezioni delle tenebre*, Zona, 1999
Roger Caillois, *Ricorrenze nascoste*, Sellerio, 1986
Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, include *Esthetique généralisée* e *La dissymétrie*, Gallimard, 1976,
Roger Caillois, *L'occhio di Medusa,* 1960, Raffaello Cortina, 1998

Roberta Coglitore, *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Edizioni ETS, 2004
Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, 1967
Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, 1884, *A ritroso* o *Controcorrente*
François Jullien, *Essere o vivere*, Feltrinelli, 2016
Garcia Lorca, *Compianto per Ignacio Sanchez Mejìas*, 1935, in *Nozze di sangue*, Marsilio, 2013
M. Lowry, *Sotto il vulcano*, Feltrinelli, 1966, commento di Gilles Deleuze, "Porcellana e vulcano" in *Logica del senso*, 1969, Feltrinelli, 1975.
Mario Porro, "Natura, primo sapere" in *Riga*, n° 23, 2004, a cura di Ugo M. Olivieri

Mario Rigoni Stern, *Arboreto salvatico*, 1991, Einaudi
Michel Tournier, *Venerdì o il limbo del Pacifico*, Einaudi, 1976
Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, 1980

Leggi anche:

Mario Porro | Il pensiero delle pietre

Le illustrazioni sono di Elisabetta Meneghello, Pietre maculate. Strati d'animo, inchiostro e carta.

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

