

GIUSEPPE ZUCCARINO

CAILLOIS E LE PIETRE VIVENTI



Quaderni delle Officine, XXXIX, Febbraio 2014



Giuseppe ZUCCARINO



(Immagine: **Pietra Paesina** di Firenze)

(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Pietra_Paesina_di_Firenze_260x95_mm..jpg)

Caillois e le pietre viventi

Tratto da:

Giuseppe Zuccarino

Da un'arte all'altra

Novi Ligure (AL), Edizioni Joker

“Materiali di Studio” / Letterature, 2009

(Pubblicato originariamente in «Riga», 23, 2004)



Caillois e le pietre viventi

In *Le fleuve Alphée*, un'opera autobiografica apparsa nell'anno stesso della sua morte, Roger Caillois ha ripercorso la propria esistenza su un piano assai più interiore che esteriore, focalizzando l'attenzione sugli argomenti e gli oggetti che, nelle diverse età della vita, lo hanno incuriosito e affascinato. Nel libro egli accenna solo di sfuggita alle proprie opere, che pure sappiamo essere numerose e incentrate sui più svariati temi (dal mito al sacro, dal gioco alla guerra, dal sogno alla poesia). Con quel gusto del paradosso che da sempre lo caratterizza, egli sembra voler ricorrere a tutte le risorse di una cultura estesa e raffinata solo per ridimensionarne il valore, evidenziando semmai alcuni rari testi in cui gli era capitato di cedere a inclinazioni di tipo poetico o di manifestare interesse per l'osservazione della natura: due cose in apparenza opposte, ma unificate ai suoi occhi. Se un simile tracciato esistenziale e conoscitivo acquista un suo senso, e un suo culmine, esso consiste senza dubbio nella tardiva scoperta del mondo minerale¹.

Proprio perché, nell'autobiografia, lo sguardo rivolto al passato è così selettivo e teleologicamente orientato, Caillois avverte come singolare il fatto che, pur avendo trascorso l'infanzia (negli anni della prima guerra mondiale) in un villaggio di campagna, a stretto e appassionato contatto con la natura, da bambino era stato poco attratto dalle pietre. «Ignoravo quasi completamente – egli scrive – i minerali, che oggi svolgono un ruolo così importante nella mia vita. Ciò dipende dal fatto che ce ne sono pochi in una pianura sedimentaria. Se alla stessa età fossi vissuto in Alvernia o nelle Alpi, senza dubbio sarebbe stato diverso. Nella Champagne, il gesso regna indiscusso. Tuttavia, devo confessare che non ero nemmeno attirato dai noduli di marcassite, che in certe sue località sono abbondanti. Eppure l'interno raggiato, metallico, brillante, aveva di che stimolare l'immaginazione»². Gli occorrerà passare attraverso una lunga serie di esperienze per acquisire la capacità di prestare la debita attenzione alle pietre.

Forse per lui la svolta decisiva ha inizio quando, giovane e brillante intellettuale parigino, si reca in Argentina per un ciclo di conferenze, e, sorpreso là dallo scoppio della seconda guerra mondiale, si decide o rassegna a rimanervi fino al termine del

¹ Ricordiamo che i libri di Caillois interamente o in parte dedicati alle pietre sono i seguenti: *Méduse et Cie*, Paris, Gallimard, 1960 (tr. it. *L'occhio di Medusa*, Milano, Cortina, 1998); *Pierres*, Paris, Gallimard, 1966 (tr. it. *Pietre*, Genova, Graphos, 1998); *Images, images...*, Paris, Corti, 1966; *Obliques*, Montpellier, Fata Morgana, 1967; *L'écriture des pierres*, Genève, Skira, 1970 e Paris, Flammarion, 1987 (tr. it. *La scrittura delle pietre*, Genova, Marietti, 1986); *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970; *Pierres suivies d'autres textes*, ivi, 1971; *Pierres réfléchies*, Paris, Maeght, 1975 e, ampliato, Paris, Gallimard, 1975; *Malversations*, Paris, André de Rache, 1975 e Montpellier, Fata Morgana, 1993 (tr. it. *Malversazioni*, Roma, Meltemi, 2003); *Obliques précédé de Images, images...*, Paris, Stock, 1975 e Paris, Gallimard, 1987; *Le fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978 (tr. it. *Il fiume Alfeo*, Palermo, Sellerio, 1980); *Le champ des signes. Réurrences dérobées*, Paris, Hermann, 1978 (tr. it. *Ricorrenze nascoste*, Palermo, Sellerio, 1986); *Trois leçons des Ténèbres*, Montpellier, Fata Morgana, 1978 (tr. it. *Tre lezioni delle Tenebre*, in *Pietre*, cit.). Per i testi francesi di Caillois, rinvieremo quando possibile alla raccolta *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008 (d'ora in poi abbreviato in *Œ.*).

² *Le fleuve Alphée*, in *Œ.*, p. 91 (tr. it. p. 14).

conflitto³. In questo periodo continua a scrivere e pubblicare, ma nel contempo è costretto a riflettere sugli eventi politici e bellici (cosa che lo induce ad attuare una graduale revisione delle posizioni ideologiche da lui sostenute in precedenza) e a confrontarsi con una situazione sociale e culturale assai diversa da quella francese. Ammetterà in seguito: «Il mio soggiorno nell'America del Sud, dove i libri e quelli che li leggono contano molto meno della natura e degli illetterati, fu per me una seria messa in guardia»⁴. I viaggi da una regione all'altra del subcontinente americano gli fanno scoprire una natura che può essere rigogliosa ma anche crudele: quest'ultimo aspetto gli risulta evidente nel 1942, durante una visita in Patagonia, una regione che, per clima e paesaggio, si mostra particolarmente aspra ed ostile nei riguardi dell'uomo⁵.

Lo stesso anno, Caillois si reca in Brasile, dove ha occasione di trovarsi per la prima volta fra le mani dei quarzi del tipo detto «fantasma», che lo colpiscono per la loro stranezza: «Si tratta di aghi esagonali, come tutti gli altri, ma al cui interno la loro stessa immagine, sempre decrescente, si ripete molte volte»⁶. Più tardi, sarà una diversa particolarità ad incuriosirlo nelle labradoriti: questi minerali, osservati sotto una determinata angolazione, appaiono di un colore blu elettrico, lo stesso che si nota sulle ali di certe farfalle. Ritroviamo l'accostamento tra pietre e lepidotteri in un capitolo del libro *Méduse et Cie*, datato 1960⁷. Lì, dopo aver sostenuto che, sul piano delle qualità estetiche, le ali delle farfalle non hanno nulla da invidiare ai dipinti realizzati dall'uomo (sicché le prime si differenziano dai secondi solo in quanto sono la realizzazione automatica di una specie anziché quella libera di un individuo), Caillois prosegue la dimostrazione passando a considerare le pietre. Anch'esse, per colori e disegni, somigliano talvolta a dei quadri, e non a caso fin dall'antichità vi sono stati collezionisti dediti alla ricerca di quei minerali che sulla loro superficie recassero immagini simili a paesaggi o a figure umane, ritenendoli opere d'arte prodotte dalla natura stessa. Questa passione per le pietre figurate, che ha condotto scrittori di ogni epoca a lasciar traccia della loro volontà di scorgere o fantasticare analogie tra l'aspetto di certi marmi, diaspri o agate e le rappresentazioni presenti nei dipinti umani, aveva già destato l'attenzione di altri studiosi, a cui non erano sfuggiti neppure i casi di pittori che avevano lavorato su pietra, aggiungendo delle figure alle linee e alle tinte proprie del supporto, così da ottenere un'opera d'arte diversa dal consueto⁸. Dal canto suo, Caillois segnala un

³ Per la biografia di Caillois, si rimanda all'ampio studio di Odile Felgine, *Roger Caillois. Biographie*, Paris, Stock, 1994. Gli anni sudamericani e i loro effetti sul pensiero dell'autore sono ben documentati anche in Roger Caillois - Victoria Ocampo, *Correspondance 1939-1978*, Paris, Stock, 1997 (tr. it. *Corrispondenza 1939-1978*, Palermo, Sellerio, 2003).

⁴ *Le fleuve Alphée*, in *Œ.*, p. 115 (tr. it. p. 59).

⁵ Cfr. *Patagonie*, testo apparso nel 1942 e ripreso poi in R. Caillois, *Le rocher de Sisiphe*, Paris, Gallimard, 1946; ora in *Œ.*, pp. 385-393 (tr. it. *Patagonia*, in *La roccia di Sisifo*, Roma, Lucarini, 1990, pp. 43-54).

⁶ *Le fleuve Alphée*, in *Œ.*, p. 148 (tr. it. p. 119).

⁷ *Natura pictrix*, in *Méduse et Cie*, in *Œ.*, pp. 501-508 (tr. it. *Natura pictrix*, in *L'occhio di Medusa*, cit., pp. 37-49).

⁸ Il precedente più autorevole è costituito dal saggio (citato da Caillois) di Jurgis Baltrušaitis, *Pierres figurées*, in *Aberrations*, Paris, Perrin, 1957; poi, in edizione riveduta, Paris, Flammarion, 1983 (tr. it. *Pietre figurate*, in *Aberrazioni*, Milano, Adelphi, 1983, pp. 56-91).

esempio di altro tipo, quello di un marmo (appartenente alla sua stessa collezione) che un artista cinese del XIX secolo si era limitato a firmare e intitolare, appropriandoselo e proponendolo come oggetto d'arte⁹. Lo scrittore francese sostiene che in epoca moderna, con l'imporsi di una pittura non figurativa, la possibilità di rapportare i prodotti esteticamente rilevanti dell'uomo a quelli della natura si è molto ampliata. A suo avviso la propensione a cogliere somiglianze tra questi due ambiti ha ormai perso quel carattere chimerico che aveva di solito nei testi degli autori del passato: da quando l'arte procede davvero al modo della natura, ossia attraverso semplici accostamenti armonici di forme e colori, la ricerca delle analogie tra i due campi è divenuta una modalità di osservazione degli oggetti dotata di un suo fondamento logico.

Per comprendere dichiarazioni del genere, occorre ricondurle alla singolare concezione unitaria che è propria dell'autore. Già nel suo primo libro, datato 1935, Caillois aveva affermato a chiare lettere: «La natura è ovunque la medesima. Le stesse leggi reggono il mondo esterno e il mondo interno e nessuna essenziale soluzione di continuità appare, ad occhi avvertiti, tra l'ambiente e l'organismo che vi vive. Tutto è ambiente. Così, nessuna mutazione brusca si può cogliere tra la materia e l'energia, dotata essa pure di peso, e neanche, parallelamente, tra il corpo e la mente, che possiedono in comune l'una o l'altra proprietà»¹⁰. Dapprima, gli era parso di poter evidenziare nel modo più efficace questa identità di leggi mettendo in relazione certe caratteristiche dell'aspetto fisico o del comportamento degli animali e certe attitudini psichiche o rappresentazioni mitiche dell'uomo¹¹. Solo più tardi i minerali hanno cominciato a diventare il punto di riferimento privilegiato all'interno di questa particolare strategia teorica.

Nel 1966 Caillois torna sul tema delle pietre figurate, in un saggio che ha per titolo *L'agate de Pyrrhus*¹². L'agata in questione è quella di cui parla Plinio in un passo della *Naturalis historia*, e che avrebbe recato su di sé, ad opera della natura e non dell'uomo, l'immagine di Apollo intento a suonare la lira e circondato dalle nove Muse, ognuna riconoscibile per un suo attributo caratteristico. Benché l'autore latino si fosse limitato a descrivere un'agata a lui nota soltanto per fama, le sue parole erano state accolte per secoli come credibili. Ma è soprattutto tra Cinquecento e Seicento, nelle opere di Ulisse Aldrovandi e Athanasius Kircher, che si era tentata una classificazione delle pietre con immagini, dal punto di vista dei soggetti in esse evocati: fiumi o mari, piante o foreste, animali di vario genere (cani, pesci, draghi...), volti e figure di esseri umani, talvolta anche di interesse religioso (la Madonna col Bambino, Cristo in croce, santi, vescovi...). Sull'effettiva presenza e riconoscibilità di queste immagini non sembravano esserci, a

⁹ A Caillois non sfugge l'analogia con la pratica duchampiana del *ready-made* (cfr. *Natura pictrix*, in *Œ.*, pp. 505-506, tr. it. pp. 44-46). Se lo avesse conosciuto, egli avrebbe potuto ricordare quel ciottolo striato che nel 1856 Victor Hugo – il quale, com'è noto, era anche un pittore notevole – aveva assunto quale propria opera, apponendovi firma e data (cfr. il catalogo *Victor Hugo pittore*, Milano, Mazzotta, 1993, pp. 39 e 238).

¹⁰ *Procès intellectuel de l'art*, Marseille, Cahiers du Sud, 1935; poi in R. Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 40.

¹¹ È quanto accade ad esempio in una sua opera di grande rilievo, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938 (tr. it. *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998).

¹² *L'agate de Pyrrhus*, in *Images, images...*, in *Œ.*, pp. 732-744.

quell'epoca, molti dubbi; semmai ci si divideva nel tentativo di spiegare, in modi a dir poco fantasiosi, la causa del prodursi di queste somiglianze. Non si tratta però di un fenomeno confinato nei secoli antichi, visto che ancora all'inizio del Novecento qualche isolato, come Jules-Antoine Lecompte, continua a ravvisare nelle pietre da lui trovate delle composizioni non meno minuziose di quelle dell'agata di Pirro: ad esempio l'immagine di Napoleone, con a fianco un'aquila e al di sopra un cerchio che rappresenta la corona, mentre tre macchie più chiare sul minerale ricordano altrettante isole (la Corsica, l'Elba e Sant'Elena)¹³. È chiaro che con un autore del genere, che crede allo spiritismo e si meraviglia che le persone a cui mostra le sue pietre non riconoscano affatto quel che lui vi scorge, siamo ormai scivolati sul versante di un innocuo delirio.

A Caillois però non interessa soltanto ricostruire la storia dell'inclinazione dell'uomo ad osservare i minerali soggiacendo all'ingenuo piacere di scoprire su di essi figure a vario titolo già note. Egli procede in maniera più complessa, o contraddittoria: è chiaro che considera con bonaria ironia gli eccessi interpretativi, ma non nega affatto la legittimità della propensione a scorgere somiglianze: «Certo, l'immagine è equivoca, sollecitata, ricostruita, ma esiste, così com'è presente la pietra che ne è il supporto, entrambe inconfutabili»¹⁴. Almeno in certi casi, infatti, «la somiglianza tra il simulacro e il modello è oggettiva, cioè percepita unanimemente o in modo abbastanza generale senza che gli osservatori vi mettano troppo del loro»¹⁵. È chiaro però che egli non può più, come alcuni dei suoi lontani predecessori, vedere in tale somiglianza un prodigio che conferma l'onnipotenza divina. Quindi non gli resta che oscillare tra due idee antitetiche: che le somiglianze esistano, ancorché prodotte da una causa ignota (egli sembra escludere la semplice casualità come origine dei fenomeni considerati), e quella che non esistano, essendo il frutto di un'autosuggestione di chi guarda. Ma persino la credulità finisce coll'apparirgli positiva o giustificabile: «Senza questa mania permanente di interpretare tutto a casaccio, in accordo con la verosomiglianza o contro di essa, chissà se i progressi della conoscenza non mancherebbero nel contempo dell'impulso di cui hanno bisogno e dello strumento primario, del metodo stesso della loro riuscita?»¹⁶.

Notiamo una volta per tutte che, anche se nei suoi libri Caillois fa spesso professione di rigore, non è certo questa la dote che più lo caratterizza¹⁷. Egli dà prova invece di qualità diverse, se non opposte: la varietà di interessi, la capacità di collegare idee e fenomeni lontani fra loro, il gusto del mistero da chiarire o della provocazione che fa riflettere. Se di fronte alle pietre egli non riesce a superare le proprie contraddizioni (anzi, si direbbe, neppure le percepisce come tali), ciò costituisce probabilmente un sintomo del suo coinvolgimento emotivo rispetto a questo particolare argomento. Per averne una riprova possiamo considerare il saggio *Une erreur de Lamarck*¹⁸. In esso si

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 736.

¹⁴ *Ibid.*, p. 739.

¹⁵ *Ibid.*, p. 740.

¹⁶ *Ibid.*, p. 744.

¹⁷ È quel che gli faceva notare Georges Bataille: «Come fa a non accorgersi dell'imbarazzo che crea, esigendo un rigore di cui non aiuta nessuno a scorgere la connessione nei suoi scritti?» (lettera del 7 febbraio 1946, in G. Bataille, *Lettres à Roger Caillois, 4 août 1935 - 4 février 1959*, Romillé, Folle Avoine, 1987, p. 138).

¹⁸ In *Obliques*, in *Œ.*, pp. 747-755.

accenna alla storia della credenza, presente già in alcuni autori dell'antichità e del Medioevo, in una vita organica delle pietre, che consentirebbe ad esse di crescere e perfino di riprodursi. Anche dopo il sorgere, datato da Caillois alla seconda metà del Settecento, della mineralogia moderna, qualcosa di quest'idea ha potuto sopravvivere. Così, negli ultimi anni di quel secolo, nella visione trasformista di uno scienziato come Lamarck erano coinvolte anche le pietre: egli ipotizzava infatti che la diversità delle loro specie dipendesse dal fatto che si erano formate per modificazione di resti di corpi viventi (vegetali o animali), solidificatisi gradualmente, che avevano assunto da ultimo la consistenza di minerali. È chiaro che si tratta di una teoria strampalata, ma è proprio questo a renderla interessante agli occhi di Caillois: «Personalmente, traggio un grande piacere da queste costruzioni folli e tuttavia rigorose delle scienze ancora balbettanti. Sospetto anzi che possano tradurre una certa verità, in seguito trascurata perché non rientrava nel sistema più esatto che è stato infine privilegiato. Confido che questo aspetto umiliato sarà, un giorno o l'altro, riabilitato»¹⁹. La simpatia mostrata dall'autore per un'idea priva di fondamento scientifico come quella della vita organica delle pietre non sorprende troppo, dato che altrove egli aveva già mostrato di dividerla. Si pensi a ciò che scriveva nel saggio sulle *Sciences diagonales*, in apertura di *Méduse et Cie*: «Una sorta di riflesso condizionato spinge lo studioso a considerare la comparazione, per esempio, della cicatrizzazione dei tessuti viventi con quella dei cristalli come un sacrilegio, uno scandalo, un delirio. È un fatto tuttavia che i cristalli ricostituiscono come gli organismi le parti mutilate accidentalmente e che la regione lesa beneficia di un'attività rigeneratrice supplementare che tende a compensare il danno, lo squilibrio o la dissimetria creata dalla lesione. Non vi sarebbe qui altro che un'analogia ingannevole, esprimibile con una pura e semplice metafora?»²⁰. Verrebbe spontaneo rispondere di sì, notando che la scelta delle immagini utilizzate dall'autore è di per sé tendenziosa, finalizzata a far apparire le pietre come viventi. Ma ciò che conta è comprendere, più in generale, che il discorso di Caillois sui minerali, finché si affida a una forma di tipo saggistico, non può risultare convincente, giacché tenta invano di conciliare l'approccio scientifico al problema con la forte fascinazione psicologica ed estetica che l'autore prova nei confronti dell'oggetto.

Esiste però una via d'uscita, che Caillois finisce con lo scoprire. Risale infatti al 1966 un libro, *Pierres*, che segna una svolta nella sua produzione: in esso, per la prima volta, si parla di minerali in una chiave non più saggistica bensì letteraria. Questa svolta è legata ad un diverso modo di rapportarsi ai minerali, che acquisterà un ruolo essenziale nel pensiero e nell'opera dell'autore. In un'intervista rilasciata poche settimane prima della morte, egli ha motivato in questi termini la passione che ha dominato tutta l'ultima fase della sua vita: «Se, per ora, mi occupo soltanto di descrivere le pietre, lo faccio per mostrare che all'interno di queste pietre, e nella maniera in cui esse trovano la loro forma, vi è come una riduzione, una miniaturizzazione di tutte le cose che esistono nel mondo»²¹. Questo carattere «totalizzante» dei minerali, che a suo avviso offrono *in nuce*

¹⁹ *Ibid.*, p. 753.

²⁰ *Méduse et Cie*, in *Œ.*, p. 480 (tr. it. pp. 4-5).

²¹ R. Caillois, in Hector Bianciotti - Jean-Paul Enthoven, *Les dernières énigmes de Roger Caillois*, in «Le Nouvel Observateur», 30 dicembre 1978 (tr. it., col titolo *Intervista a Roger Caillois*, quale premessa a *Il fiume Alfeo*, cit., pp. XVII-XVIII).

un archivio completo di ciò che si manifesta nell'universo, contribuisce a spiegare come mai i libri di argomento mineralogico assumano un carattere prevalentemente descrittivo e rivelino una tonalità nuova, che è senz'altro lecito definire come poetica. L'autore direbbe che è l'oggetto stesso ad avergli suggerito o imposto l'adozione di queste particolari modalità stilistiche, giacché le pietre costituiscono «un esempio di poesia, di poesia realizzata nella materia»²². Si tratta allora per lui di illustrare le caratteristiche dei singoli campioni di volta in volta esaminati, non soltanto prestando un'estrema attenzione alla resa verbale di ogni dettaglio del loro aspetto, ma dando anche prova di una spiccata felicità inventiva quando occorra trovare analogie e metafore che aiutino il lettore a visualizzarli meglio nella propria mente.

Oltre a quella poetico-descrittiva, c'è però un'altra forma di scrittura cui Caillois ricorre nelle sue opere dedicate alle pietre: quella narrativa. Lo dimostra già *Pierres*, che si apre con una sezione dal titolo *Mythologie*²³, destinata a riunire vari miti antichi (provenienti in parte dalla Cina, in parte dal mondo greco e latino) relativi ai minerali. Questa rassegna, che l'autore ha voluto molto sintetica, evidenzia fra l'altro come nel lontano passato siano stati spesso attribuiti alle pietre i caratteri della vita: troviamo così storie di sassi che possono spostarsi sul terreno, saltare o volare, che si nutrono, crescono, emettono luci o suoni, sono sessuati e partoriscono altre pietre più piccole. Tuttavia, a dimostrazione del fatto che in quest'opera l'intento prevalente non è di tipo argomentativo, Caillois si astiene da ogni commento, lasciando che le antiche storie vengano percepite da chi legge non in rapporto a teorie scientifiche o religiose, ma semplicemente come letteratura.

Nella parte centrale del libro, le pietre vengono considerate dal triplice punto di vista della fisica, della metafisica e della morale: non si tratta per Caillois di assumerle quale possibile oggetto di una riflessione filosofica, ma all'opposto di presentarle come capaci di trasmettere a noi, se sapremo riceverlo, un insegnamento globale sull'esistenza. Così, con la varietà del loro aspetto, esse ci fanno capire quali sono i metodi che la natura ha impiegato per produrle: l'usura è all'origine delle concrezioni silicee o delle dendriti, la rottura spiega l'aspetto tormentato del rame, l'ordine ha presieduto agli angoli regolari dei cristalli o alle volute visibili sulle agate. Talvolta Caillois riassume nelle sue descrizioni i caratteri comuni di un gruppo di minerali, ma più spesso si sofferma su un singolo esemplare, di cui suggerisce l'aspetto grazie a una scrittura meticolosa e squisita. Vediamo un esempio, scelto fra i tanti possibili, di questi ritratti di pietre, nel caso specifico un'agata: «Non sempre il quarzo è disposto a raggiera intorno alla materia opaca. Può capitare che stenda attorno ad essa una falda continua, di volta in volta lattiginosa o iridescente. Come se una perla oscura si fosse ispessita sul suo fondo di madreperla, qui delle scorze alternate hanno accresciuto intorno a un punto misterioso, prima che si formasse il cristallo, la sfera di materia preziosa e dura, catturata adesso nella polpa dei fasci luccicanti. Tagliata in un senso qualsiasi, offre l'effigie di un astro immerso nel proprio splendore, e che confida il segreto del suo sfavillio. Dal centro, fissati nella loro fuga immobile, si slanciano in effetti dei cerchi ben distinti, di larghezza

²² R. Caillois, in Jeannine Worms, *Entretiens avec Roger Caillois*, Paris, Éditions de la Différence, 1991, p. 148.

²³ Cfr. *Pierres*, in *Œ.*, pp. 1039-1043 (tr. it. *Pietre*, cit., pp. 11-18).

ineguale, i cui colori puri sembrano propagarne lo spettro. Un delicato orlo arancione li separa a loro volta da un largo diadema esterno di ametista, ad un tempo irradiante e notturno»²⁴. I vari paragrafi che compongono i capitoli sono press'a poco tutti di questa lunghezza, chiusi e risolti in sé come autentici *poèmes en prose*. Secondo Caillois, del resto, è poetica l'idea stessa di rapportarsi a singoli campioni minerali; l'ottica individualizzante è infatti ciò che distingue lo scrittore dallo scienziato: «La mineralogia consiste nello stabilire le proprietà del calcedonio o della pirite e non nel descrivere un certo ciottolo, la zoologia nello studiare il sistema nervoso del cane, non nel raccontare la storia di questo o quel barboncino, épagneul o sanbernardo. [...] Il poeta, come d'altronde il romanziere o qualsiasi altro scrittore d'immaginazione, s'interessa ad un cane o a una selce particolare, ad un certo scoiattolo oppure all'una o all'altra foglia di pioppo»²⁵.

Il capitolo sulla metafisica vede Caillois spostarsi nel tempo e nello spazio fino a giungere all'antica Cina, da sempre terra d'elezione degli amanti di pietre strane. Lì i minerali, specie quelli ricchi di sporgenze e cavità che li rendessero simili a grotte o montagne, venivano apprezzati non solo sul piano estetico, ma anche come riproduzioni su scala ridotta di luoghi ideali, frequentati dagli dèi o dai rari uomini che avevano saputo scoprire il segreto dell'immortalità. Si credeva inoltre che l'assidua contemplazione di queste pietre potesse schiudere la via per compiere su di esse viaggi soprannaturali. La morale, infine, viene enunciata dallo scrittore francese attraverso il richiamo ad un'epoca ancor più remota, quella in cui i nostri progenitori eressero, a prezzo di titanici sforzi collettivi, i megaliti. Gli enormi blocchi rozzamente squadrati, il cui senso religioso ormai ci sfugge, restano a perpetuare la memoria di un'umanità capace di stabilire coi minerali un rapporto vitale e nel contempo di scoprire, quasi senza accorgersene, nuove tecniche di intervento nei confronti del mondo. L'epilogo del libro torna ad evocare un celebre collezionista cinese, il pittore Mi Fu, vissuto attorno al 1100. In questa figura di cultore delle pietre, pronto a sacrificare con gioia le proprie ricchezze e a trascurare i doveri impostigli dalla sua alta carica pur di poter acquistare e ammirare delle pietre pregiate, Caillois apertamente si identifica. Le ultime pagine, in cui egli torna a descrivere dei minerali, mostrano con chiarezza qual è la via che lo ha aiutato a sentirsi partecipe dell'universo e intimamente affratellato alle pietre: «Anch'io, quando scrivo queste pagine, raccogliendo le parole con fatica e libertà, svolgo, sia pure in modo diverso, lo stesso compito che, pur non essendo ancora un compito né alcunché di simile, fu svolto dalle pietre che ho tentato di descrivere»²⁶. Se il compito cui si fa riferimento è quello di trovare una forma, e se si prende questo termine nella sua accezione stilistica, occorre riconoscere che tale impresa è senza dubbio riuscita all'autore di *Pierres*.

A partire da questo momento, molti dei suoi libri conterranno brani che hanno per oggetto i minerali, o saranno interamente dedicati a questo specifico tema. Non potendo esaminarli tutti neppure in modo sommario, ci limiteremo a considerarne alcuni. Tra essi un ruolo importante spetta a *L'écriture des pierres*, opera che dimostra come Caillois non abbia abbandonato l'interesse per le pietre figurate. Il libro, riccamente

²⁴ *Ibid.*, p. 1054 (tr. it. p. 32).

²⁵ *Commentaires*, in *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1958; poi in R. Caillois, *Approches de la poésie*, ivi, 1978, pp. 112-113.

²⁶ *Pierres*, in *Œ.*, p. 1085 (tr. it. p. 72).

illustrato con foto a colori di minerali, vuol essere una celebrazione della bellezza di questi prodotti della natura, bellezza anteriore all'uomo e alla sua arte. «Questa perfezione [...] traspare nelle pietre in tanti modi diversi, che si potrebbero enumerare i tentativi e gli stili dell'arte umana senza forse scoprirne uno solo che già non avesse in loro un equivalente. Non è il caso di stupirsi: le pratiche più tortuose dell'animale fuorviato non potrebbero coprire che un settore infimo dell'estetica universale»²⁷. Ci imbattiamo qui in un'idea tipica dello scrittore, quella secondo cui la bellezza dell'arte è solo un caso particolare di una più generale bellezza, opera di una Natura sapiente e semidivinizzata. L'uomo è un «animale fuorviato» proprio perché, nella sua superbia, non vuole riconoscere la propria dipendenza, anche sul piano estetico, dalle realizzazioni naturali. Ma ovviamente, come spesso accade quando Caillois teorizza sulle pietre, sarebbe facile capovolgere il suo ragionamento, opponendogli ad esempio l'argomentazione di Nietzsche: «L'uomo crede il mondo stesso sovraccarico di bellezza – dimentica d'esserne egli stesso la causa. È stato unicamente lui a donargli bellezza, ah!, una bellezza molto umana – troppo umana!... L'uomo in fondo si rispecchia nelle cose, considera bello tutto ciò che gli rimanda la sua immagine: il giudizio “bello” è la sua *specifica vanità*... Infatti un piccolo sospetto può sussurrare all'orecchio dello scettico la domanda: davvero il mondo è divenuto bello, perché appunto l'uomo lo ritiene tale? L'uomo lo ha *umanizzato*: questo è tutto. Ma nulla, proprio nulla ci garantisce che precisamente l'uomo valga come modello di bellezza»²⁸. Ciò è vero anche per le pietre di Caillois, sia perché quelli da lui ammirati non sono dei ciottoli grezzi, bensì dei minerali sezionati, levigati, lucidati proprio allo scopo di evidenziarne disegni e colori, sia perché la loro valutazione in chiave estetica rappresenta un'opzione del loro osservatore umano.

Qualcosa di simile si può dire per quanto riguarda le somiglianze che, in *L'écriture des pierres*, lo scrittore si compiace di ravvisare (e di esibire grazie alle foto) tra i segni che appaiono sui minerali e cose in vario modo familiari all'uomo, come paesaggi, animali, volti, ecc. A suo avviso, «le immagini di questo tipo *miniaturizzano* a beneficio dell'interessato ogni oggetto del mondo. Gliene offrono una riproduzione stabile, che può stare nel cavo della mano, che egli può spostare a suo piacimento o chiudere in una vetrina. Inoltre, questa riproduzione non è una copia, non è nata dal talento di un artista o dall'abilità di un falsario. Era là da sempre. Bisognava solo coglierne la presenza»²⁹. Caillois – come testimoniano le foto che gli sono state scattate a casa sua negli ultimi anni – è appunto uno di quegli appassionati che amano circondarsi di vetrine gremite di esemplari esposti in modo da valorizzarne la singolarità o la bellezza: non a caso in quest'opera egli parla spesso in prima persona. Certo, anche qui vengono ricordati l'agata di Pirro, le immagini descritte da Aldrovandi e Kircher, i dipinti che i pittori antichi hanno realizzato su lastre di pietra, e quasi tutti i temi già affrontati nei saggi precedenti, ma il *clou* del volume sta nelle foto di pezzi della propria collezione che lo scrittore descrive e commenta – in pagine stilisticamente smaglianti –, corredandole spesso di un titolo che evidenzia la somiglianza di volta in volta proposta. Si tratta perlopiù di

²⁷ *L'écriture des pierres*, ed. Flammarion, cit., p. 7-8 (tr. it. pp. 9-10).

²⁸ Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere*, vol. VI, tomo III, tr. it. Milano, Adelphi, 1970; 1986, p. 120.

²⁹ *L'écriture des pierres*, cit., p. 11 (tr. it. pp. 13-14).

analogie con altri aspetti del mondo naturale, ma talvolta Caillois, in coerenza con le proprie premesse, non esita a utilizzare come termine di paragone le opere dell'arte moderna, comprese quelle di chi, come Picasso, veniva da lui giudicato negativamente³⁰. Eppure egli avrebbe fatto bene non soltanto ad osservare con maggiore attenzione i quadri picassiani, ma anche a riflettere sulle dichiarazioni in cui il pittore spagnolo, con semplicità e chiarezza, minava in anticipo le basi stesse delle costruzioni teoriche esposte in *L'écriture des pierres*: «Mi piacerebbe conoscere uno che abbia visto un'opera d'arte naturale. Natura ed arte, essendo due realtà del tutto differenti, non possono essere la stessa cosa. Con l'arte esprimiamo la concezione di ciò che la natura non è. [...] L'arte è sempre stata arte e non natura. E dal punto di vista dell'arte non ci sono forme concrete o astratte, ma solamente forme»³¹.

Nel 1978, l'anno stesso della morte di Caillois, appaiono in libreria vari suoi volumi. Tra queste opere, che per il momento in cui vengono pubblicate assumono un valore di testamento spirituale e di compendio delle acquisizioni di un'intera vita di studioso, ce ne sono alcune in cui le pietre svolgono un ruolo centrale, o comunque rilevante. Tra esse, la citata autobiografia *Le fleuve Albée*, che dedica i suoi ultimi capitoli a questo particolare argomento. Dopo aver raccontato la sua scoperta dei minerali, lo scrittore spiega come avesse cominciato a cimentarsi con la loro descrizione, e fornisce alcuni esempi di ciò che la fantasia, a partire dai dati offerti dall'osservazione, poteva suggerirgli: «Consideravo una lava fluida, poi raffreddata, una pasta che racchiude pennacchi e festoni, frange parotitiche e corolle dilatate, fogliami e figure di balletto, spalle in dolce pendio come di otarie o fianchi in declivio come di donne africane; falcetti, uncini o pungiglioni di forbicine, di articolati; drappaggi che precedono qualunque flora o paesaggio, l'immenso repertorio delle forme, dei simulacri possibili; scogliere, alpeggi e bastioni, città in rovina, ogni figura il cui nome fa scattare una lontana risonanza, un'evocazione insolita o desueta, un'atmosfera piuttosto che un oggetto comune di cui sono noti l'aspetto e l'uso e che si conosce per esperienza; oppure animali, piante, personaggi di paesi esotici o di epoche passate, grifoni, gipeti, arpie, un funambolo col suo bilanciere, lanzichenecchi con bandiere immense, una fauna da bestiario favoloso o da stemmi, un mondo di festa, di mascherate, di libri illustrati, in breve tutto ciò che fa appello alle nostalgie del desiderio e dell'infanzia più che alle reticenze e agli scrupoli dell'esattezza e del controllo»³².

Non possono esserci dubbi sulle qualità poetiche di una prosa così accesa e duttile, capace di attingere a qualsiasi campo metaforico e di cogliere le analogie più inattese. Chi obietasse che un simile sforzo proiettivo potrebbe, in linea di principio, essere esercitato su qualsiasi oggetto di forma un po' complessa, non necessariamente di origine naturale, mostrerebbe di non aver colto quel riferimento alla nostalgia dell'infanzia che Caillois si lascia sfuggire alla fine del passo citato. È in causa infatti un poeta «sentimentale» – non nell'accezione comune del termine, bensì in quella

³⁰ Lo considerava infatti l'antesignano di quei pittori contemporanei che «liquidano l'arte e la bellezza» (*Picasso, le liquidateur*, testo del 1975 ora in R. Caillois, *Images du labyrinthe*, Paris, Gallimard, 2008, p. 119).

³¹ Pablo Picasso, *Trovare: questo è il problema* (1923), in *Scritti*, tr. it. Milano, SE, 1998, p. 12.

³² *Le fleuve Albée*, in *CE.*, pp. 149-150 (tr. it. p. 122).

schilleriana –, volto cioè alla ricerca della natura perduta. Scriveva Schiller nel suo celebre saggio: «Che cosa avrebbero di così piacevole per noi anche un semplice fiore, una fonte, una pietra ricoperta di muschio, il cinguettio degli uccelli, il ronzio delle api e altre cose simili a queste? Che cosa potrebbe dar loro diritto al nostro amore? Non sono questi oggetti, bensì l'idea da essi rappresentata ciò che noi amiamo in loro. Noi amiamo in loro la silenziosa vita creatrice, il sereno operare per se stessi, l'esistenza secondo leggi proprie, l'intima necessità, l'eterna unità con se stessi. Essi *sono* ciò che noi *eravamo*; sono ciò che noi *dovremo tornare ad essere*. Come loro noi eravamo natura, e ad essa la nostra cultura deve ricondurci attraverso la via della ragione e della libertà. Sono dunque rappresentazioni della nostra infanzia perduta, che rimane in eterno per noi la cosa più cara, e per questo ci colmano di una vaga tristezza. E sono nel contempo rappresentazione della nostra perfezione più alta nell'ideale, e per questo ci donano una sublime commozone»³³. Le pietre rappresentano per Caillois un mondo inesauribile proprio perché visto con lo sguardo sognante di un bambino, anche se poi tradotto in parole con l'arte impeccabile di un letterato.

L'immagine del fiume Alfeo, che dà il titolo al volume, non indica nulla di diverso da una simile aspirazione a ritornare alla propria origine naturale dopo l'attraversamento del ricco e caotico mare della cultura, aspirazione che pure si è costretti a riconoscere come vana. Ma di fronte alla complessiva vanità dell'affaccendarsi degli uomini (che Caillois giudica ormai come esseri effimeri e orgogliosi, colpevoli di non voler fare atto di sottomissione alla Natura), descrivere le pietre può essere il meno futile degli impegni, e conferire a chi lo pratica una specie di serenità. «Avvicinarsi alle pietre con frasi che ne ripetono le strutture, la ruvidezza, lo stupore, e delle quali immaginai pure che s'impregnassero delle loro sottili promesse o che trovassero un qualche pegno nell'impassibile permanenza minerale: scopro così l'occasione di un andirivieni che mi appagava. Abbandonavo un po' più di me stesso nel mio modo di percepire o di esprimere i sentimenti e le cose. Ero vittima e beneficiario di un'osmosi in cui la fragilità dell'immaginario si univa all'inerzia più ribelle, se ne nutriva, entrava in rapporto con essa. La beatitudine che provavo non mi allontanava dalla sorgente: le pietre dell'origine e della fine»³⁴.

Le fleuve Alphée ripercorre quindi la storia di una conversione, ossia di un tentativo di riconciliarsi col mondo naturale riconoscendosi come infima parte di esso. Ma un tale itinerario mentale implica anche un'accettazione della poesia, e non solo in quanto forma di scrittura o genere letterario. Infatti, concludendo la prefazione ad *Approches de la poésie*, datata anch'essa 1978, Caillois scrive: «Al di là della poesia umana, non escludo per principio la possibilità di rivelarne un giorno qualche clandestina anticipazione persino nelle pietre insensibili, turbolenza ancora segreta, ma costitutiva del mondo fin dai suoi stati inerti e sordi. Allora mi avventurerò a scrivere come conclusione, che derivi stavolta dalle mie descrizioni dei minerali, una *Poetica generalizzata*, perché mi pare sminuente il voler fare della poesia un lusso o una fantasia della sola specie umana»³⁵. Una nota che

³³ Friedrich Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, tr. it. Milano, SE, 1986, pp. 12-13.

³⁴ *Le fleuve Alphée*, in *CE.*, pp. 176-177 (tr. it. pp. 175-176).

³⁵ *Préface*, in *Approches de la poésie*, cit., p. 14.

figura al termine del volume chiarisce che nel passo citato si sta facendo riferimento a un'opera di imminente pubblicazione: *Le champ des signes*.

Questo libriccino, fisicamente esiguo in rapporto al vasto compito che l'autore gli assegna, si apre con una sorta di epigrafe che ne indica il duplice argomento: «Tratto le pietre con deferenza, ma in quanto minerali insensibili quali sono e rimangono. Considero le favole come favole, con la prudenza, l'incertezza e l'incredulità che esigono. Più di una volta, però, mi è accaduto di pensare che convenisse anche considerare le pietre come una specie di poesie e di cercare per contro nelle narrazioni la perennità delle pietre, il loro incrollabile significato, ossia di tentare di riunire con qualche ripiego sia pure esile le parti disgiunte e contrastate del nostro indivisibile universo»³⁶. Caillois vorrebbe dunque definire una poetica generalizzata a partire dal nesso che gli sembra di poter ravvisare tra i minerali e le fiabe. Inizia descrivendo delle particolari selci, provenienti da una cava di Tonnerre nella Yonne, che presentano un'alternanza di strisce parallele di due colori (crema e beige pallido): le strisce, più o meno incurvate, lasciano spesso trasparire dei tracciati analoghi che le intersecano perpendicolarmente. Certi campioni mostrano poi il punto d'origine di questa quadruplici serie di onde, che assume press'a poco la forma di una croce di Sant'Andrea. Lo scrittore presume che le curve presenti sulla pietra siano delle iperboli, e si stupisce per la presenza di tali linee regolari in minerali diversi dai cristalli. Ne trova però conferma in alcuni diaspri di Klein Kems, nel Baden, che presentano in formato ridotto analoghe serie di onde e, in rari casi, persino la figura a chiasmo. Come spiegare una tale disposizione a strati intorno a un punto centrale, che ricorda quella delle linee di crescita che si notano sulle sezioni di tronchi d'albero? «Nella pietra e nel legno – scrive Caillois –, nella materia inerte come in quella vivente, si constatano così motivi identici, ugualmente geometrici e approssimativamente sovrapponibili. La loro genesi è sicuramente senza alcun rapporto, poiché la loro distribuzione nella pietra – noduli reniformi o massi tabulari – esclude che si tratti di legni silicizzati. La loro perfetta somiglianza rivela l'esistenza di medesimi modelli soggiacenti, fallaci però, se non si bada al fatto che, apparendo in regni differenti, non potrebbero passare per il termine di processi analoghi. In realtà si tratta, qui, del risultato di pulsazioni telluriche, voglio dire di una qualche azione di risonanza (d'ordine magnetico o di natura ignota); e là, dell'ascensione di un liquido nutritivo, dunque di un fenomeno di crescita organica»³⁷. Come si vede, anche quando sembra volerla escludere, lo scrittore continua ad evocare l'idea di una vita delle pietre: sia mettendole in rapporto con i vegetali, sia risalendo idealmente all'epoca primordiale in cui esse non erano ancora dei minerali stabili e inerti, bensì una massa plasmabile, capace di reagire a sollecitazioni esterne.

Se queste sollecitazioni avessero assunto il carattere di vibrazioni, ciò potrebbe spiegare, secondo Caillois, la somiglianza che esiste fra le iperboli presenti sulle selci di Tonnerre e le figure che prendono il nome dal fisico tedesco Chladni. «Nel 1787, Chladni ebbe l'idea di far vibrare per mezzo di un archetto il bordo di lastre mantenute orizzontali da un'asta saldata al loro centro e cosparse di una fine polvere ottenuta triturando ogni volta una specie minerale differente. Le scosse ricevute distribuiscono

³⁶ *Le champ des signes*, in *CE.*, p. 1129 (tr. it. p. 9).

³⁷ *Ibid.*, p. 1138 (tr. it. p. 26).

allora questa polvere in anelli simmetrici, in cui essa si raccoglie e si accumula sulle linee nodali per il gioco delle interferenze e delle onde stazionarie. Chladni ottenne in tal modo più di cinquanta figure su lastre rettangolari, più di quaranta su lastre circolari e circa un centinaio su lastre di altre forme. [...] Uno dei diagrammi significativi consiste per l'appunto in un sistema di iperboli perpendicolari»³⁸. Caillois ipotizza dunque che, in un'era remotissima, delle vibrazioni abbiano presieduto all'addensarsi di polveri secondo una delle figure di Chladni, dando origine alle pietre del tipo esaminato. Se così fosse, la Natura avrebbe agito sulla materia in modo non troppo dissimile da quello usato dal pifferaio di Hameln in una celebre fiaba.

Ecco trovata l'analogia – assai tenue, in verità – che permette allo scrittore di passare dall'ambito dei minerali a quello delle favole. La storia del pifferaio gli appare peraltro come un'eccezione rispetto alla regola che presiede a questo genere letterario, caratterizzato dalla presenza del meraviglioso e dal «lieto fine» delle vicende narrate³⁹. Qui invece lo scioglimento vede la punizione dei padri spergiuri attraverso la sparizione dei loro figlioletti innocenti. Infatti il pifferaio straniero, che col suono del suo magico strumento ha liberato la città dai topi, non avendo ricevuto il compenso pattuito si vendica attirando dietro di sé i bambini fino a una montagna che si apre per accoglierli, ma poi si richiude imprigionandoli. Non a caso, un finale così anomalo, in versioni più recenti della favola, è stato edulcorato: dentro la montagna, i bimbi avrebbero trovato un giardino meraviglioso nel quale trascorrere il tempo in liete danze. Caillois, da parte sua, li immagina piuttosto assimilati alla pietra, divenuti statue o fossili favolosi. Ciò lo porta a stabilire un collegamento con la storia dei Sette Dormienti di Efeso, che ha avuto il raro privilegio di accomunare due diverse culture, cristiana e islamica⁴⁰. Sette giovani, perseguitati per motivi religiosi, trovano rifugio in una grotta, dove la potenza divina li mantiene intatti nel corso di un sonno plurisecolare, per poi svegliarli e far loro rendere testimonianza della vera fede. Caillois protrae il suo divagante percorso dirigendosi verso l'Estremo Oriente, alla ricerca di un'altra favola, inclusa in un'opera giapponese del XIII secolo, lo *Heike Monogatari*. Vi si narra di una dama di corte che, per non cadere nelle mani dei nemici vincitori, decide di suicidarsi per annegamento. Porta con sé il giovane principe e convince a seguirla vari guerrieri e dame: per prodigio, questi sarebbero stati tramutati, rispettivamente, in granchi e in orate. Dopo questa fiaba, che nulla collega a quella del pifferaio, Caillois torna all'idea dei suoni che producono effetti prodigiosi, evocando il mito di Anfione che con la musica della sua lira obbliga le pietre a collocarsi l'una sull'altra edificando le mura di Tebe, oppure quello biblico delle trombe sante che determinano la caduta dei bastioni di Gerico.

Lo scrittore sa bene che i nessi da lui stabiliti possono apparire arbitrari, ma giustifica le proprie scelte facendo appello, come sempre, al carattere unitario dell'universo: «Nessuna necessità collega le iperboli di Tonnerre e di Klein Kems o quelle delle venature dell'alburno alle aleatorie fiabe che ho preso in considerazione.

³⁸ *Ibid.*, pp. 1143-1144 (tr. it. pp. 36-37).

³⁹ Questi sono appunto i tratti identificativi della fiaba secondo Caillois: si veda il saggio *De la féerie à la science fiction*, in *Images, images...*, in *Œ.*, pp. 677-701.

⁴⁰ Rinviamo in proposito a un volumetto (Gregorio di Tours - Fozio, *I sette dormienti. Una leggenda fra Oriente e Occidente*, tr. it. Milano, Medusa, 2002) che ragguaglia sia sulle versioni cristiane della storia sia – grazie a un saggio di Louis Massignon – su quelle musulmane.

Tuttavia, anche se i miei esempi sembrano aberranti o dissuasivi, non è escluso che se ne scoprano altri che siano finalmente plausibili. [...] L'immaginazione prolunga per sentieri personali delle vie e dei modi di procedere la cui origine e funzione le restano celate. Si illude di ricamare a modo suo, come la filosofia di speculare secondo le sue norme, ed ecco che l'interno di una pietra proclama che, tra rigore e deriva, esse non fanno, l'una e l'altra, che sgobbare su un canovaccio immortale, invariabile»⁴¹. Chi volesse trovare dei testi anteriori in cui compaia una visione altrettanto lirico-analogica dell'unione tra il mondo naturale e quello umano, potrebbe risalire ad esempio al Romanticismo. In un suo saggio giovanile, Caillois elogiava i rappresentanti tedeschi di quel movimento per il loro tentativo di unificare l'attività poetica e quella scientifica, ma nel contempo li accusava di cercare nelle scienze naturali solo un sistema di rapporti estetici, e di cedere troppo spesso ad analogie fantasiose e infondate⁴². A ben vedere, però, l'ultimo Caillois procede quasi alla stessa maniera di un Novalis, cercando ovunque segni che confermino la presenza di un unico, ancorché occulto, linguaggio unitario della Natura. Ricordiamo ad esempio l'*incipit* del romanzo novalisiano *Die Lebringe zu Sais*: «Molteplici vie percorrono gli uomini. Chi le segue e confronta vede formarsi bizzarre figure; figure che sembra appartengano a quella grande scrittura cifrata che si vede dappertutto, su ali, gusci d'uovo, nubi, neve, in cristalli e forme di roccia, su acque che si stanno congelando, all'interno e all'esterno delle montagne, delle piante, degli animali, degli uomini, nelle luci del cielo, nelle lastre di pece e vetro toccate e strofinate, nelle limature intorno alla calamita e nelle strane combinazioni del caso. In esse si suppone la chiave di questa meravigliosa scrittura, la sua grammatica, ma la supposizione non vuole adattarsi a forme fisse e pare non voglia diventare una chiave superiore. Si direbbe che sui sensi degli uomini sia stato versato un alcahest. I loro desideri, i loro pensieri si condensano soltanto a momenti. Di qui hanno origine le loro supposizioni, ma dopo brevi intervalli tutto, ai loro occhi, riprende a galoppare come prima»⁴³. In un brano del genere ritroviamo molti dei temi cari a Caillois, con la differenza che Novalis (o meglio, il narratore-personaggio del suo romanzo) sembra cosciente dell'impossibilità di stabilizzare, e dunque di rendere accertabili su un piano concreto, le analogie intraviste. La «poetica generalizzata» dello scrittore francese, invece, avanza maggiori pretese, ma finisce anch'essa col risolversi in un poetica nel senso letterario del termine, cosa del resto non trascurabile né tanto meno disprezzabile.

L'ultimo libro di Caillois cui faremo riferimento è *Trois leçons des Ténèbres*. Benché il titolo alluda a un genere di musica sacra coltivato soprattutto nel Seicento (ad opera di compositori il più noto dei quali è François Couperin), il volumetto in questione è ancora incentrato sulle pietre, intese come oggetto di fantasticherie e di meditazione. Il testo di apertura è un pregevole racconto, in cui, partendo dall'esame di un'agata dalle figure insolite, l'autore immagina che nel lontano 1514 Albrecht Dürer, durante un

⁴¹ *Le champ des signes*, in *CE.*, pp. 1150 e 1155 (tr. it. pp. 50-51 e 58).

⁴² *L'alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftslehre)*, saggio del 1937 ripreso in *Approches de l'imaginaire*, cit., pp. 25-34.

⁴³ Novalis, *Gli adepti di Sais*, in *Opere*, tr. it. Milano, Guanda, 1982, p. 99. Va sottolineato che quando parla di «lastre di pece e vetro toccate e strofinate», Novalis allude proprio agli esperimenti di Chladni. Col termine arabo *alcahest* si indicava, nel linguaggio degli alchimisti, un solvente capace di agire su tutte le sostanze.

viaggio in Renania, sia entrato in possesso di una pietra del genere. Il grande pittore e incisore, vittima allora di un umore malinconico, è incline ad avvertire la vanità della sua arte, ma spera che la pietra possa offrire qualche stimolo alla sua immaginazione. Osservando l'agata di sera, alla luce di una lampada, mentre si trova in una locanda, nota sulla superficie del minerale una sorta di cielo su cui spicca un sole nero e, in basso, un paesaggio confuso, in cui però si distingue un poliedro. La fantasia dell'artista tedesco associa quasi inavvertitamente questi elementi visivi ad alcuni aspetti dello scenario casuale che lo circonda in quel momento (una serva seduta, con un'ampia gonna a pieghe, un cane accovacciato, una piolla dimenticata nel vano di una finestra), nonché al proprio stato d'animo incline alla tristezza. A partire da quest'insieme di stimoli eterogenei, e arricchendolo di ulteriori dettagli di valore simbolico, Dürer giunge a realizzare una delle sue incisioni più illustri, *Melencolia I*. Opera certo molto elaborata, in confronto alle incerte figure visibili sull'agata renana, ma, riflette Caillois, meno durevole. È probabile infatti che quando la specie umana, ed anche i prodotti artistici di cui essa si inorgoglisce, saranno scomparsi dal pianeta, le pietre vi permarranno ancora.

Il secondo brano, di carattere descrittivo, è dedicato all'ossidiana, una pietra nera, vetrosa e tagliente. Su di essa, si notano a volte delle orbite azzurrastre, che fanno sì che gli esemplari che le presentano vengano chiamati «arcobaleno». In realtà non ricordano un arcobaleno consueto, ma semmai quello che, nella citata incisione di Dürer, si staglia col suo chiarore su un cielo di tenebre. Questa somiglianza viene così commentata da Caillois: «Il mondo è pieno dell'inevitabile ripetizione degli stessi modelli. Mi meraviglio solo che la scrittura cifrata venga tracciata nel cuore di una roccia oscura, senza struttura personale, senza maglie o reticolo identificabili. È per confondermi con altre sorprese: il colore del cielo, patetico in questo luogo in cui non si sarebbe mai immaginato di scoprirlo, o queste curve indipendenti, solitarie, sganciate per miracolo dalla legislazione inesorabile, forse le uniche aperte in mezzo alla molteplicità delle orbite chiuse e dei circuiti periodici dell'eterno ritorno»⁴⁴. Come si vede, persiste nello scrittore l'idea di una Natura che traccia i suoi segni ovunque, segni che l'uomo, nella sua presunzione, non si accorge neppure di imitare, scambiando per libertà quel che di fatto è l'inevitabile assenso a una logica più vasta.

L'ultima delle «lezioni» ha per oggetto l'aridità, condizione che non solo ha preceduto e seguirà l'intervallo più o meno lungo in cui sul pianeta esisterà una vita legata alla presenza di acqua e vegetazione, ma che già ora caratterizza vaste regioni del globo. È indifferente che la disidratazione sia dovuta all'eccesso del caldo o del freddo: essa produce comunque una situazione ambientale non propizia alla sopravvivenza, a cui solo rari animali e piante riescono ad adattarsi. Caillois spiega che tiene sempre presso di sé, a ricordargli il carattere accidentale ed effimero della vita, un grosso ciottolo forato dall'erosione. Questa pietra non si segnala, come le altre da lui collezionate, per stranezza o bellezza, ma gli serve quale oggetto di meditazione, al pari di quel cranio umano che i monaci di un tempo conservavano nelle loro celle e che i pittori raffiguravano nei dipinti appartenenti al genere della *vanitas*. Lo scrittore conclude: «Il ciottolo sbreccato fino al cuore è la mia "vanità", l'emblema senza stile né data, l'unico, con quelli della sua specie,

⁴⁴ *Trois leçons des Ténèbres*, in *Œ.*, p. 1122 (tr. it. in *Pietre*, cit., p. 90).

capace di placare (condannandolo senza appello, ma qui le due cose coincidono) l'individuo dotato di un'ambizione coerente, cioè illimitata»⁴⁵.

In queste poche righe troviamo compendiato il lungo percorso che ha condotto il giovane luciferino, che sognava una sociologia attiva capace di modificare la società portando al vertice di essa una ristretta *élite* di intellettuali spregiudicati, a diventare pian piano uno studioso puro, la cui cultura enciclopedica gli ha fatto coltivare l'aspirazione a unificare il sapere letterario e quello scientifico, fino al poeta innamorato delle pietre, ormai disposto ad accettare senza rimpianti né timori l'esistenza e il suo inevitabile epilogo. Di queste tre attitudini, molto diverse fra loro ma tutte curiosamente anacronistiche, è forse l'ultima ad essere la meno rischiosa. Quando, di fronte ai minerali, Caillois smette di voler dimostrare e si limita a mostrare (poco importa che lo faccia in forma narrativa o descrittiva), riesce davvero ad elevare il tono e il livello della sua scrittura, e giunge nel contempo a persuaderci che ci dev'essere del vero nella sue reiterate affermazioni riguardo alla tranquillità d'animo, alla felicità contemplativa che le pietre, e solo esse, gli avrebbero infine consentito di raggiungere.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1127 (tr. it. p. 96).



Quaderni delle Officine, XXXIX, Febbraio 2014