

Pietre figurate. Ékphrasis e bello naturale

di Roberta Coglitore

Tra le splendide pagine di due lapidari moderni, *L'écriture des pierres* e *Trois leçons des ténèbres*¹ di Roger Caillois, si trovano le descrizioni esemplari di quattro pietre – una paesina, due calcari e un'agata – interamente disegnate dalla natura e considerate "opere d'arte naturali".

Caillois ha dedicato gli ultimi venti anni della propria vita alla passione per i minerali, nel tentativo di fondare una poetica generalizzata dove situare, sulla stessa linea e senza soluzione di continuità, il "mondo fisico, quello intellettuale e quello immaginario", come egli stesso ebbe a scrivere ne *Le champ des signes*². Nel progetto generale delle *scienze diagonali*, che attraversa la divisione dei saperi alla ricerca di analogie tra manifestazioni della natura che non trovano risposte negli ambiti tradizionali delle discipline, Caillois ipotizza addirittura un decentramento antropologico. Le corrispondenze profonde tra fenomeni sparsi nell'universo sono la prova di un'armonia ma anche di una bellezza, se non di un vero e proprio progetto estetico della natura, che l'uomo non può far altro che accettare e riconoscere come l'alveo millenario e perfetto delle forme, all'interno del quale egli si illude di manifestare in modo originale la propria arte. Nella prospettiva cailloisiana sono infatti le opere dei pittori, ad esempio, a essere «una variante umana delle ali delle farfalle» e non viceversa³.

Attraverso le sapienti descrizioni di Caillois le pietre figurate assumono lo statuto di opere d'arte e diventano dunque il luogo in cui si portano a compimento i disegni della natura. Senza la lettura dei disegni – senza cioè un riconoscimento delle strisce di colore, delle linee, dei piani e delle profondità mostrate nella loro sezione e senza la relativa composizione in immagini visive o mentali, riconoscimento che si dà solo a partire da un'interazione con il materiale sezionandolo, frantumandolo o semplicemente riportandolo alla luce – le figure sulla superficie dei minerali rimarrebbero celate per sempre nelle profondità della terra e dunque prive di ogni significazione.

Le descrizioni che analizzerò mostrano innanzitutto il ruolo dell'immaginazione materiale – un termine con cui Gaston Bachelard⁴, com'è noto, indicava le capacità imaginative della materia stessa – nella scrittura letteraria di Caillois e, insieme, alcune modalità dell'*ékphrasis* novecentesca. Ma soprattutto esse sono un esempio privilegiato della poetica di Caillois, convinto che la natura possieda un'originaria forza creatrice e formatrice che anticipa le opere d'arte dell'uomo. Il ricorso alle opere d'arte naturali appare per altro come l'unica àncora di salvezza in un'epoca di crisi della rappresentazione, giacchè riconduce la possibilità residua di dare vita a rappresentazioni, e quindi a dipinti o a sculture, ad un tempo immemoriale, quello dei minerali, riconoscendovi una forza primeva, una sorta di fantasia della materia.

È evidente che intendo l'*ékphrasis* non nel senso ristretto (alla Heffernan⁵) che tende oggi a escludere dalla definizione tutto ciò che non riguarda strettamente i rapporti tra la scrittura e le forme tradizionali di rappresentazione artistica, ma nel senso più esteso (alla Krieger⁶) secondo cui nell'*ékphrasis* possono rientrare tutte le forme di descrizione degli oggetti presenti in natura, a prescindere dal loro statuto d'arte, purché nella scrittura si renda la "vividezza" con cui tali oggetti si offrono all'osservatore.

In realtà nel caso delle pietre figurate di Caillois le due tradizioni interpretative finiscono per convergere. Il concetto fondamentale di rappresentazione della prima accezione viene conservato nell'unica forma di rappresentazione artistica possibile, quella della natura. Contemporaneamente è in gioco il concetto tradizionale di *enargeia*, cioè di chiarezza e vividezza nella presentificazione dell'oggetto osservato.

La descrizione delle *pierres à images* diventa così un caso particolare di *ékphrasis* perché, oltre a essere una riscrittura letteraria di un oggetto bello, si presenta come un vero e proprio atto di costituzione dell'oggetto estetico. Raccontare i disegni delle pietre figurate è insieme descrizione letteraria e fondazione del loro "valore" estetico. Se nella teoria classica dell'*ékphrasis* il generale riconoscimento del capolavoro precede la sua descrizione, in questo caso la costituzione dell'oggetto estetico, dotato di

particolare bellezza e dunque di "valore" per noi, nasce contestualmente alla descrizione.

Inoltre se la compresenza inevitabile dei due momenti accomuna ogni *ékphrasis* di bellezze naturali, il caso particolare della descrizione delle pietre figurate si carica di un'ulteriore valenza poetologica. L'oggetto è infatti provvisto di una doppia natura: una realtà fisica, eminentemente materiale, e una realtà immaginativa, estremamente evocativa. La scrittura letteraria porta a compimento ciò che nelle linee del minerale è solo abbozzato, alluso, schizzato – ciò che per così dire il minerale stesso ha immaginato – e che solo la capacità analogica o interpretativa e la fantasia dell'uomo sono in grado di realizzare pienamente.

Diventano allora componenti fondamentali della descrizione: la ricerca delle analogie, il riconoscimento delle sembianze del mondo reale, la scomposizione e ricomposizione geometrica delle figure, l'invenzione di mondi fantastici come prolungamento delle fantasie della materia più inerte. L'immaginazione si attiva quindi con quattro finalità: ritrovare la corrispondenza con gli oggetti del mondo reale;

completare le figure osservate (come fa la grande tradizione della pittura su pietra che appunto asseconda le venature e le stratificazioni delle pietre); realizzare un mondo parallelo, subordinato o alternativo ma non per questo completamente estraneo al primo (come nei giochi dell'immaginazione a partire dai disegni osservati); evocare motivi e temi presenti in altre forme d'arte o di letteratura (come evidenziato dall'analisi tematologica).



Fig. 1 *L'uccello sul ramo*, agata, Messico.



Fig. 2 Filippo Napoletano (1589-1629), *Ruggero libera Angelica dall'orca*, alberese, 27x43 cm, Firenze, Istituto di studi etruschi.



Fig. 3 Filippo Napoletano (1589-1629), *Giona e la balena*, alberese, 35,5x 47 cm Firenze, Istituto di studi etruschi.



Fig. 4 *Paesaggio*, marmo toscano, 8 x 17 cm, Parigi, collezione Claude Boullé.



Fig. 5 *Grotta marina nella tormenta*, marmo toscano, altezza 16 cm, Parigi, collezione Claude Boullé.

Nel corso dei secoli l'interesse per le pietre figurate mostrato da soggetti diversi le ha costituite come oggetti diversi: esse sono state minerali eccentrici per i naturalisti alla Aldrovandi, quadri e sculture naturali per i collezionisti nelle *Kunst- und Wunderkammern* del Seicento, *lusus naturae* per l'occhio razionalista dell'Illuminismo,



Fig. 6 Gerolamo della Valle, sportello per stipo, 1664, commesso in pietre dure, Firenze, Opificio delle pietre dure.

capolavori da descrivere come nel caso di Breton⁷, Bachelard⁸, Baltrusaitis⁹ e, ovviamente, Caillois¹⁰. Per non parlare di tutti gli utilizzi "artistici" di queste pietre – sempre sospesi tra materia ed interpretazione – dai commessi dell'Opificio delle Pietre dure, delle officine napoletane e madrilenne, agli intarsi di Enrico Prampolini.



Fig. 7 Enrico Prampolini, *Figura cosmica*, 1935, commesso in pietre dure, 40x32 cm, Modena Galleria Fonte d'Abisso.



Fig. 8 Enrico Prampolini, *Composizione cosmica*, 1938, commesso in pietre dure, 26x21 cm, Modena Galleria Fonte d'Abisso.

I casi in questione mettono in gioco la relazione tra scrittura (di un saggismo alto, tipicamente novecentesco) e capolavoro naturale, considerato, dopo la crisi moderna della rappresentazione, l'ultima forma artistica possibile.

Vedremo all'opera nei quattro esempi che analizzerò altrettante forme dell'immaginario. Si tratterà di distinguere dunque tra una posizione che rilegge le descrizioni come la testimonianza della forza creatrice e artistica della natura e quale capacità psichica della materia, autonoma e indipendente dall'uomo – una sorta di *fantastica trascendentale*¹¹ – e una posizione che vede nelle descrizioni soltanto l'effetto del *fantastico naturale* sull'immaginazione dell'uomo.

Nel primo caso si pone l'accento sull'esaltazione delle qualità della materia, mentre nell'altro, sulle qualità umane di reazione a quella «irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana» secondo la ben nota definizione del fantastico di Caillois¹².

Le paesine, i grattacieli e i quadri di Buffet

Il primo caso prende in esame una pietra che ebbe larga fortuna sin dal Cinquecento, e che viene estratta nei dintorni di Firenze donde l'epiteto di *marmo fiorentino*. Si tratta di calcari che presentano striature sovrapposte di diverse sfumature di colore, dal giallo ocra fino a tutte le *nuances* del grigio-azzurro. Le linee orizzontali del colore sezionano piani, mentre le interruzioni e le spezzature verticali delle stratificazioni danno l'illusione delle profondità, quasi a ricostruire una composizione di figure geometriche.

Il periodo di maggior fortuna artistica e letteraria del marmo fiorentino si è avuto tra il XVII e il XVIII secolo quando esso viene ribattezzato anche *marmo delle rovine*. In accordo con il gusto dell'epoca le loro immagini hanno raccontato devastazioni, distruzioni famose come l'incendio di Troia o hanno rappresentato mura, torri ed edifici crollati. Nei secoli precedenti



Fig. 9 Paesina, Firenze, Museo dell'Opificio delle pietre dure

invece l'immaginazione aveva ricercato in queste lastre di marmo disegni di vegetazione, montagne, specchi d'acqua – da qui il nome di *paesine* – e, se facciamo ancora un passo indietro, anche immagini sacre e mitologiche.

Le letture novecentesche scorgono nei marmi fiorentini soprattutto motivi geometrici o forme che evocano composizioni di linee ed angoli, in evidente consonanza con l'astrattismo pittorico. Oggi, in un'epoca che enfatizza la rivalutazione estetica del paesaggio, si è tornati a chiamarle paesine.

Nel 1978 Caillois accosta le immagini osservate su una lastra di questo marmo alle rappresentazioni dei grattacieli americani.

Con questa operazione egli avvicina la più remota tra le produzioni artistiche, quella naturale, ad uno dei simboli architettonici della modernità nonché alla loro rappresentazione artistica nei quadri di Bernard Buffet:

En fait, aujourd'hui, mais aujourd'hui seulement, on sait qu'un signalement plus exact les présenterait comme une anticipation géologique de la haute dentelle de Manhattan et, plus précisément, des brutaux panoramas newyorkais, tout en verticales, de Bernard Buffet¹³.

Soltanto uno sguardo novecentesco può leggere nei disegni del marmo, ribattezzato *cittadino*, la sagoma dei grattacieli di Manhattan, intesi come un prolungamento dell'opera della natura. Ricollegare le costruzioni più avveniristiche dell'uomo alle forme della natura significa radicarle in una creazione originaria ed eterna. In tal modo si continua a riconoscere all'arte una "sacralità" che viene confermata dalla dimensione di eternità delle sue opere. Una "durata" che nel caso delle rappresentazioni artistiche dell'uomo viene garantita fino alla più remota posterità, mentre nel caso, diametralmente opposto, delle forme belle della natura viene retrodatata in un tempo anteriore e immemorabile. Come i quadri di Buffet conservano la sagoma dei grattacieli per le generazioni che verranno, così le pietre



Fig. 10 Bernard Buffet, *Brooklyn bridge*, 1989, olio su tela, 114x 195 cm.

figurate – secondo un procedimento di *mise en abyme* retrodatata – anticipano ogni figura del mondo, ogni produzione futura dell'uomo.

Il castello e il ritratto

Ne *L'écriture des pierres* sono descritti due casi particolari che, nella produzione efrastica cailloisiana, meritano – per la complessità della interpretazione, oltre che per la preziosità della scrittura – una considerazione particolare.

Sono i cosiddetti "castello" e "ritratto", due figure che stordiscono l'osservatore per la precisione del disegno e per i misteri che disvelano, poichè aiutano a smontare il «meccanismo della fantasmagoria»¹⁴. Tra pietre di sogno, diaspri e agate, pietre dai ruderi, septaria, fossili, nel capitolo dedicato ai calcari di Toscana i due esemplari costituiscono il fulcro dell'argomentazione perché rappresentano due possibilità di *miraggio minerale*, quei casi in cui «la pietra» – come scrive Caillois – «può vantarsi di confondere l'immaginazione»¹⁵.

Indispensabili per spiegare gli sconfinamenti tra le fantasie della materia e la creatività dell'uomo questi due casi esemplari cercano di svelare il mistero della composizione delle figure reali, di quelle immaginate e dei loro intrecci. La scrittura viene utilizzata per risolvere le ambiguità e le difficoltà poste dalla visione. Nelle due *ékphrasis* sono testimoniate le fasi di sgomento, incredulità, incertezza, indecidibilità che l'osservatore prova di fronte alla composizione dei tratti e alla scomposizione delle figure.

Nel calcare che raffigura un castello una prima ma momentanea comprensione del disegno lo fa apparire come un incantevole artificio della natura. La sagoma di una fortificazione, con una torre alta al centro, si combina con le arborescenze tipiche delle dendriti. Le inattese proporzioni della flora pongono già alcuni interrogativi alla lettura. Considerata la notevole differenza di scala, la gigantesca vegetazione non può che porsi in primo piano rispetto alla costruzione, ma nonostante ciò risulta inimmaginabile o semmai di una specie inesistente.

Ma lo stupore maggiore si prova di fronte alle dieci sagome di figure umane, di profilo e con le braccia sollevate, che – orientate tutte verso la destra del disegno e incorniciate dalle aperture del castello dove sono posizionate – si rivolgono verso l'unica figura umana non di profilo e con il viso illuminato da una macchia bianca.



Fig. 11 *Il castello*, Calcare a dendriti

Nel cielo gli uccelli completano il quadro. In alto a sinistra e, potremmo aggiungere, complementare all'unica figura umana che si rivolge all'esterno del quadro, si trova un uccello ben disegnato, non più sagoma di una croce come gli altri, ma dotato di un corpo, ali e piume. La scena è attraversata da un lampo che taglia con una linea spezzata il disegno «nell'istante» – scrive Caillois – «in cui folgora un universo demente»¹⁶:

Le fond de la pierre est bistre pâle. Le profil d'un vaste château s'y découpe en brun luisant. Sous une lumière rasante, le fond devient mat et le sombre édifice miroite d'un éclat presque métallique. Les valeurs changent, les contours demeurent. De profonds chemins de ronde séparent les enceintes successives. Au centre, une tour à plusieurs étages domine l'ensemble des constructions. Il s'agit d'une coupe transversale sans épaisseur ni perspective, qui donne seulement l'élévation du bâtiment imaginé. Si haut qu'on le suppose, il est encore dominé, ombragé par de larges feuilles inclinées de fougères arborescentes. Elles déploient leur dentelle gracieuse bien au-dessus des tours. Le spectateur se demande quelle végétation tropicale a pu développer d'aussi gigantesques ramages, qui réduisent un palais à la dimension d'une maison de poupées. L'œil hésite et, ne sachant que choisir pour échelle de grandeur, tour à tour magnifie la fougère et amoindrit l'édifice. A droite, dans le ciel, des oiseaux tourbillonnent; à gauche, il n'y en a qu'un, mais immense; les ailes déployées et le cou tendu vers le bas, il fonde sur les terrasses inégales où s'agite un étrange peuple.

Car le château est habité: sur chaque terrasse, au fond de chaque fossé, dans chaque fenêtre ou escaladant les murs, se tiennent des silhouettes parallèles, orientées dans la même direction et figées dans la même attitude. Ces personnages fort distincts, quoique maladroitement tracés, semblables aux "bonshommes" qui dessinent les enfants, sont tous debout, de profil, tournés vers la droite. Comme s'ils étaient aveugles, ils étendent leurs bras loin devant eux, dans le vide ou jusqu'à la paroi prochaine. Eux aussi ne sont qu'ombres

chinoises. Leurs absence d'épaisseur ajoute à l'irréalité de la scène. Que regardent ces êtres plats? Où se dirigent-ils? Leur geste est-il de protection ou de vénération? Tout à droite, de l'autre côté d'une sorte de pont, la seule silhouette qui soit différente semble les attendre. Elle n'est pas de profil. Une tache blanche lui donne l'ébauche d'un visage. Toute la scène est trois fois traversée par l'étincelle céleste: biffée du zigzag blanc de l'éclair à l'instant où il foudroie un univers dément¹⁷.

Lo sguardo incredulo è costretto a osservare tutti i particolari e nel descrivere le componenti del disegno si accorge che i dettagli sono talmente precisi e la disposizione è così accurata da far crescere esponenzialmente l'ammirazione per la perfezione della natura.

Ad una prima e veloce osservazione tutti attribuirebbero l'opera alla mano di un artista neofita, naif o maldestro. Soltanto dopo una ponderata analisi si può essere certi che si tratta di un quadro della natura anche se per molti è inconcepibile che il caso possa da solo realizzare disegni così perfetti da eguagliare le opere degli artisti. In questo caso l'uomo sarebbe solo l'esecutore imperfetto di ciò che alla natura riesce invece benissimo. Sarebbe, per altro, l'ennesimo esempio di *hybris* umana che pretende di confrontarsi con la natura.

Probabilmente non si tratta neanche delle figure che abbiamo inizialmente immaginato. Un ulteriore sguardo insistente smonta, dettaglio dopo dettaglio, ogni elemento che nella prima descrizione era visto come un prodotto della natura-artista e nel confronto con gli altri diveniva solo la frode di un artista che imita la natura.

Tutto viene riscritto allora in una seconda descrizione, riducendo al minimo il contributo dell'uomo. In questa riscrittura disillusa i segni vengono ricondotti a linee fortuite e casuali, come si ritrovano sulla superficie dei più comuni ciottoli. L'eccezionalità delle felci, del palazzo, degli uccelli e della folgore vengono ricondotti alla normalità delle comuni dendriti, a macchie cruciformi e geometrie di paesine. Le anomalie vengono tutte riformulate secondo le qualità ordinarie del regno minerale. Quei disegni che precedentemente avevano destato stupore e meraviglia, adesso vengono semplicemente rivisti come effetti del processo litogenetico, privi di ogni valore estetico e prodotti solo dalla natura-materia:

Au vrai pourtant, il n'est rien ou presque de prodigieux dans les éléments qui le composent. Les "fougères géantes" sont de simples dendrites (encore que d'une forme peu courante), comme il en existe en abondance dans de nombreux minéraux. Les "oiseaux" se réduisent à des taches cruciformes. Les accidents de la pierre qui figurent les façades ajourées sont moins évocateurs et moins précis que ceux qui, sur les marbres de Florence, tracent des panoramas de villes en ruine¹⁸.

All'interno di questa revisione complessiva un solo elemento rimane assolutamente pregno di significato. La figura umana, copia stilizzata ma inequivocabile, risulta essere l'unico elemento irriducibile. Le cornici delle sagome inquadrature nelle aperture delle fortificazioni focalizzano il motivo che interrompe il gioco delle illusioni e delle incertezze, cioè la figura umana. Essa provoca un corto circuito dell'immaginazione, tra i disegni della natura, il mondo reale e le opere d'arte dell'uomo:

En cette ressemblance réside une rencontre capable de stupéfier, mais la seule et point inexplicable, si l'on pense qu'il n'est jamais impossible, qu'il est même presque obligatoire, qu'une forme ressemble à une autre. Certes, dans le cas particulier, la forme, la silhouette humaine est privilégiée. Elle n'apparaît pas une, mais dix fois; et dans la même attitude; et mise en valeur: encadrée. D'où le trouble et l'idée persistante qu'il n'est qu'un dessein pour expliquer pareil dessin¹⁹.

La descrizione del "ritratto" segue invece un percorso inverso rispetto a quello del castello. Mentre lì si partiva dalle figure individuate e facilmente riconoscibili sulla superficie della pietra che, in una seconda descrizione, venivano ridotte a elementi senza pretese di rappresentazione, qui dapprima si dà una descrizione delle linee e degli angoli che, soltanto in un successivo momento, possono dare l'idea di un volto umano.



Fig.12 Il ritratto, Calcare, Toscana

Se nel caso del castello il potenziale figurativo è già espresso ed evidente in prima battuta, e la descrizione mette in risalto le tattiche dell'immaginazione nel far fronte a un fenomeno del fantastico naturale, in questo secondo caso l'immaginazione si sforza per dar vita all'immagine.

Il caso del ritratto sottolinea ancora di più il valore geometrico del disegno, perché formato da una figura che si scompone in mille altre come nelle opere delle avanguardie, come nel caso del *Nu descendant un escalier* (1912) di Marcel Duchamp. Il calcare, tra il beige e il nero, è formato da una serie di linee orizzontali e verticali che sfaccettano il viso di un uomo rappresentato di profilo e dove si distinguono chiaramente spalle, mento, bocca, naso, occhi. Il contrasto delle tinte e la continua spezzatura degli angoli disegnano il ritratto di un uomo, chiuso in alto da un cappello e in basso da un mantello, e dotato di un'espressione di rigidità, ostinazione e disprezzo:



Fig. 13 Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n. 2*, 1912, olio su tela, 146 x 89 cm, Philadelphia Museum of Art.

J'ai sous les jeux, pris dans la pierre, un visage qui obéit à la même gageure. Il se détache de trois quarts, en gris sur fond ocre. De l'autre côté d'une plaque pourtant mince, l'effigie a déjà commencé à se diluer. Elle n'offre plus rien de très lisible. Mais sur celui-ci, sous le feutre ou le chaperon, elle est brutale, aiguë, taillée à coups de serpe comme par un imagier rustique. Le simulacre de portrait est issu d'un quadrillage complexe de l'étendue disponible. Des lignes franches coupent la largeur entière de la plaque. La plupart divergent légèrement à partir de la gauche. La plus haute marque le bord inférieur de la coiffure et l'ombre qu'elle projette sur les jeux. Les plus basses enferment le buste du personnage entre le plan des épaules et celui de la ceinture, où le gris s'arrête. Entre les deux zones, fusent des diagonales qui bornent les abrupts d'un masque altier. Seuls sont imprégnés de gris les îlots médians compris, d'une part, entre les droites presque parallèles qui déterminent les divers étages de l'espace utile et, d'autre part, les traverses jaillies de la base qui les coupent comme une armature d'éventail²⁰.

Caillois è il primo a scorgere le analogie tra le immagini incise nella pietra e le opere di pittori come «Villon, Picasso, Braque, Juan Gris, Marcoussis»²¹ che hanno scomposto nei volumi e nelle intersezioni di linee rette gli oggetti delle loro percezioni.

In *D'après Saturne*, la prima parte di *Trois leçons des ténèbres*, uno dei tre testi pubblicati nell'ultimo anno della sua vita, Caillois racconta sia la gestazione del sentimento che ha preceduto la celebre incisione che la fonte di ispirazione del disegno. A Dürer viene attribuito un temperamento malinconico che lo allontana dalle inutili vanità del mondo e, fatto ancora più significativo, questa melanconia sarebbe, nella ricostruzione fantastica di Caillois, l'effetto dell'osservazione di un'agata.

Dall'eccezionalità di questa pietra Dürer avrebbe tratto infatti i due elementi fondamentali della famosa composizione, il sole e il poliedro, mentre la restante molteplicità degli elementi che hanno colpito l'immaginazione dell'artista si sarebbero incisi nella sua memoria durante la serata trascorsa in una locanda vicino Idar Oberstein, centro minerario tedesco, dove l'artista avrebbe acquistato il minerale. La particolare condizione e lo stato d'animo di quella sera, insieme alla lettura del *Liber de Sapiente* (1510) di Carolus Bovilius, al secolo Charles de Bovelle, avrebbero indotto l'artista a riflettere sulla legittimità della propria pittura e su quella delle pietre.

Stanco di dipingere Madonne o animali, Dürer trovò nelle figure del poliedro e del sole nero osservate nell'agata una nuova ispirazione. La geometria e la luce proiettata dalle tenebre del minerale lo colpirono e cambiarono la sua tecnica. Altrettanto fecero i personaggi della locanda osservati durante la serata: una serva corpulenta e un cane addormentato. Le immagini della serata incise nella sua memoria si arricchirono di altri dettagli ed elementi fino al momento dell'incisione dove, per caso o per mestiere, vennero aggiunti un'enorme quantità di particolari; tra questi, ad esempio, «un bambino alato, ingenuo e avido»²⁶ per controbilanciare la figura femminile della serva in primo piano, che si era intanto trasformata in «un angelo triste pensoso e visionario che ha perduto anche il gusto di compiere quanto ha cominciato»²⁷. Nell'immaginazione dell'artista le figure osservate sulla pietra e i ricordi della serata si mescolano fino a produrre un'incisione carica di emblemi di cui a stento si riconosce la provenienza.

In realtà Caillois fa precedere alla descrizione dell'ipotetica pietra di Dürer, quella di una lastra di sua proprietà che egli fantasticamente

immagina provenire dallo stesso geode da cui fu staccata quella del pittore tedesco. Caillois ha dunque tra le mani l'impronta della pietra posseduta da Dürer.

Se la prima descrizione diventa, nella scrittura cailloisiana, addirittura una narrazione della genesi dell'opera d'arte, procedimento tipico dell'*ékphrasis* classica, quasi un moderno ma altrettanto immortale scudo di Achille, la seconda descrizione utilizza invece una scrittura poetica per rendere i disegni della natura. Gli elementi vengono presentati d'un sol colpo in una giustapposizione di tratti, colori, linee e forme. Le figure che si distinguono in questa agata sono assai diverse dalla consuetudine e dalla prevedibilità dei suoi disegni concentrici:

Les dessins des agates sont rarement tout à fait composites et désordonnés. Ils se rangent sous un nombre restreint de modèles qui permettraient à la rigueur de classer les échantillons: chaque gîte a sa structure dominante. De loin en loin, les motifs se répètent de sorte qu'il est peu de plaques aberrantes, je veux dire qui ne rappellent aucun décor récurrent. Il existe des exceptions. Ainsi telle mince plaque qui ne cesse de m'étonner et où les singularités se trouvent accumulées comme à plaisir: une distribution insolite des figures; leur contour, tantôt vaporeux et tantôt précis; la variété des couleurs (de leur densité plutôt que des leurs teintes respectives); l'absence de symétrie ou d'un centre qui eût aimanté ou gouverné les rubans, les méandres, les rendant ici plus souples et là plus anguleux. En outre, des câbles flottent en tout sens comme des débris de gréement ou des remorques de chalut décrochées. Ailleurs, des flocons incolores comme des grappes d'œufs de batracien ou les perles huileuses, innombrables et insolubles d'une émulsion manquée. En un mot, nombre d'anomalie présentes à la fois. Il nâit de cette pierre une impression de dépaysement, inattendue dans l'univers minéral, étranger à l'homme, qui n'en attend rien de familier²⁸.

L'attrazione verso il mistero provocato dalle figure induce all'attenzione per i minimi dettagli. Le precisazioni ricorrono spesso alle metafore e alla scrittura frequentemente spezzata.

La descrizione cailloisiana si concentra sui due elementi principali che dominano le due zone divise da una striscia nero-carbone: l'astro nel cielo della parte superiore e il poliedro nell'acqua della parte inferiore.

Il cielo sembra sul punto di rischiararsi quasi alla fine di un temporale e sulle nubi vaporese che vi si addensano un sole nero sembra far cadere «un getto reticente di goccioline nere»²⁹. Nella parte inferiore invece «si

sprofonda in una distesa d'acqua dormiente, crepuscolare. Vi si possono percepire oggetti confusi, seminterrati: una di quelle pozzanghere, come se ne trovano spesso nelle discariche delle periferie urbane»³⁰. Corrispondente al sole nel cielo tetro, la figura geometrica che appare nella distesa d'acqua è un cubo, blu-acciaio «aggressivo, rettilineo, completo, imprevedibile nell'agata, in cui ogni cristallo perfetto contraddice la massa omogenea»³¹. È proprio la «cupezza improvvisa, irrimediabile, senza oggetto»³² determinata dalla solitudine della figura che caratterizza il sentimento comune alle due descrizioni. Assai simile alla «malinconia infinita, senza oggetto, metafisica»³³ che costernava Dürer al cospetto della lastra di agata parallela.

In realtà le descrizioni di Caillois della melanconia sono addirittura tre: la prima dell'agata che conserva personalmente, la seconda dell'ipotetica pietra osservata da Dürer, la terza dell'incisione dureriana. Anche in quest'ultimo caso la descrizione riguarda le fasi di preparazione immaginate da Caillois più che l'osservazione e la traduzione in parole delle immagini dell'opera. La realizzazione dell'incisione risulta da una sovrapposizione di immagini della memoria e della fantasia, della casualità e dell'inspiegabilità, di simboli carichi di significati sconosciuti che provengono da realtà insondabili.

Ci troviamo di fronte, come si vede, alla sapiente combinazione di quelle modalità che nella tradizione efrastica si sono via via chiamate *ékphrasis* nozionale o poetica ed *ékphrasis* mimetica, inserite però nel contesto di un'analisi dell'immaginario – o forse dell'immaginale come sarebbe più opportuno definirlo sulla scorta di Henry Corbin³⁴ – dove tutto da definire è il limite tra l'immaginazione della materia e l'immaginazione umana.

¹ R. Caillois, *L'écriture des pierres*, Genève, Skira, 1970; trad. it. di C. Coletti, *La scrittura delle pietre*, Genova, Marietti, 1986; Id., *Trois leçons des ténèbres*, Montpellier, Fata Morgana, 1978; trad. it. di T. Cavallo, *Tre lezioni delle tenebre*, Genova, Zona editrice, 1999.

² R. Caillois, *Le champ des signes. Réurrences dérobées: aperçu sur l'unité et la continuité du monde physique intellectuel et imaginaire ou premiers éléments d'une poétique généralisée*, Paris, Hermann 1978; trad. it. di A. Zanetello, *Ricorrenze nascoste*, Palermo, Sellerio, 1986.

³ R. Caillois, *Meduse et C.^{ie}*, Paris, Gallimard, 1960, p. 52; trad. it. di G. Leghissa, *L'occhio di Medusa*, Milano, Raffaello Cortina, 1998, p. 35.

⁴ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti, 1948; trad. it. di A. C. Peduzzi e M. Citterio, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, Como, red edizioni, 1989; Id., *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948; trad. it. di A. C. Peduzzi e M. Citterio, *La terra e il riposo. Le immagini dell'intimità*, Como, red edizioni, 1994.

⁵ J. Heffernan, *The Museum of Words: The Poetics of Ékphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1994.

⁶ M. Krieger, *Ékphrasis: The Illusion of Natural Sign*, Baltimore, John Hopkins UP, 1992.

⁷ A. Breton, *Langue de pierre*, in «Le surrealisme même», n. 3, 1957, ora in *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 147-155; Id., *L'agate est venue me prendre à deux heures, Poisson soluble II* (1920-24), n. 43, del 14 aprile 1924, in *Œuvres complètes*, a cura di M. Bonnet, Paris, Gallimard, 1988, vol. II, pp. 556-557.

⁸ G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit.; Id., *La terre et les rêveries du repos*, cit.

⁹ J. Baltrusaitis, *Aberrations*, Paris, Perrin, 1957; trad. it. di A. Bassan Levi, *Aberrazioni*, Milano, Adelphi, 1983.

¹⁰ Tra la varietà di interessi dello scrittore francese quello legato alle pietre ha attraversato diagonalmente tutta la sua carriera. Si trovano così pagine dedicate alle pietre in quasi tutta la sua produzione saggistica. Qui di seguito diamo solo un elenco delle principali opere dedicate alla passione per le pietre: *Méduse et C^{ie}*, cit.; *Images, images...* Paris, José Corti, 1966; *Pierres*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. di G. Zuccarino, in Id., *Pietre*, Genova, Graphos, 1988; *Obliques*, Montpellier, Fata Morgana, 1967; *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970; *L'écriture des pierres*, cit.; *Pierres suivi d'autre textes*, Paris, Gallimard, 1971; *Pierres réfléchies*, Paris, Y. Rivière, 1975; *Le champ des signes. Récurrences dérobées*, cit.; *Trois leçons des Ténèbres*, cit.; *Le fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978, trad. it. di M. Andronico, Palermo, Sellerio, 1980, e infine *Malversations*, Montpellier, Fata Morgana, 1993, trad. it. di R. Coglitore, *Malversazioni*, Roma, Meltemi, 2003.

¹¹ V. Chiore, *L'imagerie pietrosa. Bachelard, Caillois, Claudel: verso una "fantastica trascendentale"*, in «Rivista di estetica», n. 34-5, 1994-5, pp. 125-132. Chiore distingue anche tra una fantastica "trascendentale" attribuita a Bachelard, una fantastica "geologico-naturale" per Caillois e una fantastica "mistica" per Claudel.

¹² R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161; trad. it. di L. Guarino, postfazione di G. Almansi, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 92.

¹³ R. Caillois, *L'écriture des pierres*, cit., pp. 31-32; trad. it. p. 33-34.

¹⁴ Ivi, p. 104; trad. it. p. 106.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 108; trad. it. p. 110.

¹⁷ Ivi, pp. 104-108; trad. it. pp. 106-110.

¹⁸ Ivi, p. 109; trad. it. p. 111.

¹⁹ Ivi, p. 110; trad. it. p. 112.

²⁰ Ivi, pp. 112-114; trad. it. p. 114-116.

²¹ Ivi, p. 118; trad. it. p. 121.

²² V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, Mèridiens Klincksieck, 1993; trad. it. di B. Sforza, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

²³ R. Caillois, *Trois leçons des ténèbres*, cit., p. 21; trad. it. p. 55.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ R. Caillois, *Le fleuve Alphée*, cit., p. 167-168; trad. it. p. 136-137: «Il est, je suppose, d'innombrables façons de s'approcher du but inaccessible. Écrire est certainement la plus équivoque, sinon la plus contradictoire, puisqu'on accroît par les mêmes pages qu'on noircit le bagage encombrant dont on aspire à se débarrasser. Par elles, on s'y lie davantage. Je m'en sers sottement pour me faire miroiter le progrès illusoire de mon détachement. Les rares contes que j'ai écrits témoignent d'une telle préoccupation. Je ne prendrai ici d'exemples que parmi ceux que je destine à un recueil futur. Ainsi *D'après Saturne* invente Albert Dürer composant la *Melencolia* à l'aide de deux détails d'une lame d'agate qu'il vient d'acheter et de la grasse servante de l'auberge où il regarde par transparence son acquisition à la flamme d'un lumignon. De proche en proche, il met dans son gravure tout ce qui pouvait l'amener à réfléchir sur la dérision de l'art, de la science et du monde. Avec le temps, sa gravure, son nom et les hommes disparurent en effet et il ne resta plus que les agates, qui existaient avant les hommes».

²⁶ Ivi, p. 24; trad. it. p. 57.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 11; trad. it. p. 51.

²⁹ Ivi, p. 13; trad. it. p. 52.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem.*

³² Ivi, p. 14; trad. it. p. 52.

³³ Ivi, p. 21; trad. it. p. 55.

³⁴ H. Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste*, Paris, Buchet-Chastel, 1979; trad. it. di G. Bemporad, *Corpo spirituale e terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Milano, Adelphi, 1986.

Data di pubblicazione on-line: 5 luglio 2004