

disegnavo un filo d'erba e riflettevo

roberto masiero

Scorrendo i molti materiali che compongono questo libro (testi critici testimonianze, foto, disegni ecc.) mi è capitato di ricordare una cosa che mi è accaduta molti anni fa e che credo di aver raccontato a Marilena in una delle nostre più che frequenti conversazioni. Il lettore si chiederà chi è Marilena, visto che questo volume è dedicato a Margherita Petranzan. Per gli amici di vecchia data, Margherita è Marilena e non mi viene spontaneo chiamarla in altro modo.

Mi trovavo a Moissac per vedere l'abbazia di Saint-Pierre con lo straordinario portale gemino e lo stupendo chiostro. Allora, io e mia moglie Paola, anche lei grande amica di Marilena, usavamo molto il camper. Era il modo migliore per andare di giro a vedere architetture. Prima di preparare la cena io prendevo i miei quaderni e le matite e disegnavo per passatempo. Quel giorno mi ero messo in testa di disegnare un cespuglio e mi sono ritrovato a disegnare delle foglie, che apparivano tutte uguali, ma che in realtà, a uno sguardo più attento, si rivelavano una diversa dall'altra. Mi vennero in mente le acqueforti di Dürer, quelle in cui sembra avere un'attenzione quasi maniacale nel disegnare dei fili d'erba, e tra me e me nacque un sospetto: "Vuoi vedere che c'è più filosofia nel disegno di un filo d'erba, di quanta ce ne sia in molti testi di filosofia". Non me ne vogliano i miei amici filosofi. Ovviamente era una sorta di provocazione che facevo a me stesso, forse per invidia per chi sa fare (!!!) bene filosofia.

Cosa volevo dire? Che nel disegnare Dürer stava interrogando le cose, l'evidenza, la tecnica usata, le logiche della rappresentazione, il modo in cui avrebbe reagito colui che avrebbe potuto vedere il disegno finito... insomma, stava interrogando il mondo, se stesso e gli altri, e invece di cercare risposte alle domande con le parole o nelle parole, le cercava con i segni e nei segni. Forse i segni sono prima delle parole? Forse è questo "prima" che da sempre vuole l'arte? Proprio così, Dürer interroga il mondo non per rappresentarlo ma per conoscerlo e invece di affidarsi alle parole per porre le domande, e per darsi le eventuali risposte, prova con la rappresentazione a rimettere davanti a sé la cosa stessa. Il suo sogno, il sogno di tutti noi, è ritrovare la cosa nella sua nuda realtà, ma siamo destinati solo a rappresentarla, a usare qualcosa che la "sostituisce". Questa ricerca della cosa stessa è inevitabilmente abitata dall'angoscia, perché non sarà mai possibile essere nella evidenza (quella cosa che gli antichi chiamavano bellezza, e che i teologi chiamano Gloria) in quanto inevitabilmente qualcosa si frapperà tra noi e la cosa stessa: la matita, il foglio di carta, il disegno, il suono, la parola. Il pensiero stesso è in realtà un "sostituto". Chiamo a testimoni i miei amici filosofi: non è proprio questa angoscia che costituisce lo strato più profondo, quello abissale, di ogni filosofia, di ogni "sapere di non sapere"? Questa ricerca è anche abitata dalla libertà, come dicevano i romantici, perché è riconoscendo l'impossibilità di immedesimarsi con la cosa stessa, di coincidere con essa e di possederla, che l'uomo scopre la propria "umanità". Riporto Jean Luc Nancy all'inizio del saggio *La pittura nella grotta*:

L'uomo ha cominciato con l'estraneità della propria umanità. O con l'umanità della sua estraneità. È in essa che si è presentato: se l'è presentata o figurata. Fu questo il sapere dell'uomo: che la sua presenza fosse quella di un estraneo, mostruosamente simile. Il simile aveva il sopravvento sul sé,

ed era questo: il sé. Fu questo il suo primo sapere, la sua abilità, la sua destrezza di cui strappò il segreto, ma essendone penetrato, e presentandosi egli stesso come segreto. Lo schema dell'uomo è l'atto del mostrare questo prodigio: s'è fuori di sé, il fuori che ha valore di sé, e lui sorpreso davanti a sé. La pittura dipinge questa sorpresa. Questa sorpresa è pittura.

Ciò che chiamiamo arte è quindi una forma di conoscenza che in qualche modo precede la nobilissima conoscenza filosofica, e questo vale per tutte le arti, compresa l'architettura. Anzi, forse (ma non vorrei portare l'acqua al mio mulino, perché "io sono architetto") questo vale un po' di più per l'architettura se, come diceva Semper, la prima architettura è stata la tenda e quindi la stoffa, l'intreccio, il legare assieme, il *legein*, il *logos*, o, come diceva Plecnick è stata il vaso, ciò che serve a mettere da parte, a conservare ciò che useremo nel domani e che testimonia questa capacità formidabile dell'uomo che è quella di prevedere.

Che l'arte sia una conoscenza "previa" era convinzione, peraltro di un autore molto amato sia da me che dalla Marilena, Paul Valéry.

Certo si può anche dire che l'arte non è solo conoscenza, è anche qualche cosa d'altro. Come poeticamente scrive Natsume Soseki all'inizio del suo *Guancia d'erba*:

Salivo per un sentiero di montagna e riflettevo.

Se si usa la ragione il carattere s'inasprisce, se si immergono i remi nel sentimento si è travolti.

Se s'impone il proprio volere ci si sente a disagio. È comunque difficile vivere nel mondo degli uomini.

Quando il malessere di abitarvi s'aggrava, si desidera traslocare in un luogo in cui la vita sia più facile.

Quando s'intuisce che abitare è arduo, ovunque ci si trasferisca, inizia la poesia, nasce la pittura.

Indubbiamente è la percezione che l'abitare è arduo e che non esiste altro mondo oltre a quello che stiamo abitando che ci spinge all'arte. È questo il liquido amniotico dell'arte, come della filosofia. Ma anche questa è una modalità del conoscere che è al contempo dentro e fuori dal mondo: talmente altro da essere il più interno, o talmente interno da essere altro rispetto al mondo. L'arte è così sguardo attonito sull'esistente e apertura al possibile, angoscia e riscatto. È costruzione del mondo.

Ma perché queste riflessioni mi sono tornate in mente in un'occasione come questa, una testimonianza di stima e affetto? Perché la ricerca paziente, testarda e orgogliosa di Marilena potrebbe avere in *ex ergo* quella mia impertinente domanda di allora così tradotta: "Forse c'è più filosofia in un progetto di architettura di quanta ce ne sia in molti testi di filosofia?". Non perché l'architettura debba o possa trovare giustificazione nella filosofia, ma perché il progetto (in particolare quello di architettura, visto che tutte le opere sono "pro-getti", cioè gettate in avanti) si alimenta di un fare che vuole essere anche un pensare e di un pensare che vuole essere anche un fare, agendo in un "territorio" che persino precede la giustificazione logico-retorica cui è costretta a fare ricorso la filosofia, essendo il suo strumento unico il "discorso", cioè la parola. Marilena (o Margherita) lavora su questa specularità tra fare e pensare, tra rappresentare e fare venire "ad essere", che è ciò che compete all'arte (e a mio avviso anche alla vita). Lavora quindi sulla dimensione della "eventualità", del poter essere che rimette in gioco con il progetto, costantemente, passato, presente e futuro.

Strada difficile quella scelta da Marilena ma, ritengo, oggi obbligata per evitare che le arti si trasformino in mero *entertainment*. Strada piena di pericoli, e il primo viene proprio da "sorella filosofia", dalla sua straordinaria capacità seduttiva. L'opera d'arte (compresa ovviamente l'architettura) non può né nascere, né farsi giustificare da una "ragione" filosofica; deve trovare le proprie ragioni e determinare la propria singolarità nella relazione tra fare e pensare, quindi nella sua stessa fattualità; deve costruire le proprie leggi, regole, autocontrolli; deve "farsi" all'interno di procedure che tendono alla "autoreferenzialità" o per dirla in altro modo "all'autogiustificazione". In altri termini, deve arrivare al "punto" in cui non è necessaria alcuna parola per spiegarla. Se poi le parole vengono dette, anzi, se poi nascono tante più parole quanto l'opera si dimostra capace di non aver bisogno di parole, questo è il problema del rapporto tra critica e opera e, si badi bene, io credo che il lavoro critico sia fondamentale per dissodare il terreno, ma non perché possa produrre o addirittura possa sostituirsi all'opera stessa. Strada difficile perché tutto questo impone una revisione dell'idea che è diventata, dal romanticismo

in poi, vincente per le arti (e, purtroppo, non solo) e cioè che libertà significhi non avere “limiti”. Impone anche una grande attenzione nell’evitare, per sfuggire all’anarchia e alla perdita di senso di una libertà fine a se stessa, regressioni verso le logiche classiciste presenti nella modernità che, nel confronto con gli antichi, hanno cercato di risolvere il problema con una teoria esornativa e normativa, una teoria cioè che imponga come debba essere fatta l’opera. Bisogna tornare a capire che un pensiero che fa e un fare che pensa è di per sé teoretico, di una modalità della teoria che è stata rimossa dalla modernità anche in nome di un adeguamento a quello che è accaduto nella trasformazione della *sofia* antica in scienza sperimentale.

Teoria deriva dal greco *theoria* che vale per *guardo, scorgo, osservo, contemplo, esamino*. C’è un soggetto che discrimina e che è in azione, mentre la teoria – come è stata interpretata dai moderni – è per propria natura normativa, partendo da un presupposto oggettivistico e il soggetto si ritrova per così dire “sospeso” o “dipendente”. Potremmo provare a giocare con le etimologie forzando la mano. *Theoria* è derivato da *theaomai, guardo, osservo, contemplo* che a sua volta è analogo a *phaino, faccio vedere, indico, che fa phainomenon, che appare*. Il vedere è ovviamente dipendente dalla luce, che in greco si dice *fos*. C’è indubbiamente un legame di senso tra queste parole, anche se una analisi prettamente etimologica consiglia prudenza. La stessa parola *theos, dio*, ha per altro qualcosa a che vedere con la radice *f-os* che genera *fhaino*. D’altra parte il divino non può che essere ciò che risplende, che viene dalla luce e che torna alla luce. C’è un altro termine usato dai Greci per indicare il vedere, *orao*. Viene persino il sospetto che *theoria* tenga assieme *theos* e *orao* e che i Greci volessero così indicare il vedere l’apparire del divino, ed essendo il divino a sua volta luce, *theoria* non sia altro (e che altro!) che “vedere il vedere”, cioè predisporre alla fenomenicità del fenomeno, saper cogliere la cosa in sé senza bisogno di parole e forse anche di “disegni”. Qualcuno direbbe saper accogliere meglio l’eventualità dell’essere. Bisogna imparare a non essere “spettatori” distratti. Un tempo non esisteva il verbo *theorein*, ma il nome *theoros* che significava *spettatore* e questo verbo nasce, come ci segnala Bruno Snell nel suo *La cultura greca, le origini del pensiero europeo*, per indicare “un’intensificazione della vera e propria funzione del vedere”, un modo di vedere capace di cogliere l’essenziale della cosa, cioè, per i Greci, la cosa in sé, appunto, un vedere il vedere.

Ecco il sentiero difficile in cui alcuni, pochi, e tra questi pochi Marilena, si provano: non ripensare il mondo, ma vederlo come fosse la prima volta, ritornare a questo sguardo rivolto alle cose stesse, non perché, forse, lo hanno già fatto i Greci, ma perché possiamo farlo noi, oggi, disegnando delle foglie d’erba o progettando un modo di abitare, quindi di essere.