Fango

Mario Porro
11 Febbraio 2018

Un vero giardiniere, ha scritto Karel Capek, non coltiva fiori, coltiva il suolo; il suo occhio non si arresta alla superficie come uno spettatore, s'immerge in profondità, apprezza la fertilità del terreno. Di fronte alla bellezza dell'argilla limacciosa e cocciuta si comprende quale tremenda battaglia la vita abbia dovuto combattere contro l'ostilità della materia per mettere radici nella terra. Nella *Genesi* è scritto: "Il Signore plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita". Nell'immaginario mitico-religioso, sotto diverse latitudini, ricorre un'antropogonia che ha nel fango la sua materia costitutiva. Il Prometeo *artifex* modella l'essere umano con pani di argilla, talora assistito da Atena che pone sulla testa del nuovo nato una crisalide di farfalla, simbolo dell'anima. Nel mondo romano, le *Fabulae* di Igino (1° secolo a.C.) tramandano un mito, ripreso anche da Heidegger: la dea Cura, attraversando un fiume, ebbe l'idea di modellare fango argilloso per trarne la figura di un uomo in cui Giove infuse lo spirito vitale. Al dio sarebbe spettato rientrare in possesso dell'anima dopo la morte, alla Terra sarebbe toccato il corpo dell'essere chiamato uomo perché plasmato dall'humus; ma a possedere l'uomo durante tutta la vita sarebbe stata la Cura, l'Inquietudine, che lo aveva scolpito. Tuttavia nessuno incarna meglio del giardiniere la natura dell'uomo come essere che si "prende cura" di qualcosa. Il suo affanno quotidiano non mira al possesso, contende alle forze naturali, ai capricci della pioggia, della grandine, del vento, la crescita delle piante.

In principio era l’argilla. Lì potrebbero essere comparse persino le cellule primordiali le cui membrane contenevano RNA. Nell’arco di milioni di anni, grazie al lavorio dei primi organismi, l’argilla fu trasformata in humus, il metabolismo dei batteri primitivi portò alla formazione di un’atmosfera ricca di ossigeno e biossido di carbonio che rese possibile la fotosintesi. Charles Darwin si interessò alla terra e scrisse persino un libro, *L’azione dei vermi* (a cura di Milli Graffi, Mimesis) dedicato alle fatiche digestive dei lombrichi nel dissodare il terreno e plasmare il paesaggio, l’ultima sua opera nel 1871, che ebbe un successo di pubblico paragonabile quasi alla *Origine della specie*. Ipotizzo che la scintilla da cui la vita è scaturita potesse essersi verificata in un “piccolo e tiepido stagno”, dove le condizioni per la sintesi di una proteina erano ottimali. Il chimico scozzese Cairns-Smith ha indicato nei minuscoli cristalli inorganici, che compongono i minerali d’argilla la piattaforma su cui si sarebbero formate le prime molecole organiche complesse. Il suo libro, *Sette indizi sull’origine della vita* (Liguori), quando apparve in italiano ebbe su “La Stampa” una recensione firmata da Primo Levi nel febbraio del 1987, due mesi prima della morte dello scrittore. Nel chimico organico Levi, l’idea che la vita primigenia si fosse basata sull’argilla, la stessa usata da Dio per creare Adamo, rinnovava un motivo ricorrente nelle sue pagine.

In *Se questo è un uomo* (1947), infatti il fango dava figura alla degradazione della condizione del prigioniero, immerso nel grigiore uniforme della massa indistinta dei condannati. La Buna, la fabbrica chimica del campo di Auschwitz-Monowitz, scrive, è “disperatamente ed essenzialmente opaca e grigia”, sterminato intrico di ferro, cemento e fango, dove anche la terra, impregnata dei succhi velenosi del carbone e del petrolio, sembra prossima a morire. Si cammina nella neve in disgelo, le suole di legno degli zoccoli vengono succhiate dal fango avido, «da questo fango polacco onnipresente il cui orrore monotono riempie le nostre giornate». Dopo aver vissuto la discesa verso il nulla, “sul fondo”, il finale di *Se questo è un uomo*, sul finire del gennaio del ’45 mostra i primi incerti passi verso la rinascita dell’umano: nel campo di Auschwitz in preda alla decomposizione, nel fango che invade tutto, la condivisione del dolore e i primi gesti di solidarietà rendono di nuovo avvertibile l’appartenenza alla specie. Il fango è un elemento decisivo non solo per ciò si degrada, la «controcreazione» di Auschwitz, ma anche epr la creazione. Ne *La tregua* (1963) la narrazione dell’odissea del ritorno dopo la liberazione, narra il tempo di una faticosa risalita e le prime manifestazioni di un Eros che si appresta a ripopolare il mondo. Le acque, scatenate dal diluvio della follia nazista da cui molti sono stati “sommersi”, si vanno ritirando; la superficie della terra appare come un immenso suolo fangoso la cui putredine fermenta di nuova linfa di vita. Ibridando le intuizioni dei presocratici e le Sacre Scritture Levi illustra la condizione del mondo nella primavera del 1945 come un ritorno al Caos

primigenio. La vita riprende il suo corso dal fango, analogo all'*apeiron* di cui parlava il presocratico Anassimandro, l'indefinito principio originario. Il fango della pianura polacca e sovietica al tempo del disgelo, prodigiosamente ricco e fecondo come la terra dopo il diluvio, è luogo di mescolanza, umidità fecondatrice sul punto di accogliere la rinascita.

In un racconto successivo, *Quaestio de centauris* (in *Storie naturali*, 1966) Levi immagina un tempo di "fecondità delirante, furibonda, in cui l'universo intero sentì amore", come nella cosmogonia di Empedocle: ogni contatto fra specie diverse, anche fra bestie e pietre, genera nuovi ibridi, come se la biosfera fosse un immenso campo di sperimentazioni modellate sulle mescolanze chimiche. Scrive: "Il mare di fango tiepido, che occultava la faccia della terra fredda e vereconda, era un solo talamo sterminato, che ribolliva di desiderio in ogni suo recesso, e pullulava di germi giubilanti. Fu questa seconda creazione la vera creazione". È nel corso di questa "festa delle origini" che hanno origine i centauri: "la terra rimase coperta di uno strato profondo di fango caldo", un fango reso fertile dai fermenti di quanto era perito nel diluvio, per cui si coprì presto di germogli e nella sua putredine si compirono le nozze di tutte le specie salvate dall'arca. La convinzione che là dove avviene la corruzione si produca la palingenesi, l'idea che la terra sia luogo di putrefazione e fermentazione, è tema di una biochimica ottocentesca che lascia tracce profonde nell'immaginario.

Il tema della creazione attraverso il fango ritorna nei suoi racconti, in cui si rispecchia una intera tradizione ebraico-cristiana riguardo il fango. Il Golem della mitologia ebraica, dalla cintola in giù semplice intrico di argilla, metallo e vetro, è il protagonista del racconto *Il Servo* (*Vizio di forma*, 1971); il termine *Golem*, probabilmente derivato dall'ebraico *gelem*, "materia grezza" o "embrione", indica la massa informe, materia indefinita come la carne di Adamo prima che l'anima gli venga infusa. Nel racconto *Il sesto giorno* (SN), poi, un comitato di esperti, presieduto da Arimane, il dio malvagio dello Zoroastrismo, si riunisce per dar vita ad una nuova specie, l'uomo. Nel corso della riunione, un messaggero comunica che la scelta è già stata fatta, senza consultare psicologi, anatomisti, economisti: «So che hanno preso sette misure di argilla, e l'hanno impastata con acqua di fiume e di mare; so che hanno modellato il fango nella forma che loro è parsa migliore». La natura dell'uomo rimane indefinita, come voleva l'umanesimo, sospesa fra la bestia e l'angelo, creatura "duplice", al limite dell'ossimoro, "ibrido impastato di argilla e di spirito".

Ogni materia molle come il fango e l'impasto si presta a continui ribaltamenti di valori, secondo quell'ambivalenza delle immagini che, ha osservato Gaston Bachelard, è più forte dell'antitesi dei pensieri. Il fango può essere immondo, sgradevole perché appiccicoso e avvolgente, temuto per la sua capacità di inghiottire, come attesta l'orrore per le sabbie mobili. Ma ne esistono anche immagini positive: la medicina del Settecento valorizza gli alimenti in grado di ammorbidire gli umori, la materia untuosa è riserva di spiriti vitali, conserva l'umidità preziosa di cui il corpo ha bisogno. Analogamente, l'alchimista scorge nella vischiosità una forza leggendaria, un principio di compenetrazione, una virtù adesiva, propria ad esempio della resina o della gomma arabica. Così, la terra molle e nera è una carne, la carne del mondo, è l'argilla materna di cui parlava William Blake, un materno fango primitivo che ridà salute.

Jules Michelet ne *La Montagna* (1868) rievoca l'episodio che gli permise di guarire da uno stato di prostrazione psico-fisica; seguendo il consiglio di un medico si recò ad Acqui nel Monferrato per rientrare nella terra, grazie ai bagni nel fango della fonte denominata la Bollente. L'immersione nei fanghi neri e untuosi è una forma di sepoltura, un ritorno alla Madre Terra, che prende su di sé l'infermità del figlio umano: la tomba è la culla da cui rinascere. L'unione organica di acqua e

terra nella palude determina una forza vegetante, una capacità di rigenerare; questa virtù produttiva è quella del limo e dell’argilla, materia plastica per eccellenza; per Michelet anche l’acqua di mare è fecondità continua, una sorta di muco che ne fa l’elemento universale della vita.

La mescolanza di tepore e umidità risveglia intimità valorizzate, il passato di adesione al corpo materno, il ricordo infantile delle sere in cui nella cucina la madre stringeva fra le ginocchia una terrina e mescolava l’impasto. La punta del dito immerso nella pasta in formazione veniva a contatto con “l’immagine materiale della pasta ideale, una perfetta sintesi di resistenza e flessibilità, un meraviglioso equilibrio delle forze che accettano e delle forze che rifiutano” (Bachelard). Questa esperienza primaria della materia svela la saggezza di chi sa equilibrare i contrari, dosare le sostanze in modo che non si induriscano né diventino troppo molli, valutare i momenti opportuni: forse è da questa esperienza eminentemente femminile dell’impasto che inizia l’opera di civilizzazione, sapere delle circostanze, non delle regole inflessibili o delle norme vincolanti.

Il lavoro del pasticciere, come quello del ceramista, insegue l'impasto felice di acqua e farina o di acqua e argilla; l'abilità della mano consente di vincere il disagio che suscitano i materiali vischiosi che s'incollano alle dita. Il protagonista de *La nausea* di Jean-Paul Sartre (1937), Roquentin, è attratto e insieme disgustato dal contatto della sua mano con materiali appiccicosi, perché ignora la lezione della massaia. Il piacere infantile di raccattare vecchi stracci o foglietti, pestati e macchiati, strappati al fango, è perduto di fronte all'esperienza rivelatrice che gli oggetti sono come bestie vive di cui si teme il contatto. Prima un ciottolo procura "una specie di nausea nelle mie mani", poi la pagina di un quaderno di scuola, finito in una pozzanghera: "Mi sono chinato, già mi rallegravo di toccare quella pasta tenera e fresca che si sarebbe arrotolata sotto le mie dita in pallottole grigie … e non ho potuto". Di fronte alla radice del castagno, "massa nera e nodosa", ha la rivelazione dell'assurdità dell'esistenza, priva di ragione e spiegazione. Scomparsa l'apparenza rassicurante con cui definiamo la diversità delle cose, distinte nella loro individualità, restano "masse mostruose e molli in disordine – nude, d'una spaventosa e oscena nudità". "L'esistenza è un cedimento", una transizione verso la mollezza, si manifesta quando le cose non conservano più "le loro linee pure e rigide". Solo nella città ci si può proteggere dall'invadenza della Vegetazione, solo in città "non s'incontra altro che minerali, i meno spaventosi degli esistenti". La filosofia sartriana è ancora preda di una predilezione per il solido, la stessa che un altro partigiano della "rigorosa geometria del cristallo" la stessa che Italo Calvino avverte verso la "mucillaginosa natura", regno del confuso e dell'indistinto, fluidità vischiosa della continuità vivente.

La materia molle rivela le sue virtù alla pressione della mano che nel lavoro penetra in profondità, al di sotto delle forme, dei colori, dell'accidentale. L'occhio è una pessima guida, rimane alla superficie e pone a distanza le cose, ci invita così all'idealismo e non a quel materialismo della *rêverie* che si rivolge alla carne stessa della realtà. La materia concede maggiore spazio all'immaginazione di quanto non faccia la forma, perché "le forme si concludono. Le materie mai. La materia è lo schema dei sogni indefiniti", come scrive Bachelard. L'esperienza tattile risveglia la nostra immaginazione perché la sollecita con la dinamica della mano; l'impasto dissolve le forme, ci sbarazza delle preoccupazioni geometriche.

L'*homo faber*, a differenza di quanto pensava Bergson, non utilizza la mano geometrica, tipica delle pratiche dell'intelletto e delle scienze, che taglia, divide,

analizza, non opera solo su oggetti solidi, separati spazialmente. La realtà profonda nel suo divenire fluido non si svela soltanto alla metafisica dell'intuizione, ma anche alla mano che impasta, che aggredisce il fondo stesso della materia e vince l'intimità delle cose. Nell'impasto non c'è più geometria, non ci sono più spigoli né tagli; in realtà, c'è un'altra geometria, quella che si sofferma sulle trasformazioni che non producono lacerazioni, la topologia. Non si è dato forse a una delle più note trasformazioni topologiche il nome di trasformazione del fornaio?

Di fronte ad un impasto ideale, la mano stessa diventa felice, l'elasticità e la flessibilità inducono immagini di piacere. In un capitolo di *Moby Dick* di Melville, dal titolo *La stretta della mano*, Ismaele descrive la sua esperienza nel rimescolare lo spermaceti, il grasso di cui è ripiena la balena. La deliziosa mollezza e dolcezza aromatica del grasso addolcisce la collera dei marinai: "in quello spermaceti inesprimibile io mi lavai le mani e il cuore, quasi cominciai a dar credito all'antica superstizione di Paracelso che lo spermaceti abbia la preziosa virtù di calmare l'ardore della collera; immerso in quel bagno, mi sentii divinamente libero da ogni sorta di cattivo volere, o petulanza, o malizia". Il lavoro in comune è vettore di fratellanza, induce a credere che gli angeli stessi vivano con le mani immerse nello spermaceti: addestrati a stringere la molle pasta fra le mani, apprendiamo come stringere le mani degli altri, senza mollezza e senza durezza, dalla simpatia per la sostanza delle cose siamo condotti alla simpatia per il cuore degli uomini.

Più ancora della mano che tiene il martello, la mano che plasma ha la sensazione di essere pro-creatrice; il modellatore sente animarsi sotto le sue dita, nell'argilla, nella creta o nella cera, un desiderio di nascere alla forma. Ripete così il primo gesto sulla prima massa, la sua mano è infatti quella di Dio, come suggerisce il titolo di un'opera di Rodin. Notava Rilke, per alcuni anni segretario di Rodin, che la varietà dei punti d'incontro della luce con le superfici delle sculture finisce con l'esprimere la palpitante presenza della vita; lasciare il pezzo di marmo in forma grezza, blocco informe, pietra amorfa, suggerisce che le figure siano colte nell'atto in cui iniziano a sfuggire dalla pietra.

Le figure che spuntano dalla *Porta dell'Inferno* di Rodin, ha scritto il filosofo Michel Serres, sorgono dalla massa indefinita e fluttuante, spazio fangoso delle origini. "I Latini chiamavano *massa* l'ammasso o il mucchio, dalla parola greca *maza* che significa la pasta che s'impasta prima della cottura della focaccia, del pane o del vaso, individuati". L'impasto costituisce l'atto primordiale, al punto che le lingue tedesca ed inglese derivano di qui il termine fare, *machen* e *to make*. Ora, è dalla massa che Rodin trae la sua opera; la *Porta dell'Inferno* era la sua arca, in senso etimologico, cassa o custodia, lo stock primario da cui tutto proviene, vaso di Pandora. Al fondo dell'Arca giace la massa, il tesoro minerale del fondo; la massa bruta prima della scultura equivale alla tavolozza impastata prima della pittura, *mélange*, il misto che non si lascia definire, su cui fin da Platone pesa la condanna della filosofia. Dalla materia, madre e matrice, sfondo della porta, dalla pasta caotica della materia prima sorge l'altra massa, la folla scomposta degli umani, alcuni riconoscibili, attinti dall'Inferno dantesco – Paolo e Francesca, Ugolino –, dai Vangeli o dalle *Metamorfosi* di Ovidio, altri, in maggioranza, anonimi. "Tutti, conosciuti o sconosciuti, risuscitano dalla pasta o dalla terra, da acque che si direbbero prime, dall'angoscia o dal sogno. Dalla massa. Nella massa di materia fluttua la massa o folla umana" (Serres).

La massa di Rodin, come la cera di Medardo Rosso, sono tappe nel cammino che conduce l'arte contemporanea a volgersi al gesto primario, al tempo della genesi, all'impasto come luogo delle origini. Gli sfondi terrosi di Dubuffet, le misture di gesso e sabbia di Tapies, le stesure pastose da cui Fautrier fa sorgere concrezioni materiche, le colate di materie plastiche di César: altrettanti esempi dell'informe da cui si genera la bellezza, come il fiore che spunta dallo stagno. "La meraviglia del fango!", esclamava Paul Claudel di fronte alle ninfee di Monet. Forse non la bellezza, ma il sublime, quel che si produce grazie ad una chimica sublimazione che trasforma il solido in vapore, il grezzo in soffio e spirito: "La scultura riguarda il sublime come la tappezzeria la sottilità", ha scritto Serres pensando all'etimo di sottile, *sub-tilis*, ciò che passa sotto la tela. Facciamo derivare il termine sublime dal latino *sub*, sotto, e *limen*, soglia, per significare così quel che giunge alla soglia più alta, cioè elevato, eccelso. Altre ipotesi rimandano all'aggettivo latino *limus*, che significa obliquo, per cui sublime avrebbe il significato di salire dal basso verso l'alto, come uno sguardo estatico. Ci piace pensare che un'altra, forse falsa, etimologia evochi il *limus* latino nel senso del sostantivo, il fango; se sublime fosse ciò che emerge dal limo, dall'impasto di acqua e terra?

Cosa leggere

Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la volonté,* 1948 (*La terra e le forze*, Red, 1989)

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves,* 1942 (*Psicanalisi delle* a*cque*, Red, 1992)

Graham Cairns-Smith, *Sette indizi sull'origine della vita*, Liguori, 1986

Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, 1973

Karel Capek, *L'anno del giardiniere*, 1929 (in: Pogue Harrison, *Giardini*, Fazi, 2009)

Charles Darwin, *L'azione dei vermi* [1881], Mimesis, 2012

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, *La tregua*, *Storie naturali*, *Vizio di forma* in *Opere complete*, Einaudi, 2017

Jules Michelet, *La Montagna* [1868], il Melangolo, 2001

Rainer Maria Rilke, *Rodin* [1906], SE, 1985

Jean-Paul Sartre, *La nausea* [1938], Einaudi, 2005

Michel Serres, *La Porte de l’Enfer* in: *Statues*, François Bourin, 1987

6.jpg

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