

Capitolo sesto

Lo spazio letterario: sguardi e razionalità a confronto¹

Sul tema “Il testo letterario e il sapere scientifico” sono state ampiamente esplorate le “condizioni di possibilità” dei transfert tra scienza e letteratura ed è stata riesaminata e stigmatizzata la vecchia separazione tra scienze dello spirito e scienze della natura, o più modernamente tra le cosiddette “due culture”. Sono stati mostrati inoltre molti degli aspetti e delle circostanze che rendono possibile e pertinente quando non auspicabile l’individuazione di forme di “traducibilità” reciproca, pur nel rispetto delle rispettive autonomie e specificità (Imbroscio, a cura, 2003). In questo intervento non potrò che ripetere alcune delle molte cose già dette: cercherò di focalizzare l’attenzione su alcune letture dello spazio letterario come luogo di riflessione aperto sulle questioni che ci interessano

1. Scienza e letteratura come discorsi

In quanto formazioni discorsive, sapere scientifico e letteratura risultano dalla messa in opera di procedure linguistico-semiotiche: di esse si sostanziano entrambi, secondo declinazioni specifiche, per trasformarsi in oggetti di significato e di comunicazione. Per descrivere analiticamente questi processi Paolo Fabbri² auspica la nascita di una “elitopédia delle scienze della significazione”, un approccio di

studio unificato ma a due fuochi: uno per le scienze dell'uomo e uno per le scienze della natura. Il suo scopo sarebbe quello di andare oltre il livello, già praticato, delle analisi semantiche, grammaticali e stilistiche dei testi scientifici e di esplorare più radicalmente i sistemi e i processi di significazione che sono all'opera nelle diverse formazioni discorsive. La riflessione nasce dai lavori di ricerca condotti in questa direzione: ad esempio nei saggi raccolti nel volume *Una notte con Saturno*, Françoise Bastide – ricercatrice “bifronte” di ambito scientifico e semio-linguistico – segnala i dispositivi intricati di traduzione che intercorrono tra il mondo dei fatti e quello delle sue descrizioni e spiegazioni, fra l'oggetto “reale” e quello “rappresentato”. Tappe che spesso lo scientismo e la divulgazione, nelle presentazioni dei risultati raggiunti, tendono a cancellare. Il “fatto”, elemento centrale nella prospettiva scientifica, risulta invece progressivamente *costruito* dalle diverse pratiche, di laboratorio ma anche linguistiche. Diventa allora interessante imparare a rendere conto non solo del “risultato finale” delle procedure scientifiche, solitamente presentato come un dato oggettivo e senza storia, ma anche del processo che vi ha portato.

La riflessione sui requisiti e i criteri cui deve rispondere il linguaggio scientifico (ad esempio il dover risultare da una codifica forte, la sua univocità, chiusura, tensione verso la formalizzazione ecc.) ha invece spesso finito per creare una sorta di mitologia – tutti i discorsi e gli approcci ne sono soggetti –, per cui esso appare caratterizzato non soltanto dall'aspirazione, ma dalla prerogativa della precisione, della limpidezza concettuale, dell'oggettività, della responsabilità e in definitiva della *verità*. Il tutto in contrapposizione più o meno esplicita con il discorso evocativo, ambiguo, soggettivo, edonistico-esistenziale, finzionale, irrazionale che sarebbe proprio della letteratura.

Come è stato ricordato, peraltro, il sapere scientifico si “fa” non solo nel chiuso dei laboratori ma nello spazio so-

ziale più complessivo, in cui i discorsi sono anche e soprattutto pratiche significative che mirano a poste in gioco ben precise. Uno spazio in cui certamente non tutti i discorsi hanno la stessa centralità, lo stesso peso e soprattutto lo stesso potere.

Nell'ambito degli studi semiotici interessati ai problemi posti dalle tipologie discorsive, è stato portato avanti un doppio tentativo: da un lato quello di individuare concetti e metodi sufficientemente generali da poter rendere conto in modo commensurabile della costruzione dei vari tipi di discorso e di pratiche enunciativie, e dall'altro quello di ritornare a specificare le singolarità di questi ultimi.

Anche il tema della traduzione su cui di recente si è focalizzata la ricerca va in questa direzione: evidenziare ad esempio i "punti di crisi", di apparente intraducibilità tra un linguaggio e l'altro può anche servire come un indicatore delle specificità e singolarità ricercate (cfr. Dusi, Neergaard, a cura, 2000).

In generale, rispetto alla questione dei criteri in base ai quali differenziare le tipologie discorsive, si assumono principalmente due prospettive. Per la prima, lo "specifico" dei discorsi e dei testi, nonché il loro "valore di verità", sarebbero in realtà un'attribuzione esterna, una connotazione dipendente dall'apprezzamento e dalla valorizzazione operati dalla cultura all'interno della quale il discorso viene prodotto. Va in questa direzione la riflessione di Jurij Lotman riguardo le variazioni di valutazione dei testi: i mutamenti storici dei contesti socio-culturali nei quali i testi si vengono successivamente a trovare potrebbero spiegare i motivi per cui ad esempio alcuni di essi, recepiti come religiosi nel Medioevo (e cioè veri), vengano letti come letterari (prodotti di finzione) qualche secolo più tardi (e lo stesso potrebbe dirsi di testi che con il tempo perdono il loro "valore scientifico" e ne acquistano uno documentario, o estetico)³. Il testo, in questa prospettiva, viene considerato un'*invariante* che

può essere sottoposta a molteplici letture, in dipendenza dai mutamenti dell'ambiente di ricezione.

Commentando questa posizione, Algirdas Julien Greimas osserva che in una certa misura l'ipotesi si può anche rovesciare: la diversa interpretazione data a un testo, più che contribuire alla sua definizione, è utile per comprendere il modo in cui sono i contesti culturali a definire se stessi, in relazione ai discorsi che vi circolano (cfr. Greimas 1983, pp. 104 sgg.). È indubbio, ad esempio, che il confronto con altre culture che l'Occidente sta attualmente (e sofferatamente) sperimentando ha proprio a che fare con il diverso valore "assoluto" che attribuisce al discorso religioso.

Ma in semiotica, come in altri ambiti della riflessione epistemologica, si esplora anche una seconda prospettiva, e cioè l'idea che differenti tipi di discorso manifestino forme diverse di "razionalità", diversi "modi di instaurazione dell'intelligibilità" (coerenza e significazione di un testo, o di un insieme di fenomeni), e ci si interroga sulla loro commensurabilità e traducibilità reciproca. Non così differentemente da come Ernst Cassirer, ad esempio, nella *Filosofia delle forme simboliche* (1923), aveva sottolineato la continuità del tentativo umano di trovare vie di sintesi per passare dal particolare all'universale, dall'esperienza soggettiva al dato oggettivo: arte, mito, scienza, religione sono quelle "attività originarie formative" che possiedono principi e forme simboliche autonome, non traducibili le une nelle altre, e di cui però il linguaggio costituisce il terreno di incontro onnicomprensivo (cfr. Pozzato 2000).

La semiotica cosiddetta interpretativa, nella linea Peirce-Eco, si appoggia fortemente sull'idea di una "terza via" della logica del pensiero, quella abduttiva, rispetto ai meccanismi inferenziali classici di induzione e deduzione, a cui si riconduce, sia in campo artistico che in campo scientifico, il primato e la chiave della creatività (cfr. Eco, Sebeok, a cura, 1983; Eco 1990).

In ambito strutturale, vale la pena di ricordare la riflessione di Greimas sui due universi cognitivi che sembrano dominare schizofrenicamente il pensiero occidentale, corrispettivi a fede e ragione, e cioè quello del *credere*, il cui luogo d'esercizio sembra rappresentato tipicamente da religione, filosofia e poesia, e quello del *sapere* positivo, il cui territorio principe è per l'appunto quello della scienza. Compresenza e non alternatività:

cosa di più suggestivo – nota lo studioso lituano – del manifestarsi, nel XIX secolo, accanto allo scientismo, della poesia simbolista, che è una forma particolare di discorso sacro? (...) [Il simbolismo] si è sviluppato proprio nel momento in cui la scienza pretendeva di dare delle risposte ai problemi metafisici, e cioè proprio nel momento in cui i due domini del sapere e del credere si sovrapponevano e si incrociavano (Greimas 1983, p. 121).

In conclusione, “non sarebbe una particolare sostanza del contenuto a determinare la relazione cognitiva che il soggetto intrattiene con essa, bensì la forma del contenuto: soltanto l'esame delle forme di organizzazione dell'universo cognitivo può ragguagliarci sul ruolo che vi svolgono sapere e credere” (ib.). Di qui il proposito di distinguere fra tipi distinti di razionalità, piuttosto che di parlare di ragioni contrapposte alle credenze, ricollegandosi alle già ampie ricerche in questo campo di antropologi e storici, come Claude Lévi-Strauss (1955, 1962) e Jean-Pierre Vernant (1974).

2. Razionalità a confronto: sguardo estetico vs senso comune

È di Jacques Geninasca il passo ulteriore, di estendere la portata di questa riflessione a entrambi i piani del linguaggio, e di dimostrare la necessità di un nesso forte tra

morfologie testuali, competenze enunciative e “razionalità” di riferimento. In un saggio molto denso e fondativo per il suo pensiero, intitolato *Lo sguardo estetico*, Geninasca riassume molto efficacemente queste problematiche prendendo a testimone una pagina di Stendhal tratta da *Rome, Naples et Florence* (1817) (Geninasca 1997, pp. 224-254).

La particolarità di questa pagina, dedicata a un tema particolarmente caro a Stendhal, la “vista magnifica”, è proprio di “organizzare il confronto tra molteplici discorsi – sociali, scientifici, estetici – e altrettante pressioni del paesaggio e del mondo”⁴, e inoltre di cercare di “convincere del valore del discorso estetico rispetto ad altri discorsi rivali in campo culturale”. Quest’ultimo è un campo “dialogico” quando non esplicitamente polemico, in quanto i Discorsi che lo articolano si fronteggiano in base a relazioni precise, di compatibilità o incompatibilità, di similitudine o non-similitudine⁵.

L’appunto, steso da Stendhal presumibilmente alla fine di una giornata di viaggio, ripercorre gli eventi che l’hanno caratterizzata: la salita sull’Appennino che gli ha appunto permesso di scoprire la magnifica veduta di cui si tratta, la passeggiata che lo ha portato a osservare “un buco pieno di piccole pietre” e la serata passata in chiacchiere intorno all’immenso camino della locanda di Pietra-Mala. Nel resoconto, l’interesse si sposta progressivamente dagli accidenti vissuti nella giornata alle condizioni del vedere e del dire “che rendono possibile la trasformazione di un oggetto in spettacolo e in testo”:

Il nostro testo organizza un insieme polifonico di descrizioni, di vedere e di dire in tre paragrafi: in primo luogo, la voce narrante, in opposizione di quella di un cicerone (§1), si assume due sguardi, per articularli in modo complementare: lo sguardo ignorante di ego (paragonabile a quello del “pastore delle malghe svizzere”) e quello degli studiosi, geologi o meteorologi (§ 2). Successivamente oppone, a evidente vantaggio della seconda, il discorso esplicativo dello

studioso e la conversazione dei contadini che si scambiano racconti attorno al camino di una locanda di montagna (Gennasca 1997, § 3, p. 226)⁶.

Cerchiamo di insistere sulle differenze tra i diversi sguardi: nel caso della “vista magnifica”, il suo oggetto si “impone” improvvisamente al viaggiatore, lo fa arrestare sul suo cammino e gli rende manifesto uno stato interno (“emozione vivissima”). E questo in opposizione al sapere condiviso, “enciclopedico”, per cui era annunciata la vista sulla “famosa” pianura di Lombardia: è l’esperienza percettiva del viaggiatore a essere valorizzata, ed essa è indipendente dalle valorizzazioni culturali che l’hanno preceduta. Le quali si riferiscono a tipo di “sapere”, fra l’altro, in cui il soggetto non è implicato direttamente. Si tratta di una conoscenza impersonale, mentre nel caso di quello che chiameremo *lo sguardo estetico*, “da oggetto del discorso, la pianura è diventata oggetto di una percezione che impegna un attore definito e limitato da un ancoraggio spazio-temporale, soggetto di una prensione particolare del mondo”. Diversa è la pianura in quanto percepita da un soggetto individuale in un hic et nunc e la pianura viceversa “conosciuta”, qual è iscritta nel Discorso sociale.

Proprio questa differenza forte si può osservare anche nella rappresentazione dello spazio: posto che la spazialità è sempre costruita a partire da un insieme di coordinate, in riferimento alle quali essa si dispiega nelle sue diverse dimensioni, è possibile produrre uno spazio “cartesiano” o viceversa uno spazio “personale”, a seconda che lo sguardo dia luogo a una vista *oggettivante*, in cui la percezione è regolata da un sapere anteriore, oppure a una vista *soggettivante*, in cui la relazione tra percepito e conosciuto è invertita, e rende per questo possibile l’invenzione di un sapere inedito sul mondo. La vista oggettivante tende da accreditare la cosid-

detta illusione referenziale: l'oggetto sembra dotato di un'esistenza autonoma rispetto all'atto di percezione⁷.

È lo stesso linguaggio spaziale a manifestare l'opposizione fra i due tipi di prensione: è l'allestimento di un tipo di spazialità anziché di un altro che rende possibile l'illusione che un oggetto possa esistere di per sé, al di là di ogni presa. Si può osservare a questo proposito l'uso dei locativi, sempre nella pagina di Stendhal: da un lato le coordinate cosmiche senza alcun rapporto con l'osservatore, mentre dall'altro lato un sistema di coordinate deitiche, il cui riferimento è rappresentato dal punto di vista dell'osservatore: "La realtà è sempre l'effetto di una apprensione: questa sembra essere la lezione del nostro testo" (Geninasca 1997, p. 234).

La realtà, il mondo, possono essere colti in modo molto diverso, a seconda del tipo di sguardo che si adotta nei loro confronti: la realtà è sempre oggetto di un atto di "presa", e la verità di una lettura o di una prensione, a sua volta, si misura in base alla loro efficacia, intesa come il "sentimento di realtà prodotta contemporaneamente in rapporto al mondo e in rapporto al soggetto". Le condizioni del giudizio di verità sono allora da intendersi come l'adeguazione del *sapere* (piano cognitivo) e del *vedere* (piano percettivo e patemico). All'interno del discorso estetico, diversamente da quello sociale in cui le parole si pongono come sostituti delle cose a cui dovrebbero riferirsi, le parole funzionano infatti come significanti il cui significato verrebbe piuttosto a coincidere con gli stati interiori del soggetto.

Le configurazioni percettive del mondo, così come i quadri di insieme in cui sono organizzate, sono dunque gli oggetti a partire dai quali si esercita il nostro fare interpretativo, e non il loro risultato finale. Quel che conta, quindi, è il modo in cui un determinato dettaglio fa senso all'interno dell'organizzazione discorsiva che lo mette in relazione con le altre grandezze figurative presenti in

quel contesto. In questo modo esso partecipa all'atto con cui il soggetto enunciante asserisce la sua verità, che può benissimo risultare indipendente da ogni conformità alla realtà "normalmente" osservata.

Il discorso della scoperta, dall'esame di questo caso letterario, sembra essere alla portata del singolo individuo attraverso le modalità dello sguardo estetico, opposte alle modalità del discorso del senso comune, che riconosce delle figure nel mondo, senza curarsi delle condizioni tramite cui avviene questo stesso riconoscimento. Invece, tramite lo sguardo estetico è come se a questa presa iconica o "figurativa" del mondo si sostituisse una presa più "astratta", attenta alle organizzazioni più profonde delle figure elementari della percezione, che sono il presupposto del riconoscimento delle grandezze del mondo naturale:

L'accesso alle configurazioni percettive, ai sintagmi che articolano figure elementari, corrisponde a un guadagno cognitivo considerevole di natura "filosofica". Liberata da ogni finalità pragmatica, la percezione sfocia in una contemplazione disinteressata che coincide con l'esperienza euforica della solidarietà del Soggetto e del Mondo, di un mondo per il soggetto, al contempo sensibile e intelligibile. L'"immagine" (*vista dal soggetto-Stendhal*) è "singolare" proprio per questa ragione: essa assicura il passaggio da una molteplicità particolare a un'unità generale, dalle "cime numerose degli Appennini" a "un oceano di montagne". Passando da un enunciato all'altro si inverte il rapporto tra le parti e il tutto; una collezione indefinita di termini viene convertita in una totalità anteriore alle sue parti o, in altre parole, in un Cosmo (Geninasca 1997, p. 239).

Riassumendo: i diversi "sguardi" rappresentati nel testo rinvierebbero in realtà a diversi modi di "prensione", e cioè di rilevamento e interpretazione delle configurazioni percettive: una prensione cosiddetta iconica o molare, ret-

ta dal sapere sociale e condizione per l'accesso al sapere scientifico contrapposta a una prensione estetica, in cui il fare percettivo coglie configurazioni più astratte, soggiacenti a quelle figurative, espressione di una totalità integrale presupposta dalle parti che essa articola.

Nel caso della prensione iconica o molare il fare percettivo è al servizio di operazioni di identificazione e denominazione di grandezze (figure o concetti) già date, che il Discorso sociale organizza in modo associativo, grazie alla facoltà della Memoria⁸, mentre il Discorso scientifico organizza la collezione di oggetti secondo un principio unico che ne assicura l'intelligibilità in base a spiegazioni di natura causale. L'unità del mondo è in questo un oggetto di pensiero non direttamente osservabile: il vedere rinvia a un'operazione prettamente cognitiva, il tutto si svolge sotto l'egida della Ragione.

Nel caso della prensione estetica, invece, l'unità del mondo si manifesta nell'atto stesso della percezione. A dominare, qui, è la facoltà dell'Immaginazione.

La morale è dunque che "Esistono un ordine e un'intelligibilità estetica del mondo distinti dall'ordine e dall'intelligibilità scientifica del mondo"⁹.

3. Metafora e discorso della scoperta

In un caso come quello messo in scena nella pagina stendhaliana, i diversi tipi di sguardo si oppongono, vengono presentati come inconciliabili. Il conflitto, la dialogicità fra di essi, si situa a uno snodo preciso della storia delle poetiche, traducibile in quelle "determinazioni databili (...) del soggetto estetico", che vanno sotto il nome di "Romanticismo". Reazione di fronte all'affermarsi con il progresso delle scienze e delle tecniche "di quella forma particolare di razionalità che chiamiamo 'Ragione', scissa dalla dimensione del sentire", e viceversa afferma-

zione, nel caso di Stendhal, dell'“amore-passione”, di una modalità estetica di comunicazione fra i soggetti.

Ma l'idea di Geninasca è che la teoria delle prensioni, delle razionalità e dei discorsi corrispondenti sia generalizzabile: è questa l'ipotesi che egli ha ripetutamente saggiato nel corso della sua ricerca, mettendola alla prova in altri autori e altri testi.

Eppure ci si potrebbe chiedere se la pagina di Stendhal si limiti a mostrare la competizione fra i diversi discorsi, e non affermi invece anche la necessità della loro compresenza: l'accesso alla configurazione più astratta e normalmente invisibile del mondo sembra del resto non poter prescindere dalla decostruzione di una configurazione iconico-figurativa già data. Nell'esempio dato, l'opposizione tra discorso del sapere e discorso estetico sembra coprire soprattutto l'opposizione tra conosciuto e percepito, tra noto e viceversa scoperto dal soggetto: ma forse è per l'appunto nel discorso della scoperta che l'opposizione tra i due tipi di discorso, quello scientifico al pari di quello letterario, può essere messa in discussione.

Se Geninasca mette in luce la centralità della metafora nella “conoscenza poetica”, la riflessione sull'immaginario scientifico nel nostro secolo non ha fatto che sottolineare una paragonabile centralità della metafora nel processo della scoperta scientifica¹⁰. Almeno al suo stadio di *Gedankenexperiment* l'ipotesi scientifica, quando inizia a battere strade altre, rispetto a quelle note, ed è ancora priva di verifica sperimentale, si pone nei confronti del sapere assestato come una “visione”, non così lontana da quelle attribuite di solito alla letteratura¹¹.

Al di là del necessario momento strategico-polemico in cui i discorsi si misurano e si fronteggiano, oltre che limitarsi a smentire le pretese del discorso scientifico di essere il “discorso della verità”, o anche semplicemente puro “linguaggio denotativo”, sarebbe allora interessante osservare come modalità che riteniamo più specifiche

di un discorso possano essere assunte dall'altro, o con quello interagire. L'indicazione preziosa che ci viene dal lavoro di Geninasca è quella di andare a fondo sul tema del confronto degli sguardi e delle razionalità di cui essi sono i conduttori, a partire dal terreno di ricerca offerto proprio dal discorso letterario, in vista della rielaborazione nei termini di una teoria a venire, come egli stesso auspica, dei diversi modi di fare o di essere del "soggetto" della conoscenza.

4. *Punti di vista in gioco: il fisico e lo scrittore*

Nella letteratura contemporanea un lavoro di estrema attenzione in questo senso è stato portato avanti da Italo Calvino: "tutta l'opera di Calvino è una riflessione sul punto di vista", è stato detto (Belpoliti 1996, p. 5). Lo stesso Greimas – con il quale peraltro Calvino ebbe scambi fecondi – assume uno dei racconti di *Palomar*, "*Il seno nudo*", come emblematico della capacità dello scrittore di mettere in scena diversi punti di vista socio-culturali insieme al proprio. Attraverso la ricerca di Palomar del "giusto" sguardo da posare sul seno nudo di una bagnante stesa sulla spiaggia, almeno quattro diverse estetiche, quattro diversi modi di pensare il rapporto fra soggetto e oggetto sono articolati insieme a una serie di componenti etiche. Greimas interpreta lo sguardo privilegiato da Calvino in modo in parte analogo a quanto fatto da Geninasca nel caso di Stendhal:

Dunque l'estetica di Calvino è come questo punto di vista che è posto a mezza strada tra il soggetto e l'oggetto, che si conferma sia per il guizzo (una discontinuità nel campo visuale segnala che le forme del mondo si costituiscono come Oggetto) che per il trasalimento ("emozione viva" da parte del Soggetto dello sguardo), equamente distribuito tra l'oggetto estetico e il soggetto dell'emozione estetica. Si tratta,

alla fin fine, del problema della congiunzione (...), ciò che produce l'*aisthesis*, la totalizzazione, la comunicazione sensoriale, che è un altro modo di conoscenza, parallelo al sapere cognitivo (Greimas 1988, p. 327).

E d'altra parte non c'è nessuno che abbia saggiato come Calvino, in tutta la sua opera, "lo stare in mezzo a linguaggi diversi", consapevole di tutta la loro differenza ma interessato vivamente a mantenere aperta la comunicazione fra di essi: fra discorso scientifico e discorso letterario "non ci potrebbe essere nessuna coincidenza", "ma ci può essere (proprio per la loro estrema diversità), una sfida, una scommessa tra loro".

Nella lezione per il millennio sulla "Visibilità", dopo essersi lungamente interrogato sulle due diverse concezioni di Immaginazione che coesistono nella nostra cultura, strumento di conoscenza o identificazione con l'anima del mondo, lo scrittore conclude optando per una terza possibilità, che di colpo riavvicina il poeta e lo scienziato:

Ma c'è un'altra definizione in cui mi riconosco pienamente ed è l'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere (...) (un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini). Ecco, io credo che attingere a questo golfo della molteplicità potenziale sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. La mente del poeta e in qualche momento decisivo la mente dello scienziato funzionano secondo un procedimento d'associazioni d'immagini che è il sistema più veloce di collegare e scegliere tra le infinite forme del possibile e dell'impossibile (Calvino 1988, p. 91).

In seguito sarà Daniele Del Giudice, in *Atlante occidentale* (1985), a mettere in scena la possibile profonda solidarietà tra la ricerca scientifica e quella estetica¹². Il racconto istituisce un forte parallelismo, anzi, secondo una figura centrale in questo lavoro, una serie di *simmetrie* fra il percorso

di ricerca del vecchio scrittore in odore di Nobel, Ira Epstein, e quello del giovane uomo di scienza Pietro Brahe, il quale a sua volta è in attesa della conclusione di un esperimento importante. Sono dodici capitoli, in cui abbiamo sempre, almeno inizialmente, la dominanza discorsiva dell'uno o dell'altro attore e l'assunzione della sua prospettiva cognitiva.

Il romanzo di Del Giudice inizia con la figura di un volo aereo: per un soffio i due protagonisti, entrambi appassionati piloti, non si scontrano, per una manovra particolarmente audace dello scrittore. Più avanti voleranno insieme.

Siamo nei dintorni di Ginevra, lo scrittore nella sua villa sul lago, il fisico al lavoro nell'acceleratore di particelle. La conoscenza progressiva tra i due uomini, l'avanzare del loro interesse reciproco e della loro amicizia si svolgono secondo un disegno in cui non si tratta di stabilire una competizione o una gerarchia tra i due tipi di approccio di cui sono in qualche modo i campioni, ma di studiarne semmai le condizioni di possibilità sullo sfondo di una episteme comune.

La problematica del vedere è assolutamente centrale nell'esperimento dell'uno come in quello dell'altro: ma né l'uno né l'altro, all'inizio del romanzo, sanno se e cosa vedranno. L'uso del verbo *vedere* esclude quindi che esso venga impiegato come mera figura del sapere, come quando ciò che si vede si riconosce conforme a ciò che già si sa. Viceversa i due uomini stanno, per l'appunto, soltanto "iniziando a vedere", e dunque il loro atto appartiene piuttosto al lessico di un processo a molti stadi, che comporta la gamma completa delle modalità, dal *volere* al *potere* al *saper vedere*. Nel secondo capitolo del romanzo, Brahe non vede nel suo monitor ciò che gli interesserebbe vedere, e ciò che vede potrebbe sembrare qualsiasi cosa:

(...) una metropoli illuminata vista dall'alto, la fotografia notturna di una via con striature rosse e bianche e fari d'au-

to in movimento, il pannello degli scambi di una stazione, perline colorate sul velluto nero di un inanellatore. Erano immagini molto preliminari, selezionate, artificiali, non tutto l'evento ma soltanto quella parte che avrebbe potuto rivelare novità; gli eventi completi, migliaia in una notte, andavano in memoria (Del Giudice 1985, p. 21).

Parallelamente, nel capitolo successivo, lo scrittore Epstein comunica al suo editore che non gli consegnerà mai più un nuovo libro. Ha attraversato la scrittura per ogni dove, gli scrive, e ora ne è uscito. Non sa bene come si svilupperà la sua nuova esperienza, ma può affermare: "Qui è tutto da vedere, io comincio appena a vedere" (p. 31). Ciò che egli pre-sente "è una nota musicale lunga, tersa, consonante con tutte le altre in assoluta simultaneità, nella simultaneità totale della fantasia, del vedere oltre la forma. Forse è forma fluente. Ma è appena un'impressione. È una nota sospesa e compiuta e..." (p. 32).

Nel quarto capitolo, Wang, un altro fisico (che, si dice, ha preso il Nobel per "aver visto quello che ha visto"), afferma, mentre tiene fra le mani un documento falsificato a suo danno da Epstein:

Per vedere, ci vogliono grande intenzione e grande energia, prima e dopo, poiché ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade: si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato (p. 44).

Nel romanzo si insiste sullo scarto fra il momento eventuale dell'accadimento e il suo essere visibile e/o visto. Ricorrono ripetute esperienze di visione, di ciascuno dei due protagonisti, e provocate dall'uno nell'altro, nel tentativo di ognuno di loro di comprendere anzitutto come l'altro veda, *come* costruisca la sua visione, assai prima di porsi il problema del *cosa* egli veda. Il gioco diventa particolarmente intenzionale ed esplicito nel penultimo capitolo del romanzo, quando Brahe offre a Epstein uno straordinario

spettacolo di fuochi artificiali. Vi assiste insieme a lui – il narratore dal canto suo ci rende partecipi di questa esperienza – e poi, a spettacolo finito, lo prega di dirgli *come* egli lo ha visto. Cosa che lo scrittore mirabilmente fa: e ciò che ha visto era in qualche modo proprio l'oggetto della ricerca di Brahe, la scena di una nuova genesi dell'universo.

Oltre all'intervento dell'*immaginazione* diviene quindi centrale anche l'intervento della *memoria*, sia "naturale" che elettronica, della *traccia*, una forma di conservazione essenziale alla "ricreazione", figurata nel rapporto necessario e nel contrasto fra il buio e la luce¹³.

Gli ambiti deputati di Memoria, Ragione e Immaginazione nel processo della scoperta e nel suo compimento, i diversi modi di fare e di essere del soggetto cognitivo non sono più in opposizione.

Soggetto e oggetto, più che dati e posti uno nei confronti dell'altro, sono arretrati, nei diversi "esperimenti", allo stato di costituzione reciproca. Si parla molto, infatti, della "smaterializzazione" degli oggetti. Ira Epstein teme che "le cose scompaiano":

Però deve esserci un legame segreto tra la scomparsa delle cose e la visibilità, perché oggi io le mie storie le vedo, io comincio sempre più a vedere le mie storie. È difficile che lei possa capire, o che io riesca a spiegarmi; prima le vedevo raccontando, le vedevo nel momento in cui le scrivevo, adesso le vedo guardando, vedo una storia compiutamente dall'inizio alla fine semplicemente guardando. E questo, – ha concluso Epstein in un tono più sospeso – è il mio esperimento (Del Giudice 1985, p. 71).

In termini molto generali, non potendo addentrarci nell'analisi, diremo che il discorso sembra puntare alla ridefinizione stessa dei termini tradizionali del vedere, e dei suoi "attanti". Come lo stesso Del Giudice afferma del resto a più riprese, in altri interventi sull'argomento, non è più possibile porre l'esperienza del vedere nei termini di

un confronto diretto fra un soggetto cosciente e un oggetto conoscibile. Come continua Epstein:

(...) non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pura energia, pura luce, pura immaginazione? Non vede come le cose oramai cominciano a essere delle non-cose? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non più gesti ma intelligenza, e percezione? Non sente che sono linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo? (p. 77).

Eppure ciò che è cercato, e che in una certa misura verrà trovato dai due protagonisti, si avvicina al lessico della scoperta che Stendhal, come abbiamo visto, attribuiva al suo sguardo estetico: la capacità del soggetto di abbandonare nel suo approccio la dimensione delle forme note, solidificate nel linguaggio, nell'abitudine e nel senso comune, per risalire a dimensioni diversamente essenziali, capaci di svelare leggi profonde e congruenti, capaci al tempo stesso di provocare il sentimento particolare della loro comprensione.

Tra alcune delle "visioni" più strutturate dello scrittore e dello scienziato si percepiscono i tratti di una possibile equivalenza. Ed è forse proprio sull'accordo sul "valore dei valori" che si può commisurare la loro reciproca comunanza. Ecco allora come si esprime la reazione degli uomini di scienza di fronte al compiersi del loro esperimento, contemporaneo e parallelo a quello che conduce lo scrittore in solitudine, poco lontano, in un diverso e al tempo stesso simile luogo di osservazione, in una "stazione":

"È così bello, così incredibilmente bello" e il tono di rispetto non poteva essere destinato a ciò che direttamente aveva sotto gli occhi, le linee che nascevano e morivano rapidissime, generando nella collisione e nel reciproco attraversamento piccoli fasci di rette e di cerchi e di vortici, ma a

quello che le tracce sparendo lasciavano immaginare, una simmetria così radicale e sorprendente per cui ciò che prima appariva come manifestazione di forze diverse e separate poteva essere considerato nell'unificazione di una grande legge, una sola e la più semplice, una legge simultanea della differenza e dell'identità, di cui in quel momento vedevano, come erano abituati a vedere loro, la prova e il compimento... (p. 165).

¹ In Imbroscio, a cura, 2003, pp. 99-116.

² "Prefazione" a Bastide 2001.

³ Ad esempio in Lotman, Uspenskij 1971.

⁴ Con il termine *prensione* traduciamo quello francese di *saisie*, cogliimento, presa, definibile a partire da Geninasca come "atto percettivo di riconoscimento e interpretazione delle configurazioni percettive in funzione di operazioni di identificazione e denominazione".

⁵ Con il termine di *discorso* Geninasca non vuole intendere un semplice insieme di enunciati, ma il punto di articolazione fra il modo in cui il mondo "fa senso per l'uomo" (e dunque una semiotica del mondo naturale) e il modo in cui il soggetto si pone nei confronti del mondo e degli altri soggetti (e dunque una semiotica dell'interazione).

⁶ Per la comprensibilità del testo riproduciamo almeno in parte la pagina stendhaliana (1868-1874, t. I, pp. 319-321), nella traduzione italiana, lievemente adattata, del 1990, rimandando ovviamente al testo originale nella sua interezza e all'analisi completa di Jacques Geninasca: "Giunti a Loiano e guardando a settentrione, abbiamo trovato una vista magnifica: l'occhio prende d'infilata questa famosa pianura di Lombardia, larga quaranta leghe, e che, in lunghezza, si estende da Torino a Venezia. Confesserò che tutto ciò si sa più che non si veda; ma si ama cercare tante celebri città in mezzo a quest'immensa pianura coperta d'alberi come una foresta. L'italiano ama fare il cicerone, il maestro di posta di Loiano ha voluto convincermi che vedevo il mar Adriatico (diciannove leghe): non ho avuto questo onore. Sulla sinistra, gli oggetti sono più vicini all'occhio, e le cime numerose degli Appennini presentano l'immagine singolare di un oceano di montagne in fuga in ondate successive. Benedico il cielo di non essere uno studioso: questo mucchio di rocce ammassate mi ha dato stamane un'emozione vivissima (una specie di bello), mentre il mio compagno, uno studioso di geologia, vede, in quest'aspetto che mi turba, soltanto degli argomenti che danno ragione al suo compatriota, Scipione Breislak, contro certi studiosi inglesi e francesi".

⁷ Rosalind Krauss esamina questo effetto di oggettivazione anche relativamente alle prime pratiche di fotografia di paesaggio e alla messa a punto delle "vedute" come genere (Krauss 1990, pp. 38 e sgg.)

⁸ La ripartizione in "facoltà" è quella adottata dall'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert.

⁹ Troviamo una conferma singolare e straordinaria di questa idea anche nel lavoro di un artista romano, Mario Sasso. In un suo video pluripremiato del 1990, intitolato *Foot Print*, egli mostra attraverso il montaggio visivo il rapporto tra la “natura”, i luoghi di appartenenza geografica e le opere di alcuni grandi artisti, Burri, Fontana, Chagall... Sasso parte da immagini “vere”, fotografie aeree, carte geografiche, ma riesce a manipolarne la visione, attraverso la scala, la colorazione e così via, in modo da evidenziarne il nesso percettivo con la “griglia figurale” alla base delle opere realizzate, che sembrano così essere scaturite direttamente dalle visioni estetiche che ogni artista ha sovrapposto alle visioni scientifiche del suo mondo, a prima vista trasfigurandole completamente, in realtà cogliendone e manifestandone una particolare “geometria segreta” (cfr. AA.VV. 2003).

¹⁰ Per tutti Black 1972, 1979, e Lorusso, a cura, 2005. In Montanari 2000, si ripercorre il dibattito alla luce delle particolari forme di traduzione di cui la metafora sarebbe veicolo.

¹¹ Su questi temi cfr. Antonello 2003.

¹² Benché lo scrittore abbia esplicitamente negato di aver voluto riaprire con il suo romanzo un generico dossier “letteratura e scienza”, a suo avviso ampiamente disaminato e “risolto” nel corso degli ultimi due secoli, puntando a questioni più specifiche. Cfr. Antonello 1993.

¹³ Nel vicino castello di Ferney-Voltaire, visitato da Brahe, l'assenza visibile degli arredi venduti nel presente/luce mantiene invece per l'antica proprietaria una forma di presenza nel ricordo/buio. La presenza di questa assenza ha la sua traccia nelle sagome-ombra che gli stessi mobili hanno lasciato sulle pareti, ma la luce che le manifesta al tempo stesso potrebbe cancellarle.