ISSN: 2283-5946

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GeNTeS

|Anno XI, numero 11 | dicembre 2024|

Autorizzazione n.16/2014 del tribunale di Perugia - Dir. Resp. Antonello Lamanna

11

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences
GENTES
|Anno XI, numero 11|dicembre 2024|

Testo artistico e testo scientifico: metodi, contrasti, dialoghi

PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences
GENTES
|Anno XI, numero 11 |dicembre 2024|

Registrazione n°16/2014
del 10 ottobre 2014
presso il Tribunale di Perugia

Direttore Responsabile
Antonello Lamanna

Periodicità: annuale
(con edizioni speciali)
Tipologia di pubblicazione
(pdf/online).
Lingua: Ita/Eng

Direttore Scientifico
Giovanna Zaganelli

Direttore Editoriale
Antonello Lamanna

Comitato Scientifico
Carlo Alberto Augieri (Università del Salento), Antonio Batinti (Accademia Petrarca di Arezzo), Sarah Bonciarelli (Universite de Gand), Joseph Brincat (Università di Malta), Andrea Capaccioni (Università degli Studi di Perugia), Giovanni Capecchi (Università per Stranieri di Perugia), Massimo Ciavolella (University of California, Los Angeles (UCLA), Gianni Cicali (Georgetown University), Marcel Danesi (University of Toronto), Roberto Fedi (Università per Stranieri di Perugia), Mercedes Lopez Suarez (Universidad Complutense de Madrid), Massimo Lucarelli (Universite de Chambery), Toni Marino (Università per Stranieri di Perugia), Jean-Luc Nardone (Universite de Toulouse II Jean Jaures), Fabrizio Scrivano (Università degli Studi di Perugia), Enrico Terrinoni (Università per Stranieri di Perugia), Boris Uspenskij (Università Statale di Mosca)

Comitato editoriale
Cecilia Gibellini (Università degli Studi del Piemonte Orientale), Federico Meschini (Università degli Studi della Tuscia), Luca Padalino (Università degli Studi di Perugia), Roberta Salvatore (Università degli Studi di Messina)

Comitato di redazione
Andrea Agosta, Virginia Benedetti, Ylenia Papa

Editore
Perugia Stranieri University Press, Università per Stranieri di Perugia, Piazza Fortebraccio

Redazione
Universita per Stranieri di Perugia, Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti, 06122 Perugia
email: gentes@unistrapg.it
sito web Gentes: www.unistrapg.it/it/ricerca/perugia-stranieri-university-press/catalogo/gentes-rivista-di-scienze-umane-e-sociali

Published by Perugia Stranieri University Press
Gentes e inclusa nella lista ANVUR delle | Riviste Scientifiche dell'Area10 |
Tutti gli articoli sono sottoposti a peer review

Ogni autore e responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

In copertina
"Le Cheval du Guerrier"
di Koffi Dossou,
Gouache acrylique sur toile,
74 x 113 cm (2021).
Per gentile concessione

Impaginazione: David Montyel

Rivista distribuita
con Licenza internazionale
Creative Commons CC BY-NC
Attribuzione – Non Commerciale

INDICE

6 Editoriale

12 Visioni interdisciplinari

13 Florent Libral, *Le rapport de l'esprit et du corps dans quelques comédies de Molière : une question de vision, entre anthropologie, religion et politique*

41 Davide Belgradi, *Narrare lo sguardo. I fenomeni della pulsione scopica e le strutture narrative: da Lacan e Sartre fino a Barthes e Calvino*

61 Elettra Solignani, *Beyond the void: the point of convergence of Italo Calvino's* Ti con Zero *and* Gli Amori Difficili

73 Laboratori della comunicazione letteraria

74 Giovanna Zaganelli, *Dalla A alla Z. Il racconto dell'alfabeto tra arte, scienza e scrittura nella cultura umanistico - rinascimentale. L'Atlante tipografico Tory.*

93 Strategie e pratiche delle culture contemporanee

94 Cristina Vignali, *Tra scienza e romanzo*. La tribù degli alberi *di Stefano Mancuso e il pianeta verde*

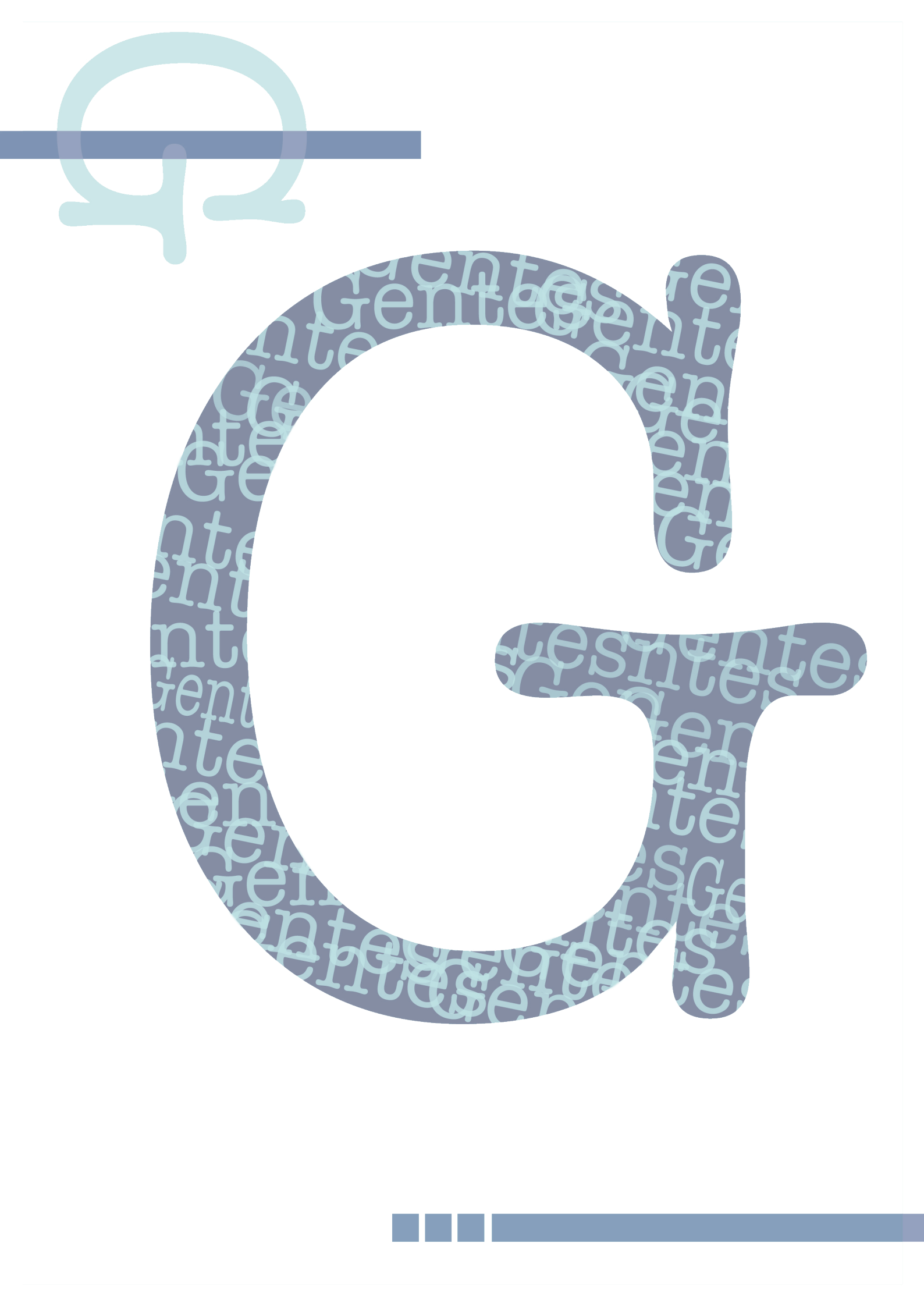
106 Chiara Macciocci, *Poesia come* Raritätenkabinett. *Interferenze tra scienza, religione e genere nella* Naturlyrik *di Annette von Droste-Hülshoff*

127 Ana Ilievska, Alberto Destasio, *Tra letteratura liberale e letteratura generativa: una rivalutazione del ruolo del testo letterario oggi a partire da Kant e Lukács*.

147 Recensioni/Comunicazioni/Interviste

148 Giovanna Zaganelli, *Appunti per una definizione della cultura scientifica. Dal taccuino dell'occhio: sulla energia visiva della copertina*.

152 Andrea Agosta, *Appunti sul Convegno Internazionale "Fisiognomica e caricatura: letteratura e arti figurative" Sorrento, 28-30 novembre 2024*


G

Leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, e *trasparenza* delle scienze.

«Come di neve in Alpe senza vento»
Dante, *Inferno*, XIV, 30

> […] Si parlerà così di Dante e del suo Inferno: e non di poesia si discuterà qui, ma di misure, di compassi, di caduta dei gravi e di aritmetica. E di Galileo Galilei, naturalmente – che nacque come si sa a Pisa il 15 febbraio 1564. […] Perché può sembrare strano, ma c'è stata una schiera di gente – una sorta di manipolo, di *band of brothers*, di *happy few* insomma – che nel corso dei secoli si è data da fare per misurare, proprio in senso letterale, l'inferno: e che, non potendo andarci personalmente per lo meno in vita, si è messa a studiare con compassi e metri il più autorevole che avevano a disposizione, bello squadernato come una mappa: naturalmente, l'*Inferno* di Dante. Di questa schiera di 'geometri', lanciati a misurare l'inferno dantesco, Galilei non è il primo, e neanche l'ultimo, ma solo il più celebre.

Pensiamo che queste riflessioni con cui Roberto Fedi ha dato l'avvio a un suo saggio dal titolo *Dante e Galileo*, pubblicato proprio qui in Gentes (anno I, numero 1 - dicembre 2014), possano condurci nel modo più immediato al centro del tema trattato in questo undicesimo numero della rivista dal titolo: *Testo artistico e testo scientifico: metodi, contrasti, dialoghi*, dedicato appunto al rapporto tra cultura umanistica e cultura scientifica. E Fedi, nel suo incipit, porta in campo un eccezionale appuntamento tra il Poeta e l'Astronomo (fisico, matematico, anch'egli scrittore) partendo da uno dei luoghi e dei tempi più efficaci a introdurre l'argomento: quella Firenze, in cui, già (e soprattutto) al tempo di Lorenzo de' Medici, «[…] comincia a

entrare in scena una scienza nuova», e cioè «la geometria, la prospettiva, e non solo la filosofia e la morale».

Ecco ci domandiamo se guardando al passato possiamo trovare delle indicazioni per capire lo spirito che divide e unisce, tanto appunto sul versante storico-culturale che anche su quello teorico, le due grandi avventure della conoscenza umana. Per capire la partizione, a volte, azzardiamo, la spartizione delle scienze. Una quasi risposta ce la consegna a questo proposito il filosofo Paolo Rossi quando ricorda che «I fogli di Leonardo che sono giunti fino a noi, i suoi appunti, i suoi disegni e quella irripetibile, straordinaria mescolanza di testi e di disegni, ci consentono di affacciarci come a una soglia: a quegli uomini e a quell'ambiente in cui quell'avvicinamento, quella compenetrazione (per noi impossibile e illusoria) fra scienza e arte apparvero possibili, si configurarono come reali» (*La nascita della scienza moderna in Europa*, per Laterza, 1997).

Di certo nella Firenze medicea il dibattito a proposito del primato delle arti incoraggiato da Benedetto Varchi - ricordiamo che egli sollecitò una risposta scritta sull'argomento a diversi artisti, quali Vasari, Pontormo, Bronzino, Cellini, Tribolo, Francesco da San Gallo, Tasso e chiamando in causa anche Michelangelo - era assolutamente vivace. Ma sentiamo già un coro di voci, e una autorevolissima fra di esse, appena qui sopra, pronte a sostenere che il passato non è riproducibile: diverso lo scenario, diversi gli obiettivi e diverse ovviamente le fasi della storia attraversate.

Tuttavia, siamo convinti, che ci siano alcuni *ma*, alla luce dei quali rivedere quelle "illusioni" di avvicinamento tra scienza e arte. Ad esempio se riteniamo che la storia sia attribuzione di senso al passato (Uspenskij, *Storia e semiotica*, 1988, pp. 9-36), ne deriva che sulla scorta di quella esperienza umanistico-rinascimentale siamo in grado di riconoscere e intercettare altri momenti dello spazio e del tempo, altre epoche in cui la permeabilità dei campi dottrinali rende più audace e più efficace lo sguardo, in cui gli steccati fra le discipline si fanno meno decisi e, di conseguenza, dove poter attingere idee e suggerimenti per provare a disegnare altre forme di sapere.

Ed è a questo punto allora che chiaramente intuiamo quanto l'approccio letterario e quello matematico (ma qui l'aggettivo accoglie e riassume, come vedremo, uno spettro semantico ampio) rappresentino entrambi strumenti che nel tempo sono serviti per fare ordine nel disordine che ci circonda; quanto l'aspetto geometrizzante sia un filone che ha solcato la letteratura da Dante, a Mallarmé, da Bontempelli a Calvino, da Pessoa a Borges (ovviamente). Potremmo continuare. Quanto insomma il rigore e lo spirito scientifico pervadano i testi letterari. E quanto la letteratura mostri trasparentemente questa sua impetuosa attitudine al procedimento logico-geometrico, e con ciò, al linguaggio che ne consegue.

Ecco questo undicesimo numero della rivista Gentes, aggiungendo un tassello importante al suo percorso critico, intende portare l'attenzione proprio su questi aspetti, sulle complesse relazioni tra i due poli storico-cul-

turali delle scienze umanistiche e di quelle esatte, con una messa a fuoco dei metodi più adeguati al loro inquadramento critico e alle analisi che ne conseguono, siano questi di matrice tematica, stilistica, storica o semiotica. Sui contrasti che derivano dalle loro specifiche sostanze costitutive, dalle loro potenzialità argomentative e retoriche e infine rivelandone i dialoghi possibili al netto delle differenze (o proprio in ragione di queste). Il tutto sulla base di casi studio puntuali e teoricamente sostenuti. E anche sulla base di uno sguardo ravvicinato in grado di esprimere all'interno della più ampia categoria "umanistico/scientifico" (derivata in ogni caso da un impegno razionale di sintesi), altre distinzioni, altre congiunzioni, sottili, che investono le parole di prosa, di poesia, le espressioni e le composizioni visive. Ma che vuol dire scientifico quando esso rappresenta l'altro estremo rispetto a umanistico? La terminologia è in grado di fornire alcune soluzioni - si parla infatti di scienze esatte, dure, pure, perfette e poi di scienze molli, aggettivo poco generoso, meglio allora rifugiarsi in *soft scienze* – ma non tanto quanto lo sguardo critico che offre il vantaggio di partire dai singoli casi ampliandoci la prospettiva oltre la dicotomia, o anche entro di essa. Ed allora i contributi della rivista si presentano come una preziosa rassegna che garantisce un accesso ri-pensato all'asse semantico scelto per il titolo di questo undicesimo numero. Ad esempio prendendo il via dalla connessione che si stabilisce tra le opere di Molière e la scienza del suo tempo, cioè il discorso meccanicistico che indaga i rapporti tra il corpo e l'anima, soprattutto sulla scorta di Cartesio e Gassendi. Lo spirito indagatore che pervade il saggio di Florent Libral è sottile, acuto, densamente argomentato spaziando all'interno di un vasto corpus che comprende, tra gli altri, *Tartuffe, Dom Juan, Le Médecin malgré lui,* e *Le Malade Imaginaire*. Lo studioso partendo dalla questione basilare della visione e della scienza ottica, anche se i testi non ne mostrano apertamente riferimenti, intende ricostruire i processi della percezione visiva attraverso la voce dei personaggi. E lo fa in modo rigoroso scorrendo le opere di Molière alla ricerca di segnali, tracce, espressioni, movimenti, punti di vista che nel loro succedersi definiscono, e non solo in un dipanarsi lessicale, il mondo del visivo/percettivo in Molière. Perché, si domanda l'autore, nelle opere di Molière considerate, emerge un'ambivalenza fondamentale della sensazione visiva, allo stesso tempo necessaria e insufficiente? La conclusione? Non esiste - e anticipiamo parte dei progressivi punti di arrivo stabiliti da Libral - una cesura netta in Molière tra *vue et intelligence*, tra percezione e conoscenza delle cose, tanto che anche la più piccola traccia della visione è confortata dal discernimento: e allora «corps et esprit ne font qu'un, dans une perspective inspirée par un matérialisme mécaniste plus radical encore que celui de Gassendi». Il contributo prende per mano il lettore e lo conduce punto per punto dentro una argomentazione complessa e molto chiara allo stesso tempo. Con grande gratificazione.

L'interesse per il campo visivo e i fenomeni visuali in letteratura costituiscono una seconda tappa della rubrica "Visioni Interdisciplinari", che accanto a "Laboratori della Comunicazione letteraria" e a "Strategie e pratiche delle culture contemporanee", ospitano i diversi contributi. Ma costitu-

iscono anche un secondo apporto a quel percorso a vario modo condiviso di letteratura e scienza di cui qui si sta parlando. E il saggio di Belgradi chiaramente convince nello scorrere delle pagine che i fenomeni legati alla pulsione scopica possono essere il perno intorno a cui ruotano sia i testi artistico-letterari che le dissertazioni di ordine scientifico e psicanalitico: come azioni del conoscere appartenenti a campi disciplinari diversi guidati tuttavia da obiettivi uguali. Il voler guardare e il voler essere guardato, il non poter non guardare e il non poter non essere guardato (traducendo giusto alcuni tasselli del desiderio di conoscenza in termini di modalità greimasiane) sono studiati attraverso Barthes e Calvino da un lato e attraverso Lacan e Sartre dall'altro. Tutti sommamente interessati nei loro scritti ai tracciati dell'immagine, ai meccanismi della visione, agli strumenti reali e simbolici dello sguardo, ma anche riuniti sotto quel concetto di narratività, strategia retorica di divulgazione (desiderio di racconto?), a cui ricorrere quando la complessità della dissertazione teorica diviene inesplicabile. Si fa leggere bene il saggio di Belgradi anche per molto altro. Lasciamo ai nostri lettori il piacere del testo.

> Nell'universo infinito della letteratura s'aprono sempre altre vie da esplorare, nuovissime o antichissime, stili e forme che possono cambiare la nostra immagine del mondo… ma se la letteratura non basta ad assicurarmi che non sto solo inseguendo dei sogni, cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta …

Da Calvino a Calvino potremmo dire**.** Le parole appena sopra riportate - impossibile non riconoscere in esse il dizionario letterario/scientifico rappresentato dalle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Leggerezza (1988) - conducono direttamente al terzo e ultimo saggio, dedicato proprio allo scrittore ligure (nato a Cuba), con cui chiudiamo la sezione *Visioni Interdisciplinari.* Si parla qui del tema del vuoto, e, come ricorda opportunamente l'autrice, Elettra Solignani, esso traccia uno dei motivi chiave degli scritti dell'autore, il suo interesse per la scienza, che in questo caso guarda a Lucrezio. Se il *De rerum natura* è il poema della materia, d'altra parte il poeta e lo scrittore ci informano che il vuoto è altrettanto concreto dei corpi solidi. Ma questa polverizzazione della materia si manifesta figurativamente, visibilmente, diciamo pure poeticamente: i granelli di polvere, le ragnatele, minute conchiglie e così via.

L'interesse del saggio consiste nel portare l'attenzione sullo spostamento, creando un ponte, da questo vuoto fisico, quello della scienza, ad un altro tipo di vuoto, quello che l'autrice ritrova soprattutto nella seconda opera presa in esame, *Gli amori difficili,* particolarmente in *L'avventura di un automobilista*, vuoto fatto di buio, di dubbi, di ignoto, quello relativo alla dimensione esistenziale dell'amore.

La sezione *Strategie e pratiche delle culture contemporanee* propone altre riflessioni che integrano quell'asse semantico di cui abbiamo parlato e che si è disposto progressivamente sulla *confluenza* di letteratura e scienza, o meglio su come il testo letterario si faccia portatore di esperienze scientifiche, e di come accolga tematicamente vari aspetti della scienza. Ad esempio Cristina Vignali, dirigendo l'attenzione sulla sensibilità dei testi letterari nei confronti di tematiche ambientali, riflette sull'uso della narrazione scientifica nel romanzo *La tribù degli alberi* di Stefano Mancuso. Uno scienziato, botanico, che pur scrivendo ancora, e con passione, saggi sperimenta la strada del romanzo: per liberarsi (almeno momentaneamente) della questione della verifica scientifica di ciò che si scrive, per entrare in una strada nuova fatta di maggiore libertà di espressione, e per diffondere tematiche legate al cambiamento climatico. Ne esce un romanzo, come sottolinea in modo puntuale l'autrice del saggio, dove interviene una duplice competenza, quella dello scienziato in grado di selezionare un tema di grande rilevanza scientifica, sociale, culturale, etica, e quella dello scrittore che inventa una storia. Gli alberi diventano così i protagonisti vegetali della narrazione e insieme attanti soggetti di un racconto della contemporaneità. E l'autrice del contributo si fa originale interprete di tematiche riguardanti il rapporto fra letteratura e ambiente fisico. Fra cultura e natura. Siamo in piena ecocritica.

Lo stesso filone vegetale viene ripreso, ma in un contesto di letteratura gotico-realistica del tardo romanticismo, a partire dalla *Naturlyrik* di Annette von Droste-Hülshoff da Chiara Maciocci. L'interesse dell'autrice è diretto all'analisi del vocabolario tecnico-scientifico con cui Annette von Droste descrive gli elementi del paesaggio naturale e della fauna in Vestfalia, e li ingloba nella poesia: essi, i termini botanici, ma anche zoologici e geologici, si trasformano in lirici (e di grande potenza) in un ecosistema letterario. L'impegno all'esattezza terminologica, fa notare l'autrice, corrisponde ad un obiettivo specifico, quello di guardare alla natura (e alla letteratura) con cura, rispetto, osservandone i dettagli e valorizzandone le differenze. Così elenchi, digressioni, cataloghi di animali, piante, minerali, presenti tanto nella prosa che nella poesia della von Droste, frutto di conoscenze scientifiche messe insieme dall'autrice fin dall'infanzia, delle sue letture di storia naturale e della osservazione diretta dei paesaggi della Vestfalia, diventano un intreccio appassionato tra poesia e scienza. Non solo, ma essi permettono a Chiara Maciocci di analizzare i campioni selezionati, soprattutto tratti dal ciclo di poesie più noto della poetessa *Heidebilder* (Quadri della Brughiera), inserendoli in un contesto culturale, quello di uno stato tedesco, cattolico, di metà Ottocento, in cui non era troppo frequente una presenza femminile, così colta e in grado di destreggiarsi in fatti scientifici e letterari. Gli scritti della poetessa tedesca vengono allora ri-letti attraverso la lente della eco-critica e della critica letteraria femminista, in un dialogo del tutto originale con il mondo contemporaneo.

Ancora un filo. Il binomio scienza/ letteratura viene ripresa, qui, in chiusura di sezione, anche nel contributo di Ana Ilievska e Alberto Destasio, i

quali sottopongono alla nostra attenzione il discorso riguardante il testo artistico al tempo (il nostro) dell'intelligenza artificiale cosiddetta generativa. Il saggio si muove impiantando il discorso, complesso, all'incrocio fra filosofia e teorie estetiche, a partire da una vasta letteratura, recentissima, sull'argomento, proponendo una rivalutazione del ruolo del testo artistico alla luce del pensiero di Kant e Lukács. Quale può essere allora oggi, si domandano gli autori, il ruolo della letteratura per ciò che riguarda l'esercizio del pensiero critico umano, e per quanto riguarda il futuro della scrittura? L'intelligenza artificiale, e varie sue tipologie sempre più tecnicamente sofisticate, stando ad alcuni orientamenti di studio, sembrano voler sorpassare l'uomo nella sua capacità scrittoria condizionandone la creatività. Altre posizioni, Lukács soprattutto, vedono la specificità dell'opera d'arte nella unicità tipologica della costituzione formale. È proprio su questo ultimo punto che i due studiosi si soffermano per costruire la loro ipotesi. E intromettendoci per un momento nel loro discorso serratissimo, diamo voce a Calvino, che è stato il nume tutelare di questo numero della rivista, e lasciamo che dica «la mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dire con i suoi mezzi specifici».

Ci mettono alla prova gli autori del saggio - e li ringraziamo per questo - proponendoci un discorso critico di grande interesse in grado anche di integrare e arricchire quel concetto di scientificità della cultura su cui ci siamo interrogati fin dalle prime pagine. Abbiamo cominciato il nostro editoriale con i compassi e le misure in Dante e ora concludiamo ancora con compassi e misurazioni (vorremmo dire che il cerchio si chiude) relativi alle lettere dell'alfabeto. Nella sezione *Laboratori della Comunicazione Letteraria* abbiamo infatti collocato lo scritto dedicato a Geoffroy Tory, stampatore francese del primo Rinascimento. L'alfabeto è in effetti qui considerato come forma di scrittura, e come forma che genera metaforicamente anche tutte le possibili forme di scrittura. E come luogo in cui letteratura e scienza confluiscono. Un precipitato linguistico fatto di proporzioni matematiche ed equilibri umanistici. Ma visto che il saggio è opera di chi scrive l'editoriale, ci limitiamo ad affidare ai lettori la sua scoperta confidando in un loro bonario giudizio.

Perugia, dicembre 2024 *GZ*

Visioni
interdisciplinari

Le rapport de l'esprit et du corps dans quelques comédies de Molière : une question de vision, entre anthropologie, religion et politique

§

The Relationship Between Mind and Body in Some Comedies of Molière: A Question of Vision, between Anthropology, Religion, and Politics

Florent Libral
Université de Toulouse Jean-Jaurès

Abstract :

Molière est un cas atypique, s'agissant des liens que tissent les belles-lettres et l'optique au XVIIe siècle. Non seulement il ne chérit pas les jeux de perspective ou les instruments optiques comme ses contemporains, mais en outre, en un siècle où la vue est souvent synonyme d'illusion, il accorde un poids particulier de vérité aux apparences visuelles, ce qui semble annoncer le sensualisme du siècle à venir. En réalité, cette singularité moliéresque révèle une profonde cohérence de la réflexion théâtrale sur la vision, fondée sur l'antagonisme entre les fausses clartés d'un savoir et d'une rhétorique dévoyés d'une part, et l'évidence sensible de la vue de l'autre ; cet antagonisme culmine dans le stratagème comique qui rend la vue à un personnage ridicule, aveuglé par ses passions et ses préjugés. En somme, Molière s'inspire d'un empirisme épicurien pour signifier la dépendance profonde qui unit le corps à l'esprit dans la quête de vérité, au sein d'une anthropologie moniste. Celle-ci revêt même une signification religieuse et politique, car c'est le voir ensemble de la collectivité, de l'œil de l'honnête homme à celui du Prince, qui supplée à l'œil des divinités fabuleuses.

Mots-clés : Anthropologie, comédie, vision, optique

Molière is an atypical case when it comes to the ties between belles-lettres and optics in the 17th century. Not only does he fail to cherish the games of perspective or optical instruments like his contemporaries, but, in a century where vision is often synonymous with illusion, he assigns a particular weight of truth to visual appearances, which seems to foreshadow the sensualism of the coming century. In reality, this Molieresque singularity reveals a profound coherence in theatrical reflection on vision, grounded in the antagonism between the deceptive clarity of corrupted knowledge and rhetoric on the one hand, and the sensory evidence of sight on the other; this antagonism reaches its peak in the comic stratagem that restores sight to a ridiculous character, blinded by passions and prejudices. In short, Molière draws from an Epicurean empiricism to convey the deep dependence between body and mind in the search for truth, within a monist anthropology. This perspective even carries religious and political significance, as it is the collective seeing, from the gaze of the honest man to that of the Prince, that compensates for the absent eyes of fabulous deities.

Keywords: Anthropology, comedy, vision, optics.

Quomodo id vero, [...] sine corpore ?
Comment cela peut-il advenir, sans le corps ?

Pierre Gassendi, *Disquisitio metaphysica*

Et dans l'heureux estat où mes sens sont remis,
Mes pensers sont ainsi qu'une troupe deffaite,
Qui soudain se rallie et bat ses ennemis.

Tristan L'Hermite, *La Beveuë*

La présente étude aborde les liens que les pièces de Molière tissent avec les savoirs de son temps, dans le domaine particulier de la réflexion sur les rapports entre le corps et l'âme. Nous proposons de le faire à partir d'une question cruciale, celle la vision, qui est alors traitée par la science optique, tout autant que par la philosophie naturelle. Le corpus envisagé comporte *Tartuffe* et *Dom Juan,* deux pièces reliant le thème de la vision à la question religieuse et à l'imposture, mais aussi trois autres pièces significatives de la variété de l'inspiration moliéresque, de la comédie en trois actes à la farce et à la comédie-ballet, *Le Médecin malgré lui, Les Fourberies de Scapin*, *Le Malade imaginaire*[1].

1 Éditions de référence : Molière, *Théâtre complet*, éd. de Charles Mazouer, Paris, Cl. Garnier. t. II (2018), *Tartuffe* ou *l'Imposteur* (désormais T), p. 475-784, *Dom Juan* (désormais DJ), p. 785-913 ; t. III (2020) : *Le Médecin malgré lui* (désormais MML), p. 261-333. Molière, *Théâtre complet*. V, prés. et notes de Pierre Malandin,

A priori, Molière ne mobilise pas de scientèmes ou de dispositifs relatifs à la science optique, comme le font par exemple Pierre Le Moyne avec le miroir, Jean de La Fontaine avec le télescope ou Pierre Nicole avec le prisme[2]. En outre, à l'opposé de Joseph Filère, de Bossuet, de Blaise Pascal ou de Madeleine de Scudéry, Jean-Baptiste Poquelin ne fait pas non plus de référence notable aux artifices de perspective permis par la science moderne, comme les anamorphoses[3]. Cependant, cette maigre moisson ne doit pas faire oublier que la question du sens de la vue permet de poser le problème des rapports réciproques du corps et de l'esprit ; or, comme l'ont montré les critiques, et en premier lieu Olivier Bloch et Anthony McKenna, l'interaction de ces deux substances[4] est au cœur du théâtre de Molière, comme elle a été en 1641-1644 au centre de la querelle cruciale qui éclate entre Descartes l'innéiste et Gassendi l'empiriste, à l'occasion des controverses autour des *Méditations métaphysiques*[5]. Sur le théâtre comme en philosophie, le problème se pose avec une acuité particulière lorsque l'on essaie de résoudre la question du passage de la sensation visuelle à la connaissance : comment l'impression corporelle en quoi consiste la sensation peut-elle impressionner l'intelligence, toucher une âme sou-

---

Paris, Imprimerie nationale, 1999 : *Les Fourberies de Scapin* (désormais FS), p. 7-76 ; *Le Malade imaginaire* (désormais MI), p. 233-350.

2 Pierre Le Moyne, *Les Peintures morales*, II, Paris, Sébastien Cramoisy, 1643, p. 638. Jean de La Fontaine, « Un animal dans la Lune », *Fables,* VII, 17, éd. de Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat, Paris, LGF, 2002, « Le Livre de Poche classiques », p. 230. Pierre Nicole, « Le Prisme » *dans Continuation des Essais de morale*, Mons, Gaspard Migeot, 1707, p. 259 *sq*.

3 Joseph Filère, *Le Miroir sans tache*, Lyon, vve. Claude Rigaud et Philippe Borde, 1636, p. 513 *sq*. Jacques-Bénigne Bossuet, *Sermon sur la Providence*, *Le Carême du Louvre*, éd. Constance Cagnat-Debœuf, Paris, Gallimard, 2001, « Folio », p. 114-115. Madeleine de Scudéry, *Conversations nouvelles sur divers sujets*, Paris, Claude Barbin, 1684 [première édition : Claude Barbin, 1680], t. I, p. 398-399.

4 Olivier Bloch, *Molière/philosophie*, Paris, Albin Michel, 2000, « Bibliothèque Albin Michel Idées », not. p. 50-53. Anthony McKenna, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005, « Champion classiques, Essais ». Voir aussi l'article de Jean Serroy, « ''Guenille si l'on veut.'' Le corps dans les dernières comédies de Molière », *Littératures classiques,* suppl. au n°19 (1993), p. 89-105.

5 Un dialogue tumultueux fut noué entre Gassendi et Descartes à partir des objections de Gassendi aux méditations métaphysiques, et des réponses de Descartes lui-même. René Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], éd. Florence Khodoss, Paris, PuF, 2000, « Quadrige ». Pierre Gassendi, *Disquisitio metaphysica, seu dubitantiones et instantiæ adversus Renati Cartesii Metaphysicam et responsa* [1644], trad., éd. et notes de Bernard Rochot, Paris, Vrin, 1962. Jean-Charles Darmon, *Philosophie épicurienne et littéraire au XVIIe siècle en France,* Paris, PuF, 1998, « Perspectives critiques », not. chap. II, p. 77 *sq*.

vent supposée incorporelle et immatérielle ? Ces débats philosophiques incitent à étudier l'impact des savoirs relatifs à la vision dans les comédies, et ouvrent des questionnements nouveaux quant aux rapports du théâtre de Molière avec la philosophie de Gassendi, déjà reconnus de longue date par la critique.

Même en l'absence de références techniques à la science optique ou à la perspective, Molière représente sur scène, à travers le discours des personnages, le processus de la perception visuelle. Au début de l'acte II de *Dom Juan*, Pierrot rapporte son altercation avec un autre villageois, Lucas ; les deux compères ne se sont pas accordés sur Sganarelle et Dom Juan nageant au loin dans les vagues ; Pierrot a-t-il vu des hommes dans des conditions de vision difficile, ou a-t-il la « barlue[6] » comme le pense Lucas ? Des hommes paraissent et disparaissent alternativement en étant en haut et au creux de la vague ; c'est là la question du sens commun ou de l'imagination[7], facultés qui combinent plusieurs sensations en une unité pour produire la connaissance sensible. Ces facultés intermédiaires entre le sens et la raison sont théorisées dans la tradition philosophique empiriste depuis Aristote, et reprennent une importance cruciale chez Gassendi qui les théorise pour contester l'intellect purement spéculatif défendu par Descartes[8]. Par ailleurs, à la fin du même *Dom Juan* et du *Malade imaginaire*, d'autres passages concordent. Dom Juan face à un spectre à ses yeux invraisemblable, veut le « toucher » avec son épée ; de même, lorsqu'Argan croit déjà mourir après les menaces de Purgon fâché, Béralde lui conseille : « Tâtez-vous un peu[9] ». En ces deux occurrences, il y aurait une méfiance fondamentale face à la sensation visuelle, qui devrait être corrigée par un sens moins sujet à l'erreur, le toucher[10]. Plus généralement, le passage de la sensation visuelle à l'intelligence est également évoqué en plusieurs passages de l'œuvre, tout autant dans *Tartuffe* que dans *Le Malade imaginaire*[11]: dans ces deux cas, c'est le préjugé d'Orgon ou d'Argan qui les empêche de voir les choses telles qu'elles sont, et qui les conduit à être les victimes aveuglées des faux dévots ou des médecins.

---

6 DJ, II, 1, p. 840.

7 Sur ce thème, voir *infra* II, 1, et les notes 8, 47 et 51.

8 Voir en particulier sur le point de l'imagination entendue comme lieu d'une intelligence tirée des sens, opposée à l'intellect spéculatif cartésien, Gassendi, *Disquisitio metaphysica, op. cit* ., contre-méditation II, doute V, p. 134 *sq*.

9 MI, III, 6, p. 328.

10 Chez Descartes, le toucher sert de modèle pour comprendre la vision en un sens mécaniste (image du bâton). Descartes, « La Dioptrique », [*in*] *Discours de la méthode et essais*, éd. Adam-Tannery, Paris, Vrin, 1996.

11 « C'est être libertin que d'avoir de bons yeux », T, v. 320 ; Béralde : « vous voyez les choses avec d'étranges yeux », MI, III, 6, p. 329.

En somme, dans le corpus moliéresque retenu, tantôt la vision semble s'authentifier par elle-même et éclairer l'intelligence des personnages sur le monde, tantôt elle doit s'adjoindre l'assistance d'un autre sens plus fiable ou de la réflexion pour ne pas tromper. Pourquoi se fait-il jour dans les pièces de Molière envisagées une ambivalence fondamentale de la sensation visuelle, à la fois nécessaire et insuffisante ? En réalité, Molière ne sépare pas nettement la vue et l'intelligence. Même si la vue peut être mise en échec, notamment par les préjugés ou les passions, la moindre perception visuelle possède déjà à ses yeux une valeur de connaissance qui permet de dissiper les idées fausses ; par conséquent, cette absence de coupure nette entre sensation et intelligence devient l'indice d'une orientation non-dualiste de l'anthropologie philosophique qui s'esquisse en filigrane dans le discours comique : corps et esprit ne font qu'un, selon une réflexion inspirée par un monisme d'inspiration épicurienne, qui n'est pas sans incidences politiques.

1. De la fragilité de la vue sans le secours de l'intelligence

L'analyse de la culture du regard du début du XVIIe siècle révèle, de la poésie de Théophile de Viau à celle de Tristan L'Hermite, de la *Dioptrique* cartésienne à « L'Iris » de Jean de Bussières, une méfiance fondamentale face au sens de la vue, victime de mille illusions et fallaces, par exemple celles que provoquent les jeux de la perspective[12]. Cette orientation, étudiée notamment dans un essai de Stuart Clark[13], est en rupture avec certains courants médiévaux et humanistes qui, des franciscains d'Oxford au platonisme de Marsile Ficin, exaltaient au contraire la grande noblesse du sens de la vue[14]. Molière, en apparence, ne fait pas exception : chez lui, la vue est trompeuse, quand elle n'est pas assistée du discernement de l'intelligence. Le dramaturge concorde en cela avec la tradition épicurienne comme avec l'optique moderne affirmant tous deux le caractère construit de toute forme de perception visuelle.

---

12 Voir *infra* I, 1 pour les références à la poésie baroque. Jean de Bussières décrit dans un de ses poèmes l'arc-en-ciel comme un « Neant vestu » sans réalité. « L'Iris », *Descriptions poétiques,* Lyon, Jean-Baptiste Devenet, 1649, p. 125-129. Sur les perspectives curieuses, voir Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.

13 Stuart Clark, *Vanities of the eye*, Oxford-New York, Pu d'Oxford, 2007.

14 Roger Bacon, *Perspectiva,* Franckfort, Typis Wolfgangi Richteri-sumptibus Antonii Humii, 1614. Traduction en anglais et édition moderne de David Lindberg [*in*] *Roger Bacon and the origin of perspectiva*, Oxford, Clarendon Press, 1996. Marsile Ficin, *Liber de sole et lumine*, Florence, Antonio Misconini, 1493. Trad. de Sylvain Matton, [*in*] Antoine Faivre [éd.], *Lumière et Cosmos*, Paris, Dervy, 1981, p. 55-75.

Les vanités de la vue : optique ancienne et variations sceptiques

Molière met périodiquement en scène dans ses pièces l'échec de la vue et ses limites. De même que dans les vers des poètes Louis XIII comme Théophile et Tristan, il est possible d'opérer, à partir des passages concernés, une véritable typologie des causes des illusions perceptives, qui dépendent tantôt des conditions de la vision, tantôt de l'interprétation de ce contenu perceptuel par l'esprit humain. En premier lieu, la vue peut être égarée par l'apparence changeante et trompeuse des choses. C'est le cas dans l'acte II de *Dom Juan*, où le mouvement des vagues révèle et cache alternativement à Pierrot l'image de Sganarelle et de Dom Juan qui nagent :

> PIERROT - […] j'ay apparceu de tout loin queuque chose qui groüilloit dans gliau, et qui venoit comme envars nous par secousse[15].

Dans ce cas, c'est à la fois la position de l'observateur (« de tout loin ») et le mouvement des vagues qui perturbe la perception, comme dans un passage de la « Maison de Sylvie » de Théophile, où des vaguelettes tremblotantes semblent doubler illusoirement le nombre des baigneurs, par des sosies ayant des faces ridées, qui sont en fait les reflets de leurs corps dans une eau agitée.

> On voit là ces nageurs ardents,
> Dans les ondes qu'ils vont fendant,
> Faire la guerre aux Néréides,
> Qui, devant leur teint mieux uni,
> Cachent leur visage terni
> Et leur front tout coupé de rides.[16]

Dans l'acte IV de la même pièce, le personnage éponyme, pour expliquer rationnellement comment la statue du commandeur a pu se mouvoir, met en avant deux autres possibilités d'illusion perceptive :

> DOM JUAN – […] nous pouvons avoir été trompés par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue[17].

---

15 DJ, II, 1, p. 840.

16 Théophile de Viau, « La Maison de Sylvie », ode III, *Œuvres poétiques. Pyrame et Thisbé*, éd. G. Saba, Paris, Cl. Garnier, 2008, p. 328.

17 DJ, IV, 1, p. 883.

Cette fois, c'est du milieu visuel – à savoir l'air par lequel transitent les rayons de lumière – que provient l'illusion : le milieu mal éclairé, ou une nuée qui s'intercale entre l'œil et l'objet vu peuvent entièrement fausser la perception visuelle. Ces lumières incertaines avaient déjà été mises à profit par Tristan L'Hermite dans sa « Beveuë », poème où une jeune femme paraît moins belle que la nuit précédente, une fois que son visage est exposé à la pleine lumière du jour[18]. On les retrouvait dans les « Visions » de Saint-Amant, au cours desquelles la lumière douteuse de la Lune créait des monstres illusoires :

> La Lune dont la face alors resplendissait,
> De ses rayons aigus une vitre perçait,
> Qui jetait dans ma chambre en l'épaisseur de l'ombre,
> L'éclat frais et serein d'une lumière sombre,
> Que je trouvais affreuse, et qui me faisait voir
> Je ne sais quels objets qui semblaient se mouvoir.[19]

Ces trompe-l'œil, venus à Molière à travers la médiation probable de la poésie Louis XIII qui les affectionne, renvoient à la tradition de l'analyse des *fallacia visus* – les erreurs de la vue – topique dans les traités d'optique médiévaux, notamment ceux d'Alhazen, l'inspirateur moyen-oriental des premiers ouvrages européens sur la question, puis des auteurs latins comme Jean Pecham ou Roger Bacon[20]. En effet, selon ces ouvrages qui font souvent encore autorité au début du XVIIe siècle, par le moyen de la lumière seule, objet de la vision, cette dernière nous met en contact avec des caractéristiques précises de l'objet que sont la couleur, la distance, la position, le volume, la forme, la grandeur, la continuité ou la discontinuité, le nombre, le mouvement et le repos, la rugosité ou le caractère lisse, la transparence et l'opacité, l'ombre et l'obscurité, la beauté et la laideur, la ressemblance et la dissemblance ; s'il se produit une erreur dans le processus de perception de la lumière, la connaissance des caractéristiques mêmes de l'objet se trouve altérée. S'ajoutent ponctuellement à ces variations anciennes des préoccupations plus proches des réalités scientifiques du XVIIe siècle. L'existence du télescope et du microscope a fait

18 Tristan, « La Bévue », *Les Amours*, éd. V. Adam, [*in*] *Œuvres complètes*, II [ss. dir. J.-P. Chauveau], Paris, Champion, 2002, p. 74-75.

19 Marc-Antoine Girard, sieur de Saint-Amant, « Les Visions » [1629], *Œuvres. I*, éd. J. Bailbé, Paris, H. Champion, 1971, p. 130.

20 Voir Alhazen [Ibn Al-Haytam], *Opticæ thesaurus*, *Alhazeni Opticæ thesaurus libri septem, nunc primum editi, item Vitellonis Thuringopoloni libri X,* éd. Fr. Risner, Bâle, per Episcopios, 1572.

prendre conscience de l'existence des limites de la perception humaine[21]. Il en résulte le sentiment de l'inadéquation de notre appareillage naturel de connaissance à un monde cerné d'inconnu, ainsi que l'affirme Béralde dans *Le Malade imaginaire* :

> BÉRALDE – […] les ressorts de notre machine sont des mystères, jusqu'ici, où les hommes ne voient goutte, et la nature nous a mis au-devant des yeux des voiles trop épais pour y connaître quelque chose[22].

Une convergence particulièrement intéressante se fait jour dans cette réplique entre l'image du ressort, qui évoque l'homme-machine, à savoir l'explication mécaniste du corps humain, et l'utilisation de la métaphore visuelle pour exprimer non plus la connaissance, mais l'ignorance profonde de l'humanité : l'œil humain est voilé. À supposer que Molière se rattache à une forme d'épicurisme, nul doute qu'il s'agisse d'un épicurisme gassendien, marqué par l'influence sceptique qui proclame le caractère limité des sens humains, à travers notamment l'utilisation des tropes inspirés de Sextus Empiricus : dans les *Exercices en forme de paradoxe contre les Aristotéliciens*, Gassendi affirme ainsi la relativité de la perception visuelle, en se fondant notamment sur les diverses formes de l'œil chez différentes espèces animales, les effets de l'âge, de la maladie, les propriétés déformantes des miroirs, thème traité par ailleurs par son ami François de la Mothe le Vayer[23]. Cette rencontre entre épicurisme et scepticisme, avant même Molière, avait déjà inspiré Cyrano, chez qui le démon de Socrate, extra-terrestre doté de sens bien plus nombreux que les cinq sens humains, met en avant le caractère limité des perceptions de notre espèce[24].

L'œil de la prévention et les idoles du théâtre

Aux illusions qui viennent des conditions physiques de l'acte de vision – le phénomène pour ainsi dire – viennent s'additionner celles qui surgissent

21 Philippe Hamou, *La mutation du visible, essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVIIe s.* : Vol I « Du *Sidereus Nuncius* de Galilée à la *Dioptrique* cartésienne », Villeneuve-d'Ascq, Pu du Septentrion, 1999. Vol. II : *Microscopes et télescopes en Angleterre de Bacon à Hooke,* Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

22 MI, III, 3, p. 319.

23 Gassendi, *Exercitationes paradoxicæ adversus Aristoteleos* [1624], trad. B. Rochot, Paris, Vrin, 1959, liv. II, p. 442-446. La Mothe Le Vayer, *Dialogues faits à l'imitation des Anciens*, éd. de Bruno Roche, Paris, Champion, 2015, p. 56.

24 Cyrano, *Les États et Empires de la Lune*, [*in*] *Libertins du XVIIe s.,* éd. Jacques Prévot, t. I, Paris, Gallimard, 1998, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 931. Darmon, *Philosophie épicurienne* […], *op. cit.*, p. 216-218.

de l'interprétation du donné perceptif brut par l'esprit humain – le noumène, en quelque sorte. La « prévention[25] », c'est-à-dire peu ou prou ce que les Lumières devaient nommer au siècle suivant « préjugé », empêche l'évidence sensible d'atteindre l'intelligence : les personnages n'en croient littéralement pas leurs yeux, préférant s'en remettre à leurs idées fausses. Valère et Lucas, induits en erreur par les propos de Martine, qui leur a dépeint Sganarelle comme un médecin capricieux qui nie son savoir, sont ainsi conduits à mésinterpréter la différence visible entre l'apparence de Sganarelle et son prétendu savoir médical comme un effet de la dissimulation : « […] qu'un homme si savant, qu'un médecin, comme vous êtes, veuille se déguiser aux *yeux* du monde, et tenir enterrés les beaux talents qu'il a[26] ? ». L'aveuglement du préjugé est aussi présent à l'état chronique chez certains personnages, notamment Argan tourmenté par sa lubie médicale :

> BÉRALDE (*À Argan*) – Il faut vous avouer que vous êtes un homme d'une grande prévention, et que vous voyez les choses avec d'étranges yeux[27].

Le préjugé est ici défini comme un obstacle herméneutique qui s'intercale entre l'œil et la raison. Outre Argan, cet aveuglement se retrouve chez Orgon, dont son manipulateur Tartuffe se vante de l'avoir réduit « au point de voir tout, sans rien croire[28] ». Molière analyse précisément, dans ses personnages, l'origine de cette prévention qui s'interpose entre la vision et sa juste interprétation. Elle naît principalement de l'autorité qu'un personnage tire d'un savoir livresque et dogmatique, qu'il soit religieux comme Tartuffe ou médical comme Thomas Diafoirus, mais aussi de l'autorité que les dupes confèrent à ce savoir de leur propre chef, à l'instar d'Argan. À ce sujet, il est intéressant de noter que le lexique de la lumière est employé par Molière de manière ironique pour désigner cet usage dévoyé de la connaissance qu'est l'autorité dogmatique des médecins et des faux dévots. C'est le « faux éclat[29] » des discours pseudo-religieux de Tartuffe qui « ébloui[t] » Orgon selon Cléanthe ; semblablement, dans le troisième intermède du *Malade imaginaire*, la médecine humorale célèbre sa propre gloire par des variations lumineuses en latin macaronique :

---

25 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Amsterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690, t. III, p. 228, art. prévention : « Preoccupation d'esprit, entestement. »

26 MML, I, 5, p. 285.

27 MI, III, 6, p. 329.

28 T, IV, 5, v. 1526, p. 707.

29 T, I, 5, v. 407 (Cléanthe), p. 643.

BACHELIERUS
[…]
Ce serait sans douta à moi chosa folla,
Inepta et ridicula,
Si j'alloibam m'engageare
Vobis louangeas donare,
Et entreprenoibam adjoutare
Des lumieras au soleillo,
Et des etoilas au cielo[30] […]

La lumière, le soleil, les étoiles et le ciel se succèdent en ces vers, dans une gradation ascendante marquée par une intensité lumineuse toujours plus grande[31], ordonnée à exprimer le lustre du faux savoir dans une parodie d'éloquence épidictique[32] : il s'agit là sans doute d'un savoir ordonné à éblouir par les prestiges de l'éloquence plutôt qu'à éclairer par la droite raison. Ces savoirs faux promus par la conformité sociale évoquent irrésistiblement les idoles du théâtre de Francis Bacon, auteur apprécié des penseurs français du libertinage érudit, et notamment de Gassendi qui soulignait « l'audace héroïque[33] » (*ausu* […] *heroico*) de l'auteur anglais :

> Il y a enfin les idoles qui, propagées par les systèmes des philosophies et aussi par les règles défectueuses des démonstrations, sont venues s'implanter dans l'esprit des hommes. Nous les appelons les idoles du théâtre. Car autant de philosophies reçues ou inventées, autant, à nos yeux, de fables mises en scène et jouées, qui ont créé des mondes fictifs ou théâtraux[34].

30 MI, troisième intermède, p. 349.

31 « Ciel » revoyant probablement à l'empyrée, ciel de feu, résidence de la divinité.

32 Par exemple, dans les *Eloquentiæ sacræ et humanæ parallela libri XVI* (Paris, Chappelet, 1619) de Nicolas Caussin, l'éloquence épidictique des « similitudes », qui fait grand usage de formes comparatives, est définie à partir d'exemples relevant d'un registre lumineux (not. p. 174 où Caussin évoque l'œil de la foi).

33 Gassendi, *Opera omnia*, I, « De Logicæ origine, et Varietate », liv. I, chap. X, « Logica Verulami » , Lyon, 1658, p. 62 pour la citation, et p. 63 pour un résumé de la théorie baconienne des idoles.

34 Francis Bacon, *Novum organum* [1620], intro., trad. et notes par Michel Malherbe et Jean-Marie Pousseur, Paris, PuF, 1986, « Épiméthée », seconde partie, liv. I, aphorisme 44, p. 112. Même si les œuvres de Bacon ne furent traduites dans leur intégralité en français qu'à la fin du XVIIIe siècle, il était lu des auteurs français, et des traductions circulaient sous forme manuscrite. Voir Michèle Le Dœuff, « Bacon

Comme en écho et en réponse aux métaphores du philosophe anglais, qui envisage le théâtre comme l'image même de l'erreur intellectuelle, Molière fait du prestige illusoire de l'autorité médicale ou pseudo-religieuse une matière de théâtre comique.

À l'origine du préjugé : l'œil passionné et ébloui

À côté des illusions collectives de l'autorité, le Lord Chancelier distinguait également les idoles de la caverne, où la sensibilité individuelle venait infléchir de manière dommageable la lumière de la vérité :

> Les idoles de la caverne sont celles de l'homme considéré individuellement. En effet, […] chacun a une sorte de caverne, d'antre individuel qui brise et corrompt la lumière de la nature, par suite de différentes causes : la nature propre et singulière de chacun ; l'éducation et le commerce avec autrui ; la lecture des livres et l'autorité de ceux qu'on honore et admire […][35].

Chez Molière, le ridicule pousse pareillement à voir, dans le fonctionnement mental de la dupe, la manifestation d'un dérèglement individuel : le personnage abusé croit les faux savoirs parce qu'il veut être trompé, et il veut être trompé en fonction de sa passion dominante, de sa monomanie[36]. L'imposture collective du faux savoir, ou plus généralement les mensonges des trompeurs ne se soutiennent que par la faiblesse de la passion dominante chez la dupe. Il se produit chez elle une sorte de trouble du lien entre la vue et la réaction affective, qui précipite ou invalide le jugement. Chez done Elvire par exemple, l'aveuglement naît de la passion amoureuse, qui lui ôte son discernement face aux tromperies de dom Juan :

> J'admire ma simplicité et la faiblesse de mon cœur à douter d'une trahison que tant d'apparences me confirmaient[37].

---

chez les grands au siècle de Louis XIII », Marta Fattori [éd.], *Francis Bacon : terminologia e fortuna nel XVII secolo*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 155-178 ; Élodie Cassan [dir.], *Bacon et Descartes. Genèse de la modernité philosophique*, Lyon, éditions de l'ENS, 2011 [url : https://books.openedition.org/enseditions/2571, consulté le 4.10.2024].

35 Bacon, *Novum organum, op. cit.,* seconde part., liv. I, aphorisme 42, p. 111.

36 Patrick Dandrey (*Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 103), souligne « cette cause universelle de délire qu'est l'interposition de l'image entre la raison et la réalité. »

37 DJ, I, 3, p. 835.

Il se produit dans cette réplique une inversion significative. Au rebours du jugement épistémique négatif que ce vocable exprime ordinairement[38], le terme d'apparence se trouve connoté positivement : il n'indique pas la superficialité d'une vision hâtive, mais désigne au contraire la perception fugace mais profondément vraie qui pourrait remettre en cause en un instant les illusions les plus tenaces. Le reste de la réplique d'Elvire le confirme d'ailleurs, en opérant un lien encore plus explicite entre vision et connaissance, lorsqu'elle affirme avoir été « assez sotte pour démentir [s]es yeux et [s]on jugement[39] ». Sans doute Tartuffe se vante-t-il également d'avoir rendu Orgon aveugle par ses manœuvres et complots ; mais comme le montre l'attitude d'Orgon, cette déconnection dommageable entre la vue et la pensée serait impossible si Orgon n'était pas animé par l'orgueil de sa propre excellence chrétienne, qui lui a fait goûter dès le départ le spectacle des « simagrées[40] » de son protégé parti en quête d'un naïf admirateur dans les églises. Orgon rapporte naïvement à Cléanthe une sorte d'*innamoramento* religieux :

> Chaque jour à l'église il venait d'un air doux,
> Tout vis-à-vis de moi, se mettre à deux genoux.
> Il attirait les yeux de l'assemblée entière
> Par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière[41] ;

Avant même que Tartuffe ne s'insinue chez Orgon, et le mette en étant de « voir tout, sans rien croire », le dévot bourgeois se laissait déjà fasciner par l'image fallacieuse de sainteté qui lui était proposée, et en tombait comme amoureux. Orgon utilise en effet un terme commun à la poésie amoureuse et au discours mystique, celui de « ravissement » (v. 271), qui installe une comparaison implicite entre le plaisir ineffable que lui cause la vision matérielle de Tartuffe par Orgon, et le sentiment extatique que procure la présence de la divinité au sujet mystique dans l'expérience contemplative ; il en est même réduit à bégayer comme les mystiques eux-mêmes face à l'indicible du sentiment religieux : « C'est un homme… qui… ha ! un homme, un homme enfin[42]. » Ces signes convergents tracent l'image

---

38 Rappelons que la modalité épistémique de l'énoncé marque le jugement que l'énonciateur porte sur l'énoncé quant à la vérité, à l'incertitude et à la fausseté. Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PuF, 1999 [3e éd.], « Linguistique nouvelle », p. 580.

39 DJ I, 3, p. 835.

40 T, I, 3, v. 321, p. 639.

41 T, I, 5, v. 283-286, p. 638.

42 On comparera par exemple ces bégaiements d'Orgon avec ceux qui se trouvent dans la poésie mystique de Claude Hopil, lorsque le poète hésite à parler de la Sainte-Trinité (*Divins eslancemens*, Paris, S. Huré, 1629, Cantique IX, p. 39) :

d'un Orgon faux mystique, d'un Orgon visionnaire qui veut tellement voir le surnaturel qu'il croit finalement l'apercevoir chez le premier imposteur venu ; la vision de Tartuffe, saint prétendu apparu soudain dans le champ de sa perception, avec les mêmes effets affectifs qu'une révélation surnaturelle, est bien le substitut dégradé d'une vision mystique impossible. Car, de l'aveu même des théologiens, l'amour de Dieu est le plus trompeur de tous, comme l'avait déjà écrit François de Sales en évoquant les fausses extases[43], et comme devait l'écrire quelques années après Molière, en 1673, le jésuite François Guilloré[44]. En somme, dans l'univers comique, le sens de la vue est infiniment moins trompeur que les préjugés confortés par les passions, véritable source de l'égarement des personnages.

2. La mise en scène de la nécessité de la connaissance visuelle

En réponse à cette réflexion sur les causes de l'illusion, la vision se trouve réhabilitée, dans la mesure où elle a le pouvoir de dissiper l'emprise que les préjugés et les passions exercent sur la perception. Les personnages de Molière accordent en cela à la vue un rôle bien plus grand que les philosophes cartésiens. Dans certaines conditions, la vue peut se corriger elle-même pour parvenir à une forme de vérité, selon diverses modalités qui sont plus sensibles qu'intellectuelles en réalité ; mais, très souvent, c'est un stratagème comique qui est tramé par certains personnages pour rendre la vue à un autre personnage aveuglé.

Le jugement des sens contre le préjugé

Pour réhabiliter le sens de la vue, Molière suggère d'abord que l'appareil perceptif humain est capable, dans une forme élémentaire de jugement intellectuel, de s'auto-corriger en éliminant les illusions. Ainsi, la vue peut

« Je ne sais ce que je dis en cet excez supresme/Ô Jesus ! ô mon Dieu ». L'œuvre d'Hopil est sans doute passée inaperçue à l'époque mais fournit un exemple de l'indicible dans le discours mystique.

43 François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu* [*in*] *Œuvres*, éd. André Ravier, Paris, Gallimard, 1969, « Bibl. de la Pléiade » liv. VII, chap. 5, p. 680-681 : « […] le malin esprit peut extasier, s'il faut ainsi parler, et ravir l'entendement, lui représentant de merveilleuses intelligences qui le tiennent élevé et suspendu au-dessus de ses forces naturelles ».

44 François Guilloré, *Les secrets de la vie spirituelle, qui en découvrent les illusions*, Paris, 1673, chap. VI, p. 14 : « S'il y aucun amour qui soit trompeur, assurez-vous que celuy-cy l'est par-dessus tous les autres […] ».

atteindre un degré supérieur de certitude quand on voit un même objet différemment, ou sous un autre angle. Les propos de Pierrot illustrent ce point.

> PIERROT – Je voyois cela fixiblement, et pis tout d'un coup je voyois que je ne voyois plus rien. « Eh, Lucas, çay-je fait, je pense que ula des hommes qui nageant là-bas […] »[45]

Pierrot comprend en comparant deux sensations visuelles apparemment contradictoires que les deux naufragés disparaissent périodiquement au creux des vagues, et réapparaissent en haut de celles-ci. De même, le jugement des sens peut s'opérer d'un sens à l'autre, comme dans le dénouement de *Dom Juan* (V, 5), où la vue se trouve confrontée au toucher lorsque l'aristocrate affirme : « Spectre, fantôme ou diable, je veux voir ce que c'est », ou encore : « je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit[46]. » Si l'apparition a une consistance matérielle, sa facticité est évidemment prouvée. D'ailleurs, Dom Juan n'aura pas le temps d'opérer cette vérification, ce qui laisse planer le soupçon d'une machination ou d'un piège mortel ourdi par les ennemis du seigneur libertin sur la fin de la pièce.

La faculté qui combine plusieurs perceptions et les compare est traditionnellement appelée par les philosophes empiristes sens commun, imagination, ou encore fantaisie. L'origine du thème du sens commun remonte au *De anima* d'Aristote[47], et à la longue tradition qui en a dérivé, celle d'un jugement des sens, qui a finalement irrigué à la Renaissance, âge de la perspective, la réflexion des artistes sur le caractère mental de l'acte de voir[48]. Molière marque toutefois sa singularité au sein de cette culture du regard en supposant que le sens peut se corriger lui-même sans que la raison entre en ligne de compte. Un passage célèbre du *De rerum natura* de Lucrèce, que Pierre Gassendi cite volontiers dans ses œuvres[49], évoque la chose :

> Quand nous regardons de loin des Tours carrées de quelque ville, il arrive d'ordinaire qu'elles nous semblent rondes, pource que de loin tout angle paroist obtus, ou plustost ne se voit point du tout […]. De là vient que

45 DJ, II, 1, p. 840.

46 DJ, V, 5, p. 911.

47 Aristote, *De Anima*, trad. et notes E. Barbotin, Paris, Les Belles-Lettres, 1980 ; notamment, sur le sens commun, liv. III, chap. 1 et 2.

48 David Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, 1990.

49 Outre les références éparses dans la *Disquisitio*, voir Gassendi, *Syntagma philosophiæ Epicuri*, La Haye, Typographia Adriani Ulacq, 1659, Canon II, p. 12.

> comme tout angle se dérobe aux sens, il paroist aux yeux de loin en forme d'une masse ronde construite de pierres, non toutesfois parfaitement si ronde que celle qui le seroit en effet, mais qui en approche en quelque façon[50].

Chez Gassendi, la mobilisation polémique du même passage jouait un rôle proche en soutien d'une position empiriste, face à l'innéisme et à l'intellectualisme cartésiens : par opposition à Descartes qui suppose des principes clairs et évidents de jugement, pour Gassendi, la connaissance étant issue des sens, le seul moyen de se défendre du préjugé est d'opposer une perception à une autre :

> Il en résulte que si une chose apparaît de la même manière, comme le Soleil circulaire et brûlant […] alors le même jugement se forme toujours. Mais si une chose apparaît tantôt d'une manière, tantôt d'une autre, comme une tour qui de loin paraît bien ronde, mais de près est reconnue comme carrée […] alors il n'y a pas toujours le même jugement, mais un jugement variable[51].

On peut légitimement penser que Molière incline du côté de cette grande tradition épicurienne du jugement des sens.

Le stratagème comique, ou l'évidence artificiellement reconstruite

Or, l'illusionné est précisément l'individu qui ne veut pas en croire ses yeux, et chez qui le préjugé est trop fort pour que s'opère cette correction du jugement visuel par lui-même. Pour autant, il reste aux autres personnages la possibilité de le placer dans une telle condition qu'il sera obligé de voir ce qu'il n'ose envisager ; il s'agit en somme de lui rendre la vue malgré lui. Il faut alors concevoir un stratagème qui remédie à son aveuglement par un choc salutaire, à la manière de ce que La Fontaine imagine dans « L'Homme et son image[52] ». Le stratagème comique contribue à recréer par un artifice les conditions de l'évidence visuelle de manière artificielle, par une confrontation de la dupe et de son trompeur. C'est en quelque sorte un artifice médicinal qui rend la vue, un miracle sans surnaturel qui

---

50 Lucrèce, *De rerum natura*, IV, v. 353-357, trad. Michel de Marolles, *Les six livres de Lucrèce de la nature des choses*, Paris, Guillaume de Luyne, 1659, p. 160-161.

51 Gassendi, *Disquistio metaphysica*, *op. cit.*, p. 38.

52 La Fontaine, *L'Homme et son image*, *Fables, op. cit.*, I, 11, p. 73-74.

s'adresse à la dupe, amenée à jouer le rôle de Bartimée[53]. Argan, donné pour mort, est mis face à la duplicité de Béline qui révèle ses plans une fois qu'elle croit son mari décédé.

> ARGAN, *à Béline, qui sort*. – Je suis bien aise de *voir* votre amitié, et d'avoir entendu le beau panégyrique que vous avez fait de moi.
>
> […]
>
> BÉRALDE, *sortant de l'endroit où il était caché*. – Hé bien, mon frère, vous le *voyez*[54].

La polyptote « voir »/« voyez », qui unit les répliques des deux frères pour désigner la déroute de la cupide Béline, est particulièrement significatif, de même que la mention de l'ouïe qui complète la vue, et donc le jugement sensoriel. Le même stratagème de la mort apparente sert ensuite pour éprouver la fidélité d'Angélique, sur la suggestion de Toinette : « *voyons* de quelle manière elle recevra votre mort[55]. »

Le stratagème présent dans *Le Tartuffe* obéit à la même nécessité de faire voir, même si c'est de manière plus paradoxale. Quoique Orgon soit dissimulé sous un tapis qui couvre une table, par définition opaque, il est amusant de noter que la révélation de la trahison prend dans les propos d'Elmire une forme métaphorique éminemment visuelle :

> Mais que me répondrait votre incrédulité ,
>
> Si je vous faisais *voir* qu'on vous dit vérité. (*Tartuffe*, v. 1339-1340)

> Mais quoi ? Si je trouvais manière
>
> De vous le faire *voir* avec pleine *lumière* ? (*Id.*, v. 1341-1342[56])

Dans ces vers, la vision ou la simple « lumière », bien loin des métaphores alambiquées d'un « Bachelierus » qui sentent la pédanterie, en viennent à représenter métaphoriquement le contact retrouvé avec la vérité par l'évidence. Ce n'est pas tant l'œil du corps que celui de l'esprit, récepteur de la véritable clarté de l'intelligence, qui est en jeu ; dans *Tartuffe* comme dans *Le Malade imaginaire*, la confrontation directe avec le spec-

53 Bartimée est l'aveugle de l'Évangile guéri par Jésus, Mc X, 46-52.

54 MI, III, 13, p. 338. Nous soulignons.

55 *Ibid*.

56 Souligné par nous.

tacle, visuel ou sonore, des actes et des paroles de l'imposteur, permet à l'intelligence retrouvée de se déployer, signe d'une dépendance de l'œil de l'esprit au contenu sensoriel. Ce lien entre sentir et penser est probablement la marque d'une certaine sensibilité empiriste.

L'imposture et la nécessité du point de vue surplombant

Plus généralement, dessiller les yeux d'un monomaniaque ou d'un prévenu chez Molière, c'est avant tout mettre en place ce que l'on pourrait appeler une « hétéroscopie[57] » : un dispositif qui permet de voir autrement, de changer de point de vue, particulièrement utile pour confondre les trompeurs. Toutefois, dans *Le Tartuffe* et *Dom Juan*, qui mettent en scène ce cas particulier de l'imposture caractérisée qu'est la fausse dévotion, la dissimulation du trompeur met parfois en échec toute tentative de révélation. Le faux dévot est probablement le manipulateur ultime des apparences, celui qui falsifie les signes et les discours les plus révérés à son propre profit ; il représente le danger suprême pour la société, en mettant en échec l'intelligence sociale de ses contemporains : tel Gygès doté de l'anneau d'invisibilité, il se soustrait par sa dissimulation à tous les regards. Dans *Tartuffe*, le stratagème comique opère en vain : Elmire rend métaphoriquement la vue à son époux, mais le dessillement d'Orgon est trop tardif, le bourgeois ayant déjà accordé au faux conseiller spirituel une donation et des documents fort compromettants ; c'est *in extremis* le point de vue du roi omnivoyant qui, par une vigilance sans faute, sauve le bourgeois et les siens : M. Loyal évoque

> [u]n prince dont les yeux se font jour dans les cœurs,
> Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs[58].

Ce passage reflète « l'impérialisme oculaire[59] » que Jean-Marie Apostolidès attribuait à la représentation des figues de pouvoir dans la tragédie : le monarque de théâtre voit tout, car il espionne et raisonne en permanence. Mais contrairement à un Osman ou à un Néron[60] qui usent de cette ca-

---

57 De *hétéros* (autre) et *scopia* (observation).

58 T, V, sc. der., v. 1907-1908, p. 729.

59 Jean-Marie Apostolidès, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, « Arguments », 1981, p. 47-48.

60 Tristan L'Hermite, « Osman », [*in*] *Les Tragédies*, Roger Guichemerre [dir.], Paris, Champion Classiques, 2009, v. 1073-1074, p. 517. Lire sur le sujet notre article « Le Roi soleil aveuglé. D'une optique du politique dans *La Mariane*, *La Mort de Sénèque* et *Osman* », Sandrine Berrégard et Alain Génetiot [dir.], *Cahiers Tristan L'Hermite*, numéro hors-série spécial d'agrégation 2023, en part. p. 142-146 : « le projet machiavélien de conquête du visible ». Jean Racine, *Britannicus*, éd. de Georges Forestier, Paris, Gallimard, Folio, 2000, v. 713, p. 91 : « Ces murs même, Seigneur, peuvent avoir des yeux » (Junie à Britannicus).

ractéristique pour perpétrer leur tyrannie machiavélienne, le roi du Tartuffe représente « l'œil du maître[61] » dans une version positive ; il s'agit d'un point de vue supérieur et équitable par lequel les lacunes de celui du bon bourgeois se retrouvent comblées, empêchant la ruine de la famille et de la société contre laquelle complotent les imposteurs. Ce regard s'identifie par ailleurs à la lumière, aux « vives clartés » (v. 1919) qui percent jusque dans la conscience du criminel, évoquant la symbolique solaire de l'intelligence royale, que le discours de M. Loyal identifie à un relais de « l'équité suprême », donc de Dieu (v. 1922).

Si dans *Tartuffe* le point de vue royal règle par un *oculus ex machina* – pour ainsi dire – le problème de l'aveuglement d'Orgon et de ses conséquences, l'acte V de *Dom Juan* diffère, où le personnage éponyme falsifie la dévotion sans être démasqué par la vigilance d'un monarque omnivoyant. De fait, quand Dom Juan n'était pas encore hypocrite, soit avant le dernier acte, ses vices étaient éminemment visibles de tous du fait de son statut nobiliaire engendrant une certaine exposition publique ; Dom Louis le lui rappelait à l'acte IV, en usant d'une imagerie dont le caractère lumineux et visuel était très marqué :

> De quel *œil*, à votre avis, pensez-vous que je puisse *voir* cet amas d'actions indignes, dont on a peine, aux *yeux* du monde, d'adoucir le mauvais *visage* […] ?
>
> […] l'*éclat* n'en rejaillit sur nous qu'à notre déshonneur, et leur *gloire* est un *flambeau* qui éclaire aux *yeux* d'un chacun la honte de vos actions[62].

Mais contrairement à celle de Tartuffe, l'hypocrisie du petit marquis, à partir de l'acte V, n'est perçue que de son valet Sganarelle, seul « témoin du fond de [s]on âme[63] », et éventuellement de Dieu ; la fausse lumière de la conversion du jeune noble, qui fait « éclater aux yeux du monde un soudain changement de vie[64] » parvient à éblouir Dom Louis, et parviendra sans doute à égarer à travers lui l'ensemble du milieu nobiliaire. Quoi que l'on puisse penser de la religion de Molière, le point de vue divin, incarné à travers la statue du Commandeur qui connaît tout sur Dom Juan, semble donc nécessaire ici au moins en termes dramatiques, dans la mesure où seul ce voyant suprême est capable d'identifier et de neutraliser celui qui autrement pourrait mentir sans limites. D'ailleurs la statue se dit récipiendaire d'une clarté venue d'en

61 La Fontaine, *Fables, op. cit.*, IV, 21, p. 155.

62 DJ, IV, 4, p. 892-893. Nous soulignons.

63 DJ, V, 2, p. 904.

64 DJ V, 1, p. 902.

haut : « On n'a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le Ciel[65] ». Il est vrai pourtant que, peu avant la mort du personnage, Dom Carlos affirme ne pas se laisser « éblouir[66] » par les excuses du seigneur libertin, ce qui laisse supposer qu'un point de vue humain éclairé pourrait le percer à jour ; mais la nature fugace et gyrovague de Dom Juan, traduite dans la mise en scène par la succession de six décors successifs, n'a-t-elle point la vertu de disperser dans l'espace ces encombrants témoins, rendant encore une fois nécessaire, sur un plan dramatique, le point de vue de Dieu qui pourrait être l'image de celui du spectateur ? Il est un passage de la *Disquisitio metaphysica* de Gassendi qui pourrait éclairer ce point : le chanoine de Digne, en s'inspirant de la théorie de l'imposture politique des religions issue de Machiavel, raconte qu'à l'époque des premières civilisations,

> les Législateurs, voyant que certains hommes pleins de malice évitaient bien de faire le mal ouvertement par crainte des châtiments, mais ne s'abstenaient pas en cachette de commettre des injustices, firent naître la conviction que les Dieux répandus dans la nature parvenaient jusqu'aux choses les plus secrètes et observaient même les crimes cachés, qu'ils punissaient sinon dans la vie, du moins dans les Enfers par les Furies et les supplices qui y sont préparés[67].

Le théâtre comique, en faisant voir au spectateur la dissimulation normalement indécelable d'un Dom Juan, et en l'investissant ainsi de la position de ces dieux fabuleux capables de tout voir depuis le ciel, ne serait-il pas un substitut moderne et artistique à la ruse des législateurs ?

3. Une anthropologie comique moniste

Sous couvert d'une écriture subtile et emplie de références aux débats du temps, Molière a non seulement réfléchi en profondeur aux liens qui unissent la vision, l'évidence et la vérité, mais en a également fait l'enjeu dramatique de nombre de ses comédies, vouées à confronter les impostures et les illusions diverses à l'évidence sensorielle de la supercherie, ou à la vigilance d'un point de vue supérieur. En abordant le sujet de la connaissance et de l'erreur, l'anthropologie comique s'aventure un peu plus loin, sur le terrain des rapports unissant l'âme et le corps. La liaison que Molière opère d'une part entre la vision et la compréhension, mais aussi, d'autre part, avec le désir et la pulsion, infirme la distinction ferme que posent faux

65 DJ, IV, 8, p. 901.

66 DJ, V, 3, p. 908.

67 Gassendi, *Disquisitio metaphysica, op. cit.*, contre-méditation III, doute IV, instance III, p. 252-255.

dévots et médecins, Tartuffe ou Thomas Diafoirus, entre le corps et l'âme ; sur les ruines d'une anthropologie dualiste bien mal défendue, et donc ridicule, le théâtre moliéresque tendrait plutôt vers un monisme de la personne humaine à opposer notamment aux cartésiens ; cette conception anthropologique s'incarne même sur scène dans plusieurs personnages, porteurs d'une herméneutique déniaisée du visible.

La pseudo-évidence de la connaissance révélée

Dans l'univers théâtral moliéresque, face à la valeur incontestable de l'évidence sensible, il existe également un discours de la pseudo-évidence qui est véhiculé, significativement, par les trompeurs. Par exemple, Tartuffe et Dom Juan ne parlent jamais tant de vision et de lumière que quand ils feignent une fausse conversion, elle-même présentée comme une prise de conscience émanant d'une grâce surnaturelle. Au moment de s'enfuir face à Elvire, le grand seigneur méchant homme n'hésite pas à évoquer la vision de l'âme : « […] j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais[68]. » De même, face à Dom Louis, il évoque le Ciel qui « a touché [s]on âme et dessillé [s]es yeux […][69] ». Cette forme de vision fictive épouse de très près l'imagerie du discours religieux, notamment par l'idée d'une connaissance proprement surnaturelle, qui serait donnée directement par Dieu : les lumières de la grâce, de la foi, de la révélation, tant vantées par les prédicateurs de la réforme catholique[70]. L'idée d'une vision directe de l'œil de l'âme sans l'œil du corps épouse également de près, par sa forme à la première personne, certaines inflexions du discours mystique quant aux révélations données directement par Dieu, qui se présentent selon les règles d'une « optique mystique » à l'œil de l'âme (Marc Fumaroli[71]), nourissant des spéculations alors fortement contestées jusque dans les rangs des religieux eux-mêmes[72].

---

68 DJ, I, 3, p. 838.

69 DJ, V, 1, p. 902.

70 Nous renvoyons sur le sujet à notre *Soleil caché*, Paris, Cl. Garnier, 2016, « Lire le XVIIe siècle », en part. chap. 1, p. 39 *sq.*, « Les similitudes lumineuses », et chap. V, « Socrate face au Dieu caché », p. 285 *sq.* On peut citer les noms alors célèbres de Pierre de Besse, André Valladier, Gaspard de Séguiran, ou encore Pierre Blanchot et Étienne Molinier, comme les maîtres d'œuvre d'une optique surnaturelle décrivant le regard tantôt clair et tantôt obscur de la foi, que vient offusquer le péché.

71 Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe s.* [1994], Flammarion, 1998, en part. p. 258 *sq.*

72 Voir sur le sujet de la connaissance mystique comme vision notre article « Une lumière en quête d'un regard : les images de la révélation chez François de Sales et Marie (Guyart) de l'Incarnation », dans Marie-Christine Géraud-Gomez, Véronique Ferrer, Jean-René Vallette [dir.], *Le discours mystique entre Moyen Âge et Première Modernité. Vol. 4, Mystique et révélation*, Champion, coll. « Mystica », 2024, p. 549-582

L'effet de cette connaissance prétendument surnaturelle est d'en imposer aux autres, et notamment de leur suggérer un scepticisme excessif quant aux données de leur propre vue et aux résultats de leur propre intelligence. S'agissant de Tartuffe, Mme Pernelle n'hésite pas à mettre en question le témoignage des sens d'Orgon qui a vu et entendu l'imposteur : « Il ne faut pas toujours juger sur ce que l'on voit[73]. » Il s'ensuit donc que pour Molière, admettre une forme douteuse de vision intellectuelle ou mystique au-dessus du témoignage des sens, transforme un être humain en dupe inguérissable. Contrairement à Orgon, Madame Pernelle ne pourra jamais revenir de son égarement, de même que Dom Louis abusé par la conversion de son fils, comme si l'approche de la vieillesse et de la mort rendait certains personnages plus perméables à la mystification d'une connaissance venue d'ailleurs, et prétendue de source purement spirituelle. Peut-être l'existence de cette connaissance leur fournirait-elle la preuve d'une immortalité de l'âme que bien des incroyants contestent ?

En rendant ridicule l'idée d'une forme de connaissance spirituelle pure, distincte de celle des sens et obtenue par révélation, Molière se ferait peut-être l'écho de la théologie gassendienne. Face à Descartes qui dans ses *Méditations métaphysiques* suppose le caractère inné des idées, et notamment celle de Dieu, Gassendi tente dans la *Disquisitio metaphysica* de montrer comment cette dernière a pu être acquise par les premiers hommes, avant même toute révélation, de manière absolument naturelle, à partir d'expériences sensorielles.

> Là-dessus, il y a des auteurs qui rapportent que les premiers hommes, voyant le Soleil, la Lune et les autres Astres *toujours en mouvement*, les appelèrent *Deos*, [êtres] qui suivent leur course, et au premier rang le Soleil, dont le cours était le plus évidemment visible. Puis, comme ils avaient reconnu le Soleil pour le plus bienfaisant de tous, ils se dirent qu'il faisait le tour de la Terre pour répandre ses bienfaits sur toutes les nations successivement, ils l'appelèrent cette fois *theon*, c'est-à-dire Dieu, comme *étant celui qui voit*, parce qu'il *voit* toutes choses et *pourvoit* aux besoins de tous[74].

Par la suite, ajoute Gassendi, outre les astres, les hommes célèbres furent divinisés et les perfections de la nature furent personnifiées, et les trois sortes de dieux ainsi imaginés furent supposées habiter le ciel. Gassendi entend prouver le caractère adventice de l'idée de Dieu, issue de la connais-

73 T, V, 3, v. 1680, p. 716.

74 Gassendi, *Disquisitio metaphysica, op. cit.*, contre-méditation III, doute IV, instance III, p. 252.

sance sensorielle et de la réflexion[75]. Si la question de la foi de Gassendi, simultanément prêtre et apologiste d'Épicure, est complexe et débattue[76], un passage du *Theophrastus redivivus* (1659), somme d'athéisme attribuée à Guy Patin, ami de Gassendi, prouve l'inexistence des dieux par cette même théologie astrale[77], ce qui montre que de telles réflexions peuvent nourrir l'incroyance. La dérision que Molière procure d'une forme de connaissance purement surnaturelle, et le langage lumineux et astral qu'il emploie précisément pour l'opérer, le place dans la lignée de ces spéculations propres au libertinage érudit.

Vers un monisme corps/âme : vision, plaisir, corporéité

Par-delà tout discours idéaliste ou menteur, la sensation visuelle est aussi intimement liée aux passions et aux désirs du corps les plus impérieux. Chez les personnages populaires, ce lien paraît évident, et se trouve exprimé sans aucune circonlocution. Sganarelle, dans *Le Médecin malgré lui*, décrit en ces termes l'effet que lui cause la vue de Jacqueline :

> Voici la belle nourrice. Ah ! Nourrice de mon cœur, je suis ravi de cette rencontre, et votre vue est la rubarbe, la casse et le séné qui purgent toute la mélancolie de mon âme[78].

Par la vertu d'une métaphore, la dimension corporelle et sensuelle de la vue, indissociable du plaisir des sens et de la santé du corps, se trouve

---

75 Olivier Bloch, *La philosophie de Gassendi,* La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, p. 417-419 (sur les données sensibles comme « anticipation » permettant la connaissance de Dieu).

76 René Pintard voyait en lui un philosophe double, écartelé entre deux tendances opposées (*Le libertinage érudit*, Genève, Slatkine, 2000, p. 153-154). D'autres commentateurs, dont B. Rochot, l'éditeur de la *Disquisitio*, et O. Bloch, voient plutôt en lui un fidéiste tendant de concilier matérialisme et théologie. Voir de ce dernier *La philosophie de Gassendi, op. cit.,* notamment p. 460-461 (disproportion entre la connaissance humaine limitée et la perfection divine). Gianluca Mori a récemment insisté, pour sa part, sur les relations de Gassendi avec Patin ; il a noté que le médecin athée ne distingue pas dans sa correspondance ou ses papiers privés les croyances de Gassendi de celles de Naudé ou des siennes (*Athéisme et dissimulation au XVIIe s. Guy Patin et le* Theophrastus redivivus, Paris, Champion, 2024, p. 265-267). Le critique suggère qu'ils communiaient sans doute dans l'incroyance, même s'il avoue par ailleurs que la question reste en définitive indécidable.

77 *Theophrastus redivivus* [1659], éd. de Guido Canziani e Gianni Paganini, Florence, la Nuova Italia, 1981 et 1982, 2 vol. ; voir par exemple vol I, traité I, chap. II, p. 51 *sq.* sur l'origine de *theos* désignant à l'origine les astres ; chap. VI, p.161 *sq.* sur la divinisation du Soleil, de la Lune et des étoiles par les premières civilisations.

78 MI, III, 3, p. 320.

préférée à l'utilité supposée de remèdes douteux. Même l'imposteur finit par avouer la puissance vitale de la sensation visuelle, au risque de voir ce retour inopiné du corps mettre en péril le caractère éthéré du discours qu'il délivre à ses victimes. Tartuffe n'est-il pas précisément le plus vrai au moment où il complimente Elmire en évoquant l'effet qu'ont eu sur lui les charmes de la belle bourgeoise ?

> Le bonheur de vous plaire est ma suprême étude,
> Et mon cœur de vos vœux fait sa béatitude[79].

Tartuffe appelle ici les plaisirs de l'adultère « béatitude », révélant la véritable échelle des valeurs qui l'anime. Reprenant dans ses compliments amoureux le style d'un Pierre Le Moyne, qui était réputé par Pascal confondre l'éloge sensuel de la beauté féminine et les plaisirs plus austères de la dévotion[80], Tartuffe montre que même l'idéalisme du discours dévot se trouve investi, de manière subreptice, par l'émotion de l'œil qu'éblouit la beauté féminine. En particulier, Tartuffe applique aux appas d'Elmire l'image du miroir, fort utilisée par les religieux, de Denys l'Aréopagite à Pierre Le Moyne, pour faire l'éloge de Dieu et des anges[81] :

> Ses attraits réfléchis [ceux du Ciel] brillent dans vos pareilles ;
> Mais il étale en vous ses plus rares merveilles.
> Il a sur votre face épanché ses beautés
> Dont les yeux sont surpris, et les cœurs transportés[82] ;

En comparant ainsi de manière audacieuse le plaisir des sens au ravissement mystique, en faisant du corps féminin et non plus des purs esprits désincarnés le miroir par excellence du divin, Molière désacralise gaiement des siècles de platonisme chrétien qui faisaient de la beauté visible le reflet de l'invisible, et rend le plaisir au corps. La dérision particulière qu'il fait de l'usage religieux du motif du miroir, souvent associé à l'éloge des créatures spirituelles, est particulièrement significative, et évoque celle qu'opère Galilée dans le *Dialogue des deux systèmes du monde*. Dans la « Première journée », l'astronome analyse la volonté de certains astronomes de croire que la Lune est un miroir poli à un désir morbide de pureté, qui trouve son origine dans une motivation psychologique : « ils ont peur de la mort[83] ».

---

79 T, IV, 3, v. 1441-1442, p. 704.

80 Blaise Pascal, *Les Provinciales*, éd. Louis Cognet et Gérard Ferreyrolles, Paris, Cl. Garnier, 2023, notamment la 11e provinciale. McKenna, *Molière dramaturge libertin, op. cit.*, p. 40.

81 Libral, *Le soleil caché, op. cit.*, p. 70-71.

82 T, III, 3, v. 937-940, p. 680.

83 Galileo Galilei, *Dialogue sur les deux systèmes du monde*, éd. de René de Smedt, Paris, Seuil, 1992, p. 158.

On pourrait transposer aux personnages comiques moliéresque les analyses de Sylvaine Guyot sur le tyran racinien illuminé et désarmé par l'éclat du charme féminin[84] ; mais dans un contexte comique hostile aux savoirs livresques et imaginaires, l'œil ébloui porte une charge bien plus subversive sans doute. La sensation, en reliant de manière irrésistible l'âme au corps et à ses besoins, redonne à l'être humain sa mesure d'animal bipède qu'il aurait tendance à oublier, et fait éclater par la même occasion le mensonge des idéologies idéalisantes. En outre, la place dévolue au lien entre le plaisir et les sens rappelle l'argumentation de Gassendi qui, dans la *Disquisitio metaphysica*, arguait contre Descartes que l'expérience proche de la douleur était un signe que l'esprit – composé d'atomes et distinct en principe de l'âme immortelle – était doté d'extension et de corporéité[85].

Les personnages-relais d'une herméneutique critique de la vision

La mise en scène moliéresque de la vision aboutit en définitive à ôter à la symbolique visuelle, notamment la lumière et les miroirs, ce qu'elle pouvait avoir d'éthéré et de mensonger, pour la restituer pleinement aux fonctions vitales de l'humanité, à son humble corporéité traversée de besoins et de désirs. En somme, un double mouvement s'esquisse dans la rhétorique comique : railler le symbolisme lumineux dualiste, puis le ramener à l'unité de la personne humaine incarnée. Si ce double mouvement est opéré par la totalité du dispositif dramatique, il reste à savoir si certaines figures n'en sont pas les réceptacles à l'intérieur même de la fable théâtrale, donnant ainsi au spectateur l'exemple d'un art de voir déniaisé en acte. D'emblée, il convient de préciser que cette herméneutique visuelle est relayée par une constellation de personnages divers : certains serviteurs, les honnêtes hommes et femmes ; plus épisodiquement, les personnages ridicules eux-mêmes, et peut-être, de manière éminente, le plus grand des trompeurs qu'est Scapin. On peut évoquer, au registre des gens du peuple, Sganarelle et Jacqueline dans *Le Médecin malgré lui*, ou encore Dorine dans *Tartuffe*. Sous le regard de Dorine, Tartuffe apparaît tel qu'il est : le corps d'un gueux décharné par la faim, dénué de la moindre séduction. Il n'est donc pas tant question d'une intelligence pure que d'une modestie de l'intelligence capable de se rendre à l'évidence du témoignage des sens, que partagent aussi d'autres personnages qui ne sont pas du peuple. Parmi eux, on reconnaît notamment Cléanthe, dans *Tartuffe*, qui prononce un vers particulièrement significatif face à la volonté d'aveuglement d'Orgon : « C'est être libertin que d'avoir de bons yeux » (*Tartuffe*, v. 320). Bien sûr, « libertin » dans le contexte est un terme péjoratif et ironique qui fait écho à la caricature qu'Orgon fait de ses adversaires, en les supposant tous incroyants et impies, alors que Cléanthe s'affirme comme

84 Sylvaine Guyot, *Racine et le corps tragique*, Paris, PuF, 2014, « Les Littéraires », not. p. 243.

85 Gassendi, *Disquisito metaphysica*, *op. cit.*, p. 608.

le représentant d'une dévotion modéré et civile. Il n'en reste pas moins que le mot de Cléanthe trace tout de même un rapport assez étroit entre une pensée critique, voire subversive, et la capacité à regarder le monde tel qu'il est, que l'on peut rapprocher de Béralde, autre honnête homme qui affirme de manière plus neutre « regarder les choses en philosophe », et se réjouir à voir les « plaisantes momeries » des médecins[86].

Par-delà le bon sens populaire et la juste mesure du galant homme, existe-t-il chez Molière un regard proprement libertin, au sens d'assumant une position d'incroyance ? Seuls deux personnages semblent correspondre à la définition de l'esprit fort au sein du corpus défini : Dom Juan et Scapin ; le premier ne fait pas mystère de son impiété, qui renvoie l'écho de modèles réels bien connus des contemporains, mais reste un petit marquis souvent ridicule et un libertin imparfait[87] ; le second, fripon condamné aux galères dans une Naples interlope, se joue en priorité des personnages les plus crédules, Géronte et Léandre, en partageant le mépris que les libertins érudits professent pour le vulgaire ignorant[88]. En outre, Scapin se place sous le patronage d'un célèbre impie. De même qu'une partie de l'intrigue de la pièce où il figure est tirée du *Pédant joué* de Savinien Cyrano[89], Scapin feint à l'acte V une agonie qui fut réellement celle de l'auteur des *États et Empires*, blessé à la tête par la chute d'une poutre. Voyant et oyant tout dans Naples, décalque farcesque par cette omnivoyance même, du roi du *Tartuffe* ou du point de vue divin dans *Dom Juan*, Scapin se distingue des deux imposteurs de ces deux pièces par un altruisme relatif : c'est qu'outre son intérêt personnel, il travaille aussi au profit des jeunes éventés, figures d'un sang bouillonnant et d'un corps en éveil ; il n'hésite pas à châtier une « imposture » commise par Géronte[90], et a au contraire la plus grande indulgence pour les fredaines passées d'un Argante, qu'il lui rappelle en termes si crus qu'ils furent bannis des éditions scolaires[91].

---

86 MI, III, 3, p. 319.

87 Bloch, *Molière/Philosophie, op. cit.*, p. 141-142. McKenna, *Molière dramaturge libertin, op. cit.*. chap. IV, p. 45 *sq*. Georges Forestier, Molière, Paris, Gallimard, 2018, « Bibliographies Nrf », p. 291 *sq*.

88 Géronte fait partie d'« une espèce d'hommes à qui l'on fera toujours croire tout ce que l'on voudra ». FS, II, 5, p. 41. Il appartient au vulgaire ignorant méprisé des beaux esprits du siècle ; hérédité ou éducation, son fils Léandre montre des dispositions semblables.

89 Ainsi que du *Phormion* de Térence. Cyrano, *Œuvres complètes*, éd A. Blanc, vol. III : *Théâtre (La Mort d'Agrippine, Le Pédant joué*), Paris, Champion, 2021, « Sources classiques ».

90 FS, II, 7, p. 55.

91 FS, I, 4, p. 29 : « J'ai ouï dire, moi, que vous avez été autrefois un compagnon parmi les femmes, que vous faisiez de votre drôle avec les plus galantes de ce temps-là, et que vous n'en approchiez point que vous ne poussassiez à bout. »

Ces deux esprits forts pourraient, de fait, représenter un art de voir déniaisé. Même si l'imposture de Dom Juan, bien proche de celle de Tartuffe, est sans doute critiquable, le personnage n'en reste pas moins sceptique jusqu'à la fin, n'hésitant pas à éprouver par le toucher de son épée un spectre suspect, et pratiquant ainsi le jugement des sens, pour finalement mourir sans avoir exprimé de regret. Quant à Scapin, parmi d'autres fourberies, il avoue à Léandre lui avoir fait croire à une fausse apparition de loup-garou en adoptant un déguisement :

> […] vous vous souvenez de ce loup-garou, il y a six mois, qui vous donna tant de coups de bâton la nuit, et vous pensa faire rompre le cou dans une cave où vous tombâtes en fuyant. […] C'était moi, Monsieur, qui faisais le loup-garou[92].

Il met à cette occasion en évidence de manière pédagogique, aux yeux de sa victime lors de sa confession comme de ses autres concitoyens et des spectateurs, le lien délétère qui unit perception fautive et crédulité, soit ce lien même que Dom Juan voulait dissiper en tâtant le spectre de son épée. La prétendue vue d'un monstre dans des conditions nocturnes favorables à l'illusion des sens – motif qui rappelle Saint-Amant – entraîne dans l'esprit crédule de Léandre la croyance au surnaturel, de même que la vue des astres entraînait la croyance à des divinités imaginaires chez Gassendi. Or, la croyance au loup-garou désigne de manière cryptée, dans le contexte du libertinage érudit, la superstition en général. Dom Juan l'impie, selon Sganarelle, ne croit « ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou[93] » – l'audace de l'énumération rapproche insidieusement le dernier terme ridicule des deux premiers, respectables. Par ailleurs, une lettre du médecin Guy Patin, athée notoire et auteur présumé du *Theophrastus redividus*, annonce en ces termes à l'un de ses correspondants une soirée qu'il s'apprête à passer en compagnie de Gabriel Naudé, Pierre Gassendi et François La Mothe le Vayer, en 1648 :

> Et néanmoins, ce sera une débauche, mais philosophique et peut-être quelque chose davantage. Pour être tous trois guéris du loup-garou et être délivrés du mal des scrupules, qui est le tyran des consciences ; nous irons peut-être jusque fort près du sanctuaire[94].

---

92 FS, II, 3, p. 38-39.

93 DJ, I, 1, p. 826.

94 Lettre à André Falconet, 28/8/1648, *Correspondance complète de Guy Patin et autres écrits*, édités par Loïc Capron, Paris, Bibliothèque interuniversitaire de santé, 2018 [url : https://www.biusante.parisdescartes.fr/patin/?do=pg&let=0159 consulté le 1/10/2024]. Sur l'interprétation de ce passage évoquant à mots couverts l'athéisme, voir Mori, *Athéisme et dissimulation au XVIIe s.*, *op. cit.*, p. 267-268.

En raison de ce langage codé des esprits forts, l'ambiance italienne du Scapin, l'immoralisme tranquille de l'anti-héros éponyme, laissent peut-être respirer un relent des fumets de l'irréligion italienne que les beaux esprits français avaient humés à travers les idées de Pietro Pomponazzi, Cesare Cremonini ou encore Jules-César Vanini, héritiers d'un averroïsme latin proposant un aristotélisme non christianisé, opposé au thomisme que devait consacrer la réforme catholique. Le loup-garou nous rappelle que la société est fondée sur un certain nombre de mythes et d'illusions, qu'un simple regard naïf et dénué d'arrière-pensée suffirait à dénoncer comme des fictions bonnes à amuser les enfants, des propos de moine bourru.

Bilan. De l'anthropologie au politique : le voir-ensemble

À travers la représentation littéraire qu'il donne de la sensation visuelle, Molière apparaît résolument comme un dramaturge philosophe. Même s'il n'ignore pas les lacunes de la perception humaine, il adopte des préférences résolument empiristes, et valorise ainsi la sensation visuelle comme la seule évidence capable de vaincre l'éclat des discours spécieux. La vision s'installe au cœur de la dramaturgie comique à travers deux dispositifs principaux : le stratagème comique, qui vise à rendre la vue aux dupes, autrement aveuglées par leurs préjugés et leurs passions, et le point de vue surplombant, qui, tout en se parant des oripeaux de l'impérialisme oculaire royal et de l'omnivoyance divine, pourrait surtout fournir une mise en abyme de la révélation des duperies que constitue la représentation théâtrale elle-même aux yeux des spectateurs présents. Si seule la vue peut corriger l'esprit errant, l'intellect sublime des religieux et des cartésiens serait bien douteux, face au jugement des sens dérivé de Lucrèce et de Gassendi.

En lisière des textes moliéresques, les conflits apparents des personnages cacheraient donc en réalité deux anthropologies professées, d'une inégale valeur. D'une part, l'imposteur, médecin ou faux dévot, professe une anthropologie dualiste qui distingue la clarté intellectuelle de la clarté sensible. Mais cette distinction éclate devant l'évidence d'une valeur vitale de la sensation, associée au spectacle de la beauté féminine en particulier. On pourrait parler d'une sorte de monisme qui, contrairement à la position dualiste précédente, ne distinguerait pas la clarté de l'intelligence de celle de l'évidence sensible, quitte même à les confondre. Molière serait donc du côté d'une intelligence issue des sens, donc d'une absence de distinction entre le corps et l'esprit – que dire alors de l'âme ? Cette anthropologie moniste, où l'œil pense et l'esprit voit, entre en résonance avec l'empirisme du siècle suivant.

Elle a déjà des conséquences politiques dans l'univers comique. Même si domine chez Molière le constat désenchanté d'une société qui fonctionne par le mensonge généralisé, selon un diagnostic proche de celui des libertins érudits, d'un autre côté la présence d'une minorité clairvoyante sous la conduite d'un monarque éclairé permet toujours d'éviter *in extremis* la des-

truction de l'ordre social imparfait par les plus dissimulés des imposteurs[95]. L'omnivoyance du roi, qui participe de l'effroi que cause le tyran dans la tragédie, se convertirait alors au contraire, au sein d'une comédie comme *Tartuffe*, en un garant caché du bon ordre de la société, avec le concours de plusieurs relais optiques, à savoir les hommes et femmes du peuple, les honnêtes hommes et femmes des autres classes, voire quelques coquins et méchants hommes ; cette chaîne humaine de clairvoyants, ce voir-ensemble pour ainsi dire, pourrait alors constituer un substitut de l'omnivoyance fictive des dieux de théâtre de la mythologie, que Gassendi disait inventés par les législateurs antiques. Une sorte de Léviathan oculaire ? En lui enseignant un art de voir déniaisé, Molière inviterait son spectateur à rejoindre cette cohorte des clairvoyants, une proposition encore d'actualité à l'heure de la post-vérité, des fantasmagories informatiques et des images artificielles.

95 Cette analyse supposant la triple nécessité dans la société tant du mythe et de sa conjuration comique, que d'un assentiment des individus à cet ordre social imparfait nous semble proche de certaines des conclusions de Fanny Nepote dans son article « Amphitryon [...], Chez toi doit naître un fils qui, sous le nom d'Hercule… », *Littératures classiques,* 2002, numéro hors-série (*Mythe et Histoire dans le théâtre classique. Hommage à Christian Delmas*), sous la direction de F. Nepote et Jean-Philippe Grosperrin, p. 258. Qu'elle trouve ici notre gratitude pour les discussions qui ont contribué à la genèse de cet article.

Narrare lo sguardo. I fenomeni della pulsione scopica e le strutture narrative: da Lacan e Sartre fino a Barthes e Calvino

§

Telling the Gaze. Scopic Drive phenomena and Narrative Structures: From Lacan and Sartre to Barthes and Calvino

Davide Belgradi
Università di Udine-Trieste

Abstract:

I fenomeni legati alla pulsione scopica, molto complessi e differenziati in base alla loro natura tipologica, possono essere al centro sia di testi artistico-letterari che, ovviamente, di dissertazioni scientifiche di tipo filosofico e psicanalitico. Anche in questo secondo caso, però, è interessante notare come molti filosofi e psicoanalisti, nel tentativo di far chiarezza intorno al fenomeno descritto, si ritrovino in varia maniera a far qualcosa di comune: narrare. Il presente contributo, dunque, vuole analizzare l'ibridazione tra pulsione scopica e forme della narrazione proponendo un percorso in tre tappe. La prima tappa è dedicata ad alcune 'storielle' raccontate da Jacques Lacan in diversi punti dei suoi *Seminari*: dall'esempio, celebre, della 'gigantesca mantide religiosa' nel *Seminario X*, fino a quello autobiografico della 'scatola di sardine' nel *Seminario XI.* In prima battuta ciò che si vuole analizzare è il non casuale ricorso a formule dello '*storytelling*' nella specifica collocazione dei seminari, che trascrivono – con poche modifiche strettamente sorvegliate dallo stesso Lacan – i testi di lezioni pronunciate oralmente. La narratività, dunque, risponderà innanzitutto a una strategia retorica utilizzata a scopi divulgativi. Gli stessi racconti si possono però sviluppare in un'altra direzione, perché i testi finzionali e

le narrazioni autobiografiche permettono di soccorrere la «nostra pochezza metafisica» (Eco 1994: 141), e più ancora di mostrare della realtà descritta qualche caratteristica strutturalmente invisibile. L'esempio autobiografico e la narrazione finzionale, dunque, sostengono la dissertazione teorica quando la complessità è tale da divenire inesplicabile: allo stesso modo di Lacan, allora, si vedrà come alla narrazione ricorra anche Jean-Paul Sartre, quando tenta di descrivere le potenzialità dello sguardo voyeuristico, o Roland Barthes, prima di enunciare il concetto di *punctum* dell'immagine fotografica. È proprio Barthes, infine, a condurre il discorso alla sua ultima tappa, perché quelle pagine della *Camera chiara* dialogano – tra le altre fonti – proprio con uno dei più virtuosistici racconti sulla fotografia di Italo Calvino: *L'avventura di un fotografo*. Il racconto calviniano, che attraverso la storia tra Antonino e Bice (fotografo e modella) emblematizza una pulsione scopica descrivibile anche in termini lacaniani, chiude così il cerchio rilanciando le potenzialità delle teorie con cui è in dialogo.

Parole chiave: Jacques Lacan, Italo Calvino, pulsione scopica, Teoria della narrazione

The phenomena relating to the scopic drive are very complex and differentiable according to their typological nature, and they can be central to both artistic-literary texts and to scientific arguments, in particular pertaining to philosophy and psychoanalysis. However, it is interesting to note how even in this second group many philosophers and psychoanalysis, trying to shed light on the described phenomenon, end up making use of narration. The present contribution, then, wants to analyse this hybrid between scopic drive and narrative forms, proposing a three-step reasoning. The first step is devoted to some known "stories" scattered by Jacques Lacan across his *Seminaries*: from the famous example of the "giant praying mantis" in *Seminar X*, to the autobiographical one of the "sardine can" in *Seminar XI*. First of all we want to analyse the non-casual resort to storytelling in the specific context of the *Seminars*, which transcribe – with few edits watched closely by Lacan himself – the texts of oral lectures. Narrative, thus, is first and foremost a rhetoric strategy used for educational purposes. The same stories can however be developed in a different direction, because the fictional texts and autobiographical narrations allow us to overcome our "metaphysical limitations" (Eco 1994: 141) as well as uncover some structurally invisible feature of the described reality. Autobiographical examples and fiction then support the theoretical discourse when complexity is such that it becomes unexplainable: like in Lacan, it will be clear that Jean-Paul Sartre also makes use of narration when trying to describe the potential of voyeuristic gaze, as does Roland Barthes setting out to explain the concept of punctum of a photograph. Barthes himself leads us into the third step of this reasoning, as those same pages of his *Camera Lucida* dialogue, among other sources, with one of Italo Calvino's most virtuosic short stories about photography: *The Adventure of a Photographer.* Calvino's story, which represents a scopic drive which may be described in Lacanian terms through the characters of Antonino and Bice (a photographer and a model), closes the circle, lifting a veil on the theories with which it dialogues.

Keywords: Jacques Lacan, Italo Calvino, Scopic drive, Narrative Theory

1. Lacan tra teoria e persuasione: spiegare con una «piccola storiella»

> Un giorno ero su una barchetta con alcune persone appartenenti a una famiglia di pescatori in un porticciolo. […] Un giorno, dunque, mentre aspettavamo il momento di tirar su le reti, un tal Giovannino [...] mi fa vedere qualcosa che galleggiava sulla superficie delle onde. Era una scatoletta, per esser più precisi, una scatoletta di sardine. Galleggiava lì nel sole, testimonianza dell'industria conserviera, che peraltro noi eravamo incaricati di alimentare. Luccicava al sole. E Giovannino mi disse – *La vedi quella scatoletta? La vedi? Ebbene, lei non ti vede! [...]* Se ha senso che Giovannino mi dica che la scatola non mi vede, è perché in un certo senso, essa però mi guarda. Mi guarda a livello del punto luminoso, dove si trova tutto ciò che mi guarda, e questa non è una metafora. (Lacan 2003, p. 94)

Quella appena letta è una citazione tratta dall'undicesimo seminario di Jacques Lacan, che comprende le lezioni del 1964 e che può essere considerato un punto di svolta per l'insegnamento dello psicoanalista.[1] Nello specifico, questo racconto è tratto dall'ottavo capitolo (*La linea e la luce*), ed è utile sottolineare che tutto questo ciclo di seminari è centrale per chi si occupi di visualità. Proprio in quell'anno, infatti, Lacan discute diffusamente dello 'sguardo' come oggetto ***a***, definendone le proprietà a partire da un concetto di 'schisi', ovvero di separazione, tra sguardo e 'occhio', e in questo specifico capitolo del libro l'argomento dello sguardo è trattato in relazione al rapporto del soggetto con la luce. Per semplificare, Lacan dimostra come lo sguardo e l'occhio non siano due concetti sovrapponibili e complementari, poiché uno 'sguardo' può sussistere anche in assenza di un 'occhio'. A questa acquisizione arriva attraverso le teorizzazioni di Sartre, su cui si tornerà, ma soprattutto grazie alla rilettura di Merleau-Ponty

1. Com'è noto, dal 1953 al 1964 Lacan, allora membro della Société Française de Psychanalyse (SFP), tiene i suoi seminari all'Ospedale Saint-Anne. Nel 1963, però, a causa di una rottura con i membri dell'International Psychoanalytical Association (IPA), Lacan viene espulso dall'SFP (che così ottiene di essere riconosciuta dall'IPA) e allontanato definitivamente. Con l'aiuto di Claude Lévi-Strauss e Louis Althusser, viene accolto come lettore all'École Normale Supérieure di Parigi, dove nel 1964 tiene un cruciale ciclo di seminari (oggi il Seminario XI; v. Lacan 2003) dedicato a 'I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi', e questa sarà da quell'anno in poi la sede degli altri suoi interventi seminariali.

(2003) iniziata qualche capitolo prima. In particolare, rifacendosi alle parole di quest'ultimo, Lacan (2003, p. 71) afferma che

> [l']occhio non è che la metafora di qualcosa che chiamerei piuttosto il *germe* vedente – qualcosa di prima del suo occhio. Quello che si tratta di circoscrivere, attraverso le vie del cammino che egli ci indica, è la preesistenza di uno sguardo – io non vedo che da un punto ma, nella mia esistenza, io sono guardato da ogni parte.

L'occhio, dunque, può sostenere uno sguardo, ma lo sguardo ne può fare tranquillamente a meno e si può appiccicare viscosamente a moltissime altre cose che non siano un occhio ma che assumono una funzione-sguardo che Lacan chiama 'macchia', ovvero un fenomeno che fa sentire il soggetto «guardato da ogni parte».[2] Alla base di tutte queste formulazioni, c'è una contestazione profonda del concetto di prospettiva cartesiana:[3] l'occhio è un organo ambiguo in quanto doppio, perché la visione avviene come fenomeno di sintesi di due realtà fotografate simultaneamente dai due occhi, e dunque l'immagine mentale che si produce non ha nulla a che fare con l'«'occhio astratto'» di Cartesio (Gambazzi 1999, p. 131). C'è qualcosa della visione, dice Lacan, che sfugge dunque all'idea prospettica, qualcosa di profondamente incompatibile allo sguardo di sorvolo tipicamente cartesiano, e questo qualcosa pone il soggetto in relazione chiasmatica con la realtà, lo rende tanto osservatore quanto osservato. Siamo esattamente a questo punto dello sviluppo del pensiero teorico, quando Lacan sente l'esigenza di inserire una digressione per tentare di semplificare ciò che sta spiegando attraverso una narrazione; è qui, infatti, che inserisce il racconto posto in apertura, ed è significativo riprendere le righe immediatamente precedenti ad esso:

> Per farvi sentire la questione posta dal rapporto del soggetto con la luce, per mostrarvi che il suo posto è altro rispetto al posto di punto geometrale definito dall'ottica geometrica, vi racconterò ora un piccolo apologo.
>
> È una storia vera. Risale a qualcosa come ai miei vent'anni – e, a quel tempo, certo, da giovane intellettuale non avevo alcuna preoccupazione che di andare altrove, di immergermi in qualche pratica diretta, rurale, di caccia o marinara. Un giorno ero su una barchetta […] (Lacan 2003, pp. 93-94)

2. Un esempio classico di Lacan è quello degli 'ocelli' degli animali, quelle pigmentazioni presenti sulle ali di alcune farfalle o quegli occhi non vedenti presenti sulla schiena o sul retro della testa di alcuni insetti; cfr. Lacan 2003, p. 73.

3. Cfr. infra quando Lacan parla di 'punto geometrale'.

Ci siamo così ricollegati alla prima citazione. La «storiella» (Lacan 2003, p. 95), qui, viene definita come un «piccolo apologo», e dunque un breve racconto, generalmente di carattere allegorico, che ha scopi dimostrativi o pedagogici. Successivamente, inoltre, l'autore garantisce circa la veridicità dei fatti narrati. Si tratta di un racconto di matrice autobiografica, e pertanto con un narratore omodiegetico e una focalizzazione interna fissa. Tuttavia, l'atto stesso di rubricare questi come racconti, riconoscendovi perciò un'istanza narrativa, non è neutro, e tale istanza dipende anche dalla natura dell'opera da cui questa citazione è tratta.

Infatti, tra gli scritti teorici che si potrebbero analizzare, quelli di Lacan sono di particolare interesse per via della tipologia stessa dei testi. È noto come l'eredità intellettuale lasciata dallo psicoanalista sia piuttosto complessa e sia, soprattutto, un'eredità di tipo orale, che oggi possiamo leggere per iscritto soltanto grazie alla mediazione di Jacques-Alan Miller, allievo e curatore testamentario dello stesso Lacan. In particolare, se i due volumi degli *Scritti* e degli *Altri scritti* (Lacan 1974[1]; 2013) raccolgono in maniera ragionata una serie di interventi sostenuti in occasione di svariati convegni e congressi, i 27 volumi dei *Seminari* restituiscono invece, secondo una disposizione cronologica, gli interventi delle lezioni annuali tenute a Parigi tra il 1953 e il 1980. Quasi tutto ciò che è stato pubblicato a nome di Lacan è uscito postumo,[4] a partire da registrazioni e appunti collazionati e risistemati da Miller, e al di là delle singole lezioni testuali, tutti i volumi conservano molte delle caratteristiche retorico-stilistiche dei discorsi orali da cui sono nati.

In altre parole, la situazione di partenza ha dei tratti che sono così riassumibili: 1) ci troviamo di fronte a testi scritti che sono la riproduzione – se non fedele quantomeno attenta – dell'originale insegnamento orale;[5] 2) questo insegnamento prevede l'argomentazione tecnico-scientifica di questioni molto specifiche e dettagliate della teoria psicoanalitica; 3) questi interventi sono eseguiti di fronte a un pubblico di specialisti e di intellettuali che, oltre a comprendere i passaggi dell'argomentazione, deve essere 'persuaso' e 'intrattenuto' secondo i vari espedienti della retorica che l'oratoria classica riconduce ai criteri di *movere, docere* e *delectare*.[6]

---

4. Fa eccezione, ad esempio, Lacan 2003, di cui si è già fatto cenno e che, pur essendo stato predisposto da Miller, Lacan fa in tempo a rivedere e approvare prima della morte nel 1981.

5. A questo proposito è rilevante pensare che, quasi tutti i seminari lacaniani, conservano alla fine delle singole lezioni anche le fasi dialogate di 'Domande e risposte', ponendo quindi in primo piano anche il pubblico.

6. In generale, per tutta la ricostruzione storica delle caratteristiche retoriche dell'oratoria, faccio riferimento al fondamentale manuale di Bice Mortara Garavelli (2018). Ovviamente è implicito il rimando a Quintiliano (1968; e cfr. il capitolo dedicato in Mortara Garavelli 2018, pp. 51-54).

Si può dire, pertanto, che qui Lacan riproponga un problema che è secolare per la filosofia e che vale certamente anche per la psicoanalisi, e cioè la questione dell'opportunità o meno di avvalersi di una consapevole strumentazione linguistico retorica durante lo sviluppo dell'argomentazione scientifica. A questo proposito trovo esaustiva la disamina di Silvia Pieroni (2023, p. 11) che parla di un 'sospetto' della filosofia per gli usi letterari della parola, in quanto l'attenzione stilistico-retorica nell'architettura linguistica rimanderebbe, come sottolinea Manfred Frank (1994, p. 11), a un carattere «individualistico e soggettivistico dello stile»; al contrario, la filosofia come ogni scienza pura, dovrebbe porsi come obiettivo un'argomentazione oggettiva, dimostrativa, non inficiata dalle caratteristiche dello stile. Secondo alcuni, dunque, un certo livello di «sperimentazione linguistica, così come la ricerca del "bello stile" e di un'efficacia espositiva da parte del filosofo», rischierebbero di «avvicinare troppo il metodo della filosofia a quello della letteratura e di comprometterne, di conseguenza, la sua autonomia e specificità disciplinare» (Pieroni 2023, p. 13).[7]

Si oppongono qui due modelli nella pratica del discorso filosofico che, come ha scritto Berel Lang (1990, pp. 12-18), potrebbero essere chiamati 'neutralista' e 'interattivo'. Secondo il modello neutralista, infatti, l'attenzione agli elementi letterari del discorso deve essere ridotta al minimo, in quanto lo stile di un'argomentazione filosofica svolge un ruolo puramente ornamentale; invece, un modello interattivo tiene in considerazione la correlazione tra stile linguistico e formazione del pensiero. Insomma, come scrive ancora Pieroni (2023, p. 20):

> A cosa è dovuta la scelta di confrontarsi con la tradizione letteraria e non solo con quella scientifica? Quando è inserita in modo organico all'interno della trama della trattazione filosofica, la figura letteraria – intesa come testo letterario, ma anche come figura del discorso, strategia narrativa ed espositiva – assolve a una funzione che va ben oltre il campo letterario o estetologico, relativo allo statuto dell'opera d'arte: la figura letteraria diventa parte integrante del metodo.
>
> Nella considerazione di genere della filosofia assume perciò un ruolo centrale l'«anatomia» del testo filosofico, della quale fanno parte il genere letterario, la dimensione reto-

7. Cfr. anche Pettoello (2010). Come ricostruisce bene Pieroni (2023, pp. 14-16: 15) la genesi di questa *querelle* affonda le sue radici storico filosofiche nell'opposizione tra Socrate e Platone, dal momento che il «primato attribuito da Socrate all'oralità si trasforma, con Platone, nel primato del carattere relazionale, attivo e dialettico dell'argomentazione filosofica che la scrittura è in grado di realizzare mediante lo strumento del dialogo».

> rica del linguaggio, l'uso delle figure retoriche (metafora, metonimia, chiasmo etc.) e della sintassi, ma anche il rapporto che la scrittura filosofica intrattiene con l'oralità, con il carattere dialogico e performativo della pratica filosofica.

Per Lacan sembrano del tutto valide le parole di Pieroni, dal momento che nella sua argomentazione la «figura del discorso, strategia narrativa ed espositiva», essendo una «parte integrante del metodo», ha indubbiamente una funzione strutturale. Quest'impressione è confermata anche dagli altri casi che si potrebbero trarre dall'opera lacaniana, tra i quali spicca l'altra 'storiella' della mantide religiosa.

Questo secondo esempio è in realtà significativo anche per la sua particolare costruzione, trattandosi di una storia che si costruisce ed evolve nel tempo, a cavallo tra il nono e il decimo seminario.[8] La genesi può essere individuata nella lezione del 4 aprile 1962 quando Lacan (1996, p. 225), introducendo il concetto di 'angoscia' che esplorerà poi diffusamente nel ciclo dell'anno successivo (Lacan 2007), scrive:

> Il faut quand même que j'image ça - je m'excuse - et même grossièrement, pour faire sentir ce que je veux dire, quitte après cela à ce que vous essayiez de vous en servir, et cela peut servir dans tous les endroits où il y a angoisse.
>
> Petit apologue, qui n'est peut-être pas le meilleur, la vérité, c'est que je l'ai forgé ce matin, me disant qu'il fallait que j'essaie de me faire comprendre. D'habitude je me fais comprendre à côté, ce qui n'est pas si mal : cela vous évite de vous tromper à la bonne place ! Là, je vais essayer de me faire comprendre à la bonne place et vous éviter de faire erreur.
>
> Supposez-moi dans une enceinte fermée, seul avec une mante religieuse152 de 3 mètres de haut, c'est la bonne proportion pour que j'aie la taille dudit mâle, en plus, je suis revêtu d'une dépouille à la taille dudit mâle qui a 1.75 m, à peu près la mienne. Je me mire, je mire mon image ainsi affublée, dans l'œil à facettes de ladite mante religieuse.[9]

8. La natura editoriale dei Seminari è piuttosto complessa e parziale. Qui e altrove si cita dalla versione in italiano quando quest'ultima esiste; al contrario, si rimanda alla versione in francese se non esistono traduzioni ufficiali in italiano. In nota, dove necessario, verrà fornita una traduzione personale. Per i passaggi del nono seminario, si cita da Lacan 1996.

9. Traduzione mia: [Chiedo scusa, ma bisogna comunque che io lo immagini, seppur approssimativamente, per far capire ciò che voglio dire, lasciando che dopo ve ne serviate come volete, e ce ne si potrà servire ogni volta che si parla di angoscia.

Prima di commentare è essenziale citare ancora alcuni passaggi perché, come detto, la 'storiella' non si conclude qui: evolve durante tutto il seminario e si definisce stabilmente soltanto con il ciclo di conferenze dell'anno successivo. Infatti, qualche mese dopo lo stesso Lacan (1996, p. 275) ritorna sul piccolo racconto e aggiunge:

> Rappelez-vous l'image vacillante que j'ai essayé de dresser devant vous de ma confrontation obscure avec la mante religieuse, et de ceci que si j'ai d'abord parlé de l'image qui se reflétait dans son œil, c'était pour dire que l'angoisse commence, à partir de ce moment essentiel où cette image est manquante.[10]

Ecco: la primigenia raffigurazione sta così evolvendo, e durante la lezione del 27 giugno 1962, citando un passaggio di un'opera di Maurice Blanchot (2023) che sta alla base della storiella, Lacan (1996, p. 392) chiude il cerchio per poi rimandare il discorso ai seminari dell'anno successivo. Infatti, in apertura del decimo seminario, riprende un'ultima volta l'apologo e ne riassume così il contenuto:

> mi ero immaginato, in vostra presenza, di trovarmi di fronte a un altro animale […] di dimensioni gigantesche: una mantide religiosa. Dato che non sapevo quale fosse la maschera che portavo, potete facilmente immaginare che non mi sentivo affatto rassicurato di fronte all'evenienza che la mia maschera si prestasse a trarre in inganno la mia partner circa la mia identità. La cosa era accentuata dal fatto, che avevo aggiunto, che non vedevo la mia immagine nello specchio enigmatico del globo oculare dell'insetto. (Lacan 2007, p. 8)

Un piccolo apologo, che magari non è il massimo ma che, a dire il vero, ho inventato stamattina, mentre mi dicevo che avrei dovuto farmi capire. Solitamente mi faccio intendere 'in senso lato', che non è così male: vi evita in questo modo di cadere in errore sul 'ben detto'! Ora cercherò di parlare in modo diretto per evitare fraintendimenti. Immaginatemi in un recinto chiuso, da solo con una mantide religiosa alta 3 metri (la misura perfetta per essere alto quanto il maschio del suddetto esemplare); inoltre, supponete che io stia indossando il corpo del suddetto maschio, che ha più o meno la mia altezza: 1,75 metri. Guardo me stesso, guardo la mia immagine così conciata, nell'occhio sfaccettato della suddetta mantide religiosa. È questa l'angoscia? Ci è molto vicina.]

10. Traduzione mia: [Ricordatevi dell'immagine traballante, che ho provato a farvi raffigurare, del confronto oscuro tra me e la mantide religiosa, e tenete a mente che se ho parlato inizialmente dell'immagine riflessa nei suoi occhi, è stato per dire che l'angoscia inizia da questo momento essenziale in cui questa immagine manca.]

È a questo punto evidente, per riprendere le parole di Pieroni (2023, p. 20), che nel caso di Lacan la figura letteraria non è semplice orpello, ma contribuisce a definirne lo stile e fa parte del metodo, assolvendo a funzioni narrative ed espositive che rispondono in primis a una strategia retorica di tipo persuasivo.[11] Narrare è per Lacan un modo per sviluppare un'argomentazione convincente ed efficace, comprensibile e immediata, orchestrata retoricamente per un uditorio che deve essere persuaso. È inoltre evidente, dai brani qui descritti, l'attenzione quasi teatrale di Lacan ai modelli dell'oralità, ovvero a tutti quegli espedienti con i quali l'autore si riallaccia al «carattere dialogico e performativo della pratica filosofica» (Pieroni 2023, p. 20).

Questa seconda storiella, inoltre, se presa come una sequenza che si sviluppa in più momenti, si presta a essere riletta alla luce di quella che, secondo la rielaborazione di Ferraro (2017, p. 24), è una «struttura narrativa elementare», da intendersi come una «configurazione psichica fondamentale, che rileviamo impiegata per dare ordine a ogni tipo di eventi e situazioni». Per Ferraro lo «schema della sequenza elementare» è articolato in 4 fasi: 1) situazione iniziale (eventualità di un'azione); 2) apertura dell'azione (prospetta alternative tra percorsi eventuali); 3) chiusura dell'azione; 4) situazione finale (trasformazione della situazione iniziale). La prima citazione (Lacan 1996, p. 225), presenta una situazione iniziale in cui un personaggio si ritrova di fronte a una gigantesca mantide religiosa e indossa, a sua volta, la maschera di un animale (probabilmente di un esemplare maschio della mantide). Il Lacan-narratore chiede al pubblico di immaginare lo stato d'animo di questo personaggio per definire il concetto di angoscia, e in tal senso tra prima e seconda citazione possiamo rilevare una sorta di 'apertura' e 'chiusura' dell'azione narrativa (in senso lato). Infatti, dapprima Lacan (1996, p. 225) prospetta una situazione in cui il personaggio compie l'atto di specchiarsi, e vede negli occhi dell'esemplare femmina la propria immagine di uomo travestito da mantide: questa non è proprio angoscia ma 'non è troppo lontano dall'esserlo', parafrasando le parole finali di quella storia: la situazione di partenza non può dirsi risolta e conclusa; tuttavia nel secondo frammento, quello di Lacan (1996, p. 275), lo psicoanalista cambia versione e offre anche una chiusura dell'azione: l'angoscia c'è perché il personaggio maschile si specchia, ma l'immagine riflessa nell'occhio risulta mancante. Così, nel seminario dell'anno successivo (Lacan 2007, p. 8), ad essere riepilogata è soltanto la situazione finale che, come si vede, ribalta la situazione iniziale: si scopre che l'angoscia non deriva, come si ipotizzava in un primo momento, dalla paura di essere divorati, ma dalla mancanza della propria immagine. Fuor di metafora, questa istanza narrativa che procede con il

11. È bene sottolineare che l'uditorio di Lacan, costituito da specialisti e intellettuali che non sempre erano concordi con le sue formulazioni, è tutt'altro che un pubblico passivo, e le lezioni sfociavano inevitabilmente in dibattiti (come risulta evidente dalle sezioni di domande e risposte che sono spesso presenti al fondo dei capitoli di ogni singola lezione). Per quanto riguarda le parti del discorso persuasivo, in riferimento alla retorica classica, cfr. Mortara Garavelli 2018, pp. 86 e ss.

colpo di scena dell'immagine mancante, serve a Lacan per spiegare cosa intende per angoscia: non la paura che l'Altro ci renda un puro oggetto del desiderio (la mantide religiosa femmina che divora il maschio), quanto la certezza che, lì dove c'è il desiderio dell'Altro, noi non ci siamo.

Ecco il colpo di scena narrativo: in questa situazione finale, tutta giocata intorno alle proprietà della riflessione speculare e del rapporto sguardo-immagine, l'angoscia del personaggio dipende dal fatto di non esistere per l'Altro, di vedere negata la propria soggettività.

2. Lo sguardo narrato in Lacan, Sartre e Barthes: quando la narrazione soccorre la «nostra pochezza metafisica»

Il senso della narrazione e la sua centralità all'interno del 'metodo filosofico-argomentativo' di Lacan si situa anche su un secondo livello, che fino ad ora è stato sfiorato ma non affrontato. La narrazione è in grado di sostenere la dissertazione filosofica nel momento in cui, per via dello specifico oggetto di studio, la complessità è tale da rendere il fenomeno descritto difficilmente spiegabile in modo chiaro ed esaustivo. A conferma di tutto ciò che è stato sostenuto nel paragrafo precedente, si può sottolineare che è *in primis* Lacan (1974[2], pp. 551-552) ad attribuire un'importanza centrale alla cura stilistica nel suo insegnamento freudiano:

> Ogni ritorno a Freud che dia materia ad un insegnamento degno di questo nome, si produrrà unicamente per la via attraverso cui la verità più nascosta si manifesta nelle rivoluzioni della cultura. Questa via è la sola formazione che potessimo pretendere di trasmettere a coloro che ci seguono. Si chiama: uno stile.

Lo stile lacaniano, tuttavia, è noto per la sua oscurità, che «dipende anche dall'oggetto in questione»: per Lacan non si tratta «semplicemente di parlare della parola ma di parlare per così dire sul filo della parola» (Lacan 2004, p. 26).

Questa precisazione, di per sé sempre valida nel discorrere di Lacan, diventa ancora più centrale quando si guarda ai fenomeni visuali. Infatti, sembra che lo sguardo sia un fenomeno che, per via di alcune sue caratteristiche strutturalmente invisibili, si presti particolarmente bene a essere *raccontato*, spiegato col contributo di una narrazione di tipo finzionale. La narrazione, allora, potrebbe soccorrere l'autore proprio quando la definizione teorica risulta troppo complessa a causa dell'«oggetto in questione». Riguardando gli esempi appena riportati, dunque, possiamo notare che sono tutti passaggi implicati nella definizione di alcuni nodi cruciali per la teorizzazione visuale di Lacan: la 'schisi' tra occhio e sguardo, le proprietà dello sguardo come fenomeno invisibile e separato dall'occhio biologico, il concetto di oggetto *a*, il fenomeno della reversibilità dello sguardo e la sua possibile associazione con l'angoscia.

Se questo discorso può convincere parlando di Lacan, bisogna però verificare se l'argomentazione tiene anche per altri pensatori. Che lo sguardo si presti particolarmente bene ad essere sorretto, nella sua descrizione, dalle potenzialità delle istanze narrative, sembra infatti confermato anche dagli scritti di altri teorici. È particolarmente interessante soffermarsi su Sartre, ad esempio, che fa dello sguardo un cardine delle proprie teorizzazioni e le cui formulazioni, non a caso, sono alla base di quelle lacaniane. Lo stesso concetto di 'schisi' tra occhio e sguardo vede una sua anticipazione nelle pagine de *L'essere e il nulla*, subito dopo che l'autore ha dichiarato il proposito di definire «su degli esempi concreti, la descrizione di questo legame fondamentale che deve fornire la base di ogni teoria sugli altri» (Sartre 1965, pp. 327):

> Durante un assalto, gli uomini che strisciano nei cespugli, sentono come sguardo da evitare non due occhi, ma un'intera fattoria che si staglia bianca contro il cielo, in cima alla collina. Va da sé che l'oggetto così costituito non manifesta ancora lo sguardo se non a titolo di probabilità [...]. Ora, la macchia, la fattoria, non sono lo sguardo: rappresentano solamente l'occhio, perché l'occhio non è percepito di primo acchito come organo di visione ma come mezzo di sostegno dello sguardo. Non rimandano mai agli occhi di carne della persona appostata dietro la tenda, dietro la finestra della fattoria: per sé sole, esse sono già degli occhi.

C'è una situazione da presentare di fronte agli occhi del lettore, dunque, una situazione che implica la definizione di un fenomeno di per sé impalpabile e invisibile: lo sguardo. Ecco, quindi, che il discorso filosofico si aggrappa alla narrazione, costruendo una vicenda in grado di rappresentare gli *effetti* di quel fenomeno: un «assalto», degli «uomini che strisciano nei cespugli», magari una «fattoria che si staglia bianca […] in cima alla collina» o, ancora, una «persona appostata dietro la tenda, dietro la finestra della fattoria». Tutto questo, dice Sartre, è già un 'occhio', anche se non si vede o si nasconde dietro altre parvenze. Da qui Lacan (2003, p. 96) ripartirà per correggere parzialmente la formulazione, sostenendo, come abbiamo visto, che l'occhio è soltanto l'organo biologico, ma la fattoria è uno sguardo o, come dirà più specificamente e usando la stessa parola scelta qui da Sartre, una 'macchia'.

Per Lacan è proprio da una 'macchia' che si innesca molto spesso un sentimento di voyeurismo interiorizzato, in grado di far sentire vulnerabile e minacciato il soggetto, e può essere interessante sottolinearlo perché lo spunto narrativo di Sartre continua, qualche pagina dopo, soffermandosi non a caso su un fenomeno visuale di tipo voyeuristico. Il teorico, infatti, tenta di spiegare in modo più diffuso ed esaustivo quali siano gli effetti di uno

sguardo subito, e si chiede che cosa significhi «per me: essere visto?» Per rispondere, ricorre a quello che, Lacan, chiamerebbe un 'piccolo apologo' o una 'storiella':

> Immaginiamo che, per gelosia, per interesse, per vizio, mi sia messo ad origliare ad una porta, a guardare dal buco di una serratura. Sono solo e sul piano della coscienza non-tetica (di) me. […] *D*ietro la porta c'è uno spettacolo che si propone come «da vedere», una conversazione che si propone come «da ascoltare».
>
> […]
>
> Ecco, ho sentito dei passi nel corridoio: mi si sta guardando. Che cosa significa ciò? Che sono improvvisamente ferito nel mio essere e che delle modificazioni essenziali appaiono nelle mie strutture […] (Sartre 1965, pp. 328-330).

Sono pagine interessanti perché, in esse, è veramente palpabile la sinergia con il discorso che Lacan farà sullo sguardo e sui fenomeni voyeuristici. Qui Sartre intervalla il racconto con lunghe spiegazioni tecniche di ciò che questa storia emblematizza. Tuttavia, l'esempio sembra piuttosto efficace nel descrivere gli effetti di uno sguardo su di sé, uno sguardo che può creare vergogna o paura: come se stessimo guardando dal buco della serratura e un rumore, alle nostre spalle, ci facesse capire di essere stati scoperti.

A questo punto sembra interessante indugiare su un ultimo esempio, osservabile nelle pagine in cui un altro pensatore francese, Roland Barthes, tentando di definire le proprietà dello sguardo in relazione al dispositivo fotografico, conia la storica distinzione tra *punctum* e *studium*. Barthes (2003, p. 95) distingue in una foto ciò che può essere definito lo '*studium*', ovvero il «campo di interesse culturale», dal '*punctum*', che è una «striatura imprevista che talora attraversava tale campo». Per semplificare, si può dire che per Barthes lo *studium* sia ciò che nella foto è effettivamente raffigurato e palese, concretamente visibile, mentre il *punctum* è un punto di torsione, è ciò che soggettivamente *mi guarda* di una fotografia, appigliandosi a un implicito che quella fotografia manifesta, a un vuoto che la mia esperienza e la mia memoria riempiranno di significato.

Il modo in cui Barthes arriva a fissare questo puntello teorico non è immediato. Lo studioso, infatti, si avvicina al suo obiettivo gradualmente, passo dopo passo, costruendo la definizione teorica intorno a un racconto biografico che occupa diversi capitoli. Il racconto in questione è quello dell'osservazione, da parte di Barthes, di una foto della sua defunta madre:

> Una sera di novembre, poco tempo dopo la morte di mia madre, mi misi a riordinare delle foto. Non speravo di «ritrovarla», non mi aspettavo nulla da «certe fotografie d'una persona, guardando le quali ci par di ricordarla meno bene di quando ci accontentiamo di pensarla» (Proust). Sapevo perfettamente che, a causa di quella fatalità che è uno degli aspetti più atroci del lutto, per quanto consultassi le immagini, non avrei mai più potuto ricordarmi i suoi lineamenti […]. (Barthes 2003, p. 65)

Il racconto di Barthes, che nel frattempo riflette sulla distanza storica che lo allontana dalla foto materna (Barthes 2003, p. 66), tocca il cuore del problema un paio di capitoli dopo:

> incominciava a profilarsi la questione essenziale: la *riconoscevo* io veramente?
>
> Secondo le foto, in certune riconoscevo una regione del suo volto, il tale rapporto del naso con la fronte, il movimento delle sue braccia, delle sue mani. Io la riconoscevo sempre e solo a pezzi, vale a dire che il suo essere mi sfuggiva e che, quindi, lei mi sfuggiva interamente. Non era lei, e tuttavia non era nessun altro. L'avrei riconosciuta fra migliaia di altre donne, e tuttavia non la «ritrovavo». (Barthes 2003, p. 67)

Solo in questo momento, dopo aver compreso il punto centrale e aver riflettuto per molte pagine sui meccanismi in atto durante questa osservazione fotografica, il racconto di Barthes giunge al suo scioglimento:

> Così, solo nell'appartamento nel quale era morta da poco, io andavo guardando alla luce della lampada, una per una, quelle foto di mia madre, risalendo a poco a poco il tempo con lei, cercando la verità del volto che avevo amato. E finalmente la scoprii.
>
> Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli smangiucchiati, d'un color seppia smorto, essa mostrava solo due bambini in piedi, che facevano gruppo, all'estremità d'un ponticello di legno in un Giardino d'Inverno col tetto a vetri. Mia madre aveva allora (1898) cinque anni, suo fratello sette. Lui teneva la schiena appoggiata alla balaustra del ponte, sulla quale aveva disteso un braccio; lei, più discosta, più piccina, stava di faccia […].
>
> Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. La luminosità del suo viso, la posizione ingenua delle sue

> mani, il posto che essa aveva docilmente occupato senza mostrarsi e senza nascondersi, la sua espressione, infine, che la distingueva […], tutto ciò aveva trasformato la posa fotografica in quel paradosso insostenibile che lei aveva sostenuto per tutta la vita: l'affermazione d'una dolcezza. (Barthes 2003, pp. 69-70)

Come nel primo esempio lacaniano, anche qui ci troviamo di fronte a un racconto di matrice autobiografica, con un narratore omodiegetico e una focalizzazione interna fissa. La narrazione di Barthes è perfettamente integrata all'interno del discorso teorico, e così come capita nei frammenti di Sartre, il racconto serve a sostenere la teoria e a renderla evidente. Non solo, per Barthes questa è anche, chiaramente, una speculazione che assolve al bisogno di cogliere il rapporto che la fotografia instaura con chi non c'è più, e dietro queste meditazioni c'è il fantasma e il trauma della morte materna. Ecco allora che, poche pagine dopo, guardando il ritratto di un condannato a morte, l'autore ci dice che la foto «è bella, il giovane anche: è lo *studium*. Ma il *punctum* è: *sta per morire*». Come nella foto di sua madre, dalla fotografia è possibile leggere «nello stesso tempo: *questo sarà* e *questo è stato*; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco. […] *L*a fotografia mi dice la morte al futuro» (Barthes 2003, p. 96).

Da questa prospettiva, si potrebbe dire che le narrazioni legate ai fenomeni visuali – non le uniche possibili chiaramente, ma emblematiche – vengano sfruttate dagli autori per cogliere del reale alcuni elementi strutturalmente impalpabili, che l'ipotesi narrativa permette di rendere evidenti; allo stesso tempo, mutuando le parole di Umberto Eco (1994, p. 141), in alcuni di questi casi, come accade in Barthes, i «testi finzionali vengono a soccorso della nostra pochezza metafisica». Di fronte al turbamento provocato dal «gran labirinto del mondo, più vasto e più complesso del bosco di *Cappuccetto Rosso*», questi inserti finzionali danno l'impressione che a tutta quella complessità possa essere data una parvenza d'ordine, che si possa trovare in qualche modo una «Legge che rende […] il labirinto del mondo percorribile e comprensibile».[12]

Lo sguardo di Barthes sulla fotografia, che diventa reversibile e pone sull'osservatore il presentimento della fine, è uno sguardo che si fa narrazione dello sguardo, come a preparare una rete verbale in grado di imbrigliare e rendere visibile (e quindi meno temibile) la stessa morte.

---

12. Qui Eco, beninteso, pensa soprattutto alla figura dell'Autore, e dunque la 'pochezza metafisica' che denuncia fa sì che il Lettore possa confrontarsi con un 'Dio' interrogabile: «Il problema col mondo reale è che ci stiamo chiedendo da millenni se ci sia un messaggio e se questo messaggio abbia un senso. Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro a esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura» (Eco 1994, p. 143).

3. Due specchi posti l'uno di fronte all'altro: lo sguardo fotografico in Calvino e Barthes, tra narrazione e teoria

L'esempio di Barthes, a cui si è giunti seguendo la traiettoria che dal discorso teorico può portare a una narrazione, è stato volutamente scelto perché ne *La camera chiara* si assiste anche a un rilancio di segno opposto, dal momento che il libro dialoga – tra le altre fonti – anche con un racconto letterario. Mi riferisco a *L'avventura di un fotografo*, pubblicato nel 1970 da Calvino (1992, pp. 1096-1109): uno dei più virtuosistici racconti che lo scrittore, notoriamente attento ai problemi teorici di natura visuale, dedicò a un dispositivo ottico.[13] Il racconto calviniano narra una storia di 'amore impossibile' tra il fotografo Antonino e la sua modella, Bice. La relazione tra i due fallisce perché, come riassume Lucia Re (2007, p. 126), il protagonista «non riesce ad amare se non a distanza, voyeuristicamente (come ama il fotografo di *Blow Up*) attraverso il mirino», e complica a tal punto la relazione con la donna, tra attrezzature fotografiche e giustificazioni teoriche, che lei «alla fine, esasperata, lo pianta».

Come afferma nel 1970 lo stesso autore, nella *Nota introduttiva* all'edizione de *Gli amori difficili* (ora in Calvino 1992, pp. 1290-1291), «*L'avventura di un fotografo* non è che la 'messa in racconto' (come 'messa in scena') d'un articolo saggistico del 1955 ('Le follie del mirino')». Calvino vorrebbe far intendere di essere passato «dalla modalità del *telling* a quello dello *showing*», mettendo in scena con «personaggi che parlano e agiscono, gli stessi contenuti che nell'articolo erano veicolati direttamente dal discorso saggistico dell'autore, e dal suo punto di vista» (Re 2007, p. 115).[14] Questa ricostruzione riduttiva è in realtà, come mostra Lucia Re (2007, p. 116), una sorta di depistaggio, perché il racconto sembra invece «una riscrittura radicale dell'articolo, che ne rovescia quasi interamente il senso, pur mantenendone intatti larghi frammenti, che vi vengono riprodotti quasi alla lettera».[15] Al di là dei rapporti tra questi due testi calviniani,[16] ciò che ci interessa è che nel percorso che da *showing* porta al *telling*, Calvino tenta di porre il

13. Sui rapporti di Calvino con i dispositivi ottici e, in generale, con la visualità, la bibliografia è tanto ampia da rendere impossibile una sintesi. Mi limito a citare il noto volume di Marco Belpoliti (2006), e i due contributi storici che devono essere alla base di chiunque studi i rapporti di Calvino con la visualità: quello di Alberto Asor Rosa (1988) e quello di Ruggero Pierantoni (1988).

14. Per l'articolo saggistico si fa riferimento a Calvino (1955).

15. Si veda anche la 'svista' legata al titolo, di cui parla sempre Re (2007, p. 116): «Tra le altre cose, il vero titolo dell'articolo non è "Le follie del mirino" ma *La* follia del mirino", al singolare. Non si tratta di una svista insignificante, poiché con il cambio di numero cambia anche radicalmente il senso. "Le follie" denota infatti un'esuberanza stravagante e quasi allegra, mentre la follia ha un senso più inquietante e profondo».

16. Per cui il rimando è a Re (2007, pp. 117-121).

'problema' della fotografia sfumando i confini netti che aveva tracciato nel suo discorso saggistico, e mantenendo irrisolto il mistero del rapporto del soggetto con l'immagine fotografica:

> Quella che nell'articolo era una visione molto chiara e allo stesso tempo negativa della fotografia, si rovescia nel racconto in una visione sempre più opaca e oscura, e in una serie di dubbi che minano le certezze del personaggio. L'irrazionale passione per la fotografia, Antonino insiste, è legata a, anzi nasce *da*, il desiderio irrazionale di accoppiarsi e riprodursi. Ma il racconto chiarisce che questa certezza razionale è proprio ciò che in definitiva isola Antonino sempre di più dall'umanità. […]
>
> Calvino mantiene quindi l'intuizione del 1955 sul nesso diretto fra fotografia e sessualità riproduttiva, ma questa volta lo inquadra in modo straniante. Nel racconto la fotografia diventa un enigma, un mistero irrisolto, e l'enigma della fotografia è equiparato a quello della sessualità e, in particolare, per Antonino, a quello della sessualità femminile. (Re, pp. 125-126)

Senza addentrarsi oltre nella lettura del racconto, che porterebbe altrove rispetto agli obiettivi del presente studio, è interessante notare come questo caso sia emblematico di due discorsi, quello letterario e quello teorico-scientifico, che sono posti l'uno di fronte all'altro alla stregua di due specchi che, incessantemente, si riflettono a vicenda.

Infatti, nella sua «ricapitolazione tragicomica della storia della fotografia», Calvino mutua probabilmente da «Benjamin […] il senso del fascino fantasmatico e magico della fotografia come alchimia e come arte, e come rivelazione di un inconscio ottico» (Re 2007, p. 127).[17] La suggestione fornita dal lavoro di Benjamin, nonché da un generale interesse per la fotografia, si riversa in un articolo saggistico (Calvino 1955) e, successivamente, quest'ultimo viene rielaborato per divenire un racconto letterario più complesso e sfumato, in parte di segno opposto rispetto all'articolo (Calvino 1992).

17. Trovo utile rimandare a due casi di Calvino e Benjamin, citati in parallelo dalla stessa Re in nota. Mi riferisco a Calvino (1992, p. 1107): «Ma non diceva quello che soprattutto gli stava a cuore: cogliere Bice per la strada quando non sapeva d'essere vista da lui, tenerla sotto il tiro d'obbiettivi nascosti, fotografarla non solo senza farsi vedere ma senza vederla, sorprendendola com'era in assenza di qualsiasi sguardo»; e Benjamin (2011, p. 62): «Una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico […]. L'osservazione sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile. […] Soltanto attraverso la fotografia egli scopre questo inconscio ottico».

Nella riformulazione calviniana, la 'follia' del mirino diventa una 'avventura', ed è in questa nuova veste che il testo viene letto da Roland Barthes il quale, non a caso, decide di introdurre la nozione di 'avventura' per discutere del singolare rapporto che l'osservatore instaura con la foto:

> Mi pareva così che la parola più giusta per designare (provvisoriamente) l'attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*. La tale foto mi avviene, la talaltra no. Il principio di avventura mi permette di far esistere la Fotografia […]. In questo deprimente deserto, tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo. Ecco dunque come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: una animazione. In sé, la foto non è affatto animata (io non credo alle foto «vive»), però essa mi anima, e questo è appunto ciò che fa ogni avventura.

Per Barthes, la fotografia è in grado di 'avvenire' in un osservatore, di agire in qualche modo. Al di là del suo mero contenuto rappresentativo, infatti, «la tale foto mi avviene, la talaltra no». Leggendo queste considerazioni alla luce del discorso precedente, e guardando anche all'etimologia latina della parola 'avventura' (da *adventura*: 'ciò che accadrà'), è piuttosto evidente il motivo dell'attrazione di Barthes per il racconto di Calvino: la fotografia dice «la morte al futuro» e pone l'osservatore di fronte a «una catastrofe che è già accaduta» (Barthes 2003, p. 96). Questa impalpabile catastrofe che emerge dalla foto, 'punge' (è ancora termine di Barthes) lo spettatore: si impone come il *punctum* che permette ad alcune (e solo alcune) foto di avvenire.

Rileggendo (anacronisticamente) il racconto di Calvino alla luce del concetto di *punctum*, inoltre, non possiamo non notare che tutta l'ossessione di Antonino Paraggi è dovuta al desiderio di fotografare Bice «sempre […] a tutte le ore del giorno e della notte. La fotografia ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili» (Calvino 1992, p. 1107). C'è un segreto dietro l'immagine, un contenuto invisibile che 'punge' l'osservatore, e la soluzione di Antonino per appropriarsi di quel segreto è quella di esaurire tutte le possibili immagini, di inchiodarlo alla realtà. Nella relazione amorosa con Bice, ad essere erotizzata è in realtà solo la sua immagine, con la macchina fotografica che diventa un vero e proprio organo sessuale. Non stupisce, dunque, che il primo vero rapporto sessuale tra Antonino e Bice sia, di fatto, non consumato, e si estingua nel momento in cui il 'clic' della fotocamera immortala la donna nuda:

> Si avvicinò a Bice, si mise a sbottonarla sul collo, sul petto, a far scorrere il vestito sulle spalle. […]
>
> Piazzò il riflettore addosso a Bice, avvicinò la macchina, armeggiò sotto il drappo per regolare l'apertura dell'obiettivo. Guardò. Bice era nuda.

> Aveva fatto scivolare il vestito fino ai piedi; […] stava dritta, alta davanti alla macchina, tranquilla, guardando davanti a sé come se fosse sola.
>
> Antonino sentì la vista di lei entrargli negli occhi e occupare tutto il campo visivo, sottrarlo al flusso delle immagini casuali e frammentarie, concentrare tempo e spazio in una forma finita. E come se questa sorpresa della vista e l'impressionarsi della lastra fossero due riflessi collegati tra loro, subito premette lo scatto […]
>
> Non aveva più lastre. Uscì dal drappo. Era contento. Bice era davanti a lui, nuda, come aspettando.
>
> – Adesso puoi coprirti, – disse lui, euforico, ma già con fretta, – usciamo.
>
> Lei lo guardò smarrita.
>
> – Ormai ti ho presa, - disse lui.
>
> Bice scoppiò a piangere. (Calvino 1992, p. 1106)

Alla fine di questo rapporto sessuale non consumato, non rimane quindi che una foto a osservare l'osservatore, a fargli entrare «la vista di lei […] negli occhi», e potremmo dire che ad Antonino non interessi fotografare Bice nuda (lo *studium*), quanto coglierne quel 'qualcosa di irrappresentabile' (il *punctum*) che nessuna foto può mostrare (o che forse solo la somma di tutte le foto potrebbe mostrare), e che un giorno, magari, 'pungerà' Antonino nel riguardare quel ritratto.

Si chiude, così, un cerchio che da teoria portava a narrazione. Il fenomeno variamente inquadrato dello 'sguardo', teoricamente e fenomenologicamente complesso, sembra in grado di innescare il passaggio dall'una all'altra dimensione: necessita di metodo scientifico per essere rappresentato e, insieme, delle potenzialità di un racconto finzionale per essere disvelato nei suoi aspetti più nascosti e invisibili. Nel tentativo di definire lo sguardo, un teorico come Lacan (con un pubblico di fronte da persuadere) può scoprire l'utilità e, insieme, il bisogno di spiegarsi attraverso un 'piccolo apologo'. Oppure, ancora, un intellettuale come Roland Barthes può attingere da un racconto letterario per spiegare le caratteristiche 'avventurose' di una fotografia e dello sguardo fotografico.

È significativo, allora, pensare che nel commemorare Roland Barthes, appena investito da una macchina, Italo Calvino riprenda proprio le pagine della *Camera chiara*, che l'avevano colpito soprattutto per lo studio «del rapporto tra l'immagine e l'io» (Calvino 2017, p. 77). Quelle pagine gli servono da spunto per parlare del dolore profondissimo provocato dalla morte dell'amico, e lo scritto in memoria di Barthes assume alcune caratteristiche del racconto autobiografico: «Quel grigio mattino giravo per le vie desolate

dietro l'ospedale dell'"anfiteatro", da cui avevo saputo che in forma privatissima la salma di Barthes sarebbe partita per il cimitero di provincia dove avrebbe raggiunto la tomba della madre» (Calvino 2017, pp. 78-79).

Quasi che lo scritto scientifico di Barthes potesse rilanciare ancora, un'ultima volta, un lacerante dialogo a distanza, scivolare tra le pieghe di un'ultima narrazione e così sopravvivere; o quantomeno persistere, come sa fare lo sguardo di una madre, in una foto che ci osserva dallo scaffale di una stanza polverosa.

Bibliografia

Asor Rosa A., *Il «punto di vista» di Calvino*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale: Firenze, Palazzo Medici-Riccardi (26-28 febbraio 1987)*, a cura di G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988, pp. 261-276.

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], Torino, Einaudi, 2003.

Belpoliti M., *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.

Benjamin W., *Piccola storia della fotografia* [1931], Milano, Skira, 2011.

Calvino I., *La follia del mirino*, in «Il Contemporaneo», II, 18, 30 aprile 1955, p. 12.

Calvino I., *Gli amori difficili* [1970], in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1073-1180: 1096-1109.

Calvino I., *In memoria di Roland Barthes*, in *Collezione di sabbia* [1984], Milano, Mondadori, 2017, pp. 77-82.

Eco U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University. Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1994.

Ferraro G., *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2017.

Frank M., *Lo stile in filosofia*, a cura di M. Nobile, Milano, Il Saggiatore, 1994.

Gambazzi P., *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

Lacan J., *Scritti* [1966], a cura di G. B. Contri, 2 voll., Torino, Einaudi, 1974[1].

Lacan J., *La psicoanalisi e il suo insegnamento* [1957], in *Scritti*, vol. I, cit., 1974[2], pp. 429-452.

Lacan J., *Le Séminaire. Livre IX. L'identification* [1961-1962], Paris, Association Freudienne Internationale – AFI, 1996.

Lacan J., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* [1964], a cura di A. Di Caccia, Torino, Einaudi, 2003.

Lacan J., *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio* [1957-1958], a cura di A. Di Caccia, Torino, Einaudi, 2004.

Lacan J., *Il seminario. Libro X. L'angoscia* [1962-1963], a cura di A. Di Caccia, Torino, Einaudi, 2007.

Lacan J., *Altri scritti* [2001], a cura di A. Di Caccia, Torino, Einaudi, 2013.

Lang B., *The Anatomy of Philosophical Style: Literary Philosophy and the Philosophy of Literature*, Oxford, Blackwell, 1990.

Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile* [1964], Milano, Bompiani, 2003.

Mortara Garavelli B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2018.

Pettoello R., *Questioni di stile e d'altro ancora*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano», 63, 3, 2010, pp. 369-383.

Pierantoni R., *Calvino e l'ottica*, in *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, cit., pp. 277-283.

Pieroni S., *Stile e filosofia. Riflessioni per una filosofia dello stile*, in «InCircolo», 16, 2023, pp. 10-27.

Re L., *Calvino e l'enigma della fotografia*, in *Italo Calvino y la cultura de Italia*, Atti della VII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos (19-23 settembre 2005), a cura di M. Lamberti e F. Bizzoni, Universidad Naciónal Autonoma de México, Ciudad de México, 2007, pp. 115-128.

Sartre J.P., *L'essere e il nulla* [1943], Milano, il Saggiatore, 1965.

Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, Torino, UTET, 1968.

Beyond the void: the point of convergence of Italo Calvino's *Ti con Zero* and *Gli Amori Difficili*

§

Oltre il vuoto: uno studio de Le Cosmicomiche *e* Gli Amori difficili *di Italo Calvino*

Elettra Solignani
Brown University

Abstract:

The present paper aims at fostering a new dialogue between Italo Calvino's collections of tales *Cosmicomics* and *Difficult Loves*, and highlighting the *fil rouge* of emptiness which connects them, both regarding their broader thematic concerns and the specific example of the story *The Adventure of a Motorist*. I will first concentrate on the cosmic tales, their various editions, and certain excerpts from chosen novellas. The reflections on this text will take up a major part of this article because key motifs of Calvino's work concerning the theme of emptiness are addressed openly and in detail in *Cosmicomics,* in which scientific emphasis mirrors concerns for the original physical void of Lucretius' *De rerum Natura* and reinterprets them from a literary perspective. Afterwards, I will examine *Difficult Loves*, in which emptiness gains a different connotation, pertaining to the existential dimension of love and actualisation thereof. I will attempt to sketch some key comparisons between these works, whose connection is strengthened by the editorial process of the aforementioned story *The Adventure of a Motorist*, which after being initially added to the *Cosmicomiche* collection, was then moved to *Gli Amori Difficili*. If successful, this article will initiate a new reflection on the under-explored connection between these two works and their underlying common theme of emptiness.

Keywords: void, cosmogony, silence, relationships

Il presente lavoro si propone di instaurare un dialogo tra due raccolte di racconti di Italo Calvino, *Le Cosmicomiche* e *Gli Amori Difficili*, mettendo in luce il filo rosso del vuoto che le collega sia a livello tematico, sia per quanto riguarda il caso specifico del racconto *L'avventura di un automobilista*. Mi concentrerò prima su *Le Cosmicomiche* e sulle diverse edizioni della raccolta, analizzando alcuni passaggi di novelle scelte. Le riflessioni su questo testo occuperanno la maggior parte dell'articolo in quanto questo affronta esplicitamente e nel dettaglio i motivi chiave dell'opera di Calvino riguardanti il tema del vuoto, attraverso un interesse scientifico che rimanda a nozioni proprie del *De rerum Natura* di Lucrezio – come la descrizione del vuoto fisico – e le reinterpreta in prospettiva letteraria. A seguire, sarà presa in analisi la raccolta de *Gli Amori Difficili*, nella quale il vuoto assume una connotazione diversa, relativa alla dimensione esistenziale dell'amore e della sua espressione concreta. Cercherò di mettere in relazione queste due opere, il cui legame è rafforzato dalla vicenda editoriale del già citato racconto *L'avventura di un automobilista*, che dopo essere stato inizialmente inserito nella raccolta de *Le Cosmicomiche* è stato poi spostato a *Gli Amori Difficili*. L'obiettivo di questo articolo è quello di dare il via a una nuova riflessione sul legame poco esplorato tra queste due opere e sul tema del vuoto a loro comune.

Parole chiave: vuoto, cosmogonia, silenzio, relazioni

In Italo Calvino's writings, void is not an absence – it is a presence that shapes both the cosmos and human experience**.** Whether he is mapping galactic distances or the unbridgeable gaps between individuals, his fiction is defined by a meticulous dissection of the visible and the invisible with the precision of a scientific experiment. This inquiry into the nature of existence is ever-present, culminating in the figure of his literary alter ego, Mr. Palomar – named after the renowned astronomical observatory in California – who dissects reality and unreality alike, echoing the resoluteness of Galileo's method[1].

This combination of scientific rigor and imaginative depth has solidified Calvino's status as one of the most significant voices in modern literature. Given his prominent influence on the Italian and international cultural scene, critical studies of his work are virtually endless, with many examining the notions of matter and void within his fictional texts, especially in *Le Cosmicomiche*. However, in his literary corpus, void encompasses not only cosmic spaces but also emotional vacuums, as illustrated in *Gli Amori Difficili*,

1. Calvino wrote in a letter to Anna Maria Ortese that he believed Galilei to be the greatest writer in Italian literature of all centuries because of his scientific writings' precision, clarity, and lyricism (Calvino in Illiano 1972, p. 298).

where lack of communication and the struggle to establish interpersonal relationships lead characters into solitude. Yet, the correlation between these two volumes has not received a thorough examination, despite their convergence in the novella *Il guidatore notturno,* which was initially published in the 'cosmicomic' volume of *Ti con Zero* and only later incorporated into the other collection under the title *L'avventura di un automobilista.*

Written in 1967 for *Ti con Zero* but later included in *Gli Amori Difficili* – whose stories were primarily composed in 1958 and 1959 – this tale exemplifies Calvino's lifelong practice of revisiting and amending his short-text anthologies (Capozzi 1988, p. 157). What makes this case exceptional, however, is the passage of the story from one collection to another and its maintenance in both indices; due to the rarity of such an occurrence within Calvino's oeuvre, this kind of editorial decision requires further examination. In addition to that, it is significant that he chose to position it as the closing novella of *Gli Amori Difficili* (Ahern 1982, p. 14): this placement is especially meaningful, as it suggests the conclusion of a phase in his narrative experimentation while marking the transition toward the next stage in his literary production (Baldi 2016, p. 42).

By examining the different editions of *Le Cosmicomiche* and exploring the intersections between *Ti con Zero* and *Gli Amori Difficili*, this article seeks to investigate how *Il guidatore notturno* bridges the cosmic and emotional voids central to Calvino's narratives. Ultimately, it argues that these dimensions, far from separate, form the substructure of the author's fictional cosmoses and their relationships. As mentioned, the most direct connection between the two collections is the shared novella, which appears in both volumes under different original titles[2]. Through the *Cosmicomiche* project, Calvino engages with his scientific inclinations, revisiting the origins of the universe. In the first twelve stories of the collection, modern scientific notions are projected onto origin myths, exploring the formation of the cosmos and the idea of evolution, while challenging conventional notions of space and time (Antonello 2005, p. 197). The genesis of the universe is narrated through a series of tales told by Qwfwq, a male-identifying, multiform character who existed before the Big Bang and is described as older than the universe yet perpetually young, undergoing incessant metamorphoses while paradoxically remaining static (Capozzi 1988, p. 161). Although Qwfwq is constantly transforming to adapt to new environments and situations, he is "recognizably human in his tone" (Baldi 2016, p. 52). He recounts

2. When discussing the provenance of the novella, reference is made both to *Le Cosmicomiche* and *Ti con Zero*. Presently and posthumously, *Le Cosmicomiche* typically refers to *Tutte le Cosmicomiche,* an anthology consisting of the original twelve tales of the first redaction, the collection *Ti con Zero*, and eight additional stories featuring Qwfwq, the protagonist of the 'old' *Cosmicomiche*. While *Ti con* Zero is independent of the collection and is available also as a standalone volume, for the purposes of this study, it is considered primarily as a section of the anthology.

these pivotal moments in the universe's history in first person, as if space itself were being generated through his storytelling, making him a participant in the act of creation. It is as though the subject becomes the origin of everything, allowing both void and matter to emerge from his narrative gaze. Critics note that these early stories, unfolding from the essence of space itself[3], suggest a mutual interplay between the narrator's cosmogonic storytelling and the foundational nature of space. This contrasts with the subsequent *Ti con Zero* stories, which are defined as 'deductive' because they develop from relationships between variably correlated elements within a shared space (Tonin 2005, p. 183).

Upon its initial publication in 1965, the book garnered considerable surprise. The audience's expectations, associated with the science fiction genre and largely influenced by foreign works, differed significantly from Calvino's text (Cromphout 1989, p. 161). Despite his established fame in other literary genres, the reception was successful, although readers seemed to be often too focused on the novelty of the collection to fully grasp its deeper meanings and autobiographical nuances (Capozzi 1988, p. 157). Indeed, the design behind these narratives reflects a specific intent, which gradually becomes more defined as Calvino progresses to the novellas in the later sections. Beyond reiterating his fascination with science, these literary explorations indeed serve as tangible manifestations of Calvino's ongoing quest to understand the nature of reality (Illiano 1972, pp. 294-296).

A key point of analytic interest lies in the way Calvino introduces Qwfwq's novellas, each preceded by a few lines in italics that present scientific facts or astronomical laws. In these brief sections, the author references mathematicians or provides precise numerical data, which serve as a pretext for developing storylines (Fioretti 2017, p. 105). For instance, Calvino informs readers that, thanks to calculations devised by Edwin P. Hubble, we know that «before it began to expand in space», «all the universe's matter was concentrated in a single point» (Calvino 2010, p. 184). Meanwhile, his character, Qwfwq, recounts his first-hand experience as he existed as part of the void before it was formally defined as such, contrasting this primordial state with the emergence of space, as described in the novella *Tutto in un punto.*

> Naturally, we were all there, -- *old Qfwfq said,* -- where else could we have been? Nobody knew then that there could be space. Or time either: what use did we have for time, packed in there like sardines? I say "packed like sar-

3. A pertinent excerpt from *Il niente e il poco*: «If I tell you I remember it -- *began Qfwfq* -- you will object that in nothingness, nothing can remember anything, nor be remembered by anything […]. All I can tell you is that the moment there was something, there being nothing else, that something was the universe, and since it hadn't been there before, there was a before when it wasn't and an afterwards when it was, from that moment on, I'm saying, time began, and with time memory, and with memory someone who remembered, that is to say myself, or that something that later I would understand was myself» (Calvino 2010, p. 375)

> dines," using a literary image: in reality there wasn't even space to pack us into. Every point of each of us coincided with every point of each of the others in a single point, which was where we all were. […] How many of us were there? Oh, I was never able to figure that out, not even approximately. To make a count, we would have had to move apart, at least a little, and instead we all occupied that same point (Calvino 2010, p. 43)

The universe of *Cosmicomiche* anthology serves multiple purposes and roles within the collection, acting as a setting composed of various smaller cosmoses where characters can exist and evolve; this structure functions as a mise en abyme of a primary cosmos. Calvino constructs a cosmic environment grounded in rational principles, adhering to laws that dictate orderliness and generate continuous motion within the cosmos and its characters (Hume 1992, pp. 160-161). Void, in Calvino, is as concrete as solid bodies (Nicoli 2020, p. 201). The author's exploration of the theme transcends physical absence, entering the realm of emotional and existential dimensions. In the cosmic sense, the void is the expansive, infinite space between bodies, a region that is not merely empty but teems with potential: this emptiness is not passive but dynamic, shaping the universe and its movements. However, on a more human-centred level, the void becomes a metaphor for emotional emptiness, a space where individuals grapple with feelings of uncertainty. The author uses this dual nature of void to underscore the tensions between the vast, impersonal universe and the intimate, personal experiences of human existence. In *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Kathryn Hume argues that the depiction of the cosmos as a complex and dynamic ensemble of void and matter represents a 'human interpretation of chaos', which is a key aspect of Calvino's framework (1992, p. 162). Within this vision, the interaction between characters and their surroundings is both reciprocal and influential. In the case of Qwfwq, the universe he inhabits is shaped by and from himself and is regulated by oppositional binaries – fullness/emptiness, everything/nothing, inside/outside, I/non-I, and others[4] (Capozzi 1988, p. 163; Antonello 2005, p. 171).

The recourse to certain scientific models and rational assertions is often justified by the author as references to great models of the past: the classics he took as main guides are Lucretius' *De Rerum Natura* and Ovid's *Meta-*

4. This holds true both in terms of content and language considering the recurrence of oxymorons, pairs of antithetical nouns, and similar linguistic devices within the prose of the anthology. A valid instance of these can be found in the episode *I cristalli*, with Qwfwq's "spirit torn between happiness and fear" and the discourse on order, with the "fear that this triumph of order in such various fashions might reproduce on another scale the disorder we had barely left behind us" (Calvino 2010, p. 184).

morphoses[5], one for its ability to bridge poetry and science, the other for the structured lyricism of its descriptions[6]. Calvino frequently employs intertextual references to *De Rerum Natura*, emphasizing not so much the scientific content as the mythopoetic potential of science (Fioretti 2017, p. 105), thus valuing Lucretius' precise and compelling style alongside his scientific models. Calvino's own cosmos, though undeniably physical, is governed by laws that often lean more toward metaphorical rather than scientific interpretations (Hume 1992, pp. 33, 36).

Calvino's ambition extends beyond observing scientific phenomena and rendering them to the reader in an engaging manner. The author aims to understand reality itself, positioning literature as an attempt to uncover truths. In 1967, the year *Ti con Zero* was published, he remarked: « […] the world existed prior to humanity and will endure beyond it; humanity serves just as an opportunity for the world to gather some information about itself. Therefore, literature, to me, represents a series of attempts to understand and classify information about the world, all of this being unstable and subjective, yet somehow not useless»[7] (Calvino in Bianchi 2012, p. 122). As noted earlier, the first section of *Cosmicomiche* unfolds from the essence of space, both conceptually and pragmatically. In contrast, the narratives of the second section, *Ti con Zero*, adopt a deductive approach in their content and logic. This shift is hinted at in the title itself, which stands for t_0, the mathematical notation for the initial moment of observation of a given phenomenon, from which anything can occur (Cromphout 1989, p. 169).

Ti con Zero is divided into three segments: *Altre Cose*, *Priscilla*, and *Ti con Zero*. The first two feature the protagonist Qwfwq, akin to the original core of *Le Cosmicomiche*, while the final one does not – the novella *Il guidatore notturno* belongs to this part. The story begins *in medias res*, following a first-person internal monologue, as is customary in the collection. The narrator provides the reader with some literal and literary coordinates to navigate the narrative: city A, where he lives, and city B, where his girlfriend lives. After a phone argument, it seems that their relationship is ending, with Y threatening to reach out to Z, the narrator's romantic rival who also lives in city A. Fearing replacement, the narrator (whose name

5. A famous context in which Calvino explicitly referred to Lucretius and Ovid is his lecture *Leggerezza*, in *Lezioni Americane* (1988). Within the *Cosmicomiche*'s context, among the references to the two classical authors that emerge most prominently, there are Qwfwq's continuous metamorphoses and the atomistic model of the universe he inhabits.

6. As the author himself stated (my translation): "I have two *livres de chevet*: Lucretius' *De rerum natura* and Ovid's *Metamorphoses*. I would like everything I write to draw upon one or the other, or both." (Calvino 2012, p. 637).

7. My translation of the excerpt quoted by Luisa Bianchi.

is never specified, though presumed to be X) embarks on a high-speed drive from A to B. Calvino artfully transposes this very human situation into mathematical terms, using the two cities as spatial reference points, labelled as the endpoints of a segment, and the naming the three characters after the three dimensions of the Cartesian coordinate system – *x*, *y*, and *z*. The narrative's prose mirrors this analytic and rational framework[8].

In a dark landscape illuminated only by headlights – evoking a universe lit by celestial bodies – the narrator contemplates the possibility that Z might also be driving towards B. He imagines, ideally, that Y has decided to visit him in A and is therefore driving in his opposite direction.Top of Form

> Like me, Z lives in A; for years he has loved Y hopelessly; if she has telephoned him and invited him over, he has surely set out at top speed toward B in his car; therefore he too is speeding along this motorway […]. Or perhaps Y at this moment has already regretted everything she said to me, has tried to call me back on the phone, or else she, like me, has decided the best thing was to come in person and has got into her car and is now racing in the direction opposite mine along this motorway (Calvino 2010, pp. 273-274)

Much like the relationship between Qwfwq and the universe surrounding him, the microcosm of *Il guidatore notturno* is shaped by the characters who inhabit it and is brought to life through their movement. The highway that X, and potentially Y and Z, travel on exists only through their motion, propelled by the unpredictability of their respective paths. There is no certainty in their journey; they rely solely on the possibility of crossing paths along the way.

> […] the thought that if Y at this moment is speeding towards A, then each time she sees the headlights of a car speeding towards B she will ask herself whether it's me racing towards her, and she will desire it to be me, and she will never be sure. Now two cars going in opposite directions have found themselves for a moment side by

8. A couple of excerpts from the opening paragraph that exemplify the style of the writing: "I am driving from A to B, along a three-lane motorway, the kind where the centre lane is used for passing in both directions" and "It's a process that occurs automatically, and if I am led to reflect on it this evening it's because now that the external possibilities of distraction diminish, the internal ones get the upper hand within me, and my thoughts race on their own in a circuit of alternatives and doubts that I can't disengage […]" (Calvino 2010, p. 272).

> side, a flash has illuminated the raindrops, the sound of the motors has become fused as in an abrupt gust of wind: perhaps it was the two of us, or rather it is certain that one car was I and the other car could be she, that is the one I want to be she, the sign in which I want to recognize her, though it is this very sign that makes her unrecognizable to me. (Calvino 2010, p. 275)

Midway through his journey, X stops at a service station to use the telephone. Unable to reach Y, he experiences a renewed sense of hope that she too might be travelling toward him. This prompts him to resume his journey back to A: «All the cars I pass could be Y, or else all the cars that pass me» he considers, «Or else Y too as stopped at a service station, has telephoned my house in A; not finding me […] she has turned around. Now we are speeding in opposite directions» (p. 279). In this way, they both blend into the flow of cars travelling down the road, becoming indistinguishable from one another.

The conceptual, thematic, and stylistic alignment of this novella with the *Cosmicomiche* anthology is undeniable, as it is deeply coherent with the collection's core. This narrative reflects the Lucretian concept of *clinamen*: the swerve of atoms, an essential deviation that underpins the unpredictability and diversity in the natural world (Lucretius and Bailey 1921, pp. 72-73). This motion is described as the random divergence from a straight path that allows for variety and change, facilitating the freedom of matter and human beings and enabling the potential for free will and self-determined action. (Antonello 2005, p. 193; Nicoli 2020, p. 201; Rushing 2023, p. 6) This implies that even within a deterministic system, small, unexpected shifts shape the unfolding of events; both Lucretius and Calvino regard this phenomenon as foundational to their respective analytical and literary universes (Rushing 2023, pp. 5-6). In *Le Cosmicomiche*, these unpredictable swerves are particularly evident in the episode *La forma dello spazio*. In that novella, Qwfwq is with Ursula H'x, one of the many female creatures the protagonist has a romantic and erotic interest in throughout the collection, and another male character, Lieutenant Fenimore. They all are anthropomorphic particles falling endlessly, both male particles hoping to eventually meet Ursula H'x during the fall, reminiscent of Lucretian atoms that move in straight lines but occasionally collide[9]. X, Y, and Z in *Il guidatore notturno* experience the

9. From *La forma dello spazio*: "I too, naturally, dreamed only of Ursula H'x, but since, in my fall, I was following a straight line absolutely parallel to the one she followed […]. Of course, if I chose to be an optimist, there was always the possibility that, if our two parallels continued to infinity, the moment would come when they would touch. […] I had dreamed so much of a meeting of our parallels, in great detail, that it was now a part of my experience, as if I had actually lived it. Everything would happen suddenly, with simplicity and naturalness: […] the consistency of

clinamen principiorum as they, like the atoms, travel along separate but parallel paths that may or may not converge (Rushing 2023, p. 9).

Having considered these points, one might wonder why this novella was included in another collection, under a different title. What does it bridge, and what kind of connection does it create? As previously mentioned, the novella appears in *Gli Amori Difficili*, a collection about the incommunicability of love, told through fifteen stories of couples failing to connect (Calvino 2000, 555-558). With the exception of one tale[10], all episodes in the anthology feature a single protagonist, typically too absorbed in themselves and shielded by fears to truly interact with others and genuinely experience love. Most of these tales were written in the 1950s, with *Il guidatore notturno* added in 1967. In this anthology, all the novellas are titled "The adventure of" followed by a noun indicating the protagonist's profession or defining characteristic. In *Gli Amori Difficili*, the *Ti con Zero* episode is retitled *L'avventura di un automobilista*. Aside from this modification, the content remains unchanged. However, the title shift can be seen as a conceptual re-framing of the narrative, placing it within a different context and prompting the reader to approach the story with a new perspective (Ahern 1982, p. 14). While the first title evokes the darkness of the night and a sense of isolation, suggesting a journey through the vast territories of the unknown, the second title introduces a more ground, human-centred dimension. The term "adventure" implies an element of agency and intention, positioning the journey as one through the material world. While the Cartesian dimensions and coordinates in the story maintain their symbolic meaning, they now seem to refer more explicitly to specific names and clearly defined geographical locations, as is typical in the rest of the collection.

In accordance with the central themes of *Le Cosmicomiche*, where constant motion and unpredictability are pervasive motifs, the characters in *Gli Amori Difficili* mirror the erratic movements and occasional interactions of atoms. However, much like the uncertainty inherent in the cosmic framework, the narratives of these characters do not promise a predetermined or optimistic resolution. In fact, Calvino appears to suggest that genuine and mutual love requires absence, and consequently solitude (Renga 2003, p. 371). In the context of *Ti con Zero*, *Il guidatore notturno* coexists with

space, instead of being impalpable as it had always been, would become more taut and, at the same time, looser, a condensing of the void which would seem to come not from outside but from within us, and would press me and Ursula H'x together" (Calvino 2010, p. 114)

10. Namely, *L'avventura di due sposi*, which stands out as one of the few stories in the collection in which affection is mutual, as in the others it is rarely reciprocated. However, in this episode too, it is not possible to establish an authentic connection between the two characters, and void remains a key and indispensable theme of the narrative.

Qwfwq's various quests and (occasionally successful) attempts to interact with female particles, leaving open, though melancholic, the possibility of an encounter between X and Y. In *Gli Amori Difficili*, however, *L'avventura di un automobilista* concludes a collection of unfulfilled loves and dissatisfaction, suggesting that X and Y will continue travelling endlessly without ever meeting again. Moreover, the dark highway setting, within the new context of these 'difficult loves', could be seen as an evocative metaphor for uncertainty, potentially reflecting a broader view of space as both external and internal. The indeterminacy of the spaces might mirror the characters' emotional disorientation, with their interactions marked by ambiguity; the sense of uncertainty in motion suggests the fluidity of their emotional states, which appear to be unstable.

Unlike the other 'adventures' in the volume, that of the motorist is narrated in the first person and, apart from the A and B coordinates of the cities, there are no further details regarding geographical or historical context. The setting of the narration remains dark and unknown, akin to a reference to cosmic space, and unlike the other lovers in the collection, the narrator's name is never revealed. The tension between X and Y resembles more closely that between Qwfwq and Ursula H'x in *La forma dello spazio* than the relationships in the other episodes of *Gli Amori Difficili*, which often feature more ego-driven and passive dynamics. X, on the other hand, allows the reader into his thought process, sharing his inner monologue in an otherwise silent circumstance. Silence is indeed the red thread linking all the tales of the volume together. Within Calvino's narratives and persona, silence seems to be the only conceivable form of expression and communication, especially in romantic and erotic realms (Renga 2003, p. 374).

The thematic connection between the novella and the two collections of stories can be comprehended through Calvino's portrayal of the universe as a blend of void and matter in motion — essentially, a "human interpretation of chaos" (Hume 1992, p. 162). This vision of the cosmos mirrors the fractured nature of human relationships in his writings, where emotional and existential voids prevent authentic connections. These disruptions can be seen as a form of chaos, which helps explain why *Il guidatore notturno* shifts between works, reflecting the underlying sense of disarray in human interactions. The novella, with its uncertainty, embodies the same fragmented dynamics that the author often explores in both the external world and the inner lives of his characters.

In conclusion, examining Italo Calvino's literary cosmos through the intersecting works of *Ti con Zero* and *Gli Amori Difficili* reveals a deep engagement with the theme of the void, both in the cosmic and interpersonal realms. Despite the differences in setting and tone between these two collections, this motif emerges implicitly and explicitly as a central thread. The void encompasses not only the emptiness of outer spaces but also the existential vacuums that drive characters towards solitude and unfulfilled relationships.

The inclusion of *Il guidatore notturno* in both *Ti con Zero* and *Gli Amori Difficili*, with the title of *L'avventura di un automobilista*, further emphasizes this idea. In exploring the imagined movements of anthropomorphic particles, Calvino projects human traits onto the cosmos, embodying cosmic phenomena like the moon and crystals. He then shifts to the uncertainty and unpredictability of human relationships, echoing the motion of atoms. The transition of this novella between the anthologies highlights the author's desire to draw a connection between these different realms. The overlap between *Ti con Zero* and *Gli amori difficili* and the recurring presence of the void in these seemingly different contexts invites the readers to reflect on the void as a presence, rather than as an absence, whether in terms of matter, space, love, or else.

> All we can say is that in certain points and moments that interval of void which is our individual presence is grazed by the wave which continues to renew the combinations of molecules and to complicate them or erase them, and this is enough to give us the certitude that somebody is "I" and somebody is "Priscilla"[11] in the temporal and spatial distribution of the living cells, and that something happens or has happened or will happen which involves us directly and – I would dare say – happily and totally. (Calvino 2010, pp. 233-234)

Bibliography

Ahern J., *Out of Montale's Cavern: A Reading of Calvino's "Gli Amori Difficili"*, in «Modern Language Studies», 12 (1), pp. 3-19, 1982.

Antonello P., *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005.

Baldi E., *Italo Calvino and Science Fiction: A Little Explored Reading*, in Scheiber, E. (a cura di) *Calvino's Combinational Creativity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Belpoliti M., *Calvino, Levi e i buchi neri*, in «Doppiozero», 25 August. Available at: https://www.doppiozero.com/calvino-levi-e-i-buchi-neri, 2015.

Bianchi L., *Il grafico e la mappa. Astrazioni e deduzioni* in *Ti con zero*, in «Italies», 16, pp. 121-140, 2012.

11. Qwfwq's female lover in this episode, which is *Meiosi* in the subsection *Priscilla* of *Ti con Zero*.

Calvino I., *The Complete Cosmicomics*, London, Penguin Classics, 2010 (trad. it *Tutte le Cosmicomiche,* Milano, Mondadori, 1997).

Calvino I., *Difficult Loves*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1984 (trad. it *Gli amori difficili*, Milano, Mondadori, 2016).

Calvino I., *Lettere: 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000.

Calvino I., *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1994.

Calvino I.*, Sono nato in America…: interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2012.

Capozzi R., *Mitopoiesi come ripetizione e differenza: «Cosmicomiche vecchie e nuove»,* in «Studi Novecenteschi», 15 (35), pp. 155-171, 1988.

Cromphout F., *Estrangement to Commitment: Italo Calvino's "Cosmicomics" and "T Zero",* in «Science Fiction Studies», 16 (2), pp. 161-183, 1989.

Fioretti D., *Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature: Pasolini, Calvino, Sanguineti, Volponi*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017.

Grey J., *Love and Annihilation in Calvino's Qfwfq Tales*, in «Critique», 30 (1), pp. 59-68, 1988.

Hume K., *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Illiano A., *Per una definizione della vena cosmogonica di Calvino: Appunti su* Le cosmicomiche *e* Ti con zero, in «Italica», 49 (3), pp. 291-301, 1972.

Lucretius C.T., Bailey C., *Lucretius on the nature of things*, Oxford, Clarendon Press, 1921.

Nicoli E., *Italo Calvino e Lucrezio: dalla fase combinatoria alle Lezioni Americane*, in Citti, F. and Pellacani, D. (a cura di) *Ragione e furore: Lucrezio nell'Italia contemporanea*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2020.

Renga D., *Looking Out: Calvino's Vision of the "Economic Miracle",* in «Italica», 80 (3), pp. 371-388, 2003.

Rushing R.A., *A Jazz Cosmicomics: Geometry, Perversion, Resonance*, in «California Italian Studies», 12 (1), pp. 1-18, 2023.

Strazzi F., *La sfida di Calvino: una lezione di "rapidità". I mezzi di trasporto tra strutture narrative e semiologiche*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 39 (2), pp. 129-140, 2010.

Tonin S., *Sulle necessità spaziali del narrare calviniano*, in «Studi Novecenteschi», 32 (70), pp. 181-196, 2005.

Laboratori
della comunicazione letteraria

Dalla A alla Z. Il racconto dell'alfabeto tra arte, scienza e scrittura nella cultura umanistico - rinascimentale. L'Atlante tipografico Tory.

§

From A to Z. The story of the alphabet between art, science and writing in humanistic - Renaissance culture. The Tory Typographical Atlas.

Giovanna Zaganelli
Università per Stranieri di Perugia

Abstract:

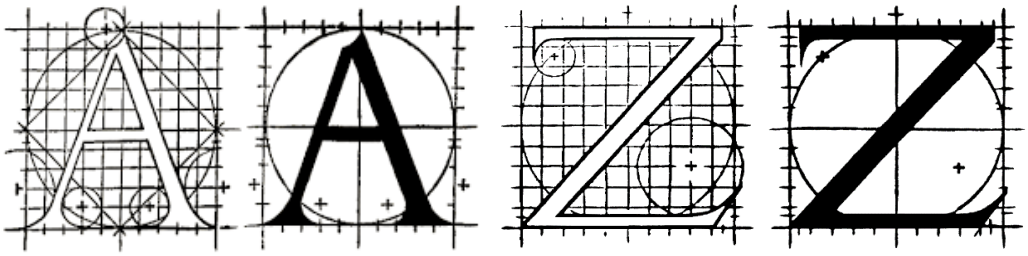
Il saggio intende indagare le confluenze tra cultura umanistica e cultura scientifica partendo da un particolare punto di osservazione: l'alfabeto. Parliamo qui certamente di alfabeto come costruzione simbolica che attraversa tutti i tempi e tutti gli spazi, ma anche di uno specifico alfabeto, quello costruito da uno stampatore-editore-traduttore del primo Cinquecento francese, Geoffroy Tory, (1480-1533 circa). Ci riferiamo alle lettere maiuscole (Attiques) che Tory, insieme ad altre esperienze tipografiche ha elaborato (guidato anche da Leonardo e Dürer, suoi contemporanei), come ad esempio la messa in pagina, il rapporto tra illustrazione e parola, la rilegatura; ma anche di esperienze linguistiche come ortografia, grammatica e punteggiatura. Entrando nel percorso tracciato tra la A e la Z, abbiamo così osservato sia gli equilibri di proporzioni geometriche ottenute con il compasso e il regolo, sia le applicazioni di complicate regole matematiche, che gli arricchimenti

filologico-umanistici. Nel trattato di Tory, *Champ fleury, au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain* (1529), infatti, via via nel corso delle pagine, le lettere acquistano corpo e divengono un armonioso concentrato di "invenzioni" di natura matematica e di natura umanistica, accogliendo dati di ordine tecnico e retorico, mitologico, grammaticale in uno straordinario composto di parole, grafica e immagini che anticipa il libro moderno.

Parole chiave: Alfabeto, geometria, proporzione, grafica, corpo

The essay intends to investigate the confluences between humanistic culture and scientific culture starting from a particular observation point: the alphabet. We are certainly talking here about the alphabet as a symbolic construction that crosses all times and spaces, but also about a specific alphabet, the one built by a printer-publisher-translator of the early sixteenth century French, Geoffroy Tory (circa 1480-1533). We are referring to the capital letters (Attiques) that Tory, together with other typographical experiences, developed (also guided by Leonardo and Dürer, his contemporaries), such as the layout, the relationship between illustration and word, binding; but also of linguistic experiences such as spelling, grammar and punctuation. Entering the path traced between A and Z, we have thus observed both the balance of geometric proportions obtained with the compass and the straightedge, and the applications of complicated mathematical rules, and the philological-humanistic enrichments. In Tory's treatise, *Champ fleury*, *au quell est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain* (1529), in fact, gradually over the pages, the letters acquire substance and become a harmonious concentration of "inventions" of nature mathematical and humanistic in nature, welcoming technical, rhetorical, mythological, grammatical data in an extraordinary composition of words, graphics and images that anticipates the modern book.

Keywords: Alphabet, geometry, proportion, graphics, body



A Gregorio

> I Fenici venuti insieme a Cadmo, dei quali facevano parte i Gefirei, stabilitisi in questa regione, introdussero tra i Greci molte nuove conoscenze, e in particolare l'alfabeto, di cui in precedenza, secondo me, i Greci erano sprovvisti; in un primo tempo si servirono dei caratteri ancora usati da tutti i Fenici; in seguito, col passare del tempo, cambiando lingua, cambiarono anche la forma delle lettere. Intorno a loro, a quell'epoca, abitavano prevalentemente Greci di stirpe ionica; essi impararono dai Fenici la scrittura e la utilizzarono con piccole modifiche; usando dunque tali lettere, le chiamarono fenicie, come era giusto, dato che erano stati i Fenici a introdurle in Grecia (Erodoto, *Storie*, V, 58).

I. Le citazioni visive che abbiamo appena qui sopra riportato come *incipit* delle presenti riflessioni appartengono a Geoffrey Tory (1580-1533; *Champ fleury*, Terzo Libro, F° XXXIIIv. e F° LXIIIIr.), autore (e non editore) tra le altre opere di *Champ fleury* del 1529.[1] Siamo dunque a Parigi all'inizio del Cinquecento e lo stampatore francese nel suo trattato sulla formazione delle

1. La prima edizione dello *Champ fleury*, datata 1529, viene stampata presso l'atelier di Gilles de Gourmont, con cui Tory condivise le spese di stampa. La seconda invece, del 1549, è stampata da Vivant Gaultherot, a sei anni dalla morte di Tory. In ogni caso Geoffroy è «marchand libraire» fin dal 1523 con sede in rue Saint-Jaques a Parigi. E poi anche «Imprimeur du roi» dal 1531. Sulle due diverse edizioni dello *Champ fleury* si vedano Pénot 2020 e Vène 2011. Sulla questione di Tory editore si vedano Deprouw, Halevy, Vène 2011, pp. 32-67. Vorremmo qui ricordare che il nostro "incontro" con Tory è dovuto alla felice occasione del Convegno Internazionale "La voce, il segno, e il mezzo. Percorsi e organizzazione della comunicazione tra oralità, scrittura e media differenti", tenutosi nei giorni 17-18 settembre 2024, presso il Castello Aragonese di Baia, sede del Museo Archeologico dei Campi Flegrei, organizzato dal Parco Archeologico dei Campi Flegrei, dalla Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", dal Ministero della Cultura e dalla Regione Campania, con il coordinamento scientifico del Direttore del Parco Archeologico, dott. Fabio Pagano, della prof.ssa Matilde Civitillo della Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" e dal prof. Carlo Rescigno della Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"ai quali rinnoviamo il nostro ringraziamento.

lettere riesce a trasferire quello spirito di razionalizzazione dell'alfabeto che caratterizzò il Rinascimento. La scrittura alfabetica infatti acquisì molti tratti del pensiero cinquecentesco a partire dalle sue più differenti discipline e divenne testimone dei mutamenti culturali del tempo. Nel caso specifico di *Champ fleury* ci si riferisce ai caratteri destinati ai titoli, e alle maiuscole o iniziali e, come fa notare Johanna Drucker ([1995] 2000, p. 163), si tratta di alfabeti differenti rispetto ai caratteri usati per il testo corrente che si ispiravano alle lettere dei manoscritti. Le iniziali, come negli esempi appena visti, si rifanno invece alla tradizione delle maiuscole latine, del resto presenti e ben visibili nei monumenti di epoca classica sia in Italia che nel resto dell'Europa occidentale, su cui poi gli artisti del Rinascimento operarono delle complesse elaborazioni geometriche.

Le riflessioni contenute nelle seguenti pagine intendono prendere il là proprio dagli alfabeti costruiti durante il primo Rinascimento. Usiamo il plurale perché come vedremo i teorici del disegno si richiamano fra loro, attingendo a costruzioni visive coeve o precedenti. Tory ad esempio si ispirò a Albrecht Dürer, suo contemporaneo (i loro trattati uscirono nello stesso decennio)[2] a Leonardo e alla classicità vitruviana. Solo per citarne alcuni. Perché dunque partire dalle lettere? Perché a nostro avviso esse rappresentano un privilegiato punto di osservazione per studiare le complesse relazioni che si stabiliscono tra i due poli, quello delle scienze dure e quello delle scienze umanistiche; tra le elaborazioni geometriche, matematiche, architettoniche e invece le costruzioni linguistico-letterarie della tradizione classica sulle cui confluenze il numero undici di Gentes intende concentrarsi.

Certo, si dirà, l'uomo rinascimentale si caratterizza proprio per questa straordinaria convergenza di discipline, in un caleidoscopico "girotondo" delle Muse (che si connette, facendo un salto nel Novecento, con le ricchissime riflessioni di Lotman, di Uspenskij, della Scuola di Tartu Mosca), e che spesso riunisce il pittore con l'incisore, con il geometra, l'ingegnere e il matematico con l'astronomo e con il letterato. Non siamo perciò colti alla

2. Ci riferiamo a *Del giusto modo di formare le lettere* di Dürer del 1535 e di *Champ Fleury* di Tory del 1529. Riportiamo in traduzione nostra ciò che recita il colophon di *Champ Fleury*: «Qui termina il presente libro, con l'aggiunta di tredici diversi stili di lettere e il modo di creare cifre per anelli d'oro o altre cose. La stampa fu terminata mercoledì, ventottesimo giorno del mese di aprile dell'anno millecinquecentoventinove dal Maistre Geofroy Tory di Bourges, autore di detto libro, e libraio residente a Parigi, che lo vende sul Petit Pont all'Insegna del Pot Cassé [vaso rotto]; e da Giles Gourmont, anch'egli libraio residente nella detta Parigi, che lo mette in vendita in Rue Sainct Jaques all'insegna delle Trois Coronnes». Tutte le citazioni riferite allo *Champ fleuy* del presente contributo, salvo diversa indicazione, sono tratte dal testo digitalizzato nel 2011 dal Getty Research Instute, presente in Internet Archive (https:/www.archive.org/details/champţeuryauque00tory). L'opera è quella appartenente alla Collezione Theodore Besterman.

sprovvista se troviamo le scienze grafiche e tipografiche aggregate a quelle matematiche. Ma qui, intendiamo in questa prospettiva, le lettere che compongono l'alfabeto rappresentano per noi un *testo* che si snoda appunto tra la A e la Z, i cui singoli elementi sono da un lato la base, il veicolo necessario (e non muto) di ogni produzione culturale, di ogni elaborazione letteraria, di ogni riflessione storica, e dall'altro esse, le lettere, nel mondo di Tory (e molti altri) sono il frutto di rigorose costruzioni geometriche e complessi modelli teorici. Insomma la creatività della lingua e del pensiero è anche legata alle proporzioni, ai compassi, agli strumenti matematici. Libertà e rigore, questo è l'alfabeto.

II. Conviene a questo punto dare maggiori delucidazioni. Su Tory, sul suo alfabeto – che compone uno dei più bei libri del Rinascimento –, e sulla nostra tesi.

Ma chi era Tory?

> Un Léonard français, un homme universel successivement humaniste, grammairien, imprimeur, libraire, relieur, peintre et surtout graveur[3].

Con queste parole uno studioso francese del XIX secolo, Auguste Bernard, costruisce la figura di Tory. Dunque un «Leonardo francese», ma su questo aspetto torneremo fra poco, profondamente influenzato dell'arte italiana, Geoffroy studiò sia a Roma, al Collegio della Sapienza, che a Bologna[4], tanto che, poi, per le opere che uscirono dalla sua stamperia disegnò decorazioni e iniziali à *l'antique*, dette anche Attiche o Romane[5]. Ma è sicuramente

3. Bernard 1865 (rééd. 1963). Sull'argomento si vedano anche Crépin-Leblond, Deprouw, Halévy, Vène, 2011 «Introduction», pp. 13-15.

4. A Bologna come lui stesso ricorda (*L'art et science de vraye proportion*, libro III, f. 100v., ed. 1549); Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ bpt6k52553f/f173.item), seguì le lezioni di Beroaldo e di Giovanni Battista Pio: «Philippes Beroal, et Jehan Baptiste le pitoyable, que j'ay veuz et ouys lire publiquement il y a XX. ans, en Bonoigne la grasse». Il periodo dei soggiorni italiani anche se tra i diversi studiosi è in parte coincidente, come quello legato alla educazione romana e bolognese dei primi anni del XVI secolo, rimane tuttavia non identificato precisamente: sappiamo comunque che tra il 1513 e il 1521 «disparaît de sources» e di conseguenza, possiamo immaginare, fra le ipotesi, che il nostro avesse lasciato Parigi per recarsi nuovamente in Italia. Si veda al proposito Bernard 1865 (Premiére Partie, Bibliographie,p.4; https://books.google.fr/books?id=4xlcAAAAQAAJ&pg=PA1&hl=it&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false); Deprouw 2011 (p. 24 in particolare) e Penot 2020.

5. Se le *Champ fleury* rappresenta una celebrazione delle lettere romane destinate a riformare la scrittura del francese, Tory ne sottolinea infatti l'importanza collegan-

con *Champ fleury* che riesce a trovare la sintesi tra i suoi studi, tanto di ordine linguistico quanto con quelli relativi alle forme grafiche, che anche con le indagini attinenti il rapporto tra le lettere dell'alfabeto e le proporzioni del corpo umano. E particolarmente per questo ultimo segmento delle sue ricerche tenne conto dei modelli italiani di fra' Luca Pacioli, autore della *Divina Proportione*, i cui disegni si dicono sviluppati in collaborazione con Leonardo da Vinci, stampata a Venezia nel 1509 da Paganino Paganini, e di Sigismondo de' Fanti, matematico e astronomo nato a Ferrara, e vissuto al tempo dell'Ariosto, autore di *Theorica et Pratica de modo scribendi fabricandique omnes literarum species*, stampato a Venezia, da Giovanni Rosso, nel 1514.

Certamente anche la marca tipografica adottata da Tory, le «Pot cassé» (fig. 1), dapprima quale insegna della sua libreria, situata a Parigi, presso il Petit Pont, come riporta il colophon di *Champ fleury*, riflette la non banale conoscenza della cultura italiana. Questa immagine del vaso rotto, partecipe di forti simbolismi, la ritroviamo in effetti in un'opera tra le più complesse, enigmatiche, e rappresentative dei linguaggi simbolici della fine del Quattrocento: il *Polifilo*, ovvero *Battaglia di amore in sogno di Polifilo*. Prima di entrare nei rapporti tra i trattati di scrittura di Tory e le sue relazioni con il Polifilo, soffermiamoci ad osservare la marca tipografica più da vicino attraverso la descrizione che ne dà la Bibliothèque Nationale de France (BnF) nella mostra interattiva dedicata a Geoffrey Tory:

> [Il s'agit d'un] vase à l'antique brisé, symbole de la fragilité humaine, posé sur un livre clos de trois cadenas (les Parques referment le livre de la vie) et percé d'un foret (ou toret, jeu de mot avec Tory), signe du destin qui traverse l'homme. Dans l'angle supérieur droit, l'ange qui s'envole évoque l'âme de l'innocente. Le livret marque un tournant dans la carrière de Tory: de professeur, il se fait libraire et bientôt imprimeur.[6]

---

dole all'antichità, egli individua in esse anche le lettere «attiche» d'origine greca. L'obiettivo di Tory nell'indicare il collegamento, anzi forse il debito dell'alfabeto romano rispetto al greco, era quello di restituire alla lingua francese una grafia il più possibile conforme alle sue origini. Nella seconda edizione dell'opera, nel 1549, il titolo (assai più lungo del precedente e dove non compare *Champ fleury*) presenta i tre aggettivi a cominciare da «attiques». Su tutta la questione si vedano: Halevy 2011, pp. 72 e sgg.; Cordier 2006.

6. Exposition Bnf sur Geoffroy Tory: http://expositions.bnf.fr/tory/visite/album.htm.

Questa incisione, dedicata alla figlia di Geoffroy, Agnès, deceduta a dodici anni, e rappresentata figurativamente in alto sulla destra con l'angelo che prende il volo, è apparsa per la prima volta in un poema in suo onore nel 1523, stampata presso Simone de Colines[7] e poi appunto, come si diceva, mantenuta come insegna della libreria e in seguito come marca tipografica delle opere di Geoffroy.[8] Risulta ora chiaro, almeno parzialmente, il significato simbolico delle scelte figurative con il vaso rotto che si identifica con la fragilità della vita umana, con il libro, incatenato dalle tre Parche che intessono il filo dell'intera vita fino alla morte, e in grado di segnare anche i passaggi di carriera di Tory da professore, a libraio e poi stampatore. Un crogiuolo davvero complesso di significazioni che offrono ampio terreno per riflettere sulla vita privata di Tory, sulle sue plurime attività lavorative da cui hanno preso il via le seguenti pagine, e infine sul clima culturale del tardo Quattrocento e primo Cinquecento europeo efficacemente descritto da Crépin-Leblond e gli altri studiosi nel volume dedicato a Tory:

> L'effervescence intellectuelle est en effet particulierment importante à Paris, principal centre européen d'enseignement et de théologie, qui devient vers 1495-1499 la première ville de production du livre imprimé en quantité de titres publiés: les «humanités» ont fait leur entrée dans l'enseignement et les textes anciens sont lus avec une acuité de plus en plus grande. Depuis la fin du XV siècle, l'étude du grec s'ajoute à celle du latin, et certains ne limitent pas les nouvelles méthodes d'édition critique aux seuls auteurs classiques, mais l'appliquent aussi à l'Écriture sainte, fondant un humanisme chrétien qui réclame une theologie moderne. […] [9]

7. Stampatore francese del Rinascimento, successore di Henri Estienne di cui è stato collaboratore, e di cui sposò la vedova, utilizzò caratteri romani, italici e greci; si occupò di opere classiche che stampò in corsivo e in piccolo formato alla maniera aldina, ed estese i suoi interessi anche alla cosmologia, all'astronomia e alle scienze naturali.

8. Chissà se Tory avrà mai potuto immaginare che la *sua* insegna sarebbe tornata a distanza di secoli ad una piena attività significativa e comunicativa proprio nella *sua* città adottiva Parigi? À l'*enseigne du pot cassé* è stata infatti una casa editrice francese fondata nel 1924, in Rue de Beaune, da un bibliofilo traduttore che si è ispirato a Tory, Costantin Castéra, e che ha poi terminato la sia attività nel 1950. Ricca la presenza letteraria delle diverse Collane e ampia tiratura fino al Cinquanta. Castéra morirà nel 1951.

9. Da Crépin-Leblond, Deprouw, Halévy, Vène, 2011, p.13.

III. È perciò all'interno di questa dinamicità culturale che s'inserisce il percorso di Tory, articolato, tutt'altro che lineare, e non tanto quello di un «homme universel», come nelle parole di Auguste Bernard, ma soprattutto di «un humaniste» interessato a nuove forme grafiche per i libri a stampa. E comunque un genio delle lettere, della grafica, che è riuscito a trasferire nella stampa francese «l'estétique à l'antique» proveniente dall'Italia.[10]

Ma torniamo ora alla *Battaglia d'amore in sogno di Polifilo*, di Francesco Colonna, stando alla autorevolissima lezione di Giovanni Pozzi, e edito a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio, all'interno della quale (Primo Libro, F° q 5)[11], è presente la raffigurazione di un vaso antico, mancante di parte della sua parete anteriore, i cui tratti ricordano proprio quello di Tory (fig. 2)[12]. Dicevamo, poco fa, uno dei capolavori tipografici del tardo Quattrocento italiano che esce dalle stamperie di Aldo, originalissimo per contenuti, lingua utilizzata, tipologie di disegni e incisioni. La combinazione di "estremi" straordinariamente equilibrata e audace di latino e volgare, di disegno e lingua, di favola ed erudizione lo rendono un prodotto unico nella storia del libro illustrato veneziano. Un viaggio onirico e amoroso che conduce alla sapienza, carico di simbolismi, di emblemi, di linguaggi per immagini, *La battaglia d'amore in sogno di Polifilo*, mostra come le cose e le vicende umane siano sogno, ed ecco allora un chiaro rimando al «Pot cassé» di Tory, ma dove ci si rende conto che molte cose sono degne di conoscenza. Una enciclopedia umanistica, e insieme un trattato di architettura (soprattutto il primo libro), dove i disegni compongono affiancandosi alle parole e alle lettere linguaggi dai significati polivalenti. Come nei rebus, nei technopaegnia, o come anche nel mondo delle rovine di templi, edifici, piramidi, fontane, sarcofagi, coppe, vasi.

Ora, i trattati di Tory, proprio sulla scorta di riflessioni qui solo in parte accennate sul *Polifilo* – ci riferiamo in particolare alla presenza nell'opera aldina di un articolato sistema figurale parallelo, a volte sostitutivo, alla scrittura alfabetica – ci offrono l'opportunità di continuare un discorso sulle scritture (costantemente presente negli interessi di chi scrive) costruendo un filo che collega i tracciati grafico-tipografico-linguistici alle grandi capitali editoriali del Rinascimento. Venezia ad esempio, e Parigi. E che collega le diverse sensibilità degli stampatori europei, i loro esercizi, le loro sperimentazioni,

10. Si rimanda su tutta la questione ancora a Crépin-Leblond, Deprouw, Halévy, Vène, 2011, pp. 13-15.

11. Si veda la pagina 263 dell'edizione originale dell'*Hypenerotomachia* conservata a Venezia, alla Biblioteca Nazionale Marciana (BNM), consultabile in rete al seguente link: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bibliotecanazionalemarciana.cultura.gov.it/mostre-virtuali/aldo-manuzio-dieci-intermezzi-tipograȚci/hypnerotomachia-poliphili-venezia-aldo

12. Si veda Halevy 2011, in particolare alle pp. 85-87.

le loro conoscenze, le loro straordinarie invenzioni, al moderno design. Ed è infatti proprio in questo visionario e imprevedibile equilibrio tra mezzi linguistici e iconici che a nostro parere possiamo individuare non tanto una soglia, quanto un passaggio, forse un anello di congiunzione, tra la versatilità dell'*Hypnerothomachia* e quella dello *Champ fleury*: nel procedimento ad esempio che Colonna adottò, rifacendosi all'antichità, per ottenere effetti geometrici con le rientranze regolari delle linee, procedimento che poi si trasferì anche negli elementi tipografici, ritroviamo una analogia con le intenzioni innovative e le esplorazioni plastiche di Tory nel suo campo fiorito.

La lettera diventa il terreno attraverso il quale, dentro il quale, con il quale costruire una scrittura e un discorso per immagini, ma se nel *Polifilo* spesso il geroglifico serve per trasmettere dei significati da decifrare, si veda la celebre marca aldina, per il nostro stampatore essi (i geroglifici) vengono usati per arricchire la grafia della lettera, e come sostiene Halévy: «Croisand de façon originale des traditions figuratives différentes, il utilise des images pour représenter des lettres ou des lettres pour exprimer de notions»[13]. Ma, aggiungiamo noi, in cui egli somma una sua visione cosmologica, mistica e in cui le strutture plastiche sono ammorbidite da una visione umanistica. E ancora dove le lettere figurate nel loro svolgersi diventano un racconto (quello culturale, enigmatico, ampio, del primo Rinascimento) e dove le parole che le accompagnano si incaricano delle dense implicazioni teoriche. In effetti Tory è un filologo. In ciò sta la struttura profonda dello *Champ fleury*. Ecco allora una - altra – quasi azzardata – analogia con quanto accade nel *Polifilo*: lì, un capovolgimento ancora più vistoso, tende ad attribuire alla scrittura i modi della percezione e della messa in atto spaziale propria del disegno. Insomma ciò che potrebbe esplicarsi con il disegno viene offerto dalle parole, come nei progetti architettonici la cui illustrazione è affidata al messaggio linguistico.[14] Qui, per contro, in Tory, un racconto composto di lettere geometriche è contornato di spiegazioni filologico-grammaticali-ortografiche. Lì e qui entrambi i mezzi espressivi collaborano sorprendentemente in pagine, fogli, carte dove tutto si tiene.

IV. E da questa prospettiva entriamo allora più da vicino ad analizzare un esempio di singola lettera, parte dell'alfabeto di Geoffroy, la ypsilon, anzi le Y cosiddette moralizzate, che si ispirano alla Scuola Pitagorica, come lo stesso Tory ricorda al F° LXII r., secondo cui il segno biforcuto indicava il

13. Halévy 2011, p. 86.

14. Parliamo di disegni di elementi architettonici che Pozzi (1993, pp. 92-95) classifica come una categoria specifica all'interno dell'opera e dove trovano posto «parti di edifici o edifici intieri o comunque di oggetti di arredamento, come vasi, altari, fontane». Essi rispondono a volte a funzioni allegoriche, o costruiscono uno sfondo ambientale per la vicenda narrata. In sintesi: materia tecnica in un racconto di invenzione. Tutto ciò diciamo che non ci torna nuovo. Sulle architetture del *Polifilo* si veda almeno, oltre a Pozzi (op. cit.), Bruschi 1978.

bivio fra le opposte diramazioni (sentieri iniziatici?) del vizio e della virtù.[15] Così, al F° LXIII r. (fig. 3), la lettera contenuta in una ghirlanda decorata, è rappresentata da due bracci di differente spessore, ai quali stanno appesi oggetti «hiéroglyphiques», come li definisce Halévy, che appunto rappresentano il bene e il male: a sinistra, nella direzione del piacere, abbiamo una spada, un flagello, delle verghe, una forca e una fiamma, e a destra, invece, una corona di alloro, foglie di palma, degli scettri e una corona. Risulta chiaro dunque che la via della voluttà conduce inesorabilmente a dolorosi tormenti, mentre attraverso l'altra via si ottengono gloria e onore. Segue a questa prima ypsilon una seconda che, nelle parole di Tory, riporta figure allegoriche alla maniera antica, con gli animali del primo canto dell'Inferno di Dante, la lonza, il leone e la lupa, e cioè l'invidia, la superbia e la libido (fig. 4). La lettera pitagorica, allora, con il suo «sens moral», a precisarlo è proprio l'annotazione a margine del F° LXIII r. dello stampatore, così come tutte le altre lettere moralizzate, diventano un tramite per esplorare il terreno grafico che si trova all'incrocio tra le possibilità tipografiche e quelle figurative, tra la materia plastica e quella iconica, tra la disposizione delle linee e dei tratti e le piste illustrative. La lettera, e queste in particolare, sono il frutto di tendenze (vocazioni, orientamenti, mode) umanistiche e disposizioni scientifiche. La Y, perciò, e qui veniamo al nodo centrale del nostro intervento, da un lato è una struttura ottenuta per mezzo di linee dritte e oblique, di spessori variabili, più esili o più consistenti, è equilibrio di alto e basso, di esterno e interno, di destra e sinistra, di vuoti e di pieni, è forma frutto di razionalità geometriche, e dall'altro è organismo su cui proiettare figurativamente la tradizione classica, emblematica della virtù e della tentazione, e anche base di una narrazione per immagini. Questa duplice griglia non si riferisce alle due differenti Y, ma le caratterizza entrambe. Ecco, l'alfabeto di Tory si presenta come un *bricolage* di forme scaturite dal tempo, e immerse nel loro tempo, derivate da altre culture e calate nella loro cultura, suggerite da altri spazi e paesi e inserite nel loro specifico, unico *campo*.

C'è di più. Tory teorizza infatti che tutte le maiuscole si possano realizzare attraverso la combinazione di una linea retta e di un cerchio, cioè attraverso la I e la O; così ad esempio la Y di cui qui sopra ci siamo occupati viene descritta in questo modo: «La lettera Ypsilon, qui accanto disegnata, e modellata dalla I, solamente, è in testa altrettanto larga che alta, e ai piedi è larga esattamente quanto il piede di detta I. E per essere ben realizzata richiede sei giri di compasso, per i quali ho segnato i centri dove la punta

15. Non voglio qui dimenticare che *Ypsilon* fu inventata un tempo dal nobile filosofo nativo dell'isola di Samo, chiamato Pitagora. Questa lettera è la rappresentazione morale di Ercole, al tempo in cui era nella sua giovane età cosiddetta adolescenza, vagando un giorno pensieroso per i campi, giunse ad un grande sentiero che si divideva in due altri sentieri, uno molto largo e l'altro molto stretto. E sul largo vide una donna di nome Voluttà che gli tendeva la mano per farlo entrare. Sul cammino stretto c'era una dama chiamata Virtù, che similmente voleva farlo entrare e camminare per la sua via (Terzo Libro, F° LXIIr.).

del compasso deve essere posizionata. […]» (Terzo Libro, F° LXIv., fig. 5). E così egli analizza tutte le lettere del suo alfabeto, le illustra derivandole da questi segni base, e le commenta, le racconta, le *compone*: la A «ha le gambe larghe e divaricate, come un uomo che, così, tiene piedi e gambe quando cammina e passa oltre» (Terzo Libro, F° XXXIIIv., fig. 6)[16]. Tory ci offre in questo modo descrizioni scaturite da punti di osservazione differenti, illustrando innanzitutto le regole che permettono di tracciare con il compasso tutte e ventitré le lettere, occupandosi anche della grafia e della pronuncia, non dimentichiamo infatti che Geoffroy ha avuto un ruolo importante nella modernizzazione linguistica del francese, e nella storia dell'ortografia, a lui dobbiamo l'introduzione della cediglia nella moderna tipografia. Inoltre la sua immaginazione visiva («[…] en estudiant je ne me puis tenir d'imaginer quelque chose, *Champ fleury*, Secondo, F° XIVr.), traduce la fisionomia della lettera iconicamente, addirittura servendosi di analogie sonore, sottili sinestesie: «un simbolo della voce [parliamo ancora della A] che scaturisce di tra le due parti del palato», e aggiungiamo poi che essa è restituita figurativamente dal regolo e dal compasso, i due strumenti principali della pratica geometrica. Quindi si potrebbe in sintesi dire che Tory rimette a nuovo l'arte tipografica da un lato guardando l'estetica dell'Antichità, e dall'altro la mitologia romana. E infatti tornando alle lettere costitutive dell'alfabeto, diremmo meglio del sistema-Tory, cioè la I e la O, la prima si incarica di rappresentare le nove Muse, e la seconda, la O, incorpora le sette arti liberali (Secondo Libro, F° XIVv., figg. 7-8). Ora, osservando progressivamente la quantità sorprendente di informazioni che lo stampatore offre sulle lettere si potrebbe arrivare a dire, ad un primo sguardo, che esse sono supporto grafico per disposizioni morali. Ma sarebbe limitante. Piuttosto, quasi a conclusione di questo percorso, ci sentiamo di dire che le norme tipografiche sono norme morali: il sistema geometrico grazie al cui rigore otteniamo le maiuscole (ma l'appendice allo *Champ fleury* offre numerosi altri fiori alfabetici*)*, mostra il collegamento inattaccabile alle analogie filosofiche, simboliche, allegoriche, figurali e narrative. Dunque al mito e alla letteratura. Tutto si tiene dentro una tale architettura morale. Si tratta del sistema-Tory, certo, della sua inesauribile inventiva, dello straordinario rapporto fra sistema verbale e figurale, della *mise en page* dello *Champ fleury*, ma anche del sistema culturale che caratterizza la Francia, l'Italia e l'Europa all'indomani della scoperta della stampa e che arriva diretto fino a noi. Cultura umanistica e scientifica hanno una profonda radice comune.

V. Qualche altra conclusiva considerazione. Ri-partiamo da Barthes:

> All'inizio del XVI secolo, Geoffroy Tory si meraviglia davanti alle epigrafie latine (e contribuirà allora a sostituire i caratteri di impressione di tipo ‹manoscritto› dei primi

16. Riportiamo la traduzione di Massin ([1970-1993] 1995, p. 27).

> incunaboli con il modello antico, d'origine monumentale, petroglifico). Questa stupefazione, gratuita si direbbe, non poteva affiorare che da un corpo in preda a una voluttà che definiremmo, impropriamente, estetica: il pensiero, e una certa scoperta del corpo, hanno segnato il Rinascimento; la scrittura poteva essere resa al corpo (la scrittura manoscritta del XVI secolo è molto più libera di quella dei secoli seguenti, lungo i quali nuovamente la scrittura si restituisce all'istituzione, allo Stato: Colbert legifera intorno alla pratica della scrittura istituendo una corporazione di maestri scrivani).[17]

Ecco, le parole di Barthes che inaugurano il paragrafo *Corpo*, del IV capitolo (Diletto) di *Variazioni sulla scrittura* ci autorizzano ad entrare in modo diretto in ciò che fa di *Champ fleury* un'opera del tutto unica: si è parlato infatti di proporzioni del corpo umano e in *L'homme lettré*, al F° XXII v. del Secondo Libro di *Champ fleury* (fig. 9), Tory schematizza la figura di un uomo attraverso una griglia che costituisce la base per le sue maiuscole: rendendo così omaggio a Vitruvio, che in precedenza aveva determinato attraverso la geometria le proporzioni del corpo umano, tradotte poi graficamente da Leonardo nell'*Uomo vitruviano* intorno al 1490 (fig. 10). Senza dubbio quindi una idea umanistica, quella di usare la teoria delle proporzioni derivata dalla figura umana come griglia per i propri disegni, che arricchisce poi collegandola ai sistemi mitologici e alle Muse.

Per quanto le riflessioni sulla scrittura e il corpo elaborate da Roland Barthes partano proprio da Geoffroy Tory, esse mirano a un obiettivo almeno in parte diverso da ciò su cui qui ci stiamo muovendo, e cioè quel rapporto tra scrittura e corpo che permette al nostro stampatore francese di strutturare le lettere sulle proporzioni del viso e del corpo umano. Tuttavia Barthes coglie inequivocabilmente nel segno quando sottolinea la relazione tra corpo (particolarmente quello occidentale) e scrittura, tra corpo e atto dello scrivere, tra scrittura e gesto. E su questo chiamando in causa anche il Rinascimento. E chiamando in causa anche Tory nell'attribuire la sua stupefazione a una passione estetica. Del resto Geoffroy non ha solamente interpretato le epigrafie latine, ma ha corredato in chiusura il suo *Champ fleury* di vari alfabeti: «le bouquet final» lo definisce Halevy (2011, p. 93). Come ad esempio le «lettres fantastiques», che permettono di intuire anche attraverso gli strumenti e gli attrezzi di lavoro della vita quotidiana, le lettere dell'alfabeto, o che forse mostrano le lettere vestite di quotidianità, di manualità, di corporeità. Come anche la lettera A, costruita con le forme del compasso e del regolo, che apre la rassegna in *Champ fleury*: «Tra tutti gli strumenti manuali il Compasso è il Re e il Regolo (il righello) la Regina […]» (Terzo Libro, F° 34v., fig. 11). Dunque alfabeti, scrittura e corpo, ha

17. Barthes [1994] 1999, p. 52.

ragione Barthes, rappresentano il racconto fondativo della conoscenza. Ed è ancora Barthes che riporta la nostra attenzione alle ragioni del corpo: il godimento estetico di Tory davanti alle epigrafie latine, le parti del viso e del corpo che danno forma alle lettere dell'alfabeto (figg. 12-13), gli utensili/lettere quasi come un prolungamento della mano dell'uomo. Il corpo è allora quello della singola lettera e insieme quello dell'individuo, e alla fine, dopo il gioco sottile degli elementi geometrici, matematici, retorici, allegorici, mistici, mnemotecnici, è anche quello del soggetto storico che riunisce le ragioni della scrittura come grafismo, come scienza, come letteratura. È insomma il *nostro* sguardo sbigottito di fronte allo svolgimento delle lettere di Tory.

Dispiace sinceramente separarsi a questo punto da Geoffroy Tory, artista della parola rigoroso e coraggioso, e molto altro ci sarebbe ancora da dire, determinato nel suo progetto grande di ri-formare la lingua, l'ortografia e la tipografia francesi: lo lasciamo tuttavia al Petit Pont, a Parigi, in rue Saint-Jaques, impegnato nel suo laboratorio all'insegna del «Pot Cassé» nei pressi del Quartier Latin, dove «l'effervescence intellectuelle» anima una città in cui, nei suoi primi trent'anni del XVI secolo, sono ancora permesse tali «variazioni personali sulla scrittura».[18]

Bibliografia

Barthes R., *Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1994 (trad. it. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999).

Bernard A., *Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François 1er*, Paris, Tross, 1865 (rééd. 1963).

Bruschi A., *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo, 1978.

Cordier P., «Geoffroy Tory et les leçons de l'Antique», *Anabases. Traditions et Réceptions de l'Antiquité* [En ligne], 4 | 2006, § 10. URL: http://anabases.revues.org/3551.

Crépin-Leblond T., Deprouw S., Halévy O., Vène M., *Geoffroy Tory, imprimeur de François Ier, graphiste avant la lettre*, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011, «Introduction», pp. 13-15.

18. Sull'argomento si vedano il già citato Barthes ([1994] 1999, p. 52) e Chartier e Martin 1989.

Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis, in aedibus Aldi Manutii, mense decembri 1499.

Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*, Venetiis, in aedibus Aldi Manutii, mense decembri 1499; Venezia Biblioteca nazionale Marciana: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bibliotecanazionalemarciana.cultura.gov.it/mostre-virtuali/aldo-manuzio-dieci-intermezzi-tipografici/hypnerotomachia-poliphili-venezia-aldo

Deprouw S**.,** *De Bourges à Paris en passant par l'Italie*, in Crépin-Leblond, Deprouw, Halévy, Vène, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011.

Drucker J, *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*, London, Thames and Hudson Ltd, 1995 (trad.it. *Il labirinto alfabetico. Le lettere nella storia e nel pensiero*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnnard, 2000).

Grinevald P-M., *Art et science de la vraie proportion des lettres*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1998, «Préface».

Halévy O**.,** Vène M., *À l'enseigne du Pot cassé. Des livres d'heures d'un genre nouveau in* Crépin - Leblond, Deprouw, Halévy, Vène, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011.

Joost-Gaugier C. L., *Pitagora e il suo influsso sul pensiero e sull'arte*, trad. it. di P. Faccia, Arkeios, 2008.

Le Bars F**.,** *Geoffroy Tory et la reliure* in Crépin-Leblond, Deprouw, Halévy, Vène, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011.

Massin R., *La lettre et l'image*, Paris, Editions Gallimard, 1970 (trad.it. *La lettera e l'immagine. La rappresentazione dell'alfabeto latino dal secolo VIII ai nostri giorni*, Milano, Garzanti, 1995).

Pénot A., «*L'art et science de la vraye proportion des Lettres Attiques* de Geoffroy Tory (1549): défense et codification de la langue française », *Corpus Eve* [En ligne], Domaine français, mis en ligne le 01 décembre 2020, URL:(http://journals.openedition.org/eve/1788).DOI :https://doi.org/10.4000/eve.1788.

Pozzi G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993.

Tory G*., Champ fleury, au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain*, Paris, Guormont, 1529.

Tory G., *L'art et science de la vraie proportion des Lettres Attiques, ou Antiques, autrement dites, Romaines, selon le corps et visage humain, avec l'instruction et manière de faire chiffres etlettres pour bagues d'or, pour tapisserie, vitres et peintures, Item de treize diverses sortes et façons de lettres, d'avantage la manière d'ordonner la langue Française par certaine règle de parler élégamment en bon et plus sain langage Français que par ci-devant, avec figures à ce convenantes, et autre chose dignes de mémoire, comme on pourra voir par la table, le toutinventé, Par maître Geoffroy Tory de Bourges*, Paris, Vivant Gaultherot, 1549.

Tory G.*, Champ fleury, au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain*, 1529, Internet Archive, Getty Research Instute, 2011, (http;//www.archive.org/details/champfleuryauque00tory), Collezione Theodore Besterman.

Zaganelli G., Marino T. (cura di), *Saggi di cultura visuale. Arte, letteratura e cinema*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2015.

Zaganelli G., *Riflessioni sul libro illustrato. Il Polifilo e altri casi di giustapposizione tra registro verbale e visivo*, in Zaganelli, Marino 2015, pp. 253-273.

Elenco immagini

Fig. 1: *Pot cassé*, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Terzo Libro, F° LXXXr.

Fig. 2, *Vaso rotto*, F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, Primo Libro, F°q 5.

Fig. 3, Lettera Y in ghirlanda decorata, G. Tory, *Champ fleury* , 1529, Terzo Libro, F° LXIIIr.

Fig. 4, Lettera Y con figure allegoriche, G. Tory, *Champ fleury* , 1529, Terzo Libro, F° LXIIIv.

Fig. 5, Lettera Y derivata dalla I, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Terzo Libro, F° LXIv.

Fig. 6, Lettera A gambe di un uomo, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Terzo Libro, F° XXXIIIv.

Fig. 7, Lettera I e le nove Muse, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Secondo Libro, F° XIVv.

Fig. 8, lettera O e le sette arti liberali, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Secondo Libro, F° XIVv.

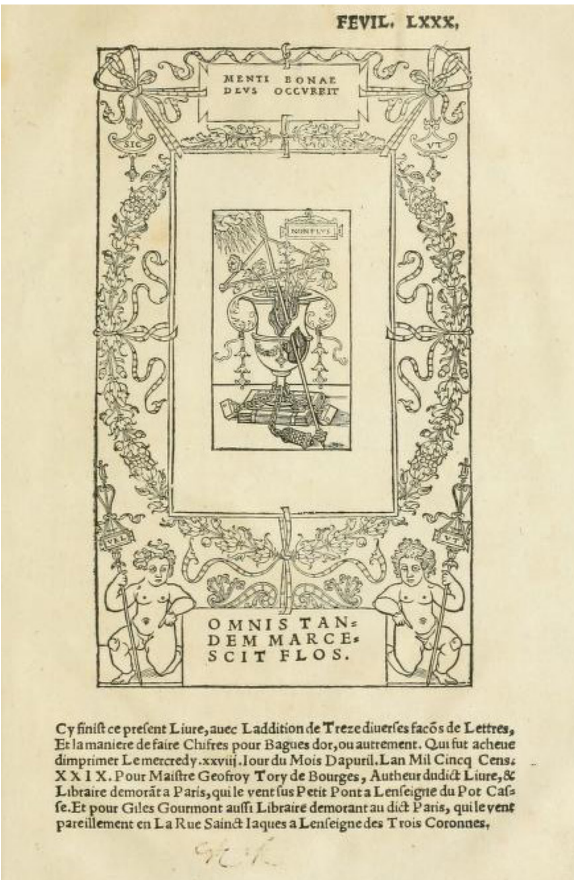
Fig. 9, *L'homme lettré*, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Secondo Libro, F° XXIIv.

Fig. 10*, L'uomo vitruviano*, Leonardo, 1490 circa, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Gallerie dell'Accademia di Venezia

Fig. 11, Lettera A con compasso e regolo, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Terzo Libro, F° XXXIVv.

Fig. 12-13, Lettera O e I e il viso umano, G. Tory, *Champ fleury*, 1529, Secondo Libro, F° XXIv.

(1)


FEVIL. LXXX.

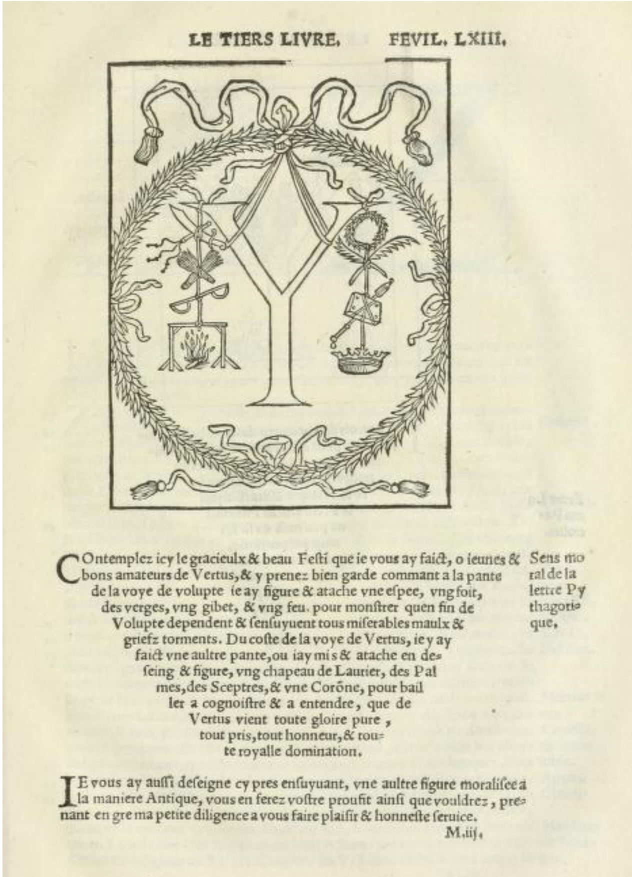
MENTI BONAE DEVS OCCVRRIT

SIC VT

OMNIS TANDEM MARCESCIT FLOS.

Cy finist ce present Liure, auec Laddition de Treze diuerses facõs de Lettres, Et la maniere de faire Chifres pour Bagues dor, ou autrement. Qui fut acheue dimprimer Le mercredy.xxviij.Iour du Mois Dapuril.Lan Mil Cincq Cens. XXIX. Pour Maistre Geofroy Tory de Bourges, Autheur dudict Liure, & Libraire demorãt a Paris, qui le vent sus Petit Pont a Lenseigne du Pot Casse. Et pour Giles Gourmont aussi Libraire demorant au dict Paris, qui le vent pareillement en La Rue Sainct Iaques a Lenseigne des Trois Coronnes.

(3)


LE TIERS LIVRE. FEVIL. LXIII.

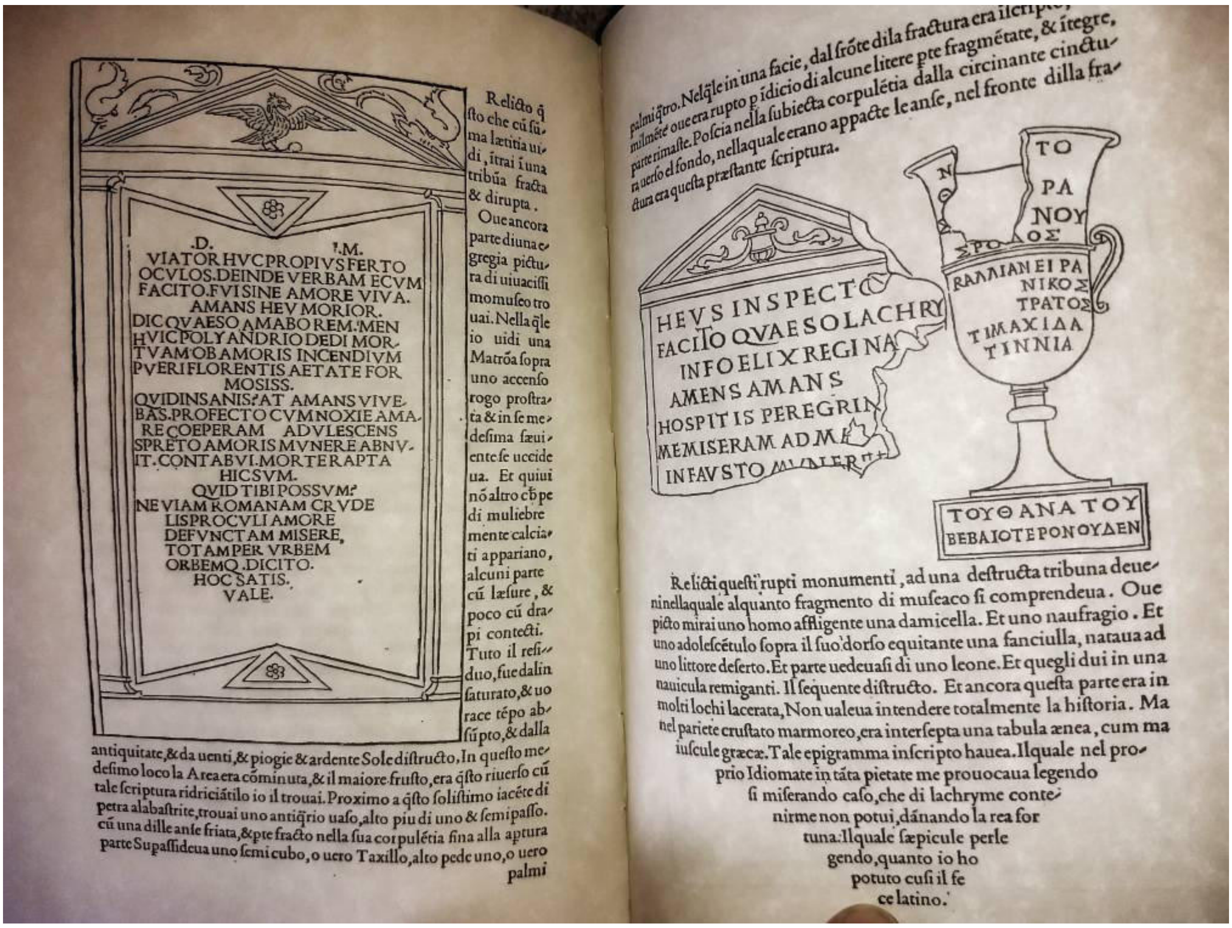
Contemplez icy le gracieulx & beau Festi que ie vous ay faict, o ieunes & bons amateurs de Vertus, & y prenez bien garde commant a la pante de la voye de volupte ie ay figure & atache vne espee, vng foit, des verges, vng gibet, & vng feu. pour monstrer quen fin de Volupte dependent & sensuyuent tous miserables maulx & griefz torments. Du coste de la voye de Vertus, ie y ay faict vne aultre pante, ou iay mis & atache en deseing & figure, vng chapeau de Laurier, des Palmes, des Sceptres, & vne Corõne, pour bailler a cognoistre & a entendre, que de Vertus vient toute gloire pure, tout pris, tout honneur, & toute royalle domination.

Sens moral de la lettre Pythagorique,

IE vous ay aussi deseigne cy pres ensuyuant, vne aultre figure moralisee a la maniere Antique, vous en ferez vostre proufit ainsi que vouldrez, prenant en gre ma petite diligence a vous faire plaisir & honneste seruice.

M.iij.

(2)


D. M.
VIATOR HVC PROPIVS FERTO OCVLOS. DEINDE VERBAM ECVM FACITO. FVI SINE AMORE VIVA. AMANS HEV MORIOR. DIC QVAESO AMABO REM. MEN HVIC POLYANDRIO DEDI MORTVAM OB AMORIS INCENDIVM PVERI FLORENTIS AETATE FORMOSISS. QVID IN SANIS? AT AMANS VIVEBAS. PROFECTO CVM NOXIE AMARE COEPERAM ADVLESCENS SPRETO AMORIS MVNERE ABNVIT. CONTABVI. MORTE RAPTA HIC SVM. QVID TIBI POSSVM? NE VIAM ROMANAM CRVDELIS PROCVLI AMORE DEFVNCTAM MISERE, TOTAM PER VRBEM ORBEMQ. DICITO. HOC SATIS. VALE.

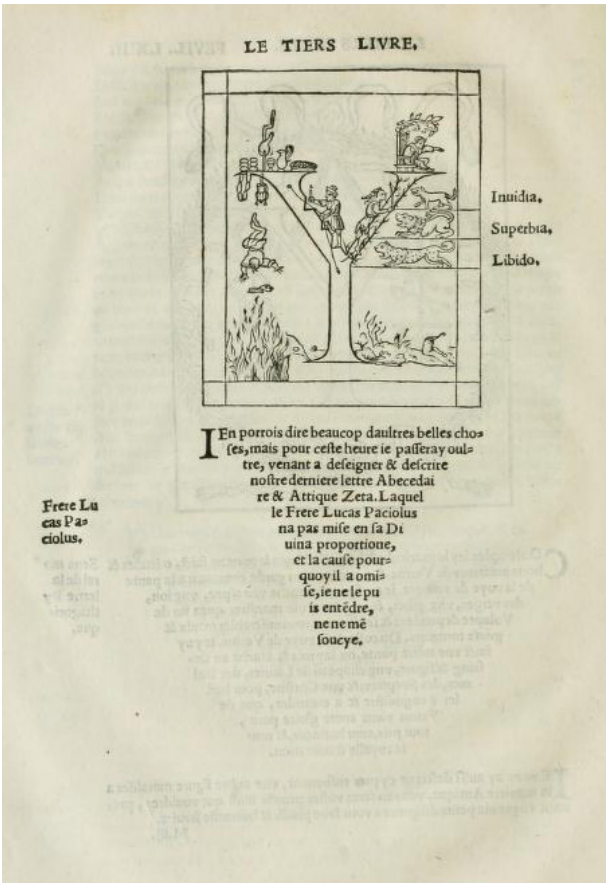
Relicto questo che cũ summa lætitia uidi, itrai ĩuna tribũa fracta & dirupta. Oue ancora parte diuina egregia pictura di uiuacissi momuseo trouai. Nella qle io uidi una Matrõa sopra uno acceso rogo prostrata & in se medesima sæuiente se uccidea. Et quiui nõ altro cħ pe di muliebre mente calciati appariano, alcuni parte cũ læsure, & poco cũ drapi contecti. Tuto il residuo, fue dalin faturato, & uo race tẽpo abscripto, & dalla antiquitate, & da uenti, & piogie & ardente Sole districto. In questo medesimo loco la Area era cõminuta, & il maiore frusto, era qsto riuerso cũ tale scriptura ridriciãtilo io il trouai. Proximo a qsto solistimo iacẽte di petra alabastrite, trouai uno antiqrio uaso, alto piu di uno & semipasso. cũ una dille anse friata, & pte fracto nella sua corpulẽtia fina alla aptura parte Supassideua uno semi cubo, o uero Taxillo, alto pede uno, o uero palmi qtro. Nelqle in una facie, dal frõte dila fractura era ilscripto, milmẽte oue era rupto p indicio di alcune litere pte fragmẽtate, & ĩtegre, parte rimaste. Poscia nella subiecta corpulẽtia dalla circinante cinctura uerso el fondo, nellaquale erano appacte le anse, nel fronte dilla fractura era questa præstante scriptura.

HEVS INSPECTO FACITO QVAE SOLACHRY INFOELIX REGINA AMENS AMANS HOSPITIS PEREGRIN MEMISERAM AD M INFAVSTO

TO PA NOY ΡΟΔΟΣ ΚΑΛΛΙΑΝΕΙ ΠΑ ΝΙΚΟΣ ΤΡΑΤΟΣ ΤΙΜΑΧΙΔΑ ΤΙΝΝΙΑ

ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ ΒΕΒΑΙΟΤΕΡΟΝ ΟΥΔΕΝ

Relicti questi rupti monumenti, ad una destructa tribuna deueni nellaquale alquanto fragmento di museaco si comprendeua. Oue picto mirai uno homo affligente una damicella. Et uno naufragio. Et uno adolescẽtulo sopra il suo dorso equitante una fanciulla, natauaad uno littore deserto. Et parte uedeuasi di uno leone. Et quegli dui in una nauicula remiganti. Il sequente districto. Et ancora questa parte era in molti lochi lacerata, Non ualeua intendere totalmente la historia. Ma nel pariete crustato marmoreo, era intersepta una tabula ænea, cum ma iuscule græcæ. Tale epigramma inscripto hauea. Ilquale nel proprio Idiomate in tãta pietate me prouocaua legendo si miserando caso, che di lachryme contenirme non potui, dãnando la rea fortuna: Ilquale sæpicule perlegendo, quanto io ho potuto cusi il fece latino.



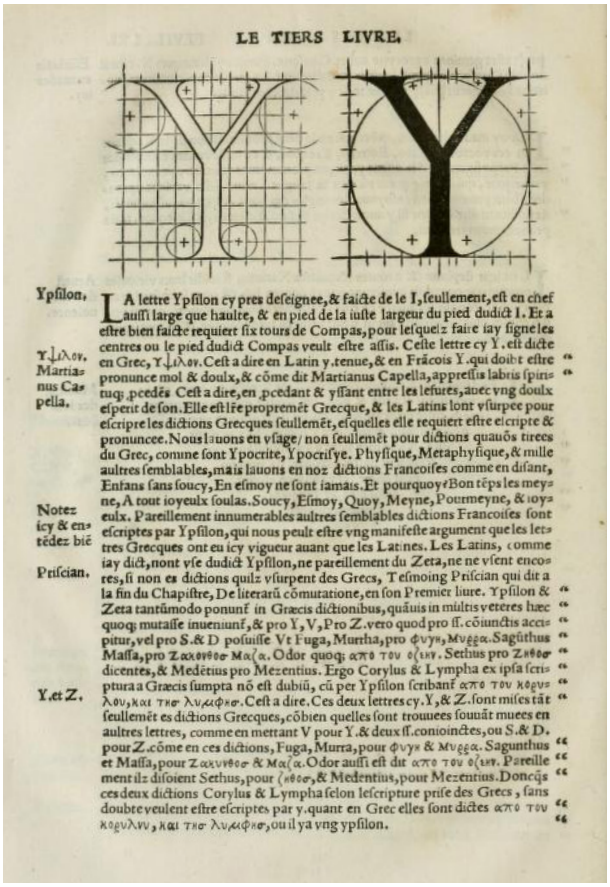
LE TIERS LIVRE.

Inuidia,
Superbia,
Libido,

Frere Lucas Paciolus,

IEn porrois dire beaucop daultres belles choſes, mais pour ceſte heure ie paſſeray oultre, venant a deſeigner & deſcrire noſtre derniere lettre Abecedaire & Attique Zeta. Laquel le Frere Lucas Paciolus na pas miſe en ſa Diuina proportione, et la cauſe pourquoy il a omiſe, ie ne le puis entẽdre, ne ne mẽ ſoucye.

(4)



LE TIERS LIVRE.

Ypſilon,

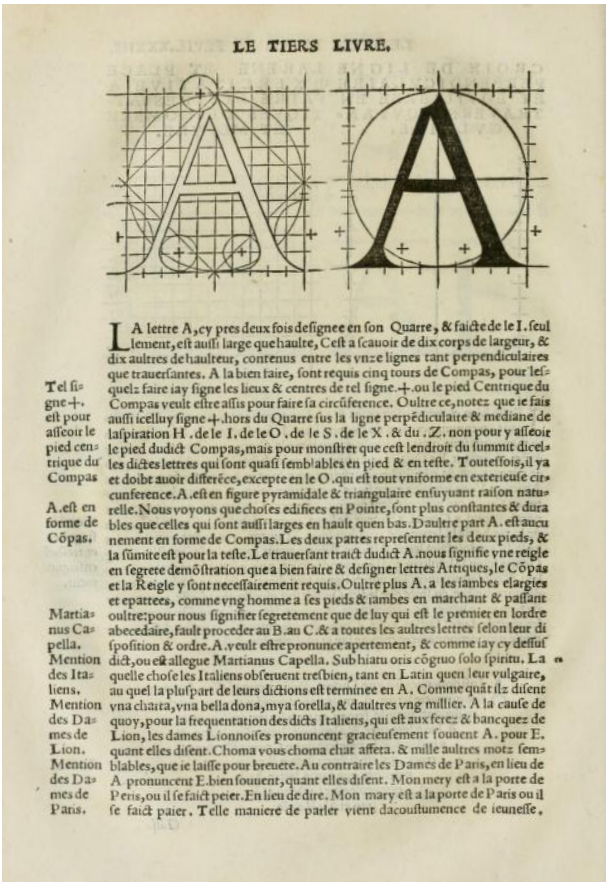
Y.Ὑψιλον. Martianus Capella.

Notez icy & entẽdez biẽ Priſcian.

Y.et Z.

LA lettre Ypſilon cy pres deſeignee, & faicte de le I, ſeullement, eſt en chef auſſi large que haulte, & en pied de la iuſte largeur du pied dudict I. Et a eſtre bien faicte requiert ſix tours de Compas, pour leſquelz faire iay ſigne les centres ou le pied dudict Compas veult eſtre aſſis. Ceſte lettre cy Y. eſt dicte en Grec, Υ.ψιλον. Ceſt a dire en Latin y.tenue, & en Frãcois Y.qui doibt eſtre pronunce mol & doulx, & cõme dit Martianus Capella, appreſſis labris ſpiritu; ꝓcedẽs Ceſt a dire, en ꝓcedant & yſſant entre les leſures, auec vng doulx eſpent de ſon. Elle eſt lire propremẽt Grecque, & les Latins lont vſurpee pour eſcripre les dictions Grecques ſeullemẽt, eſquelles elle requiert eſtre eſcripte & pronuncee. Nous lauons en vſage/ non ſeullemẽt pour dictions quauõs tirees du Grec, comme ſont Ypocrite, Ypocriſye. Phyſique, Metaphyſique, & mille aultres ſemblables, mais lauons en noz dictions Francoiſes comme en diſant, Enfans ſans ſoucy, En eſmoy ne ſont iamais. Et pourquoy ẽ Bon tẽps les meyne, A tout ioyeulx ſoulas. Soucy, Eſmoy, Quoy, Meyne, Pourmeyne, & ioyeulx. Pareillement innumerables aultres ſemblables dictions Francoiſes ſont eſcriptes par Ypſilon, qui nous peult eſtre vng manifeſte argument que les lettres Grecques ont eu icy vigueur auant que les Latines. Les Latins, comme iay dict, nont vſe dudict Ypſilon, ne pareillement du Zeta, ne ne vſent encores, ſi non es dictions quilz vſurpent des Grecs, Teſmoing Priſcian qui dit a la fin du Chapiſtre, De literarũ cõmutatione, en ſon Premier liure. Ypſilon & Zeta tantũmodo ponunt in Grecis dictionibus, quãuis in multis veteres hæc quoq; mutaſſe inueniunt, & pro Y, V, Pro Z. vero quod pro ſſ. cõiunctis accipitur, vel pro S. & D poſuiſſe Vt Fuga, Murrha, pro φυγη, Μυῤῥα. Sagũthus Maſſa, pro Ζακυνθος Μαζα. Odor quoq; απο του ὀζειν. Sethus pro Ζηθος dicentes, & Medẽtius pro Mezentius. Ergo Corylus & Lympha ex ipſa ſcriptura a Grecis ſumpta nõ eſt dubiũ, cũ per Ypſilon ſcribant απο του κορυλου, και της λυμφης. Ceſt a dire. Ces deux lettres cy. Y, & Z. ſont miſes tãt ſeullemẽt es dictions Grecques, cõbien quelles ſont trouuees ſouuãt muees en aultres lettres, comme en mettant V pour Y. & deux ſſ. conioinctes, ou S. & D. pour Z. cõme en ces dictions, Fuga, Murra, pour φυγη & Μυῤῥα. Sagunthus et Maſſa, pour Ζακυνθος & Μαζα. Odor auſſi eſt dit απο του ὀζειν. Pareille ment ilz diſoient Sethus, pour Ζηθος, & Medentius, pour Mezentius. Doncqs ces deux dictions Corylus & Lympha ſelon leſcripture priſe des Grecs, ſans doubte veulent eſtre eſcriptes par y. quant en Grec elles ſont dictes απο του κορυλου, και της λυμφης, ou il ya vng ypſilon.

(5)



LE TIERS LIVRE.

Tel ſigne + eſt pour aſſeoir le pied centrique du Compas

A. eſt en forme de Cõpas.

Martianus Capella.

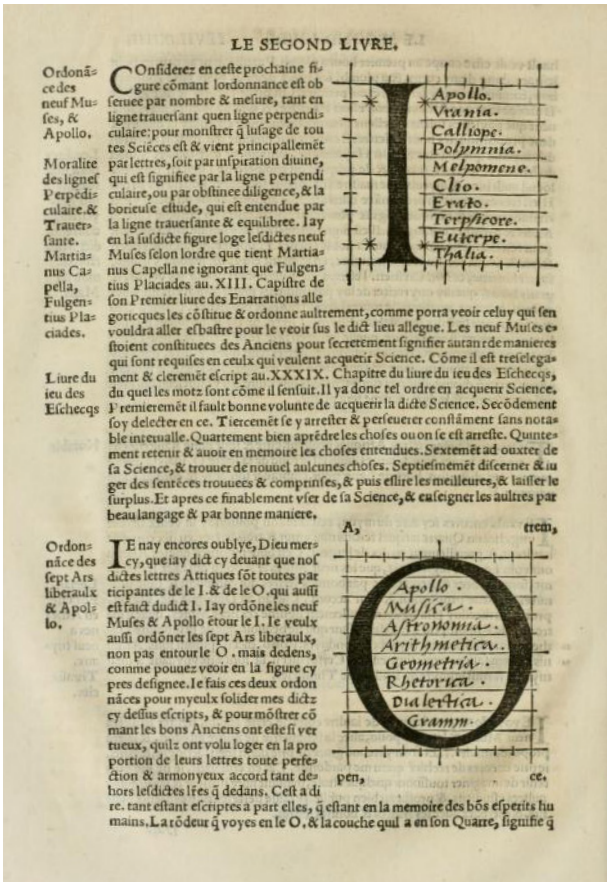
Mention des Italiens.

Mention des Dames de Lion.

Mention des Dames de Paris.

LA lettre A, cy pres deux fois deſignee en ſon Quarre, & faicte de le I. ſeullement, eſt auſſi large que haulte, Ceſt a ſcauoir de dix corps de largeur, & dix aultres de haulteur, contenus entre les vnze lignes tant perpendiculaires que trauerſantes. A la bien faire, ſont requis cinq tours de Compas, pour leſquelz faire iay ſigne les lieux & centres de tel ſigne +. ou le pied Centrique du Compas veult eſtre aſſis pour faire ſa circũference. Oultre ce, notez que ie fais auſſi icelluy ſigne + hors du Quarre ſus la ligne perpẽdiculaire & mediane de laſpiration H. de le I. de le O. de le S. de le X. & du. Z. non pour y aſſeoir le pied dudict Compas, mais pour monſtrer que ceſt lendroit du ſummit dicelles dictes lettres qui ſont quaſi ſemblables en pied & en teſte. Toutesfois, il ya et doibt auoir differẽce, excepte en le O. qui eſt tout vniforme en exterieure circunference. A. eſt en figure pyramidale & triangulaire enfuyuant raiſon naturelle. Nous voyons que choſes edifiees en Pointe, ſont plus conſtantes & durables que celles qui ſont auſſi larges en hault quen bas. Daultre part A. eſt aucunement en forme de Compas. Les deux pattes repreſentent les deux pieds, & la ſũmite eſt pour la teſte. Le trauerſant traict dudict A. nous ſignifie vne reigle en ſegrete demõſtration que a bien faire & deſigner lettres Attiques, le Cõpas et la Reigle y ſont neceſſairement requis. Oultre plus A. a les iambes elargies et epattees, comme vng homme a ſes pieds & iambes en marchant & paſſant oultre: pour nous ſignifier ſegretement que de luy qui eſt le premier en lordre abecedaire, fault proceder au B. au C. & a toutes les aultres lettres ſelon leur diſpoſition & ordre. A. veult eſtre pronunce apertement, & comme iay cy deſſuſ dict, ou eſt allegue Martianus Capella. Sub hiatu oris cõgruo ſolo ſpiritu. La quelle choſe les Italiens obſeruent treſbien, tant en Latin quen leur vulgaire, au quel la pluſpart de leurs dictions eſt terminee en A. Comme quãt ilz diſent vna charta, vna bella dona, mya ſorella, & daultres vng millier. A la cauſe de quoy, pour la frequentation des dicts Italiens, qui eſt aux ferez & bancquez de Lion, les dames Lionnoiſes pronuncent gracieuſement ſouuent A. pour E. quant elles diſent. Choma vous choma chat affera. & mille aultres motz ſemblables, que ie laiſſe pour breuete. Au contraire les Dames de Paris, en lieu de A pronuncent E. bien ſouuent, quant elles diſent. Mon mery eſt a la porte de Peris, ou il ſe faict peier. En lieu de dire. Mon mary eſt a la porte de Paris ou il ſe faict paier. Telle maniere de parler vient dacouſtumence de ieuneſſe.

(6)



LE SEGOND LIVRE.

Ordonãce des neuf Muſes, & Apollo.

Moralite des lignes Perpẽdiculaire. & Trauerſante.

Martianus Capella, Fulgentius Placiades.

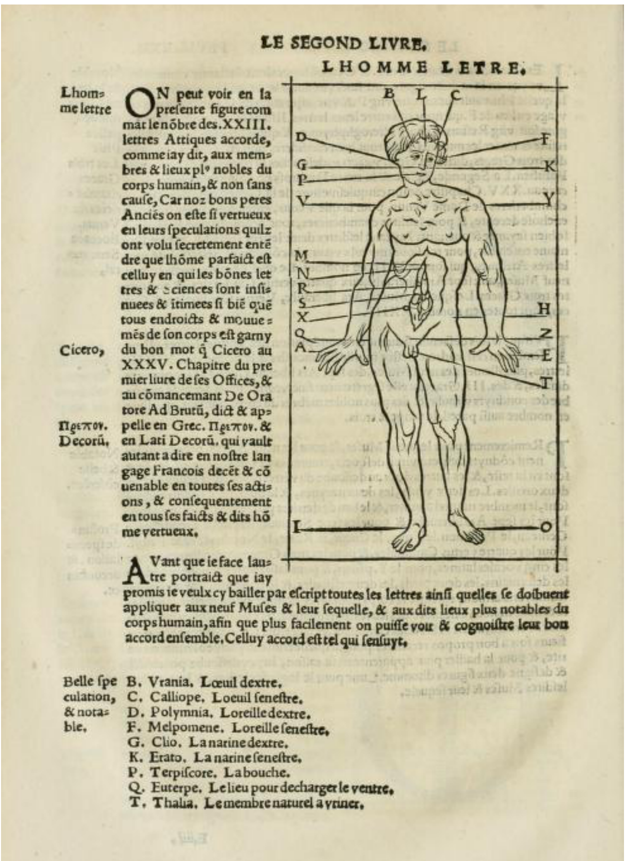
Liure du ieu des Eſcheccqs

CONſiderez en ceſte prochaine figure cõmant lordonnance eſt obſeruee par nombre & meſure, tant en ligne trauerſant quen ligne perpendiculaire: pour monſtrer q̃ luſage de toutes Sciẽces eſt & vient principallemẽt par lettres, ſoit par inſpiration diuine, qui eſt ſignifiee par la ligne perpendiculaire, ou par obſtinee diligence, & laborieuſe eſtude, qui eſt entendue par la ligne trauerſante & equilibree. Iay en la ſuſdicte figure loge leſdictes neuf Muſes ſelon lordre que tient Martianus Capella ne ignorant que Fulgentius Placiades au. XIII. Capiſtre de ſon Premier liure des Enarrations allegoriques les cõſtitue & ordonne aultrement, comme porra veoir celuy qui ſen vouldra aller eſbaſtre pour le veoir ſus le dict lieu allegue. Les neuf Muſes eſtoient conſtituees des Anciens pour ſecretement ſignifier autant de manieres qui ſont requiſes en ceulx qui veulent acquerir Science. Cõme il eſt treſelegament & clerement eſcript au. XXXIX. Chapitre du liure du ieu des Eſcheccqs, du quel les motz ſont cõme il ſenſuit. Il ya donc tel ordre en acquerir Science. Premieremẽt il fault bonne volunte de acquerir la dicte Science. Secõdement ſoy delecter en ce. Tiercemẽt ſe y arreſter & perſeuerer conſtãment ſans notable intervalle. Quartement bien aprẽdre les choſes ou on ſe eſt arreſte. Quintement retenir & auoir en memoire les choſes entendues. Sextemẽt ad ouxter de ſa Science, & trouuer de nouuel aulcunes choſes. Septieſmemẽt diſcerner & iuger des ſentẽces trouuees & comprinſes, & puis eſlire les meilleures, & laiſſer le ſurplus. Et apres ce finablement vſer de ſa Science, & enſeigner les aultres par beau langage & par bonne maniere.

Ordonãce des ſept Ars liberaulx & Apollo.

IE nay encores oublye, Dieu mercy, que iay dict cy deuant que noſ dictes lettres Attiques ſõt toutes participantes de le I. & de le O. qui auſſi eſt faict dudict I. Iay ordõne les neuf Muſes & Apollo ẽtour le I. Ie veulx auſſi ordõner les ſept Ars liberaulx, non pas entour le O. mais dedens, comme pouuez veoir en la figure cy pres deſignee. Ie fais ces deux ordonnãces pour myeulx ſolider mes dictz cy deſſus eſcripts, & pour mõſtrer cõment les bons Anciens ont eſte ſi veritueux, quilz ont volu loger en la proportion de leurs lettres toute perfection & armonyeux accord tant dehors leſdictes lres q̃ dedans. Ceſt a dire. tant eſtant eſcriptes a part elles, q̃ eſtant en la memoire des bõs eſperits humains. La rõdeur q̃ voyes en le O, & la couche quil a en ſon Quarre, ſignifie q̃

(7, 8)


LE SEGOND LIVRE.

LHOMME LETRE.

Lhomme lettre

ON peut voir en la presente figure commat le nõbre des.XXIII. lettres Attiques accorde, comme iay dit, aux membres & lieux pl⁹ nobles du corps humain, & non sans cause, Car noz bons peres Anciẽs on este si vertueux en leurs speculations quilz ont volu secretement entẽdre que lhõme parfaict est celluy en qui les bõnes lettres & sciences sont insinuees & itimees si biẽ quẽ tous endroicts & mouuemẽs de son corps est garny du bon mot q̃ Cicero au XXXV. Chapitre du premier liure de ses Offices, & au cõmancemant De Oratore Ad Brutũ, dict & appelle en Grec. Πρεπον. & en Lati Decorũ. qui vault autant a dire en nostre langage Francois decẽt & cõuenable en toutes ses actions, & consequentement en tous ses faicts & dits hõme vertueux.

Cicero,

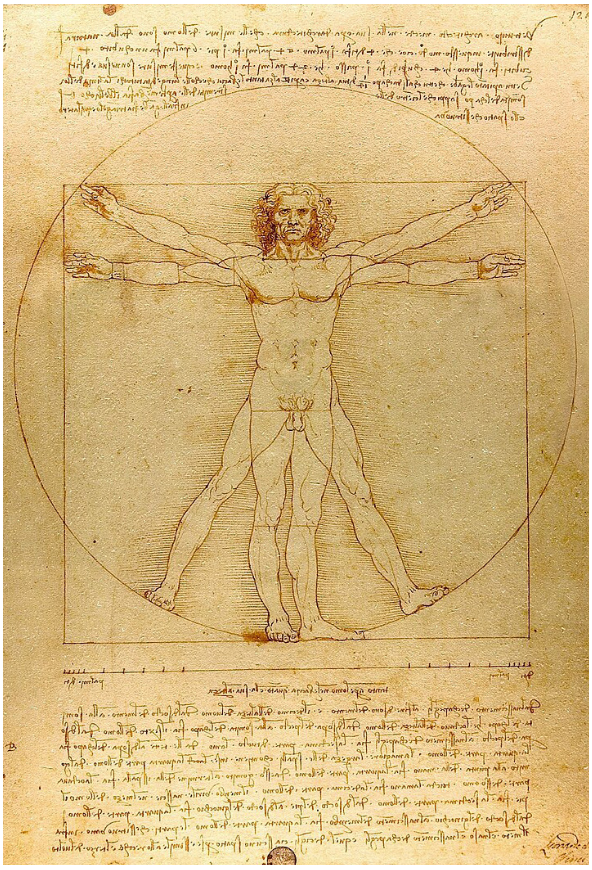
Πρεπον. Decorũ,

AVant que ie face laustre portraict que iay promis ie veulx cy bailler par escript toutes les lettres ainsi quelles se doibuent appliquer aux neuf Muses & leur sequelle, & aux dits lieux plus notables du corps humain, afin que plus facilement on puisse voir & cognoistre leur bon accord ensemble. Celluy accord est tel qui sensuyt.

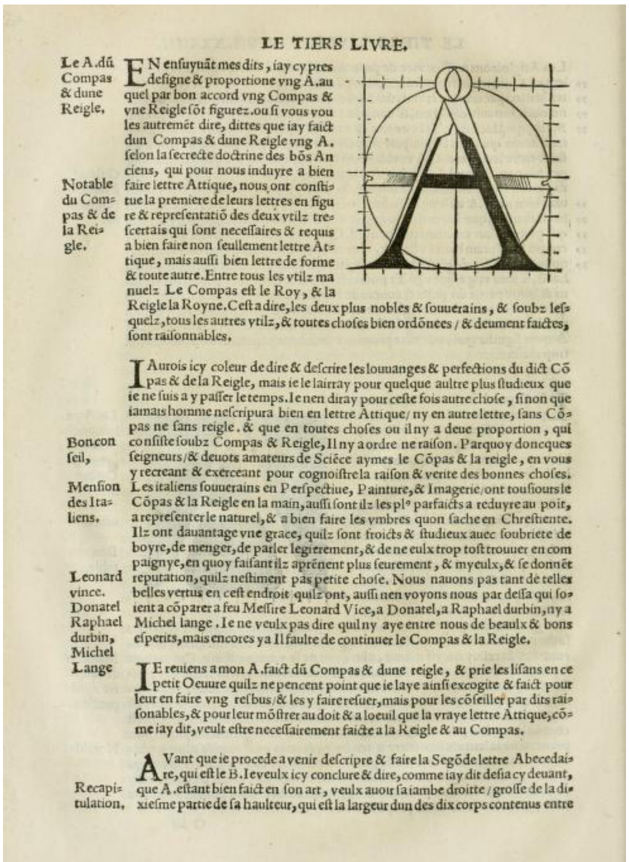
Belle speculation, & notable.

B. Vrania. Lœuil dextre.
C. Calliope. Loeuil senestre.
D. Polymnia. Loreille dextre.
F. Melpomene. Loreille senestre.
G. Clio. La narine dextre.
K. Erato. La narine senestre.
P. Terpiscore. La bouche.
Q. Euterpe. Le lieu pour decharger le ventre.
T. Thalia. Le membre naturel a vriner.

(9)



(10)


LE TIERS LIVRE.

Le A. dũ Compas & dune Reigle.

EN ensuyuãt mes dits, iay cy pres designe & proportione vng A. auquel par bon accord vng Compas & vne Reigle sõt figurez. ou si vous voules autremẽt dire, dittes que iay faict dun Compas & dune Reigle vng A. selon la secrecte doctrine des bõs Anciens, qui pour nous induyre a bien faire lettre Attique, nous ont constitue la premiere de leurs lettres en figure & representatiõ des deux vtilz tres certais qui sont necessaires & requis a bien faire non seullement lettre Attique, mais aussi bien lettre de forme & toute autre. Entre tous les vtilz manuelz Le Compas est le Roy, & la Reigle la Royne. Cest a dire, les deux plus nobles & souuerains, & soubz lesquelz, tous les autres vtilz, & toutes choses bien ordõnees / & deument faictes, sont raisonnables.

Notable du Compas & de la Reigle.

IAurois icy coleur de dire & descrire les louanges & perfections du dict Cõpas & de la Reigle, mais ie le lairray pour quelque aultre plus studieux que ie ne suis a y passer le temps. Ie nen diray pour ceste fois autre chose, sinon que iamais homme nescripura bien en lettre Attique / ny en autre lettre, sans Cõpas ne sans reigle. & que en toutes choses ou il ny a deue proportion, qui consiste soubz Compas & Reigle, Il ny a ordre ne raison. Parquoy doncques seigneurs / & deuots amateurs de Sciẽce aymes le Cõpas & la reigle, en vous y recreant & exerceant pour cognoistre la raison & verite des bonnes choses. Les italiens souuerains en Perspectiue, Painture, & Imagerie / ont tousiours le Cõpas & la Reigle en la main, aussi sont ilz les pl⁹ parfaicts a reduyre au poit, a representer le naturel, & a bien faire les vmbres quon sache en Chrestiente. Ilz ont dauantage vne grace, quilz sont froicts & studieux auec soubriete de boyre, de menger, de parler legierement, & de ne eulx trop tost trouuer en compaignye, en quoy faisant ilz aprẽnent plus seurement, & myeulx, & se donnẽt reputation, quilz nestiment pas petite chose. Nous nauons pas tant de telles belles vertus en cest endroit quilz ont, aussi nen voyons nous par della qui soient a cõparer a feu Messire Leonard Vice, a Donatel, a Raphael durbin, ny a Michel lange. Ie ne veulx pas dire quil ny aye entre nous de beaulx & bons esperits, mais encores y a Il faulte de continuer le Compas & la Reigle.

Bon conseil,

Mension des Italiens.

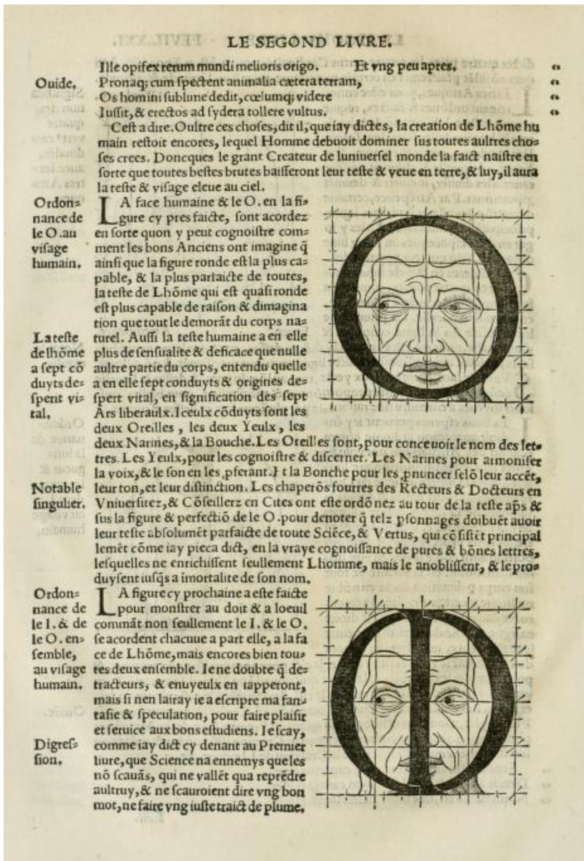
Leonard vince. Donatel Raphael durbin, Michel Lange

IE reuiens a mon A. faict dũ Compas & dune reigle, & prie les lisans en ce petit Oeuure quilz ne pencent point que ie laye ainsi excogite & faict pour leur en faire vng resbus / & les y faire resuer, mais pour les cõseiller par dits raisonables, & pour leur mõstrer au doit & a loeuil que la vraye lettre Attique, cõme iay dit, veult estre necessairement faicte a la Reigle & au Compas.

AVant que ie procede a venir descripre & faire la Segõde lettre Abecedaire, qui est le B. Ie veulx icy conclure & dire, comme iay dit desia cy deuant, que A. estant bien faict en son art, veulx auoir sa iambe droitte / grosse de la dixiesme partie de sa haulteur, qui est la largeur dun des dix corps contenus entre

Recapitulation,

(11)


LE SEGOND LIVRE.

Ille opifex rerum mundi melioris origo. Et vng peu apres.
Pronaq; cum spectent animalia cætera terram,
Os homini sublime dedit, cœlumq; videre
Iussit, & erectos ad sydera tollere vultus.

Ouide,

Cest a dire. Oultre ces choses, dit il, que iay dictes, la creation de Lhõme humain restoit encores, lequel Homme debuoit dominer sus toutes aultres choses crees. Doncques le grant Createur de luniuersel monde la faict naistre en sorte que toutes bestes brutes baisseront leur teste & veue en terre, & luy, il aura la teste & visage eleue au ciel.

LA face humaine & le O. en la figure cy pres faicte, sont acordez en sorte quon y peut cognoistre comment les bons Anciens ont imagine q̃ ainsi que la figure ronde est la plus capable, & la plus parfaicte de toutes, la teste de Lhõme qui est quasi ronde est plus capable de raison & dimagination que tout le demorãt du corps naturel. Aussi la teste humaine a en elle plus de sensualite & deficace que nulle aultre partie du corps, entendu quelle a en elle sept conduyts & origines desperit vital, en signification des sept Ars liberaulx. Iceulx cõduyts sont les deux Oreilles, les deux Yeulx, les deux Narines, & la Bouche. Les Oreilles sont, pour conceuoir le nom des lettres. Les Yeulx, pour les cognoistre & discerner. Les Narines pour aimoniser la voix, & le son en les p̃ferant. Et la Bouche pour les p̃nuncer selõ leur accẽt, leur ton, et leur distinction. Les chaperõs fourres des Recteurs & Docteurs en Vniuersitez, & Cõseillerz en Cites ont este ordõnez au tour de la teste ap̃s & sus la figure & perfectiõ de le O. pour denoter q̃ telz p̃sonnages doibuẽt auoir leur teste absolumẽt parfaicte de toute Sciẽce, & Vertus, qui cõsistẽt principallemẽt cõme iay pieca dict, en la vraye cognoissance de pures & bõnes lettres, lesquelles ne enrichissent seullement Lhomme, mais le anoblissent, & le produysent iusq̃s a imortalite de son nom.

Ordonnance de le O. au visage humain.

La teste de lhõme a sept cõduyts desperit vital,

Notable singulier.

LA figure cy prochaine a este faicte pour monstrer au doit & a loeuil commãt non seullement le I. & le O. se acordent chacune a part elle, a la face de Lhõme, mais encores bien toutes deux ensemble. Ie ne doubte q̃ detracteurs, & enuyeulx en iapperont, mais si nen lairay ie a escripre ma fantasie & speculation, pour faire plaisir et seruice aux bons estudiens. Ie scay, comme iay dict cy denant au Premier liure, que Science na ennemys que les nõ scauãs, qui ne vallẽt qua reprẽdre aultruy, & ne scauroient dire vng bon mot, ne faire vng iuste traict de plume.

Ordonnance de le I. & de le O. ensemble, au visage humain,

Digression,

(12)

Strategie e pratiche
delle culture contemporanee

Tra scienza e romanzo. *La tribù degli alberi* di Stefano Mancuso e il pianeta verde

§

Between Science and Novel : La tribù degli alberi *by Stefano Mancuso and the green planet*

Cristina Vignali,
Université Savoie Mont Blanc, LLSETI

Abstract:

L'articolo riflette sull'uso della narrazione scientifica nel romanzo *La tribù degli alberi* di Stefano Mancuso. Scienziato e fondatore della neurobiologia vegetale, Mancuso si cimenta per la prima volta nella narrativa per raggiungere un pubblico più ampio e sensibilizzarlo al tema del cambiamento climatico. Il romanzo vede come protagonisti gli alberi. L'obiettivo è combattere la "cecità verso le piante" e sfidare la prospettiva antropocentrica, promuovendo una nuova visione in cui le piante sono riconosciute per la loro intelligenza e importanza ecologica. Il romanzo diventa quindi uno strumento etico per affrontare un tema cruciale come il cambiamento climatico, in un contesto narrativo che coniuga precisione scientifica e immaginazione.

***Parole chiave*:** Stefano Mancuso, cambiamento climatico, alberi, intelligenza delle piante, neurobiologia vegetale

The article reflects on the use of scientific narrative in the novel *La tribù degli alberi* by Stefano Mancuso. A scientist and founder of plant neurobiology, Mancuso ventures into fiction for the first time to reach a wider audience and raise awareness

about climate change. The novel's protagonists are trees. The aim is to combat 'plant blindness' and challenge the anthropocentric perspective, promoting a new vision in which plants are recognized for their intelligence and ecological importance. The novel thus becomes an ethical tool to address a crucial issue like climate change, in a narrative context that combines scientific accuracy and imagination.

***Keywords*:** Stefano Mancuso, climate change, trees, trees' intelligence, plant neurobiology

Nell'ambito della riflessione intrapresa nel presente volume attorno alla narratività in contesto scientifico-divulgativo, intendiamo proporre alcune considerazioni attorno al romanzo *La tribù degli alberi* di Stefano Mancuso (Einaudi, 2022).

Fondatore della neurobiologia vegetale, Mancuso è professore ordinario presso l'Università di Firenze e ordinario dell'Accademia dei Georgofili, nonché direttore del Laboratorio Internazionale di Neurobiologia Vegetale, che ha sede a Firenze, Kitakyushu, Bonn e Parigi. Scienziato di prestigio internazionale, Mancuso è tra le massime autorità mondiali impegnate ad elaborare una nuova verità sulle piante, creature intelligenti capaci di imparare, ricordare, scegliere. Nel 2010, ad Oxford, è stato il primo scienziato italiano ad essere invitato in qualità di speaker in un TEDGlobal, e in seguito oggetto di oltre 1,4 milioni di visualizzazioni, soltanto sul sito TED. Nel 2014 fonda una start-up dell'Università di Firenze, PNAT, che ha come obiettivo il trasferimento di conoscenze sul comportamento delle piante in innovazioni tecnologiche ispirate appunto al modello vegetale. Dopo gli esordi, nel 2013, con la pubblicazione presso Giunti del pluripremiato best-seller *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, nel 2016, vince il premio del Ministero della Scienza e Tecnologia austriaca *Wissenschaftbuck des Jahres* per il miglior saggio scientifico dell'anno, *L'intelligenza delle piante*, per il quale Alessandra Viola, giornalista scientifica, è co-autrice. Il suo libro *Plant Revolution* (Giunti, 2017) vince il Premio Galileo 2018, il più prestigioso premio per la saggistica scientifica. Negli anni successivi, Mancuso è all'origine di numerose pubblicazioni: con Laterza escono *L'incredibile viaggio delle piante* (2018), e *La Nazione delle Piante* (2019), vincitore del Premio Capalbio e dell'Earth Prize, *La pianta del mondo* (2020), vincitore del Premio Pozzale Luigi Russo e *Fitopolis, la città vivente* (2023). I suoi libri sono ora tradotti in oltre venti lingue. Nel corso degli anni, Mancuso affina le proprie capacità di appassionato divulgatore, tanto che nel 2013 il *New Yorker* lo inserisce nella classifica dei 'world changers'. Mancuso è un abile oratore, e non esita ad utilizzare media diversi per trasmettere il proprio messaggio scientifico al grande pubblico. È

all'origine di diversi podcast tra cui *Di sana Pianta*, realizzato nel 2023 per Chora Media in collaborazione con l'agenzia letteraria di Elastica. I diversi episodi del podcast, iniziano con un primo minuto in cui Mancuso rende noti, con parole semplici ma di estrema efficacia retorica, i principi fondamentali che sottendono la sua opera di divulgazione in direzione di una rivalutazione dell'importanza accordata alle piante dall'essere umano nella sua visione antropocentrica nel corso dei secoli, fuori e dentro la scienza: «È difficile sottovalutare l'importanza delle piante. La vita stessa di questo pianeta dipende dalla presenza delle piante. La vita di tutti noi animali dipende dalle piante. Senza le piante, questo pianeta sarebbe sterile, simile a Marte o a Venere. Il nostro pianeta non è il pianeta azzurro; il nostro pianeta è, in realtà, il pianeta verde»[1]. Nel riaffermare l'appartenenza dell'uomo al mondo animale, Mancuso insiste sull'interconnessione tra mondo vegetale e mondo animale, e sull'importanza del primo per la sopravvivenza del secondo: non è l'acqua che rende il nostro pianeta unico, ma la vita, garantita appunto dall'esistenza stessa delle piante.

Con *La tribù degli alberi*, Mancuso compie un ulteriore passo, approdando per la prima volta alla narrativa. Il passo è breve, come sottolinea peraltro Fulvio Paloscia all'uscita del romanzo, cogliendo le potenzialità autoriali dello scienziato nei suoi saggi precedenti:

> C'era da aspettarselo, il grande salto nella letteratura. Perché sotto la pelle dei saggi firmati da Stefano Mancuso vibra sempre il sottile brivido della narrazione, del racconto piegato alla scienza (nel suo caso, la botanica) svelandone segreti e misteri, come un romanzo d'avventura[2].

Invitato, in occasione del festival Lago Maggiore LetterAltura il 24 settembre 2023, a presentare le ragioni che l'hanno spinto a intraprendere il terreno del romanzo, Mancuso oltre a confermare il portato narrativo della sua opera saggistica, ne esplicita le ragioni. Nel contesto di un Paese come l'Italia che legge sempre di meno, occorreva superare il modello del saggio divulgativo per portare a conoscenza di un maggior numero possibile di persone i risultati delle ricerche condotte in laboratorio. L'esperienza dello 'scrivere storie' per elucidare concetti scientifici già presente nei suoi saggi si concretizza nel romanzo inteso come strumento per divulgare:

> […] io sono uno scienziato e quindi ho sempre scritto dei saggi e i saggi per loro natura sono estremamente pignoli,

1. Gli episodi 6-10 del podcast sono fruibili mediante il sito : https://choramedia.com/podcast/di-sana-pianta/. Consultato il 10 luglio 2024.

2. Fulvio Paloscia, «La tribù degli alberi. Stefano Mancuso debutta nella narrativa con un romanzo», *La Repubblica* (Firenze), 22 novembre 2022, https://Ţrenze.repubblica.it/cronaca/2022/11/22/news/Ţrenze_stefano_mancuso_libro_la_tribu_degli_alberi_einaudi-375531894/. Consultato il 10 luglio 2024.

> uno non può scrivere mai nulla che non sia supportato da evidenze scientifiche pubblicate, […] nonostante questo ho sempre cercato di scrivere dei saggi che fossero […] il più possibile divulgativi. Detto questo, quello che a me interessa è che quello per cui lavoriamo nei laboratori divenga in un qualche modo noto al maggior numero di persone possibili. […] [I]n Italia, il numero di persone che leggono libri è [...] praticamente irrilevante e quindi capite che già questo è un problema, poi, se nell'ambito di questi, andate a vedere quelli che leggono i saggi, questa è una riserva indiana [...]. E allora [...] se si vuole davvero però divulgare qualche cosa, bisogna trovare dei sistemi che in qualche maniera travalichino quelli del saggio normale [...]. Allora ho pensato di provare con la narrativa; a me piace moltissimo scrivere, chi ha letto i miei saggi sa che c'è spesso un tono molto narrativo, racconto delle storie, perché in un qualche modo servono a spiegare quello di cui vogliamo parlare. In questo caso, mi sono lasciato andare, [...] ho scritto un romanzo [...].

Contestualmente, la narrazione romanzesca diventa lo strumento per esprimere con urgenza il cambiamento climatico globale in atto; il romanzo si fa strumento etico per comunicare ai più quanto sta accadendo al nostro pianeta:

> Un tempo a me piaceva quando andavo parlando delle piante intelligenti […], poi a un certo punto io ho capito che non potevo parlare solo delle piante intelligenti se non raccontavo quello che sta succedendo; lo trovo proprio un problema etico. Non raccontare quello che accade è per me impossibile[3].

Già nel 2007, Antoine Compagnon si interrogava sul valore e lo scopo della letteratura. Nella sua ormai celebre lezione al Collège de France, lo studioso esprimeva preoccupazione per lo spazio sempre più ristretto concesso alla letteratura nella società del XXI secolo e per la conseguente diminuzione della sua importanza. Tuttavia, parallelamente, la tendenza a ibridare le forme letterarie e l'inclinazione verso l'interdisciplinarità nell'ambito della ricerca sembrano consentire la costruzione di un nuovo paradigma del rapporto tra letteratura e società. Il cosiddetto 'ritorno alla realtà' del romanzo contemporaneo riporta al centro della scena il ruolo di scrittori e scrittrici che fanno sentire la propria voce sull'attualità. Sono spesso essi

3. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=TOw5EarXhvY. Consultato il 5 luglio 2024.

stessi che, complice anche l'uso dei social network e il diverso tipo di visibilità che questi strumenti consentono, rivendicano «un ruolo di intellettuale *engagé*»[4]. Considerando la critica e lo smantellamento alle quali sono state sottoposte le «strutture di integrazione sociale, politica e culturale che l'impegno prevede», Raffaele Donnarumma afferma che l'impegno si è modificato, adattandosi al contesto diverso ed evolvendo verso forme di «partecipazione civile»[5] da parte dello scrittore.

L'impossibilità di stare in silenzio dinanzi al cambiamento climatico diventa la molla che innesca il romanzo, nella speranza (flebile, perché cosciente dell'esiguo numero di lettori) di ricorrere agli strumenti della narrazione romanzesca per spiegare (a un pubblico extra-accademico) quanto sta accadendo. Affrontare, mediante la forma del romanzo, un tema complesso come quello del cambiamento climatico – che pur incontrando ormai da anni il consenso della comunità scientifica in merito a realtà e cause del fenomeno – resta ancora disatteso dalle politiche pubbliche locali, nazionali e internazionali, genera eco-ansia nella popolazione, è oggetto di *battage* mediatico e solleva posizioni climato-scettiche, presenta un certo numero di insidie. Tra queste, la necessità per lo scrittore di intrecciare tra loro precisione del dato scientifico – in questo caso proveniente dal campo della neurobiologia vegetale – e fantasia, senza correre il rischio di risultare didascalico o, peggio ancora, moraleggiante. Il rischio, in altri termini, di scrivere un saggio che si finga narrativa.

Nei suoi saggi e nei suoi interventi pubblici, Mancuso appunta un errore antropocentrico centrale nella storia della scienza, rappresentato dal test dello specchio secondo il quale gli animali non-umani – a differenza dell'animale-umano (tranne nei primissimi anni dell'infanzia) – non riconoscendosi davanti ad uno specchio, dimostrerebbero di non avere consapevolezza di sé. Quest'errore ha portato Mancuso ad affermare quanto, per uno scienziato, antropomorfizzare i soggetti di studio sia una delle cose più pericolose da evitare. Fare il test dello specchio significa studiare gli altri esseri viventi come se fossero esseri umani. Tale errore antropocentrico, con le piante, è quantuplicato, dal momento che esse sono l'antitesi stessa non solo di ciò che siamo noi uomini, ma anche di quanto sono gli animali in generale. Cercare di capire, umanizzandole, le piante – mediante la loro antropomorfizzazione – è l'errore contro cui lo scienziato-Mancuso afferma di aver combattuto nel corso della sua intera carriera scientifica. A questo problema del consesso scientifico se ne aggiunge un secondo, che consiste nella resistenza ad intendere le piante come aventi capacità riconosciute anche al mondo animale, nonché nell'utilizzare terminologie comunemente impiegate per gli animali (umani o meno) anche per le specie vegetali, pur

4. Federica Lorenzi, Lia Perrone Lia (a cura di), *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015, p. 7.

5. Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», 64, luglio-dicembre 2011, p. 22.

quando i sorprendenti risultati sperimentali sulle possibilità cognitive degli organismi vegetali, capaci di movimento attivo e in alcuni casi di un sofisticato riconoscimento percettivo, impongono di rimetterne in discussione la concezione ultra-passiva tradizionale[6]. Espressioni come «stato vegetativo», o «essere un vegetale» usate per l'essere umano sono una prova di quanto l'immaginario collettivo sia ancora profondamente ancorato ad una concezione del mondo vegetale che pure le ricerche degli ultimi due secoli hanno superata.

Proprio questi due presupposti – la necessità dello scienziato di opporsi al processo di conoscenza delle piante concepito mediante l'antropomorfizzazione delle stesse da un lato, e la volontà di rovesciare definitivamente un sistematico errore di prospettiva che vede nelle piante esseri passivi alla mercé degli ambienti naturali e della predazione animale – costituiscono il fulcro della macchina retorica del romanzo. Perché non solo le piante – o, meglio, gli alberi – sono i protagonisti del primo romanzo di Stefano Mancuso, bensì fanno esattamente quanto è capace di fare l'essere umano, benché lo facciano, come ha affermato Mancuso stesso sempre in occasione del festival Lago Maggiore LetterAltura, «con un motore vegetale», «in maniera arborea»[7]. Per dare solo alcuni esempi, come gli esseri umani, contemplano i tramonti, ma con una valenza metaforica evidente, in quanto per gli alberi la luce, il 'raggio verde' che osservano nella loro adorazione dei tramonti, è nutrimento, è vita. Come gli esseri umani, vivono in un complesso sistema di relazioni sociali, ma la rete sociale, la connessione tra le piante, si concretizza attraverso una raffinata rete radicale. Sono alberi che ballano, cantano, si innamorano, si ubriacano, elaborano strategie, scelgono, comunicano, imparano, memorizzano, immagazzinano il loro sapere in una chilometrica biblioteca-labirinto sotterranea, ma sono anche sensibili ai cambiamenti esterni, migrano, o si spartiscono il terreno.

Il romanzo nasce quindi come spazio di profonda libertà rispetto ai vincoli posti allo scienziato dalla saggistica scientifica. Rendere protagonisti gli alberi ed escludere completamente dalla scena del romanzo l'essere umano permette allo scrittore una duplice funzionalità: da un lato, permette di riparare (perlomeno nello spazio del romanzo) alla *plant blindness* di cui parla Mancuso nei suoi scritti scientifici, cecità multi-fattoriale dovuta al malfunzionamento cognitivo del nostro cervello; dall'altro, porre gli alberi e la loro azione sotto il riflettore ambisce a farceli comprendere, in primo piano e non come specchio dell'essere umano. L'*agency* degli alberi passa anche attraverso la loro comunicazione. Nell'interazione dialogica tra i personaggi vegetali del romanzo, nel donare un linguaggio a esseri percepiti come silenziosi dall'essere umano, il lettore si dispone con maggiore sensibilità a

6. Stefano Mancuso, *Plant Revolution. Le piante hanno già inventato il nostro futuro*, Firenze, Giunti, 2017.

7. https://www.youtube.com/watch?v=TOw5EarXhvY. Consultato il 5 luglio 2024.

riconoscere agli alberi quanto spiegano i precedenti libri di divulgazione di Mancuso, ovvero che hanno intelligenza e capacità di comunicare, e che tali caratteristiche vengono messe al servizio dello stesso essere vegetale per garantire la propria sopravvivenza. Perché, come affermava lo scienziato già nel 2016, in occasione di un incontro dedicato alle 'organizzazioni invisibili', «l'evoluzione non premia il migliore, premia il più adatto»[8]. Il cervello umano, così performante, potrebbe essere un freno in termini evolutivi, più che un vantaggio. Ci sono microorganismi che non si muovono e che ci hanno surclassato. La definizione che dà Mancuso dell'intelligenza merita che vi ci si soffermi in questa sede. È dello scienziato stesso l'affermazione secondo la quale «la capacità di risolvere problemi è la definizione di intelligenza [...] più condivisibile»[9]. L'intelligenza delle piante sta tra l'altro nell'aver sviluppato un corpo (senza organi singoli o doppi come gli animali) e un'organizzazione (diffusa e decentralizzata) differente dalla nostra (centralizzata, verticistica e gerarchica), il che permette loro di affrontare e risolvere problemi (come l'attacco da parte di specie animali) pur senza muoversi, dato il loro essere sessili. Tra le con-cause della *plant blindness* dell'essere umano, ci sarebbe l'ambiente stesso in cui viviamo dall'inizio della civiltà umana, circa dodicimila anni fa, quando l'essere umano è divenuto stanziale, perdendo la capacità di focalizzare la propria attenzione sul verde, fonte di pericolo, come in centinaia di generazioni precedenti, ma anche l'estrema diversità delle piante dall'uomo. In quanto esseri animati, gli esseri umani hanno sviluppato la propria intelligenza attraverso il movimento, attraverso quest'ultimo risolviamo i problemi. Siamo capaci di risolvere un problema evitandolo, spostandoci via da esso. Il fatto che ci muoviamo – cosa che noi riteniamo un vantaggio – non lo è. Il non vedere le piante in quanto specie così differente dalla nostra sta diventando un enorme svantaggio evolutivo – insiste Mancuso nella sua produzione e divulgazione scientifica – perché non ci permette di capire che la vita abbraccia molto più di quanto crediamo. Il movimento ci permette infatti di allontanarci dal problema, non di risolverlo. «L'essere misura di tutte le cose ci rende ciechi alla possibilità che qualche cosa che è diverso da noi nella struttura, organizzazione, abbia le nostre stesse capacità o abbia delle capacità simili alle nostre»[10].

Nel restituire una forma di alterità agli alberi nel suo romanzo, nel rovesciare la prospettiva antropocentrica da cui guardiamo agli alberi – divenuti i soli protagonisti della narrazione – Mancuso ci racconta un mondo che spesso rimane ai margini della nostra attenzione, e alla cui presenza siamo

8. Stefano Mancuso, «L'organizzazione vista dalle piante», in *Le organizzazioni invisibili. Modulo di Scuola Coop*, https://www.youtube.com/watch?v=verL_bc-tI4. Consultato il 7 luglio 2024.

9. Stefano Mancuso, «È vero che le piante sono intelligenti?», in *Lucy – Sulla cultura*, https://www.youtube.com/watch?v=Tg28ILMaWfQ. Consultato il 10 luglio 2024.

10. *Ibid*.

così abituati da aver ormai bisogno di rieducarci a *vedere* le piante. Non è caso che il romanzo sia introdotta da una mappa, prodotta dall'illustratore Andrea Alemanno, a sollecitare prima di tutto il senso della vista, attraverso i tratti del disegno, in bianco e nero, che illustrano la geografia di Edrevia e delle sue cinque tribù vegetali, ognuna con specifiche caratteristiche e territori: i creativi Terranegra, gli stoici Gurra, gli scienziati Dorsoduro, i mediatori Guizza e gli storici Cronaca. La mappa riporta valli, alture e colline abitate dalle diverse tribù – oltre alla biblioteca che qui, contrariamente a quanto avviene nel romanzo, si affaccia sul mare. Ma la presenza delle piante, e ancora più degli alberi, è più che sporadica, in quanto la mappa presenta al lettore un ambiente materico, minerale più che vegetale, quasi un invito ad affinare lo sguardo e a non accontentarsi di rilevare quanto emerge da una prima visione. In alto, a segnare il sottinteso nord della mappa, campeggia il nome di Edrevia, forma di palindromo della parola 'verde' a cui è aggiunto il suffisso «-ia», lo stesso di 'utopia', come a suggerire un assetto sociale che attribuisca il giusto valore alle piante, non ancora raggiunto nella realtà, ma che viene proposto come ideale e modello. È un invito ad acuire lo sguardo per vedere gli alberi e – nel carpire le caratteristiche della loro organizzazione individuale e collettiva, in particolare il funzionamento della rete che li mantiene in relazione fino all'applicazione pratica nei capitoli finali, della soluzione individuata al problema che minaccia la comunità di Edrevia – coglierne finalmente l'intelligenza, perché è dalle piante che viene una soluzione in grado di ritardare gli effetti del cambiamento climatico. Perché la comunità di Edrevia, fondata su un delicato equilibrio tra i suoi abitanti vegetali, prende coscienza di un cambiamento del numero delle piante in ogni singola tribù. Le ricerche condotte per capire l'origine del fenomeno portano al cambiamento climatico, che modifica il comportamento degli alberi, con uno spostamento degli stessi verso l'alto e verso nord, oltre a distruggerne una parte a causa di incendi, inondazioni, smottamenti. Il compito di raccontare la storia di Edrevia, dai tempi prosperi per la comunità, in cui «[c]'era cibo in abbondanza, il clima era mite e i compagni prosperavano indisturbati»[11], alla scoperta di un'incognita minaccia che ne perturba numericamente i membri, spetta a Laurin Il Piccolo, albero antifrasticamente di enorme portata e ormai vecchio, incarnazione dell'alterità come appunta egli stesso:

> [...] il mio nome è un'antifrasi – giusto per farvi capire che razza di approfonditi studi classici si affrontano nella tribù. Ero un vero e proprio gigante, per questo si divertivano a chiamarmi Piccolo. [...] A tre mesi ero giù più alto dei miei compagni di tre anni. Mi si vedeva crescere, letteralmente; di giorno in giorno diventavo più alto e più grosso. [...] Era una crescita così tumultuosa che molti compagni all'inizio ne rimasero scossi, dubitando perfino che fossi davvero uno di loro[12].

11. Stefano Mancuso, *La tribù degli alberi*, Torino, Einaudi, p. 4.

12. *Ibid.*, p. 7.

Starà a Laurin, e ad un numero esiguo di vegetali eletti, inoltrarsi nella biblioteca sotterranea per trovare l'origine del problema, riepilogata da Lisetta:

> Dunque, vediamo di ricapitolare: negli ultimi anni gli eventi estremi come alluvioni, uragani, siccità, incendi ecc. sono aumentati a una velocità inaudita, provocando una serie di catastrofi senza precedenti. I parassiti e le malattie hanno aumentato la loro incidenza, molte specie hanno iniziato grandi migrazioni, trasferendosi in regioni più adatte alla loro sopravvivenza. Tutto questo, in un modo o nell'altro, ha finito per influire anche sulla composizione numerica dei diversi clan di Edrevia[13].

La diffusione dell'informazione, pur vitale per Edrevia, è rimasta in buona parte racchiusa nei documenti prodotti da alcuni studiosi vegetali, custoditi nella biblioteca-labirinto; le parole di Pino per aiutare l'incredula Lisetta a capire tale assurdità fanno emergere mediante la *mise en abîme* le ragioni stesse del romanzo di Mancuso:

> [...] gli studiosi si limitano a pubblicare i loro ehmm... studi scientifici per la sola considerazione dei loro pari. Nessuno legge quello che scrivono al di fuori di quei pochi studiosi che, paradossalmente, sono già al corrente del problema. Il puro solipsismo della scienza. Da questo punto di vista non meraviglia che il loro lavoro sia del tutto ehmm... ignorato dai compagni[14].

Le parole di Pino precedono la descrizione dell'interno della biblioteca, luogo essenziale del romanzo in quanto è al suo interno che si trova una soluzione al problema, attraverso l'accesso ai suoi prezioni documenti e materiali:

> Dovunque si volgesse lo sguardo, ogni cosa era tappezzata di libri dal pavimento al soffitto. Avevamo la sensazione di scendere all'interno della coscienza stessa di Edrevia. Intorno a noi erano conservate le voci delle innumerevoli generazioni che ci avevano preceduto. Non un singolo minuto della storia della nostra tribú sarebbe passato invano finché nella biblioteca ne fosse rimasta traccia[15].

---

13. Stefano Mancuso, *La tribù degli alberi*, cit., p. 127.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 130-131.

Il ruolo centrale della biblioteca – tempio della coscienza dell'intera comunità di Edrevia e chiave di volta per la risoluzione del problema che minaccia un'intera specie – è ben altro che casuale. Mancuso, in occasione del già citato festival Lago Maggiore LetterAltura, definisce in assoluto la biblioteca, «uno dei luoghi più belli che l'uomo abbia mai immaginato nella storia»[16]. Traslando la biblioteca in uno spazio ctonio e labirintico, lungo centinaia di chilometri e in cui solo pochissimi alberi riescono ad orientarsi, l'autore fa metaforicamente lievitare la conoscenza – anche quella prodotta in maniera solisistica dagli scienziati – nascosta nel sotterraneo affiché affiori in superficie e diventi strumento di salvezza. L'accesso alla parola scientifica prima rinchiusa nei labirinti della biblioteca incontra l'ostacolo degli scettici, che il narratore riassorbe con decisione[17].

La soluzione viene esplicitata da Simplex e consiste «nel percorrere due strade nello stesso tempo: amplificare l'efficienza con cui ognuno di noi assorbe CO_2 e, soprattutto, aumentare come mai prima nella nostra storia il numero di compagni»[18]. L'attuazione del piano di riequilibrio di Edrevia avviene parallelamente al bisogno etico, esplicitato dal Cronaca, capo del clan omonimo, di documentare mediante il racconto, e di garantire il passaggio di consegne:

> «Questa fase della nostra storia avrà conseguenze fondamentali sul futuro di noi tutti. Chi si occuperà di raccontarlo? Siamo sempre stati noi i cronisti di Edrevia. Ma oggi siamo così pochi che non saprei come potremmo assolvere al nostro dovere. Sento questo fallimento come una mia responsabilità, e vorrei fare qualcosa per porvi rimedio. Non posso immaginare che a causa di una mia negligenza Edrevia rimanga senza le cronache della sua storia.»
>
> «Non succederà, – lo rassicurai. – Siamo in pochi, ma riusciremo a svolgere il nostro compito. [...]»[19].

Questo mondo arboreo dotato di un'intelligenza talmente vivida da giungere alle radici del problema, elaborare una strategia di risoluzione ed ap-

16. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=TOw5EarXhvY. Consultato il 5 luglio 2024.

17. «Ma non poteva essere quello il momento per provare scetticismo verso la scienza. Se volevamo avere una possibilità di riequilibrare Edrevia, ora più che mai, avremmo avuto bisogno delle loro indicazioni.», Stefano Mancuso, *La tribù degli alberi*, cit., p. 139.

18. *Ibid.*, p. 162.

19. *Ibid.*, p. 167.

plicarla, non si trova nel romanzo in un'opposizione manichea rispetto agli esseri umani. La nostra specie viene chiamata in causa, ma in modo appena allusorio, per le reponsabilità che porta sul cambiamento climatico:

> [...] possiamo asserire che la causa risiede nell'incremento di alcuni gas (il più diffuso dei quali è la CO_2) che si accumulano nella nostra atmosfera. Questi impediscono alla Terra di raffreddarsi: ecco perché Edrevia si riscalda. Ovviamente, non ci è sfuggito che questi gas non hanno una causa naturale; sono, per la massima parte, generati dalle attività di altri esseri. Siamo tuttavia ragionalmente certi che in breve tempo i disastri cui verranno sottoposte anche le loro comunità li indurranno a ridurre queste emissioni. Nel frattempo, poiché non possiamo in alcun modo influire sulla emissione di CO_2, abbiamo ritenuto che l'unica possibilità pratica di intervento sia concentrarci sulla sua rimozione[20].

Senza mai mettere alla gogna pubblica l'essere umano, attraverso la *dissipatio* mai distopica del genere umano, il romanzo riesce a mostrare il nostro essere marginali, effimeri, finalmente detronizzati dal centro del mondo che ci siamo autoassegnati. Il romanzo non è un'elegia del mondo arboreo contro quello umano, ma preferisce suggerire una gioiosa speranza: «vedendo in lontananza le squadre di compagni seminare sulle terre dei Dorsoduro, capii che Edrevia ce l'avrebbe potuta fare»[21].

Con queste ultime parole del narratore, si conclude il romanzo. Misurando la realtà con la finzione, la narrazione assume le responsabilità retoriche che Mancuso porta avanti da anni nella sua prosa scientifica e divulgativa. Nel mostrare come un'evidenza l'interconnessione vitale tra esseri vegetali e animali, il romanzo apre a una solidarietà nel «comun fato», simile a quella che Leopardi prefigurava nel suo ultimo canto *La ginestra, o il fiore del deserto*. Bruno Latour affermava già nel 2019 che «[s]ono [...] i viventi stessi che mantengono e tengono insieme il quadro, che non esisterebbe senza di essi», aggiungendo che «[s]enza i viventi, il pianeta Terra sarebbe come Marte o Venere»[22]. Ispirarsi alle piante, ripopolando il nostro habitat – partendo dalle nostre città – di alberi, questa è la lezione che i protagonisti vegetali del libro ci consegnano. Con la sua operazione romanzesca, forse Stefano Mancuso realizza quanto Carla Benedetti affermava ne *La letteratura ci salverà dall'estinzione*:

---

20. *Ibid.*, p. 161-162.

21. *Ibid.*, p. 181.

22. Bruno Latour, *Siamo terrestri*, in «Il primo amore», n. 10 (*Siamo tutti terrestri*), ottobre 2020, p. 15.

> Al più alto grado, i teorici moderni hanno attribuito alla letteratura una funzione conoscitiva nel *rappresentare* la realtà, ma non il potere di *stimolare un cambiamento radicale* dei modi di pensare che stanno portando la specie umana alla catastrofe. [...] La sua importanza nel fronteggiare l'emergenza odierna è [...] pari a quella della scienza – intendendo quest'ultima non nel senso più corrente di produttrice di predizioni verificabili, ma come sapere «visionario», capace di far evolvere la nostra visione del mondo [...][23].

23. Carla Benedetti, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021, p. 23-24.

Poesia come *Raritätenkabinett*. Interferenze tra scienza, religione e genere nella *Naturlyrik* di Annette von Droste-Hülshoff

§

Interferences between science, poetry and gender in Annette von Droste-Hülshoff's Naturlyrik

Chiara Maciocci
Università di Roma La Sapienza

Abstract:

Con il presente contributo si propone di analizzare l'utilizzo da parte della poetessa tedesca Annette von Droste-Hülshoff (1797-1848), all'interno della sua *Naturlyrik* e nell'ambito della letteratura gotico-realistica del tardo romanticismo, di termini tecnico-scientifici per la descrizione degli elementi del paesaggio naturale e della fauna della Vestfalia. È nella poesia di Annette von Droste infatti che termini geologici, botanici e zoologici diventano lirici per la prima volta (Detering, 2020), e che quindi la letteratura tardo-romantica accoglie in sé notazioni geologiche e cataloghi di animali notturni, che fanno di questo tipo di *Naturlyrik* un esempio vero e proprio di letteratura ecologica (Detering, 2020): una letteratura che tenta di guardare alla natura con sguardo di rispetto e cura, e con una volontà di nominare con esattezza che corrisponde con il volerne riconoscere e valorizzare le differenze specifiche. Le poesie, ma anche le prose di Droste – si pensi a *Das Hospiz auf dem grossen Sankt Bernhard* (*L'ospizio sul Gran San Bernardo* – 1834), in cui la miniaturizzazione del mondo passa attraverso elenchi di animali e piante, digressioni di mineralogia e geologia (Cusatelli, 1988) – cercano di comprendere la natura come

un contesto di vita completo, sistemico e dinamico, in cui la scrittrice e la scrittura sono sempre profondamente coinvolti; tanto che, senza avere contezza del suo «universalismo enciclopedico» (Nettesheim, 1973), e quindi senza la percezione delle conoscenze scientifiche che l'autrice è andata raccogliendo fin dall'infanzia, a partire dalle sue ampie letture di storia naturale nella biblioteca del padre e dalle sue osservazioni pratiche nei paesaggi vestfalici, alcuni dei testi di Droste risultano di difficile comprensione (Nettesheim, 1973). Nel presentare, attraverso casi studio determinati, tratti soprattutto dal ciclo di poesie più noto della poetessa *Haidebilder* (Quadri della Brughiera), lo specifico dell'utilizzo da parte dell'autrice di un linguaggio scientifico che diventa poetico, si tenterà nondimeno di contestualizzare questo utilizzo e di metterlo in relazione con l'esperienza biografica dell'autrice e il panorama socioculturale in cui essa era inserita. Essendo, quello in cui Droste viveva, uno Stato tedesco cattolico di metà Ottocento, il contesto era quello di una società a dominazione maschile in cui le donne erano in gran parte escluse dagli inter-discorsi scientifico-letterari dell'Illuminismo e dell'epoca di Goethe, così come lo erano dalle istituzioni accademiche e dai media – e di conseguenza anche dai presupposti e dalle forme della poesia scientifica. Il fatto che un'autrice, in quell'epoca, inserisse nella sua poesia termini tratti dal linguaggio scientifico e dunque mostrasse di maneggiare una cultura che le era specificamente preclusa, fa assumere ai suoi testi il valore di una testimonianza inedita di ibridazione – non solo dei discorsi scientifici e dei discorsi letterari, ma di questi con i discorsi sul genere e sull'esperienza biografica di chi scrive (Detering, 2020). L'uso di elementi scientifici nella scrittura letteraria di Droste verrà quindi esaminato anche in relazione a come quest'uso si leghi all'esperienza dell'autrice di essere donna, e alle strategie adoperate da essa per sciogliere il paradosso di una donna che conosce e usa i linguaggi della scienza – una tra tutte, quella di inserire nelle sue poesie a tema naturalistico protagonisti uomini.

Parole chiave: Annette von Droste-Hülshoff, *Naturlyrik*, Letteratura ecologica, Critica femminista

This contribution aims to analyse German poet Annette von Droste-Hülshoff's (1797-1848) use of technical-scientific terms to describe elements of the natural landscape and fauna of Westphalia in her Naturlyrik and in the context of late Romantic gothic-realistic literature. Indeed, it is in the poetry of Annette von Droste that geological, botanical and zoological terms become lyrical for the first time (Detering, 2020), and that late Romantic literature thus accommodates geological notations and catalogues of nocturnal animals, which make this type of Naturlyrik a true example of ecological literature (Detering, 2020): a literature that attempts to look at nature with a gaze of respect and care, and with a willingness to name accurately that corresponds with wanting to recognise and value its specific differences. Droste's poems, but also her prose – one thinks of *Das Hospiz auf dem grossen Sankt Bernhard* (1834), in which the miniaturisation of the world passes through lists of animals and plants, digressions into mineralogy and geology (Cusatelli, 1988) - attempt to understand nature as a complete, systemic and dynamic context of life, in which the writer and her writing are always deeply involved; so much so that, without an awareness of her 'encyclopaedic universalism' (Nettesheim, 1973), and thus wi-

thout a perception of the scientific knowledge that the author has been gathering since childhood, from her extensive natural history readings in her father's library and her practical observations in the Westphalian landscapes, some of Droste's texts are difficult to understand (Nettesheim, 1973). In presenting, through selected case studies, mainly taken from the poet's best-known cycle of poems, *Haidebilder* (Pictures of the Heath), the specifics of the author's use of scientific language that becomes poetic, an attempt will nevertheless be made to contextualise this use and relate it to the author's biographical experience and the socio-cultural landscape in which she was embedded. Being, that in which Droste lived, a Catholic German state in the mid-nineteenth century, the context was that of a male-dominated society in which women were largely excluded from the scientific-literary inter-discourses of the Enlightenment and Goethe's era, as well as from academic institutions and the media – and consequently also from the assumptions and forms of scientific poetry. The fact that an author at that time included terms taken from scientific language in her poetry and thus showed that she was handling a culture that was specifically precluded to her, makes her texts take on the value of an unprecedented testimony of hybridisation – not only of scientific and literary discourses, but of these with the discourses on gender and the biographical experience of the writer (Detering, 2020). The use of scientific elements in Droste's literary writing will therefore also be examined in relation to how this use is linked to the author's experience of being a woman, and to the strategies she used to dissolve the paradox of a woman who knows and uses the languages of science – one of these being that of including male protagonists in her nature-themed poems.

Keywords: Annette von Droste-Hülshoff, *Naturlyrik*, Ecological literature, Feminist criticism

1. Introduzione. *Romanticismo* e *Poetisierung der Wissenschaft*

Nella prefazione alla seconda edizione delle sue *Lyrical Ballads*, William Wordsworth restituisce con le seguenti parole una visione poetologica che avrebbe segnato, e insieme portava il segno di un'intera epoca:

> If the labours of Men of science should ever create any material revolution, direct or indirect, in our condition, and in the impressions which we habitually receive, the Poet will sleep then no more than at present; he will be ready to follow the steps of the Man of science, not only in those general indirect effects, but he will be at his side, carrying sensation into the midst of the objects of the science itself. The remotest discoveries of the Chemist, the Botanist, or

> Mineralogist, will be as proper objects of the Poet's art as any upon which it can be employed, if the time should ever come when these things shall be familiar to us, and the relations under which they are contemplated by the followers of these respective Sciences shall be manifestly and palpably material to us as enjoying and suffering beings. (Wordsworth 1800, p. 607)

All'inizio del Diciannovesimo secolo, il poeta romantico inglese per eccellenza presentava in questo modo il tentativo, condiviso con l'amico Samuel Taylor Coleridge, di conciliare l'attività poetica con le nuove scoperte scientifiche che in quegli anni andavano avvicendandosi sempre più velocemente. E al contempo mostrava l'inconsistenza di un pregiudizio che, affondando le radici in quella concezione analitica della scienza dischiusa dal tardo Rinascimento e abbracciata dal razionalismo illuminista, descriveva il Romanticismo come pressoché inconciliabile con le istanze delle scienze naturali moderne, in quanto basato sul sentimento e l'immaginazione anziché sull'empiria e le analisi dell'intelletto. Come invece mostra una serie estremamente nutrita di studi a riguardo[1], non solo l'età romantica ha visto numerosi dei suoi poeti trasfigurare in materiale e forme poetiche nuove i risultati delle esplorazioni conoscitive di biologia, geologia, mineralogia o botanica; ma alle correnti di pensiero romantiche possono essere ricondotte, oltre che le sistematizzazioni di grandi filosofi della natura, anche le analisi e le ricerche di veri e propri scienziati. Basti pensare al campo, attiguo a quello inglese ma forse più esemplare, del Romanticismo di lingua tedesca: in esso, la figura del *Naturforscher* – filosofo-scienziato della natura – si è mossa per anni sul crinale tra la ricerca scientifica pura e l'atteggiamento conoscitivo-estetico del filosofo e dell'artista, facendo capo così a una comunità decentralizzata (Phillips 2012, pp. 28-29) che ha contato tra le sue fila personaggi influenti come Johann Wolfgang von Goethe[2]; ma non sono mancati neanche scienziati nel senso più specifico del termine,

1 Per citarne solo alcuni, v. Holmes R., S. Uglow J.S., *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty & Terror of Science*, London, Folio Society, 2015; Cunningham A., Jardine N. (a cura di), *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Kipperman M., *Coleridge, Shelley, Davy, and Science's Millennium*, in «Criticism», 40, no. 3, 1998, pp. 409-436; Knight D., *Romanticism and the Sciences*, in Cunningham A., Jardine N. (a cura di), *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 13-24; Ruston S., *Creating Romanticism: Case Studies in the Literature, Science and Medicine of the 1790s*, London, Palgrave Macmillan, 2013; Ruston S., *'Natural Enemies in Science, as Well as in Politics': Romanticism and Scientific Conflict*, in «Romanticism», 11, no. 1, 2005, pp. 70–83.

2 Si pensi, a mo' di esempio, agli studi di Goethe sulla morfologia delle piante. Cfr. Engelhardt D. (a cura di), *Goethe als Naturforscher im Urteil der Naturwissenschaft und Medizin des 19. Jahrhunderts. Themen, Texte, Titel*, J.B. Metzler, Berlin, 2024.

le cui scoperte – in particolar modo nel campo della fisica – avrebbero segnato dei punti di svolta nello sviluppo della scienza moderna[3]. È proprio in Germania, d'altronde, che il pregiudizio sulla presunta estraneità della poesia romantica rispetto alle proposizioni della scienza può essere spiegato come conseguenza del pregiudizio, nutrito dall'esterno, verso i *Naturforscher* tedeschi: il rifiutarsi, da parte di questi ultimi, di aderire al dettato della «analisi pura», ossia a quel ricercare scientifico basato solo sulla facoltà dell'intelletto e sulle sue divisioni e classificazioni, rivolgendosi al contrario a visioni onnicomprensive e unificanti di spiegazione della realtà, aveva fin da subito attirato su di loro le critiche dei *philosophes* francesi, votati a un tipo di scienza naturale intesa in senso prettamente sperimentale-razionale (Schütt 1990, p. 11).

Ma la poesia romantica, e soprattutto tardo-romantica, di lingua tedesca, non solo non poteva rimanere sorda di fronte all'irruzione delle scienze naturali, e della tensione illuminista al sapere enciclopedico, nella vita intellettuale del mondo civilizzato di inizio Ottocento; ma ha anche fatto in modo di trarre, dalle branche e dai sempre nuovi risultati della scienza, materiale privilegiato per le sue creazioni (Nettesheim 1975, pp. 9-23). Accogliendo in sé i contenuti lessicali e tematici delle scienze del periodo, riconfigurandoli in maniere molteplici e trasfigurandoli in schemi poetici innovativi, poeti e scrittori come E.T.A. Hoffmann, Adalbert von Chamisso, Adalbert Stifter e Arno Holz hanno realizzato una «*Wissenschaftkunst*» (Müller 1810, p. 42) in cui, come teorizzato dal medico e pittore del tempo Carl Gustav Carus, «la conoscenza [veniva] ricompresa nell'atto creativo attraverso una vera e propria compenetrazione», producendo al contempo «un accrescimento del potere creativo» (Nettesheim 1973, p. 8).

Alla base di questa felice aggregazione di scienza e poesia, di questa «*Poetisierung der Wissenschaft*» (Nettesheim 1975) nella cultura di lingua tedesca, si trovano i processi sempre più capillari di popolarizzazione e divulgazione a cui si veniva sottoponendo le scienze naturali nel corso del Diciannovesimo secolo. Processi che poggiavano le loro basi materiali sullo sviluppo vertiginoso del mercato editoriale di quegli anni, e di conseguenza sulle nuove possibilità di accesso all'informazione e all'educazione dischiuse da esso (Peters 2004, p. 68); ma che trovavano il loro motore teorico nella convinzione, caratteristica dello *Zeitgeist* illuminista-romantico e incarnata in numerose figure di intellettuali-scienziati, che la conoscenza potesse fare da fondamento alla costruzione in senso morale dell'individuo, e da esso consolidare il sentimento di comunità del popolo in particolare e

3 Si rifanno a principi romantici i fisici Johann Ritter, il quale scoprì la connessione tra l'elettricità e l'affinità chimica, e Hans Christian Örsted, scopritore del nesso tra elettricità e magnetismo. Cfr. Schütt, H.-W., *Naturverstaendnis und Naturwissenschaft im Biedermeier*, in «Droste-Jahrbuch 2», 1988-1990, p. 11.

dell'umanità in generale[4]. Non da ultimo, poi, a giocare un ruolo fondamentale nel venire a compenetrarsi di scienza e poesia nel Diciannovesimo secolo vi è stata la progressiva secolarizzazione e demitizzazione dell'antico linguaggio simbolico poetico, ossia il passaggio da una lingua di simboli e motivi prettamente mitico-religiosi a una lingua eterogenea e ibrida, aperta all'incursione di termini e immagini provenienti dalle sfere delle scienze umane, delle scienze empiriche e del quotidiano (Nettesheim 1967, p. 27).

È in questo panorama di commistioni e ibridazioni che, accanto alle creazioni tardo-romantiche di Hoffmann, Chamisso e Stifter, può inserirsi a pieno titolo la *Naturlyrik* di Annette von Droste-Hülshoff. Nata nel 1797 da famiglia aristocratica, nella regione cattolico-conservatrice della Vestfalia, la poetessa a lungo tempo definita *Heimatdichterin*[5] ha paradossalmente fatto della sua poesia della natura il luogo esemplare del venire a coincidere degli schemi poetici tradizionali – in lei peculiarmente legati a una gamma di motivi biblico-mistici (Kühlmann 1986, pp. 431-447) – e dei nuovi linguaggi scientifici utilizzati dalla botanica, dalla geologia, dalla mineralogia, dalla medicina. La *Bildung* di Annette von Droste-Hülshoff, altrettanto aperta agli influssi dei dibattiti delle scienze naturali di quegli anni come quella di molti altri letterati tedeschi, assume tuttavia il valore di una educazione estremamente eccentrica, se posta in relazione al contesto in cui ha avuto luogo – quello dell'aristocrazia terriera, rigidamente cattolica del Münsterland, chiusa all'ascesa della borghesia cittadina e al mito del progresso scientifico (Cusatelli 1971, pp. 23-41) –; e se posta in relazione al genere della poetessa – quel genere femminile a cui era vietato, almeno ufficialmente, l'accesso a un'istruzione solida e trasversale, soprattutto nei campi della matematica e delle scienze (Wiesner-Hanks 2017). A partire da questo contesto sociale e da questa identità di genere, Annette von Droste è tuttavia riuscita a dar voce a una poesia scientifica della natura che ha fatto della contraddizione il suo tema privilegiato, e della mescolanza di linguaggi e stilemi la sua

4 Ad esempio, il biologo Lorenz Oken (1779-1851), autore di una *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände*, era convinto del fatto che solo la storia naturale aveva potuto sbaragliare gli orrori della superstizione e contribuire all'elevazione dello spirito umano; e Justin Bertuch (1747-1822), autore del *Bilderbuch für Kinder*, *summa* per immagini di animali, piante e oggetti della natura, definiva il fine della divulgazione come un divenire *homo generalis* dell'*homo particularis*. Cfr. Nettesheim J., *Die geistige Welt der Dichterin Annette von Droste zu Hülshoff*, Friedrich Schnack, Regensberg, Münster, 1967, pp. 25-31.

5 «Poetessa che canta la terra natia», cioè patria in senso più ristretto. Cfr. Mittner L., *Storia della Letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione* (1820-1970), vol. 2, Einaudi, Torino, 1971, p. 1085. Ma tale definizione veniva già criticata nel 1925: «Spesso si è lodato il merito di Annette come poetessa patriottica. […] Ma Annette non è assolutamente solo poetessa patriottica. Ella ha il dono di comprendere nell'essenza ogni paesaggio che le si presenta e di rappresentarlo poeticamente» (Oppens E., *Die Gestaltung der Landschaft bei Annette von Droste-Hülshoff*, Hamburg, 1925, p. 27).

forma costante. Nei seguenti capitoli si cercherà dunque di rendere conto, primariamente, delle circostanze e della misura del concreto esser venuta a contatto della poetessa con le scienze del suo tempo; e si cercherà infine di restituire, tramite il riferimento ad alcune evidenze testuali tratte dal ciclo *Haidebilder*, il senso del convergere di scienza, schemi poetici tradizionali e genere nella sua *Naturlyrik*.

2. L'educazione scientifica di Annette von Droste-Hülshoff

Cresciuta nel castello di Hülshoff vicino Münster, Annette von Droste è stata, insieme a sua sorella e ai suoi due fratelli, la felice destinataria di una educazione d'avanguardia, fondata sulla valorizzazione delle conoscenze positive e sull'armonico venire a conciliarsi dei principi cattolici e di quelli illuministi. L'atmosfera eccezionalmente illuminista della dimora aristocratica aveva infatti il suo centro d'irradiazione nel padre di famiglia, Clemens-August II von Droste-Hülshoff: naturalista, botanico e appassionato avicultore, egli univa il pragmatismo del padrone aristocratico con una genuina curiosità nei confronti della molteplicità delle forme della natura e del mondo[6]. A garantire invece l'accompagnarsi puntuale di un'educazione cattolica tradizionale all'apprendimento delle scienze era la madre Therese von Droste-Hülshoff, rigida sorvegliante morale ma anche attiva e attenta fautrice della crescita intellettuale dei figli (Peters 2004, p. 79). A questi ultimi vennero così impartite, dal precettore Wenzelo prima e dal cappellano Weydemeyer poi, lezioni in tedesco, francese, matematica, greco e latino, ma anche in scienze naturali, agricoltura ed economia forestale (Detering 2020, p. 15). E sebbene l'apprendimento ufficiale fosse riservato al tempo solamente ai figli maschi, le sorelle Annette e Jenny avevano il permesso di prendervi parte come uditrici[7]: aggiungendosi così alla sfilza di donne la

6 Nel frammento di prosa *Bei uns zu Lande auf dem Lande* (1844) è possibile rintracciare una descrizione del padre di Droste: «Il signore ha molti hobbies, tutti della più fanciullesca originalità; anzitutto una ornitologia vivente (poiché il signore osserva tutto scientificamente). Accanto al suo studio c'è una stanza con della sabbia alta un piede e verdi piccoli abeti, che di tanto in tanto vengono rinnovati. Le finestre sempre aperte sono protette da una rete metallica e qui pigolano e stridono tutti gli animali cantori della regione, un esemplare di ogni specie, dall'usignolo alla cinciallegra; per il signore l'importante è mantenere la serie al completo; la morte di un fanello è per lui come la perdita di una pagina di un'opera di storia naturale […] Inoltre il signore è un valente botanico. Sebbene abbia già bei tulipani ed iris nel suo giardino, per lui non è sufficiente, la sua ricca poesia interiore esige qualcosa di meraviglioso, di inaudito; […] così trasporta con una sottile spazzolina la polvere dal giglio blu a quello giallo, da quello marrone a quello rosso e le specie ottenute costituiscono il suo più grande orgoglio» (Droste-Hülshoff, A., *Sämtliche Werke*, a cura di Heselhaus C., Hanser Verlag, München, 1966, p. 965 ss.).

7 Così Therese von Droste-Hülshoff in una lettera sull'educazione dei figli e delle

cui formazione poteva aver luogo solo se a basso costo, e che quindi nell'ascolto passivo trovavano l'unica via di accesso possibile a un'educazione di alto livello (Peters 2004, pp. 71-72).

Ma è anche attraverso le letture autonome nella biblioteca del padre che la giovane Droste, a detta dell'amica degli anni della maturità Elise Rüdiger, poté ricevere «una solida base di conoscenze positive, così anomala per l'educazione delle donne» (Beuys 1999, p. 54). Nella biblioteca di Hülshoff erano conservati non solo innumerevoli testi letterari e religiosi, ma anche le maggiori opere scientifiche e di divulgazione in circolazione al tempo: tra queste, i dodici volumi della *Species Plantarum* di Linneo, la *Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände* (Storia naturale universale per tutte le classi) del zoologo e botanico Lorenz Oken, la *Kräterkunde* (Scienza delle erbe) del botanico Ludwig Wildenow, e i dodici volumi del popolare *Bilderbuch für Kinder* di Justin Bertuch, *summa* enciclopedica per immagini del sapere biologico dell'epoca, corredata da un commentario in ventiquattro volumi di Karl-Philipp Funke, anch'esso presente nella biblioteca di famiglia[8]. Attraverso questi libri, e molto probabilmente anche attraverso le riviste divulgative che circolavano ampiamente all'epoca (Peters 2004, pp. 105-106), Droste poté sia acquisire delle basi solide nella conoscenza della storia naturale, sia formarsi un'idea adeguata dei discorsi che venivano svolgendosi al tempo – basti pensare al dibattito sorto intorno all'origine e alla storia del globo terrestre, che vide frapporsi nel panorama intellettuale degli anni Venti-Trenta le teorie geologiche del nettunismo (Werner) e del catastrofismo (Cuvier)[9], e di cui Droste era ben a conoscenza[10].

Un ruolo fondamentale, d'altra parte, rispetto alla costruzione e al consolidamento della passione di Annette von Droste-Hülshoff per le scienze naturali – e in particolar modo per la geologia, la mineralogia e la botanica – lo ebbero l'esperienza concreta e il contatto diretto con gli oggetti della natura. Sono note le «escursioni mineralogiche» (Berglar 1967, p. 39) nella landa vestfalica, che la poetessa intraprendeva, come ricorda

---

figlie: «*Ist der Hofmeister da, so mus alle dran*» (quando il precettore è in casa, devono esserci tutti). Citata in Gödden W., *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff,* Schöningh, Paderborn, 1996, p. 14. Si noti l'eccezionalità di questa concessione rispetto alla regola delle famiglie aristocratiche dell'arretrato Münsterland (Peters 2004, p. 80).

8 Un inventario dei libri di scienze naturali conservati nella biblioteca di Hülshoff si può trovare in Nettesheim J., *Die geistige Welt*, op. cit.

9 Per una trattazione precisa v. Beringer C. C., *Geschichte der Geologie und des geologischen Weltbildes*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 1954.

10 v. la lettera a Wilhelm Junkmann del 26 agosto 1839, in Droste-Hülshoff, A., *Historisch-kritische Ausgabe* (HKA), a cura di Woesler W. e Theiss W., Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985, vol. 9,1, p. 66.

l'amica Elise von Hohenhausen, «con un pesante martello nelle sue piccole e bianche mani, alla ricerca della saggezza pietrificata della terra (*der Erde steinerne Weisheit*)» (Quarta 1981, pp. 33-34). Nelle sue passeggiate, che recavano il segno di un «istinto di ricerca» (*Forschungstrieb*) rivolto, sempre secondo Hohenhausen, «più alle cose stesse, all'oggetto naturale e artistico, che alle dotte descrizioni libresche» (Quarta 1981, pp. 33-34), Annette von Droste si soffermava su «ogni insetto e ogni erbetta», andando al contempo soprattutto alla ricerca di pietre e fossili, per i quali provava «gioia e ammirazione»[11], e una curiosità istintiva che si univa a una volontà smisurata di conoscenza. I ritrovamenti della landa venivano infatti osservati da Droste al microscopio del padre (Nettesheim 1958, p. 541), e andavano poi ad arricchire la collezione di minerali e fossili che la poetessa avrebbe mantenuto per tutta la vita[12]: collezione che reca il segno della sua partecipazione attiva a quella pratica scientifica che, nella *Biedermeierzeit*[13], andava sempre più perdendo i suoi connotati romantici

11 Nella sopra citata lettera a Junkmann: «Ora per ordine del medico devo diligentemente battere sulle pietre, ma a volte mi rimetto in gioco con zelo e provo gioia e ammirazione per i crostacei e le piante che, a dispetto delle parole del salmista ("L'uomo si dissecca come un fiore di campo") hanno conservato la loro fragile essenza per millenni. Talvolta provo una strana sensazione nel vedere ripresentarsi qualche stelo e conchiglia proprio nella forma in cui il momento li ha allora fissati, per così dire, nel contorcimento della morte. Vorrei incontrare una volta qualche animale vivo nella pietra».

12 Sull'attività di collezionista di Droste, portata avanti da quest'ultima in concerto con la sorella Jenny e il medico di famiglia Scheppe (Nettesheim 1967, p. 30) si veda la lettura che ne dà Walter Benjamin nel suo *Deutsche Menschen*: «[…] Perché Annette von Droste era collezionista per indole, una collezionista particolare tuttavia, nella cui stanza accanto a pietre e spille non mancavano nuvole e grida di uccelli, ragion per cui in lei l'aspetto magico e quello problematico di questa passione si compenetravano con grande intensità» (Benjamin W., *Uomini tedeschi*, Adelphi, Milano, 1979, p. 49).

13 Con il termine Biedermeier si è inteso definire quell'età specifica della storia tedesca che va dal Congresso di Vienna del 1815 all'inizio della Rivoluzione borghese del 1848. Si tratta di una designazione volta a definire i contorni di una precisa epoca della storia culturale, la quale tuttavia come tale risulta difficilmente delineabile in modo chiaro. Connessa all'ideologia della Restaurazione e quindi a quelle spinte conservative che si contrapponevano agli ideali progressisti incarnati da scrittori come Georg Büchner o Heinrich Heine, la *Biedermeierzeit* si è caratterizzata per un tipo di cultura borghese idealizzante il privato e il domestico; tipicamente biedermeieriani, infatti, sono la preminenza della musica domestica (*Hausmusik*) e l'attenzione minuziosa al design degli interni e alla moda dell'abbigliamento. Per una trattazione esaustiva della visione del mondo, dell'estetica e, soprattutto, della letteratura del Biedermeier cfr. l'opera monumentale di Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848*, voll. 1-3, Metzler, Stuttgart, 1971.

– la visione olistica, la spiegazione sistematica delle cause naturali – e diveniva sempre più ricerca empirica, catalogazione dell'oggettivo, attenzione al prossimo e all'infinitamente molteplice (Schütt 1990, pp. 12-15).

Le attività del collezionare, organizzare e conservare erano infatti considerate un «requisito indispensabile» per il comportamento sociale dell'epoca (Dempf 1955, p. 10), tanto che il biologo Oken, contemporaneo di Droste, si compiaceva del fatto che quasi ogni castello e villaggio erano divenuti collezionisti di «uccelli, insetti, conchiglie e fossili» (Nettesheim 1967, p. 27). Queste attività avevano a monte, dunque, uno slittamento di paradigma scientifico e ideologico – basti pensare alla passione di Alexander von Humboldt per la raccolta sterminata di dati e materiali dall'esperienza (Schütt 1990, p. 12) – che avrebbe influenzato parimenti la cultura, la letteratura e le arti: l'attenzione empirica al dettaglio avrebbe posto le condizioni per la pittura di camera del Biedermeier, e in letteratura avrebbe improntato quel *Detailrealismus* – insieme alla predilezione per il piccolo, il minuscolo, il poco appariscente, il misconosciuto (Nettesheim 1958, p. 518) –, che sarebbero stati attribuiti anche alla scrittura di Droste (Müller 1941, pp. 1-3). Ma il cambiamento di paradigma scientifico portava con sé conseguenze significative soprattutto rispetto all'ordine materiale dell'accesso alla ricerca: una concezione dell'indagine scientifica che privilegiava l'osservazione empirica, la catalogazione e i sistemi di ordine tassonomici; che si rivolgeva alla materialità dell'oggetto prossimo e piccolo, in forza di uno gesto analitico che poteva essere esercitato nell'ambito circoscritto della stanza e della casa; una concezione del genere non poteva che aderire, in maniera eccezionale, all'immagine stereotipica di ciò che rientrava nelle capacità delle donne, e dunque contenere in sé una legittimazione – per quanto invisibile, non ufficiale – del loro partecipare alle attività scientifiche del tempo (Peters 2004, p 77)[14]. Furono infatti numerose le donne che approfittarono di questo venire a coincidere del nuovo paradigma scientifico empirista con l'unico atteggiamento consentito all'appropriazione femminile della conoscenza – quello passivo,

14 Tracce di questa legittimazione di una attività scientifica praticabile dalle donne, fintanto che osservativa e catalogante, si possono ritrovare nell'*Émile* di Rousseau (Rousseau J.-J., *Émile ou de l'éducation*, in Rousseau J.-J., *Ouvres Complètes IV*, a cura di Bernhard Gagnebin V. e Raymond M., Gallimard, Paris, 1969, p. 763). Si vedano anche le *Conversations on Botany* (1840) della chimica inglese Jane Marcet: «What Miss Edgeworth has said of Chemistry may with equal truth be applied to Botany, and may serve to recommend the study of it, as a branch of general education: – "It is not a science of parade, it affords occupation and infinite variety, it demands no bodily strength, it can be pursued in retirement; – there is no danger of its inflaming the imagination, because the mind is intent upon realities. The knowledge that is acquired is exact; and the pleasure of the pursuit is a sufficient reward for the labour» (citato in Margareth A., *Hypatia's Heritage. A History of Women in Science from Antiquity to the Late Nineteenth Century*, The Women's Press, London, 1986, p. 110).

osservatore, catalogante – e divennero attive nel campo delle scienze, praticando con zelo le loro ricerche dentro, e qualche volta persino fuori[15], le case.

Annette von Droste-Hülshoff, in forza delle sue letture e del suo collezionare, e non da ultimo del suo scrivere, può sì essere annoverata tra queste donne scienziate, ma in maniera obliqua, traversa: pur essendo infatti stata riconosciuta, almeno una volta, come *Naturforscherin* vera e propria[16], ella aveva una maniera singolare di appropriarsi del sapere scientifico, che peraltro non si scostava di molto da quella di alcuni degli autori dei libri di storia naturale che leggeva. Come Oken, il quale negli indici ai suoi volumi forniva indicazioni sui significati delle piante provenienti dalla medicina, dalla mitologia e dalla superstizione popolari, includendo quindi tra le sue piante anche le *Heil-, Zauber- e Wunderpflanzen* (Nettesheim 1967, p. 31), Annette von Droste aveva l'habitus di incrociare le conoscenze scientifiche che andava accumulando con i motivi della tradizione religiosa, letteraria e artistica, e con i simboli della propria immaginazione. La sua *Naturforschung*, se gliene si può attribuire una, non poteva darsi che insieme a una *Toposforschung*: una ricerca non tanto, o non solo, della realtà naturale, ma soprattutto della parola-immagine che meglio sapesse nominare il reale – aderendovi il più possibile e, al contempo, attingendo alla potenza topica, simbolica e trasfigurante dell'atto poetico.

3. Haidebilder: quadri geologico-religiosi dal margine

Della conoscenza che le proveniva dai libri di storia naturale del padre, dalle osservazioni empiriche e dall'attività del collezionismo, Annette von Droste-Hülshoff ha quindi attinto termini, temi e immagini, le cui tracce sarebbero state disseminate in tutta la sua opera poetica e in prosa, non solo

15 In campo tedescofono, ad esempio, Ida Pfeiffer (1797-1858) si dedicò a viaggi in giro per il mondo in cui raccolse piante, minerali e insetti, e divenne, su richiesta di Alexander von Humboldt, membro onorario della Società geografica di Berlino; Josephine Kabelik (1787-?) ricevette lezioni di botanica dal marito a Praga, ebbe contatti con numerosi scienziati del suo tempo, creò un erbario sistematico e fornì reperti paleontologici a molti musei; Amalie Dietrich (1824-1891), dopo esser stata lasciata dal marito che l'aveva introdotta alla scienza naturale, si guadagnò da vivere vendendo i suoi reperti botanici, e nel 1863 viaggiò in Australia e Nuova Guinea, dove trascorse dieci anni a collezionare piante e animali. Per queste brevi biografie cfr. Strohmeier R., *Lexikon der Naturwissenschaftlerinnen und naturkundigen Frauen Europas,* Frankfurt, Deutsch, Frankfurt, 1998.

16 Dal naturalista e zoologo Hermann Landois, conterraneo di Droste, che nel 1890 pubblicò il libro *Annette Freiin von Droste-Hülshoff als Naturforscherin*, in cui mostrava di aver preso come corrispondenti a verità scientifiche le descrizioni naturali, ma spesso frutto di ibridazione con la tradizione letteraria e l'immaginazione, della poetessa.

sulla natura. La *Grundlageforschung* di Josefine Nettesheim ha dimostrato ampiamente come il lessico scientifico appreso da Droste durante i suoi studi, insieme al nodo di temi che affollavano il dibattito a lei contemporaneo, si siano riversati in maniera più o meno esplicita nell'intera sua produzione artistica, venendovi riutilizzati, rimodellati e trasfigurati poeticamente (Nettesheim 1967). Nella poesia e nella prosa di Droste è possibile riscontrare una vera e propria «precisione scientifica delle forme espressive» (Detering 2020, p. 16), e un'attenzione al dettaglio che sempre si è tenuta insieme alla ricerca della parola esatta, tramite cui poter isolare e riconoscere le differenze specifiche del mondo naturale. È in questo senso, e in considerazione degli ecosistemi rappresentati da Droste nelle sue costruzioni paesaggistiche e geografiche, che si è voluto parlare non solo di Annette von Droste come di una delle maggiori *nature writers* della letteratura di lingua tedesca del Diciannovesimo secolo (Braungart 2011, p. 137; Riedel 1996, pp. 1418-19), ma della sua poesia come di una «poesia ecologica» (Detering 2020).

È però soprattutto negli *Haidebilder* (Quadri di brughiera), ciclo di poesie scritte da Droste nel 1842 e pubblicate nella raccolta di *Gedichte* del 1844, che è esemplarmente possibile, da una parte, rintracciare la presenza – lessicale e tematica – dei discorsi delle scienze naturali di metà Ottocento, e dall'altra isolare, rendendola visibile, la modalità in cui questi discorsi hanno interagito con le altre istanze della poesia – su tutte, la credenza religiosa popolare e l'identità di genere. Partendo innanzitutto dal rilievo lessicale, Roland Borgards ci informa che nelle ventidue poesie che compongono il ciclo *Haidebilder* e quello, scritto da Droste nello stesso periodo, dal titolo *Fels, Wald und See* (Roccia, bosco e lago), è possibile trovare

> a rich bestiarium of passerines, foxes, flies, dragonflies, fireflies, bulls, wasps, and ravens […]. Apart from animals, there is also an ample florilegium of water lilies, willows, thyme, trifolium, mushrooms, moss, lime trees and vines. In addition to the animals and the plants, the poems display an abundant lapidarium of sapphires, diamonds, porphyries, flint and pebbles. (Borgards 2019, p. 99)

Nella poesia *Der Hünenstein* (La tomba megalitica) [17], ad esempio, vediamo interagire cervi volanti (*Schröter*, v. 22), erica della landa (*Heidekraut*, v. 24), lastre di porfido (*Porphyrbrode*, v. 27), licheni (*Fletchen*, v. 29), ginestre (*Ginsterlode*, v. 30), ghiacciai (*Gletscher*, v. 35), timo (*Thymian*, v. 41), pavoncelle (*Kiebitz*, v. 43), muschio (*Moos*, v. 43), querce (*Eiche*, v. 65); nella poesia *Die Mergelgrube* (La cava di marna) [18] spicca, fin dal titolo, il termine geologico marna (*Mergel*), ma anche la pelle di leopardo (*Pardelfell*, v. 5), pernici (*Rebhuhn*, v. 6), quaglie (*Wachtel*, v. 6), gneiss (nome di roccia metamorfica, v. 10), feldspato (*Spatkugel* – nome di un gruppo di mi-

17 HKA 1,1, pp. 46-48.

18 HKA 1,1, pp. 50-53.

nerali, v. 11), mica (*Glimmer*, v. 12), ancora porfidi (*Porphyre*, v. 13), drusa d'ocra (Ockerdruse, v. 14), pietra focaia (*Feuerstein*, v. 14), massi erratici (*Findlinge*, v. 25; v. 43; v. 51), scintille (*Funken*, v. 42; v. 49), lastre d'ardesia (*Schieferplatte*, v. 57), meduse (*Medusen*, v. 57), tentacoli (*Strahlen*, v. 58), fossili (*Petrefakt*, v. 62), ossa di Mammut (*Mammutsknochen*, v. 62), coleotteri (*Totenkäfer*, v. 69), vespe (*Wespe*, v. 72), scarabei (Skarabäus, v. 76), bisso (*Byssus* – sostanza organica e sericea secreta dai molluschi, v. 78); nella poesia *Der Heidemann* (L'uomo della brughiera)[19] si affollano falene (*Phaläne*, v. 9), ragni d'acqua (*Wasserspinne*, v. 10), campanelle (*Glocken* – cioè fiori a corolla campanulata, v. 14), tarme (*Motte*, v. 20), biancospini (*Dorn*, v. 25), tordi (*Drossel*, v. 26), fuochi fatui (*Irrlicht*, v. 46), rospi (*Kröte*, v. 47), serpenti (*Schlange*, v. 47), aghi di pino (*Nadel*, v. 50), nebbia (*Nebel*, v. 52), fasce di lava (*Lavastrich*, v. 61), dune (Dünenscheid, v. 63), e quella luce del Nord (vv. 56-61), ossia l'aurora boreale, di cui Droste era venuta a conoscenza – insieme a molti altri degli oggetti naturali sopra riportati – dal *Bilderbuch* di Justin Bertuch (Nettesheim 1958, p. 540).

Questo repertorio variegato di termini spesso specialistici tratti dai linguaggi della zoologia, della botanica, della geologia e della mineralogia ha spinto Josefine Nettesheim, nel 1973, a stilare un vero e proprio *Lessico scientifico* della produzione lirica ed epica di Annette von Droste-Hülshoff (Nettesheim 1973); rispondendo così, in parte, all'appello lanciato dalla studiosa Anna Balkenhol, che già nel 1916 riconosceva come necessaria, per la comprensione completa dell'opera di Droste, la redazione di un commentario che potesse rendere conto di «tutte le allusioni e le immagini eccentriche della sua poesia» (Balkenhol 1916, p. 62). Ma Balkenhol, interessata soprattutto al «*poetisches Bild*» e ai suoi motivi intrecciati, riconduceva l'interesse di quella catena di immagini al fatto di provenire da un sapere che non era solo scientifico, bensì si configurava come «un sapere ampio e vario, […] barocco», proveniente in egual misura «dalla storia naturale e dagli scritti geografici, dalla storia umana e dalla mitologia»; e il commentario che immaginava sarebbe assomigliato in parte, secondo lei, a un «gabinetto delle rarità» (Balkenhol 1916, p. 62). Non sono solo, dunque, *naturalia* ad abitare la poesia di Droste, ma anche e al contempo *mirabilia*, incroci e ibridazioni tra il naturale e il meraviglioso, il reale e il mistico-religioso, l'oggettivo scientifico e l'oggettivo-soggettivo magico. E gli *Haidebilder* espongono in maniera paradigmatica, nella forma di poesie «meditative» (Nettesheim 1958, p. 544) dagli accenti al contempo «allucinati» (Heselhaus 1971), la plurivocità di questo convergere di oggetti, linguaggi e motivi, che vengono peculiarmente a contrasto per poi rifondersi sempre di nuovo insieme. Nelle poesie *Der Heidemann*, *Der Hünenstein* e *Die Mergelgrube*, al netto delle

19 HKA 1,1, pp. 62-64. Per circoscrivere il campo, si è scelto di far riferimento a queste tre poesie, tra gli altri componimenti del ciclo, in quanto particolarmente emblematiche sia della presenza della terminologia scientifica dell'epoca nella poesia di Droste, sia del processo di convergenza in essa dei discorsi della scienza con il nucleo mitico-religioso e l'istanza del genere.

distinzioni e delle peculiarità testuali di ognuna, è possibile infatti isolare tematicamente il venire a interagire, per interferenze e commistioni, della dimensione oggettivo-scientifica con quella, di per sé multiforme, del magico-religioso. E non solo questo interagire viene rimodulato da Droste, in ognuna delle tre poesie, nei termini dello scambio continuo, della conciliazione o dello scontro indecidibile; ma i poli dell'interazione vengono a loro volta scardinati in loro stessi, in modo da configurarsi non come blocchi unitari, bensì come reti differenziate di nuclei paralleli: la dimensione oggettivo-scientifica, da una parte, si determinerà come capacità di percezione e nominazione sobria del reale in *Der Heidemann* e *Der Hünenstein*, mentre sarà responsabile di visioni trascendenti e di ansie apocalittiche in *Die Mergelgrube*; quella magico-religiosa, dall'altra, si distinguerà negli elementi folclorico-superstiziosi di *Der Heidemann*, nel doppio binario della credenza pagana e dello scongiuro cristiano in *Der Hünenstein*, e in una fede pacata, conciliantesi con il reale per quanto ingenua, in *Die Mergelgrube*.

In *Der Heidemann*, l'interazione tra elemento reale-naturale ed elemento folclorico prende la forma di uno scambiarsi costante, ovvero di un rovesciarsi l'uno nell'altro, dei due poli della relazione. Questo fin dal paratesto: nella nota di chiarimento al titolo posta da Annette von Droste stessa, lo *Heidemann* della tradizione popolare vestfalica – il «celebre spettro» che si credeva abitasse la brughiera – diventa significativamente fenomeno naturale, ossia quello «strato di nebbia che si deposita sulla brughiera, di sera, in autunno e in primavera» (HKA 1,1, p. 62). Fuorché poi ritornare, una volta dentro al testo, proprio quello spettro «*unheimlich*» (v. 48) – perturbante, spaventoso – che «cammina con passi da gigante» (v. 53) e «porta malanni e carestia» (v. 65), da cui i bambini devono fuggire. Al contempo, però, la descrizione dell'avanzare progressivo dello *Heidemann* si conduce lungo i solchi della realtà oggettiva, ripresa con precisione acustico-visiva, dai suoi scorci zoologici e vegetali, nel suo venire invasa e ricoperta dalla nebbia[20]; ed è nel segno della realtà oggettiva – con l'irrompere del fenomeno natu-

20 «Dove sta quell'ape, lo vedete / colma le campanelle un fiumo bianco, / la lepre dalla macchia fissa timida. / Il Vecchio avanza! // A stento il capo greve dai vapori / solleva il loglio, nella sua caverna / lo scarabeo si ficca, e la tignola / pigramente si sposta sullo stelo, / schivando la caligine umidiccia / che le penetra sin sotto le ali.» (vv. 13-22); «Ora solo le cuspidi dei pini / restano fuori, verdi, dal vapore, / come ginepri fuori dalla neve. // Bolle, gorgoglia lenta la palude, / e un sibilo sottile, uno stridio, / dalla bassura adesso scaturisce» (vv. 39-44). La traduzione italiana è di Giorgio Cusatelli, ripresa da Droste-Hülshoff A., *La casa nella brughiera: poesie 1840-1846*, introduzione, traduzione e note di Giorgio Cusatelli, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1988. Sulla rappresentazione oggettiva in Droste dei fenomeni naturali cfr. Nettesheim J., *Wissen und Dichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der geistigen Welt Annettes von Droste-Hülshoff*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 32, 1958, p. 539: «Droste realizza consapevolmente la sua intenzione di rielaborare la superstizione del popolo, o come dice lei, "le sue preistorie e simili con il tono della verità", cioè come reali».

rale dell'aurora boreale che trapassa la nebbia – che lo *Heidemann* trova la sua fine, disperdendosi in effetti visivi di luci e ombre[21]. Ma questa fine si fa teatro di un ulteriore e ultimo rovesciamento: attraverso il *Nordlicht-Motiv*, sotto il pretesto della luminescenza purpurea emanante dall'aurora boreale, lo *Heidemann*-nebbia diventa *Feuermann*, uomo di fuoco[22], ricongiungendosi nuovamente alle credenze popolari vestfaliche – e dando così luogo a un nuovo, infine irrinunciabile, aggregarsi dei due poli dell'interazione tematica.

In *Der Hünenstein* questa interazione assume, invece, i connotati di un'ambigua conciliazione. Cuore della poesia è il rapporto percettivo-immaginativo tra l'io lirico e lo *Hünenstein*, la tomba megalitica: un agglomerato geologico di pietre ammassate, la cui destinazione sacrale e funeraria di stampo celtico, scoperta dall'archeologia, era argomento di moda al tempo di Droste e trovava posto anche tra le trattazioni del *Bilderbuch* di Bertuch (Nettesheim 1958, p. 543; Nettesheim 1967, p. 22). La «tomba dei colossi»[23], già di per sé sospesa tra il fattuale – l'ordine geologico delle pietre che la costituiscono – e il mitologico – l'ordine simbolico entro cui è stata interpretata –[24] si fa veicolo in Droste di una doppia sussunzione: dapprima, il dato reale della «pietra massiccia» (v. 26), descritta peraltro con termine geologico esatto – «*Porphyrbrode*» (lastre di porfido, v. 27) – viene sussunto nell'evocazione visionaria di un rituale funerario preistorico[25], rito pagano di evocazione dei morti recante le tracce di un demonico (Cusatelli 1988, p. 45) che arriverà a prendere la forma, ancora una volta, di un gigante[26]; poi,

21 «D'improvviso, ecco sembra che un chiarore / attraversi le membra del gigante, / che trabocchi, che l'onde colorisca, / ed ecco il nord, ecco che il nord s'infiamma, / frecce lucenti, lance arroventate, / una fascia di lava all'orizzonte» (vv. 56-61).

22 «Pietà di noi, Signore! Come trema, / e minaccia, e dà fumo dalle dune! / Bambini, su, giungete le mani, / questo porta sicuro malanni e carestia. / Il Vecchio brucia!» (vv. 62-66).

23 Come colossi, giganti e orchi erano rappresentati gli uomini primitivi nelle leggende popolari. Cfr. Nettesheim J., *Wissen und Dichtung*, op. cit., p. 544.

24 Detering usa la parola «culturalgeografico» per descrivere questa sospensione. Cfr. Detering H., *Holzfrevel und Heilsverlust: die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2020, p. 61.

25 «Al vento davo ascolto […] / come recasse nuove dal mondo degli spiriti, / e lo sguardo era fisso sulla volta. // Che braccia quella pietra voltolarono un giorno? / Chi calò sino al fondo questi macigni grezzi, / all'eco, per la landa, del compianto di morte? / E chi fu mai la maga, che percorse la valle, / con la sua verga e i carmi, nella luce serale / spirando il vento nella chioma d'oro? […] Qui d'una sacra selva ha sua dimora il sogno, / e sopra questa pietra, corrucciati, gli dei / scuotono i loro riccioli di nubi» (vv. 46-60).

26 «Ho pronunciato formule? Là dietro, sulla diga, / qualche cosa s'innalza, s'allarga come un'onda, / la forma d'un gigante, sempre più forte, eccelsa; / adesso viene

in uno scontro aperto dai toni esorcizzanti, la visione mitica verrà sussunta nella verità della religione cristiana[27], posta a protezione, come curiosa rappresentante del diritto della realtà materiale – tramite essa lo spettro gigantesco si rivelerà essere un temporale[28], e la tomba megalitica una «rustica tomba / sopra un pugno di polvere insecchita» (vv. 77-78) – dagli sviluppi nefasti di una immaginazione onirica sganciata totalmente dal dato reale. È quindi tramite il ricorso al «realismo cristiano» (Nettesheim 1958, p. 547), e al suo togliere in sé il nucleo mitico-pagano infestato di morte e spettri, che l'oggettività del dato materiale viene reinstaurata. Ma questa «*redirection to materiality*» (Borgards 2019, p. 105) si mantiene tuttavia ambigua: non è infatti il lume della ragione scientifica a farsi carico di questo reindirizzamento, bensì il riferimento a un ordine morale e religioso, che decide di appellarsi al reale più in forza della sua carica demitologizzante, che in considerazione del suo valore intrinseco. Ed è quindi solamente sotto il segno di una *Weltanschauung* cristiana che, in *Der Hünenstein*, è possibile una conciliazione tra la dimensione geologica e quella immaginativo-religiosa.

Questa conciliazione diventa al contrario impossibile in *Die Mergelgrube*, e viene sostituita dalla tensione insolubile tra le visioni catastrofiche dischiuse dalla scienza e le certezze consolanti assicurate dalla fede. È nello slittamento delle cause inducenti il delirio immaginativo al centro della poesia che va ricercato il senso dell'inconciliabilità delle due dimensioni: se in *Der Hünenstein*, infatti, lo spettacolo onirico proveniva da un'eccitazione dell'immaginazione su basi mitologiche, in *Die Mergelgrube* la fantasia è invece stimolata dalla teoria geologica del catastrofismo, e dagli orizzonti temporali enormi aperti dalle indagini di Cuvier sui fossili[29]. A contatto con le strutture

avanti, a passi smisurati, / e già oltrepassa, vedi, la cima della quercia, / con la luna che sfiora le sue membra» (vv. 61-66).

27 «Vieni, discendi ormai, il tuo tempo è compiuto! / T'aspetto, consacrato dall'acqua benedetta, / ancor m'impregna l'abito l'aroma della chiesa! / Sobbalza quello, forma un gruppo furibondo, / e lentamente, nuvola tenebrosa, trapassa / sopra il mio capo, via per la brughiera» (vv. 67-72).

28 «Un richiamo, una luce, un passo vacillante: / "Ecco, signore, piove!" il mio lacché m'avverte, / e tranquillo l'ombrello mi tiene sulla testa» (vv. 73-75).

29 Droste mostra di conoscere le teorie di Cuvier e di accettarle, seppur con le riserve che le venivano dagli stimoli dell'immaginazione, nella già citata lettera a Wilhelm Junkmann del 26 agosto del 1839: «Rimane ad ogni modo strano che non si trovi alcun essere umano fossilizzato, e mai un segno di attività umana, mentre si trovano un centinaio di alberi fossilizzati, ma mai nemmeno un pezzo di legno che rechi tracce di lavorazione. Sembra quindi chiaro che tutto appartiene a un periodo terrestre preadamitico, che doveva essere molto simile a quello successivo, solo più violento in tutte le sue forme e senza la corona della creazione». Di questa teoria Droste aveva letto nel commentario di Funke al Bertuch (Nettesheim 1958, p. 524) e nella serie di articoli sull'argomento ospitati dal *Morgenblatt für gebildete Stände* (Peters, p. 105-107). Quella di un tempo preadamitico e precedente alla

elementari del suolo – nominate qui nelle loro differenziazioni secondo il lessico geologico del tempo[30] – l'io lirico viene visitato da un'allucinazione che lo proietta al centro di una delle catastrofi terrestri teorizzate da Cuvier, esperita al fondo della cava di marna come distruzione di ogni molecola materiale[31] e successivo ritrovamento del sé in una terra desolata[32]. Ma poi, tramite un rovesciamento di tono tipico della lirica drostiana (Detering 2020, p. 68; Robertson 2000, p. 353), il protagonista dell'esperienza onirica viene riportato alla realtà da un oggetto ordinario – il fagotto di lana d'agnello (v. 79) – e dal confronto con un pastore che, considerando la Storia Naturale di Bertuch un imbroglio da non prendere sul serio, e credendo invece fermamente alla storia biblica del diluvio, liquida con semplicità sia l'esistenza dei fossili, sia la possibilità delle catastrofi ad essi connesse[33]. È nella scissione di questi due atteggiamenti, separati per il tramite di un modulo discorsivo ironico che tuttavia non scalfisce la serietà propria di ognuna delle posizioni

creazione divina era la concezione tramite cui si era trovato il modo di conciliare le teorie geologiche di Cuvier, il racconto biblico della creazione e quello del diluvio universale: se il metodo di comparazione anatomica di Cuvier permetteva di datare i fossili di animali a una fase anteriore a quella della comparsa degli esseri umani sulla terra – di cui infatti non si trovavano resti fossilizzati – allora ne derivava che gli esseri umani fossero stati creati tra la penultima e l'ultima catastrofe – fatta coincidere con il diluvio universale – tramite cui la Terra si era venuta formando; e che quindi il tempo prima della penultima catastrofe fosse un tempo pre-adamitico, in cui vi era presenza di creature viventi ma non umane. Cfr. su questo Gillispie C.G., *Genesis and Geology. The impact of scientific discoveries upon religious beliefs in the decades before Darwin*, Harper & Row, New York, 1959.

30 «Il nero gneiss ti fissa, che pare incollerito, / i globi bianco-lattei rotolano del feldspato, / lampi d'argento guizzano tutt'intorno alla mica; / porfidi variegati e d'infinite taglie, / ecco la drusa d'ocra, ecco la pietra focaia» (vv. 10-14).

31 «[…] e tuttavia svuotata / la natura appariva, l'immagine mi venne / d'una terra ormai polvere, riarsa, calcinata; / a me stesso sembravo un'ultima scintilla / che resiste tremando nella cenere morta, / un trovatello [*Findling*: masso erratico] anch'io nel mondo già crollato» (vv. 46-51).

32 «E la nube s'aperse, intrepidava il vento, / ma non osavo ancora tirare fuori il capo, / per non vedere l'orrore della desolazione, / il nuovo germogliare, il vecchio imputridire. / Ero il primo degli uomini, o di loro l'estremo?» (vv. 52-56).

33 «Sul muschio era posato un libro, ed io lo presi. / "La Storia Naturale di Bertuch, la leggete?" / Un'ombra di sorriso gli corse per le labbra: / "Signore, tutte chiacchiere! Ma proprio questo è il bello. / Racconta di serpenti, d'orsi, mutati in pietra, / quando i cieli s'aprirono, come sta nella Genesi. / Non fosse per scherzare, sarebbe un bell'imbroglio: / lo sappiamo che allora ogni bestia è annegata". / Gli allungai quella lastra di ardesia: "Eccovi qua, guardate! / Era una bestia, un tempo". Lui corrugò le ciglia, / mi guardò lungamente, con aria maliziosa: / che fossi matto, ancora non l'aveva pensato!» (vv, 111-122).

(Roberston 2000, p. 354), che la problematicità dello stare insieme, nella poesia di Droste, delle istanze della scienza, della religione e dell'immaginazione poetica viene esemplarmente alla luce.

Questa problematicità, che d'altronde è possibile rilevare in tutto il ciclo degli *Haidebilder*, assume un peso significativo, sul piano dell'esistenza della cattolica Droste, nel momento in cui si accompagna al rischio della perdita di fede e al senso di colpa che ne consegue: «La mia conoscenza doveva uccidere la mia fede»[34]. Ma è alla luce di un ulteriore elemento che essa può essere allargata a un orizzonte trascendente il nucleo intimo, personale, di una fede angustiata, e acquistare il senso di una vera e propria problematica storica: se l'interferenza della dimensione scientifica nelle creazioni poetiche di un individuo cattolico creava problema, questo stesso problema non poteva che essere aggravato dal fatto che l'individuo che agiva quella interferenza fosse una donna. Esclusa ufficialmente, non solo in quanto poetessa cattolica ma anche e soprattutto in quanto donna, dai circoli di produzione riconosciuti del sapere scientifico dell'epoca, Annette von Droste-Hülshoff era certamente consapevole del significato destabilizzante della sua curiosità per le scienze naturali; tanto che spesso, nella sua poesia, ha tentato di depotenziarne la carica attraverso strategie di spersonalizzazione, sdoppiamento o sostituzione. È in questo senso che può essere interpretato il *Gender-Wechsel* (cambio di genere; Detering 2020, p. 19) tipico di molte delle sue poesie della natura, tra cui *Der Hünenstein* e *Die Mergelgrube*: in queste, l'istanza discorsiva acquista i connotati di un *Wandersmann*, di un viandante e studioso della natura, le cui meditazioni, visioni ed esperienze vengono materializzate nel tramite di un immaginario corpo maschile, che in quanto tale era il solo a potervi avere accesso legittimamente. Questo travestimento, in poesie del tipo di quelle sopra esposte, aveva probabilmente come fine quello di non distrarre l'attenzione dal repertorio di temi messi in campo – a cui Droste mostrava così di tenere in particolar modo – e dunque di convogliare l'azione e la riflessione su di un soggetto trasparente, il quanto più possibile neutro e slegato da condizioni esteriori intralcianti. Si tratta, dunque, del gesto consapevole di un'autrice che alla poesia affidava quella voce – complessa, gravosa, ma anche esuberante e ironica – che non poteva esprimere in altri contesti; e che affidava ai suoi protagonisti quella esperienza della natura – scientifica e religiosa, immaginativa e pragmatica – che, nel suo essere condotta ai margini dei discorsi maschili, non trovava rappresentata in alcun altro testo. Su questi margini, e a partire da questi margini, le parole di Levin Schücking sull'amica non possono che emanare una luce essenziale:

34 Droste-Hülshoff A., *Am dritten Sontage nach Osten*, in Droste-Hülshoff A., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, vol. 1, Deutscher Klassiker Verlag, München, 1973, pp. 626-628.

> Annette von Droste, invece, possedeva una gamma di immaginazione che superava quella di tutti noi. Guardò in faccia le conseguenze ultime della negazione in modo netto e coraggioso. Ma davanti all'abisso del nulla la sua anima rabbrividì nelle sue fibre più profonde. Una mente come la sua non era adatta ad abbassare il suo grande occhio indagatore in una muta rassegnazione davanti ai grandi enigmi del destino e dell'esistenza (Nettesheim 1958, p. 553).

Bibliografia

Droste-Hülshoff A., *La casa nella brughiera: Poesie 1840-1846*, introduzione, traduzione e note di Giorgio Cusatelli, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1988.

Droste-Hülshoff A., *Historisch-kritische Ausgabe* (HKA), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

Droste-Hülshoff A., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Deutscher Klassiker Verlag, München, 1973.

Droste-Hülshoff, A., *Sämtliche Werke*, Hanser Verlag, München, 1966.

Balkenhol A., *Das poetische Bild bei Annette von Droste-Hülshoff*, Aschendorff, Münster/Westfalen, 1916.

Benjamin W., *Uomini tedeschi*, Adelphi, Milano, 1979.

Berglar P., *Annette von Droste-Hülshoff: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg, 1967.

Beringer C. C., *Geschichte der Geologie und des geologischen Weltbildes*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 1954.

Beuys B., *„Blamieren mag ich mich nicht". Das Leben der Annette von Droste-Hülshoff*, Hanser, München, 1999.

Borgards R., *The Beetle Is in the Eye of the Beholder: Animal Ecologies, Situated Poetics and the Poetry of Annette von Droste-Hülshoff*, in Middelhoff F., Schönbeck S., Borgards R., Gersdorf C. (a cura di), *Texts, Animals, Environments: Zoopoetics and Ecopoetics*, Rombach Druck- und Verlagshaus, Freiburg, 2019, pp. 99-109.

Braungart G., *Naturlyrik*, in Lamping D. (a cura di), *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Metzler, Stuttgart, 2011, pp. 132-140.

Cunningham A., Jardine N. (a cura di), *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Cusatelli G., *L' arcangelo e il drago: itinerario ideologico di Annette von Droste-Hülshoff*, Edizioni Alfa, Bologna 1971.

Dempf A., *Die Einheit der Wissenschaft*, Kohlhammer, Stuttgart 1955.

Detering H., *Holzfrevel und Heilsverlust: die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2020.

Engelhardt D. (a cura di), *Goethe als Naturforscher im Urteil der Naturwissenschaft und Medizin des 19. Jahrhunderts. Themen, Texte, Titel*, J.B. Metzler, Berlin, 2024.

Gillispie C.G., *Genesis and Geology. The impact of scientific discoveries upon religious beliefs in the decades before Darwin*, Harper & Row, New York, 1959.

Gödden W., *Tag für Tag im Leben der Annette von Droste-Hülshoff,* Schöningh, Paderborn, 1996.

Heselhaus C., *Annette von Droste-Hülshoff : Werk und Leben*, Bagel, Düsseldorf, 1971.

Holmes R., S. Uglow J.S., *The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty & Terror of Science*, London, Folio Society, 2015.

Kipperman M., *Coleridge, Shelley, Davy, and Science's Millennium*, in «Criticism», 40, no. 3, 1998, pp. 409-436.

Knight D., *Romanticism and the Sciences*, in Cunningham A., Jardine N. (a cura di), *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 13-24.

Kühlmann W., *Das Ende der „Verklärung": „Bibel"-Topik und prädarwinistische Naturreflexion in der Literatur des 19. Jahrhunderts. [U.a. zum Gedicht ‚Die ächzende Kreatur' von Annette von Droste-Hülshoff]*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», 30, 1986, pp. 417-452.

Margareth A., *Hypatia's Heritage. A History of Women in Science from Antiquity to the Late Nineteenth Century*, The Women's Press, London, 1986.

Mittner L., *Storia della Letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione* (1820-1970), vol. 2, Einaudi, Torino, 1971.

Müller A., *Von der Idee der Schönheit. In Vorlesungen gehalten zu Dresden im Winter 1807-1808*, in Müller A., *Kritische, Ästhetische und philosophische Schriften*, Luchterhand, Berlin, 1967.

Müller J., *Natur und Wirklichkeit in der Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Aschendorf, 1941.

Nettesheim J., *Wissen und Dichtung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der geistigen Welt Annettes von Droste-Hülshoff*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 32, 1958, pp. 516-553.

Nettesheim J., *Die geistige Welt der Dichterin Annette von Droste zu Hülshoff*, Friedrich Schnack, Regensberg, Münster, 1967.

Nettesheim J., *Annette Droste zu Hülshoff: Naturwissenschaftliches Lexikon. Lyrik und Epik*, Regensberg, Münster, 1973.

Nettesheim J., *Poeta doctus oder die Poetisierung der Wissenschaft von Musäus bis Benn*, Duncker und Humblot, Berlin, 1975.

Oppens E., *Die Gestaltung der Landschaft bei Annette von Droste-Hülshoff*, Hamburg, 1925.

Peters A, *"Die rechte Schau": Blick, Macht und Geschlecht in Annette von Droste-Hülshoffs Verserzählungen*, Schöningh, Paderborn/München/Wien/Zürich, 2004.

Phillips D., *Acolytes of Nature: Defining Natural Science in Germany, 1770-1850*, University of Chicago Press, Chicago, 2012.

Quarta C., *Aspetti e suggestioni della natura nell'opera di Annette von Droste-Hülshoff*, Milella, Lecce, 1981.

Riedel W., *Natur/Landschaft*, in Ricklefs U. (a cura di), *Fischer Lexikon Literatur*, vol. 3, Fischer, Frankfurt am Main, 1996, pp. 1417-1433.

Robertson R., *Faith and Fossils. Annette von Droste-Hülshoff s Poem* Die Mergelgrube, in Barkhoff J., Carr G., Paulin R. (a cura di), *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2000, pp. 345-354.

Rousseau J.-J., *Émile ou de l'éducation*, in Rousseau J.-J., *Ouvres Complètes IV*, a cura di Bernhard Gagnebin V. e Raymond M., Gallimard, Paris, 1969.

Ruston S., *'Natural Enemies in Science, as Well as in Politics': Romanticism and Scientific Conflict*, in «Romanticism», 11, no. 1, 2005, pp. 70–83.

Ruston S., *Creating Romanticism: Case Studies in the Literature, Science and Medicine of the 1790s*, London, Palgrave Macmillan, 2013.

Schütt, H.-W., *Naturverstaendnis und Naturwissenschaft im Biedermeier*, in «Droste-Jahrbuch 2», 1988-1990, pp. 7-16.

Sengle F., *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848*, voll. 1-3, Metzler, Stuttgart, 1971.

Strohmeier R., *Lexikon der Naturwissenschaftlerinnen und naturkundigen Frauen Europas,* Frankfurt, Deutsch, Frankfurt, 1998.

Wiesner-Hanks M.E., *Le donne nell'Europa moderna*, Einaudi, Torino 2017.

Wordsworth W., *Lyrical Ballads 1798 and 1800*, a cura di Gamer M., Porter D., Broadview, Peterborough, 2008.

Tra letteratura liberale e letteratura generativa: Una rivalutazione del ruolo del testo letterario oggi a partire da Kant e Lukács

§

Between Liberal Literature and Generative Literature: A Reassessment of the Role of the Literary Text Today through Kant and Lukács

Ana Ilievska
Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Alberto Destasio
Università degli Studi di Catania

Abstract:

Questo articolo propone un'analisi del ruolo del testo artistico nei tempi dell'Intelligenza Artificiale generativa attraverso le teorie estetiche di Kant e Lukács. Nella *Critica del Giudizio* (1790), Kant propone il giudizio di gusto (o giudizio estetico, *aesthetische Urteilskraft*) come la facoltà umana più universale, disinteressata e comunitaria, la quale, in quanto ponte tra la ragion pura e la ragion pratica, ci permette di esercitare il pensiero critico e il giudizio comunitario nella valutazione e produzione del bello ossia dell'arte. Nella sua estetica, György Lukács propone che la peculiarità dell'opera d'arte consista nella unicità tipologica della costituzione formale (*Formgebung*). In altre parole, la creazione artistica è la messa in forma di un contenuto esperienziale vissuto o immaginato, individuale o sociale, attraverso un processo di significazione e stilizzazione, il quale rende l'opera d'arte un sistema di riferimento chiuso in sé stesso, un microcosmo, o, come sostiene Lukács con il

lessico hegeliano, un 'per sé.' Recentemente, con l'avvento di ChatGPT e altre IA generative, è emersa la preoccupazione che l'IA possa ora superare gli esseri umani nella scrittura e nella forma, introducendo la cosiddetta 'letteratura generativa,' e che questo possa segnare la fine della creatività, dell'estetica e della mediazione. «GenAI rivoluzionerà la scrittura», «investite nel contenuto, non nella forma» - è il messaggio ubiquo dell'industria tecnologica per i lavoratori del settore terziario e per gli artisti. Ciò significa che è necessaria una rivalutazione del testo letterario oggi sia dalla parte della ricezione che dalla produzione per comprendere quale possa essere il suo ruolo attuale. Così, la nostra ipotesi è che se la GenAI può generare una serie di contenuti artistici nuovi, o simulare un certo stile scrittorio previamente standardizzato (dunque reso astratto), essa si trova sprovvista di almeno quattro delle capacità, finora definite come esclusivamente umane, necessarie sia alla produzione che alla ricezione di testi letterari (ossia della 'letteratura liberale'): la produzione in libertà; il bello disinteressato; la donazione di forma singolare e irriducibile a una materia di vita; e la creazione di individualità e situazioni tipologiche a partire da un contesto socio-mondano riflesso criticamente.

Parole chiave: Giudizio estetico, Testi letterari, Kant, Lukács, Forma, Intelligenza artificiale generativa

This paper proposes a reevaluation of the role of the artistic text in times of generative Artificial Intelligence through Kant's and Lukács' aesthetic theories. In *Critique of the Power of Judgment* (1970), Kant proposes the judgment of taste or aesthetic judgment as the most universal, disinterested, and communal of human faculties that can allow us to exercise critical thinking and communal judgment perhaps even, as Arendt contends, in times of "great evil." Recently, with the advent of ChatGPT and other generative AIs, the concern has arisen as to whether AI can now outdo humans in writing and form and whether that could be the end of creativity, aesthetics, and mediation (Kornbluh 2023). "GenAI will revolutionize writing," "invest in content, not form" – is the ubiquitous message of the tech industry for white-collar workers and artists alike (Roose 2021). This means that a reassessment of the genre of the literary text today is necessary in order to understand what its role can be today in terms of the practice of judgment (Rodowick 2021) and the future of writing (Guillory 2022). Unlike Roose, Györgi Lukács, in his *Aesthetics*, believed that the peculiarity of the work of art consists in the typological uniqueness of the formal constitution (*Formgebung*). Artistic creation is the shaping of an experiential content, lived or imagined, individual or social, through a process of signification and stylization, which contributes to making the work of art a self-contained reference system, a microcosm, or, as Lukács states using Hegelian terminology, a "for itself." Thus, our hypothesis is that, if GenAI can generate a series of new artistic contents or simulate a certain previously standardized (thus abstracted) writing style, it lacks at least four of the capabilities necessary for literary production: creation in freedom; disinterested beauty; the endowment of a singular and irreducible form to a matter of life; and the creation of individualities and typological situations starting from a critically reflected socio-worldly context.

Keywords: Aesthetic Judgment, Literary Texts, Kant, Lukács, Form, Generative AI

1. Introduzione

È ora di rivalutare lo status del testo letterario nei nostri tempi. Quando si parla di testo letterario non si può fare a meno di parlare di estetica, ossia del giudizio estetico (dal punto di vista della ricezione e della critica) e della forma (dal punto di vista della creazione artistica). Se non intesi nel senso quotidiano (come nella dichiarazione «questo romanzo è bello» o «questo è un romanzo e non un sonetto»), entrambi richiedono competenza, il possesso di una *technē*, acquisita tramite l'esercizio del giudizio estetico sia solitario che in comunità: ciò che Kant chiamava *sensus communis* e che Hannah Arendt aveva interpretato come l'inizio del pensiero critico (Arendt 1982; Rodowick 2021; Berger 2024; Ilievska 2024). Questo è almeno il punto di vista di una serie di studiosi statunitensi della letteratura, tra cui John Guillory, il quale, nel 2022, ha pubblicato uno studio ricco e illuminante sulla professione del critico letterario e la sua *raison d'être*.

Scrivere un testo letterario, così come studiarlo e commentarlo, abbisognano non solo del genio artistico, ma anche di una *technē* (Staten 2019; Kramnick 2021). Per quanto si possa discutere la validità di tale affermazione, è certo che finora queste capacità erano esclusivamente riservate agli esseri umani *in quanto animali tecnici*. Come scrive Maurizio Ferraris, non c'è l'umano prima e fuori dalla tecnologia e «diventare umani significa sviluppare tecnologie» (Ferraris 2024, p. 61). Il bello, sia nel senso di ciò che piace che la produzione di esso, dice Kant, vale solo per gli esseri umani (Kant 2013, p. 210). Da quando, però, ChatGPT è apparso al nostro orizzonte di esperienza nel novembre 2022, non possiamo più (senza un certo senso di colpa) prendere per scontato il posto privilegiato dell'essere umano nell'ambito creativo, né in quello del giudizio estetico.[1] Tanto che studi

1. Non è opportuno sviluppare qui questo argomento che abbisognerebbe di un altro studio dettagliato, ma ecco due possibili critiche e una breve risposta: da un lato, si può dire che, se la scrittura e lo studio di un testo letterario necessitano di una *technē*, ossia di un certo livello di astrazione, queste operazioni si prestano, proprio in quanto «tecniche», a essere svolte anche da esseri-non-umani, per esempio le macchine. In questo senso già Pirandello, criticando l'estetica di Croce, scrive che «ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d'arte è arte e scienza» (*Arte e scienza*, 1908). Egli, cioè, rigetta la dicotomia crociana tra intuizione e concetto (anche se per Croce l'arte è dotata di una eminente funzione conoscitiva). Dall'altro lato, quando Kant dice che il bello vale solo «per gli esseri umani», egli intende che il bello sia per chi possiede facoltà teoretiche, pratiche e di giudizio. Si potrebbe quindi ritenere che queste, proprio in quanto facoltà trascendentali, possono essere sintetizzate anche da intelligenze non-umane. La risposta è stata in parte fornita in un ottimo saggio di Larissa Berger, dove la studiosa di Kant scrive: «il reame kantiano della bellezza è precluso all'intelligenza artificiale. La bellezza, per Kant, è costituita dal sentimento di piacere disinteressato, che deve essere esperito da ogni osservatore in prima persona, quando si confronta con un determinato oggetto. Poiché i computer o l'IA non possono avere stati mentali con un carattere fenomenico e, quindi, non possono provare piacere, l'intelligenza artificiale non può

scientifici recenti propongono (in modo non difforme dalla definizione di Ferraris dell'umano) modelli di «co-creazione» nell'ambito della produzione letteraria secondo i quali le persone diventano più creative nell'interazione con le IA generative (GenAI) come ChatGPT non quando occupano il ruolo di editori ma di co-creatori (McGuire et al. 2024). Si verifica oggi in questo senso l'esistenza di nuovi tipi di testi artistici co-creati insieme a menti umanoidi artificiali[2] e del bisogno di un'estetica letteraria nei tempi di IA.[3] Nasce così il bisogno di ripensare la distinzione tra testi scientifici e testi artistici in termini letterari contemporanei che oggi si manifesta nella distinzione tra testi scritti dalle intelligenze artificiali (ossia la 'letteratura generativa,' Catani et al. 2024) e quelli scritti da esseri umani (chiamiamola 'letteratura liberale' nel senso delle 'arti liberali,' cioè, creata dalla e nella libertà, che definiremo in seguito). Per motivi di spazio, ci concentreremo solo sull'*autofiction,* ossia uno dei generi letterari più diffusi nei nostri tempi. Da qui la spinta iniziale del presente saggio a quattro mani che vuole interrogare, da un lato, cosa significhi che gli esseri umani non siano più gli unici che sappiano produrre un testo artistico né esprimere un giudizio estetico su di esso e, dall'altro lato, le implicazioni per la letteratura dello slogan «investite nel contenuto, non nella forma» dei vari guru tecnologici dei nostri tempi.[4] Di seguito si

esperire la bellezza. Di conseguenza, l'IA non ha accesso alla bellezza» (Berger 2022, p. 280). Possiamo aggiungere che, se l'IA non ha una comprensione della bellezza, allora non può produrre testi artistici né praticare o suscitare il giudizio estetico.

2. Si tratta qui di un'ipotesi altamente problematica. Bojana Romic, ad esempio, ha problematizzato l'idea che qualsiasi cosa prodotta da un'IA possa essere etichettata come creativa. Nel suo saggio sui robot che disegnano, la studiosa propone infatti di non parlare della 'creatività' dei robot o delle IA, ma di robot o IA «coinvolti» nel processo di creazione artistica (Romic 2022).

3. Emanuele Arielli e Lev Manovich parlano di *artificial aesthetics* nel loro libro eponimo. Si veda anche il lavoro di Brouwer e Mulder sulla percezione dell'arte generata dalle IA (Brouwer e Mulder 2019) e il recente studio di Peter beim Graben dell'estetica di Kant tramite un'analogia con i processi dei *neural network* (beim Graben 2024). Sulla trasformazione del concetto filosofico del bello nei tempi dell'IA, si veda Meyl (2024).

4. Nel febbraio 2023, Jasper (una società che commercializza l'omonimo software per le aziende) ha ospitato a San Francisco la prima conferenza del settore dedicata all'IA generativa. Durante la sua presentazione, Meghan Keany Anderson, responsabile del marketing di Jasper, ha affermato che, piuttosto che «che vincano gli scrittori migliori» lo slogan per la nuova tecnologia è «che vincano le migliori idee» (Anderson 2023). In questo senso, Bing Chat, BLOOM, Jasper, ChatGPT o Sydney ci aiuteranno a risparmiare tempo nella generazione di testi, in modo da poterci concentrare sui contenuti e sulla revisione (Ilievska 2024, p. 182f). Questa idea è stata successivamente ribadita in tutte le principali conferenze sull'IA generativa ed è dominante nelle discussioni sulla GenAI su piattaforme di social media come LinkedIn.

proporranno due tesi distinte sul medesimo tema, a conferma della natura problematica, ancora aperta, di questi temi.

La prima parte del saggio (scritta dalla studiosa di letteratura con aspirazioni filosofiche) abborderà il problema attraverso il prisma della Terza Critica kantiana sul giudizio estetico per capire il ruolo della letteratura oggi: cosa ci porta il testo letterario in un mondo di veloci contenuti digitali (ossia dell'immediatezza, *immediacy,* Kornbluh 2023), di letteratura generativa, e della predominanza dell'*autofiction*? Quali capacità vengono stimolate attraverso la lettura di questi testi artistici? E, infine, c'è una differenza tra letteratura liberale e letteratura generativa? La seconda parte (scritta dal filosofo senza aspirazioni letterarie) si interrogherà sulla questione forma-contenuto attraverso la teoria della forma di Lukács per capire fino a che punto e semmai la forma (presumibilmente padroneggiata dall'IA) possa diventare obsoleta in favore al contenuto (presumibilmente riservato agli umani) e se i due si possano affatto separare.

2. Testi impegnativi e la minoranza dei lettori

Sotto «letteratura generativa» si intendono testi che «o sono stati scritti per la gran parte utilizzando la GenAI o che sono basati sugli algoritmi» (Catani et al. 2024, p. 1). Anche se non si tratta di un fenomeno recente (basta pensare a Calvino e agli esperimenti letterari degli anni Sessanta), c'è oggi un'urgenza, una nevrosi mediale ma anche scientifica secondo cui la letteratura generativa significa il compimento della profezia barthesiana-foucaultiana della morte dell'autore o almeno la sua deposizione finale, nonché la fine di una concezione della letteratura tradizionale. Come abbiamo imparato dai futuristi, però, ogni pretesa di rottura con il passato ne riconferma la validità, per poi far riemergere questo passato in una forma ancora più reazionaria e persino elitaria. Non sorprende il fatto che tutta la cosiddetta letteratura generativa è il prodotto quasi esclusivamente di studiosi di varie università del primo mondo (uno dei suoi pionieri, Nick Montfort, insegna alla MIT) oppure di autori già riconosciuti come il tedesco Daniel Kehlmann.

La letteratura generativa non è fatta da e per le masse. A volte, però, come ad esempio nel caso dell'artista tedesco Mario Klingemann, il pubblico viene coinvolto interattivamente in installazioni artistiche durante le quali i destinatari vengono «emancipati» attraverso il loro ruolo di datori di senso alle frasi generate (Catani 2024, p. 5f). Così nasce anche l'enfasi sulla problematica produzione-ricezione nel discorso critico sulla letteratura generativa secondo il quale «la distinzione tra produzione e ricezione non è affatto chiara fin dall'inizio» e che in questo senso «non abbiamo più a che fare con la "scrittura" e "lettura" in senso tradizionale» (Catani et al. 2024, p. 4). Altamente interessante è che ognuno dei «genitori» umani della letteratura generativa non solo la produce insieme alle GenAI, ma pure la studia e la commenta estensivamente in un cerchio chiuso ed esclusivo di alta scientificità e concettualità. Per capire un romanzo generativo, scrive il 'genitore'

Hannes Bajohr nella postfazione al suo *Berlin, Miami* (2023), il lettore deve «capire, com'è stato creato. E per questo ha bisogno del concetto che sta dietro di esso» (Bajohr 2023, p. 261). Ma non solo. Il lettore ha anche bisogno di una formazione nella *digital literacy* che gli «permetterebbe di leggere su due livelli: quello dell'output e quello del codice sottostante» (Catani et al. 2024, p.5).

Contemporaneamente, sorge il problema della cosiddetta *autofiction*, un genere letterario che potremmo definire come appartenente alla letteratura liberale, quella scritta esclusivamente da esseri umani e che ha come precondizione la libertà.[5] L'autofiction mescola fatti autobiografici con elementi finzionali, dando vita a testi letterari in cui l'autore funge addirittura da personaggio. La prominenza di questo genere iper-personale durante l'epoca dell'impersonale e dell'artificiale rimanda nuovamente a una distinzione nella letteratura europea dell'inizio del ventesimo secolo con, da un lato, gli esperimenti delle varie avanguardie internazionali come il Futurismo, il Costruttivismo, l'Ultraismo, Dada, etc. e, dall'altro lato, il modernismo 'tradizionale' con il romanzo psicologico e lo *stream of consciousness*. L'autofiction, a differenza della letteratura generativa, è accessibile e può essere scritta e letta da qualsiasi persona. Inoltre, come scrive Anna Kornbluh in un libro provocante dove introduce il termine culturale *immediacy* (istantaneità, immersività, immediatezza), l'autofiction è un altro simbolo del narcisismo onnipresente della *Generation Me* (generazione Io) che smonta la rappresentazione, nega l'altro e rafforza l'eterna ripetizione dello stesso fino alla psicosi[6] con risultati disastrosi: «Quando la presentazione diven-

5. Secondo Kant, qualsiasi oggetto qualificato come 'artistico' può essere considerato tale solo se prodotto «mediante libertà, cioè mediante una volontà che pone la ragione a fondamento delle proprie azioni» (§43, 174). Da qui la definizione della letteratura scritta esclusivamente da esseri umani come 'letteratura liberale.' Del resto, il concetto kantiano di libertà trascendentale non esclude, di principio, l'attività artistica di un'intelligenza artificiale. La libertà, per Kant, coincide col "libero arbitrio" o no? Questo tipo di scrittura non esclude l'uso dell'intelligenza artificiale per correzioni, suggerimenti, strutturazione, feedback o semplicemente per ispirazione. Esclude comunque testi generati tramite la GenAI o dove la GenAI è considerata co-autore o autore di un testo artistico. Portando questo ragionamento ai suoi limiti, potremmo dire che infatti non esiste una tale cosa come "letteratura generativa" perché, come abbiamo visto sopra, alla fine sono sempre gli esseri umani che con la loro volontà e libertà sono la causa prima di un testo letterario generativo. Ma questo significherebbe la fine di ogni speculazione sulle capacità creative o di "pensiero" delle IA.

6. Kornbluh, p. 46: «The psychic peculiarity of contemporary life, according to a certain trendy leitmotif, is an abundance of narcissism —'Generation Me' aggrandizement […].» E anche p. 53f: «[The] negation of the other perpetuates sameness: […] there is no contradiction and no distinction, only replicating identity. It also flirts with psychosis […], repudiating representation, propounding paranoia.»

ta personalizzazione, quando l'unico contenuto è l'io, quando l'esperienza prevale sull'idea, scompaiono ogni dimensionalità, ambivalenza o ambiguità» (Kornbluh 2023, p. 60). Gli studiosi di letteratura invece, anche qui nell'autofiction, si sono concentrati sulla difficoltà nel lavoro cognitivo richiesto dal lettore. Si tratta secondo loro di una lettura a "doppia visione", "stereografica", che sovrappone l'autobiografia alla finzione (Lejeune 1975, p. 27), oppure di un *doubling* (Cohn 1999, p. 33), l'effetto del quale è «una perpetua oscillazione» tra i due livelli (Doubrovsky 1993, p. 34). Il fenomeno della doppia lettura dell'autofiction richiesto dal lettore è stato studiato dal punto di vista cognitivo empirico da Alison Gibbons per capire «in un modo scientificamente fondato […] come i lettori […] sperimentano l'autofiction» (Gibbons 2022, p. 4), concludendo che «[l]e narrazioni con una doppia ontologia, come l'autofiction, sono testi impegnativi, sia come esperienze di lettura che come oggetto di studio accademico» (ivi, p. 21).

Il testo artistico del ventunesimo secolo, se da un lato rafforza un narcisismo sfrenato, come scrive Kornbluh, è, dall'altro lato, molto esigente. Esso non solo richiede dal destinatario una conoscenza di codici, modelli linguistici generativi e accesso all'internet, ma anche la capacità di una doppia lettura (da un lato sul livello del codice e dell'output e, dall'altro, sul livello dei fatti e della finzione). In tutto questo rimane però l'elefante nella stanza: tanto impegno per leggere esattamente che cosa? Gli stessi 'genitori' di testi generativi ammettono che qui non si tratta di testi in nessun modo coerenti sul livello del contenuto e che ciò che c'è di piacevole o di 'buono' in essi viene alla fine sempre scelto e curato faticosamente da loro stessi, come nel caso delle 'poesie' della slovacca "Liza Gennart," alias generativo della coppia di artisti L'ubomír Panák e Zuzana Husárová (Catania 2024, p. 10).[7] Abbiamo a che fare quindi con una scrittura rivoluzionaria o semplicemente con un'altra istanza del mcluhaniano «il medium è il messaggio»? L'autofiction, dall'altro lato, come genere di natura confessionale spesso utilizzato da voci minoritarie per sollevare importanti questioni politiche di razza, genere e classe, ha un alto valore sociale ma assegnargli una complessità cognitiva pari alla *metafiction* di un Laurence Sterne o Borges non è giustificabile. Giustamente, ci si chiede: se gli esseri umani non hanno mai avuto difficoltà di capire le favole di Esopo e le tante allegorie e satire politiche che funzionano non solo su due ma su vari piani di lettura, perché oggi al lettore viene assegnato un ruolo di quasi-minorenne (si pensi alla *Unmündigkeit* kantiana) che deve essere istruito nella giusta lettura dei testi artistici tramite una formazione tecnologico-scientifica, mentre il testo letterario viene elevato a un livello di astrazione quasi matematica?

7. Quando a Husárová è stato chiesto quali fossero i criteri di selezione dei poemi generati dall'intelligenza artificiale che sono stati inclusi nel libro finale, ha spiegato che, solitamente, sceglie un verso che le appare interessante e che suscita varie associazioni. In base a questa percezione, lo seleziona per il libro, basandosi sull'impressione che «questo [le] sembra buono» (Catani 2024, p. 10).

Ciò che manca nei discorsi sulla letteratura e sul testo artistico oggi non è la scientificità, spesso motivata dalla mancanza di fondi e credibilità in cui gli studi umanistici si trovano in questo momento; non è neanche la capacità del lettore di leggere o capire testi ontologicamente complessi o artificialmente generati: quest'ultimi, in fondo, non sono *il* testo artistico ma solo manifestazioni di esso; piuttosto, manca il giudizio estetico per l'oggetto letterario in modo disinteressato e il bisogno della ricerca del consenso altrui che esso genera, e che chiede da noi non un coinvolgimento intellettuale o politico, ma in un primo momento semplicemente estetico. Manca quindi del tutto una critica dell'ideologia del testo, non solo di quello artistico ma anche di quello scientifico. Non è nostro compito in questa sede svolgere una tale critica che richiederebbe uno studio dettagliato e assai più lungo. Soffermiamoci comunque sul testo artistico e sull'assenza del giudizio estetico disinteressato nella sua ricezione e creazione.

3. «Che bella voce!» – Giudizio estetico e apprezzamento disinteressato

«Nous avons exilé la beauté.»

- Albert Camus

Nel suo libro *A Voice and Nothing More* (2006), che è diventato un punto di riferimento per gli studi sulla voce, lo studioso sloveno Mladen Dolar avvia l'argomento con un aneddoto secondo il quale, durante una battaglia, quando il comandante dà l'ordine «Attacco!» ai soldati, quest'ultimi, invece di obbedire e da buoni italiani amanti dell'opera lirica, non si muovono ed invece esclamano: «Che bella voce!». Dolar ripudia l'apprezzamento puramente estetico e feticistico della voce e propone, oltre alla concezione della voce come portatrice di significato (o ordine), una terza dimensione (lacaniana) secondo la quale la voce ha un valore in sé che disturba l'apprezzamento estetico e porta alla riflessione critica.

Dolar problematizza qui in termini psicoanalitici esattamente ciò che Kant chiama "giudizio riflettente", ossia quel giudizio che, in un primo momento, ci fa dire «che bella voce!» o "che bel romanzo!" e va oltre all'enunciazione perché, in un secondo passo, cerca di suscitare il consenso degli altri, portandoci alla ricerca della comunità e, come scrisse Arendt, al pensiero critico esercitato in gruppo. In questo senso, l'oggetto d'arte urta contro la nostra mente e si rispecchia in essa portandoci a quel godimento che non conosce interesse e che vuole essere condiviso con altri. Ecco l'inizio del pensiero critico, della comunità (il kantiano *sensus communis*). Ma ancora prima di questo passo, c'è bisogno di quella spensieratezza originaria davanti all'opera d'arte, un giudizio estetico *a priori*: «è bello ciò che piace nel

mero giudizio (non nella sensazione o mediante un concetto)» (Kant 2013, p. 180). Testi sperimentali come, ad esempio, quelli della letteratura generativa non incitano il giudizio riflettente, bensì quello determinante (come la voce che ordina l'attacco): a prima vista, nel caso di un testo come *1 the Road: By an Artificial Neural Network* (2018), "generato" con Ross Goodwin, al lettore viene dichiarato che qui non si tratta di un semplice testo letterario scritto da un essere umano, bensì di un testo prodotto da o tramite un'IA. Già con questo pensiero non siamo più nel dominio del giudizio estetico riflettente ma nel dominio del sapere (scientifico) e del concetto, come lo stesso Hannes Bajohr afferma parlando del "suo" *Berlin, Miami.*

L'aspetto più problematico sia della letteratura generativa che di quella liberale rappresentata dall'autofiction è il loro carattere interessato e quindi potenzialmente feticistico o scientifico. Il giudizio estetico o di gusto basato sul piacere nel bello secondo Kant è l'unico tra le facoltà della mente umana che è disinteressato. Al giorno d'oggi (rispetto al passato), l'autofiction porta in ogni caso, cioè necessariamente, alla promozione di sé stessi.[8] La letteratura generativa e quella liberale stimolano esattamente quell'approccio interessato nel lettore. «Ogni interesse», scrive Kant, «presuppone o causa un bisogno, e, in quanto motivo determinante dell'approvazione, non lascia libertà al giudizio sull'oggetto» (Kant 2013, p.164). L'intelligenza artificiale, in quanto mancante del «gioco libero delle facoltà, forma e finalità senza scopo» necessari alla produzione e ricezione artistica, non può sentire né generare bellezza (Berger 2023, p.31).

Un altro aspetto problematico riguarda il criterio kantiano secondo il quale il testo artistico, come appartenente alle arti retoriche o del linguaggio, non deve apparire come arte, cioè: approcciandoci a un romanzo o a una poesia, non dobbiamo avere l'impressione che si tratti di un risultato di un impegno faticoso. Scrive Kant: "[l]a finalità contenuta nella forma [dell'arte] deve apparire tanto libera da ogni costrizione di regole arbitrarie, come se si trattasse d'un semplice prodotto della natura. È su questo sentimento della libertà nel gioco delle nostre facoltà conoscitive […], che si basa quel piacere, che solo è universalmente comunicabile, senza tuttavia fondarsi

8. Le *Meditazioni* di Marco Aurelio, la *Vita Nova* di Dante o gli *Essais* di Montaigne non sono testi su un personaggio rivolti alla vendita, bensì opere di arrivo personali, la culminazione e l'epitome del proprio pensiero, non opere d'esordio in cui depositare la propria storia e mostrarla agli altri come tale. Infine, le *Confessioni* di un Rousseau non si vendono e pubblicizzano in libreria come un sostituto per o in competizione con il romanzo tradizionale, ma come un genere autonomo dalla letteratura immaginativa. Ciò che viene stimolato nel lettore da questi grandi classici dell'auto-esplorazione è l'imitazione dell'esempio di vita dei loro scrittori e non la imitazione della forma. L'autobiografia in questo senso sarebbe da considerare più un testo scientifico e di conoscenza quasi a sé stante, mentre l'*autofiction* si dichiara un genere letterario come un romanzo storico. Ma questo argomento meriterebbe una esplorazione a parte che non è nostro compito condurre in questa sede.

su concetti" (Kant 2013, p. 179). Ora i testi generativi letterari non solo non appaiono come 'natura', ma riflettono anche tutto l'impegno, la tecnologia e l'energia elettrica utilizzati nella loro composizione. Brecht e Benjamin vedrebbero proprio in questa caratteristica dell'ingranaggio esposto del testo generativo un potenziale rivoluzionario, un momento di straniamento che politicizza l'arte e funziona come una sberla nella faccia borghese del lettore abituato a favole e storie semplici (il *Verfremdungseffekt* brechtiano). Può darsi. Ma il lettore d'oggi, come scrive Sloterdijk, è un «soggetto cinico» e già conosce queste tecniche di 'risveglio,' ignorandole volontariamente (Sloterdijk 1983). I testi dell'autofiction invece appaiono come natura perché alla fine *sono tali.* Quel minimo di *technē* impiegato per 'romanzare' i fatti della propria vita conta a stento come arte e potrebbe molto di più essere considerato un'estensione della vita online, di quel *self-fashioning* che troviamo ovunque sui social e che è sempre mediato dai click degli altri. In tutta la immediatezza del presente, niente ci raggiunge senza essere raccomandato, approvato o mediato dal giudizio degli altri. Abbiamo a che fare oggi con il fine del giudizio del gusto autonomo e quindi con il fine del pensiero critico autonomo? Come scrive Kant,

> da quel giudizio che deve dar prova del gusto del soggetto, si esige che questo giudichi da sé, senza bisogno di andare a tentoni, empiricamente, tra i giudizi altrui, informandosi del loro piacere o dispiacere per l'oggetto in questione, e quindi che esprima il proprio giudizio a priori e non per imitazione, perché di fatto piace a tutti. […] Il gusto non pretende altro che l'autonomia; fare dei giudizi altrui il motivo dei propri sarebbe eteronomia (Kant 2013, p. 226f.).

Sia la società che la cultura oggi sono sotto il dominio assoluto dell'eteronomia? Abbiamo permanentemente esiliato il bello disinteressato dalla nostra civilizzazione, come temeva Camus, o c'è ancora una via di uscita?

Potremmo dire con Kant che il vero potenziale rivoluzionario del testo artistico oggi sarebbe idealmente proprio la sua ricezione in quanto una manifestazione del bello *non mediato dagli altri*. Il bello gioca un ruolo cruciale, poiché nessuno parteciperà a una rivoluzione che ha come punto di partenza il brutto e la fatica. Infatti, il brutto e la fatica inducono all'azione solo in senso negativo, nel momento in cui, scaturendo dal brutto e dalla fatica e con un impeto ribelle alla ricerca di condizioni di vita migliori, si desidera giungere al bello e all'agevole. Da dove viene quell'impeto ribelle che porta alla ricerca di una vita migliore? Dall'incontro con un testo causato non da un concetto o dalla mediazione degli altri, bensì senza il giudizio determinante, nell'incontro tra il soggetto e l'oggetto che parte dalla propria libertà e in un secondo passo ricerca il consenso critico di altri soggetti. In questo senso, né la letteratura generativa né l'autofiction offrono una via di uscita.

Una rivalutazione del testo artistico, quindi, significherebbe una rivalutazione dei criteri artistici kantiani e il rafforzamento di quello che abbiamo chiamato qui 'letteratura liberale' e che, nel suo vero e proprio senso, dovrebbe 1) essere il prodotto di una mente libera; 2) non basarsi sul concetto e suscitare il giudizio determinante, bensì quello riflettente tramite il giudizio del bello; 3) essere disinteressato e disinteressante, cioè senza associazioni pecuniarie, ornamentali o di vanità personale; e 4) apparire naturale per quanto sia profondamente artefatta, lasciando al lettore la libertà di relazionarsi con esso e, in secondo luogo, cercare il consenso degli altri. Questa sarebbe una letteratura veramente impegnativa ed impegnata. La sua realizzazione e ricezione non solo richiederebbero e andrebbero di pari passo con una critica feroce delle strutture economiche, ma ristrutturerebbero la società proprio intorno a quell'autonomia, quel *sapere aude* kantiano.

Fin qui ci siamo concentrati sull'aspetto interno, cognitivo e contenutistico delle manifestazioni del testo artistico oggi. A questo punto è opportuno ricorrere all'estetica di Lukács in quanto anche critica dell'ideologia del testo artistico e interrogarsi sull'altro lato della medaglia della produzione/ricezione del testo artistico, cioè la forma e, anzitutto, il suo legame con il mondo sociale esterno—il tallone d'Achille di qualsiasi testo prodotto dalle GenAI, giacché quest'ultime sono piene di linguaggio ma, per riprendere il termine heideggeriano, sono povere (se non completamente prive) di mondo (*weltarm*).

4. La funzione critica del rispecchiamento estetico

Lungo tutta la sua opera (dalla *Storia del dramma moderno* sino alla monumentale *Estetica*), György Lukács non ha cessato di interrogarsi sul carattere onto-sociale dell'opera d'arte e sul rapporto dialettico tra forma e contenuto dell'oggetto artistico. Sotto questo rispetto, pertanto, dal pensiero lukácsiano, ma anche da altre teorie critiche del fatto estetico (per es. quelle di Benjamin e di Adorno), si possono trarre alcuni lineamenti teorici utili a una *problematizzazione* dello statuto della letteratura generativa e, in generale, della produttività artistica ai tempi dell'IA.[9] Del resto, poiché questi autori hanno riflettuto sulle *strutture* e le *forme* di movimento dell'arte (e non soltanto su fatti estetici contingenti), crediamo che le loro formulazioni teoretiche possano essere impiegate per indagare anche certi fenomeni contemporanei sconosciuti ai pensatori in questione.

9. Un valido antecedente di questo confronto è lo studio recente di Zoran Poposki che approfondisce l'applicazione della teoria lukácsiana della reificazione ai nuovi contesti dell'arte digitale (Poposki 2024). Per un bilancio contemporaneo della teoria estetica di Lukács, si veda il lavoro di T. Bewes and T. Hall (2011). Per quanto concerne il ruolo dell'astrazione nella tipologia lukácsiana del romanzo borghese, cfr. David Cunningham (2010, pp. 49-64).

Iniziamo col dire che, per Lukács, uno dei tratti tipologici dell'opera d'arte *qua talis* riguarda anzitutto *l'unicità* della costituzione formale (*Formgebung*): la creazione artistica è la messa in forma di un contenuto esperienziale vissuto o immaginato, individuale o sociale, attraverso un processo di significazione e stilizzazione, il quale rende l'opera d'arte un sistema di riferimento chiuso in sé stesso, un microcosmo, o, come sostiene Lukács col lessico hegeliano, un 'per sé.' Già nella *Estetica di Heidelberg*, Lukács aveva fissato, avvalendosi di una metodica neo-kantiana, i caratteri autonomi della sfera estetica: a differenza degli ambiti di valore della teoresi e dell'etica, che implicano l'uno la dominanza dell'oggettività in sé e l'altro la dominanza della soggettività agente inclinata da un movente puro, nella sfera estetica la soggettività creativo/ricettiva e il mondo sociale esterno da significare sono stretti in un nesso indissolubile (Lukács 1971, pp. 3-161). Nel momento estetico, sia il soggetto creativo, sia il soggetto ricettivo, approdano a sé stessi mediante la conoscenza del mondo. La perlustrazione dell'interno è l'effetto di ritorno dell'esperienza estetica dalla realtà sociale; l'intima cavità di un carattere è la piega soggettuale dell'esterno. La produzione artistica, insomma, ha al suo cuore il problema del posizionamento dell'individuo *nella* realtà. Di qui la peculiarità gnoseologica del rispecchiamento estetico, in quanto tale diverso dal rispecchiamento scientifico, frutto dell'intenzionalità artificiale, smondanizzata, dell'atteggiamento puramente teoretico.

> L'ordine rigoroso che pervade il complicatissimo sistema di relazioni e di oggettività delle opere d'arte fa di ciascuna di esse un oggetto sui generis, che si contrappone ad ogni soggetto nel proprio insopprimibile essere-in-sé, la cui esistenza (estetica) è del tutto indipendente da questo soggetto. È questo un altro aspetto dell'opera d'arte come mondo proprio. Ma questa sua esistenza (estetica) è di carattere totalmente antropomorfico. È un'opera creata attraverso il rispecchiamento umano-sensibile (qui, visivo) della realtà. La sua esistenza estetica riposta esclusivamente sulla capacità di evocare un mondo nei soggetti ricettivi. Ed è perciò un mondo proprio non solo per sé, ma anche e inseparabilmente il mondo proprio dell'uomo. […] Il progressivo avanzare e approfondirsi del rispecchiamento della realtà e della sua elaborazione secondo le leggi estetiche non va affatto nel senso di un allontanamento dai dati della vita umana; la sua tendenza all'oggettività non è perciò disantropomorfizzante come quella che abbiamo potuto constatare nella scienza. […] Il mondo proprio dell'arte in questo doppio senso, da un lato come peculiarità e autonomia dell'oggettività in sé conclusa e indipendente dal soggetto, e dall'altro lato come il più profondo disvelamento di ciò che nel soggetto è veramente essenziale, esprime in modo pregnante questa contraddittorietà fondamentale, stimolante e feconda sella sfera estetica (Lukács 1970, pp. 209-211).

Ma queste proprietà dell'opera d'arte si declinano mercé i contesti storico-spirituali dell'esperienza umana. Nella sua *Teoria del romanzo* (1916), Lukács indaga la differenza tra l'epopea antica e quella moderna rappresentata dalla forma-romanzo: se l'*epos* antico era la narrazione della sintesi armoniosa tra forma ed esistenza, e, dal punto di vista sociale, tra singolo e comunità etica, il romanzo moderno, ossia *il* genere letterario del mondo borghese, mette in scena una scissione irriducibile tra individuo e mondo, idea e realtà, dunque, implicitamente, tra forma e materia di vita. Nella modernità, cioè, l'hegeliana individualità bella, espressione estetica di un orizzonte spirituale chiuso nella sua perfezione, smarrisce le proprie condizioni storiche di possibilità. La scissione (*Spaltung*) tra soggetto-oggetto, che sostanzia e informa la raffigurazione letteraria moderna, «è il segno del fatto che tanto nella totalità oggettiva della vita quanto nel suo rapporto con i soggetti non v'è alcunché di spontaneamente armonico» (Lukács 1972, p. 73). La situazione moderna genera delle lacerazioni impossibili da dissimulare mediante gli espedienti della composizione stilistica. La realtà oggettiva da una parte, e un'individualità sfibrata dall'altra, sono i due poli dello spirito moderno; l'idealità fugge dalle regioni dell'essere per mutarsi in dover-essere, meta irraggiungibile in cui ricomporre le ferite dell'accadere mondano, in contenuto infra-psichico che alberga nell'interiorità del soggetto, o nell'astrazione impersonale e reificata dell'economia capitalistica. E tuttavia, questa divaricazione tra reale e ideale ha, come suo *contraccolpo*, «l'autocritica immanente della mera realtà, la quale, priva dell'immanenza dell'ideale, smaschera la propria mortificante insignificanza» (ivi, p. 95f). Questa tensione demistificatoria è uno dei movimenti principali della ritmica spirituale della modernità e della sua produzione artistica.

In tal senso, il fare artistico, secondo Lukács, ha una spontanea funzione de-feticizzante, anti-ideologica. Proprio il fatto che la produzione artistica moderna accoglie un materiale tratto dalla vita quotidiana, al fine di elevarlo, nell'atto della messa-in-forma, al piano delle idealità e della tipicità, libera la porzione di mondo rappresentata da ogni velo mistificatorio, da ogni incrostazione routinaria. «La considerazione artistica della realtà vuol vedere l'oggetto così come realmente è, come necessariamente appare nel contesto concretamente dato […]: e cioè in modo del tutto nuovo, a partire da zero, come se su questo oggetto non ci fossero mai state opinioni, rappresentazioni etc» (Lukács 1970, p. 472). Una presa di distanza dalla quotidianità, che rimane in ogni caso la fonte contenutistica dell'oggetto estetico, consente all'atto creativo di riflettere, in guisa tipizzata, non imitativa, i dissidi ultimi dell'oggettività sociale. L'atto stesso di costituzione di figure caratteriali tipiche *denuncia*, pur senza volerlo, il plesso mondano nella sua alterità rispetto all'ideale. L'opera d'arte rompe i rapporti con la datità irriflessa e smorta del quotidiano per lanciarsi alla conquista di una più viva concretezza: quella in cui la realtà si mostra, per dirla con Adorno, come un «contesto di accecamento [*Verblendungszusammenhang*]». La realtà borghese moderna, infatti, appare anzitutto e per lo più come una collezione irrelata e insignificante di oggetti e di esperienze «meramente dati», i quali «popolano l'opera come fossero vecchi mobili senza vita, attraversa-

no, quasi materia inorganica estranea, la superficie umana dell'opera, lacerandola» (Jameson 1975, p. 118). Lo scopo dell'opera d'arte è ricollocare questa apparente contingenza nella cornice di una certa totalità sociale, ma sempre dal punto di vista parziale della *Formgebung* e delle singole esperienze vissute, che la soggettività artistica non può mai valicare. In altre parole, l'universalità tipologica dei contenuti di vita intercettata dal gesto artistico (e a cui si raffronta un contesto mondano svuotato dall'ideale), non è mai esperita *in quanto tale*; essa, semmai, è intuita, simulata, e sempre immersa nella rigidità iletica della raffigurazione sensibile.

Questa particolarità dello sguardo tipica dell'opera d'arte moderna, ove il coglimento della totalità spirituale di un'epoca è per definizione forcluso, stabilisce la *pluralità essenziale* del rispecchiamento estetico. Ogni opera d'arte, secondo Lukács, è auto-sufficiente: essa non ha bisogno di altre opere, o altri oggetti mondani, per integrare sé stessa; a misura che l'universale è informato da una prospettiva particolare, un'opera d'arte non fa repugnanza all'esistenza di altre opere. Anzi, questa pluralità testimonia lo *sforzo* inappagato con cui la creatività estetica supera la limitatezza ontologica dei mezzi artistici adoperati: il pluralismo estetico indica formalmente un anelito infinito verso la ricomposizione con l'universale. In fondo, secondo Lukács, anche l'arte moderna non smarrisce l'ideale schilleriano della compiutezza. Ne viene che l'isolamento dell'opera d'arte è in ogni caso il correlato dialettico di un'apertura originaria alla totalità della vita. L'essenza monadica dell'opera d'arte richiede una comunicazione interna, in sé, non sempre cosciente, con un mondo evocato: un impalpabile sistema di riferimento a un certo ambito storico di senso. Estrema singolarizzazione ed astrazione tipizzante, pertanto, stabiliscono la *particolarità ontologica* dell'opera d'arte, dalla quale dipende il suo potenziale de-mistificatorio e catartico.

Per Lukács, infatti, poiché l'opera d'arte evoca un nocciolo vitale dell'esperienza umana, ma sempre da un certo punto prospettico, essa individualizza e, al tempo stesso, universalizza «l'animo del ricettore», ponendolo di fronte a una «critica della vita». Il rispecchiamento estetico determina, nel fruitore, una reazione percettivo-riflessiva di distacco dai contenuti della totalità storica acquisita artisticamente; la presenza di tensioni universalistiche nell'opera d'arte produce un rifiuto dell'immediatezza feticistica dell'esistenza quotidiana. «L'approvazione o il rifiuto di determinati aspetti, forme, manifestazioni ecc. della vita che è immanente a questo atto può quindi produrre una scossa, un forte effetto emotivo, anche se il fondamento sociale non diventa cosciente né per il soggetto creatore, né per il ricettore; ma il carattere oggettivamente sociale della sua sostanzialità fa sì che questo effetto si irradî necessariamente sul piano sociale» (Lukács 1970, p. 773). Ma, a ben vedere, questa funzione anti-reificante e involontariamente critica dell'opera d'arte non è sciolta dalle condizioni formali e materiali del suo prodursi. Certo, ciò non significa che l'industrializzazione/mercificazione dell'arte, la sua riproducibilità tecnica, dissolvendo l'auraticità dell'oggetto artistico, impediscano l'esperienza catartica nel senso di Lukács. Qualunque opera d'arte massificata può essere dotata di un poten-

ziale de-mistificante. Il punto, semmai, è che l'opera d'arte può mandare in frantumi i veli reificanti della realtà quotidiana, può costituire un nesso critico-conoscitivo tra mondo degli oggetti e mondo sociale dell'uomo (con tutte le contraddizioni che lo affettano), solo se, nell'atto della creazione estetica, una materia di vita universale, o anche solo genericamente media, giunge a manifestarsi in una messa-in-forma in sé singolare (il che non significa, gioco forza, "irriproducibile": anche un oggetto di *design* riprodotto in serie è una messa-in-forma singolare) per dare voce a un dissidio insolubile.

Così, la nostra domanda, tesa esclusivamente a schiudere un *campo di problematizzazione*, è la seguente: che ne è di questi tratti ontologici del rispecchiamento estetico nell'era della letteratura generativa e della creazione artistica digitale?

5. Lukács e la dialettica dell'arte ai tempi dell'IA

Qui, va da sé, non si vuole adoperare la riflessione estetica lukácsiana come strumento normativo, assiologico, per valutare, in termini prescrittivi, la bontà o meno della produzione estetica nelle mani dell'IA, o, ancor peggio, per rifiutarne, in senso reattivo, l'esistenza. Entrambe le operazioni peccano di astrattismo, di intellettualismo; esse sottintendono una esteriorità irriducibile tra l'oggetto preso in esame (il rapporto tra opera d'arte e IA) e il *cluster* categoriale che dovrebbe analizzarlo. Questo divario costringe un approccio di tal fatta a un esito *esclusivamente moralistico*: infatti, quando una data realtà viene pensata a partire da categoremi irrigiditi, piegati ai dettami del senso comune ed eternizzati, in luogo di una comprensione critica si avrà necessariamente una condanna o un istinto correttivo. Al contrario, l'obiettivo di un'indagine teoretico-estetica *concreta*, ossia effettivamente impegnata a conoscere l'essenza peculiare del suo tema, non è cucire addosso a quest'ultimo delle nozioni esterne, bensì *individuare* la specificità formale e concettuale, storicamente data, di questa nuova tipologia di oggetti estetici, nonché le sue potenzialità immanenti e sovente contradditorie.

Ora, l'opera d'arte generativa, com'è già stato accennato nella prima parte del presente saggio, è soltanto *un* fenomeno della tendenza principale della modernità capitalistica: la progressiva socializzazione/mercificazione della totalità delle forme produttive e dei saperi, a cui fa da *pendant* la materializzazione di questi contenuti in sistemi macchinici sempre più automatici e astratti. La sussunzione, sotto questo processo reificante, della produzione artistica e di ogni aspetto della cultura orientato all'auto-comprensione del genere umano (si direbbe con Hegel: i momenti dello spirito assoluto) e dapprima libero alla logica dello scambio, se da una parte spinge all'abbandono delle tradizionali caratteristiche estetiche dell'opera d'arte e alla trasformazione dei poli in cui essa si effettua (auraticità-mistero, unicità, teoria del genio, fruibilità socialmente delimitata, autenticità, eternità del suo valore), dall'altra sprigiona, a nostro avviso, delle potenzialità positive non sottovalutabili, di fronte alle quali il critico delle forme culturali non può mantenere un contegno indifferente e scettico.

Lukács ha intercettato in termini icastici la natura *antagonistica* di questa tendenza della modernità:

> Se avevamo prima affermato l'importanza centrale della aspirazione alla totalità e integrità dell'uomo come universale bisogno sociale, dobbiamo ora distinguere nettamente la nostra dalla critica anticapitalistica romantica della divisione del lavoro. Poiché quella critica vede in essa solo l'aspetto negativo, solo lo spezzettamento e isterilimento dell'uomo, senza tener conto del fatto che non solo si tratta di una fase inevitabile nell'evoluzione del genere umano, ma che la stessa divisione del lavoro – nonostante tutte le forme distruttive e degradanti per l'uomo che essa assume nel capitalismo – suscita tuttavia continuamente, e porta anzi a maturazione, nell'uomo stesso, proprietà, capacità, ecc. che ampliano e arricchiscono il concetto della sua totalità. E perciò nemmeno la fase del capitalismo più sfavorevole all'uomo integrale può determinare la rinuncia all'uomo integrale stesso. Al contrario. Quanto più si sviluppano le tendenze disgregatrici, tanto più forte è la reazione che si determina (Lukács 1970, p. 494).

Questa sussunzione, inoltre, lungi dal ridurre il *pattern* problematico della sfera artistica, non fa che moltiplicare e complicare gli interrogativi da rivolgere all'indagine estetica. Facciamo qualche esempio. Il superamento della dimensione autoriale, e la conseguente istituzione di un sapere estetico socio-algoritmico e di un palinsesto percettivo comune, non segnano comunque un passo in avanti nel percorso di democratizzazione dell'arte, in cui lo iato tra artista e pubblico appare vieppiù ristretto? E se ciò è plausibile, il problema reale non sarà tanto *restaurare* gli elementi – umani troppo umani – di originalità e unicità del fare artistico (a cui l'estetica lukácsiana è ancora legata), quanto, piuttosto, evitare *l'appropriazione individuale* di questo cervello estetico socio-digitale da parte dei nuovi strumenti del Web 3 (come gli NFT), atti a determinare scarsezza digitale? Come scrive il su citato Zoran Poposki,

> Una prospettiva lukácsiana sull'arte generata dall'IA e sugli NFT non si limiterebbe a considerare questi fenomeni [quelli della sussunzione dei prodotti artistici digitali sotto la logica del profitto, nda] come sintomi della reificazione capitalista, ma cercherebbe di identificare i potenziali emancipatori che potrebbero essere latenti al loro interno. Ciò potrebbe comportare l'esplorazione delle modalità attraverso cui le tecnologie dell'IA e della blockchain potrebbero essere riutilizzate per forme di produzione e distribuzione artistica più democratiche, partecipative e socialmente impegnate. Potrebbe anche implicare la coltivazione di una competenza critica nel digitale che con-

> senta agli individui di riconoscere e sfidare le categorie reificate della cultura digitale e di sviluppare nuove forme di solidarietà e azione collettiva di fronte all'alienazione tecnologica (Poposki 2024, p. 5).[10]

In ultima analisi: forse che questo nuovo orizzonte di un'arte generativa sociale non consente, per dirla con Lukács (ma, in fondo, anche *contra* Lukács), una *antropomorfizzazione*/de-mistificazione più radicale e più coerente di quella presente nelle opere prodotte da *singoli* individui, tutti dotati di carne e di ossa, unici, irriproducibili, ma pur sempre tutti parimenti distanti dalla realtà *comunistica* dell'universale?

6. Conclusione

Le nostre analisi hanno messo in evidenza, in modi differenti, come la letteratura generativa, pur promettendo nuove frontiere creative, manchi di elementi cruciali che la renderebbero un veicolo autentico di estetica e comunità. Sia Kant che Lukács offrono strumenti critici per valutare la produzione artistica contemporanea, evidenziando la necessità di un'arte che nasca dalla libertà e che stimoli un giudizio estetico disinteressato. L'assenza di un'esperienza estetica non mediata dall'intelligenza artificiale ostacola la creazione di testi che possano davvero rispondere a bisogni umani profondi, come la connessione con il mondo e la costruzione di comunità. Pertanto, occorre rivalutare la 'letteratura liberale', che si distingue per la sua capacità di generare bellezza e di coinvolgere il lettore in un dialogo critico. Questa rivalutazione non è solo necessaria, ma urgente: richiede una riflessione critica sulle strutture economiche e culturali che attualmente dominano il panorama letterario. Solo così possiamo sperare di riconnetterci con l'autenticità dell'esperienza estetica e rivitalizzare l'arte come mezzo di emancipazione e trasformazione sociale.

10. "A Lukácsian perspective on AI and NFT art would not simply dismiss these phenomena as symptoms of capitalist reification but would seek to identify the emancipatory potentials that may be latent within them. This might involve exploring the ways in which AI and blockchain technologies could be repurposed for more democratic, participatory, and socially engaged forms of artistic production and distribution. It might also involve cultivating a critical digital literacy that enables individuals to recognize and challenge the reified categories of digital culture and to develop new forms of solidarity and collective action in the face of technological alienation."

Bibliografia

Anderson, M. K., *A Marketing Turning Point,* «The GenAI Conference», San Francisco, February 14, 2023.

Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

Arielli, E. e Manovich, L., *Artificial Aesthetics: Generative AI, Art, and Visual Media* (2021-2024), Manovich.net, https://manovich.net/index.php/projects/artiȚcial-aesthetics, ultimo accesso 2 ottobre, 2024.

Bajohr, H., *(Berlin, Miami),* Berlin, Rohstoff, 2023.

Berger, L., *Das Paradox des kantischen Gemeinsinns und seine vermeintliche Lösung im Rahmen des Schönen,* in «Zeitschrift für Philosophische Forschung», 78: 1 (2024), pp. 78-107.

Berger, L., *What Is It Like to Feel Beauty? The Complex Meaning of Kant's Thesis of Disinterestedness,* in Berger L. (a cura di), *Disinterested Pleasure and Beauty: Perspectives from Kantian and Contemporary Aesthetics*, Boston, De Gruyter, 2023, pp. 31-58.

Berger, L., *On the Subjective, Beauty and Artificial Intelligence: A Kantian Approach,* in Kim H. e Schönecker D. (a cura di), *Kant and Artificial Intelligence*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2022, pp. 255-282, doi.org/10.1515/9783110706611-010.

Bewes T. e Hall T. (a cura di), *Georg Lukács, The Fundamental Dissonance of Existence: New Essays on Social, Political and Aesthetic Theory*, New York, Continuum, 2011.

Brouwer, J. e Mulder, I., *Artificial Intelligence and Aesthetics: An Exploratory Study on the Perception of AI-Generated Art*, in «International Journal of Human-Computer Interaction» 35 (2019), pp. 1603-1614.

Camus, A. *L'exile d'Hélène*, in Gay-Crosier R. (a cura di), *Œuvres Completes* III, 1949-1956, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2008, pp. 597-601.

Catani, S., *'The Reader Becomes the Writer?' Generative Literatur 'lesen,'* in Catani, S., Meuer M. e Penke N. (a cura di), *Generative Literatur: Produktion und Rezeption im Zeichen des Codes,* numero speciale # 8 di «Textpraxis, Digitales Journal für Philologie», 2024, DOI:10.17879/86988445539.

Catani, S., Meuer M. e Penke N. (a cura di), *Generative Literatur: Produktion und Rezeption im Zeichen des Codes.* Numero speciale # 8 di *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie,* 2024, www.textpraxis.net.

Cohn, D., *The Distinction of Fiction*, Baltimore, MA, London, The Johns Hopkins University Press, 1999.

Cunningham, D., *Capitalist und Bourgeois Epics: Lukács, Abstraction and the Novel*, in «Radical Philosophy,» 163 (Sep/Oct 2010), pp. 49-64.

Dolar, M., *A Voice and Nothing More,* Cambridge, MA, MIT Press, 2006.

Doubrovsky, S., *Truth/Autobiography/Psychoanalysis*, in «Genre: Forms of Discours and Culture», 26:1 (1993), pp. 27-42.

Ferraris, M., *Webfare: A Manifesto for Digital Well-Being*, traduzione di Ilievska A., Bielefeld, Transcript, 2024.

Gibbons, A., *A Cognitive Model of Reading Autofiction*, in «English Studies», 103:3 (2022), pp. 471-493, DOI:10.1080/0013838X.2022.2050611.

Goodwin, R., *1 the road. By an Artificial Neural Network,* Paris, Jean Boite Éditions, 2018.

beim Graben, P., *A Neural Network Account to Kant's Philosophical Aesthetics*, in «arxiv», 2404.12395 [q-bio.NC], https://doi.org/10.48550/arXiv.2404.12395.

Guillory, J., *Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, 2022.

Ilievska, A., *Frankenstein Is about ChatGPT: Thinking and the Future of Literary Study in the Age of Generative AI,* in Abignente E., Cangiano M., Fantappiè I., Gallerani G. M., Gatto M., Giusti F. (a cura di), «Status Quaestionis», numero speciale su *Theory/Teoria: Perspectives on Literary Theory and Comparative Literature*, No. 26 (2024), pp. 179-206.

Jameson, F., *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Napoli, Liguori, 1975.

Kant, I., *Critica del giudizio*, a cura di Bosi A., Novara, De Agostini Libri S.p.A. UTET, 2013.

Kornbluh, A., *Immediacy or, The Style of Too-late Capitalism,* London e Brooklyn, NY, Verso, 2023.

Lejeune, P., *The Autobiographical Pact,* in Leary K. (a cura di), *On Autobiography*, Minneapolis: University of Minnesota Press,1989 [1975], pp. 3-30.

Lukács, G., *Teoria del romanzo. Saggio filosofico-storico sulle forme della grande epica*, Roma, Newton Compton, 1972.

Lukács, G., *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, Vol. II, Milano, Sugarco, 1971.

Lukács, G., *Estetica*, Vol. I, Torino, Einaudi, 1970.

McGuire, J., De Cremer, D. e Van de Cruys, T. *Establishing the importance of co-creation and self-efficacy in creative collaboration with artificial intelligence*, in «Sci Rep» 14, 18525 (2024), https://doi.org/10.1038/s41598-024-69423-2

Meyl, V., *Artificial Intelligence and the Metamorphosis of Beauty: A Philosophical Inquiry*, in «Open Journal of Philosophy», 14 (2024), pp. 180-200, DOI:10.4236/ojpp.2024.141015.

Pirandello, L. *Arte e scienza,* in Taviani F. (a cura di), *Saggi e interventi*, I Meridiani, *Opere di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 585-774.

Poposki, Z., *Critique of Reification of Art and Creativity in the Digital Age: A Lukácsian Approach to AI and NTF Art*, in «Open Philosophy», 7 (2024), pp. 1-16.

Rodowick, D. N., *An Education in Judgment: Hannah Arendt and the Humanities,* Chicago, The University of Chicago Press, 2021.

Romic, B., *It's in the Name: Technical Nonhumans and Artistic Production*, in «Transformations – Artificial Creativity», 36 (2022), pp. 38-54.

Sloterdijk, P., *Kritik der zynischen Vernunft,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.

Recensioni
Comunicazioni
Interviste

Appunti per una definizione della cultura scientifica.

Dal taccuino dell'occhio: sulla energia visiva della copertina.

Giovanna Zaganelli
Università per Stranieri di Perugia

Definire una rivista scientifica[1] non sembra una questione *comoda*: si tratta di un organismo che raccoglie riflessioni, indicazioni, suggerimenti intorno a un dato argomento, ad una data area disciplinare che spesso confina, o è imparentata, o ci tiene a stabilire legami con altre. Una guida scientifica, un racconto a puntate, un diario per le sue cadenze (o scadenze),

1. Scientifico può avere, se accomunato a rivista, una duplice accezione: sia di rivista che si occupa di scienze, e qui nella nostra visione (culturale, di filosofia della rivista, e di questo specifico numero) parliamo tanto di Scienze Umanistiche quanto di Scienze Dure. Non che entrambe si occupino esattamente degli stessi argomenti e con gli stessi metodi, ma nel senso che spesso le materie scientifiche implicano anche quelle umanistiche e letterarie, e viceversa. E in maniera molto più complessa di quanto spesso non si pensi. Il presente numero (11) della rivista «Gentes» è dedicato proprio all'incontro fra le due culture, e i saggi presenti ci aiutano a capire le diverse modalità di intersecazione delle due strade. Quindi rivista scientifica indica per lo più l'organo tramite il quale avviene la comunicazione e la diffusione dei metodi e dei risultati da parte dei ricercatori e degli studiosi dei propri lavori scientifici. E poi c'è anche il termine tecnico "rivista di fascia scientifica" che comprende le riviste universitarie, accademiche, dei Centri di ricerca che sono riconosciute come tali, attraverso specifici criteri, dall'ANVUR, Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca. In questo contesto ci riferiamo soprattutto alla prima accezione, e specificamente alle riviste del settore umanistico. Ricordando tuttavia che «Gentes» è anche rivista scientifica per l'ANVUR.

insomma un programma d'azione e di pensiero. Non è poco. Ma c'è anche (ovviamente) dell'altro. Ci viene allora in mente Giorgio Manganelli (2019) – autore, fra il tanto altro, dei risvolti delle sue stesse opere, quando diceva che un libro altro non è che il supporto della sua copertina. Ecco, noi della Redazione di «Gentes. Rivista di Scienze Umane e Sociali», (Perugia Stranieri, University Press), ci domandiamo quale sia, nell'economia generale di un laboratorio di idee che riteniamo essere una rivista, il peso e la funzione della sua copertina. E sulla scorta di Manganelli ci adoperiamo a ragionare sulle *nostre* copertine, qui per l'esattezza ideate, organizzate e confezionate da Antonello Lamanna, Direttore editoriale.

Entriamo allora nella ampia letteratura riguardante il paratesto[2], e soffermiamoci in una sua specifica sezione, quella del paratesto visivo (Marino 2017), cercando di capire il significato dell'involucro di una rivista scientifica. Esso sembrerebbe a prima vista non essere così necessario perché il periodico partecipa in modo differente, più selettivo, ai processi di comunicazione rispetto al libro, e infatti, nonostante i vantaggi innegabili del canale digitale, spesso l'unico, a cui questo genere editoriale ricorre, la copertina si risolve in una pagina austera, quasi spartana dove il vuoto viene preferito al pieno, e con ciò dove semplicità, discrezione e essenzialità, della grafica e dell'impianto di pagina, permettono di entrare in modo diretto, non mediato, nel teatro delle scienze, e dove il grado zero del colore (non il bianco, ad esempio, piuttosto il beige) prepara alla complessità dei testi. E dove per contro una certa "purezza" della struttura collima con la "purezza" dei contenuti. Dunque la scelta della semplicità, lo abbiamo potuto constatare più volte (Brandi 2013; Marino 2013), è essa stessa una strategia di accesso al testo, e ogni strategia è frutto di uno studio, un ragionamento, una convinzione. Giungiamo allora di già in queste poche righe ad un punto di fondamentale importanza: (anche) nelle riviste scientifiche la copertina, cartacea o digitale, è elemento utile a veicolare gli aspetti politico-culturali che la guidano.

Così il percorso di accesso al dentro si costruisce anche attraverso il fuori, cogliendo, noi lettori, l'ispirazione del grafico, del copertinista, del tecnico, dell'artista (il loro mestiere è complesso e le varie denominazioni spesso – non sempre - si riuniscono in una sola persona) per risalire alla relazione indicata dall'asse semiotico (semantico, pragmatico, sintattico) esterno/interno. L'obiettivo è dunque quello di riflettere su "come" (avendo di già in parte risposto, speriamo non troppo frettolosamente - avremo modo di tornare sull'argomento -, al "se") la facciata, il paratesto visivo, per contrasto o per concordia, rappresenti un tratto (un insieme di tratti) eloquente delle riviste scientifico-accademiche di stampo umanistico.

2. Argomento a cui, ci piace ricordare, «Poli-Femo», rivista della IULM guidata da Gianni Puglisi e Paolo Proietti, ha dedicato un numero doppio (il 28°) dal titolo: *La ricezione dell'opera letteraria: fra paratesto e traduzione*, (Liguori, 2024).

Qui, in Gentes, ma sarebbe interessante uno studio più allargato, lo sviluppo scientifico messo in atto nel corso di undici anni (ormai definendosi soprattutto negli ambiti della comparatistica e della critica letteraria), è stato affiancato da una cura altrettanto meticolosa degli aspetti formali, che hanno cercato costantemente un legame con le indagini affrontate nei singoli numeri. Tanto da creare una serialità, un appuntamento con i lettori, attraverso segni più o meno espliciti, fatti di abitudini grafiche, di fedeltà cromatiche e al tempo stesso pronti alla conversazione con i contenuti.

Vediamo allora concretamente almeno un campione. Partiamo dall'ultimo (dicembre 2024) che interpreta la tematica dell'incontro tra arte e scienza, su cui il presente numero concentra le sue attenzioni, dal titolo: *Testo artistico e testo scientifico: metodi, contrasti, dialoghi*. Un pittore del Niger, Koffi M. Dossou, si incarica di condurci all'interno del percorso, e l'immagine selezionata sembra quasi istantaneamente, prima ancora di essere letta razionalmente, cioè affrontata con gli strumenti adatti, esprimere il dialogo tra gli aspetti umanistici e scientifici della cultura proprio attraverso quell'insieme di segni astratti e figurativi fra loro compenetrantisi. Nato in Niger, Dossou utilizza la tecnica con la tempera acrilica, i pennarelli, e i tessuti, per far esplodere le sue creazioni in una mescolanza di colori che riproducono forme del mondo riconoscibili e insieme fortemente stilizzate, provenienti dalla cultura africana. Il multiculturalismo è il codice tramite cui osservare il linguaggio di Dossou che porta con sé l'origine della madre nigeriana, del padre togolese, dei suoi studi all'Università del Benin, della sua esperienza presso l'Accademia delle Belle Arti di Perugia, e infine del suo lavoro come grafico, esperto di comunicazione visiva e interculturale, pittore, web designer. Tutto questo (non certo poco) basterebbe a farci intuire il perché della scelta di Antonello Lamanna. Ma se ci addentriamo nella sua poetica, e più nello specifico in questo testo pittorico di Koffi Mahouley, con le informazioni di poco fa alle spalle, ma anche senza di esse (un testo quando è tale non ha bisogno di contesto, Eco 1994) troviamo piste interessantissime, e con ciò esplicite, di dialogo fra le scienze, le tradizioni, le culture.

Osservando, infatti, da vicino le forme arrotondate, geometrie morbide che si intercalano fra loro, e che sembrerebbero costruire spazi autonomi, notiamo come le linee, i punti, i tratti e i tratteggi, i vettori di forze, le curve rimandino ai linguaggi dei tessuti africani, e come ospitino anche oggetti riconoscibili: occhi, con fattezze plurime, isotopie ricorrenti, disposti in orizzontale e in verticale, pesci, serpenti, clessidre, quadranti, soli, accenni di alfabeti. Strumenti della scienza e della immaginazione, della tecnica e della prosa, spesso poetica: Galileo e Dante, Perec e Calvino, Lucrezio e Leopardi. Dossou grafico e Dossou pittore. I tessuti sono essi stessi testi da cui attingere informazioni, biblioteche e archivi di cotone, da cui lasciarsi ispirare per rilanciare messaggi, rinnovare e ideare racconti con colori brillanti su altri devices, e in altri contesti spazio-temporali: interculturalità, o multiculturalità, sì, ma anche, allora, intertestualità. Del resto testo e tessuto hanno la stessa origine etimologica, e poi alla fine anche la stessa anima simbolica.

Ora se modifichiamo il punto di osservazione, quello più immediato, e ci allontaniamo leggermente dal testo, gli spazi distinti, discreti, centrali e periferici, che contengono e sono contenuti, ci appaiono come un unico spazio, al cui interno trovano posto i differenti sistemi e che ricostituiscono la loro unitarietà (certo anche unicità) grazie ai colori, spettri cromatici caldi della luce, della terra, della sabbia, del mare. Una tela che viene "tessuta", così come Aracne nelle *Metamorfosi*, e che è in grado di restituire la pluralità delle favole mitiche, disseminata tra le increspature delle trame, in una unità integra e coerente di racconto.

Ecco la lettura della copertina ha individuato la specificità delle scienze: le umanistiche, dell'arte pittorica, antropologica, e le perfette, con i simboli della conoscenza, con gli strumenti della misurazione degli spazi e quelli del passaggio del tempo. E le ha ricomposte in un tutto con la rapidità e, al tempo stesso, la ponderatezza dello sguardo di noi lettori. E nella rapidità di uno spazio piccolo: quello della copertina, cioè piccola coperta.

Bibliografia

Brandi P., *Dialoghi intertestuali nelle copertine editoriali*, in G. Zaganelli (a cura di), 2013.

Eco U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

Manganelli G., *Quarte di nobiltà*, Torino, Aragno Edizioni, 2019.

Marino T., *Il testo provvisorio. La comunicazione paratestuale e i processi di lettura*, Roma, Aracne, 2017.

Marino T., *Letteratura e grafica: l'idea del classico nelle copertine italiane*, in G. Zaganelli (a cura di), 2013.

Nigro S.S. (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, Palermo, Sellerio, 2003.

Zaganelli G. (a cura di), *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2013.

Appunti sul Convegno Internazionale "Fisiognomica e caricatura: letteratura e arti figurative" Sorrento, 28-30 novembre 2024

Andrea Agosta
Università per Stranieri di Perugia

Naso largo nel mezzo
Il naso largo nel mezo, che
declina al sommo, dimostra
buggiardo e loquace.
Aristotele ad Alessandro
(Della Porta, *Della Fisonomia dell'Huomo*, MDCX).

Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) è una personalità di assoluto rilievo nel panorama culturale italiano della seconda metà del XVI. Non per caso, la sua vicenda compendia in maniera esemplare gli equilibri, le tensioni e gli accavallamenti che segnano a quest'altezza la gerarchia rinascimentale dei saperi. Del resto, è sufficiente uno sguardo alla produzione di Della Porta per prendere coscienza della vastità degli interessi e degli approdi della sua parabola intellettuale, sempre sull'incerto discrimine tra *humanae litterae* e scienza sperimentale. I suoi contributi spaziano dalla fisiognomica alla mnemotecnica, dalla magia all'alchimia, dalla botanica alla

zoologia, dall'astrologia all'ottica – celebre è rimasta la disputa con Galileo sulla paternità del telescopio – , dalla scrittura criptografica allo studio degli alfabeti, per non dire della sua prolifica attività di commediografo.

Alla riscoperta critica e all'approfondimento di questa singolare "figura di transizione", com'è stata da più parti definita, da qualche anno a questa parte contribuisce in misura significativa il Centro Internazionale di Studi "G.B. Della Porta"[1] con periodiche iniziative culturali ed editoriali. Tra queste, accanto alle videoconferenze mensili, alla pubblicazione di «Studi Dellaportiani. Rivista interdisciplinare» e all'Edizione Nazionale delle Opere, un posto di preminenza spetta al Convegno Internazionale di Studi che si tiene annualmente a Piano di Sorrento, presso Villa Fondi. Si tratta di un evento di aggregazione e dibattito scientifico nel quale si rendono in qualche modo esplicite le finalità e le coordinate di ricerca del Centro, che, oltre all'opera di Della Porta, vanno rintracciate prevalentemente sul versante della cultura umanistica, rinascimentale e barocca.

Così è stato anche quest'anno. A novembre del 2024 ha infatti avuto luogo presso Villa Fondi, per il quarto anno consecutivo, il Convegno Internazionale organizzato dal Centro di Studi "G.B. Della Porta" in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II, il Centro Internazionale di Studi sul Rinascimento dell'Università per Stranieri di Perugia e il Department ELTS dell'UCLA di Los Angeles. In piena coerenza e continuità con gli interessi di ricerca del Centro, gli organizzatori hanno fissato il tema centrale nel nesso tra fisiognomica e caricatura, del resto già apertamente dichiarato dal titolo dell'evento: "Fisiognomica e caricatura: letteratura e arti figurative". Un titolo che, d'altra parte, richiama esplicitamente il convegno svoltosi lo scorso anno, "Dalla fisiognomica alla semiotica. I linguaggi del corpo in movimento", e del quale quest'ultima edizione viene a costituire una sorta di complemento in virtù delle ampie zone di convergenza tematica sulla rappresentazione del corpo e del gesto.

La fisiognomica, campo d'indagine privilegiato da Della Porta, resta dunque l'asse portante del convegno, ma coniugata questa volta alla tecnica – deformante, ridicolizzante, talora polemica e satirica – della caricatura ed insieme, in uno stesso nodo teorico, variamente declinate lungo i più differenti tracciati disciplinari, storici e artistici.

Svoltosi dal 28 al 30 novembre tra Piano e Meta di Sorrento, il Convegno ha visto la partecipazione di professori universitari, docenti liceali, ricercatori e dottorandi, chiamati a intervenire su un rapporto problematico quanto stimolante, aperto a verifiche e sondaggi su uno spettro larghissimo

1 Centro Internazionale di Studi "G. B. Della Porta", il cui Presidente, vogliamo ricordare, è il dott. Francesco Palagiano, la Vicepresidente la prof.ssa Éva Vígh (Università di Szeged, Ungheria) e il Segretario generale il prof. Alfonso Paolella (Scuola Europea di Varese), i quali qui ringraziamo per le preziose opportunità offerte ai dottorandi dell'Università per Stranieri di Perugia.

di tipologie discorsive. Numerosi, quindi, i generi artistico-letterari portati all'attenzione durante il Convegno: dai disegni di Guercino e Ribera ai ritratti di Boris Chaliapin, dalla caricatura zoomorfa nel Medioevo alle riviste sovietiche degli anni '20 del Novecento, dall'uomo-mosca di Blake ai giornali di trincea francesi durante la Grande Guerra, dall'iconografia di Attila re degli Unni al cinema di David Cronenberg e Jim Jarmusch.

Dominante è stata – e non avrebbe potuto essere altrimenti – la figura di Giovanni Battista Della Porta, direttamente agganciata sul versante delle commedie o, più spesso, indirettamente richiamata in sede di bilanci generali sugli statuti della zoofisiognomica e dell'analogia animale: argomenti centrali quando l'esercizio caricaturale si realizzi come deformazione "bestiale" del soggetto. Alla presenza di Della Porta si sono comunque alternate o sovrapposte parecchie altre voci familiari agli studiosi di filologia e storia letteraria: per limitarci a qualche presenza rappresentativa, il Pontano del *Charon* e dell'*Antonius*, i sonetti del Burchiello e le commedie dell'Aretino, il Giordano Bruno del *Cantus Circaeus*, le *Operette Morali* e la poesia eroicomica di Leopardi. E neppure sono rimaste escluse figure letterarie e prove caricaturali cronologicamente più tarde, con incursioni nel XIX e XX secolo sulle orme di Petruccelli della Gattina, del Fogazzaro di *Daniele Cortis* e del Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio*.

Come già avvenuto per il convegno "Dalla fisiognomica alla semiotica", anche quest'anno, insomma, gli organizzatori hanno optato per un taglio decisamente interdisciplinare. E, come in quel caso, l'evento si è rivelato anche un'occasione di vivace dialogo tra competenze, di stimolante confronto tra oggetti testuali e metodi d'indagine in apparenza assai lontani. Tanto più che la nutrita sequenza di interventi ha lasciato emergere una costellazione di nuclei costanti: l'effetto di "meraviglia" (*admiratio*), l'intenzionalità satirica, le procedure di deformazione grottesca e di iperbolizzazione, la deviazione da una norma di aurea *medietas* e di "buon senso" estetico.

A questa linea di riflessione, del resto, non è risultato estraneo nemmeno lo spettacolo di danza caricaturale che ha suggellato la seconda giornata di lavori. Piuttosto che semplice *entr'acte* o diversione dal discorso sulla caricatura messo in piedi durante il Convegno, lo spettacolo curato dalla Scuola di Danza di Patty Schisa è valso, anzi, come conferma mimica e coreutica di quel discorso e degli elementi di continuità emersi nel corso delle sessioni.

Va forse registrato proprio qui uno degli esiti più felici di questa proposta disciplinarmente trasversale e, in definitiva, uno dei punti di merito dell'evento: la perimetrazione e l'approfondimento dei caratteri essenziali della caricatura in quanto pratica o istituto formale. Eppure, a uno sguardo d'insieme sugli interventi che hanno scandito le tre giornate di Convegno, risulta chiaro che si tratta, sì, di una pratica specifica, ma certo non esclusiva di un singolo dominio artistico – letteratura, pittura, scultura, cinema o danza che sia – né relegabile troppo restrittivamente a correnti del gusto o esperienze stilistiche storicamente isolate.

Ad ogni modo, per considerazioni sicuramente più puntuali, è opportuno attendere la pubblicazione degli Atti di Convegno, prevista per la fine del 2025. In attesa di poterli consultare, non possiamo che limitarci a riconoscere il valore e l'alto profilo di un evento che, alla sua quarta edizione, si è distinto ancora una volta per promozione dello scambio culturale, vastità di competenze mobilitate e incrocio di prospettive disciplinari, oltre che per l'apertura alla partecipazioni di giovani studiosi.

Come già suggerito, inoltre, è legittimo considerare il Convegno "Fisiognomica e caricatura" e il precedente "Dalla fisiognomica alla semiotica" come un dittico per continuità di tematiche e metodologie critiche. Un dittico, possiamo aggiungere, che segna una tappa fondamentale per l'articolata comprensione di quell'intreccio tra discipline umanistiche e scienze naturali – tra sapienza degli antichi e studio ravvicinato dei fenomeni – che attraversa la storia culturale del XVI secolo e ne connota l'episteme profonda. In tal senso, la fitta rete interdisciplinare dispiegata del Centro Della Porta è senz'altro la via maestra, se non l'unica davvero valida, per penetrare adeguatamente l'intima connessione rinascimentale tra arti, anche letterarie, e saperi scientifici, sulla quale anche questo numero 11 di Gentes intende portare il suo contributo.

In conclusione, segnaliamo che è di prossima pubblicazione la raccolta degli Atti del Convegno Internazionale del 2023 dal titolo *Dalla fisiognomica alla semiotica. I linguaggi del corpo in movimento*, a cura di Andrea Agosta e Luca Padalino, Luciano Editore, collana "La Minerva".

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

11