



PALERMO  
UNIVERSITY  
PRESS

# SAPERI AL PLURALE

## Voci Sguardi Prospettive sulla complessità della conoscenza

a cura di **Ambra Carta**

Letteratura e altri saperi

GENERAZIONI

**ener zioni**

---

**2**



oci guardi rospettive  
sulla complessità della conoscenza

testi di

arco arapezza, mbra arta, gnazio icata, osa ita archese,  
ranco arineo, assimo rivitera, uca carlini

cura di  
mbra arta





PALERMO  
UNIVERSITY  
PRESS

**ener zioni**

letteratura e altri saperi - 2

*aperi al plurale. oci guardi rospettive sulla complessità della  
conoscenza*

cura di mbra arta

*irettrici/ ditors: mbra arta e osa ita archese*

*omitato scientifico: iancarlo lfano ( niversità di apoli  
ederico ); uisa menta ( niversità di alermo); les-  
sandro archiesi ( ew ork niversity); lfredo asamento  
( niversità di alermo); atteo i esù ( niversità di  
alermo); lisabetta i tefano ( niversità di alermo);  
abrina errara ( niversité de ours); an anchey ( aylor  
niversity); onatella a onaca ( niversità di alermo);  
atteo eschiarì ( niversità di alermo); iusto icone  
( niversità di alermo); eonardo amonà ( niversità di  
alermo); lden mith ( aylor niversity); atascia onelli  
( niversità di iena); manuele inato ( niversità di adova)*

[www.generazioniletteratura.org](http://www.generazioniletteratura.org)

(a stampa): 978-88-31919-12-8

(online): 978-88-31919-14-2

e opere pubblicate sono sottoposte a processo di peer-review  
a doppio cieco.

© opyright 2018 ew igital rontiers srl

iale delle scienze, dificio 16 (c/o )

90128 alermo

[www.newdigitalfrontiers.com](http://www.newdigitalfrontiers.com)

## Indice

|  |     |
|--|-----|
| <i>Remessa</i>   | 7   |
| <i>Confinamenti. Una strana storia della letteratura in Roma antica</i>                    | 13  |
| <i>Il bisogno di storie. Cognizione, narrazione e autobiografia</i>                        | 33  |
| <i>Prima persona/terza persona. Una riflessione sui rapporti tra letteratura e scienza</i> | 47  |
| <i>Nella musica e delle parole</i>   | 75  |
| <i>Letteratura e altri sguardi</i>   | 89  |
| <i>Monkey business, ossia il fascinoso e spesso pericoloso gioco con la scimmia</i>        | 105 |

|   |     |
|---|-----|
| ↳ <i>muoversi ai margini dell'ignoto.</i>             |     |
| ↳ <i>per una letteratura come fonte di conoscenza</i> | 111 |
| ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎                                   |     |
| ↳ <i>indice dei nomi</i>                              | 133 |

## Saperi al plurale.

# Voci Sguardi Prospettive sulla complessità della conoscenza

In esergo a un ampio e documentato *excursus* storico-critico sui rapporti intercorsi tra Letteratura e Scienza in Italia e in Europa, Ezio Raimondi riportava nel 1978 una breve citazione di Carlo Emilio Gadda a proposito della pluralità delle relazioni che finiscono col formare grumi o sistemi di conoscenza del reale: *“Noi siamo sempre in presenza di pluralità o collettività di relazioni che, a certi caratteri, possono divenire grumi ovvero sistemi”*. Le parole dell'ingegnere incorniciavano una tra le più interessanti riflessioni sulle interazioni tra discorso letterario e ricerca scientifica svolte in tempi ormai lontani da uno storico della letteratura e della cultura, da un critico e intellettuale quale Raimondi, tra gli studiosi italiani scomparsi di recente che più profondamente ha segnato il corso della ricerca umanistica, sia per la sconfinata apertura nei confronti delle scienze dure sia per il rigore metodologico con cui tali interazioni molteplici sono state ogni volta discusse e considerate. Un esempio mirabile di studioso della cultura umanistica intesa come campo aperto di incroci, intersezioni, incontri di sguardi e di prospettive disciplinari differenti, armonicamente volte a un unico fine, la conoscenza dell'umano.

La complessità della conoscenza richiede approcci di ricerca molteplici e plurali, disposti a interagire e a dialogare reciprocamente in vista della costruzione di nuovi paradigmi cognitivi e di nuovi sentieri di ricerca. Sono quasi passati sessant'anni ormai dalla pubblicazione del celebre *pamphlet* di C.P. Snow, *The two Cultures* (1959), che denunciava la drastica separazione tra la cultura scientifica e quella umanistica, tuttavia, è ancora



## Premessa

forte negli ambienti accademici e istituzionali la resistenza ad una vera e diffusa pratica di ricerca interdisciplinare. In alcuni casi si teme la perdita della specificità dei settori di ricerca, in altri si dubita sull'efficacia del dialogo tra i saperi applicato indistintamente a ogni campo di studio.

Tuttavia, se passiamo dalla teoria e dalla metodologia della ricerca scientifica alla prassi della scrittura delle opere letterarie osserviamo quanto e in che modo molti letterati della nostra tradizione, antica, moderna e contemporanea, hanno teorizzato e praticato la pluralità dello sguardo come metodo e filosofia dell'agire poetico. Basta tornare all'enciclopedismo dantesco oppure rituffarsi nella civiltà letteraria seicentesca per misurare gli effetti dell'interdisciplinarietà sul piano della progressione della conoscenza. Lo sapeva molto bene il più moderno dei poeti della nostra tradizione in versi, Giacomo Leopardi, il quale giudicava Galilei il più elegante e esatto scrittore in lingua italiana, oppure Pimo Levi, scrittore-chimico di straordinaria potenza narrativa e cognitiva, capace di portare lo sguardo dello scienziato nel campo della conoscenza dell'uomo.

Basterebbero solo questi pochi esempi a convincere anche i più scettici della *utilità*, nonché della *necessità*, di sguardi e di voci plurali ai fini di una conoscenza non solo esatta ma più complessa dell'uomo e delle sue produzioni, artistiche e meccaniche.

In anni recenti si è andata diffondendo l'idea secondo la quale a fronte di una sempre maggiore crisi degli studi umanistici o, come ritiene Jean Marie Schaeffer (2011), degli studiosi di letteratura, si registra un vigoroso interesse degli studiosi delle scienze dure nei confronti della narrazione, il più potente e antico strumento di costruzione del Sé e di categorizzazione del mondo. Secondo quanto osserva Ceserani (2010), infatti, fautore da sempre di una concezione *culturalista* della letteratura, oggi si assiste a una migrazione degli strumenti proprii della ricerca umanistica – retorica, narratologia, semiotica – dal campo degli studi umanistici a quello della ricerca scientifica propriamente detta, come se al *deficit* di centralità delle scienze umanistiche fosse corrisposto un incremento di acquisizione da parte delle scienze dure delle strategie retoriche e comunicative proprie degli *studia humanitatis*. Il fenomeno non sorprende chi da sempre è un convinto sostenitore e teorico della complessità della conoscenza e della necessità di un cambio di prospettive nello studio delle forme e delle rappresentazioni letterarie che da millenni hanno caratterizzato la specie

umana, distinguendola radicalmente dalle altre specie viventi e destinandola a un inarrestabile progresso.

Non si tratta solo e semplicemente di rintracciare la presenza di interessi scientifici in scrittori e poeti antichi e moderni, da Lucrezio a Gadda, ma di provare a immaginare quali progressi nella conoscenza del sistema-uomo possano essere prodotti da una declinazione plurale dei saperi disciplinari nello scambio di pratiche e di teorie di ricerca.

Questi generali e incompleti presupposti spiegano l'origine e le ragioni della giornata di studi organizzata nell'ottobre 2015 all'Università degli Studi di Palermo dove, come in un ideale convivio di saperi, sette studiosi di sette differenti campi disciplinari – una latinista, un'italianista, un filosofo del linguaggio, un epistemologo e fisico teorico, un musicologo, uno scrittore e storico dell'arte e un critico del cinema e dei sistemi visuali – si sono riuniti per discutere intorno alla parola, al linguaggio, alla narrazione come campo comune di ricerca e di riflessione teorica. Sette voci, sette sguardi differenti accomunati da una fortissima vocazione cognitiva, per circoscrivere lo spazio di un confronto e di un dialogo.

Ne è scaturito un confronto serrato e appassionante, sorretto dalla felicità di ritrovarci insieme a verificare la tenuta di confini che sapevamo labili e artificiosi, funzionali solo al perpetuarsi di logiche estranee allo spirito più autentico della ricerca, e che desideravamo scavalcare, superare per guardare *oltre*. Dialogare insieme intorno agli statuti narrativi delle discipline non letterarie, per esempio, nella filosofia della scienza oppure ragionare sui processi che presiedono alla transcodificazione dai linguaggi narrativi a quelli visivi, cogliere nei testi della letteratura latina il momento di nascita di un modello di scrittura che si traduce essa stessa in pratica attiva, tutto questo ha reso evidente e imprescindibile il tessuto connettivo che collega i diversi statuti disciplinari ricomponendoli in un sistema integrato di modelli di pensiero e di visioni del mondo.

Oggi più che mai riteniamo che sia non solo improcrastinabile un confronto tra umanisti e neuroscienziati, biologi, chimici o fisici teorici ma, addirittura, necessario per una più esatta comprensione del meccanismo di funzionamento dei processi cognitivi che presiedono alla costruzione e alla rappresentazione culturale di ogni fenomeno che riguardi l'uomo e il suo comportamento sociale.

## *Premessa*

Se oggi esistono negli Stati Uniti veri e propri settori di ricerca noti sotto il nome di *Literary Cognitivism* o *Literary Darwinism* (Cometa, 2017) è perché si è ormai definitivamente accettata la funzione cognitiva svolta dalle prime forme di rappresentazione estetica dell'*Homo Sapiens*, sulla base della quale hanno ricevuto legittimazione scientifica tutti quegli approcci teorici – dallo psicologismo cognitivo alla biologia della letteratura – fondati sul principio incontestabile della *necessità* delle storie per lo sviluppo della mente umana. Il comportamento narrativo, secondo alcuni tra i massimi esponenti di tali teorie cognitive, avrebbe favorito non solo la formazione dei gruppi sociali dei nostri lontani antenati ma avrebbe anche costituito una prima forma di adattamento all'ambiente ovvero uno strumento formidabile di selezione naturale di una specie sull'altra. Insomma, non più soltanto il piacere estetico della letteratura ma la sua necessità ai fini della sopravvivenza.

In definitiva, se non bastassero gli scrittori e i poeti a professare l'elogio dell'ibrido, del diverso, dell'*altro*, difendendo l'attitudine al nomadismo e alle incursioni in territori altrui, oggi è la scienza a ricordarci che l'immaginario e il discorso letterario sono funzionali allo sviluppo della specie, oltre che essere naturalmente i suoi strumenti identitari.

Siamo esseri complessi e per buona parte sconosciuti a noi stessi. Conoscerci attraverso lo sguardo altrui non è solo auspicabile, è anche un gesto politico e simbolico, al tempo stesso, oggi necessario più che mai.

Prima di congedarmi, voglio esprimere la mia profonda e sincera gratitudine agli amici che hanno accettato di condividere questa prima, speriamo non unica, esperienza di studio: Marco Carapezza, Ignazio Licata, Franco Marineo, Massimo Privitera, Luca Scarlini, studiosi di grande rigore metodologico e di autentica disponibilità al confronto e, infine, ma non certo per ordine di importanza, Rosa Rita Marchese, luminosa e vivida intelligenza con cui condivido la mia personale felicità mentale.

AMBRA CARTA

## Riferimenti bibliografici

Ceserani 2010

Ceserani Remo, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

Raimondi 1978

Raimondi Ezio, *Scienza e letteratura*, Einaudi, Torino 1978.

Schaeffer 2011

Schaeffer Jean Marie, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, «QdR», 1, 2011.

## Saperi al plurale.

# Voci Sguardi Prospettive sulla complessità della conoscenza

In esergo a un ampio e documentato *excursus* storico-critico sui rapporti intercorsi tra Letteratura e Scienza in Italia e in Europa, Ezio Raimondi riportava nel 1978 una breve citazione di Carlo Emilio Gadda a proposito della pluralità delle relazioni che finiscono col formare grumi o sistemi di conoscenza del reale: *“Noi siamo sempre in presenza di pluralità o collettività di relazioni che, a certi caratteri, possono divenire grumi ooverosia sistemi”*. Le parole dell'ingegnere incorniciavano una tra le più interessanti riflessioni sulle interazioni tra discorso letterario e ricerca scientifica svolte in tempi ormai lontani da uno storico della letteratura e della cultura, da un critico e intellettuale quale Raimondi, tra gli studiosi italiani scomparsi di recente che più profondamente ha segnato il corso della ricerca umanistica, sia per la sconfinata apertura nei confronti delle scienze dure sia per il rigore metodologico con cui tali interazioni molteplici sono state ogni volta discusse e considerate. Un esempio mirabile di studioso della cultura umanistica intesa come campo aperto di incroci, intersezioni, incontri di sguardi e di prospettive disciplinari differenti, armonicamente volte a un unico fine, la conoscenza dell'umano.

La complessità della conoscenza richiede approcci di ricerca molteplici e plurali, disposti a interagire e a dialogare reciprocamente in vista della costruzione di nuovi paradigmi cognitivi e di nuovi sentieri di ricerca. Sono quasi passati sessant'anni ormai dalla pubblicazione del celebre *pamphlet* di C.P. Snow, *The two Cultures* (1959), che denunciava la drastica separazione tra la cultura scientifica e quella umanistica,

## Premessa

tuttavia, è ancora forte negli ambienti accademici e istituzionali la resistenza ad una vera e diffusa pratica di ricerca interdisciplinare. In alcuni casi si teme la perdita della specificità dei settori di ricerca, in altri si dubita sull'efficacia del dialogo tra i saperi applicato indistintamente a ogni campo di studio.

Tuttavia, se passiamo dalla teoria e dalla metodologia della ricerca scientifica alla prassi della scrittura delle opere letterarie osserviamo quanto e in che modo molti letterati della nostra tradizione, antica, moderna e contemporanea, hanno teorizzato e praticato la pluralità dello sguardo come metodo e filosofia dell'agire poetico. Basta tornare all'enciclopedismo dantesco oppure rituffarsi nella civiltà letteraria seicentesca per misurare gli effetti dell'interdisciplinarietà sul piano della progressione della conoscenza. Lo sapeva molto bene il più moderno dei poeti della nostra tradizione in versi, Giacomo Leopardi, il quale giudicava Galilei il più elegante e esatto scrittore in lingua italiana, oppure Pimo Levi, scrittore-chimico di straordinaria potenza narrativa e cognitiva, capace di portare lo sguardo dello scienziato nel campo della conoscenza dell'uomo.

Basterebbero solo questi pochi esempi a convincere anche i più scettici della *utilità*, nonché della *necessità*, di sguardi e di voci plurali ai fini di una conoscenza non solo esatta ma più complessa dell'uomo e delle sue produzioni, artistiche e meccaniche.

In anni recenti si è andata diffondendo l'idea secondo la quale a fronte di una sempre maggiore crisi degli studi umanistici o, come ritiene Jean Marie Schaeffer (2011), degli studiosi di letteratura, si registra un vigoroso interesse degli studiosi delle scienze dure nei confronti della narrazione, il più potente e antico strumento di costruzione del Sé e di categorizzazione del mondo. Secondo quanto osserva Ceserani (2010), infatti, fautore da sempre di una concezione *culturalista* della letteratura, oggi si assiste a una migrazione degli strumenti propri della ricerca umanistica – retorica, narratologia, semiotica – dal campo degli studi umanistici a quello della ricerca scientifica propriamente detta, come se al *deficit* di centralità delle scienze umanistiche fosse corrisposto un incremento di acquisizione da parte delle scienze dure delle strategie retoriche e comunicative proprie degli *studia humanitatis*. Il fenomeno non sorprende chi da sempre è un convinto sostenitore e teorico della complessità della conoscenza e della necessità di un cambio

di prospettive nello studio delle forme e delle rappresentazioni letterarie che da millenni hanno caratterizzato la specie umana, distinguendola radicalmente dalle altre specie viventi e destinandola a un inarrestabile progresso.

Non si tratta solo e semplicemente di rintracciare la presenza di interessi scientifici in scrittori e poeti antichi e moderni, da Lucrezio a Gadda, ma di provare a immaginare quali progressi nella conoscenza del sistema-uomo possano essere prodotti da una declinazione plurale dei saperi disciplinari nello scambio di pratiche e di teorie di ricerca.

Questi generali e incompleti presupposti spiegano l'origine e le ragioni della giornata di studi organizzata nell'ottobre 2015 all'Università degli Studi di Palermo dove, come in un ideale convivio di saperi, sette studiosi di sette differenti campi disciplinari – una latinista, un'italianista, un filosofo del linguaggio, un epistemologo e fisico teorico, un musicologo, uno scrittore e storico dell'arte e un critico del cinema e dei sistemi visuali – si sono riuniti per discutere intorno alla parola, al linguaggio, alla narrazione come campo comune di ricerca e di riflessione teorica. Sette voci, sette sguardi differenti accomunati da una fortissima vocazione cognitiva, per circoscrivere lo spazio di un confronto e di un dialogo.

Ne è scaturito un confronto serrato e appassionante, sorretto dalla felicità di ritrovarci insieme a verificare la tenuta di confini che sapevamo labili e artificiosi, funzionali solo al perpetuarsi di logiche estranee allo spirito più autentico della ricerca, e che desideravamo scavalcare, superare per guardare *oltre*. Dialogare insieme intorno agli statuti narrativi delle discipline non letterarie, per esempio, nella filosofia della scienza oppure ragionare sui processi che presiedono alla transcodificazione dai linguaggi narrativi a quelli visivi, cogliere nei testi della letteratura latina il momento di nascita di un modello di scrittura che si traduce essa stessa in pratica attiva, tutto questo ha reso evidente e imprescindibile il tessuto connettivo che collega i diversi statuti disciplinari ricomponendoli in un sistema integrato di modelli di pensiero e di visioni del mondo.

Oggi più che mai riteniamo che sia non solo improcrastinabile un confronto tra umanisti e neuroscienziati, biologi, chimici o fisici teorici ma, addirittura, necessario per una più esatta comprensione del meccanismo di funzionamento dei processi cognitivi che presiedono

## Premessa

alla costruzione e alla rappresentazione culturale di ogni fenomeno che riguardi l'uomo e il suo comportamento sociale.

Se oggi esistono negli Stati Uniti veri e propri settori di ricerca noti sotto il nome di *Literary Cognitivism* o *Literary Darwinism* (Cometa, 2017) è perché si è ormai definitivamente accettata la funzione cognitiva svolta dalle prime forme di rappresentazione estetica dell'*Homo Sapiens*, sulla base della quale hanno ricevuto legittimazione scientifica tutti quegli approcci teorici – dallo psicologismo cognitivo alla biologia della letteratura – fondati sul principio incontestabile della *necessità* delle storie per lo sviluppo della mente umana. Il comportamento narrativo, secondo alcuni tra i massimi esponenti di tali teorie cognitive, avrebbe favorito non solo la formazione dei gruppi sociali dei nostri lontani antenati ma avrebbe anche costituito una prima forma di adattamento all'ambiente ovvero uno strumento formidabile di selezione naturale di una specie sull'altra. Insomma, non più soltanto il piacere estetico della letteratura ma la sua necessità ai fini della sopravvivenza.

In definitiva, se non bastassero gli scrittori e i poeti a professare l'elogio dell'ibrido, del diverso, dell'*altro*, difendendo l'attitudine al nomadismo e alle incursioni in territori altrui, oggi è la scienza a ricordarci che l'immaginario e il discorso letterario sono funzionali allo sviluppo della specie, oltre che essere naturalmente i suoi strumenti identitari.

Siamo esseri complessi e per buona parte sconosciuti a noi stessi. Conoscerci attraverso lo sguardo altrui non è solo auspicabile, è anche un gesto politico e simbolico, al tempo stesso, oggi necessario più che mai.

Prima di congedarmi, voglio esprimere la mia profonda e sincera gratitudine agli amici che hanno accettato di condividere questa prima, speriamo non unica, esperienza di studio: Marco Carapezza, Ignazio Licata, Franco Marineo, Massimo Privitera, Luca Scarlini, studiosi di grande rigore metodologico e di autentica disponibilità al confronto e, infine, ma non certo per ordine di importanza, Rosa Rita Marchese, luminosa e vivida intelligenza con cui condivido la mia personale felicità mentale.

AMBRA CARTA



## Riferimenti bibliografici

Ceserani 2010

Ceserani Remo, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

Raimondi 1978

Raimondi Ezio, *Scienza e letteratura*, Einaudi, Torino 1978.

Schaeffer 2011

Schaeffer Jean Marie, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*, «QdR», 1, 2011.

aperti al plurale.

oci guardi prospettive sulla complessità  
della conoscenza

Un esergo a un ampio e documentato *excursus* storico-critico sui rapporti intercorsi tra letteratura e scienza in Italia e in Europa, zio Aimondi riportava nel 1978 una breve citazione di Carlo Milio adda a proposito della pluralità delle relazioni che finiscono col formare grumi o sistemi di conoscenza del reale: “*noi siamo sempre in presenza di pluralità o collettività di relazioni che, a certi caratteri, possono divenire grumi ovvero sistemi*”. Le parole dell'ingegnere incorniciavano una tra le più interessanti riflessioni sulle interazioni tra discorso letterario e ricerca scientifica svolte in tempi ormai lontani da uno storico della letteratura e della cultura, da un critico e intellettuale quale Aimondi, tra gli studiosi italiani scomparsi di recente che più profondamente ha segnato il corso della ricerca umanistica, sia per la sconfinata apertura nei confronti delle scienze dure sia per il rigore metodologico con cui tali interazioni molteplici sono state ogni volta discusse e considerate. Un esempio mirabile di studioso della cultura umanistica intesa come campo aperto di incroci, intersezioni, incontri di sguardi e di prospettive disciplinari differenti, armonicamente volte a un unico fine, la conoscenza dell'umano.

La complessità della conoscenza richiede approcci di ricerca molteplici e plurali, disposti a interagire e a dialogare reciprocamente in vista della costruzione di nuovi paradigmi cognitivi e di nuovi sentieri di ricerca. Sono quasi passati sessant'anni ormai dalla pubblicazione del celebre *pamphlet* di M. M. M., *The two cultures* (1959), che denunciava la drastica separazione tra la cultura scientifica e quella umanistica, tuttavia, è ancora forte negli ambienti accademici e istituzionali la resistenza ad una vera e

diffusa pratica di ricerca interdisciplinare. In alcuni casi si teme la perdita della specificità dei settori di ricerca, in altri si dubita sull'efficacia del dialogo tra i saperi applicato indistintamente a ogni campo di studio.

Intuttavia, se passiamo dalla teoria e dalla metodologia della ricerca scientifica alla prassi della scrittura delle opere letterarie osserviamo quanto e in che modo molti letterati della nostra tradizione, antica, moderna e contemporanea, hanno teorizzato e praticato la pluralità dello sguardo come metodo e filosofia dell'agire poetico. Basta tornare all'enciclopedismo dantesco oppure rifugiarsi nella civiltà letteraria seicentesca per misurare gli effetti dell'interdisciplinarietà sul piano della progressione della conoscenza. Io sapeva molto bene il più moderno dei poeti della nostra tradizione in versi, Giacomo Leopardi, il quale giudicava Valerij il più elegante e esatto scrittore in lingua italiana, oppure il mio Levi, scrittore-chimico di straordinaria potenza narrativa e cognitiva, capace di portare lo sguardo dello scienziato nel campo della conoscenza dell'uomo.

Intasterebbero solo questi pochi esempi a convincere anche i più scettici della *utilità*, nonché della *necessità*, di sguardi e di voci plurali ai fini di una conoscenza non solo esatta ma più complessa dell'uomo e delle sue produzioni, artistiche e meccaniche.

In anni recenti si è andata diffondendo l'idea secondo la quale a fronte di una sempre maggiore crisi degli studi umanistici o, come ritiene Jean Chaeffer (2011), degli studiosi di letteratura, si registra un vigoroso interesse degli studiosi delle scienze dure nei confronti della narrazione, il più potente e antico strumento di costruzione del sé e di categorizzazione del mondo. Secondo quanto osserva Eserani (2010), infatti, fautore da sempre di una concezione *culturalista* della letteratura, oggi si assiste a una migrazione degli strumenti proprii della ricerca umanistica – retorica, narratologia, semiotica – dal campo degli studi umanistici a quello della ricerca scientifica propriamente detta, come se al *deficit* di centralità delle scienze umanistiche fosse corrisposto un incremento di acquisizione da parte delle scienze dure delle strategie retoriche e comunicative proprie degli *studia humanitatis*. Il fenomeno non sorprende chi da sempre è un convinto sostenitore e teorico della complessità della conoscenza e della necessità di un cambio di prospettive nello studio delle forme e delle rappresentazioni letterarie che da millenni hanno caratterizzato la specie umana, distin-

guendola radicalmente dalle altre specie viventi e destinandola a un inarrestabile progresso.

● on si tratta solo e semplicemente di rintracciare la presenza di interessi scientifici in scrittori e poeti antichi e moderni, da ●ucrazio a ●adda, ma di provare a immaginare quali progressi nella conoscenza del sistema-uomo possano essere prodotti da una declinazione plurale dei saperi disciplinari nello scambio di pratiche e di teorie di ricerca.

● uesti generali e incompleti presupposti spiegano l'origine e le ragioni della giornata di studi organizzata nell'ottobre 2015 all'●niversità degli ●tudi di ●alermo dove, come in un ideale convivio di saperi, sette studiosi di sette differenti campi disciplinari – una latinista, un'italianista, un filosofo del linguaggio, un epistemologo e fisico teorico, un musicologo, uno scrittore e storico dell'arte e un critico del cinema e dei sistemi visuali – si sono riuniti per discutere intorno alla parola, al linguaggio, alla narrazione come campo comune di ricerca e di riflessione teorica. ●ette voci, sette sguardi differenti accomunati da una fortissima vocazione cognitiva, per circoscrivere lo spazio di un confronto e di un dialogo.

● e è scaturito un confronto serrato e appassionante, sorretto dalla felicità di ritrovarci insieme a verificare la tenuta di confini che sapevamo labili e artificiosi, funzionali solo al perpetuarsi di logiche estranee allo spirito più autentico della ricerca, e che desideravamo scavalcare, superare per guardare *oltre*. ●ialogare insieme intorno agli statuti narrativi delle discipline non letterarie, per esempio, nella filosofia della scienza oppure ragionare sui processi che presiedono alla transcodificazione dai linguaggi narrativi a quelli visivi, cogliere nei testi della letteratura latina il momento di nascita di un modello di scrittura che si traduce essa stessa in pratica attiva, tutto questo ha reso evidente e imprescindibile il tessuto connettivo che collega i diversi statuti disciplinari ricomponendoli in un sistema integrato di modelli di pensiero e di visioni del mondo.

●ggi più che mai riteniamo che sia non solo improcrastinabile un confronto tra umanisti e neuroscienziati, biologi, chimici o fisici teorici ma, addirittura, necessario per una più esatta comprensione del meccanismo di funzionamento dei processi cognitivi che presiedono alla costruzione e alla rappresentazione culturale di ogni fenomeno che riguardi l'uomo e il suo comportamento sociale.

●e oggi esistono negli ●tati ●niti veri e propri settori di ricerca noti sotto il nome di *literary cognitivism* o *literary darwinism* (●ometa,

2017) è perché si è ormai definitivamente accettata la funzione cognitiva svolta dalle prime forme di rappresentazione estetica dell'omo sapiens, sulla base della quale hanno ricevuto legittimazione scientifica tutti quegli approcci teorici – dallo psicologismo cognitivo alla biologia della letteratura – fondati sul principio incontestabile della necessità delle storie per lo sviluppo della mente umana. Il comportamento narrativo, secondo alcuni tra i massimi esponenti di tali teorie cognitive, avrebbe favorito non solo la formazione dei gruppi sociali dei nostri lontani antenati ma avrebbe anche costituito una prima forma di adattamento all'ambiente ovvero uno strumento formidabile di selezione naturale di una specie sull'altra. Insomma, non più soltanto il piacere estetico della letteratura ma la sua necessità ai fini della sopravvivenza.

Infinitiva, se non bastassero gli scrittori e i poeti a professare l'elogio dell'ibrido, del diverso, dell'altro, difendendo l'attitudine al nomadismo e alle incursioni in territori altrui, oggi è la scienza a ricordarci che l'immaginario e il discorso letterario sono funzionali allo sviluppo della specie, oltre che essere naturalmente i suoi strumenti identitari.

Siamo esseri complessi e per buona parte sconosciuti a noi stessi. Conoscerci attraverso lo sguardo altrui non è solo auspicabile, è anche un gesto politico e simbolico, al tempo stesso, oggi necessario più che mai.

Prima di congedarmi, voglio esprimere la mia profonda e sincera gratitudine agli amici che hanno accettato di condividere questa prima, speriamo non unica, esperienza di studio: Marco Arapezza, Ignazio Licata, Franco Arineo, Massimo Rivitera, Luca Carlini, studiosi di grande rigore metodologico e di autentica disponibilità al confronto e, infine, ma non certo per ordine di importanza, Rosa Ita Archese, luminosa e vivida intelligenza con cui condivido la mia personale felicità mentale.

© © © © © © © ©

⊙ riferimenti bibliografici

⊙ eserani 2010

⊙ eserani ⊙ emo, *↳ convergenze. ↳li strumenti letterari e le altre discipline*, ⊙ runo ⊙ ondadori, ⊙ ilano 2010.

⊙ aimondi 1978

⊙ aimondi ⊙ zio, *↳ scienza e letteratura*, ⊙ inaudi, ⊙ orino 1978.

⊙ chaeffer 2011

⊙ chaeffer ⊙ an ⊙ arie, *↳ piccola ecologia degli studi letterari. ↳ome e perché studiare la letteratura?*, «⊙ d⊙» 1, 2011.



◎confinamenti.

◎ a strana storia della letteratura  
in ◎ oma antica

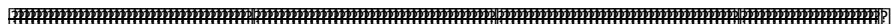
◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎ ◎

### 1. ↯onfini disciplinari e saperi umanistici

“◎confinamento” è una parola da maneggiare con cura. ◎ on è un termine solitamente interpretato in modo neutro; anche il dizionario, dopo la sua parafrasi, ne offre in modo scoperto la sua accezione per lo più negativa:

«1. ◎o sconfinare e il suo risultato; penetrazione non autorizzata e spesso ostile nel territorio di un altro stato o illegale nella proprietà altrui: *sconfinamenti di truppe in manovra*. 2. fig., il fuoriuscire dai limiti di un determinato ambito: *sconfinamento dal tema di una discussione*»<sup>1</sup>.

◎ n’accezione negativa, certamente, se dell’azione dello “sconfinare” si valorizza l’intenzione ostile, prepotente, di violazione dei confini dello spazio altrui, nel senso letterale, o la leggerezza con



<sup>1</sup> ◎osì la voce “sconfinamento” ne ↯ ↯uovo ↯e ↯auro, consultabile su <https://dizionario.internazionale.it>.



cui si affronta una non pertinente deviazione dall'argomento di una discussione, da un ambito specifico di attività, nel senso figurato. © ben vedere, anche il modo in cui oggi i saperi vivono all'interno delle istituzioni entro le quali sono chiamati a sostenere lo sviluppo democratico della cultura appare fortemente difensivo, di fronte alla possibilità stessa dello sconfinamento. ©asta guardare a quanto è accaduto negli ultimi anni nell'università italiana: chiunque, come me, lavori al suo interno, è chiamato a posizionarsi in uno dei settori scientifico-disciplinari i cui confini sono ben delineati nelle declaratorie ministeriali che li definiscono<sup>2</sup>. È indubbiamente sacrosanto consentire all'istituzione di cui si fa parte la possibilità di misurare l'ampiezza delle risorse umane, didattiche e scientifiche a disposizione del sistema per questo o quell'ambito. © a è nell'esperienza comune e diffusa di questi anni un utilizzo dei confini disciplinari come criteri stringenti per determinare il grado di ortodossia di studi (e di studiosi) non univocamente classificabili. ©er gli studi umanistici, in particolare, sembra una strada rischiosa, già dal punto di vista didattico: se si propone alle giovani generazioni un modello di *humanities* chiuso in se stesso, volto alla coltivazione di piccoli e autoreferenziali giardini, come si può sperare che un sapere come la letteratura appaia ancora una competenza desiderabile e utilizzabile?<sup>3</sup> ©nsomma, chi studia letteratura e intende insegnarla utilmente, può trovare un qualche vantaggio epistemologico nel principio dello sconfinamento? © el piccolo spazio di questo intervento proverò a mostrare come un simile principio funzioni bene come categoria per interpretare la letteratura latina, nella sua dimensione storico-culturale e nella sua valenza formativa.



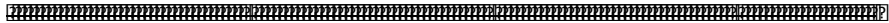
<sup>2</sup> © riportate nell'allegato © del © . © . *Settori scientifico-disciplinari*, pubblicato su © . © . n. 249 del 24 ottobre 2000 - supplemento ordinario 175.

<sup>3</sup> © considerazioni motivate contro il caos determinato da barriere disciplinari, che non garantiscono l'ordine che promettono, in da ©mpoli 2013.

## 2. ↳etteratura e saperi in ↳oma antica: all'inizio ci fu il vortere

⊙ na specificità della cultura romana nei primi secoli di vita è l'unità del sapere<sup>4</sup>. ⊙ campi del sapere sono, in ⊙ oma antica, confinan-  
nanti e, in realtà, spesso si sovrappongono: religione, diritto, econo-  
mia, politica sono un insieme incorporato di pratiche, di creden-  
ze, di funzioni, di parole. ⊙ in effetti, persino la forma dell'espres-  
sione di questi saperi è tale che noi moderni abbiamo difficoltà a  
intenderla con chiarezza: *carmen*. ⊙ on questa parola noi riteniamo  
di riferirci agli oggetti poetici, e invece i ⊙ omani la usavano per  
indicare una modalità espressiva formalizzata<sup>5</sup>, utile a "fare cose":  
le leggi delle ⊙ ⊙ tavole, la formula dei giuramenti, gli incantesimi,  
le preghiere; più tardi, certo anche la poesia, nei modi in cui anche  
noi la conosciamo. ⊙ ll'inizio, invece, più generalmente, è la parola  
performativa, l'espressione più concreta del "fare le cose con le  
parole"<sup>6</sup>. ⊙ i questo tipo di parola si nutre la cultura più antica di  
⊙ oma; poi, a un certo punto, nasce la letteratura:

↳unico bello secundo ↳usa pinnato gradu intulit se bellicosam in  
↳omuli gentem feram.



<sup>4</sup> ⊙ arducci 1993 ne offre un quadro interessante sul piano della rico-  
struzione ideologica che le classi dirigenti operano di questo feno-  
meno negli anni cinquanta del ⊙ sec. a.⊙. ⊙ er una puntuale ricostru-  
zione storico-culturale si veda ⊙ a ⊙ enna 2003.

<sup>5</sup> ⊙ n ⊙ rnout-⊙ ellet 1951, p. 179, appare precisato molto chiaramente: si  
tratta di tutto ciò che appare riconducibile a una forma ritmata (secon-  
do l'indicazione di ⊙ erv. *ad ↳en*. 3,287). ⊙ termine nasce in ambito  
magico-sacrale, viene utilizzato in ambito giuridico, e entra quindi nel  
lessico letterario.

<sup>6</sup> ⊙ so, qui e più avanti, la suggestione che ho derivato dalla lettura di  
⊙ ustin 2012.

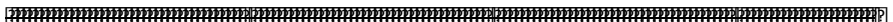
◎ archese ◎ osa ◎ ita

◎ l tempo della seconda guerra punica, la ◎ usa dal passo alato si trasferisce in mezzo ai ◎ omani, popolo di soldati.

◎ orcio ◎ ìcino, l'autore di questi versi, e di poco altro giunto sino a noi<sup>7</sup>, ha il merito (e anche la responsabilità!) di aver raccontato questa nascita come il trasferimento fisico della ◎ usa, che si introduce nella vita di un popolo fino a quel momento impegnato in altro, e infatti rappresentato dal poeta come *ferus*, "selvatico", nel suo rapporto con arti che non conosceva. ◎ a ◎ orcio ◎ ìcino, che pure ci consegna questa bella immagine della letteratura che migra e si insedia in un posto nuovo, certamente ne offriva una valutazione, e in una prospettiva "colta", che a quel tempo voleva dire "ellenizzante", contribuiva a consolidare e a trasmettere lo stereotipo dei ◎ omani guerrieri civilizzati dai ◎ reci. ◎ er restituire storicità alla rappresentazione qui offerta della nascita della letteratura, ci è d'aiuto ◎ vetonio:

[1] *Grammatica Romae ne in usu quidem olim, nedum in honore ullo erat, rudi scilicet ac bellicosa etiam tum civitate, necdum magnopere liberalibus disciplinis vacante. Initium quoque eius mediocre extitit, siquidem antiquissimi doctorum, qui iidem et poetae et semigraeci erant, (vivium et annium dico, quos utraque lingua domi forisque docuisse adnotatum est) nihil amplius quam Graecos interpretabantur, aut si quid ipsi Latine composuissent praelegebant.*

◎ o studio dei testi letterari a ◎ oma neppure era praticato, un tempo, figurarsi se procurava qualche merito, quando i cittadini non avevano ancora un'educazione letteraria ed erano impegnati a combattere, e non avevano tempo per dedicarsi in modo specifico



<sup>7</sup> È il fr. 1 ◎ orel. ◎ orcio ◎ ìcino parla sicuramente dell'inizio della poesia latina, o forse, secondo alcune interpretazioni, della sola poesia epica; cfr. ◎ a ◎ enna 2003, p. 5.

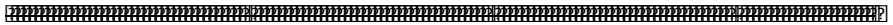
alle attività che formano gli uomini liberi di nascita. ☉ersino il suo inizio fu a metà strada tra saperi diversi, se gli studiosi più antichi, che erano anche poeti, e per metà greci (mi riferisco a ☉ivio e a ☉nnio, i quali, si è scritto, insegnavano in greco e in latino come precettori privati o in pubbliche lezioni) niente di più facevano se non mediare in latino testi greci, oppure dare lettura pubblica di quanto in latino avevano composto.

☉a letteratura latina nasce insieme alla riflessione sui testi, racconta ☉vetonio, in uno spazio *mediocre*, a metà strada tra l'*interpretatio* di opere greche e la composizione di testi in lingua latina. ☉unque, la letteratura dei ☉omani nasce grazie a quella che possiamo definire una esperienza di acculturazione, in cui i protagonisti entrano a contatto con una civiltà, quella greca, che sul piano dell'arte e della cultura aveva raggiunto un grado di maturità enorme, pur non rappresentando più un'entità politica riconoscibile e competitiva nel quadro della politica mediterranea<sup>8</sup>. ☉uello che a ☉oma si pone in atto, con la nascita di opere letterarie, è un'operazione di conoscenza che viene realizzata attraverso una pratica di interpretazione; e infatti la traduzione, che in ☉ivio e in ☉nnio funziona appunto come *interpretatio*, nei testi teatrali di ☉lauto e di ☉erenzio diventa *vertere* (o meglio *vortere*, come questi stessi autori dicevano). ☉i passa così da un atto di mediazione tra lingue, che richiede, da parte di chi traduce, un'attenzione specifica rivolta al piano dei significati (appunto, *interpretari*) alla vera e propria trasformazione del testo di partenza in qualcosa di diverso: *vertere* è l'atto con cui in lingua latina si designava la metamorfosi di una cosa in un'altra, e presuppone dunque uno



<sup>8</sup> «The fundamental, underlying point here is that in one crucial respect ☉omans showed more profound originality than the ☉reeks, ☉ersians, and ☉gyptians – by *deliberately* accommodating the languages and ideas of other peoples from the beginning of their civilisation», ☉aird 2010, p. 360.

spostamento simbolico, che possiamo intendere correttamente usando le nostre categorie di “rielaborazione” e di “riscrittura”, ossia processi che rendono autonomo il punto d’arrivo rispetto al punto di partenza<sup>9</sup>. In questo modo, facendo della traduzione qualcosa di più rispetto alla nozione di trasferimento di parole e di enunciati da una lingua ad un’altra, i romani elaborarono, mediante la pratica di *interpretari* e di *vertere*<sup>10</sup>, una strategia di interpretazione che trasformava i testi in luoghi in cui realizzare lo scarto e definire la differenza tra il punto di partenza, quello dell’autore o del testo greco preso come riferimento, e il punto di arrivo, in cui utilizzando la lingua latina si ricostruiva, letteralmente, una diversa esperienza di realtà inquadrata nelle forme e nelle regole di un sistema letterario che era stato definito dai greci. Per parafrasare Horacio, la letteratura, come forma e come sistema di generi, cambia sede, cambia confini, migra in una terra nuova. In altri termini, attua uno “sconfinamento” : e un popolo come quello romano, che presto si sarebbe compiaciuto di descriversi come un popolo discendente da un gruppo di *profugi*, frutto di una mescolanza di genti diverse<sup>11</sup>, trova legittimo rappresentare *anche* la sua letteratura come il frutto consapevole di uno sconfinamento.



<sup>9</sup> © invio, su questi temi, a © ettini 2012.

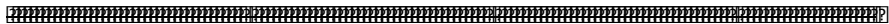
<sup>10</sup> © u *interpretari* ivi, pp. 88 e ss. © a questione del *vertere* nel dibattito critico specialistico sulle origini della letteratura latina deve molto al canonico © ariotti 1986. © mportante voce anche quella di © raina 1970; si veda inoltre © raina 1993, pp. 93-123.

<sup>11</sup> È la rappresentazione delle origini che troviamo, con differenze imputabili al diverso genere letterario, nell’*neide* di © irgilio e nell’opera storiografica di © ito © ivio; su questo, rinvio a © ettini 2005, pp. 77-102; © archiesi 2008, pp. 243-260. © l tema è al centro di un intervento che © . © icone ha tenuto al © onvegno della © onсульта © niversitaria di © tudi © atini, © ilano-© avia 9-10 giugno 2016, intitolato *aradigmi. suli, profughi, migranti nelle rappresentazioni letterarie latine*, di prossima pubblicazione.

mento. ↳confinando dalla ↳recia a ↳oma, avrebbe precisato con maggiore puntualità ↳icerone nel proemio al primo libro delle ↳usculanae<sup>12</sup>, per i ↳omani inizia la letteratura, che avvia un processo di progressiva distinzione: epica, teatro, storiografia, lirica, poesia didascalica, elegia. ↳a produzione e la fruizione dei generi procede secondo criteri distintivi che erano già del sistema letterario greco, ma riproduce al suo interno il principio dello sconfinamento, inventando la satira, che i ↳omani percepivano come una creazione tutta loro<sup>13</sup>.

### 3. ↳a centralità del dire

↳ entre i letterati in ↳oma antica “trovano in traduzione”<sup>14</sup> forme, generi e intrecci attraverso i quali dare espressione al proprio modo di intendere la realtà, ai conflitti che la società repubblicana avvertiva come urgenti, alle credenze intorno alle quali annodare i propri riferimenti identitari, e attuano lo sconfinamento sino al punto da attribuirsi l’invenzione di un genere “tutto loro”, quello satirico, appunto, grazie a ↳icerone abbiamo la possibilità di ottenere un osservatorio privilegiato su una modalità di utilizzo della parola che arriva dalla ↳recia e cambia anche in questo caso, insieme ai suoi confini, anche i propri tratti distintivi. ↳i tratta dell’*eloquentia*, la capacità di *dicere*, ossia di prendere la parola e di parlare in pubblico, per alcuni scopi concreti ben definiti.



<sup>12</sup> 1, 3-6.

<sup>13</sup> ↳secondo il noto giudizio di ↳uintiliano, ↳, 1,93. ↳ulla costituzione del genere satirico rinvio a ↳itroni 1989, pp. 311-341, e a ↳abate 1981, pp. 5-44. ↳ttimo volume di insieme ↳reundenburg-↳ucchiarelli-↳archiesi 2007.

<sup>14</sup> ↳’espressione che uso qui, e su cui tornerò anche in conclusione di questo contributo, appartiene a ↳eertz 1988, pp. 47-69.

[51] *At vero extra Graeciam magna dicendi studia fuerunt maxumique huic laudi habiti honores illustre oratorum nomen reddiderunt. nam ut semel e Graeco eloquentia evecta est, omnis peragravit insulas atque ita peregrinata tota Asia est, ut se externis oblineret moribus omnemque illam salubritatem Atticae dictionis et quasi sanitatem perderet ac loqui paene dediceret. hinc Asiatici oratores non contemnendi quidem nec celeritate nec copia, sed parum pressi et nimis redundantes; Thodii saniores et Atticorum similiores. [...] sed veniamus ad nostros, de quibus difficile est plus intellegere quam quantum ex monumentis suspicari licet. [53] Quis enim putet aut celeritatem ingeni Aruto illi nobilitatis vestrae principi defuisse? qui de matre savianda ex oraculo Pollinis tam acute arguteque coniecerit; qui summam prudentiam simulatione stultitiae texerit; qui potentissimum regem clarissimi regis filium expulerit civitatemque perpetuo dominatu liberatam magistratibus annuis legibus iudicisque devinxerit; qui collegae suo imperium abrogaverit, ut e civitate regalis nominis memoriam tolleret: quod certe effici non potuisset, nisi esset oratione persuasum.*

⊙uori dalla ⊙recia si registrarono grandi sforzi verso l'eloquenza e i grandissimi onori ottenuti con il riconoscimento pubblico resero illustre il nome degli oratori. ⊙nfatti, non appena l'eloquenza salpò dal ⊙ireo, percorse tutte le isole e tutta l'⊙sia venne attraversata al punto che essa si contaminò di caratteri estranei e perdette tutto il colorito sano della dizione attica, disimparando quasi a parlare. ⊙a qui sorsero gli oratori asiani, non disprezzabili né per velocità né per abbondanza espressiva, ma poco contenuti e troppo ridonanti; i ⊙odii sono dotati di linguaggio meno corrotto e più simile agli ⊙ttici [...] ⊙a veniamo ai nostri, di oratori, dei quali è difficile capire di più di quanto sia possibile supporre dalle testimonianze. ⊙hi infatti pensa che l'eloquenza, o l'agilità del talento, mancasse a ⊙ucio ⊙ruto, il più importante rappresentante della tua famiglia, o ⊙ruto? ⊙ui, che aveva interpretato in modo acuto e profondo l'oracolo di ⊙pollo, su quale fosse la madre da baciare; lui, che tolse il potere al suo collega per cancellare dalla città la memoria stessa del nome del re; cosa che certo non avrebbe potuto essere ottenuta, se non fosse stato persuasivo nei suoi discorsi.

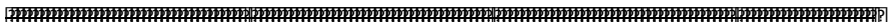
◎ el *virtus*, opera del 46 a.◎., ◎icerone prova a tracciare una storia della parola usata in pubblico nella sua città, e per farlo, come vediamo ben delineato qui sopra, “personifica” l’*eloquentia*, si cui segue, in qualche modo, lo sviluppo “biologico”: nata in ◎recia e cresciuta, sana e robusta, ad ◎tene, la parola usata in pubblico attraversa il mare che separa l’◎ttica dalle isole, e si conta-mina di caratteri nuovi e diversi da quelli originari. ◎a qui, attraverso la mediazione dei ◎odii, arriva in ◎oma. ◎icerone la riconosce come strumento essenziale e prioritario di cui il fondatore della *res publica*, il punitore di tiranni, il vendicatore di ◎ucrezia, e cioè quel ◎ucio ◎ruto antenato del ◎iunio ◎ruto (il futuro cesaricida) che compare nell’opera come suo interlocutore, si serve per realizzare i cambiamenti istituzionali che portano ◎oma al suo ingresso nella storia del ◎editerraneo. ◎a “parola che fa le cose” non è più quella che si esprime nei *carmina*, ormai percepiti come manifestazioni arcaiche di questa istanza; l’*eloquentia*, per i ◎omani, diventa molto presto l’espressione più autentica del proprio essere uomini e cittadini: un modello di azione e di intervento nella realtà, capace di realizzare l’*honestum* e l’*utile* dell’essere umano nelle relazioni con i propri simili, la via privilegiata per ottenere visibilità sociale, *gloria* e *laus*. ◎n questo modello finiscono con il convergere e con il confrontarsi più importanti fenomeni culturali di ◎oma antica: l’arte di persuadere, il sapere per vivere bene, la giustizia e le sue teorie, persino la discussione sullo statuto dei saperi tecnici, delle *artes*. ◎n esso trovano spazio anche i fatti legati alla produzione e alla diffusione del sapere, come il passaggio dall’oralità alla scrittura, dalla circolazione orale a quella libreria dei testi. ◎ un certo punto, questo meccanismo si inceppa:

[330] ↳os autem, ↳rute, quoniam post ↳ortensi clarissimi oratoris mortem orbae eloquentiae quasi tutores relictis sumus, domi teneamus eam saeptam liberali custodia, et hos ignotos atque impudentes procos repudiemus tueamurque ut adultam virginem caste et ab amatorum impetu quantum possumus prohibeamus.



◎ oi, ◎ ruto, poiché dopo la morte di ◎ rtensio, che fu un oratore illustre, siamo rimasti per così dire i tutori di un'eloquenza orfana, teniamola in casa, nel recinto di una vigilanza generosa, e respingiamo i suoi pretendenti ignobili e arroganti, proteggiamone la purezza come si fa con una vergine ormai cresciuta, e teniamola lontana per quanto possiamo dall'assalto dei innamorati.

◎ ll'indomani della vittoria di ◎ esare nella guerra civile, di fronte a una città impoverita e deserta, perduti i compagni dell'ultima generazione con i quali aveva condiviso prerogative, responsabilità e meriti delle pubbliche funzioni accordate alla capacità di parlare in pubblico, ◎ icerone segnala che l'eloquenza è diventata una *adulta virgo*, ma è anche un'orfana che ha bisogno di essere tutelata e protetta, perché non diventi facile preda di pretendenti violenti e feroci, i nuovi padroni della scena politica. ◎ ome si tutela la parola nata per essere pronunciata in pubblico, la parola capace di "fare le cose"? ◎ eniamola in casa, suggerisce l'◎ rpinate. ◎ on si tratta tanto della resa del vecchio oratore di fronte all'avanzare del nuovo; questa è piuttosto la strategia ciceroniana per governare un cambiamento in corso. È arrivato il tempo di usare la parola in forma scritta, per la circolazione delle idee; nella tarda repubblica, il *dicere* per sopravvivere si fa scrittura, circola nei libri, diventa letteratura. ◎ 'oratoria "agità" diventa oggetto di insegnamento retorico nelle scuole, una cosa profondamente diversa dall'*eloquentia*; la parola che fa le cose viene veicolata dalla letteratura che ormai circola per iscritto<sup>15</sup>.



<sup>15</sup> ◎troup 2003, pp. 115-140; per uno sguardo a tali problematiche nel *rutus*, mi permetto di rinviare al mio saggio introduttivo in ◎ archese 2011, pp. 9-54.

#### 4. ↳e trasformazioni del dicere

◉e c'è un'opera in grado di raccontare gli esiti di questa trasformazione, questa è il *dialogus de oratoribus* di ◉acito. ◉n essa, il cambiamento è già avvenuto, rendendo difficile persino chiamare con il loro nome tradizionale, *oratores*, i soggetti-attori di questo modello<sup>16</sup>. ◉'eloquenza diventa un ascensore sociale per chi la pratica, ma appare incapace di azione politica, non più capace "di fare la cosa giusta". ◉lcuni cavalcano il nuovo corso, trionfalmente, diventando persone di successo. ◉er altri, la frustrazione politica rischia di diventare paralizzante, umiliante. ◉ome uscire dall'angolo dell'impotenza politica? ◉no dei personaggi che ◉acito presenta nella sua opera, il grande oratore ◉uriazio ◉aterno, compie una scelta e "sconfina". ◉alta oltre i confini professionali e tecnici dell'*eloquentia oratoria*, di una parola che gli pare ormai incapace di autonomia e di coscienza politica, sporca come è diventata degli interessi personali, macchiata inesorabilmente dal sangue dei propri avversari, e sceglie la poesia tragica:

*↳go autem sicut in causis agendis efficere aliquid et eniti fortasse possum, ita recitatione tragoediarum. et ingredi famam auspicatus sum, cum quidem [imperante] ↳erone inprobam et studiorum quoque sacra profanantem ↳atinii potentiam fregi, [et] hodie si quid in nobis notitiae ac nominis est, magis arbitror carminum quam orationum gloria partum. ac iam me deiungere a forensi labore constitui, nec comitatus istos et egressus aut frequentiam salutantium concupisco, non magis quam aera et imagines, quae etiam me nolente in domum meam intruperunt. ↳am statum cuiusque ac securitatem melius innocentia tuetur quam eloquentia, nec vereor ne mihi umquam verba in senatu nisi pro alterius discrimine facienda sint.*

---

<sup>16</sup> ◉acito, *dial.* 1.1.

⊙, come posso realizzare qualcosa e impegnarmi forse con abnegazione con la mia attività di oratore, così posso anche con la pubblica lettura delle tragedie. ⊙ o desiderato ottenere notorietà quando sotto il regno di ⊙ erone ho spezzato il potere personale immorale e profanatorio di ⊙ atinio, e oggi, se ho un po' di fama e di buon nome, credo di averlo conseguito più con la gloria derivata dalla mia attività di poeta che da quella dell'attività oratoria. ⊙ ormai ho stabilito di congedarmi dalla fatica del foro, né desidero questo codazzo di *clientes* al mio seguito più di quanto desideri bronzi e ritratti che hanno fatto ingresso in casa mia contro la mia volontà. ⊙ tutelare la stabile sicurezza di ciascuno non è la capacità di parlare in pubblico, ma l'integrità che deriva da una giusta condotta, e non esito a prendere la parola in senato se si tratta di difendere qualcuno.

⊙a soluzione individuata da un grande oratore deluso dalla propria impotenza politica è saltare il fosso, abbandonare l'oratoria e scegliere la letteratura. ⊙ aternò diventa uno scrittore di tragedie, di *carmina*: saltando il fosso, sconfinando, l'oratore frustrato e contaminato ritrova nei *carmina* la propria possibilità di intervenire nel reale e di farlo recuperando la propria *innocentia*. ⊙n qualche modo, le strade della parola usata in pubblico (*l'eloquentia*) e dell'integrità morale che si esplica in una condotta improntata a giustizia (*l'innocentia*) si sono separate irreversibilmente. ⊙ aternò non esiterà a prendere ancora la parola in senato, se si tratterà di intervenire a difesa di qualcuno, ma si sottrarrà alle pratiche invalse di una oratoria aggressiva e delatoria che costruisce potere ma contamina, distoglie dal fare la cosa giusta. ⊙ ettendosi alla ricerca di un uso della parola che invece ricongiunga insieme meriti e responsabilità morale nei confronti della propria comunità di riferimento e di chi in essa gestisce il potere, ⊙ aternò trova la poesia tragica<sup>17</sup>, *carmina* che vengono letti in pubblico e che poi circolano per

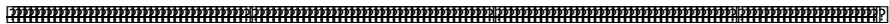
---

<sup>17</sup> ⊙ onvincente presentazione dell'operazione di ⊙ acito nel *dialogus* in

iscritto, sotto la forma del libro. In qualche modo, dunque, questo personaggio di Cicerone ha pienamente dato seguito all'auspicio formulato da Cicerone nella chiusa del *Orator*. Cicerone, infatti, sconfiggendo dall'*eloquentia oratoria* dei processi e dei delatori all'*eloquentia sanctorum* e *augustiorum* che pratica attraverso la poesia tragica ritiene di avere preservato e pienamente recuperato la sostanza etica e sociale della parola usata per il pubblico, "fare qualcosa" per sé e per gli altri. Cicerone l'invito ciceroniano di tenere in casa l'*adulta virgo* per tenerla pura nelle sue prerogative, Cicerone risponde abbandonando il foro e impegnandosi nella stesura di tragedie che usano i racconti mitici e gli *exempla* storici per esprimere il proprio punto di vista sul mondo, sul potere, sulla comunità e sui rapporti tra gli uomini:

[3] *igitur ut intravimus cubiculum Ciceronis, sedentem ipsum[que], quem pridie recitaverat librum, inter manus habentem deprehendimus. Ciceronem secundus "nihilne te" inquit, "Cicerone, fabulae malignorum terrent, quo minus offensas Ciceronis tui ames? [...]" Ciceronem ille "leges" inquit "quid Ciceronem sibi debuerit, et adgnosces quae audisti. Quod si qua omisit Cicerone, sequenti recitatione Cicerone dicet; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi. Etque ideo maturare libri huius editionem festino, ut dimissa priore cura novae cogitationi toto pectore incumbam." [...] Cicerone laetor magis oblatum nobis iudicem, qui me vel in futurum vetet versus facere, vel, quod iam pridem opto, sua quoque auctoritate compellat, ut omissis forensium causarum angustiis, in quibus mihi satis superque sudatum est, sanctiorem illam et augustiorem eloquentiam colam.*

Cicerone quando entrammo nella stanza di Cicerone, lo trovammo seduto con in mano il libro del quale aveva dato pubblica lettura il giorno prima. Cicerone allora secondo gli disse: "Cicerone e dicerie dei maligni non ti distolgono dal dedicarti a quel Cicerone con cui hai dispensato offese? [...]" Cicerone lui: «Cicerone eggerai cosa Cicerone aterni abbia dovuto a se stesso, e riconoscerai le



parole che hai ascoltato leggere. «e qualcosa ha omesso «atone, lo dirà «ieste in una prossima lettura: ho già pronta nella mia testa una nuova tragedia. « i affretto a pubblicare questo libro per potermi dedicare ad uno nuovo con tutto il mio impegno. [...] «er cui sono particolarmente lieto che ci venga offerto l'amico «econdo come giudice, in modo che mi vieti di continuare a fare versi in futuro, oppure, come già da tempo desidero, mi sproni anche con la sua autorevolezza a coltivare quell'eloquenza più sacra e feconda, messe da parte le angustie delle cause forensi, nelle quali ho già faticato abbastanza».

«elle tragedie che compone, con rinnovata e insperata voglia di fare, quasi con fretta, «atone ha ritrovato "quanto doveva a se stesso", la pienezza del proprio essere, che per un cittadino romano coincide con l'esercizio responsabile del proprio talento e delle proprie funzioni<sup>18</sup>. «osì, alle mozioni preoccupate degli amici, che nelle sue opere riconoscono il rischio che corre chi parla liberamente ai potenti, risponde che è proprio questo che egli deve a se stesso e al proprio ruolo nel mondo. «er farlo, però, non prende più la parola in pubblico, in senato, nei processi: sceglie di scrivere libri<sup>19</sup>, di leggerli in pubblico, di metterli in circolazione velocemente, perché attraverso di essi circolino anche le proprie valutazioni sulla realtà in cui vive.

«n quest'opera di «acito, lo sconfinamento è la soluzione che «atone individua per salvaguardare il potere della parole, ed è uno sconfinamento che nutre la letteratura. «a nutre di una speranza che

---

<sup>18</sup> «o interpretato il *«ialogus* come un apologo sui temi della responsabilità e del merito nella cultura romana d'età imperiale in un intervento al «onvegno *«responsabilità e merito nel mondo antico. «retorica, giustizia, società*, «alermo 10-11 febbraio 2016, di prossima pubblicazione.

<sup>19</sup> «u «atone "icona" della civiltà del libro che si consolida in età imperiale mi sono soffermata in « archese 2015, pp. 29-61.

sembrava morta: scrivere è “fare”, un fare etico, un fare politico<sup>20</sup>.  
☉nche qui, come nelle battute iniziali della letteratura latina, vediamo operare lo sconfinamento come un principio vitale, di rinnovamento, di sopravvivenza, di proiezione nel futuro.

## 5. *↳rovare in traduzione, oltrepassare i confini*

☉uale invito, sul piano formativo, può essere formulato a partire dal riconoscimento della funzione vitale dello “sconfinamento” nella letteratura latina?

☉ntanto, si può valorizzare la funzione della traduzione come momento cruciale di un processo conoscitivo democratico e inclusivo<sup>21</sup>. ☉ncorare la pratica della traduzione in una cornice di senso fatta di operazioni conoscitive che diventano competenze essenziali e sociali: operazioni di connessione, inclusione, congiunzione, e insieme di separazione, differenziazione, opposizione. È quanto la competenza traduttiva consente di realizzare: lo scarto tra due universi di discorso in cui il traduttore si colloca per mediare, nella consapevolezza che molto, nel trasferimento da un codice espressivo ad un altro si perde, anche se contemporaneamente molto viene trovato. ☉ei testi si trovano depositati i significati con i quali soggetti appartenenti a una determinata cultura esprimono se stessi: chi traduce imbecca un canale privilegiato per conoscere un'altra forma di vita, impara a utilizzare con consapevolezza parole e concetti della propria cultura. ☉oprattutto, chi sa tradurre interiorizza un meccanismo di interpretazione di ciò che è altro da sé, che da



<sup>20</sup> ☉na soluzione ben diversa dalle condivisibili osservazioni, improntate a lucida frustrazione per l'impotenza della letteratura di fronte alla realtà contemporanea, che trovo in ☉iglioli 2015.

<sup>21</sup> ☉intraccio un importante sostegno storico e metodologico in ☉raund 2010, pp. 188-200.

un lato deve risolvere il problema dell'estraneità, dall'altro cogliere ed esprimere il rumore stesso dell'estraneità, attraverso l'utilizzazione del nostro vocabolario e della nostra enciclopedia di conoscenze. © na competenza utile per tutta la vita, la vita di un cittadino inserito in società complesse nelle quali devono convivere molteplici codici e condotte culturali<sup>22</sup>. © a convivenza e il rispetto non si realizzano quando i cittadini leggono la realtà rimanendo all'interno della propria enciclopedia e del proprio sapere, e neppure quando provano a trasferire se stessi negli oggetti culturali che osservano. © a comprensione si realizza quando si sa rimanere simultaneamente nello spazio di differenza aperto dalla decodifica di un sistema di segni a noi non familiare in un sistema di segni che lo è. © arebbe un peccato rinunciare alla possibilità di acquisire questa competenza di lunga durata; una competenza che, per utilizzare la bella definizione di un antropologo contemporaneo, © lifford © eertz, consente di "trovare in traduzione"<sup>23</sup>, contemporaneamente, gli altri e noi stessi.

© oi, una sollecitazione su cui riflettere proviene dal modo in cui, tra © icerone del *vrutus* e © acito del *riialogus*, la "parola che fa le cose" si trasforma in libro, e in qualche modo fonda la cornice di senso e di circolazione del sapere in cui ancora ci muoviamo. © 'esigenza di © icerone, "mantenere casta" *l'adulta virgo* che è diventata l'eloquenza, appare a prima vista una paternalistica strategia conservativa. © n realtà, tenere in casa la parola implica la sua decisiva trasformazione in testo scritto, un cambiamento/sconfinamento che ne rende però possibile la sua trasmissione attraverso il tempo, le generazioni, i bisogni delle nuove cornici sociali, politiche e

---

<sup>22</sup> © entre scrivo, non pare concluso il dibattito sull'opportunità di mantenere la traduzione come seconda prova all'esame di stato del © icoe classico, rilanciato dalle proposte emerse nel convegno tenutosi a © ilano il 28 e 29 aprile 2016 "l liceo classico del futuro. © 'innovazione per l'identità del curriculum". © invio anche a © ettini 2013, pp. 925-941.

<sup>23</sup> © edi *supra*, n. 14.

culturali. Il concetto di oratorico ce lo mostra chiaramente, sconfinando concretamente dall'uso di abilità oratorie all'uso di abilità letteraria: sempre *eloquentia*, parola che fa le cose, ma diversamente caratterizzata, nel genere, nell'ambito di destinazione, nel pubblico, nel *medium* utilizzato. Una sollecitazione, una lezione, che forse ci può ancora utilmente interrogare, quando pensiamo alla ricerca filologico-letteraria, al suo futuro, al suo senso, alla sua utilità. Non si tratta certo di ignorare la corretta opportunità di ricorrere ad aspetti tecnici assolutamente specialistici, per affrontare lo studio di oggetti complessi come sono i testi, quanto semmai di fare proprio l'ammonimento che Bernard Williams rivolgeva a se stesso, prima ancora che agli altri:

«Non si significa piuttosto che la ricerca, almeno quando tenta di dire qualcosa di interessante, non può procedere interamente nei limiti stabiliti dalle sue credenziali»<sup>24</sup>.



<sup>24</sup> Williams 2007, p.4.



© archese © osa © ita

## © riferimenti bibliografici

©ustin 2012

©ustin ©ohn ©., *come fare cose con le parole*, tr. it. a cura di ©. ©enco e ©. ©bisà, © arietti, © enova-© ilano 2012<sup>11</sup> (ed. or. *how to do things with words*, © xford 1962, 1975).

©archiesi 2008

©archiesi © lessandro, ©ellum ©alicum: *l'unificazione dell'Italia nell'epicure, in patria diversis gentibus una? Unità politica e identità etniche nell'Italia antica*, ©tti del convegno internazionale ©ividale del ©riuli, 20-22 settembre 2007, a cura di ©. © rso, ©©©, ©isa 2008, pp. 243-260.

©ettini 2005

©ettini © aurizio, *n'identità "troppo compiuta": eroiani, satini, romani e alii nell'epicure*, «© © », 55, 2005, pp. 77-102.

©ettini 2012

©ettini © aurizio, *vertere. n'antropologia della traduzione in roma antica*, ©inaudi, ©orino 2012.

©ettini 2013

©ettini © aurizio, *classici. ntenati o enciclopedia culturale?*, «© © u-lino», 6/2013, pp. 925-941.

©raund 2010

©raund ©usanna, *translation*, in *the xford handbook of roman studies*, ed. by ©. ©archiesi and ©. ©cheidel, © xford 2010, pp. 188-200.

©itroni 1989

©itroni © ario, *usa pedestre*, in *lo spazio letterario di roma antica*, a cura di ©. ©avallo, ©. ©edeli, ©. ©iardina, vol. © ©alerno ed., ©oma 1989, pp. 311-341.

da ㊦mpoli 2013

da ㊦mpoli ㊦iuliano, *↳ntro gli specialisti. ↳a rivincita dell'umanesimo*,  
㊦ arsilio, ㊦enezia 2013.

㊦rnout-㊦ eillet 1951

㊦rnout ㊦lfred - ㊦ eillet ㊦ntoine, *↳ictionnaire etymologique de la langue  
latine*, ㊦lincksieck, ㊦aris 1951<sup>3</sup>.

㊦reundenburg-㊦ucchiarelli-㊦archiesi 2007

㊦reundenburg ㊦irk, ㊦ucchiarelli ㊦ndrea, ㊦archiesi ㊦lessandro,  
*↳usa pedestre. ↳toria e interpretazione della satira in ↳oma antica*,  
㊦arocci, ㊦oma 2007.

㊦eertz 1988

㊦eertz ㊦lifford, *↳ntropologia interpretativa*, tr. it. di ㊦. ㊦eonini, il  
㊦ulino, ㊦ologna 1988.

㊦iglioli 2015

㊦iglioli ㊦aniele, *↳tato di minorità*, ㊦aterza, ㊦oma-㊦ari 2015.

㊦a ㊦enna 2003

㊦a ㊦enna ㊦ntonio, *↳a cultura letteraria a ↳oma*, ㊦aterza, ㊦oma-㊦ari  
2003<sup>6</sup>.

㊦abate 1981

㊦abate ㊦ario, *↳a satira di ↳razio: morfologia di un genere irrequieto*, intro-  
duzione a ㊦razio, *↳atire*, a cura di ㊦. ㊦abate, ㊦izzoli, ㊦ilano 1981,  
pp. 5-44.

㊦aird 2010

㊦aird ㊦ndrew, *↳eception*, in *↳he ↳xford ↳andbook of ↳oman ↳tudies*,  
ed. by ㊦. ㊦archiesi and ㊦. ㊦cheidel, ㊦xford ㊦andbook, ㊦xford  
2010, pp. 349-368.

㊦archese 2011

㊦archese ㊦osa ㊦ita, *↳uello che circola tra noi. ↳eciprocità e memoria  
nel ㊦rutus di ↳icerone*, introduzione a ㊦icerone, *↳ruto*, a cura di

◎ archese ◎ osa ◎ ita

◎.◎.◎ archese, ◎ arocci, ◎ oma 2011, pp. 9-54.

◎ archese 2015

◎ archese ◎ osa ◎ ita, *Libri e reciprocità. Aspetti simbolici della circolazione libraria tra Vicerone e Tacito*, «*Il Mulino*» 13, 2015, pp. 29-61.

◎ ariotti 1986

◎ ariotti ◎ cevola, *Vivio Andronico e la traduzione artistica*, ◎ niversità degli studi di ◎ rbino, ◎ rbino 1986<sup>2</sup>.

◎ arducci 1993

◎ arducci ◎ manuele, *Le risonanze del potere*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di ◎ . ◎ avallo, ◎ . ◎ edeli, ◎ . ◎ iardina, vol. ◎ ◎ alerno ed., ◎ oma 1993<sup>2</sup>, pp. 533-577.

◎ icone 2014

◎ icone ◎ iusto, ◎ bscuro positus loco. *Trattoria e tragedia nell'età del ferro*, «*Il Mulino*», ◎ , 2, 2014, pp. 33-48.

◎ troup 2003

◎ troup ◎ arah ◎ ulpepper, *Culta virgo: the personification of textual eloquence in Vicerone's Brutus*, «*Il Mulino*», 50, 2003, pp. 115-140.

◎ raina 1970

◎ raina ◎ lfonso, *Sortit barbare. Le traduzioni poetiche da Vivio Andronico a Vicerone*, ◎ dizioni dell'◎ teneo, ◎ oma 1970.

◎ raina 1993

◎ raina ◎ lfonso, *Le traduzioni*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di ◎ . ◎ avallo, ◎ . ◎ edeli, ◎ . ◎ iardina, vol. ◎ ◎ alerno ed., ◎ oma 1993<sup>2</sup>, pp. 93-123.

◎ illiams 2007

◎ illiams ◎ ernard, *Vergogna e necessità*, tr. it. di ◎ . ◎ erra, il ◎ ulino, ◎ ologna 2007.

Il bisogno di storie.

Cognizione, narrazione e autobiografia

© © © © © © © © © © © © © © © ©

1. *È un enorme bisogno di storie*

«È un enorme bisogno di storie» scriveva, tra gli altri, Jonathan Franzen. È ben pensare si tratta di una strana osservazione: è vero che abbiamo bisogno di storie; potremmo, però, anche dire che siamo sovrachiati dalle storie, viviamo nelle storie; gli spettacoli televisivi, i social media, i nostri amici sembrano essere lì, sempre a raccontarci storie o frammenti di esse. Il bisogno di storie è un bisogno che non può essere soddisfatto, è un bisogno costitutivo degli animali linguistici. Infatti siamo immersi in una molteplicità di narrazioni e narrativo è il pattern che utilizziamo per rendere comprensibili i comportamenti degli uomini e degli animali.

«Il talento narrativo contraddistingue il genere umano tanto quanto la posizione eretta o il pollice opponibile» scriveva Jerome Bruner (2002, p. 97); non sappiamo se il narrare sia un istinto (Ottshall 2014), una funzione adattativa, o cos'altro, possiamo, però, asserire che la nostra vita si dispiega attraverso pattern narrativi. È questa consapevolezza la troviamo, oggi, variamente declinata in autori con approcci teorici assai diversi. È l'idea che il significato emerga attraverso una forma narrativa è stato un punto caratterizzante i programmi di ricerca semiotici, per esempio Iigirdas e Reimas ne ha fatto il cuore del suo sistema. E mentre sembrava che

la questione della narratività fosse appannaggio residuale di semiotici e teorici della letteratura, la questione è entrata nel dibattito che anima le scienze cognitive trovando nuova linfa nell'innervamento con altri paradigmi.

●n quest'articolo discuteremo questo *bisogno* di creare narrazioni in un'ottica linguistico-cognitiva partendo dal fatto inoppugnabile che *noi costruiamo storie*. ●otremmo anche dire che noi, animali linguistici, siamo infatti sistemi narrativi: buona parte delle nostre interazioni verbali sono infatti brevi narrazioni o, meglio, frammenti di esse. È evidente che stiamo adottando una nozione di narratività molto poco impegnativa; non stiamo asserendo che ogni parlante è impegnato in un progetto letterario, anche se si potrebbe sostenere, come fa ●aniel ●ennett (1992, 1988), che siamo tutti dei romanzieri, perché tutti (con poche eccezioni) siamo capaci di rendere coerente tutto il materiale che ci riguarda all'interno di una storia, «la nostra autobiografia». ●iò che vogliamo mettere a fuoco è il fatto che ognuno di noi comprenda e descriva i fenomeni che lo riguardano organizzandoli in scene narrative.

●n po' come le parole che usiamo per descriverli, gli eventi acquistano senso solo quando entrano a far parte di strutture più ampie, testi o giochi linguistici che siano, e questi testi hanno spesso un carattere narrativo; come le parole o le frasi si prestano a differenti possibilità di comprensione, così gli eventi si prestano a far parte di innumerevoli narrazioni talvolta tra loro divergenti. ●er esempio, utilizzando la parola 'cane' possiamo intendere un certo animale, qualcuno che fa male il suo mestiere, qualcuno particolarmente cattivo, ma anche qualcuno particolarmente fedele, connotando questo termine in modo elogiativo, dispregiativo o facendosene vanto, come i domenicani, appunto i *homini-canis*, ma anche intendendo il termine nel suo senso letterale esso rimane un termine ambiguo; potrei intendere, infatti, il mio cane, un cane che ho visto poco tempo prima, un qualunque esemplare domestico del *canis lupus*, e via dicendo. ●er sciogliere l'ambiguità, non basta fare riferimento a una singola frase, perché anche una frase

può essere usata in accezioni diversissime tra loro che solo la comprensione di un testo o appunto di un gioco linguistico può disambiguare.

## 2. ✚a lingua è fascista

☉a cognizione umana sembra in gran misura fondarsi sulla capacità di inserire singoli elementi in quadri più ampi che garantiscono la possibilità di vedere trame di senso. È importante notare come tali trame di senso non siano date, ma siano piuttosto il risultato di costruzioni più o meno consapevoli e socialmente determinate. ☉rova ne sia il fatto che è difficile individuare, negli eventi dati, quali siano le connessioni pertinenti che ne costituiscono il tessuto di intelligibilità e quali non lo sono. ☉n altri termini, nei fatti non sono immediatamente dati con chiarezza i confini e le connessioni tra reti di eventi. ☉er citare un esempio dalla cronaca, un kamikaze compiendo un atto terroristico dà un senso al suo agire inserendolo in una storia che evoca un passato e un futuro, lui spera, di gloria. ☉er dare senso all'evento, questo viene inserito, come anello, in una catena che lega narrativamente martiri ed eroi. ☉o stesso evento viene raccontato come il segno di uno squilibrio mentale o di un inutile episodio di una insensata guerra di religione, se visto da altre prospettive. ☉ in questo caso si cerca di trovare elementi di questa storia nel vissuto familiare e sociale del protagonista, e così via. ☉n ambedue i casi la costruzione di una trama di senso può essere vista come un'operazione creativa in cui i fatti vengono selezionati ed organizzati dal soggetto secondo vincoli in parte dati dai fatti stessi, dalle modalità cognitive umane, dalla storia culturale del soggetto.

☉videntemente non tutte le nostre espressioni linguistiche sono intrise di narratività allo stesso modo, per es. l'affermazione «☉utti gli uomini sono mortali» o le grandi massime, per rimanere in ambito letterario, come «tutte le famiglie felici si assomigliano»

sono meno narrative, ma si tratta di espressioni particolari, dotate di una forte riconoscibilità e per certi versi avulse dalle nostre pratiche più comuni, anche se studiosi (Turner, 2005) sostengono che tutto il pensiero è intrinsecamente narrativo, includendo nella dimensione narrativa anche le dimostrazioni matematiche, non fosse altro che per la loro organizzazione sequenziale. Basta comunque pensare alla dimostrazione del *venone* di Latone per averne una felice rappresentazione. Evidentemente la dimensione narrativa sottesa ad un testo non è necessariamente legata alla sequenzialità (per un'interessante lettura del pattern narrativo di un fenomeno non immediatamente narrativo, come quello della *marca*, cfr. Arrone, 2007).

Ma, al di là di queste sofisticate accezioni di narratività, non vi è dubbio che sia facile individuare una dimensione narrativa nelle espressioni più comunemente usate: «e vogliamo partire in agosto, dobbiamo pensarci per tempo», in un'espressione come questa è chiara la connessione temporale e soprattutto è chiaro che i fatti messi in relazione sono collegati sulla base di cause o ragioni. È questo collegamento che dà coesione alla successione temporale. Si potrebbe dire allora che una narrazione si basa su un insieme di enunciati tenuti assieme da una successione temporale e da una connessione di cause o, meglio, con terminologia Wittgensteiniana, di ragioni.

Consideriamo una descrizione di questo tipo:

«Art si alza dalla poltrona. Scende dalla stanza. Percorre il corridoio. Entra in cucina. Guarda il frigo, lo apre, contempla il contenuto. Prende il latte». Abbiamo una descrizione di una successione di eventi, e nulla ci dice che sono legati tra loro ma noi li comprendiamo, a meno di un effetto letterariamente straniante, come un frammento di un racconto in cui un tale Art si alza dalla poltrona per prendersi un bicchiere di latte. Abbiamo una certa difficoltà a considerare i fatti isolatamente e, molto spesso, possiamo dire che comprendere un fenomeno significa saperlo concatenare con altri fenomeni a nostro parere significativi, sapere quale sia la sua causa

e quali le sue conseguenze, inserirlo, cioè, in un catena di eventi significativi caratterizzata da un prima e un dopo.

Questa caratteristica della nostra cognitivà è strettamente dipendente dal funzionamento della lingua. La lingua dirige la nostra attenzione su uno stato di cose, presente o meno. La differenza di quanto troppo a lungo è stato sostenuto anche dai filosofi del linguaggio, un'espressione, se da un lato descrive un singolo stato di cose, dall'altro lo descrive come «anello di una catena» che siamo noi a dover forgiare. Gli eventi evocati non sono singole immagini come vorrebbe una certa visione della lingua di stampo neopositivista, ma sono sempre basati sulla creazione di un testo latamente narrativo. Secondo alcune recenti prospettive nel campo delle scienze cognitive, per le quali rinviamo al bel libro di Michele Cometa (2017), per esempio nell'ambito enattivista, anche le espressioni più evidentemente descrittive sono il risultato di una rimessa in scena degli eventi, e poggiano dunque sulla riproposizione di sequenze di azioni o di eventi vissuti o sulla proiezione di circostanze possibili. Unque, contrariamente a quanto sostenuto dalla linguistica e della filosofia del linguaggio *mainstream* del secolo scorso, le narrazioni, più che gli enunciati descrittivi sembrano essere il modello da cui la varietà delle espressioni linguistiche si dirama. Come sostiene Daniel Cometto (2007) nella sua *Narratives Practice Hypothesis* e con lui anche Shaun Gallagher (Gallagher, Cometto, 2008), le narrazioni costituiscono il mezzo attraverso cui, nello sviluppo, i bambini acquisiscono progressivamente le capacità cognitive di base essenziali per tutti gli aspetti delle loro interazioni sociali. La capacità di comprendere o prevedere comportamenti altrui si forgia tramite l'immedesimazione e la comprensione delle storie che ci vengono raccontate. Le storie richiedono continuamente la nostra immedesimazione, e a partire da questo coinvolgimento sviluppiamo progressivamente la capacità di astrarre verso narrazioni in terza persona, poi verso modalità più generali e meno immediatamente legate a situazioni concrete. Ci potrebbe discutere, ma esula dall'obiettivo di questo contributo, cosa intenda effettivamente Cometto con



◎ arco ◎ arapezza

narratività, e se questa nozione sia sufficiente a sorreggere una tesi così forte, ma su questo obiezione ci si limita a rinviare a ◎ laudio ◎ aolucci (2012). ◎ i interessa invece notare il possibile collegamento tra queste ipotesi e la teoria della simulazione che prevede appunto un meccanismo, quello dei neuroni specchio, a fondamento di questa immedesimazione empatica, come ipotizza ◎ ittorio ◎ allese (2007, 2015).

◎ er precipitare queste osservazioni in un'unica considerazione generale, dunque, potremmo affermare che, a partire da un certo evento, noi creiamo un intorno narrativo in cui altri eventi devono essere connessi, e che questa caratteristica della lingua è una delle sue principali funzioni.

◎ er converso, inoltre, se da un lato si può affermare che la funzione narrativa è una funzione fondamentale della lingua, è anche vero che una narrazione ha bisogno di una lingua. È la lingua che utilizziamo che ci impone, come nota ◎ ernard ◎ ictorri (2002), come caratterizzare l'azione. ◎ ove essa abbia inizio e fine lo stabiliamo noi attraverso il modo in cui raccontiamo l'azione e costruiamo la scena narrativa attraverso l'aspetto e i tempi verbali che scegliamo per descriverla.

◎ gni scena narrativa può essere raccontata in modi diversi ma non al di fuori delle possibilità offerte dalla lingua, non al di fuori dell'organizzazione temporale che la lingua c'impone. ◎ n un famoso racconto di ◎ orges, *✚ giardino dei sentieri che si biforcano*, viene descritto un romanzo che cerca di venire fuori dai vincoli della temporalità ma ne risulta un labirinto incomprensibile. ◎ a lingua è fascista, diceva ◎ arthes (1981) in modo provocatorio, intendendo che la lingua non solo offre delle possibilità espressive, ma, allo stesso tempo, impone le modalità espressive in cui inserire la varietà dell'esperienza. ◎ a temporalità degli eventi è uno tra i vincoli che tutte le lingue impongono, sia pure ciascuna nella forma che le è propria. ◎ ossiamo anche dire che l'organizzazione temporale attraverso la quale comprendiamo i fenomeni sia in stretta connessione con la nostra linguisticità.

☉er chiarire meglio, anche un gatto esibisce comportamenti differenti che dipendono dalle sue esperienze. ☉ essun gatto randagio è particolarmente affettuoso con gli umani, mentre è facile che un gatto vissuto in un contesto familiare esibisca un comportamento assai domestico. ☉er ogni animale, o quasi, il passato è significativo. ☉otremmo dire, con buona approssimazione, che un gatto pur avendo dei ricordi, non ha accesso a questi ricordi; questi non sono, infatti, disponibili alla loro modifica, possono più o meno sbiadire nel tempo, ma non possono essere trasformati di senso. ☹ ricordo doloroso non può divenire piacevole, come capita invece agli umani.

☉n altri termini non fanno parte di alcuna narrazione, perché è preclusa la possibilità di ri-organizzarli in narrazioni diverse, più o meno ricche. ☉ricordi animali stanno lì e da questo passato, alcuni animali, almeno, acquisiscono, però, importanti strategie cognitive che consentono loro di interagire con il mondo.

### 3. ☉ non ho scoperto nulla. ☉ o soltanto imparato a conoscere quello che sapevo

☉olgendosi invece agli animali linguistici si nota un fatto per certi versi ovvio. ☹ nostro passato è continuamente oggetto della nostra attenzione. ☉ndipendentemente dalla nostra inclinazione a parlare di noi stessi, noi raccontiamo, in primo luogo a noi stessi, il nostro passato sotto forma di storia, ricca o povera che sia, complessa o elaborata. ☉ noi siamo proprio quella storia lì, che ci raccontiamo continuamente ogni volta modificandola. ☹ passato diviene per noi storia, come scrive ☉imatti. ☉a nostra autobiografia non è la diacronia, il passato che è iscritto nell'albero, o non è solamente quella, per quanto la mia pelle non sia più quella di un ventenne. ☉a nostra autobiografia è una storia curiosa che si basa sul nesso difficilmente solubile tra ciò che abbiamo vissuto, come lo abbiamo vissuto, come pensiamo di averlo vissuto. ☉ a un certo

punto di vista noi evidentemente abbiamo un passato, ma questo passato si confonde con la nostra storia.

◎ ove sta la grande differenza tra il passato e la storia? ◎ a storia è il passato raccontato, il passato che viene ricostruito nelle forme che ci sono messe a disposizione della lingua, e allo stesso tempo si potrebbe anche dire che tra le funzioni della lingua vi è quella di forgiare il nostro passato e il nostro futuro. ◎ olo dopo essere stato raccontato, il passato diviene per noi accessibile e dunque conoscibile. ◎ n gatto fa corpo con le sue esperienze, noi invece quelle esperienze le discutiamo e le organizziamo in modi differenti a seconda dei diversi momenti della nostra vita.

◎ oco importa che questo racconto sia per certi versi illusorio, come da tempo la psicanalisi ci spiega, e finalmente quest'intuizione è accettabile anche da neuroscienziati, come ◎ azzaniga (1999, p. 27) che scrive che la «biografia è una creazione della mente. ◎ 'auto-biografia è inevitabilmente un'invenzione». ◎ a noi siamo animali autobiografici, abbiamo bisogno di raccontarci questa storia. ◎ nche se, nota perspicuamente ◎ erconti (2013), ci sono dei limiti alla strutturazione narrativa e ci sono diversi casi in cui abbiamo una cognizione e una memoria slegata da ogni contesto narrativo. ◎ a è nell'autobiografia, nel nostro racconto autobiografico, che le nostre esperienze si trasformano in ricordi espliciti e vengono inseriti in concatenazioni di senso che la psicanalisi ci ha insegnato a considerare imprevedibili ma comprensibili. ◎ ome scrive ancora ◎ elice ◎ imatti (2002, p. 222): «il legame tra i ricordi non è nei ricordi stessi, ma nasce nel momento in cui questi vengono inseriti in una struttura narrativa».

◎ .◎ . è l'acronimo con cui è meglio conosciuto ◎ enry ◎ olaison, un uomo affetto da epilessia cui furono asportate nel 1953 alcune parti dei lobi temporali del cervello. ◎ ra la prima volta che si eseguiva una tale drammatica operazione e non se ne conoscevano le conseguenze che furono importantissime per la neuropsichiatria. ◎ razione allo studio su questo caso, durato diversi decenni, abbiamo una conoscenza molto più approfondita dei circuiti neurali legati

alla memoria. La nostra conoscenza pagata a caro prezzo dal povero che perse la possibilità di consolidare i propri ricordi, e pur conservando in buona parte la memoria semantica, almeno quella relativa al periodo precedente l'operazione, perse quasi del tutto la propria memoria episodica. Era, ad esempio, in grado di ricordare le cose che aveva appreso (memoria semantica) ma esse erano del tutto del tutto staccate dal loro contesto: poteva ricordare dettagli della storia americana senza riuscire ad associare alcun evento significativo per lui. I medici che lo avevano in cura avevano una grande difficoltà nel comprendere fino in fondo come interagire con lui, al di là del mero interesse scientifico. La mancanza della memoria episodica lo rendeva incapace di connettere narrativamente le proprie esperienze, di costruire un'immagine di sé coerente e di instaurare qualsiasi rapporto con altri che andasse al di là del momento presente. Lui lo rendeva una sorte di "alieno". È simile per molto versi alle altre persone, ma diversissimo per altri importanti aspetti, al punto che risulta difficile immaginare come si possa vedere il mondo attraverso gli occhi di lui, ovvero privati della possibilità di ricostruire la propria vita (Ittrich 2016, p. 290).

La nostra specie narrativa, che ritorna continuamente sui propri ricordi, è solo in questo gioco di continua ricostruzione che essi acquisiscono senso e divengono parte di un'esperienza complessiva, la nostra. Non si tratta di una pratica privata e solitaria, come Rousseau sembra configurarla nella sua *autobiografia*, ma di una pratica che prevede costitutivamente l'intersoggettività, la dimensione pubblica.

La costruzione di catene causali è strettamente subordinata all'esigenza di esplicitare le ragioni che legano gli eventi narrati. In questo senso, la ragione narrativa non è uno spazio privato, ma si fonda sul "gioco" dialogico, intersoggettivo, del motivare, spiegare, fornire ragioni degli eventi in questione. Ci pensi ad una banale interazione tra due amiche in cui una racconta all'altra le proprie difficoltà amorose. Nel raccontare non si cerca un punto di vista diverso da qualcuno che conosce i fatti, ma piuttosto uno "specchio"

◎ arco ◎ arapezza

che rifletta i fatti raccontati entro una trama di senso e di connessioni che permettano di comprendere meglio ciò che è successo. ◎a nostra comprensione necessita di una costruzione intersoggettiva del racconto degli eventi, persino in interazioni informali, quotidiane e lontane da rielaborazioni letterarie. ◎i sono addirittura casi, come l'*Autobiografia di Alice Soklas* di ◎ertrude ◎tein, nei quali la composizione della propria autobiografia viene presa in carico da un'altra persona.

È attraverso la mediazione linguistica che noi accediamo al nostro passato, ed è grazie a ciò che abbiamo coscienza di noi, come di qualcosa che resta costante nel fluire dell'esperienza: il nostro io si dispiega in una storia particolare, la nostra, ed ha la forma dell'autobiografia. ◎otremmo dire che attraverso l'autobiografia noi conosciamo noi stessi, sebbene sembri un paradosso. ◎rima del racconto autobiografico questa storia non la conosciamo. ◎ome ◎evin, il personaggio di ◎olstoj, potremmo dire: «◎ non ho scoperto nulla. ◎ o soltanto imparato a conoscere quello che sapevo». ◎ifficile determinare se sia l'esigenza di raccontarci la nostra storia a generare in seconda battuta altre narrazioni, o se piuttosto non si sviluppi la consapevolezza della propria storia sulla base di altri racconti. ◎due tipi di racconto interagiscono, e la dimensione narrativa del nostro io struttura tanto il nostro racconto individuale quanto la nostra comprensione o le nostre elaborazioni su eventi altri.

◎e la pulsione alla narrazione caratterizza trasversalmente gli esseri umani, indipendentemente dalle forme in cui si attua, dalla consapevolezza di tale meccanismo, la narrazione letteraria, invece, è un fenomeno differente. ◎on discuteremo qui in che modo dalla cognizione narrativa si passi alla narrazione letteraria, che appare come un'espressione caratterizzata da modalità assolutamente peculiari, per esempio dall'esattezza con cui le storie vengono raccontate. ◎alvino nelle sue *sezioni americane* (1988, p. 72) parla della sua scrittura come in tensione tra due tipi di scrittura: «◎ a una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possono compiere operazioni e dimostrare teoremi; e

dall'altra parte lo sforzo delle parole per rendere con la maggiore precisione possibile dell'aspetto delle cose» e degli eventi. ①n ambedue i casi agisce una pulsione all'esattezza che anima la forza motrice della scrittura letteraria.

①i tratta di una pulsione che non può trovare piena soddisfazione perché il linguaggio naturale è sempre troppo ricco e ridondante, oppure troppo lacunoso nel rendere conto della densità della nostra esperienza. ①a lingua non è lo specchio del nostro mondo, ma forse, il modo in cui partecipiamo al nostro e all'altrui agire (e sentiamo lo scarto con il vissuto).

①nsomma, pur non potendone essere pienamente soddisfatti, raccontiamo storie o frammenti di esse, perché non possiamo fare a meno di dar senso alla nostra esperienza nelle forme della lingua. ① a, forse, questo era anche il nostro punto di partenza, cui torniamo, speriamo più consapevoli se non altro del fatto che la questione merita di essere approfondita.

◉ arco ◉ arapezza

## ◉ iferimenti bibliografici

◉ runer 2002

◉ runer ◉ erome, *La fabbrica delle storie. Scritto, letteratura, vita*,  
◉ aterza, ◉ oma-◉ ari 2002.

◉ alvino 1988

◉ alvino ◉ talo, *Lezioni americane*, ◉ arzanti, ◉ ilano 1988.

◉ imatti 2000

◉ imatti ◉ elice, *La scimmia che si parla*, ◉ ollati ◉ oringhieri, ◉ orino 2000.

◉ ometa 2017

◉ ometa, ◉ ichele, *Perché le storie ci aiutano a vivere, La letteratura necessaria*, ◉ ortina, ◉ ilano 2017.

◉ osentino 2012

◉ osentino ◉ rica, *La mente narrativa*, ◉ orsico, ◉ oma-◉ essina 2012.

◉ ennett 1992

◉ ennett ◉ aniel ◉ ., *The self as a center of narrative gravity*, in  
◉ essel, ◉ ole, ◉ ohnson 1992.

◉ ennett 1988

◉ ennett ◉ aniel, *Why everyone is a novelist*, «*Times Literary Supplement*», 16-22 sept. 1988.

◉ ittrich 2016

◉ ittrich ◉ uke, *Patient S.S.: A story of memory madness and family secrets*, ◉ euguin ◉ andom ◉ ouse, ◉ ondon 2016.

◉ allagher, ◉ utto 2008

◉ allagher ◉ haun, ◉ utto ◉ aniel ◉ ., *Understanding others through*

Primary interaction and narrative practice, in Latev, Racine, Inha, Konen 2008, pp. 17-38.

Allese 2007

Allese, Ittorio, Before and below 'theory of mind': embodied simulation and the neural correlates of social cognition, in «Philosophical Transactions», 362 (1480), 2007, pp. 659-669.

Allese, Uerra 2015

Allese, Ittorio, Uerra, Ichele, Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze, Cortina, Milano 2015.

Azzaniga 1999

Azzaniga, Michael, La mente inventata. Le basi biologiche dell'identità e della coscienza (1998), a cura di . Liverio, tr. it. . Cassino, Guerini e Associati, Milano 1999.

Ottshall 2014

Ottshall, Nathan, L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani, tr.it. . Livero, Collati Oringhieri, Orino 2014.

Utto 2007

Utto, Aniel, The narrative practice hypothesis: origins and applications of folk psychology, «Royal Institute of Philosophy Supplement», 82, 60, 2007, pp. 43-68.

Essel, Cole, Johnson 1992

Essel, Rank, Cole, Pamela, Johnson, Ale, Self and consciousness: multiple perspectives, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1992.

Arrone 2007

Arrone, Gianfranco, ↓ discorso di marca. Modelli semiotici per il branding, Aterza, Roma-Ari 2007.



◎ arco ◎ arapezza

◎ aolucci 2012

◎ aolucci ◎ audio, *social cognition between theory. simulation and narratives: the narratives practice semiotic hypotesis*, «*intellectica*», 58, 2012, pp. 173-196.

◎ erconti 2013

◎ erconti ◎ ietro, *limiti delle storie su se stessi*, in ◎. ◎ esideri e ◎. ◎. ◎ ieri (eds.), *prima e terza persona. forme dell'identità e declinazioni del conoscere* *etque*, special issue di *ateriali tra filosofia e psico-terapia*, «*etque*», 13, 2013, pp. 45-56.

◎ urner 2005

◎ urner ◎ ark, *mathematics and narrative. paper presented at the international conference on mathematics and narrative*, ◎hales & ◎riends, ◎ ykonos, 12-15 July 2005. ◎ersione digitale: <[thalesandfriends.org/turner\\_paper.pdf](http://thalesandfriends.org/turner_paper.pdf)>.

◎ ictorri 2002

◎ ictorri ◎ ernard, *l'homme narrans: le rôle de la narration dans l'émergence du langage*, «*langages*», 146, 2002, pp. 112-125.

◎ latev, ◎ acine, ◎ inha, ◎tkonen 2008

◎ latev ◎ ordan, ◎ acine ◎ imothy ◎., ◎ inha ◎ hris, ◎tkonen ◎sa, (eds), *we shared mind: perspectives on intersubjectivity*, ◎hn ◎enjamins, ◎msterdam 2008.

© rima © ersona/© erza © ersona.

© na riflessione sui rapporti  
tra © etteratura e © ciencia

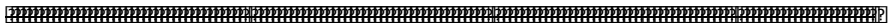
© © © © © © © © © © © ©

*una descrizione del mondo,  
sia quando prende la forma di concetti  
fissati da complicate equazioni  
o da scelte di scrittura,  
è sempre una scelta all'interno  
di una visione del mondo*  
© avid © ohm

## 1. *sulla scena del delitto*

© ciascia sosteneva che la letteratura è la forma più alta che la verità possa assumere. © ffermazione potente e suggestiva, che il grande di © acalmuto ha ripreso più volte ed in varie forme e che oggi una lettura meno “attuale” permette finalmente di consegnare alla sua universalità, ben oltre le gabbie di un tardo illuminismo borbonico fatto di pessimismo politico e mafiologia pervasiva. © l “© ruciverba” di © ciascia si muove tra le pieghe della © toria attraverso un gran numero di tracce – romanzi, saggi, pamphlet, articoli sui giornali, prefazioni –, ma l'intento politico e morale a volte dichiarato, altre di sfondo, non deve farci perdere di vista il valore del *metodo*, che attraverso tutte queste prove esce sempre più affinato ed astratto, rivelando tutto il suo potenziale epistemologico.

Leonardo Sciascia amava i *roman policier* ed è stato il padre naturale di una magnifica generazione di giallisti siciliani – qui citiamo soltanto Santo Iazzese e Gian Auro Costa<sup>1</sup> – che hanno capito benissimo la lezione essenziale del maestro, trasportandola sempre più all'interno del genere per rinnovarlo e decostruirlo: il "fatto", l'*ammazzatina*, l'indagine che ne segue, le brusche virate d'esistenza dei personaggi, la scoperta finale dei colpevoli ma ancora di più delle circostanze in cui è maturato il crimine sono catalizzatori di vite ed eventi in cui si iscrive uno sguardo, luoghi geometrici tramite i quali la scrittura può costruire una prospettiva sul mondo, il cui esito è il plusvalore al netto dell'indagine. In altre parole, non sempre un colpevole è dato, ma ciò che il poliziesco di stampo sciasciano realizza è una *costruzione del mondo*, ed assieme di una *voce*, di un *punto di vista* in grado di vedere quel mondo. Ancora una volta, il poliziesco torna a confrontarsi con l'epistemologia, ma stavolta in gioco non è il "positivismo" di Conan Doyle o di Austin Freeman e neppure il senso estetico del delitto di Maniaco, ma qualcosa di più intimamente connesso alla nostra capacità di *mettere in scena il mondo*. Per farlo bisogna necessariamente passare dalla storia perché ogni metodo ed ogni descrizione è una tappa che si costituisce e si disfa come ogni processo del tempo. Sciascia sa bene che il potere è un racconto e metterlo in atto richiede una "visione", un *theatrum mundi* che regge tempi, scenografie, azioni e voci. L'indagine non può *sic et simpliciter* rivelare il nome dell'autore. Sarebbe una falsa pista. Deve capire perché la rappresentazione ha preso quella forma, *perché dice quelle cose e non altre*. Scrive Marina:

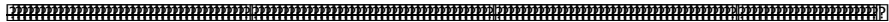


<sup>1</sup> Naturalmente non dimentichiamo Andrea Camilleri, che ci sembra però avere, al di là di parentele ovvie, più consanguineità con Simonon. Per una genealogia illuminante vedi i *radio* 2014.

©ciascia rivela il suo fascino letterario non meno che la sua forza conoscitiva soprattutto nel legame profondo che esiste tra una strategia del disvelamento [...] e un'altra strategia [...] fondata sull'occultamento di lacerazioni e ferite della coscienza [...]<sup>2</sup>

©siste, come sempre nella scrittura dei grandi, un'ideale circolarità tra *Il giorno della civetta* (1961) e l'estrema *Storia semplice* (1989): il dato empirico e contingente del primo libro suggerisce tra righe e silenzi quello che nell'ultimo diverrà limpida ed universale enunciazione di una teoria potente che incamera e rende *fattibili* i dati. ©ome ©orges e ©asolini, per ©ciascia la scrittura è uno strumento che rivela la trama segreta del mondo, e per poterlo fare deve essere in grado di puntare ed ingrandire gli indizi minimi, quelli che un ricercatore meno abile classificherebbe tra i rumori di fondo, costruire un antimondo come griglia di confronto e cartina di tornasole, non temere gli aspetti controintuitivi della verità, immaginare mondi controfattuali<sup>3</sup>

©osa ha a che fare tutto questo con la ricerca scientifica? ©parentemente poco, in realtà moltissimo. ©a per comprenderlo è necessario prima sgombrare il campo – ancora una volta! – dei luoghi comuni che si depositano sulla conoscenza e polarizzano le *humanities* e le arti sulla *prima persona* (racconto, emozioni, soggettività, finestre temporali ristrette o comunque sempre determinate) e l'attività scientifica sulla *terza persona* (la voce iperuranica e atemporale della "©atura" in forma di ©eggi e ©eoremi, un'oggettività senza desideri simile ad un destino). ©ciascia avrebbe notato maliziosamente che è sempre una terza persona – teologica, economica e oggi esplicitamente e mediaticamente



<sup>2</sup> ©raina 2009, p. 9.

<sup>3</sup> In questo ©ciascia è singolarmente vicino a ©orges, da lui amato, e persino a ©alvino, che sembrerebbe agli antipodi.

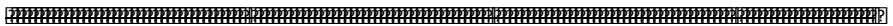
ognazio icata

scientifica –, quella che il potere usa per mettersi in scena<sup>4</sup>. Può essere un esercizio utile dunque esplorare lo spazio tra le prima e la terza persona, cercare le tracce di una connessione antica e ancora di più comprendere come questo gap si è formato, realizzando un *delitto quasi perfetto*.

## 2. Indizi

Chiedersi se la verità sta più dalla parte della prima o della terza persona sarebbe un po' come mettere in bocca al conio ilato di Bulgakov una trappola circolare come quella dell'uovo e della gallina. I nzi, significherebbe già dare per stabilita e definitiva una dicotomia che invece va indagata e sfumata, sia per toglierle l'eccedenza di senso che per ridarle la sua metrica originaria.

Qui non può bastarci la lezione illuminante di Nelson Goodman sul *costruire mondi*<sup>5</sup>: è del tutto evidente che dimensioni e gradazioni della conoscenza siano distribuite lungo tutto il fronte delle attività umane, da mero ad Einstein. Quello che sciascianamente vogliamo chiederci è perché progressivamente la terza persona ha guadagnato una supremazia diremmo ontologica, oltreché epistemica, rispetto alla prima persona, quest'ultima sempre più relegata ai tormenti e dai dubbi di un privato / politico delle "cose umane" verso le quali le immutabili leggi dell'universo sono del tutto indifferenti. Più precisamente, comprendere quando e come è scomparso *l'osservatore come metasistema* indispensabile alla descrizione del mondo<sup>6</sup>, catalizzatore tra l'indefinito e il compiutamente descritto, tra l'apertura indifferenziata e la chiusura che realizza un equilibrio



<sup>4</sup> Per il ruolo ideologico della divulgazione e la compromissione dei rapporti tra scienza e cultura vedi: icata 2016.

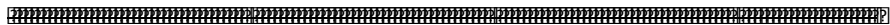
<sup>5</sup> Goodman 1988.

<sup>6</sup> Sull'argomento si vedano almeno Conas 1995 e Eylan 1986.

omeocognitivo con il mondo, traendolo dalla sua naturale “fuzzità” e dandogli una forma secondo intenti, criteri e obiettivi. Ed è quest’ultimo l’anello mancante con la prima persona, evidente filiazione interpersonale del narratore!

La questione si pone, in modo forse più drammatico, all’interno dello stesso spettro delle discipline scientifiche, per lungo tempo (ed in parte ancora oggi!), suddivise in scienze “hard” e “soft”. Le prime, fisica in testa, rappresenterebbero un modello procedurale insuperato, tanto da aver prodotto l’incerta dottrina del “fisicalismo”, che sarebbe lo status ideale a cui ogni scienza degna davvero di questo nome dovrebbe tendere. Le definizioni operative, chiare relazioni tra le osservabili, leggi matematiche di cristallina chiarezza. Ed tutto grazie ad un “metodo” caduto da qualche iperurano che permette di trivellare il mondo e decodificarne progressivamente le leggi, che vanno poi ad ordinarsi in una sequenza che punta verso la “teoria del tutto”, quel famoso “occhio di dio” puramente matematico da cui tutto può essere derivato con un semplice giro della manovella calcolatrice come facevano i saggi di Laputa incontrati da Gulliver nei suoi viaggi. Sul fronte opposto le discipline “soft” tentano di comprimere con pasticciata empiria il soggetto umano e le sue forme collettive in modelli matematici con il peso di una metafora e la base su un’analogia. Ci limitiamo a ricordare qui le acrobazie statistiche di certa psicologia *naive*, o la continua lotta della teoria economica tradizionale per racchiudere le macchine desideranti e multidimensionali di Leibniz e i Wattari nei confini di una razionalità di agenti economici il cui unico principio è quello della massimizzazione del profitto<sup>7</sup>.

Questa polarizzazione delle scienze ai due estremi di uno spettro epistemico è evidentemente una perpetuazione del *cartesian cut* tra *res cogitans* / *res extensa*, arricchito dai successi della fisica, e



<sup>7</sup> Per i problemi posti delle nuove concezioni di razionalità limitata (o estesa), vedi: Raziano 2012.

dalle magnifiche sorti e progressive che l'occidente ha avuto in dono dalla big science e dalle sue esponenziali ramificazioni tecnologiche. La colonizzazione fiscalista del mondo è risultata così efficace e "solida" (verificabile, ripetibile, dotata di un enorme potere predittivo) da diventare di fatto la base degli attuali assetti del potere. Per renderla definitiva, bastava far sparire la complessità di una funzione logica essenziale, quella dell'osservatore, e metterla tra parentesi<sup>8</sup>, lasciando che si perdesse nelle pieghe della storia delle "due culture".

Ma il delitto perfetto non esiste, e rimangono sempre tracce. Invisibili per molto tempo, e recentemente riportate alla luce dallo studio dei sistemi complessi e da quella costellazione concettuale che viene definita genericamente "complessità", ridiventando oggetto del contendere tra le due culture!<sup>9</sup> Ci riferiamo qui a tutta una serie di discipline perdute, tentativi prematuri di meta-scienza o nuovi modelli di filosofia scientifica che già a partire dagli anni '40 avevano intravisto nella scomparsa dell'osservatore una pericolosa deriva per l'unità stessa della scienza. Tentativi poco noti, più celebrati che studiati. Dovremmo qui limitarci almeno a ricordare i grandi protagonisti della tradizione sistemico-cibernetica: Norbert Wiener, Ludwig von Bertalanffy, Gregory Bateson, Heinz von Foerster e finalmente i frutti bellissimi e maturi della collaborazione tra Umberto Eco e Francisco Varela<sup>9</sup>.

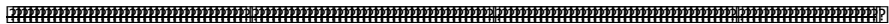
Come in ogni giallo che si rispetti, la verità alla fine appare persino ovvia. Ogni scienza è basata sull'attività osservativa e sperimentale, ma le osservabili della fisica non sono quelle della biologia o della psicologia. È del tutto sano che ogni disciplina crei il proprio habitat epistemico, senza per questo dover mettere in



<sup>8</sup> La definizione dell'osservatore come funzione logica è di Ermanno Cavicenga (corrispondenza privata).

<sup>9</sup> Per un'introduzione vedi: icata 2011.

discussione la propria scientificità. Il punto ovvio è che il fisicalismo va bene per gli oggetti “semplici” della fisica, e neppure troppo se lo consideriamo nelle sue accezioni più estreme di riduzionismo determinista, mentre le scienze “soft” si rivelano piuttosto scienze che non studiano oggetti o sistemi ben definiti ma piuttosto *processi* dove molte delle condizioni richieste dal fisicalismo, come leggi di conservazione, simmetrie e identità fisse di oggetti e proprietà, vengono meno. Si vede così il mito del *metodo unico* e si riconosce che la pratica della ricerca scientifica è sempre storicamente e culturalmente situata, *embodied* almeno quanto i suoi protagonisti, e che ogni teoria o modello o più genericamente “approccio” è una costruzione che un osservatore-agente opera su un numero selezionato di fatti in base ad obiettivi e criteri che cambiano con la natura dei fenomeni studiati. Si rivela allora la reale differenza tra le scienze “hard” e quelle che studiano invece biforcazioni, emergenze e cambiamenti. Le prime si occupano di sistemi in cui è possibile trarre relazioni strutturali invarianti nel tempo e nello spazio (le leggi, o “zippare” tutto in equazioni), le altre, come scienze di processo, non possono trascurare l’aspetto storico dei sistemi studiati e si occupano di aspetti del mondo in cui non è facile dipanare un singolo evento dallo *gnommero*<sup>10</sup> in cui sono intrecciate la sintassi e soprattutto la semantica del fatto. In realtà esiste anche il linguaggio scientifico per rendere chiaramente questa distinzione, ma anche qui alcuni indizi importanti sono stati occultati. Quando si può ottenere l’equazione di un fenomeno, questa è l’espressione formale di un gioco di relazioni tra variabili e parametri che esprimono quel fenomeno. Per risolvere un’equazione però, ottenere dunque una soluzione effettiva, sono necessarie quelle che i matematici chiamano le *condizioni limite e al contorno* che al di là dei tecnicismi sono il “qui” ed “ora”



<sup>10</sup> Il termine è preso a prestito dall’inesauribile premessa filosofica dell’opera gaddiana: Gadda 2002.



di quello specifico manifestarsi del fenomeno. ecco un altro tassello, quello del rapporto *complementare* e non opposto, *tra causa e casualità*. concentrarsi unicamente sulle cause e le leggi porta all'idea di un mondo meccanico, o forse oggi si preferirebbe algoritmico, dove non c'è spazio alcuno per ogni tipo di "novità", cosa che è evidentemente non vera. patto di non decidere, per qualche insano motivo, di dare valore solo agli schemi generali e non alle infinite variazioni con cui possono presentarsi. come diceva avid ohm, uno dei messimi teorici della fisica quantistica, nonché pensatore raffinato, una legge fisica non è un destino, è piuttosto una *griglia di possibilità* per l'accadere degli eventi. ed è questo il significato etimologico di *caso*, la cosa che effettivamente accade, che passando quella griglia da evento potenziale diventa fatto reale, accadimento, determinazione.

sistemi complessi sono proprio quei sistemi in cui il "qui" e "ora" è importante quanto, se non di più, le "leggi" sottese. sistemi in cui le condizioni in cui un evento si verifica sono persino più importanti delle "leggi" che regolano la classe a cui l'evento appartiene. non bisogna andare neppure troppo lontano per trovare esempi; anzi, ci si può soltanto imbarazzare davanti alla loro evidenza. evoluzione biologica, ad esempio, che pure si innesca su una ben precisa concatenazione di cause ed effetti biochimici; o la stessa cognizione umana che assegna ad ogni cervello una mente diversa!

entra così dalla porta principale quel soggetto che è assieme costruttore di teorie e rappresentazioni, narratore e protagonista di storie ed infine (o dovrebbe essere piuttosto l'inizio?), agente pilotato da quella bussola cognitiva che chiamiamo coscienza, quel processo per cui il colore "rosso" non è *mai lo stesso rosso*<sup>11</sup>. il suo ritorno decostruisce l'immagine mitologica di una scienza ideale, e la restituisce al suo farsi storico di procedura artigianale che tesse conoscenza al confine variabile tra incertezza ed errore. olmare il

---

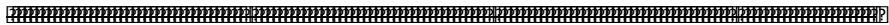
<sup>11</sup> icata 2008.

gap, riconnettere in uno spettro quelli che apparivano come poli opposti di una dicotomia non vuol dire annullare le distinzioni tra la prima e la terza persona in un'inutile confluenza. È piuttosto la premessa indispensabile per indagare quanto della reale complessità dell'avventura scientifica, e dei suoi miti e temi, sia rispecchiata dalla letteratura.

### 3. Testimoni

● punti d'incontro tra ● scienza e letteratura sono numerosissimi, e non basterebbe un volume per analizzarli tutti. ● ensiamo ad esempio ad un intero genere come la *science-fiction*, dove la scienza è produttrice di utopie e distopie<sup>12</sup>, oppure alla stessa saggistica "divulgativa", che nasce apparentemente come *ancella* della scienza praticata, ma si prende strada facendo parecchi gradi di libertà che vanno poi a diffondersi direttamente nell'immaginario collettivo, con una curiosa dipendenza inversa di un intero settore di ricerca dalle sue voci divulgative e dal consenso che sanno suscitare! ● oi esistono anche pochi e rarissimi libri che esaminano con la profondità dello storico e la grazia del letterato le motivazioni nascoste e simboliche della scienza, contribuendo a smitizzare un'idea banalmente tecnologica e di perenne contemporaneità, come *l'abirinto* di ● eter ● esic<sup>13</sup>. ● mpossibile passarli in rassegna.

● el resto, in ogni epoca, la grande letteratura è stata consapevole della necessità di lasciarsi attraversare dal problema generale della conoscenza almeno quanto dal contesto economico. ● a storia di ● lice e ● ob<sup>14</sup> non è mai *soltanto la loro storia*, ma quella del



<sup>12</sup> ● er scalfire la punta di un iceberg vedi il magnifico saggio di ● arko ● uvin (2010).

<sup>13</sup> ● esic 2006.

<sup>14</sup> ● lice e ● ob sono i protagonisti ormai tradizionali degli esperimenti di

mondo in cui sono immersi, con parametri interpersonali che definiscono conoscenze, credenze, paure, speranze, mestieri, pratiche, riti, abbondanza, povertà, vittoria e sconfitta.

Il maestro indiscusso è Leopoldo. Quando si tenta di strattornarlo in direzione della liricità più stucchevole, Giacomo fa resistenza, e mostra nello *ibaldone* di aver capito chiaramente e prima di altri nostri contemporanei la lezione del newtonianesimo, riconoscendo tra l'altro nella prosa di Alieci uno dei padri della "moderna" lingua italiana. Ipetiamo, un'analisi accurata uscirebbe fuori dai confini che ci siamo qui prefissi. A seguendo questa linea di connessioni sotterranee tra scienza e letteratura è impossibile non vedere, ad esempio, una connessione tra Roust e Usserl, da direzioni diverse entrambi sulle tracce di quella dimensione fenomenologica dell'esperienza che era stata tagliata dal cartesianesimo. Sono facilmente rintracciabili in H. Ann e . Usil le tracce dell'epilogo della parabola borghese neopositivista che arriva fin sulle soglie della crisi tra anima ed esattezza. Vicinandi al nostro tempo, le trasmutazioni quantistiche nella *rilogia* di Eckett eliminano le ultime vestigia di un'immagine classica del mondo: *olloy* è indistinguibile dall'uomo che segue, come il 'prima di nasce' e il 'morto' sono sovrapposti nella voce dell' *inominabile*. Per arrivare poi a . . . allace, e soprattutto ad *finite est*, dove ormai la scienza non è neppure una "narrazione" ma soltanto uno degli show possibili in un universo tanto vario quanto immobile nella sua ricorsività.

el seguito ci limiteremo ad alcuni testimoni eccellenti, scelti unicamente con il criterio del gusto e della frequentazione dell'autore.

Stefano 'rigo è un'antica e cara frequentazione, altrove abbiamo già detto del lavoro immenso e solitario di questo autore



informazione quantistica. Ii scambiano segnali in un universo di esperimenti ideali. Ii adottiamo qui come protagonisti di un romanzo segreto.

eternamente *inattuale*<sup>15</sup>. In questo *monstrum* della letteratura del 900 che è *Urcynus Urca* (1975) il primo riga inventa un linguaggio arcaico con la sovrapposizione del siciliano e dell'italiano e conferisce alla piccola odissea di "Urcia Umbria, nocchiero della ex regia Urarina, il sapore di un viaggio iniziatico in cui le figure della conoscenza hanno un'importanza decisiva. Il "perché" dal sapore positivista del professore, che pur deve arrendersi davanti al mistero delle uova d'anguilla, al "sentitodire", "vistocogliocchi" e "vistocogliocchi della mente" dello spiaggiatore, l'avventura di "Urcia è un continuo cambiamento di prospettiva e di conoscenza. Il alla fidanzata dolce e compiuta nel ricordo alle figure potenti e strabordanti delle *fimminote*, come la cariscamatica e sciamanica *Uccina Urcé*; dal delfino fotografato dell'ufficiale "Uroggini che in nulla corrisponde alle fere della sua esperienza di pescatore, il mondo svela continuamente al viandante nuovi aspetti in un espansione infinita. Il persino l'apparizione finale dell'*Urciferone* non si risolve in una battaglia finale e chiarificatrice, come accade tra "Uoby Uick e "Uchab. Il fluire eracleo delle cose distrugge il "Urciferone come la dolce feretta *Uezzogiornara* dei ricordi, il desiderio e il bisogno di senso sopravanzano sempre ogni conoscenza e l'immagine del mistero delle uova d'anguilla resta *un segno a parabola, simbolico e reale, indecifrabile e intimorente*.

Il primo riga tornerà su temi scientifici nel suo estremo *Prima delle Uobildonne*, dove il mondo dei pescatori dello stretto di Messina è sostituito da una svizzera ipermoderna e luccicanti bisturi aseptici che prefigurano la tecnoscienza e le tematiche transumaniste<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Uicata 2009, pp. 189-198.

<sup>16</sup> Il edizione di riferimento per *Urcynus Urca* è il primo riga 2003, mentre per *Uatti della Uera* è il primo riga 2004 e per *Prima delle Uobildonne* il primo riga 2006. Per la bibliografia secondaria, si rimanda a Uarta 2006, Urainito 2010, Ulfano 2000.

Per Alan S. Cowan la scienza è uno *strano attrattore* sul quale orbita spesso. In *Children in Time* (1987), scritto in occasione della nascita del primo figlio e sull'onda dei dibattiti sul *Children Act* del 1989 utilizza in modo brillante le teorie di Bohm per tessere una malinconica elegia dell'infanzia (perdita, regresso, rinuncia, ricorrenza) come un *implicate order* dal quale si dipanerà l'intera vita adulta. Come nelle note si ringrazia esplicitamente Bohm ed uno dei personaggi, Helma, al quale è affidata una riflessione che connette in modo ardito psicologia e fisica, è una collaboratrice di Bohm al Sirbeck College. In *Sabato* (2005) e soprattutto ne *Un amore fatale* (1997), la vita borghese e "cartesiana" di due scienziati viene turbata dall'incontro con figure patologiche che testimoniano come la natura stessa spinga continuamente l'uomo oltre i confini confortevoli delle sue rappresentazioni teoriche. Come è con *Solar* (2010) che si compie l'interesse di Cowan con la scienza. Il ritratto di Michael Beard, molto più falstaffiano che faustiano, è obel per la fisica per la teoria della *conflazione di Beard-Einstein*, è vivido ed esplosivo. Cowan mostra di aver meditato a fondo su quella parte d'umanità che si dedica alla pratica scientifica come mestiere e come vita, e ne esce fuori un personaggio che ha il sapore autentico dell'intuizione felice. Ormai ripiegato su sé stesso dopo il *obel*, Beard gioca a nascondino con il tempo, aiutato dall'alcool e dalle giostra della donna della sua vita più che dalla direzione nominale del nuovo istituto per le energie alternative. Eppure, nonostante i suoi capricci egotici e le sue paure, Beard è un personaggio incrollabilmente positivo, che si sforza di rimanere lucido e laico in tempi in cui anche la scienza rischia di diventare l'ennesima mitologia di massa. Al dispetto di un plagio, ed alienandosi sempre più quel consenso che gli deriverebbe dall'ossequio al *politically correct*, Beard è capace di rinnovarsi, e alla fine del romanzo si trasforma da vecchio teorico a promotore di una nuova visione energetica sostenibile. È il suo personale contributo alla diga, come nel finale di Aust, ma naturalmente è sempre troppo tardi: «percepì un turbamento

insolito, una specie di groppo al petto, ma mentre spalancava le braccia ad accoglierla pensò che probabilmente nessuno gli avrebbe creduto se avesse cercato di spacciarlo per amore»<sup>17</sup>.

Il volto ambizioso e di controverse fortune<sup>18</sup>, la stella di *Watner* (1976) di John E. J. illo utilizza come impalcatura ideale *Lice nel paese delle meraviglie* – scelta strutturale forse non felicissima, ma interessante riferimento ad un tipo sofisticato di *fabula* dove logica e senso si rincorrono – per narrare l'avventura del quattordicenne Silly Willig, l'obel per la matematica (che non esiste!), dentro l'avveniristica struttura che ospita l'*sperimento sul campo numero uno*, dove scienziati delle più diverse specialità tentano di decifrare i segnali che arrivano dalla stella di *Watner*, che sembrano indicare un'intelligenza aliena più che un fenomeno naturale. Nonostante una certa incompiutezza (voluta?) come oggetto letterario, *Watner's Star* custodisce alcune delle più dense e luminose pagine di John E. J. illo, e sicuramente le più acute scritte sulla scienza. Silly-Lice è il testimone perfetto per la fauna variegata di esemplari di *homo scientificus* che abitano il centro: è ancora abbastanza bambino da non doversi nascondere dietro un personaggio, è schietto e critico, non riconosce *naturalmente* l'ipse dixit, ed è appena lambito dai turbamenti sessuali che lo porterebbero verso forme più sottili, e subdole, di socializzazione. All'incontro con *Endor*, l'unico matematico che potrebbe essergli pari ma che vive ormai in cunicoli sotterranei scavati con le grucce e si ciba di vermi<sup>19</sup>, fino a tecno-

<sup>17</sup> Ora gli specialisti è stato per un periodo un gioco diffuso cercare di identificare il modello su cui John E. J. illo ha costruito il personaggio di *Eard*. Alcuni inconfondibili tratti derivano sicuramente dal più famoso e recente *obel inglese*, Peter Iggs. John E. J. illo 1988, 1997, 2005, 2010.

<sup>18</sup> John E. J. illo ha dichiarato (2011): «John E. J. illo ha detto che *la stella di Watner* è il mostro al centro della mia produzione. John E. J. illo forse è come se fosse in orbita, in orbita attorno ai miei altri libri».

<sup>19</sup> In questo personaggio sono affidate alcune riflessioni memorabili,

burocrati con interessi oscuri, il cammino di illy si risolve in un gioco ricorrente di pensieri e temi che progressivamente condivide polifonicamente con altri personaggi, cosa che esplode nella seconda parte dove grazie ad un cambiamento prospettico molto rapido, emerge una sorta di voce interiore collettiva, quasi uno *stream of consciousness* della scienza stessa:

‘è una vita dentro questa vita. n riempire vuoti. ra gli spazi c’è qualcosa. sono diverso da questo. on sono solo questo, sono di più. n me c’è altro, che non so come raggiungere. ppena al di fuori della mia portata c’è qualcos’altro che appartiene al resto di me. on so come chiamarlo, né come raggiungerlo. erò c’è. sono più di quello che sapete. a è uno spazio troppo strano per riuscire ad attraversarlo. on ci posso arrivare, ma so che c’è, e che ci si potrebbe arrivare. all’altra parte è dove si è liberi<sup>20</sup>.



vogliamo qui ricordarne una paradigmatica: «a matematica è l’unica avanguardia rimasta nell’intera repubblica delle arti. arte pura, ragazzo. rte e scienza. rte, scienza e linguaggio. rte come l’arte che un tempo chiamavamo arte. erse le ali dopo che i babilonesi vennero meno. a poi riemerse con i greci. i inabissò nell’età oscura. usulmani e indù la tennero in vita. ra però è tornata a splendere come non mai. sono diventato troppo distratto per la matematica. o scordato quanto può essere svelta e letale. o consegnato il mio panico alle sorgenti del campo nullo e alla radiazione di corpo nero. stato affascinante, per un po’. otevi scrutare e contare e misurare e sospirare. otevi meditare sulla volta celeste. otevi dire:“ hhhhh, eccolo lì, guarda, guarda”. oi però le dimensioni dell’universo hanno cominciato a deprimermi. o pensato che i ratneriani ci stessero offrendo una semplice proposizione dichiarativa o un ordinato grappolo di numeri in grado di spiegarci perché l’universo è così grande. on essendo riuscito a interpretare il messaggio, non mi è rimasto altro ripiego che il buco».

<sup>20</sup> on e illo 2011, p. 403.

La fine non si saprà mai se il messaggio viene da civiltà aliene o è stato messo in orbita per sollecitare nuovi investimenti. Potrebbe essere anche un messaggio che per vie topologiche traverse ritorna a noi da un passato o futuro lontani. La *fin dei conti* non sappiamo neppure se il messaggio esiste, o se è un'attitudine umana ricorrente a trovare configurazioni significative in un oceano sterminato di caos e bit. Sembra che 'dria ambria e illy willing condividano lo stesso destino, un cammino che sposta sempre in avanti il suo termine ultimo, dove il senso e la morte sfuggono ad ogni tentativo di cattura. La scienza è come una rete per i pesci – sosteneva . . . ddington –, le sue maglie sono fatte per prendere ciò che è compatibile con le sue dimensioni, non pesci più piccoli o altre *mirabilia* del mare come cavallucci marini e sirene. Nella sua ricerca di leggi universali su classi di eventi, alla fine la letteratura sembra ricordare che il sapere della scienza non cattura abbastanza saggezza per soddisfare i bisogni di una vita, che è sempre contingente, "qui" ed "ora". Scienza e letteratura dunque manterranno sempre la loro vitalità ed autonomia, all'interno dello stesso attrattore, avvicinandosi infinite volte senza mai incontrarsi, o divergere. Sia insberg che eierstrass<sup>21</sup> hanno parlato di affinità tra la scienza e la poesia, ma prima e terza persona restano due giochi diversi, segmenti risonanti e sospesi sull'abisso dove entrambe pescano poche e necessarie verità più o meno transitorie. Ranne rari casi, in cui ci si sottrae con grazia speciale:

Ora, il fatto di scomparire era forse morire matematico? Che ne potevano sapere loro se scomparivano perché morivano o solo



<sup>21</sup> Carl Theodor Wilhelm eierstrass (1915-1897), padre della moderna analisi matematica, affermò: «nessun matematico può esser completo se non ha qualcosa del poeta», a cui fa da da controcanto il famoso verso di Ellen insberg in addish (1961): «solo lo scienziato è vero poeta: ci dà la luna / ci promette le stelle ci farà un nuovo universo se sarà il caso».



ognazio icata

perché partivano, partivano epoca fissa come anguilla e pescispada? 'avevano mai vista con gli occhi loro una carogna o una carcassa di trentenaria? uesto era, e l'ultimo enimma di quella faccia smorfiosa di sfinge, ultimo eppure primo<sup>22</sup>.

#### 4. *Sovrapposizioni e sparizioni. Soggedo*

ottore ajorana ci riporta a ciascia, ed alla sua concezione di scrittura come indagine, scavo tra le pieghe dell'evento e della storia, o in questo caso tra la rima e la erza ersona. ajorana vive in una dimensione di stati *singolarmente sovrapposti*: da una parte l'autore dei nove articoli perfetti come le sinfonie di eethoven, ancora oggi modello insuperato per schiere di fisici teorici<sup>23</sup>, dall'altra ajorana che scompare, mistero fitto ed intricato a cui neppure la polizia dell'epoca – sferzata dal *voglio che si trovi* vergato in rosso da ussolini sul rapporto –, né quelle successive sono riuscite a dissipare. el resto ermi aveva previsto che se ajorana avesse deciso di scomparire, non sarebbe stato possibile ritrovarlo. 'è qualcosa nella dinamica dei fatti di ingannevolmente semplice: il traghetto apoli-alermo, l'incertezza sul passeggero che tutti indentificano a posteriori come ajorana, i biglietti ed il telegramma da ole sul mare che *“mi ha rifiutato”*, e prima alla famiglia, pregando di non portare il lutto per più di tre giorni. i sono insomma tutti gli elementi evidenti di un depistaggio, una vera e perfetta macchina teatrale, ma appena proviamo a

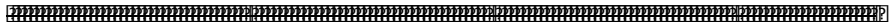
---

<sup>22</sup> ' rigo 2003, p. 149.

<sup>23</sup> entre scriviamo quest'articolo lavoriamo con un collega alla “orre di ajorana”, uno spettro di masse particellari che non corrisponde a nulla di ciò che osserviamo ma custodisce ancora oggi più di un profondo segreto fisico. a formula compare nel capolavoro *teoria relativistica di particelle con momento intrinseco arbitrario* (ajorana 1932).

decodificarla non sapremmo dire come, e dove. «estiamo abbagliati dall'intreccio. «ell'ultima lettera a «arelli, direttore dell'«stituto di «isica a «apoli, scrive. ««on mi prendere per una ragazza ibseniana perché il caso è differente»<sup>24</sup>. «davvero «ttore non fu mai una ragazza ibseniana. «enché dotato di un certo talento per gli effetti speciali e di un humor sulfureo ed assai siculo di cui erano spesso vittime i geniali ragazzi di via «anisperna – «ajorana era ben consapevole di essere un genio! –, non c'è traccia nell'intera sua vita di un comportamento autenticamente "strano". «e stranezze sono solo per gli osservatori esterni. «i avverte in «ajorana l'imperativo di una necessità intellettuale, un senso critico delle cose e di sé stesso, una reale insofferenza per le cose inessenziali. «he coincidono più o meno con ciò che la maggior parte di noi ritiene indispensabile<sup>25</sup> «una riservatezza che è forse retaggio di timidezze e pudori antichi ma intorno ai quali si sono costruiti una determinazione incrollabile.

«on riteniamo che «leonardo «ciascia credesse nella tesi "finale" del suo pamphlet. «iciamo piuttosto che utilizzò la sua acutissima analisi di «ajorana per innestarvi i suoi dubbi di vecchia data su scienza che stava per trasformarsi allora in tecnoburocrazia<sup>26</sup> e le sue più recenti antipatie per «egrè ed altri apprendisti stregoni di



<sup>24</sup> «ciascia 2004 (prima edizione «inaudi 1975). « riferimento indispensabile sulla storia di «ttore «ajorana è il libro *sempreverde* di «rasmo «ecami (2011).

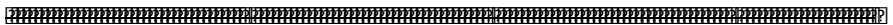
<sup>25</sup> «ove oggi abbondano i «« ridicoli e ridondanti, «ajorana si era limitato a scrivere: ««ono nato a «atania il 5 agosto 1906 [...] e nel 1929 mi sono laureato in «isica teorica sotto la direzione di «nrico «ermi. «o frequentato [...] l'«stituto di «isica attendendo a ricerche di varia indole». «llegando però due articoli straordinari, il cui unico rischio era di non venir capiti dalla commissione per il concorso a cattedra del 1937.

<sup>26</sup> «ciascia 1975.

ognazio icata

os lamos. ciascia sa benissimo che ajorana non sarebbe mai diventato un barbone, e tanto meno si sarebbe rifugiato in un monastero. È un fatto di stile. Personalmente non credo neppure a complotti interni che evocherebbero piuttosto il prof. aurana di *ciascuno il suo* (1964)<sup>27</sup>. Vediamo piuttosto che lo scrittore di acalmuto abbia innestato un *finalino* ad uso morale (un po' come la chiusura del *non Giovanni* di ozart-onte, dopo la scena con il commendatore) su una tesi corretta: ajorana si è sottratto alla sua vita, forse prendendo spunto da quel attia ascal che tanto amava. È dunque da domandarsi il *perché*, visto che il come appare insolubile. Qui, forse, bisogna essere fisici. ciascia si sofferma, come molti commentatori, su una frase che ajorana, in forme diverse, ripeté nelle sue conversazioni con colleghi ed amici: *la fisica è su una strada sbagliata*. È comprensibile che la forzatura del finale sia stata facilitata dall'interpretazione di questa frase da parte di ciascia, che mette in relazione l'intelligenza scientifica prodigiosa di ttore con la possibilità che avesse intravisto la fissione nucleare e la bomba. Nessuno potrà dire se ajorana ha effettivamente avuto una tale visione. Del resto la chiave è la famosa equivalenza massa-energia di einstein, ed in effetti tutta la generazione di ajorana comprese la complessità del nucleo atomico. Però è difficile pensare che fuggire da questo futuro possibile possa rappresentare per ttore una "soluzione". ttore non è alexander rothendieck (1928-2014), medaglia fields (non ritirata) che si radicalizza sempre più nelle sue posizioni anarco-pacifiste fino a lasciare tutto e vivere da eremita. Ancora una volta, ttore è un altro genere.

Recentemente l'enigmatica frase di ttore ha attirato l'attenzione di iorgio gampen, che gli ha dedicato un saggio<sup>28</sup>, la tesi del



<sup>27</sup> È la tesi dell'ingegnoso libro di mberto artocci (1999).

<sup>28</sup> Mi rimanda a gampen 2016.

filosofo però è difficilmente condivisibile per un fisico che conosce bene l'opera di Bohr. Bohr infatti suggerisce che la *mise en scene* della scomparsa (e in questo condivide l'idea di una volontà di scomparire che è già in Heisenberg), sia anche una rappresentazione dello scacco della fisica, costretta dalla danza dei quanti ad abbandonare le certezze classiche<sup>29</sup>. Piuttosto, diremmo che l'intero lavoro di Bohr è guidato dalla consapevolezza opposta, basta leggere la prolusione al corso di fisica teorica tenuto a Göttingen<sup>30</sup>; fu sicuramente uno dei primi teorici ad aver chiara l'importanza del distacco delle *finzioni* della fisica classica (il mondo non è fatto di sferette!), e gli aspetti rivoluzionari nella concezione della materia portati dalla meccanica quantistica. Poi, di nuovo, non riusciamo ad immaginare Heisenberg in vesti di drammaturgo della fisica, a mischiare vita e teoria perdendo quel distacco e quella misura critica che gli erano proprio quanto il taglio impeccabile dei suoi abiti. Bohr neppure, se per questo, ad autocelebrarsi in un diario privato come lo immagina Heisenberg. E i pensieri di quel tipo fece Heisenberg, erano sul limitare della coscienza, e permeavano forse il suo umore ma certamente non la sua mente.

Esistono piuttosto ragioni più tecniche, che stanno più dentro la fisica, e che potrebbero aver fatto da catalizzatore ad una preesistente situazione di insoddisfazione e solitudine<sup>31</sup>. Ricordia-



<sup>29</sup> Qualche anno prima, nel suo esercizio "biografico" su Bohr, Walter Heisenberg (19894) scrive: «È ora che la certezza è diventata probabilità si può, da tutto questo, trarre l'assurda conclusione che il non poter conoscere sia equivalente al non-essere?».

<sup>30</sup> Si veda Bohr 2006.

<sup>31</sup> Il libro di João Aguiar (2011) prende in considerazione molti aspetti personali e scientifici per mettere a fuoco i motivi di insoddisfazione di Bohr. L'autore è un ottimo fisico teorico, oltretutto uno scrittore efficace. Ma una certa disinvoltura nel discutere una possibile sessualità di Heisenberg gli sono però valse una sorta di *fatwā* da parte degli studiosi

moci che la pubblicazione nel 1932 del capolavoro di ajorana, quello che contiene *in nuce* ciò che oggi chiameremmo la sua "teoria del tutto", precede di pochi mesi la "vittoria" definitiva, fino ad oggi, del suo rivale aul . . . irac, con la scoperta nei raggi cosmici del positrone (l'elettrone negativo) da parte di arl nderson. ppure ajorana è consapevole che nella sua teoria ci sono elementi rivoluzionari ben più forti che nella proposta "perturbativa" del *mare di irac*. er dare al lettore un termine di paragone, nella teoria di ttore ogni particella è una sorta di stato eccitato di un'entità fondamentale, un po' come avviene nella contemporanea *teoria delle stringhe*. ppure non può fare a meno di prendere atto che la fisica va in un'altra direzione, forse al momento più feconda. a scienza è necessariamente un'impresa collettiva che si basa su paradigmi condivisi, il singolo scienziato non può che stare al *passo con i tempi*, cercando di influenzare in un modo o nell'altro la corrente principale. ggi esistono micro-paradigmi e nicchie teoriche, conseguenza inevitabile della proliferazione della comunità scientifica, ma al tempo di ajorana i teorici saranno stati dell'ordine delle decine e riteniamo che ttore vedesse con chiarezza la differenza tra un critico ed il *bastian contrario*. ui, che l'esercizio della critica aveva esercitato con profitto al punto da essere chiamato dai colleghi di via anisperna *grande inquisitore*, non avrebbe mai voluto trasformarsi in un contestatore isolato. uesto può essere uno dei motivi della transizione di ttore dalla storia della sua erza ersona in isica alla narrazione in rima ersona. scire da un tempo, per così dire, per entrare in un altro.

icuramente c'è la volontà di farlo. ciascia è molto preciso. a *comparsa* non è un giallo che va risolto. chi ancora oggi indaga in quella direzione fa un esercizio ozioso, e persino odioso. ome il rapimento di oro per ciascia non è l'atto in sé, ma un *affaire* che

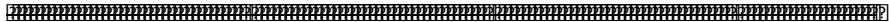


storici di ajorana, che lui ironicamente chiama gli "ettorologi".

coinvolge più piani e direzioni, così il mistero di utorjana sta nel dare un'accezione precisa a quel termine: utor non si trova, è morto o nascosto<sup>32</sup>, ma anche estinzione, perdita di importanza. utortrarsi. utor na soglia critica, insomma, oltre la quale la sovrapposizione utorrima/utorerza persona collassa in una resa dei conti privata alla quale utor ajorana non si sarebbe sicuramente sottratto.

utor'ipotesi credibile e fondata di una sopravvivenza del utor ajorana e non solo più generosa, ma più rivoluzionaria, o almeno più progressista, del comodistico suicidio. utoraltando a pie pari il luogo comune secondo il quale il genio dei fisici è precoce e di vita breve, o che un fisico può avere un grande talento nel suo ambito ed essere un imbecille nel resto, stando a quanto si sa di utor ajorana non rimane che credere che in lui la genialità abbia anticipato la scoperta della sua verità o della verità *tout-court* che utorvan d'ic di utorolstoj scopre solo prima di morire. utoruali sono i momenti veramente vivi della vita? utorgnuno ha la sua risposta, quasi sempre in ritardo. utor ajorana l'avrebbe avuta prima<sup>33</sup>.

utora scomparsa di utor ajorana resta, come le uova d'anguilla di utororcynus utorrca, il simbolo perfetto di una verità ultima e inaccessibile, qualcosa che sta sempre un passo oltre ogni conoscenza collettiva e procedurale, una contingenza intima che riscatta la catena delle cause pubbliche ed è ormai altro rispetto a queste. utor modo migliore per congedarci dal lettore ci sembra proprio questo passo di un utor ajorana *sempre inedito*, l'unico articolo "divulgativo", o meglio non tecnico, che utorttore scrive e che verrà pubblicato dopo la sua scomparsa dal collega e amico utoriovanni



<sup>32</sup> utoruri utoratò o s'ammucchiò? È il tema del romanzo di filiazione sciasciana utora utorcomparsa di utoratò (utor amilleri 2000).

<sup>33</sup> utorettera di utorurora utorernardini ad utorrasmo utorecami (in utorecami 2014).

entile r. nel 1942<sup>34</sup>. entiamo che queste righe di incommensurabile fascino, che come riconobbe ciascia invitano ipnoticamente alla rilettura, sono forse la migliore manifestazione di una reale e singolare sovrapposizione tra rima e erza ersona:

La disintegrazione di un atomo è un fatto semplice, imprevedibile, che avviene improvvisamente e isolatamente dopo un'attesa talvolta di migliaia e perfino di miliardi di anni; mentre niente di simile accade per i fatti registrati dalle statistiche sociali. Questa non è però un'obiezione insormontabile.

La disintegrazione di un atomo radioattivo può obbligare un contatore automatico a registrarlo con effetto meccanico, reso possibile da adatta amplificazione. Bastano quindi comuni artifici di laboratorio per preparare una catena comunque complessa e vistosa di fenomeni che sia comandata dalla disintegrazione accidentale di un solo atomo radioattivo. Non vi è nulla dal punto di vista strettamente scientifico che impedisca di considerare come plausibile che all'origine di avvenimenti umani possa trovarsi un fatto vitale egualmente semplice, invisibile e imprevedibile. E' è così, come noi riteniamo, le leggi statistiche delle scienze sociali vedono accresciuto il loro ufficio, che non è soltanto quello di stabilire empiricamente la risultante di un gran numero di cause sconosciute, ma soprattutto di dare della realtà una testimonianza immediata e concreta. La cui interpretazione richiede un'arte speciale, non ultimo sussidio dell'arte di governo.

---

<sup>34</sup> Ci rimanda a Ajorana 1942 riproposta da Cecami.

\* L'autore ringrazia, per ragioni diverse e incommensurabili tra loro, rasmò Cecami e Giorgio Asta per le discussioni su alcuni dei temi qui esposti; mbra arta, ita Archese e oberto Speziale per l'invito e la pazienza.

Referimenti bibliografici

gamben 2016

gamben Giorgio, *che cos'è reale? La scomparsa di Majorana*, Eri  
ozza, Licenza 2016.

Ifano 2000

Ifano Giancarlo, *li effetti della guerra. lingua, stile, narrazione. Su  
orcynus rca di Stefano Arrigo*, Luca Bossella Editore, Roma  
2000.

flan 1986

flan Enri, *ra il cristallo e il fumo. saggio sull'organizzazione del  
vivente*, Opulmonster, Torino 1986.

artocci 1999

artocci Umberto, *La scomparsa di Attore Majorana: un affare di  
stato?*, Andromeda, Bologna 1999.

amilleri 2000

amilleri Andrea, *La scomparsa di Atò*, Mondadori, Milano 2000.

arta 2006

arta Ambra, *Variazioni sul tema del fantastico: «orcynus rca» di  
Stefano Arrigo*, Ilori, Avenna 2006.

'Arrigo 2000

'Arrigo Stefano, *atti della vera*, a cura di . Medola e .  
Gavicchia, introduzione di . Medullà, Izzoli, Milano 2000.

'Arrigo 2003

'Arrigo Stefano, *orcynus rca*, introduzione di . Medullà,  
Izzoli, Milano 2003.



Ignazio Licata

Urrigo 2006

Urrigo Stefano, *Vima delle Vobildonne*, introduzione di Alter Medullà, Izzoli, Milano 2006.

Deillo 2011

Deillo On, *Va stella di Vatner*, Inaudi, Torino 2011.

Irrado 2014

Irrado Antonio, *Vn cruciverba italo-francobelga. Vciascia-Vernanos-Vimenon*, Monanno, Catania 2014.

Adda 2002

Adda Carlo Emilio, *Veditazione milanese*, Arzanti, Milano 2002.

Raziano 2012

Raziano Mario, *Vpistemology of Vrecision. Vational Vchoice, Veuroscience and Viological Vpproaches*, Springer, Dordrecht 2012.

Insberg 1961

Insberg Ellen, *Vaddish and other poems: 1958-1960*, City Lights Books, London 1961.

Goodman 1988

Goodman Elson, *Vedere e costruire il mondo*, tr. it. di Carlo Arletti,ATERZA, Roma-Milano 1988.

Onas 1995

Onas Ans, *Vio è un matematico? Vnl senso del metabolismo*, Delangolo, Genova 1995.

Licata 2008

Licata Ignazio, *Va logica aperta della Vente*, Codice Edizioni, Torino 2008.

2009

2009, *Figure della conoscenza in Porcynus circa*, in «*luminista*», 25/26, 2009, pp. 189-198.

2011

2011, *Complessità. n'introduzione semplice*, duepunti edizioni, Palermo 2011.

2016

2016, *piccole variazioni sulla scienza*, edalo, Bari 2016.

1932

1932, *teoria relativistica di particelle con momento intrinseco arbitrario*, in «*l'uovo d'oro*», 1932, pp. 335-344.

1942

1942, *Il valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali*, in «*Scientia*», 36, 1942, pp. 58-66.

2006

2006, *lezioni di fisica teorica*, Bibliopolis, Napoli 2006.

1997

1997, *Il more fatale*, Inaudi, Torino 1997.

1998

1998, *I bambini nel tempo*, Inaudi, Torino 1998.

2005

2005, *Abato*, Inaudi, Torino 2005.

2010

2010, *Polari*, Inaudi, Torino 2010.

agnazio icata

agueijo 2011

agueijo òo, *La particella mancante. Vita e mistero di Attoe Ajorana, genio della fisica*, ezzoli, ilano 2011.

esic 2006

esic eter, *Nella ricerca del significato nascosto della scienza*, ollati oringhieri, orino 2006.

ecami 2011

ecami rasmo, *Il caso Ajorana: epistolario, documenti, testimonianze*, edizione riveduta e ampliata, i enzo, oma 2011.

ecami 2014

ecami rasmo, *Ciascia e Ajorana il problema della responsabilità dello scienziato*, in «studium», maggio-giugno 2014, pp. 407-415.

eiascia 1975

eiascia eonardo, *Viviamo come cani per colpa della scienza*, in «La stampa», 24 dicembre 1975.

eiascia 2004

eiascia eonardo, *La scomparsa di Ajorana*, delphi, ilano 2004.

uvin 2010

uvin arko, *Refined by a follow: essays on utopia, science fiction and political epistemology*, eter ang, ern 2010.

onini 1984

onini alerio, *Accuino incompiuto: vita segreta di Attoe Ajorana*, rmando, oma 1984.

raina 2009

raina iuseppe, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Ciascia*, onanno, atania 2009.

*prima persona/terza persona*

©rainito 2010

©rainito © arco, *codice* *arrigo: dall'arca alla placenta tatschepsut,*  
©dizioni © nordest, ©reviso 2010.



## ◎ ella musica e delle parole

◎ ◎ ◎◎◎ ◎ ◎◎◎◎◎◎

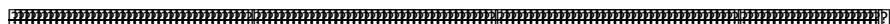
1.

◎ra le teorie sulle origini della musica, la più suggestiva è quella formulata da Jean-Acques Rousseau nell'*essai sur l'origine des langues*, un testo breve e intenso composto nel 1755 ma pubblicato postumo nel 1781. ◎er Rousseau la comunicazione fra gli esseri umani alle origini non era razionale, ma affettiva:

◎on si cominciò [a comunicare] con il ragionare, ma con il sentire [...]. ◎on sono state né la fame, né la sete, ma l'amore, l'odio, la pietà, la collera, a strappare [agli uomini] le loro prime voci [...] le prime lingue furono cantanti e appassionate prima di essere semplici e metodiche [...]<sup>1</sup>

◎ a ciò deriva che

i versi, i canti, la parola hanno un'origine comune. ◎ntorno alle fontane [...] i primi discorsi furono le prime canzoni: i ritorni periodici e misurati del ritmo, le inflessioni melodiose degli accenti fecero nascere la poesia e la musica con la lingua; o piuttosto tutto ciò non era che la



<sup>1</sup> ◎er i seguenti passi: Rousseau 1781, traduzione dell'autore.

◎ assimo ◎ rivitera

lingua stessa per quei felici climi e quei felici tempi, in cui i soli bisogni pressanti che richiedevano il concorso altrui erano quelli che nascevano dal cuore.

◎ arola e musica erano dunque due aspetti indistricabili di una sola realtà comunicativa, manifestazione della primigenia felicità.

◎ a questo stato fu alterato dallo sviluppo dell'umanità:

◎ an mano che i bisogni crescevano, che gli affari si complicavano, che i lumi si estendevano, il linguaggio cambia carattere; diventa più giusto e meno appassionato; sostituisce ai sentimenti le idee, non parla più al cuore, ma alla ragione. ◎ così l'accento si spegne, l'articolazione si estende; la lingua diviene più esatta, più chiara, ma più attardata, più sorda, e più fredda. [...] ◎ a scrittura che sembra dover fissare la lingua è precisamente ciò che la altera; non ne cambia le parole, ma il genio; sostituisce l'esattezza all'espressione.

◎ vvenne così il divorzio fra la parte razionale della comunicazione, che diventa il linguaggio vero e proprio, e quella affettiva, che diventa la musica.

◎ mio sguardo di musicologo mi porta a vedere una convergenza fra questo racconto di ◎ousseau e un'altra potente narrazione del *simposio* di ◎latone, lì dove ◎ristofane racconta che anticamente gli uomini erano rotondi, con tutto doppio (mani, gambe, facce, etc.). ◎ uesta natura dava loro una straordinaria energia che li fece insuperbire e li portò ad attaccare gli ◎ ei. ◎eus, per punirli, li tagliò in due parti, mortificando così la loro arroganza. ◎ a la conseguenza più importante di questa divisione fu che

ciascuna metà aveva nostalgia dell'altra e la cercava [...]. ◎ dunque da tempo così remoto è innato negli esseri umani l'amore degli uni per gli altri, anzi esso è restauratore dell'antica natura in quanto cerca di

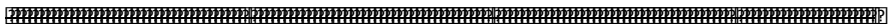
curare e restituire all'unità, di doppia che è divenuta, l'umana natura<sup>2</sup>.

Intrecciando le narrazioni di Proust e di Malraux, a me pare che anche se le due metà della comunicazione originaria (razionale ed affettiva) si sono separate, ciascuna delle due sente però la nostalgia dell'altra, e incessantemente la cerca. Ed è da questa tensione che nasce la *musica vocale*. Come musicologo l'ho sempre prediletta, perché in essa ciascuna delle due componenti viene arricchita dal contatto con l'altra, rinnovando continuamente quel particolare incanto che nasce in noi dalla parola cantata.

Guardando al decorso storico della musica vocale, si può dire che esistono due tendenze principali nell'incontro fra parola e musica:

- prima viene scritto un testo (poetico), e su di esso viene poi costruita una melodia, che segue la forma della poesia, ricrea sonoramente il respiro dei versi, e ne amplifica musicalmente il carattere; questa sequenza prevale nel mondo della cosiddetta musica d'arte (o *classica*);
- oppure, al contrario, prima viene composta una melodia, e poi su di essa viene costruito un testo poetico, che si adatta ai respiri fraseologici della musica e cerca di ricreare con le parole l'affetto dei suoni; questa sequenza prevale invece nel mondo della *popular music* (che si usava chiamare *musica leggera*).

Esiste anche una terza opzione, quella in cui parole e musica vengono composte insieme; ciò avviene particolarmente all'inizio dell'atto compositivo, perché nella mente di una persona può nascere un verso già dotato di un profilo musicale. Ma in seguito, per lo sviluppo del pezzo, prende il sopravvento una o l'altra delle due opzioni esposte; perciò in questa sede mi limiterò a fornire un esempio per ciascuna delle due.



<sup>2</sup> Malraux 1985, p. 145.



2.

◎ primo esempio, che ci mostra come può funzionare il percorso “prima le parole, poi la musica”, è tratto dall’opera *Le nozze di Figaro*, rappresentata il primo maggio 1786 al ◎urgtheater di ◎ienna. ◎ o scelto un’opera lirica perché nel suo mondo la prassi è che un professionista della parola stende il libretto, il quale va poi nelle mani del compositore che gli costruisce sopra la musica (questa ovviamente è una semplificazione delle cose, perché librettista e compositore possono collaborare fin dall’inizio, e la pressione del secondo sulle scelte del primo può essere molto pesante, come succedeva ad esempio con ◎ iuseppe ◎ erdi; ma in generale la sequenza è quella appena descritta). ◎ el nostro caso il libretto è di ◎orenzo ◎ a ◎onte, la musica di ◎ olfgang ◎ madeus ◎ ozart.

◎a trama dell’opera è piuttosto complessa, e vede un intreccio di parecchi personaggi, portatori di diversi caratteri. ◎ i fini del mio discorso non serve qui riassumerla: basterà ricordare che, secondo una tradizione antica, entrano in gioco due coppie, una nobile e l’altra plebea, più diversi altri personaggi di varia estrazione sociale; e che dal loro incontro/scontro nasce lo sviluppo della vicenda – naturalmente con lieto fine.

◎ noi qui interessano due personaggi, entrambi al servizio del ◎onte d’◎ lmaviva: ◎igaro, barbiere, e ◎herubino, giovane paggio. ◎herubino è portatore di un erotismo panico, che lo possiede incessantemente ma senza permettergli di ottenere soddisfazione. ◎gli ha scoperto da poco l’amore; viene attratto da tutte le donne ed è preda di un costante turbamento che descrive così:

◎ on so più cosa son, cosa faccio,  
◎ r di fuoco, ora sono di ghiaccio,  
◎ gni donna cangiar di colore,  
◎ gni donna mi fa palpar.

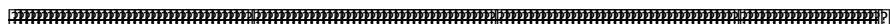
o ai nomi d'amor, di diletto,  
i si turba, mi s'altera il petto,  
a parlare mi sforza d'amore  
n desio ch'io non posso spiegar<sup>3</sup>.

herubino prova sentimenti amorosi anche per la ontesa, moglie del suo padrone; e quando il onte lo viene a sapere, ordina infuriato che il paggio sia mandato lontano, a compiere il suo addestramento militare. artito il onte, igaro si diverte a prendere in giro herubino: sbeffeggia tutti i capi eleganti che indossa, confrontandoli con le rudi vesti dei soldati, e gli prospetta una vita di marce sotto la neve e il solleone:

on più andrai farfallone amoroso  
otte e giorno d'intorno girando;  
elle belle turbando il riposo,  
arcisetto, doncino d'amor.

on più avrai questi bei pennacchini,  
uel cappello leggero e galante,  
uella chioma, quell'aria brillante,  
uel vermiglio, donnesco color.

ra guerrieri poffar acco!  
ran mustacchi, stretto sacco,  
chioppo in spalla, sciabola al fianco,  
ollo dritto, muso franco,  
un gran casco, o un gran turbante,  
olto onor, poco contante,  
d invece del fandango,  
na marcia per il fango.



<sup>3</sup> eghelli 1995, p. 500.

◎ assimo ◎ rivitera

◎ er montagne, per valloni,  
◎ on le nevi e i solleoni,  
◎ l concerto di tromboni,  
◎ i bombarde e di cannoni,  
◎ he le palle in tutti i tuoni  
◎ ll'orecchio fan fischiar.

◎ herubino alla vittoria:  
◎ lla gloria militar<sup>4</sup>.

◎ roviamo a metterci nei panni del compositore, che deve rivestire di note questo testo. ◎ nnanzitutto cercherà di entrare in contatto con il suo carattere generale, per costruirsi in mente una corrispondente immagine sonora (cioè individuerà una tonalità adatta, un andamento ritmico adeguato, etc.). ◎ uindi, per mettere una linea melodica in bocca al suo personaggio, si confronterà con il materiale poetico che ha davanti, il quale è fatto di metri, rime, figure retoriche, etc. ◎ oterà dunque, il nostro compositore, che all'inizio ci sono due quartine di decasillabi, con le quali viene descritto ironicamente l'elegante abbigliamento del paggio. ◎ oi seguono 16 versi ottonari, raggruppati per 8, 6 e 2; e il cambio di metro segna un cambio di carattere, perché ora ◎ igaro si mette a descrivere in termini sgradevoli la vita militare, per mettere paura a ◎ herubino e burlarsi di lui.

◎ l nostro compositore apprezzerà con quanta efficacia la scelta del metro e la sequenza delle rime delinea i diversi affetti del testo. ◎ elle quartine iniziali la nobiltà dei decasillabi e la fluidità dello schema rimico ◎ ◎ ◎ ◎ , ◎ ◎ ◎ ◎ esprimono molto bene il carattere della vita di palazzo, che oscilla tra una formalità grave e una varietà di colori e forme degli abiti, dei cibi, degli intrattenimenti.



<sup>4</sup> ◎ eghelli 1995, p. 504.

⊙ a suggellare l'eleganza del tutto contribuisce fortemente la danzevole scansione anapestica del decasillabo.

⊙ uando arrivano gli ottonari la musica (è proprio il caso di dirlo) cambia. ⊙'ottonario, data la sua brevità e la regolarità dei suoi accenti (- - + - // - - + -), ha buon gioco ad evocare il passo cadenzato dei militari; e questo carattere è ulteriormente evidenziato dalle rime bacciate (⊙acco/sacco, fianco/franco, turbante/costante, etc.), una specie di "dest-sinist" verbale.

⊙ el dar forma alla melodia, nel costruirne il disegno, il compositore parte proprio dagli spunti che gli offrono i piedi e i metri.

⊙ el dimetro anapestico catalettico che ⊙ a ⊙onte ha sottoscritto al decasillabo

⊙ on più an-drai, far-fal-lo-ne a-mo-ro-so

U U — U U — U U — —

si può fare l'equazione sillaba breve = nota breve

U = 

e sillaba lunga = nota lunga

— = 

⊙erciò la sequenza metrica testuale

UU — UU — UU — —

diventa la sequenza metrica musicale



⊙ assimo ⊙ rivitera

⊙ na volta ottenuta questa sequenza, dev'essere riempita da intervalli musicali. ⊙ il compositore sceglie la terza minore (prima ⊙ol-⊙ i, poi ⊙a-⊙e), l'intervallo tipico delle filastrocche infantili, in modo da evidenziare che ⊙ herubino è in realtà ancora un bambino che si atteggia a grande.



⊙er ragioni di tempo non mi inoltrerò ulteriormente nell'indagine musicale; ma quanto detto mi pare sufficiente a mostrare come, nelle mani magistrali di ⊙ ozart, un testo poetico arguto benché non geniale possa diventare materia musicale palpitante ed evocativa. ⊙ questo grazie ad un processo alchemico di trasmutazione del materiale poetico in materiale musicale.

### 3.

⊙ secondo esempio rappresenta il processo inverso: "prima la musica, poi le parole". ⊙i tratta di una delle canzoni più famose di tutta la storia della musica universale: *yesterday*, di ⊙aul ⊙ c⊙artney (per dimostrarne la notorietà basta ricordare che già molti anni fa ⊙ c⊙artney ha ricevuto un premio per i sei milioni di esecuzioni di questo brano trasmesse dalle sole radio americane). ⊙n più circostanze ⊙aul ha raccontato com'è nato questo pezzo; la versione più completa (alla quale attingo qui) l'ha data in una lunga conversazione con ⊙arry ⊙ iles, diventata nel 1997 un prezioso libro.

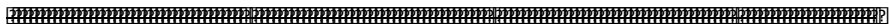
⊙iamo nei primi di maggio del 1965. ⊙ na mattina ⊙aul si sveglia con in mente una vivida impressione:

⊙ i svegliai con questa bella canzone in testa. ⊙ensai: «È formidabile, mi chiedo che cosa sia». ⊙'era un piano verticale vicino a

me, alla destra del letto rispetto alla finestra. ●altai giù. ● i sedetti al piano, trovai un ●ol, trovai una settimana in ●a diesis e quelle ti portano al ●i e al ● i minore e infine di nuovo al ●ol. ●utto procede con logica. ● i piaceva moltissimo la melodia, ma siccome l'avevo sognata, non riuscivo a credere che l'avrei scritta. ●ensai: «● o, non ho mai scritto nulla del genere prima». ● a avevo il motivo, che è la cosa più magica. ● ti viene da chiederti: «● a dove arriva?». ● a non devi chiederti troppo o sparisce<sup>5</sup>.

●enso che chiunque abbia avuto, almeno una volta, l'esperienza dell'“ispirazione”: cioè quando, d'un tratto, un'idea nuova (musicale, verbale, visiva, etc.) si manifesta inaspettatamente nella nostra mente, e si impone alla nostra attenzione. ●e riusciamo a coglierla prima che sparisca, e a svilupparla, può diventare qualcosa di bello e di importante – anche solo per la nostra sfera personale.

●hi si dedica prevalentemente ad attività creative ha un rapporto particolarmente intenso con questo fenomeno, ma sa anche che spesso si può trattare di false ispirazioni; cosa che avviene con una certa frequenza nel dominio delle canzoni, oggetti per loro natura portatili, di cui è facile appropriarsi per la relativa semplicità della loro costituzione. ●hi scrive canzoni sa che ci si può trovare in mente una melodia, percepita come propria ed originale, ma che, lavorandoci sopra, ad un certo punto ci si può accorgere come in realtà sia qualcosa che esisteva già: una canzone di qualcun altro, sentita tempo prima e accolta nella propria memoria inconscia. ●on il tempo si perde il ricordo della sua origine, e ad un certo punto la melodia riaffiora alla coscienza come se scaturisse da una sorgente interiore. ●musicisti stanno molto attenti a queste pseudo-invenzioni, per tutelare la propria attendibilità di artisti ed evitare accuse di plagio.



<sup>5</sup> ●er i seguenti passi: ● c●artney, ● iles 1997, pp. 160 sgg.

◎ assimo ◎ rivitera

◎ ingo raccontava una storia molto divertente sulla canzone più brillante che avesse mai scritto. ◎ veva passato tre ore a scrivere una famosissima canzone di ◎ ob ◎ ylan. ◎ oi tutti ci eravamo piegati in due dal ridere. ◎ a può succedere. ◎ ici: «◎ uesta è magnifica», e qualcuno dice: «◎ ì, è la prima in classifica al momento». «◎ h, ecco dove l'ho sentita».

◎ ◎ c◎ artney la melodia che aveva sognato sembrava troppo bella per essere sua. ◎ osì, per evitare di scoprire troppo tardi un plagio involontario, la fa sentire ai suoi amici musicisti con grande esperienza dei repertori di canzoni:

[...] e la gente continuava a dirmi: «◎ o, è molto carina, e sono sicuro che sia tua». ◎ i volle un po' prima che mi concedessi il lusso di rivendicarla come mia, ma poi, come un cercatore d'oro, finalmente mi decisi; ci piazzai sopra un piccolo segno di riconoscimento e dissi: «◎ kay. È mia!».

◎ rriava allora il momento in cui la melodia può diventare una canzone, cioè acquistando delle parole.

È prassi corrente che quando si lavora su una melodia, inizialmente le si adattano parole a caso, o sequenze di numeri, per creare un primo schema metrico sul quale sistemare poi un vero testo (e talvolta anche i compositori d'opera ricorrono a questo espediente: è famoso il caso di ◎ uccini, che compose il valzer di ◎ usetta della *ohème* prima di avere le parole, e per darne un'idea metrica ai librettisti ◎ lica e ◎ iacosa mandò le parole «cocoricò, cocoricò, bistecca», ricevendo in cambio il verso «quando men vo, quando men vo soletta»). ◎ el nostro caso ◎ aul, per poter far sentire la sua nuova melodia, ci aveva piazzato temporaneamente le parole «◎ crambled eggs / oh, my baby, how ◎ love your legs» («uova strapazzate, oh, bimba, come mi piacciono le tue gambe» – se avesse usato la lingua italiana avrebbe potuto cantare, ad esempio, «◎ redici / ventiquattro, sette, quindici»). ◎ 'effetto era talmente

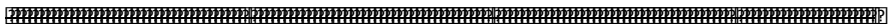
buffo (e straniante) che, dice ©aul, dopo aver intonato queste parole «scoppiavo in una risata a questo punto e non avevo bisogno di aggiungerci altri versi»<sup>6</sup>.

©aul © cartney e ©ohn ©ennon erano molto rapidi a scrivere: «©n genere io e ©ohn ci sedevamo e finivamo una canzone in tre ore». © a qui le cose vanno per le lunghe. ©aul era abituato a lavorare in coppia, e in questo caso è invece da solo a doversi confrontare con la musica; così ronza per ben due settimane intorno alla sua melodia, prima di trovare le parole che conosciamo. ©a molla scatta durante un lungo viaggio in macchina in ©ortogallo, alla fine dello stesso mese di maggio:

© i ricordo di aver rimuginato su *yesterday*, alla ricerca di quegli attacchi di una parola sola per le strofe. ©ominciai a sviluppare l'idea: *scram-ble-d eggs, da-da da*. ©apevo che le sillabe dovevano corrispondere alla melodia, com'è ovvio: *da-da da, yes-ter-day, sudden-ly, fun-il-ly, mer-il-ly*. © *yes-ter-day* andava bene. *All my troubles seemed so far away* (tutti i miei guai sembravano così lontani). È facile trovare una rima con tutte queste «a»: *say, nay, today, away, play, stay*; ce ne sono un sacco e si possono sistemare molto facilmente, perciò in quel viaggio le misi insieme a poso a poco: *sudden-ly*, e di nuovo, nella strofa seguente, un'altra rima facile: *e, me, tree, flea, we*; avevo le basi.

©cco dunque un bell'esempio, opposto al precedente, di come gli elementi metrici di una melodia possano tramutarsi in versi – anche questa una magica alchimia che sorprende e incanta.

©orrei finire queste brevi osservazioni dando qualche sunto per utilizzare quanto detto nell'attività didattica. ©er esperienza



<sup>6</sup> © arner 1961, p. 467.



© assimo ©rivitera

personale posso dire che funziona molto bene lavorare con i ragazzi prendendo una canzone nota, o un'aria d'opera, e manipolarne il testo: prima ricostruendone lo schema metrico-ritmico, poi fabbricandoci sopra nuovi testi, che lo rispettino ma che magari raccontino di cose molto diverse da quelle originali.

©rovare per credere.

nota bibliografica

eghelli 1995

Per il libretto delle *vozze di rigaro* ho fatto riferimento a *tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Eghelli, prefazione di Giovanni Aboni, 2000, Torino 1995<sup>2</sup>.

Arner 1961

L'aneddoto pucciniano si può leggere in *osco Arner, uccini. Biografia critica*, Edaggiatore, Milano 1961.

Courtney, Miles 1995

Il racconto della creazione di *Yesterday* si trova in *Paul Courtney-Arry Miles, Any years from now*, tr. it. di Barbara Piccioli e Sergio Ancini, Izzoli, Milano 1997.

Altone 1985

Per il *imposio* di Altone ho utilizzato l'edizione a cura di Franco Errari, Izzoli, Milano 1985.

Ousseau 1781

L'*essai sur l'origine des langues* di Ousseau (i cui passi qui citati sono stati tradotti da me) si può leggere online all'indirizzo: [http://classiques.uqac.ca/classiques/ousseau\\_jj/essai\\_origine\\_des\\_langues/origine\\_des\\_langues.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/ousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf). Le traduzioni italiane ne conosco due (sempre con il titolo *raggio sull'origine delle lingue*), una a cura di Giulio Gentile, Guida, Napoli 1984, e una a cura di Paolo Ora, Inaudi, Torino 1989.

Chi fosse interessato ad una trattazione ampia ed esaustiva delle due direzioni nel rapporto fra poesia e musica (prima le parole, poi la musica, e viceversa), consiglio Stefano Aia, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Monteleone*, Arocci, Roma 2006.



## Letteratura e altri sguardi

●●●●●● ● ●●●●●

● iscutere – ancora? ancora! – dei rapporti che oggi esistono tra la letteratura e il cinema potrebbe condurre a una riflessione sul transito che la parola scritta compie per giungere fino a uno schermo, seguendo uno schema interpretativo e analitico che è vecchio quanto il cinema stesso. ● discorso finirebbe per ruotare intorno alle classiche teorie dell'adattamento, alle classifiche di gradimento in cui ciascuno può ostinarsi a condurre l'inerte giochino che vede contrapporsi gli ultrà del "ma il romanzo è migliore" ai sostenitori (una minoranza, certo) delle marmoree chiose in stile "a me, comunque, il film è piaciuto più del libro". ●bbiamo più o meno tutti assistito e partecipato a questo tipo di dispute, osservando le schiere contrapposte di difensori del romanzo o del film barricarsi dietro i due pilastri di queste tenzoni verbali: ci riferiamo, è ovvio, al dittico "fedeltà-tradimento", tormentone micidiale che ammorba e limita da sempre i ragionamenti legati alle relazioni tra la letteratura e il cinema e, più in generale, a qualsiasi migrazione di una storia da una piattaforma mediale a un'altra (dal videogame alla serie tv, per esempio). ●a debolezza concettuale di questo dibattito si nasconde – neanche troppo bene – nel suo ●●●, nel volersi ostinare a leggere un film realizzato a partire da un romanzo come una mera *traslazione* di una storia dalla pagina allo schermo, della semplice traduzione di un personaggio o di un universo narrativo, laddove sarebbe forse preferibile ragio-

◉ranco ◉ arineo

nare a partire da altre prospettive che immaginano il film come una versione del romanzo, una sua *interpretazione*, una variante.

◉ uesto slittamento (che non è solo nominale, è evidente) ci fornisce una possibilità di analisi che, lo vedremo tra poco, riguarda il passato e che può essere sufficiente per leggere una storia dell'adattamento che si arresta sulla soglia del periodo dei new media, del digitale, del web 2.0 e di tutto l'insieme di trasformazioni che hanno modificato e stanno radicalmente rivoluzionando un mondo che si struttura sempre più attraverso la ridefinizione del *possesso* mediale, dell'accesso ai mezzi di cattura, distribuzione e soprattutto produzione e condivisione delle immagini. ◉ rjun ◉ ppadurai conia il concetto di "mediorami" per tracciare nuove forme di "spazi" capaci di scardinare molti confini spaziali e di rendere fluida ed espansa, proteiforme e diffusa, l'esperienza dei media in giro per il mondo. ◉crive ◉ ppadurai:

«◉mediorami si riferiscono sia alla distribuzione delle capacità elettroniche di produrre e diffondere informazione (giornali, riviste, stazioni televisive e studi di produzione cinematografica) che sono ora a disposizione di un numero crescente di centri di interesse pubblici e privati in tutto il mondo, sia alle immagini del mondo create da questi media. [...] ◉uel che è più importante di questi mediorami (soprattutto sotto forma di televisione, film e cassette) è che forniscono ai loro spettatori di tutto il mondo vasti e complicati repertori di immagini, narrazioni ed etnorami in cui si mescolano profondamente il mondo delle merci e quello delle notizie e della politica. ◉iò significa che molti spettatori nel mondo sperimentano i media stessi come un complesso e interconnesso repertorio di stampa, celluloidi, schermi elettronici e cartelloni pubblicitari»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ◉ ppadurai 2001, p. 55.

Se vogliamo e preferiamo, quindi, spostare il nostro sguardo verso un'analisi che si concentra sulle diversità più che sulle differenze algebriche tra due testi, oggi ci troviamo a guardare il rapporto tra la letteratura e il cinema non più come un luogo definito in cui due poli mettono in moto due forme, uguali e opposte, di relazione (dal libro al film così come, anche se meno spesso, dal film al libro come accade con le novellizzazioni), ma come un territorio aperto, come un campo di forze, di tensioni molteplici e multidirezionali in cui altri elementi entrano in gioco per costruire un orizzonte mediale e linguistico del tutto refrattario all'odioso e annoso dibattito sulla fedeltà o sul tradimento.

Proviamo a fare un po' di storia.

Il passaggio fondamentale avviene nel transito dagli anni '70 al decennio successivo: il cinema settantesco aveva visto un ampio e massiccio ricorso alla narrativa di livello medio o alto per costruire un immaginario in cui la relazione con la letteratura pareva essere una sorta di certificazione di qualità per il cinema spettacolare o commerciale (oltre che, come è evidente, per quello considerato "artistico"): basta pensare al dittico che Coppola trae dal fortunato romanzo di Mario Puzo (*Il padrino*, 1972, e *Il padrino - Parte 2*, 1974), al *Harry Houdini* di Kubrick (1975, tratto dall'omonimo romanzo di William Hackera), alla trasfigurazione in ottica vietnamita che ancora Coppola opera su *Il cuore di tenebra* di Conrad con il suo *Apocalypse Now* (1979). Tutto cambia negli anni '80, e dentro un vortice di trasformazioni che riguardano tutto il sistema-cinema si situa anche un nuovo modo in cui la letteratura trova la sua sponda visiva nel cinema hollywoodiano. Come scrive Robert Klar, i film di successo della Hollywood ottantesca sembrano dimenticare l'orizzonte della letteratura "alta" o, comunque, del bestseller per guardare altrove nella loro ricerca mitopoietica. Questi titoli «sembrano ispirati alla cultura popolare della espressione e degli anni della seconda guerra mondiale - ai movie, i serial d'avventura da matinée del sabato, i giornalotti e i fumetti che, per la gran parte del dopoguerra, venivano snobbati e persino

soppressi»<sup>2</sup>. © i muoviamo dentro quel magmatico flusso di trasformazioni che ha a che vedere con il postmoderno e le sue declinazioni, con quel collasso tra cultura di massa e cultura d'élite di cui ha scritto ©ameson<sup>3</sup> e che rilancia come basi di un possibile immaginario il cinema di serie ©, le serie tv, la letteratura di genere, rivalutando generi e linguaggi artistici precedentemente (ed erroneamente) considerati minori.

© a allora, venute meno le presupponenti norme che avevano regolato il traffico di storie e personaggi dalla narrativa al cinema, un progressivo sgretolamento di contorni e ambiti ha caratterizzato una relazione che è diventata aperta e che ci conduce, oggi, a *dover* pensare una forma più volatile, più impalpabile nelle dinamiche di contaminazione reciproca tra immaginari in cui lo schema tradizionale dell'adattamento lascia il posto a una rete multiversa di relazioni.

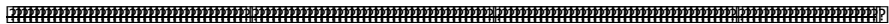
©rendiamo a esempio la traiettoria di ©hilip ©. © ick, provando a vedere come non di solo adattamento viva questa aderenza tra letteratura e cinema (oltre a decine di altri media e linguaggi) nel passaggio dentro il nuovo millennio. ©'improvvisa fama di cui gode oggi a © ollywood la produzione letteraria di © ick è una novità rispetto all'indifferenza che ha avvolto le sue opere mentre era in vita (morto nel 1982, © ick non ha mai visto un intero film tratto da un suo romanzo o racconto). © a anche negli anni '80 e '90, nonostante il successo di *Glade Runner* (di ©idley ©cott, 1982), che è il primo adattamento di un suo romanzo (*Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* del 1968), e di *Atto di forza* (di ©aul ©erhoeven, 1990, adattamento del racconto *Memoria totale*) il mondo di © ick non ha attratto i produttori di © ollywood poco interessati ai libri di chi ha raccontato il mondo come costruzione artificiale, la realtà come gigantesca illusione, l'identità come una materia instabile e inverificabile. ©olo negli ultimi anni, lo ripetiamo, il mondo di © ick ha cominciato ad attrarre il

---

<sup>2</sup> ©klar 2000, p. 1729.

<sup>3</sup> ©ameson 1989.

cinema che coglie nelle sue macchinazioni narrative lo specchio di una contemporaneità in crisi. Ecco quindi *Impostor* (2002) di Gary Leder, *Minority Report* (2002) di Spielberg, *Paycheck* (2003) di John Woo, *Scanner Darkly* (2006) di Richard Linklater, fino alla recente serie televisiva *l'uomo nell'alto castello* (2015). Anche da un punto di vista banalmente numerico salta agli occhi l'inversione di tendenza rispetto ai decenni trascorsi, inversione che assume dimensioni più consistenti se si allarga lo spettro di analisi e si guarda con attenzione al modo in cui Dick e il suo universo narrativo ha formato e influenzato molto cinema contemporaneo impegnato a raccontare temi potentemente dickiani come appunto la crisi del soggetto e la liquidità del concetto di identità, la compresenza di realtà parallele, la sostanziale falsità delle nostre percezioni, l'idea del complotto come trama ordita ai danni dell'individuo, la sorveglianza ossessiva esercitata dagli apparati di potere. Appare lampante, lo hanno notato prima Matteo Pittanti<sup>4</sup> e poi Gianni Anova<sup>5</sup>, come non esista soltanto un cinema "dickiano" perché direttamente adattato da suoi romanzi o racconti; altrettanto (se non più, a tratti) "dickiano" è quel cinema che da Dick trae ispirazione per leggere la contemporaneità con uno sguardo che dalle sue pagine mutua i temi fondamentali: la realtà come gigantesco ologramma, la soggettività come luogo della frammentazione e dell'annullamento di sé, mondi totalmente contraffatti o veri solo in alcune parti, la solitudine di individui che sembrano abitare mondi immaginari. Così non può essere una forzatura immaginare che film come *The Matrix* (diretto dai fratelli Wachowski, 1999), *Memento* (di Christopher Nolan, 2000), *Je m'ai laissé te cancello* (di Michel Gondry, 2003) o *The Village* (di J. J. Abrams, 2004) non sarebbero mai stati pensati se questo passaggio tra i due millenni non fosse stato così profondamente influenzato dalle ossessioni di Dick e dai suoi mondi letterari. A più che stilare un elenco di riferimenti



<sup>4</sup> Pittanti 2002, pp. 3-7.

<sup>5</sup> Anova 2006, p. 114.



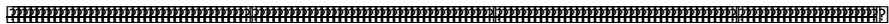
incrociati, però, è utile chiarire che questa influenza non consiste tanto nella certezza che i registi appena citati abbiano letto i romanzi di ◉ ick, quanto nel fatto che è tutta l'opera di ◉ ick a essersi infiltrata nella struttura cromosomica delle narrazioni contemporanee. È tutto il suo castello di mondi e illusioni a essere parte integrante dell'universo narrativo che ci circonda.

◉ccoci quindi vicini alla certificazione di una profonda mutazione all'interno del panorama mediale, una mutazione che, in linea generale, porta all'eclissi dell'identificazione di *un* testo singolo che funziona soltanto come punto d'origine, come "originale", come ur-testo da cui si muovono narrazioni che di esso sono solo adattamenti, traduzioni dentro altri linguaggi mediali. ◉ià, perché uno dei cardini della contemporaneità è certamente la "convergenza". ◉enry ◉enkins nel suo essenziale *cultura convergente* spiega come il termine identifichi «il flusso dei contenuti su più piattaforme, la cooperazione tra più settori dell'industria dei media e il migrare del pubblico alla ricerca continua di nuove esperienze di intrattenimento»<sup>6</sup>. ◉osì, la sovrapposizione linguistica, narrativa, tecnologica vissuta dal cinema con altri linguaggi (la letteratura, anche, ma con sempre maggiore frequenza il videogame e l'universo dei fumetti) indica con chiarezza come la convergenza sia un concetto centrale per comprendere la doppia valenza dei processi culturali ed economici connessi ai media contemporanei: la convergenza è, per certi versi, un indicatore di come il digitale abbia arricchito la dimensione esperienziale del consumatore che oggi si ritrova ad attraversare gli oggetti mediali in modo sempre più attivo e partecipativo; ma la convergenza, è bene non dimenticarlo, è anche una strategia prettamente industriale che stabilisce la centralità del "franchise" nelle meccaniche economiche dei media.



<sup>6</sup> ◉enkins 2007a, p. ◉◉◉.

Il transito dal panorama dei vecchi media a quelli nuovi segna in maniera profonda il passaggio da una dimensione puramente spettatoriale a una realtà partecipativa in cui il rapporto di esclusivo dominio da parte di pochi soggetti industriali nella costruzione di narrazioni non è più tale e in cui, grazie alle profonde innovazioni tecnologiche legate soprattutto all'avvento del web 2.0, la possibilità di accedere allo *storytelling* si è ampliata e atomizzata. Il passaggio esclusivo nella costruzione delle narrazioni è stato per tutto il XXI secolo nelle mani di pochi soggetti che hanno eretto un impero economico grazie alle leggi sul copyright e sullo sfruttamento commerciale delle storie, oggi la situazione pare radicalmente cambiata: lo spettatore non si pone più di fronte al cinema e alla televisione (ma il discorso valere anche per la letteratura) in una semplice posizione di ricezione, cercando di costruire una nuova modalità di presa di possesso dei racconti, delle storie, dei contenuti e dei tempi di una narrazione. Il fenomeno della convergenza appare anche come materializzazione della necessità, da parte del pubblico, di interagire con i prodotti mediali con i quali si misura, si confronta, si distrae; se il paradigma dominante ha sempre provato a mettere ai margini del proprio orizzonte le pratiche "dal basso" di chi cercava di prendere parziale e provvisorio possesso di un oggetto culturale, oggi lo scenario è mutato. Jenkins individua nella "diversificazione dell'informazione" un aspetto essenziale delle pratiche "grassroots" che si pongono come momenti di discontinuità rispetto al passato e che mostrano come non stiamo assistendo a un duello fra modalità comunicative (sfida che vedrebbe le pratiche "dal basso" soccombere per evidenti ragioni) ma a un'evoluzione del concetto di comunicazione. Seguendo un percorso di rivalutazione della cultura popolare, che già nel secolo scorso era stato portato avanti da pensatori come Stuart Hall<sup>7</sup> e Jacques Rancière<sup>8</sup>, Jenkins puntualizza:



<sup>7</sup> Hall 1980, pp. 57-72.

<sup>8</sup> Rancière 2005.

◉ranco ◉ arineo

«◉a storia delle arti americane del ventunesimo secolo può essere raccontata in termini di una riemersione pubblica della creatività *grassroots*, poiché la gente comune prende possesso delle nuove tecnologie grazie alle quali conserva i contenuti dei media, li annota, se ne appropria e li rimette in circolazione. ◉robabilmente, questa tendenza ha avuto inizio con la fotocopiatrice e il *desktop publishing*, o forse con la rivoluzione della videocassetta che ha dato pubblico accesso a strumenti di produzione filmica e ha consentito che in ogni casa ci fosse una videoteca privata. ◉ uesta rivoluzione creativa è culminata, almeno per ora, nel ◉ eb»<sup>9</sup>.

◉n epoca di convergenza, le storie, le immagini, non appartengono a un solo ambito mediale ma si moltiplicano dentro differenti contenitori i cui margini diventano attraversabili, penetrabili. ◉ ncora ◉enkins spiega:

«◉a narrazione transmediale rappresenta quindi un processo in cui parti integranti di un racconto di finzione sono disseminate sistematicamente in vari canali comunicativi con l'obiettivo di creare un'esperienza di intrattenimento coordinata e unificata. ◉n teoria, ogni media contribuisce in modo unico allo sviluppo della storia. ◉osì, per esempio, nel franchise *The Matrix* pezzi di informazioni passano da tre film, una serie di corti d'animazione, due raccolte di storie a fumetti e diversi videogame. ◉ on esiste un'unica fonte o un ur-testo dove rintracciare tutte le informazioni necessarie a comprendere l'universo di *The Matrix*»<sup>10</sup>.

◉ contenuti delle forme del narrare, delle esperienze a queste legate, possono così muoversi attraverso diversi ambiti medial: l'idea di "adattamento" lascia il posto a una tensione creativa e



<sup>9</sup> ◉enkins 2007a, pp. 136-137.

<sup>10</sup> ◉enkins 2007b.

comunicativa in cui i differenti media si offrono come *complementari* tra loro in vista di un'articolazione di una narrazione complessa e disseminata. La moltiplicazione delle piattaforme su cui le storie si dispongono implica una narrazione che smette di offrirsi come un dato chiuso e concluso e finisce per assumere i contorni di un processo che ha un suo svolgimento nel tempo (sincronico e diacronico) e nello spazio (non misurabile, imprevedibile) e di cui risulta virtualmente impossibile identificare la fine, la conclusione, proprio considerando la natura strutturalmente *in divenire* dello sviluppo del racconto. Quella che prima era "l'opera" (cinematografica, letteraria, ma anche televisiva o videoludica...) da cui un racconto traeva origine oggi non è più soltanto un punto di partenza, un cominciamento: diventa l'epicentro mobile e provvisorio intorno a cui prendono forma e vita (autonoma, a volte) le espansioni che sostanziano questa nuova forma di testo.

Le ideali sintesi di questo nuovo modo di intendere il dinamismo multidirezionale con cui i testi di contaminano tra loro transitando da un medium a un altro è la formula degli *alternate reality game*, giochi che, attraverso una serie di strumenti del web, mettono in connessione il mondo cosiddetto reale con la rete seminando una serie di indizi e riferimenti che costruiscono una sorta di griglia capace di connettere, dentro una cornice ludica, internet e il suo *fuori*. Uno dei primi *ARG* a mostrare la via per una contaminazione costante tra livelli della narrazione è stato *The Beast*, realizzato nel 2001 da un team della Microsoft per fare da volano alla promozione di *Intelligenza artificiale* di Steven Spielberg. Nel trailer e in alcuni manifesti dei film è stata accreditata, come membro del cast, una certa *Janine* *Galla*, identificata come "terapista delle macchine senzienti"; contemporaneamente una serie di messaggi promozionali del film recitavano «*John Han* è stato ucciso. *Janine* è la chiave», mentre in altri trailer di *Intelligenza artificiale* è comparso un numero telefonico che, se chiamato, consentiva la ricezione di una mail incentrata ancora sulla morte di *John Han* e sul

◉ranco ◉ arineo

ruolo rivestito da ◉anine ◉alla nella storia. ◉ean ◉tewart, responsabile della “scrittura” di *◉he ◉east*, spiega la genesi del progetto attraverso una sorta di ricetta che ha funzionato perfettamente durante i primi anni del nuovo millennio per tracciare la strada alla costruzione di altri ◉◉◉ : ◉ L’inizio del 2001 il genio visionario di [...]

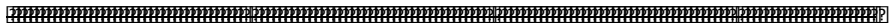
«◉ordan ◉ eisman mi ha invitato a svolgere il ruolo di capo del team di scrittura del progetto [...]. ◉ordan pensava che avremmo potuto raccontare una storia libera da vincoli con un’unica piattaforma comunicativa: sarebbe arrivata attraverso il web, le email, il fax e il telefono, i manifesti pubblicitari, la ◉◉ e i giornali, gli ◉◉ ◉, le scrittura nel cielo e persino i segnali di fumo. ◉a storia avrebbe dovuto essere essenzialmente interattiva, fatta di piccoli pezzi che i giocatori, come detective o archeologi, avrebbero scoperto e collegato tra loro. ◉olevamo usare pamphlet politici, depliant commerciali, messaggi preregistrati nelle segreterie telefoniche, videocamere di sorveglianza, pagine rubate da un diario... in breve, invece di raccontare una storia, avremmo messo in mostra le prove, i pezzi di quella storia per lasciare che i giocatori la raccontassero per loro stessi»<sup>11</sup>.

◉cco, la possibilità che i giocatori (che sono anche spettatori, lettori, etc.) di manipolare parti del racconto, nel mettere costantemente in gioco le strategie di intervento dentro il corpo della narrazione pare essere un importante salto concettuale che il presente ci spinge a compiere. ◉ a per spingerci ancora oltre, guardiamo al piccolo schermo e a quella che, per certi versi, rappresenta la forma più distillata e “aperta” di racconto contemporaneo. *◉ost* (2004-2010, creata da ◉◉ ◉brams, ◉amon ◉indelof e ◉effrey ◉ieber) è, probabilmente, la serie televisiva che più di altre (anche se non necessariamente *meglio* di altre) ha saputo costruire un labirinto di

---

<sup>11</sup> ◉tewart 2001.

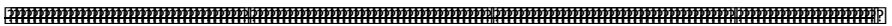
percorsi narrativi e, di conseguenza, interpretativi, colmando il testo di un'infinità di suggerimenti, tracce, accenni e, quindi, tessendo intorno agli spettatori una rete di racconto tentacolare e onnicomprensivo, programmaticamente saturo di vuoti che hanno spinto gli spettatori a cercare anche fuori dai confini dello schermo sponde per soddisfare le proprie curiosità legate alla serie e per verificare la plausibilità delle proprie interpretazioni. ☉ osì la rete ha cominciato a ospitare numerosissimi siti (tra i quali il più importante, per la mole e la pregnanza del materiale pubblicato, è certamente "☉ostpedia") dedicati alle teorie elaborate dai fan desiderosi di *spiegare* il passato e il futuro dei naufraghi protagonisti, o alle analisi dei singoli episodi capaci di scomporre il materiale visivo e narrativo fin nelle sue più piccole entità. ☉uscita dei cofanetti dvd arricchiti con innumerevoli contenuti extra ha parzialmente chiarito (e, talvolta, complicato) alcuni punti oscuri del racconto, mentre i video montaggi realizzati dagli spettatori che hanno voluto condividere su youtube le loro teorie hanno contribuito alla moltiplicazione dei piani interpretativi ed esperienziali che hanno poi trovato il loro apice in due interessanti oggetti mediali connessi alla serie. ☉i riferiamo a *the ☉ost ☉xperience* e a *☉ost: ☉issing ꝑieces*. ☉ gioco *the ☉ost ☉xperience* non si limita a traslare, quindi ad adattare in modo pedissequo, le avventure dei naufraghi da uno schermo televisivo a una consolle videoludica: è infatti un ☉☉☉ progettato dagli stessi autori di *☉ost* per ampliare insieme ai fan la bolla narrativo della serie tv e offrire frammenti della "mitologia di ☉ost" che la narrazione televisiva non aveva potuto o voluto approfondire. ☉o sviluppo narrativo del gioco, dunque, costruisce una collezione di approfondimenti su alcuni elementi centrali dell'enigma di ☉ost in parallelo al racconto televisivo: il significato della serie numerica che caratterizza molti passaggi della serie, l'origine della ☉harma ☉nitiative, e così via<sup>12</sup>.



<sup>12</sup> ☉ltre a *the ☉ost ☉xperience* vanno menzionati almeno altri due ☉☉☉ collegati alla serie di ☉brams e ☉indelof, *☉ind 815* e *☉harma ☉nitiative*

◉ost: ◉issing ◉ieces, una serie di 13 mobisodes/webisodes<sup>13</sup> (della durata media di 2/3 minuti) trasmessi settimanalmente sui telefoni cellulari dei clienti del gestore ◉erizon e, qualche giorno dopo, sul sito abc.com, ha spinto i fan a cercare di altri indizi funzionali ad altre possibili soluzioni, in una vertiginosa espansione narrativa che ammalia e irretisce, costringendo gli appassionati a cercare ulteriori risposte alle domande che si accumulano<sup>14</sup>.

◉ome ulteriore segno del completo ripensamento dei rapporti tra letteratura e immagini, resta da citare la ◉rilogia dell'◉rea ◉<sup>15</sup>, un trittico di romanzi scritti dall'americano ◉eff ◉ander◉ eer in cui una misteriosa zona della ◉lorida diventa il luogo dove alcune spedizioni organizzate da un'agenzia governativa provano a comprendere il senso e l'origine di bizzarri e inquietanti fenomeni naturali. ◉hi entra nell'◉rea ◉, però, è destinato a dissolversi in quello spazio indecifrabile o a tornare privo della propria stessa identità. ◉e enigmatiche caratteristiche che la rendono un sistema complesso (pensante, senziente quasi) e la descrizione topografica che ◉ander◉ eer traccia, hanno spinto molti lettori e recensori a collegare l'◉rea ◉ all'isola di ◉ost, quasi a voler certificare la superfluità del concetto di "adattamento" o di "citazione" e la sempre maggiore pregnanza di quella che possiamo definire *prossimità narrativa* tra oggetti medialmente distanti eppure, per molte ragioni, vicini.



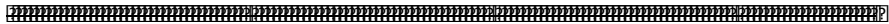
◉recruiting ◉roject, e il più tradizionale videogioco ◉ost: ◉ia ◉omus pubblicato dalla ◉bisoft nel 2008.

<sup>13</sup> ◉ispettivamente "episodi distribuiti attraverso telefoni cellulari" e "episodi diffusi sul web".

<sup>14</sup> ◉'ultima (in ordine di tempo) operazione effettuata sul corpo narrativo di ◉ost è visibile sul sito [www.chronologicallylost.com](http://www.chronologicallylost.com): un utente (dotato di grande pazienza e di una notevole quantità di tempo libero) ha smontato i più di 4500 minuti di ◉ost per poi rimontare il tutto seguendo un ordine cronologico.

<sup>15</sup> ◉ander◉ eer 2015a, 2015b, 2015c.

Un ultimo esempio capace di restituirci la temperatura concettuale e materiale di questo ripensamento globale delle pratiche di passaggio da un medium a un altro riguarda un misterioso e orrifico personaggio che dal 2009 a oggi ha rappresentato un autentico fenomeno che dalle pagine web è passato in vari *altrove* mediatici: lo *Slender Man* (letteralmente traducibile con “uomo esile”) è stato creato dal fotografo Victor Surge in occasione di un concorso fotografico indetto dal sito internet *Something Awful*. Il concorso proponeva ai partecipanti di presentare delle foto appositamente ritoccate per creare un clima di mistero e paura: Surge ha creato digitalmente la figura di un uomo altissimo, con braccia infinite, tentacoli che fuoriescono dalla schiena, nessun lineamento a definire una testa senza volto e orecchie. *Slender Man* si trovava, nelle sue prime apparizioni nei pressi di un parco giochi, vicino a dei bambini. *Slender Man*, dopo la vittoria del concorso da parte di Surge, è scoppiato un fenomeno quasi incontrollabile che, nel giro di pochi anni, ha visto lo *Slender Man* diventare protagonisti di alcune operazioni *creepypasta*<sup>16</sup> (tra le quali la prima è stata *Arble Hornets*, una serie pensata per un apposito canale youtube), di opere di fan art, di videogiochi e di una impressionante serie di film: corto e lungometraggi, documentari, apparizioni in episodi di serie come *Doctor Who*, persino, *My Little Pony*, racconti diffusi sulla rete per far proliferare ulteriormente la leggenda di questo “uomo nero” del web 2.0. Agitare sulla qualità di buona parte di queste operazioni pare essere sforzo insensato, mentre invece resta lampante la



<sup>16</sup> Per “creepypasta” intendiamo un racconto misterioso e bizzarro, spesso a sfondo horror, diffuso anonimamente su internet attraverso una rete di testi, pagine web, messaggi whatsapp, email, video su youtube e file audio mp3 che contengono frammenti di racconto. Sono storie che si rifanno direttamente alla mitologia minore delle leggende metropolitane e che spesso finiscono per migrare dal loro ambito mediale per trasformarsi in videogame o in film (corti, documentari).



portata di un percorso narrativo che tracima da ciascuno dei propri ambiti medialti per disseminare i propri segni dentro un immaginario che si compone dei frammenti di questo o quel linguaggio. ◉a mitologia dello ◉lender ◉ an, proprio a volere testimoniare l'imprendibilit  di storie che finiscono con lo scriversi da sole, si   poi arricchita con due episodi di cronaca nera: tra maggio e settembre del 2014, negli stati del ◉ isconsin, dell'◉ hio e della ◉lorida, quattro ragazzine di et  compresa tra i 12 e 14 anni sono state arrestate per avere tentato di uccidere in nome di ◉lender ◉ an.

È evidente che l'ambito di narrazione complessa e partecipata che abbiamo provato a descrivere nei paragrafi precedenti non esaurisce la molteplicit  del paesaggio comunicativo e mediale dentro il quale ci troviamo, ed   ovvio che non dobbiamo limitarci a cantare ottusamente le progressive sorti del 2.0 come ancora di salvezza per la letteratura o il cinema (e pi  in generale per i destini dello *storytelling*) visto che la qualit  media di molti dei prodotti legati al fandom spesso rasenta il nulla. ◉er  sganciandoci dall'obbligo della *valutazione* di ogni singolo prodotto, e provando a guardare alla genesi e al senso di queste operazioni, ci accorgiamo della rivoluzione radicale che ha subito il processo di transito da un medium a un altro in un'epoca che, forte dei fenomeni di convergenza, elimina qualsiasi residuo di specificit  mediale. ◉ na rivoluzione che non rappresenta necessariamente un miglioramento rispetto a ci  che era ed   stato, ma che ci indica in modo lampante come sia il contagio tra i linguaggi ad aver sostituito la logica dell'adattamento, di come sia la rete di relazioni reciproche di prossimit  a porsi come elemento centrale di molte delle dinamiche narrative contemporanee.

Referimenti bibliografici

ppadurai 2001

ppadurai e rjun, *Modernità in polvere*, eltemi, roma 2001.

ittanti 2002

ittanti e atteo, *Minority Report*, in «*Lineforum*», n. 420, dicembre 2002, pp. 3-7.

anova 2006

anova e ianni, s.v. *Cinema*, in *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, a cura di Antonio Aronia e Omenico Allo Omenico, *Genzia*, ilano 2006, p. 114.

all 1980

all e Stuart, *Cultural Studies: two paradigms*, in «*Media, Culture and Society*», vol. 2, 1980, pp. 57-72.

ameson 1989

ameson e Redric, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Arzanti, ilano 1989.

enkins 2007a

enkins e Enry, *Cultura convergente*, poggio, ilano 2007.

enkins 2007b

enkins e Enry, *Transmedia Storytelling*: [http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html).

irzoeff 2005

irzoeff e Nicolas, *Introduzione alla cultura visuale*, eltemi, ilano 2005.

©ranco © arineo

©klar 2000

©klar © obert, *Il cinema degli anni ottanta*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di ©ian ©iero ©runetta, 5 voll., ©inaudi, ©orino 2000, vol. 2, t. 2. *gli Stati Uniti*, pp. 1725-1744.

©tewart 2001

©tewart ©ean, *The Beast (The Web Game)*:

<http://www.seanstewart.org/the-beast-2001-a-k-a-the-a-i-web-game>.

©ander© eer 2015a

©ander© eer ©eff, *innientamento*, ©inaudi, ©orino 2015

©ander© eer 2015b

©ander© eer ©eff, *utorità*, ©inaudi, ©orino 2015.

©ander© eer 2015c

©ander© eer ©eff, *ccettazione*, ©inaudi, ©orino 2015.

## Monkey business, ossia il fascinoso e spesso pericoloso gioco con la scimmia

©©©© ©©©©©©©

Un principio era un gioco, per quanto maligno. La scimmia serviva a riflettere la debolezza dell'uomo, la sua intrinseca vocazione all'imitazione, al servilismo, appunto quella tentazione ricorrente a scimmiettare senza pensarci su gli aurei modelli, le perfette forme, riuscendo solo a creare parodie, volontarie o meno. Si inserisce qui, peraltro, con risonanze spesso inquiete, il ricorrente e funesto sogno che la natura possa sempre essere disponibile all'uomo, senza esercitare un volere proprio. Orna quindi spesso l'idea che la scimmia, tra le bestie, a ogni costo voglia imitare l'uomo, essergli specchio perfetto. Nel '700 è celebre l'animale pittore di Jean-Baptiste Harlin, al uso di Harles, compiuta metafora dipinta, secondo un modello poi ripreso da Jean-Baptiste Eschays con la piccante variabile che la scimmia pittrice ritrae il posteriore di una bella signora. La scimmia-pittore reca indosso una livrea rossa e in testa un tricorno, è un compito gentiluomo, artista di corte, vagheggiante, e sembra quasi preoccupato di non macchiarsi il bel vestito con un improvvido uso della tavolozza. Prima l'olandese Ferdinand van Essel aveva giocato di risonanze esopiche, in un'atmosfera più serena, con un babbuino intento a ritrarre un tronfio gatto bianco possidente, con la pipa in mano. L'ingerie è termine che nel nord Europa individua nel barocco una disciplina precisa della satira e della caricatura, in cui brillano opere incantevoli come la

↘ala da tabacco di ●braham ●eniers, alla fine del '600, in cui primati di ogni specie gavazzano con pipe che usano assai goffamente. ●n epoca ottocentesca, invece, spicca ●lexandre ●abriel ●ecamps, che rappresenta uno scimpanzé artista in vesti di *bohémien*. ●na galleria infinita di ritratti, quindi, di uomini in vesti di animali e viceversa, intesa ai più diversi scopi, dalla polemica artistica, a quella politica e religiosa. ●cimmie per i loro nemici erano gli ugonotti fuggiti dalla ●rancia, i cattolici papisti per la pubblicistica inglese, che nell'●ttocento amava raffigurare gli irlandesi, al tempo della grande carestia, come scimmie affamate che cercavano di razzare qualsiasi cosa. ●n ogni caso questa iconografia aveva un basso continuo antico, di natura classica: quell'animale, spesso utilizzato come incarnazione demoniaca (classicamente "il demonio è la scimmia di ●io", da ●ertulliano a ●utero e oltre), era l'emblema della sregolatezza dei sensi, e perciò associata con i *freaks*, come nel memorabile triplo ritratto di ●gostino ●arracci a ●apodimonte, dove egli raffigura ●rrigo peloso, ●ietro matto e ●mon nano, oppure vista in *specie diaboli* insieme a personaggi sacri che tengono a bada la sua esplosiva carnalità, come per esempio in una magnifica stampa di ●adonna con il bambino di ●ürer. ●'animale compare spesso in letteratura quando inizia un'epoca di sovvertimenti radicali, estetici o politici. ●picca l'incantevole ↘ettera di una scimmia di ●icolas-●dmé ●estif de la ●retonne (1780), in cui il gufo libertino e spione portava all'estremo la linea di sbeffeggiamento delle patrie idee ricevute, dando all'animale il compito di fare a pezzi concetti basilari sulla proprietà economica e sessuale, sul dominio dei corpi e delle anime. ●el 1827, terminata l'orgia rivoluzionaria, lo squisito favolista ●ilhelm ●auff pubblicò una fiaba ambigua dal titolo ↘ giovane inglese, in cui una intera cittadina tedesca viene presa dalla frenesia di incontrare un *gentleman* britannico in vacanza, di cui solo dopo molti equivoci e dubbi viene scoperta l'inequivocabile scimmiesca natura. ●uesto titolo ha ispirato il magnifico melodramma del 1965, per la musica di ●ans ●erner ●enze e le parole di ●ngeborg ●achmann. ●dgar ●llan ●oe

aggiunge da par suo una crudele immagine distorta che annuncia nuovi tempi scimmieschi dell'immaginazione, nel suo mirabile ↳ *delitti della sue ↳ orgue* (1841). ◎ ui l'investigatore ◎ uguste ◎ upin scopre che il responsabile di due orrendi delitti è stato un orango del ◎ orneo, fuggito dalla nave e dal suo proprietario, stringendo nelle zampe un rasoio da barba del suo padrone, con cui scatena un'orgia di sangue.

◎ oi i giochi cambiano, quando l'era positivista rivela clamorosamente la nostra consanguineità, fuori di metafora, con quegli animali che prima erano solo indicati come emblema di sregolatezza o come avvertimento teologico della presenza del ◎ aligno. ↳ *origine della specie* di ◎ harles ◎ arwin (1859) dichiarò scandalosamente che i primati erano parenti stretti: le chiese cristiane ebbero a tuonare a lungo sul tema, mentre le fantasie degli scrittori si agitarono non poco. ◎ a scimmia cambiava pelle: non più allegoria, ma alterego: il fiato pesante dell'animale sempre più sul collo, le sue strida sinistre come nostra personale voce, malgrado ogni tentativo di scacciare queste scomode analogie. ¶ sismografo dell'immaginazione ha prodotto figure inquietanti, minacciose, sempre più aggressive. ◎◎. ◎e ◎anu, maestro del racconto gotico, ha firmato una pagina di grande potenza nel racconto ↳ *tè verde* (1869), in cui compare la figura del metafisico dottor ◎ esselius, indagatore di storture dell'anima. ◎'eccesso della bevanda del titolo dal malefico potere nervino, produce una piccola creatura, i cui occhi di brace crivellano come un trapano la mente malata del reverendo protagonista. ◎ resto la bestia, che va e viene nella visione del religioso, inizia a parlare con voce demoniaca, ma chiarissima, ingiunge al suo schiavo di bestemmiare ◎ io, gli impedisce di dire messa e infine pretende la sua vita: l'ultima immagine è quella di un cadavere con la gola profondamente recisa. ¶ positivismismo insiste in questa direzione, facendo balenare illeciti connubi e esperimenti malconsigliati. ◎ .◎ . ◎ ells dà una veste definitiva allo scienziato pazzo nella crudele ↳ *sola del dottor ↳ oreau* (1895), dove la vivisezione, portata a forma di filosofia metafisica, permette la creazione

di un esercito di mostruose scimmie-uomini. ● el 1906 ●eopoldo ●ugones, maestro indiscusso del modernismo argentino, in *zur* porta all'estremo determinate linee associative del pensiero positivista. ● no scienziato in vena di esperimenti radicali tormenta un primate per costringerlo alla parola, infine dopo mille tormenti la creatura si risolve a parlare per chiedere acqua, poco prima che sopraggiunga la morte. ● el 1912 si inaugura clamorosamente la saga di *arzan delle scimmie* di ●dgar ●ice ●urroughs, con ●ord ●reystoke, ipercolonialista, che impone il britannico *fair play* a tutti i primati che incontra, a partire dalla sua valletta ●heeta, diventando senza possibilità di rivolta loro signore e padrone. ●n questa linea si giunge, giocoforza, di ibrido in ibrido, allo smagliante orrorifico *arthur vermyn* di ●.●. ●ovecraft (1921), in cui il discendente di una famiglia inglese che ha colonizzato il ●ongo, reca in sé la prova del sacro e terribile matrimonio con la principessa delle scimmie bianche. ●'horror ama le scimmie, la loro doppiezza, il ruolo di araldi del disastro, la loro imprevedibilità: *na main de singe* di ●aul ●olin (1929) è uno dei grandi successi del teatro del ●rand ●uignol a ●arigi.

●ntanto il mondo freudiano porta ulteriori scenari scimmieschi, in cui maliziosamente gli animali si associano spesso a signore appassite, celibi e suore per movimentare drasticamente il quadro della loro immaginazione notturna. ●er solito in queste vicende compaiono fantasmi coloniali, perché gli animali sono nella finzione dono di parenti avventurosi che hanno vissuto in ●frica o in ●sia. ●rudele, secondo le regole, è la figurazione di ●aren ●lixen ne *na scimmia*, in *sette storie gotiche* (1934). ●n un ritiro per signore sole in ●animarca, l'animale esercita un dominio erotico diffuso sulle anziane residenti e le sue gesta di ribellione, si incrociano con una complicata e infelice storia d'amore e interesse, di cui la badessa è ago della bilancia. ●a scimmia continua a insidiare l'immaginazione: resta impresso il mirabile *re due zittelle* di ●ommaso ●andolfi (1945). ●ombo, dono di un fratello morto anni prima dopo una raminga vita per mare, è il maschio di casa di due sorelle

sole e della loro domestica, affezionata serva-padrone. ◎ capricci dell'animale ritmano le esistenze desolate delle sorelle, finché le vicine suore rivelano notturne scorribande, in cui vengono rubate ostie e lordato l'altare con la sua orina. ◎ncredulità, veglie, infine la prova e una sentenza di morte per la bestia sacrilega, effettuata, dopo un teologico consulto, per tramite di un aguzzo spillone per capelli. ◎ e ↳ *retaggio* di ◎ybil ◎edford (1956) il bel ◎ulius von ◎elden, di provata fede colonialista, è promesso alla svenevole ◎ elanie ◎ erz, che ricerca solo per la dote. ◎ uesta si trova intrappolata in una dimora ostile piena di scimpanzé che il signore ha portato dai suoi viaggi, perfetta metafora di un mondo di desideri che la signorina percepisce come terrorizzanti.

◎nsomma, non ci fidiamo troppo di immagini di bontà scimmiesca che soprattutto tornano nella letteratura per bambini. ◎n questo territorio siamo in buona sostanza a visioni di primati-serventi, sempre pronti a eseguire ogni ordine umano. ◎en riassume molti fili ◎arlo ◎ollodi ne ↳ *ipi*, *lo scimmiettino color di rosa* (1887), in cui una creatura che vorrebbe essere rivoluzionaria nel suo branco, si trova naturalmente a far da domestico al bizzarro signor ◎lfredo, venendo così punito della sua smania ossessiva di imitare gli uomini. ◎ ella incantevole sequenza dell'elefantino ◎abar di ◎ean de ◎runhoff, iniziata nel 1937, compare sempre come amico il compitissimo e sempre disponibile ◎éphir, altrettanto educato e ◎ r ◎ilson con ◎ippi ◎alzelunghe nei classici romanzi di ◎strid ◎indgren, pubblicati a partire dal 1945. ◎ncora meno credibile il tardo romanzo dell'autrice di ↳ *ary ↳oppins* ◎. ◎. ◎ravers, ↳ *mica scimmia* (1972), in cui una creatura amichevole e sbadata, dopo aver rischiato la vita al servizio di una tigre, segue un marinaio verso la ◎ran ◎retagna, dove incontra numerosi personaggi sempre pronta ad aiutarla e a essere soccorsi da lei. ◎ emmeno ci convincono le varie star animali cinematografiche sempre così intente a seguire l'uomo, da poco celebrate al ◎ useo del ◎inema di ◎orino nella mostra ↳ *estiale*. ◎osephine nel meraviglioso ↳ *he ↳ameraman* di ◎uster ◎eaton (1928) sembra troppo servizievole, ◎onzo (in realtà



©eggy) ruba continuamente la scena a ©onald ©eagan nella pellicola di ©rederick ©e ©ordova. ©iciamola tutta: ©ita sarebbe pronta subito a tendere un tranello al suo caro ©arzan se il mondo animale la reclamasse a sé e la svegliasse dal suo sogno di servitù. ©rystal, tra gli animali più pagati del cinema, figura centrale di *una notte al museo*, ha sfilato alla notte degli ©scar 2011, indossando un abito bianco, con collana di perle, mettendo in discussione il *glamour* di molte signore, venendo ribattezzata: “la ©ngelina ©olie delle scimmie”. ©ppure il sorriso snudato della diva animale fa pensare a un *glamour* più estremo, a immagini tra l’inquietudine o l’horror. ©nsomma tra la classica saga de *la pianeta delle scimmie*, a partire dal romanzo di ©ierre ©ouille e dal film di ©ranklin ©chaffner del 1968, primo di una lunga serie e il crudele, preciso *Monkey shines* di ©avid ©eorge ©omero (1988), in cui un tetraplegico si fida troppo di un primate educato come suo servente, subendone poi punizioni terribili.

©ra esorcismi di bassa lega e improvvise paure, scorre la relazione più complessa che l’essere umano debba affrontare, cercando di comprendere dove finisca la relazione con l’illustre e scomodo antenato, e dove invece gli incontri, scontri, dialoghi possano svolgersi nell’immaginazione, in una partita senza esclusione di colpi. ©’inquietante scimpanzé su sfondo fucsia creato magistralmente da ©rancis ©acon (alla ©ondazione ©uggenheim, a ©enezia), è pronta a infrangere le barriere che lo dividono dall’umano. *Monkey business* in *slang* americano indica tutte le azioni che si svolgono nell’oscurità, nei bassifondi, nei vicoli, tra spaccio e furto: la scimmia ci osserva dall’ombra ed è pronta a scattare.

☉ uoversi ai margini dell'ignoto.

☉er una letteratura come fonte di conoscenza

☉ ☉ ☉☉☉ ☉ ☉☉☉☉

☉ *remessa*

☉er chi volesse ripercorrere analiticamente e con ampiezza di sguardo alcune tappe dello sviluppo in Italia e in Europa del pensiero moderno all'incrocio tra discorso letterario, speculazione filosofica, metodo scientifico e organizzazione dello spazio nelle arti visive, la lettura indicata sarebbe quella delle opere di ☉zio ☉aimondi, il critico, l'intellettuale, l'epistemologo, lo storico, una tra le più brillanti e acute intelligenze del ☉ovecento. ☉on c'è saggio che non sorprenda per la vastità dell'erudizione o per la puntualità delle osservazioni. ☉er ogni epoca della nostra civiltà letteraria, da ☉ante a ☉erra, ☉aimondi è riuscito a restituire ogni volta sia modelli e metodi chiari e documentati di ricerca scientifica sia fonti bibliografiche tra le più varie, che spaziano dall'antichità classica alla modernità e contemporaneità ma soprattutto che si sottraggono ai vincoli e agli steccati disciplinari. ☉asta leggere i suoi scritti sul ☉arocco o quelli su ☉anzoni e l'antropologia del romanzo per ritrovarci sprofondati in un mare di voci disparate, in una biblioteca immensa dove trovano posto i lirici provenzali, ☉asso e ☉odro insieme a ☉ocillon, ☉alilei, ☉ewton e ☉orricelli e, ancora, ☉opper, ☉eyerabend, per non dire dei maggiori esempi della nuova storiografia delle ☉nnales, da ☉ucien ☉ebvre a ☉arc ☉loch. ☉roprio sulla

scorta di questi ultimi, anzi, lo studioso ha proposto un modello di ricerca e di conoscenza senza delimitazioni né confini settoriali, modello oggi tanto più utile e prezioso quanto più la nostra visione e comprensione del reale necessita di modelli integrati del sapere e non di approcci specialistici che finiscono tavola con l'essere insufficienti e riduttivi.

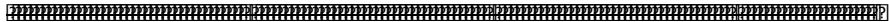
◉o chiarisce bene egli stesso per esempio nel saggio di apertura degli ◉tti del ◉◉ ◉ convegno dell'◉ ssociazione internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana (◉aimondi 1978), intitolato significativamente *Letteratura e scienza*, ricostruendo il dibattito europeo intorno al rapporto tra la fantasia e l'intelletto, l'immaginazione e la ragione. ◉n questo lungo e appassionato viaggio intorno agli intrecci tra la ricerca scientifica e le strutture del discorso poetico, ◉aimondi traccia linee di percorso avventurose ma chiare perché illuminate dall'evidenza degli esempi riportati, dall'analisi perspicua dei casi discussi. ◉a ◉achelard a ◉edawar, da ◉ulien ◉enda a ◉thomas ◉. ◉uhn, la storia della conoscenza umana assume la provvisorietà instabile e, al contempo, la forza propulsiva di una esplorazione senza fine che procede secondo modelli di prassi scientifica condivisi fino a quando un nuovo paradigma non venga a sostituirsi al vecchio, promuovendo una rivoluzione scientifica (◉aimondi 1978, p. 44). ◉ paradigma teorizzato da ◉uhn è un modello di rappresentazione e di visione del mondo coerente al suo interno cioè un sistema nel quale la lingua della scienza si modella sulla norma della lingua letteraria coeva; un sistema flessibile che si adatta alla complessità dei dati, scrive ◉aimondi (1978, p. 45), un ordine che non esclude il disordine, un principio costruttivo nel quale necessità e caso convivono. ◉vere consapevolezza della contingenza e della parzialità di ogni paradigma di conoscenza significa anche assumere nei confronti della osservazione del reale uno sguardo il più possibile vasto e inclusivo che annetta alle forme del discorso letterario le modalità e le strategie del procedimento scientifico. È quello che il modello epistemologico rappresentato dagli studi di ◉zio ◉aimondi mostra

con evidente chiarezza: l'indagine che si coagula intorno agli snodi più significativi della cultura, che individua nel trascorrere lento e pacato della cultura di un secolo i momenti in cui le correnti iniziano a vorticare per poi sciogliersi in un corso nuovo e disegnare nuovi paesaggi culturali.

◉ no di questi appuntamenti della storia, uno dei periodi più decisivi per il cambiamento di paradigma scientifico è stato per la cultura italiana il secolo della rivoluzione scientifica galileiana, il ◉eicento, annunciato dalla controversa e combattuta età della ◉ontroriforma. ◉ntorno a tale snodo della cultura italiana, ed europea, tra le istanze regolistiche della ◉hiesa cattolica e le libere scorribande intellettuali della ricerca scientifica, mi soffermerò sulla scorta del modello epistemologico di ◉aimondi a illustrare uno dei più notevoli esempi di prosa scientifica e di arte retorica, ↳aggiatore di ◉alileo ◉alilei (1623)<sup>1</sup>.

### 1. ↳aggiatore o delle dispute mascherate

«◉l ◉aggiatore, nel quale con bilancia esquisita e giusta si ponderano le cose contenute nella ◉ibra ◉stronomica e ◉ilosophica di ◉otario ◉arsi ◉igensano» è la risposta formulata da ◉alilei allo scritto di ◉razio ◉rassi da ◉avona, padre nel ◉ollegio romano della ◉ompagnia di ◉esù che era ricorso allo pseudonimo di ◉otario ◉arsi, anagrammando il proprio nome, per disputare sull'origine, il moto e la natura delle comete. ◉ella ◉ibra astronomica il travestimento dell'autore nella maschera fittizia del signor ◉arsi rientrava nell'uso barocco della disputa in forma giocosa su argomenti che potevano avere implicazioni politiche di rilievo. ◉rano quelli infatti



<sup>1</sup> ◉'edizione di riferimento per i passi tratto dalle opere è ◉alilei 2005. ◉llo stesso anno risale la pubblicazione dell'edizione critica a cura di ◉. ◉esomi e ◉. ◉elbing, ◉oma ◉ntenore, ◉adova 2005.

gli anni dell'inasprimento della lotta anticopernicana da parte delle autorità ecclesiali che avevano già portato, nel 1616, all'editto 'salutifero' con il quale s'imponeva all'accademico fiorentino un assoluto e rigoroso silenzio. ◉uttavia, ◉ alilei non poté esimersi dalla replica temendo il rischio di un'accusa di copernicanesimo e, aiutato dagli amici dei ◉incei, primo fra tutti da quel ◉irginio ◉esarini, duca e monsignore del ◉ontefice ◉rbano ◉che, folgorato dalle idee dello scienziato, aveva lasciato la ◉ompagnia di ◉esù per seguirlo fedelmente, preparò uno scritto in forma epistolare e lo pubblicò nel 1623, ◉aggiatore. ◉'opera nasce dunque con una vocazione argomentativa e suasoria, vuole ribattere punto per punto e confutare le idee fallaci e vuole farlo a viso aperto, opponendo alla pratica del travestimento e della dissimulazione il coraggio delle proprie idee sostenute con chiarezza:

«◉ a perché m'è paruto che, nel *ponderare*<sup>2</sup> egli le proposizioni del signor ◉uiducci, si sia servito d'una stadera un poco troppo grossa, io ho voluto servirmi d'una *bilancia da saggiatori*, che sono così *esatte* che tirano a meno d'un sessantesimo di grano: e con questa usando ogni *diligenza* possibile, non tralasciando proposizione alcuna prodotta da quello, farò di tutte i lor saggi; i quali anderò per numero *distinguendo e notando*, acciò, se mai fossero dal ◉arsi veduti e gli venisse volontà di rispondere, ei possa tanto più agevolmente farlo, *senza lasciare indietro cosa veruna*» (◉aggiatore, p. 616).

◉ alilei assume la difesa delle proprie teorie sulle comete distinguendole da quelle esposte dal signor ◉ario ◉uiducci, amico e allievo della scuola galileiana, e capziosamente attribuite dai più allo stesso ◉ alilei («ché questi, tanto vogliolosi di travagliarmi, son ricorsi a far mie l'altrui scritture», *ibidem*). ◉ ricorso alla parola risponde, dunque, per ◉ alilei alla necessità di chiarire e distinguere,

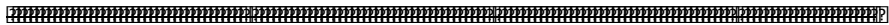


◻◻ In questo come nei successivi brani riportati il corsivo è nostro ◻◻

con onestà intellettuale e «a viso aperto» (*ibidem*), una per una tutte le sentenze del ◎arsi, notando con diligenza e senza tralasciare nulla, e per consentire agevolmente al rivale di ribattere a sua volta.

◎n maniera programmatica, dunque, ◎alilei esibisce le proprie armi, metodologiche e ideologiche, secondo le regole dell'*ethos* scientifico, che implica il ricorso a una dialettica serrata e stringente come vuole il paradigma delle dispute accademiche<sup>3</sup>. ◎ome scrive a ◎ristina di ◎orena, le sensate esperienze e le necessarie dimostrazioni valgono più dei dogmi delle ◎acre ◎critture:

«◎ a che quell'istesso ◎ io che ci ha dotati di sensi, di discorso e d'intelletto, abbia voluto, posponendo l'uso di questi, darci con altro mezzo le notizie che per quelli possiamo conseguire, sì che anco in quelle conclusioni naturali, che o dalle *sensate esperienze o dalle necessarie dimostrazioni*, ci vengono esposte innanzi a gli occhi e all'intelletto, doviamo negare il senso e la ragione, non credo che sia necessario il crederlo, e massime in quelle scienze delle quali un minima particella solamente, ed anco in conclusioni divise, se ne legge nella ◎crittura» (*settere copernicane*, p. 560).



<sup>3</sup> ◎alilei era stato iniziato alle lingue e alle letterature classiche fin da piccolo, si mostrò precocemente portato per la costruzione di piccole macchine, strumenti e opere d'arte. ◎studiò logica con un padre dell'◎rdine di ◎allombrosa e poi si iscrisse al corso di medicina dell'◎niversità di ◎isa ma pare che seguisse i corsi di filosofia invece di quelli matematici. ◎li interessi in campo geometrico e astronomico lo distolsero ben presto dai corsi di medicina che alla fine abbandonò per seguire le proprie inclinazioni. ◎er la biografia si può scegliere tra quella storica di ◎incenzo ◎iviani (2001) e quelle più recenti: ◎eymonat 1998 e ◎amerota 2004. ◎er un profilo biografico e una rassegna critica delle sue opere si rimanda a ◎attistini 2011, in particolare al cap. ◎◎sul ↳aggiatore.

◉ a lettera scritta nel 1615, insieme a quella a don ◉ enedetto ◉ astelli (◉ irenze, 21 dicembre 1613), e a un'altra a monsignor ◉ ietro ◉ ini (◉ irenze, 16 febbraio 1615), costituisce la rivendicazione della legittimità del metodo scientifico come strumento di investigazione della verità della natura. ◉ al verbo divino, infatti, secondo ◉ alilei discendono due diversi linguaggi, quello delle ◉ acre ◉ critture, che non sempre va preso alla lettera, e quello matematico, il solo veritiero codice della natura. ◉ a quale è ripetutamente detta *inesorabile e immutabile e mai non trascendente i termini delle leggi impostegli*, per potere ribadire che la comprensione dei fenomeni naturali deve procedere dall'esperienza materiale dell'uomo e non dai principii di fede. ◉ uelli erano gli anni infatti della prima diffusione delle teorie copernicane e ◉ alilei, scopritore del vero volto della ◉ una, dei satelliti di ◉ iove e di tante altre leggi della fisica, veniva aspramente attaccato da nemici che o si appropriavano delle sue idee o, peggio, le manipolavano corrompendone il significato. ◉ a qui l'assillante professione di autenticità e originalità delle proprie opinioni che l'accademico fiorentino sente di dover premettere a ogni suo discorso.

◉ nche il ◉ aggiatore pertanto gli offre l'occasione di valorizzare il merito delle proprie scoperte – *tanti nuovi e meravigliosi scoprimenti nel cielo* ◉ ◉ aggiatore, p. 607◉– e mostrare tutto il proprio risentimento per gli attacchi irrispettosi degli usurpatori, come li definisce nell'opera, che tentano di rubargli le idee, di detrarre, «defraudare e vilipendere quel poco di pregio che [...] m'era creduto di meritare» (*ibidem*). ◉ a qui deriva lo sforzo di rendere inattaccabile e persuasiva, oltre che originale, la prosa del discorso scientifico attraverso la sapiente costruzione retorica, l'esattezza linguistica e l'eleganza espressiva. ◉ tutto concorre a determinare l'eccellenza stilistica e l'efficacia dimostrativa di uno dei massimi scrittori-scienziati dell'età moderna.

## 2. Nel discorrere sulle comete

◉rticolato in cinquantuno punti, nei quali ◉alilei esamina e risponde alle opinioni del signor ◉arsi esposte nella sua *libra astronomica*, il *aggiatore*, come si cercherà di mostrare, è un capolavoro del discorso argomentativo, per la padronanza degli strumenti retorici e logici, per l'impeto argomentativo, per la varietà di toni e registri stilistico-espressivi. ◉a sintassi, sempre ampia e articolata mai disadorna, si snoda in una successione di segmenti frasali ora ipotetici, ora causali, ora conclusivi ora dichiarativi. ◉'impiego delle figure del discorso la rende scorrevole donandole grazia e ritmo, velocità e icasticità. ◉li appelli non rari, anzi assai frequenti, al lettore e al ◉arsi conferiscono alla prosa il movimento e il ritmo proprii del dialogo; tale, infatti, è la parola galileiana, mai monologica, anzi dialogata, mobile, agile nel passare dal punto di vista del narratore, lo scienziato ◉alilei, autore dell'opera, a quello del rivale. *aggiatore* infatti procede alternando le opinioni del ◉arsi, riportate testualmente in latino, alle risposte di ◉alilei in lingua italiana, opzione che segnala posizioni ideologiche e morali diametralmente opposte a quelle del ◉rassi; ma non solo, in più occasioni, la parola di ◉alileo cede il posto a quella altrui dinamizzando oltremodo il ritmo dell'opera che, pur in forma di epistola, svela un profondo dialogismo:

«◉ a sento il ◉arsi che risponde e dice, che quel ◉ole e ◉una grandi non sono i corpi reali nudi e schietti, ma uno aggregato e composto del piccol corpo reale e dell'irraggiamento che l'inghirlanda e racchiude [...] *onde* ne risulta il gran disco apparente tutto egualmente splendido. *↳ a se* questo è, signor ◉arsi, perché non si mostra la ◉una così grande nel mezzo del cielo ancora? ◉i manca forse l'aria vaporosa atta ad illuminarsi?» (*aggiatore*, p. 787).

◉er meglio dimostrare la verità delle proprie ragioni e la fallacia di quelle altrui, la strategia discorsiva prevede il corpo a corpo



delle opposte opinioni, il duello verbale, e il serrato incalzare delle interrogative, di sapore ironico e irriverente. ⊙ nessi consecutivi (*onde*) e conclusivi (*per tanto*), la forte avversativa in incipit di ipotetica (↗*a*) e l'incalzare delle interrogative inchiodano definitivamente l'avversario all'evidenza della falsità delle proprie tesi, non senza l'aggravio di una venatura satirica o comico-grottesca.

⊙ naloga strategia discorsiva è quella per la quale ⊙ alilei si appella ora al lettore ora al ⊙arsi con vocativi o con congiuntivi esortativi che talvolta cedono il posto ai toni più intransigenti e risentiti dell'imperativo:

«⊙ vi voglio, signor ⊙arsi, pigliare alla stracca, se non potrò prender-  
vi correndo. ⊙ olete voi una nuova dimostrazione, per prova che gli  
oggetti in tutte le distanze crescono nella medesima proporzione?  
↗entitela. ↗ vi domando se, [...] vi domando, dico, se tenendo l'occhio [...] e  
riguardando [...]. ⊙ redo pur che voi risponderete ch'ei vi compa-  
riranno in linea retta per linea retta, essendo realmente per linea retta  
disposti. ⊙ ra, stante questo, *immaginatevi* quattro, sei o dieci bacchette  
diritte, tra di loro parallele, poste in distanze disuguali dall'occhio, [...];  
*pigliate* poi il telescopio, e *riguardate* con esso; [...] *si vedranno* pure in  
due linee rette come prima, ma aperte in maggiore angolo. ⊙ come ciò  
sia, signor ⊙arsi, questo, appresso i geometri, si domanda ricrescer  
tutte quelle linee secondo la medesima proporzione [...]. ↗edete dunque,  
e tacete» (↗aggiatore, pp. 796-797).

⊙ registro tonale di ⊙ alilei, come si apprezza dal brano sopra riportato, è impetuoso fin quasi all'intransigenza, come suggeriscono i verbi all'indicativo presente, duplicati per asindeto («⊙ vi voglio pigliare» / «⊙ vi domando» / «vi domando»), e gli imperativi, i primi appena raddolciti («immaginatevi» / «pigliate» / «riguardate») dalla loro funzione nel contesto di una scrittura regolativa, da esperimento scientifico, gli ultimi invece secchi e ultimativi («⊙ edete e tacete») anche in forza della loro posizione *in explicit*.

⊙ el complesso, l'esempio ci offre la possibilità di saggiare da

vicino il ritmo rapido e veloce della prosa galileiana, la musicalità estremamente calcolata dalla successione, in ordine, di *cola* sintattici brevi e brevissimi («☉ vi voglio» / «☉ olete voi» / «☉entitela» / «☉ ra, stante questo» / «immaginatevi» / «pigliate poi» / «riguardate») cui seguono all'opposto segmenti distesi e piani («*pigliare alla stracca*, se non potrò prendervi *correndo*. ☉ olete voi una nuova dimostrazione, per prova che gli oggetti in tutte le distanze crescono nella medesima proporzione? / se, posti quattro, sei o dieci oggetti visibili in varie lontananze, ma in guisa però che tutti si veggano nella medesima linea retta, sì che il più vicino occupi tutti gli altri / se tenendo l'occhio nel medesimo luogo e riguardando i medesimi oggetti co'l telescopio, voi gli vedrete pur posti in linea retta o no, sì che il vicino non vi asconda più gli altri, ma ve li lasci vedere / sei o dieci bacchette diritte, tra di loro parallele, poste in distanze disuguali dall'occhio, [...] / *si vedranno* pure in due linee rette come prima, ma aperte in maggiore angolo. ☉ come ciò sia, signor ☉arsi, questo, appresso i geometri, si domanda ricrescer tutte quelle linee secondo la medesima proporzione [...].») in una alternanza di due diverse velocità, una breve e rapida l'altra ampia e posata, che con elegante armonia precipitano al termine della lunga corsa e si arrestano nei due imperativi finali («☉ edete e tacete»).

☉ questo non è certo l'unico esempio di una perfetta orchestrazione di battute, di misure, di suoni che concorrono a sostenere con raffinata leggerezza la gravità di contenuti di non immediata comprensione. ☉ppure le esplicazioni sono il punto forte dell'accademico fiorentino.

☉splicative e chiare vogliono infatti essere la sua parola e la sua sintassi. ☉ul piano lessicale ☉ alileo non disdegna le espressioni popolari – «*pigliare alla stracca*» – che sono anche un parlare per proverbi o locuzioni metaforiche passate nell'uso della lingua parlata. «☉igliare alla stracca anziché correndo» è un'espressione icastica che allude alla metafora del *discorso* come un *correre* veloce e rapido, agile e leggero, non appesantito da inutili orpelli retorici o da circonlocuzioni oscure. ☉ome si legge nel *aggiatore*, infatti,

pochi sono coloro che *discorrono* bene i problemi difficili:

«e il discorrere circa un problema difficile fosse come il portar pesi, dove molti cavalli porteranno più sacca di grano che un caval solo, io acconsentirei che i molti discorsi facesser più che un solo; ma il *discorrere è come il correre*, e non come il portare, ed un caval berbero solo correrà più che cento frisoni» (▼aggiatore, p. 768).

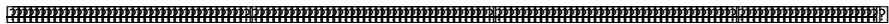
◎isogna dire, infatti, che la competizione tra ◎ alilei e ◎arsi non si riduce alla confutazione di teorie e principi astronomici o leggi matematiche opposte, ma si estende allo stile del ragionamento, all'*ethos* individuale che si riflette in consuetudine sociale. ◎ispetto al periodare lento e grave del gesuita, per di più in latino, il discorrere galileiano si distingue per la rapidità e l'eleganza, per la precisione lessicale e la velocità delle congetture. ◎l latino lo scienziato preferisce il volgare italiano, lingua non esclusiva dei dotti, degli accademici e dei clerici ma lingua d'uso di tutti gli intendenti, lingua piegata dall'uso ai concetti anche complessi e difficili, lingua adottata da ◎ alilei con grande maestria e padronanza, strumento versatile nelle mani di un sapiente e fine logico che la adopera in ogni sua escursione in senso diastratico e diamesico. ◎ertanto, alla varietà dei generi – epistola, discorso, novella – si aggiunge la varietà dei registri espressivi, locuzioni idiomatiche tratte dalla esperienza – «pigliare alla stracca» – toni colloquiali e interlocutorio – «◎ a sentiamo con quali mezzi / ◎ccovi, signor ◎arsi, un'efficace ragione» – e l'alternanza di un registro comico satirico a uno più colto e erudito che traspare dalle citazioni virgiliane, dantesche, dal *curioso*, dall'*inamorato* o dal mito classico. ◎e deriva uno stile mosso e vario come il pensiero che vuole rappresentare, nel quale l'invenzione dei poeti e la verità dell'esperienza hanno lo stesso peso nell'accertamento della verità:

«'addur tanti testimoni, signor ◎arsi, non serve a niente, perché noi non abbiamo mai *negato* che molti abbiano scritto e creduto tal cosa, ma sì bene abbiamo detto tal cosa esser *falsa*; e

quanto all'autorità, tanto opera la vostra sola quanto di cento insieme, nel far che l'effetto sia vero o non vero. ↳ contrastate coll'autorità di molti poeti all'esperienze che noi produciamo [...]. ☉ vi rispondo e dico, che se quei poeti fossero presenti alle nostre esperienze, muterebbono opinione, e senza veruna repugnanza direbbono d'aver scritto iperbolicamente o confesserebbono d'essersi ingannati» (↳aggiatore, pp. 764-66).

☉'area semantica più insistita nel ↳aggiatore è quella che si riferisce ai concetti contrapposti di verità e di errore, nelle sue tante varianti di fallacia, girandola di vanità, finzione, illazione, menzogna<sup>4</sup>. ☉er lo scienziato la verità dev'essere svelata, scoperta e resa manifesta pur con tutte le cautele richieste dai tempi; da qui deriva l'ansia dimostrativa, il puntiglio con cui discerne le verità esatte dalle menzogne ma anche l'umiltà con la quale confessa la propria ignoranza con la trasparenza e l'onestà intellettuale dell'uomo della nuova scienza:

«☉ccovi, signor ☉arsi, un'efficace ragione in risposta al vostro quesito; in premio alla quale cancellate di grazia dalla vostra scrittura quelle parole dove voi dite che io ho scritto in molti luoghi che le stelle son di figure varie ed angolari, ché sapete bene in coscienza che questa è una bugia e ch'io non ho mai scritta cotal proposizione; [...] ☉uanto poi a quello che il ☉arsi scrive nel fine [...] io non ho mai risolutamente parlato se questo al moto di quello o pur quello al moto di questo si raggiungino, perché non lo so» (↳aggiatore, p. 743).



<sup>4</sup> ☉sserva acutamente ☉ndrea ☉attistini che una delle prime figure allegoriche a cui si allude esplicitamente all'inizio dell'opera è quella dello scorpione, apocalittica immagine del male assoluto, richiamata dalla figura dantesca «del freddo animale / che colla coda percuote la gente» di ↳urg. ☉, 5-6, simbolo della frode (si veda anche ↳f. ☉☉☉).

◎'etica dello scienziato impone esattezza e rigore sia al metodo dimostrativo sia al linguaggio che dovrà rappresentare il pensiero ma comporta anche una forza dialettica non meno stringente e severa che comporta la responsabilità morale delle idee sostenute. ◎cco quindi che ◎ aliei con la stessa veemenza con cui rivendica come proprie le opinioni che il ◎arsi ha tentato di rubargli, stravolgendone il senso, così allo stesso modo dichiara apertamente di ignorare certe conoscenze ma di poterle conquistare con il ragionamento. ◎ metodo sperimentale, infatti, non procede per dogmi o per fede ma avanza gradualmente come risultato del ragionamento logico e della dimostrazione empirica. ◎ mondo della natura è un campo smisurato di esperienze possibili, molte delle quali infatti ◎ aliei racconta per filo e per segno all'ignoto lettore.

◎e si esamina più da vicino il congegno della sintassi nel *raggiatore*, ci si accorge che al prevalente impiego di verbi al presente indicativo corrisponde un'ipotassi ampia e articolata sostenuta da un impianto assertivo-dichiarativo (*dico che*) ottenuto da catene di causali, ipotetiche, consecutive e conclusive. ◎ risultato sul piano stilistico è un periodare rapido e veloce come un saettar di sillogismi, svelto e funzionale, serrato e concentrato, che corre verso la dimostrazione della verità e non lascia margini di fuga all'interlocutore.

◎ li esempi possibili di argomentazioni e deduzioni nel *raggiatore* sono numerosi; ne scegliamo appena due che mostrano l'andamento ora pacato ma serrato e stringente, ora incalzante e impetuoso del periodare che è il riflesso del ritmo e della velocità del pensiero galileiano. ◎ primo si trova al quattordicesimo punto confutato ed è preceduto da una breve premessa programmatica a scopo esplicativo:

«◎ r io, per aiutare quanto posso un'impresa così stupenda, anderò promovendo alcuni dubbietti che mi nascono nel progresso del ◎arsi, i quali ◎. ◎. ◎lustrissima, se così le piacerà, potrà con qualche occasione mostrar a lui, acciò, col togli via, possa tanto più perfettamente stabilire il tutto» (✚ *raggiatore*, p. 671).

⊙ egue un lungo ragionamento nel quale ⊙ alilei finge di accogliere le ipotesi del ⊙ arsi, per meglio discuterle e dimostrarle false e mendaci. ⊙ lungo discorso si snoda in una prima metà costituita dalla esposizione per voce di ⊙ alilei delle ipotesi dell'avversario:

«⊙ olendo dunque il ⊙ arsi persuadermi che le stelle fisse non ricevono sensibile accrescimento dal telescopio, comincia dagli oggetti che sono in camera, e mi domanda se [...] e io gli rispondo che sì: passa a gli oggetti fuori della finestra [...] e io gli concedo, appresso, ciò derivar, com'esso scrive, dalla natura dello strumento [...] e finalmente gli concedo per ora tutto il sillogismo, la cui conclusione è che [...]» (↳aggiatore, p. 672).

⊙ questo punto, inizia la confutazione introdotta dall'avversativa ↳ a, anaforicamente ripetuta fino alla fine del lungo brano, che galoppa senza digressioni o pause verso la sua conclusione. ⊙ più, emerge qui una caratteristica dello stile scientifico galileiano ovvero il procedere sviluppando due diverse premesse, come mostra l'esempio: «↳ a il detto sin qui non mi par che soddisfaccia a gran lunga il bisogno del ⊙ arsi. ⊙ mperocché domando io adesso a lui, s'ei ripone la ⊙ una nella classe degli oggetti vicini, o pure in quella de' lontani» (*ibidem*). ⊙ lle due protasi seguono le due apodosi deduttive: «⊙ e la mette tra i lontani di lei si concluderà [...] ma s'egli la mette tra i vicini [...] io gli risponderò» (*ibidem*). ⊙ rgomentate entrambe le ipotesi, finalmente ⊙ alilei può giungere alla conclusione, chiudendo con una nota ironica la lunga, pacata dimostrazione: «⊙ r sieno ampliati sin là, e torni il ⊙ arsi alle sue prime interrogazioni, e mi dimandi se per vedere col telescopio gli oggetti vicini [...], e' mi bisogna allungar assaissimo il telescopio. ⊙ gli risponderò di no; ed ecco spezzato l'arco, e finito il saettar de' sillogismi» (↳idem).

⊙ a metafora dell'espressione in clausola, *saettar di sillogismi*, non potrebbe meglio rendere il guizzare veloce dei ragionamenti e delle idee, espressi e argomentati con la stessa velocità delle

frecce scagliate con l'arco, a cui la risposta secca di ◎ alileo mette categoricamente fine.

¶ pensiero di ◎ alilei corre rapido e veloce come il movimento della sua scrittura che ricorre di continuo, a scandire il passo sintattico, a locuzioni verbali che fanno riferimento all'area semantica del viaggio, del cammino svelto verso la verità: «◎ a seguitiamo innanzi» / «◎ a torniamo al nostro discorso» / «◎ ndiamo più avanti» / «◎orniamo al punto» / «È tempo ormai». ¶ ogni caso la sintassi del discorso possiede e trasmette una musicalità particolare, fatta di equilibri calibrati che producono una armonia complessiva pur nella forte vivacità interna e nella dialettica serrata del dialogismo delle idee.

¶a nuova scienza comporta una competenza stilistica diversa dal passato, un ventaglio lessicale metaforico più ampio rivitalizzato dalla concretezza dell'esperienza che offre alla teoria il suo necessario risvolto pratico. ◎ e deriva naturalmente anche una riconquistata piacevolezza estetica della prosa scientifica che si serve di inserti aneddotici, di fiabe e novelle, che servono a esplicitare ancora meglio il senso di una ipotesi scientifica. È il caso del celebre apologo del nuovo metodo sperimentale nella ventunesima considerazione, quasi nel cuore narrativo dell'opera. È il racconto dell'uomo curioso, dotato dalla natura d'uno ingegno perspicacissimo e d'una curiosità straordinaria, ed è anche l'elogio della conoscenza empirica (♣ *vaggiatore*, pp. 692-694). È un aneddoto che ha per protagonista un giovane mosso dalla curiosità e disposto all'avventura che, un giorno, incuriosito dal suono proveniente da un bastoncino di legno forato in mano a un pastorello, volle possederlo per capire come producesse quegli incantevoli suoni. ◎oi, un altro giorno sentì un suono diverso dal primo e per sapere se provenisse da uno zufolo o da un merlo scoprì che era prodotto da un archetto sopra delle corde tese. ◎ più andava conoscendo modi nuovi e diversi di generare i suoni più si scopriva ignorante e povero di conoscenze. ◎ uando ebbe scoperto anche i suoni prodotti dagli strumenti musicali, trombe, pifferi, strumenti a corde, e poi dagli insetti, dalle

zanzare, dalle api, dai mosconi, la sua meraviglia crebbe enormemente e con essa anche la percezione della propria ignoranza. ☉ino a quando, un giorno, si imbatté in un nuovo insetto mai visto prima, una cicala che non smetteva di emettere stridori neppure dopo che il giovane curioso le ebbe strappato le ali pensando che fossero loro le responsabili del suono. ☉lla fine, con un ago trafisse le cartilagini e in quel preciso istante cessò il canto ma anche la vita della cicala, «onde si ridusse a tanta diffidenza del suo sapere, che domandato come si generassero i suoni, generosamente rispondeva di sapere alcuni modi, ma che teneva per fermo potervene essere cento altri incogniti ed inopinabili» (↳aggiatore, p. 694).

☉a varietà e la ricchezza della natura sono così grandi che la più feconda immaginazione umana non arriva a contenerle. ☉a favola è un pretesto da un lato per sostenere l'incapacità e la insufficienza del ragionamento umano rispetto alla grandezza smisurata della ☉atura, dall'altro per giustificare le approssimazioni gradualità alla verità e, dunque, quelle di ☉alilei nel decifrare la natura e l'origine della cometa. ☉cco perché, conclude l'accademico fiorentino, egli ha voluto soltanto promuovere dubbi e incertezze sulle opinioni credute fino a quel tempo, esaminare altre prove, sospingendo poco oltre la luce del vero.

☉a nuova scienza non accetta sentenze e dogmi indimostrati, ammette invece il dubbio socratico che assume la parzialità di ogni conoscenza nuova acquisita. ☉l cammino del sapere dunque porta con sé instabilità e l'avanzare ora cauto ora avventuroso del ragionamento che, sul piano retorico del linguaggio, si traduce in una irrequieta mobilità dei ritmi discorsivi nella, con le parole di ☉aimondi, «visione» dinamica del pensiero<sup>5</sup>.

☉nche ☉alvino, del resto, non mancò di notare nella sua



<sup>5</sup> ☉fr. ☉alvino 1995. ☉i rimanda a questo proposito alle riflessioni di ☉aimondi (2004, pp. 17-30) in particolare al secondo capitolo, ↳esperienza, il «curioso», e il romanzo, e di ☉uaragnella (2016, pp. 159-69).



seconda lezione americana, *rapidità*, che l'emblema del programma scientifico di ◎ alilei, la metafora calzante del suo metodo conoscitivo è racchiuso nel verbo *discorrere*, che è come il correre non il portare, dunque nel *saettar di sillogismi* nella velocità e rapidità del ragionamento (↓ *vaggiatore*, p. 768). ◎ aestro di saggezza socratica e di modestia etica, ◎ alilei fu infatti anche scrittore elegante e esatto, che piacque così tanto a ◎opardi da essere da questi scelto per la sua *restomazia della prosa*.

◎a vivacità e il dinamismo dello stile caratterizza sia la prosa scientifica sia quella letteraria di ◎ alileo, come dimostrano le considerazioni intorno al ◎etarca all'◎riosto o al ◎asso contenute negli *scritti letterari*. ◎n particolare, al poeta della *erusalemme* lo scienziato non risparmia critiche assai severe soprattutto se paragonate ai generosi apprezzamenti nei confronti del *urioso*. ◎osì se a ◎asso manca la materia del poetare sì che «è costretto andar rappezzando insieme concetti spezzati e senza dipendenza e connessione tra loro, onde la sua narrazione ne riesce più presto una pittura intarsiata, che colorita a olio», a ◎riosto non manca abbondanza di parole, frasi, locuzioni e concetti, «rottamente, seccamente e crudamente conduce le sue opere il ◎asso, per la povertà di tutti i requisiti al ben operare» (*scritti letterari*, pp. 494-495). ◎ alilei non dismette l'abito dello scienziato e imputa al poeta sorrentino la colpa di usare parole indefinite e sfumate, espressioni vaghe e imprecise al punto da formulare nei suoi confronti della sua poesia un giudizio impietoso e, forse, anche un po' miope:

«◎ i è sempre parso e pare, che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposto, l'◎riosto magnifico, ricco e mirabile: e quando mi volgo a considerare i cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte le altre favolette di questo poema, parmi giusto d'entrare in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a

dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantoccini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi di ◎gitto, e così, in materia di pittura, qualche schizzetto di ◎accio ◎andinelli o del ◎armigiano, e simile altre cosette; ma all'incontro, quando entro nel ◎urioso, veggio aprirsi un guardaroba, una tribuna, una galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri scultori, con infinite storie intere, e le migliori, di pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza» (↳critti letterari, pp. 502-503).

◎i noterà la felicità espressiva, la facondia lessicale, la ricchezza immaginativa che consentono allo scienziato nelle vesti di scrittore di squadernare il teatro della propria sensibilità figurativa, al di là di ogni valutazione del giudizio estetico. ◎on sorprende infatti che il favore di ◎alilei sia tutto dalla parte dell'arioso, meraviglioso e vario ◎riosto anziché da quella di un poeta come ◎asso dal quale lo allontanava la vocazione a traiettorie centrifughe del pensiero, sebbene rigorosamente composte. ◎'universo poetico tassiano, che riflette i conflitti e le ombre di un'epoca dilaniata e lacerata come quella controriformistica, evoca scenari troppo asfittici e foschi per essere graditi a un osservatore della natura e scopritore di mondi lontanissimi – astri, lune, comete – come ◎alilei che avrebbe pagata cara la propria libertà di pensiero. ◎n quel giudizio sul ◎asso noi lettori avvertiamo sì l'esuberanza di una immaginazione libera e spericolata ma anche la stessa forza polemica riscontrata negli scritti scientifici, lo stesso impeto dimostrativo, lo stesso metodo deduttivo come se poesia e scienza condividessero gli stessi principi epistemologici e costruttivi. ◎'altronde, non aveva ◎alilei forse proprio nel ↳aggiatore fatto ricorso agli esempi dei poeti come ulteriore prova della correttezza delle proprie opinioni? (↳aggiatore, 755 e 766). ◎unque, se ne deduce che per lo scienziato la poesia e la scienza non sono esperienze estetiche e cognitive del tutto separate;

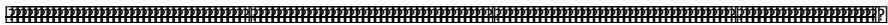
anzi, a ben vedere è proprio la *visione* ad accomunarle, lo sguardo della mente, l'immaginazione, la produzione fantastica di immagini in un caso e nell'altro l'assidua osservazione del mondo naturale, la misura esatta del reale. ◉ o avrebbe scritto alcuni decenni più tardi proprio ◉ eopardi nello *ibaldone* (13 ◉ uoglio 1821):

«◉ e attentamente riguarderemo in che soglia consistere l'eleganza delle parole, dei modi, delle forme, dello stile, vedremo quanto sovente anzi sempre ella consista nell'indeterminato [...] o in qualcosa d'irregolare, cioè nelle qualità contrarie a quelle che principalmente si ricercano nello scrivere didascalico o dottrinale. ◉ on nego io già che questo non sia pur suscettibile di eleganza, massime in quelle parti dove l'eleganza non fa danno alla precisione, vale a dire massimamente nei modi e nelle forme. ◉ di questa associazione della precisione coll'eleganza, è splendido esempio lo stile di ◉ elso, e fra' nostri, di ◉ alileo. ◉ oprattutto poi conviene allo scrivere didascalico la semplicità [...], la quale dentro i limiti del conveniente, è sempre eleganza, perch'è naturalezza» (◉ eopardi 2008, p. 477).

◉ questa data ◉ eopardi distingue rigorosamente la ragione dalla poesia, riconoscendo solo a quest'ultima il primato in quanto essa si ispira alla ◉ atura immutabile e sovrana; tuttavia, ammette che anche la scrittura dottrinale possa unire l'esattezza dello stile alla eleganza e alla naturalezza ovvero alla semplicità dello scrivere, qualità sommamente rappresentate, come mi sono riproposta di mostrare all'inizio di questo saggio, nella prosa scientifica del fondatore della nuova scienza<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> ◉ alga come chiosa esplicativa quanto osserva ◉ uaragnella (2016, p. 169) a margine dello studio di ◉ aimondi sugli stili della nuova scienza e le interconnessioni con la retorica: «quanto più il discorso scientifico diventa non solo esplicazione di se stesso, ma conoscenza che si trasmette e che circola in una cultura non ancora omogenea al



suo codice epistemologico, tanto più necessario appare un rapporto consapevole con la lingua dell'etica, che equivale di fatto a una tattica stilistica. «Inoltre per questo è parso che la nuova scienza diventa un fattore sociale della vita attraverso la morale e la retorica insieme».

◉ mbra ◉ arta

## ◉ iferimenti bibliografici

◉ attistini 2011

◉ attistini ◉ ndrea, *◉ alileo*, il ◉ ulino, ◉ ologna 2011.

◉ attistini 2016

◉ attistini ◉ ndrea (a cura di), *◉ zio ◉ aimondi lettore inquieto*, il ◉ ulino, ◉ ologna 2016.

◉ ranca 1978

◉ ranca ◉ itto (a cura di), *◉ etteratura e ◉ scienza nella storia della cultura italiana*, ◉ tti del ◉ ◉ onvegno dell'◉ ssociazione internazionale per gli studi di lingua e di letteratura italiana, ◉ alermo-◉ essina-◉ atania, 21-25 aprile 1976, ◉ anfredi, ◉ alermo 1978.

◉ alvino 1995

◉ alvino ◉ talo, *◉ aggi 1945-1985*, a cura di ◉ ario ◉ arenghi, ◉ . ◉ on-  
dadori, ◉ ilano 1995.

◉ amerota 2004

◉ amerota ◉ ichele, *◉ alileo ◉ alilei e la cultura scientifica nell'età della  
◉ ontroriforma*, ◉ alerno ◉ ditrice, ◉ oma 2004.

◉ alilei 1970

◉ alilei ◉ alileo, *◉ critti letterari*, a cura di ◉ lberto ◉ hiari, ◉ e ◉ on-  
nier, ◉ irenze 1970.

◉ alilei 2005

◉ alilei ◉ alileo, *◉ pere*, ◉ ◉ ◉ a cura di ◉ ranz ◉ runetti, ◉ ◉ ◉ ◉ ◉ , ◉ orino  
2005.

◉ eymonat 1998

◉ eymonat ◉ udovico, *◉ alileo ◉ alilei (1957)*, ◉ inaudi, ◉ orino 1998.

◎ uaragnella 2016

◎ uaragnella ◎ asquale, ↳ *zio ↳ aimondi e gli stili della nuova scienza*, in ◎ attistini 2016, pp. 159-169.

◎ eopardi 2008

◎ eopardi ◎ iacomo, ↳ *ibaldone di pensieri*, ◎ ◎ a cura di ◎ nna ◎ aria ◎ oroni, saggi introduttivi di ◎ ergio ◎ olmi e ◎ iuseppe ◎ e ◎ obertis, ◎ ondadori, ◎ ilano 2008.

◎ aimondi 1978

◎ aimondi ◎ zio, ↳ *etteratura e ↳ scienza*, in ◎ ranca 1978, pp. 11-47.

◎ aimondi 2004

◎ aimondi ◎ zio, ↳ *issimulazione romanzesca. ↳ ntropologia manzoniana*, il ◎ ulino, ◎ ologna 2004.

◎ iviani 2001

◎ iviani ◎ incenzo, ↳ *racconto storico della vita di ↳ alilei (1654)*, a cura di ◎ runo ◎ asile, ◎ alerno ◎ ditrice, ◎ oma 2001.



## *Indice dei nomi*

- ◉ brams, æffrey ◉acob: 98, 99n.  
◉ gamben, ◉ iorgio: 65, 65n.  
◉ lfano, ◉ iancarlo: 57n.  
◉ lighieri, ◉ ante: 111  
◉ llan ◉oe, ◉dgar: 106  
◉ nderson, ◉ arl: 66  
◉ ppadurai, ◉ rjun: 90 e n.  
◉ riosto ◉udovico, 126, 127  
◉ ristofane: 76  
◉ tlan, ◉ enri: 50n.  
◉ ustin, ◉ohn ◉.: 15n.
- ◉achelard, ◉ aston: 112  
◉achmann, ◉ngeborg: 107  
◉acon, ◉rancis: 110  
◉andinelli, ◉accio (◉andini  
◉artolommeo): 127  
◉archiesi, ◉ lessandro: 18-  
19nn.  
◉arthes, ◉oland: 38  
◉artocci, ◉ mberto: 64n.  
◉ateson, ◉ regory: 52  
◉attistini, ◉ ndrea: 121  
◉eard, ◉ ichael: 58, 59n.  
◉eckett, ◉amuel: 56  
◉edford, ◉ybil: 109  
◉eghelli, ◉ arco: 79-80nn.  
◉encivenga, ◉rmanno: 52n.  
◉enda, ◉ulien: 112  
◉ernardini, ◉ urora: 67n.  
◉ettini, ◉ aurizio: 18n.
- ◉ittanti, ◉ atteo, 93 e n.  
◉lixen, ◉ aren: 108  
◉loch, ◉ arc: 111  
◉ohm, ◉ avid: 47, 54, 58  
◉orges, ◉orge ◉uis: 38, 49  
◉oulle, ◉ierre: 110  
◉raund, ◉usanna: 27n.  
◉runer, ◉erome: 33  
◉ruto, ◉ucio ◉iunio: 20-22  
◉ulgakov, ◉ ichail  
◉ fanas'evič: 50  
◉urroughs, ◉dgar ◉ice: 108
- ◉alvino, ◉talo: 42, 49n., 125 e n.  
◉amilleri, ◉ ndrea: 48n., 67n.  
◉anova, ◉ ianni: 93 e n.  
◉arner ◉ osco, 85n.  
◉arracci, ◉ gostino: 106  
◉arta, ◉ mbra: 57n.  
◉astelli, ◉enedetto: 116  
◉atone: 26  
◉also: 128  
◉esare: 22  
◉esarini, ◉irginio: 114  
◉eserani, ◉emo: 8, 11  
◉hardin, ◉ean-◉iméon: 105  
◉icerone: 19, 21-22, 25, 28  
◉imatti, ◉elice: 39  
◉itroni, ◉ ario: 19n.  
◉odro (◉odro, ◉ntonio  
◉rceo): 111




- ◉ olin, ◉ aul: 108  
◉ ollodi, ◉ arlo (◉ orenzini,  
◉ arlo): 109  
◉ ometa, ◉ ichele: 9, 36  
◉ onan ◉ oyle, ◉ rthur: 48  
◉ onrad, ◉ oseph  
(◉ orzeniowski,  
◉ ózef ◉ onrad ): 91  
◉ oppola, ◉ rancis ◉ ord: 91  
◉ osta, ◉ ian ◉ auro: 48  
◉ ristina di ◉ orena: 115  
◉ ucchiarelli, ◉ ndrea: 19n.  
◉ uriazio ◉ atero: 23, 25, 26  
e n., 29
- ◉ '◉ rrigio, ◉ tefano: 56-57, 57n.,  
62n.  
◉ a ◉ onte, ◉ orenzo: 64, 78, 81  
◉ arwin, ◉ harles: 107  
◉ e ◉ ordova, ◉ rederick: 110  
de la ◉ retonne, ◉ icolas-◉ dmé  
◉ estif: 106  
◉ ecamps, ◉ lexandre ◉ abriel:  
106  
◉ e◉ illo, ◉ on: 59 e n.  
◉ ennett, ◉ aniel: 34  
◉ eshays, ◉ ean-◉ aptiste: 105  
◉ i ◉ rado, ◉ ntonio: 48n  
◉ ick, ◉ hilip ◉ .: 92-94  
◉ ini, ◉ ietro: 116  
◉ irac, ◉ aul ◉ .: 66  
◉ ittrich, ◉ uke: 41  
◉ ürer, ◉ lbrecht: 106  
◉ ylan ◉ ob, 84
- ◉ ddington, ◉ rthur ◉.: 61  
◉ instein, ◉ lfred: 50, 58  
◉ nnio, ◉ uinto: 17  
◉ rnout, ◉ lfred: 15n.
- ◉ ebvre, ◉ ucien: 111  
◉ ermi ◉ nrico, 62, 63n.  
◉ eyerabend, ◉ aul: 111  
◉ leder, ◉ ary: 93  
◉ ocillon, ◉ enri: 111  
◉ ranzen, ◉ onathan: 33  
◉ reeman, ◉ ustin: 48  
◉ reundenburg, ◉ irk: 19n.
- ◉ adda, ◉ arlo ◉ milio, 7, 9, 53n.  
◉ alilei, ◉ alileo: 8, 56, 111, 113  
e n., 114, 115 e n., 116-120,  
122-128  
◉ allagher, ◉ haun: 36  
◉ allese, ◉ ittorio: 38  
◉ azzaniga, ◉ ichael ◉.: 40  
◉ eertz, ◉ lifford: 19n., 28  
◉ entile, ◉ iovanni jr.: 68  
◉ iacosa, ◉ iuseppe: 84  
◉ iglioli, ◉ aniele: 27n.  
◉ insberg, ◉ llen: 61 e n.  
◉ ondry, ◉ ichel: 93  
◉ oodman, ◉ elson: 50 e n.  
◉ ottshall, ◉ onathan: 33  
◉ raziano, ◉ ario: 51n.  
◉ reimas, ◉ lgirdas ◉: 33  
◉ rothendieck, ◉ lexander: 64  
◉ uaragnella, ◉ asquale: 125n.,  
128n.

- @uiducci, @ario: 114  
 @all, @tuart: 95 e n.  
 @auff, @ilhelm: 106  
 @enze, @ans @erner: 106  
 @iggs, @eter: 59n.  
 @utto, @aniel @.: 36  
  
 @lica, @uigi: 84  
  
 @ameson, @redric: 92 e n.  
 @enkins, @enry: 94 e n., 95, 96 e n.  
 @onas, @ans: 50n.  
  
 @eaton, @uster: 109  
 @ubrick, @tanley: 91  
 @uhn, @homas @.: 112  
  
 @a @enna, @ntonio: 15-16nn.  
 @abate, @ario: 19n.  
 @aird, @ndrew: 17n.  
 @andolfi, @ommaso: 108  
 @a @ia, @tefano: 87  
 @e @anu, @oseph @heridan: 107  
 @ennon, @ohn: 85  
 @eopardi, @iacomo: 8, 56, 126, 128  
 @evi, @rimo: 8  
 @icata, @gnazio: 50n., 52n., 54n., 57n.  
 @ieber, @effrey: 98  
 @indelof, @amon: 98, 99n.  
 @inklater, @ichard: 93  
  
 @ovecraft, @. @. (@ovecraft, @oward @hillips): 108  
 @ucrezio, @ito @aro: 9  
 @ugones, @eopoldo: 108  
 @utero, @artin: 106  
  
 @ac@wan, @an: 58, 59n.  
 @agueijo, @ão: 65n.  
 @ajorana, @ttore: 62 e n., 63n., 64, 65-66nn., 67, 68 e n.  
 @ann, @homas: 56  
 @anzoni, @lessandro: 111  
 @archese, @osa @ita: 22n., 26n.  
 @ariotti, @cevola: 18n.  
 @arrone, @ianfranco: 35  
 @aturana, @umberto: 52  
 @c@artney, @aul: 82, 83n, 84-85  
 @edawar, @eter: 112  
 @eillet, @ntoine: 15n.  
 @iles, @arry: 82, 83n.  
 @irzoeff, @icolas: 95 e n.  
 @olaison, @enry: 40-41  
 @oro, @ldo: 67  
 @ozart, @olfgang @madeus: 64, 78, 82  
 @usil, @obert: 56  
 @ussolini, @enito: 62  
  
 @erone, @laudio @esare: 24  
 @ewton, @saac: 111  
 @ight @hyamalan @. (@hyamalan, @anoj @elliyattu): 93

*Indice dei nomi*

- ◉ olan, ◉ ristopher: 93
- ◉ mero: 50
- ◉ aolucci, ◉ laudio: 38
- ◉ armigianino (◉ azzola  
◉ rancesco): 127
- ◉ asolini, ◉ ier ◉ aolo: 49
- ◉ erconti, ◉ ietro: 40
- ◉ esic, ◉ eter: 55 e n.
- ◉ etrarca, ◉ rancesco: 126
- ◉ iazzese, ◉ anto: 48
- ◉ icone, ◉ iusto: 18n., 25n.
- ◉ latone: 35, 76, 77 e n.
- ◉ lauto, ◉ ito ◉ accio: 17
- ◉ onzio, ◉ ilato: 50
- ◉ opper, ◉ arl ◉ aimund: 111
- ◉ orcio, ◉ ìcino: 16, 18
- ◉ uccini, ◉ iacomo: 84
- ◉ uzo, ◉ ario: 91
- ◉ uintiliano, ◉ arco ◉ abio: 19n.
- ◉ aboni, ◉ iovanni: 87
- ◉ aimondi, ◉ zio: 7, 11, 111-112,  
125n., 128n.
- ◉ eagan, ◉ onald: 110
- ◉ ecami, ◉ rasmò: 63n., 67n.,  
68n.
- ◉ omero, ◉ avid ◉ eorge: 110
- ◉ ousseau, ◉ ean-◉acques: 75  
e n., 76-77
- ◉ arsi, ◉ otario ◉ igensano  
(◉ rassi ◉ razio): 113-115,  
117-118, 120-123
- ◉ auvin, ◉ arko: 55n.
- ◉ chaeffer, ◉ ean ◉ arie: 8, 11
- ◉ chaffner, ◉ ranklin: 110
- ◉ ciascia, ◉ eonardo: 47-49, 63,  
64 e n., 65, 67-68
- ◉ cott, ◉ idley: 92
- ◉ egrè, ◉ milio: 64
- ◉ erra, ◉ enato: 111
- ◉ imenon, ◉ eorges: 48n.
- ◉ klar, ◉ obert: 91, 92n
- ◉ now, ◉ harles ◉ ercy: 7
- ◉ pielberg, ◉ teven: 93, 97
- ◉ tein, ◉ ertrude: 42
- ◉ tewart, ◉ ean: 98 e n.
- ◉ troupe, ◉ arah ◉ ulpepper: 22n.
- ◉ urge, ◉ ictor: 101
- ◉ vetonio ◉ ranquillo, ◉ aio: 17
- ◉ acito, ◉ ublio ◉ ornelio: 23  
e n., 24n., 25-26, 28-29
- ◉ asso, ◉ orquato: 111, 126-127,
- ◉ eniers, ◉ braham: 106
- ◉ erenzio ◉ fro, ◉ ublio: 17
- ◉ ertulliano, ◉ uinto ◉ ettimio  
◉ iorente: 106
- ◉ hackeray, ◉ illiam: 91
- ◉ ito, ◉ ivio: 17
- ◉ olstoj, ◉ ev, 42, 67
- ◉ onini, ◉ alerio: 65 e n.
- ◉ orricelli, ◉ vangalista: 111
- ◉ raina, ◉ lfonso: 18n.

⊙raina, ⊙iuseppe: 48, 49n.  
⊙rainito, ⊙arco: 57n  
⊙ravers, ⊙. ⊙. (⊙off, ⊙elen  
⊙yndon): 109  
⊙urner, ⊙ark: 35

⊙rbano ⊙ pontefice  
(⊙arberini, ⊙affeo  
⊙incenzo): 114

van ⊙eethoven, ⊙udwig: 62  
⊙an ⊙ine, ⊙.⊙. (⊙right,  
⊙illard ⊙untington): 48  
van ⊙essel, ⊙erdinand: 105  
⊙ander⊙eer, ⊙eff: 100 e n.  
⊙arela, ⊙rancisco: 52

⊙atinio, ⊙ublio: 24  
⊙erdi, ⊙iuseppe: 78  
⊙erhoeven, ⊙aul: 92  
⊙ictorri, ⊙ernard: 38  
von ⊙ertalanffy, ⊙udwig: 52  
von ⊙oerster, ⊙einz: 52

⊙achowski (⊙ana e ⊙arry): 93  
⊙allace, ⊙avid ⊙oster: 56  
⊙eierstrass, ⊙arl ⊙heodor  
⊙ilhelm: 61 e n.  
⊙eisman, ⊙ordan: 98  
⊙ells, ⊙erbert ⊙.: 107  
⊙iener, ⊙orbert: 52  
⊙illiams, ⊙ernard: 29  
⊙oo, ⊙ohn: 93

## *Autori*

Marco Carapezza insegna filosofia e teoria dei linguaggi presso l'università di Palermo.

Emilia Carta insegna letteratura italiana presso l'università di Palermo.

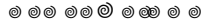
Ignazio Licata è fisico teorico, direttore scientifico di Sem (Istituto per la metodologia scientifica di studi interdisciplinari) di Palermo.

Maria Rita Archese insegna lingua e letteratura latina presso l'università di Palermo.

Franco Carone insegna storia del cinema e del video presso l'Accademia delle Arti di Palermo.

Massimo Rivitera, musicologo, insegna storia della musica antica presso l'università degli Studi di Palermo.

Luca Carlini, saggista e drammaturgo, insegna storia e teoria della scenografia presso l'Accademia di Brera di Milano.



1. *La gara col modello.*  
*Studi sull'idea di competizione nella letteratura latina*

a cura di Marco Formisano e Paola Rita Archese  
testi di Alice Cardini, Annunziata Iriam Iancucci, Claudio Arone,  
Abio Utrone, Giovanni Ampino, Avinia Colari, Marco Formisano,  
Pietro Ausi, Paola Rita Archese, Simona Ampulla

settembre 2017, pp. 332, € 20.00

2. *Aperti al plurale.*  
*Voci e guardi prospettive sulla complessità della conoscenza*

a cura di Ambra Arta  
testi di Marco Arapezza, Ambra Arta, Ignazio Licata, Paola Rita  
Archese, Franco Arineo, Assimo Rivitera, Luca Carlini

marzo 2018, pp. 140, € 12.00

Visita il nostro catalogo:



inizio di stampare nel mese di  
marzo 2018  
presso la ditta Photograph s.r.l - Palermo  
diting e typesetting: dity società cooperativa per conto di  
cover design: Roberto Peziale