

PASQUALE GUARAGNELLA

*Ezio Raimondi e gli stili della nuova scienza*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

PASQUALE GUARAGNELLA

*Ezio Raimondi e gli stili della nuova scienza*

*Osservava Raimondi che, quanto più il discorso scientifico diventa esplicitazione di se stesso, conoscenza che si trasmette e che circola in una cultura non ancora omogenea al suo codice epistemologico, tanto più necessario appare un rapporto consapevole con la lingua comune, che equivale di fatto a una tattica stilistica. E per questo è parso che la scienza diventa un fattore sociale della vita anche attraverso la retorica.*

Osservava Ezio Raimondi che il dialogo continuo con un pubblico contemporaneo, spesso difficile, «poneva insieme il problema di una nuova tecnica espositiva, di una persuasione rigorosa, fondata sull'esattezza matematica ma più umana e reale del discorso degli aristotelici».

Galileo aveva infatti mostrato, grazie alla sua «arte dello scrittore», come fosse possibile, nella prosa della scienza, unire la precisione alla cordialità, la sottigliezza analitica dell'intelletto al gusto di una civile conversazione; ed era naturale che egli fosse assunto dai suoi allievi come un modello: un modello che essi sapevano bene di non poter eguagliare, ma che attraverso di loro diventava scrittura, stile comune, costume di vita intellettuale.<sup>1</sup>

Non per nulla Benedetto Castelli notava che «la familiarità del dire facilita e domestica la severità e maestà delle dimostrazioni geometriche».

Il Castelli è scrittore nitido e spazioso, con una vena discorsiva che accoglie anche misuratissimo il piacere del pittoresco. In questo modo – nel movimento delle esperienze che sostengono il discorso dello scienziato galileiano – non poteva restar fuori la visione di un paesaggio al naturale per essere calcolato nei valori reali delle sue distanze.

Un esempio potrebbe essere offerto da un passaggio testuale di Castelli, sapientemente riprodotto da Raimondi. Il passaggio così recita:

[...] l'oggetto del quale si debbe far giudizio intorno alla sua grandezza viene da noi stimato alle volte maggiore e alle volte minore, secondo che lo paragoniamo con diverse grandezze. In confermazione maggiore di questa dottrina mi occorre un bel caso, ritrovandomi al solito una sera in carrozza con monsignore illustrissimo Cesarini e altri di sua nobile conversazione. Sorgeva la luna alla sua quintadecima, e alla vista nostra, che ci ritrovavamo lungo il Tevere, ci appariva spuntare sopra il colle Aventino, di là del fiume, e tutti quasi ed una voce dissero della luna: «Oh come è grande, come è bella [...]».

Sembrirebbe di sorprendere nella scrittura di Castelli – rilevava Raimondi – un decoro letterario raffinato e consapevole, che potrebbe indulgere al compiacimento se non intervenissero di continuo la tensione dell'analisi e la fermezza del lessico. «Occorre un bel caso» è intanto lo stilema adottato da Benedetto Castelli.

Di questa locuzione è il *Saggiatore* il vero archetipo, nelle cui pagine si dipana un celebre aneddoto, ovvero la favola dei suoni, intorno a cui si sono misurati numerosi critici.

A giudizio di Raimondi, nell'«uomo» del *Saggiatore* non resta più nulla delle censure tradizionali, perché lo studio della natura non rimuove la conoscenza di se stesso ma al contrario la presuppone.

<sup>1</sup> E. RAIMONDI, *Scienziati e viaggiatori*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*, V, *Il Seicento* [1967], Milano, Garzanti, 1979, 224.

Infatti – osservava Raimondi – dopo le ricognizioni filosofiche di Hans Blumenberg è ormai da acquisire che nel corso del Seicento «il concetto di curiosità si emancipa dall’ipoteca agostiniana e teologica della *cupiditas*», ovvero dall’ipoteca di una «*inquisitio* trasgressiva e vana» e si potrebbe desumere che proprio Galileo ha un ruolo di primo piano nella riabilitazione dell’impulso a una curiosità conoscitiva<sup>2</sup>. Insomma, la curiosità definisce la condizione originaria dello spirito scientifico, l’inquietudine che sgorga dallo stupore dinanzi al nuovo, il movimento di un corpo nello spazio ignoto, la qualità motoria dell’indagare, unita alla fiducia propria della giovinezza. Leggendo l’aneddoto del *Saggiatore*, si inferisce che il filosofo e lo scienziato sono come viandanti, dal momento che la verità non è un possesso stabile ereditato da una scuola del passato, ma una conquista che si costruisce a poco a poco sotto gli occhi che la cercano, diffidando sempre del proprio sapere. Raimondi ricordava che Cesare Ripa, nella *Iconologia*, nel codificare in immagine il paradigma aristotelico dello stupore, da cui ha inizio l’abito interrogativo del filosofo, avvertiva che la figura corrispondente si rappresenta giovane «perciò che il meravigliarsi è proprio delli giovani, non essendo ancora in loro esperienza». Allo stesso modo anche il protagonista dell’apologo galileiano non può che essere un giovane, dal momento che il suo cammino di luogo in luogo, di oggetto in oggetto, cioè il farsi della sua esperienza, risulta scandito dalla doppia reazione della curiosità e dello stupore.<sup>3</sup>

Rilevava ancora Raimondi che al termine del cammino, che è pure di una esplorazione prescientifica di un fenomeno e dei suoi aspetti sempre diversi, l’ammaestramento conclusivo che viene al giovane intento a osservare la cicala trafitta e silenziosa, oramai senza vita, è la consapevolezza riflessa della propria ignoranza, la «diffidenza del sapere» mentre egli comprende che, rispetto ai «modi» di «generare» i suoni, che è venuto conoscendo, possono darsene «cento altri incogniti ed inopinabili», al di là di «ogni nostra immaginazione». Si potrebbe dire che l’anonimo eroe di un’avventura ottica e acustica scopre anche se stesso e si specchia, si dà un volto nella saggezza di un io socratico. È il medesimo risultato cui perviene Salviati, allorché, nella giornata prima del *Dialogo*, allega «l’esperienza di quelli che intendono o hanno inteso qualche cosa, i quali quanto più sono sapienti tanto più conoscono e liberamente confessano di saper poco»: sull’esempio, appunto, del «sapiantissimo della Grecia», che «diceva apertamente conoscere di non saper nulla».

Nella prosa di Galileo lo scienziato, come il curioso, avverte sé stesso come un Socrate moderno: un Socrate che dal suo stesso sapere, in continuo incremento di ipotesi e di riscontri, apprende l’etica della modestia.

Tuttavia – osservava Raimondi con acutezza – nel microromanzo del giovane curioso del *Saggiatore* solo gli oggetti prendono vita intorno a lui: la sua avventura resta fuori dal labirinto umano delle passioni e dei conflitti. Gli uomini sono invece quelli che affollano le piazze allegoriche del *Criticon* di Graciàn, oppure – aggiungerei noi – de *Lo cunto de li cunti* di Basile, che è anch’esso, come lo stesso Raimondi aveva modo di osservare, una grande piazza spalancata ai moti del cuore. Del resto quando il rappresentante della curiosità s’incontra con gli uomini, si può agevolmente prevedere il suo destino: come avviene per l’appunto in non pochi racconti di Basile, infatti, dietro lo stupore si annida spesso il fantasma antico dell’inganno o del disinganno.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 2004, 21.

<sup>3</sup> Ivi, 23-24.

<sup>4</sup> Ivi, 29-30.

Basterebbe allora andare a uno degli ultimi capitoli del *Criticòn*, quando la vicenda sta ormai per arrivare alla fine, e vi si racconta la storia di un «curioso» in giro per il mondo alla ricerca del «contento», della felicità. Costui, «in uno stravagante capriccio d'andare girando il mondo ed insieme raggirarsi con esso in traccia solamente del contento, giungeva in una provincia e tosto cominciava a domandare di esso, cioè del contento [...]. Andava tosto colà, prendeva lingua da quei che aveano maggiori notizie, e gli rispondeano lo stesso, che ivi no, ma più avanti [...]. Andò camminando da provincia in provincia, dicendogli in tutte: 'Qui no, là, colà, più innanzi' [...]. Aprì gli occhi, conoscendo che andava alla cieca, e s'avvide del suo sciocco inganno, suo e di tutti i viventi, che da quando nascono vanno cercando il contento senza trovarlo giammai, passando d'età in età, da impiego in impiego, anelando sempre per conseguirlo»<sup>5</sup>.

Del resto, allorché si ricostituisce un'esperienza e quasi la si traduce nella scrittura, ciò che ne discende è una descrizione attiva che segue il fenomeno in tutti i suoi momenti, (si pensi alla galileiana *Istoria intorno alle macchie solari e loro accidenti*), una «visione» dinamica che non si stanca di discutere se stessa.

In fondo – rilevava Raimondi – se si dovesse distinguere una pagina del Seicento di tipo scientifico da un capitolo letterario in cui la scienza vale piuttosto come un pretesto, bisognerebbe proprio puntare su questo elemento della «visione» dinamica – oltre ovviamente che sul principio dell'esattezza – per riconoscere una prosa che risalgia a una mentalità coerentemente sperimentale.<sup>6</sup>

A questo proposito – suggeriva Raimondi – si potrebbe benissimo scegliere una pagina tecnica del Torricelli, dagli scritti sulla bonifica di Val di Chiana: il cui fine escluderebbe ogni indugio decorativo anche quando ci è da descrivere [il paesaggio]. Se infatti occorre rappresentare un luogo, sarà prima di tutto uno spazio da sottoporre alla misura, alla stima delle grandezze, in modo che non discendano errori di ragionamento e di giudizio. Si consideri in questo specifico caso – suggeriva Raimondi – cosa diventa un paesaggio descritto da un galileiano.

Torricelli descrive il luogo nei suoi termini essenziali, con indicazioni di misure e di riscontri che rinviano di continuo – se l'occhio della mente sa muoversi debitamente – al prospetto dell'originale. Si potrebbe usare la descrizione di Torricelli – commentava Raimondi – come una mappa in sezione, come una carta topografica trasposta, in cui la parola vuole adeguarsi con precisione, con esattezza alla realtà: dirigendo l'immaginazione visiva del lettore verso la struttura stessa del «paese» ritratto dall'alto. Qui Raimondi allegava una osservazione di Ong secondo il quale il secolo dello sviluppo impetuoso della stampa e anche del ramismo inaugurerebbe pure una nuova sensibilità cartografica.<sup>7</sup>

D'altro canto, dichiarava Raimondi:

Quanto più avvertivo che i problemi della spazialità sono parte primaria di ogni antropologia nelle sue diverse forme e nei suoi diversi codici, tanto più riconoscevo nell'esperienza figurativa [...] un elemento integrante imprescindibile del discorso.

E poco più avanti aggiungeva:

<sup>5</sup> RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca...*, 17-18.

<sup>6</sup> E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974, 37-38.

<sup>7</sup> Ivi, 42-43.

Tra l'altro, giacché stiamo discorrendo di questioni tra parola e visualità, il primo lungo capitolo del Romanzo senza idillio, che s'intitola 'Verso il realismo' e affronta il problema della descrizione, nasceva da due interventi che avevo fatto alla Fondazione Cini.

Ora, osservava Raimondi se lo studio della natura esige un occhio mentale che sappia trascrivere fedelmente forme e strutture degli oggetti e degli organismi, il disegno è insieme la premessa e la verifica di ogni osservazione e procede perciò di pari passo col discorso descrittivo del ricercatore quasi a costituirne il fondamento tecnico, il modello di procedura realistica. Tanto l'osservare quanto il fare entrano nella medesima sfera di interessi, nascono da un unico problema. Proprio per questo gli uomini dell'Accademia dei Lincei si preoccupano tanto di avere a disposizione o addirittura di formare in proprio degli illustratori e dei ritrattisti, capaci di registrare esattamente le immagini delle cose. La logica che sovrintende a un disegno dal vero, perché possa valere come un documento, non può infatti risultare diversa da quella paradigmatica della scienza.

L'epistolario linceo, cioè la raccolta delle lettere tra gli accademici, è ricco di testimonianze a questo riguardo.

Questa sensibilità visiva, dunque, è alla base del paradigma linceo. Ora, per studiare l'istituzione accademica, secondo il giudizio di Raimondi, converrebbe puntare:

I. Su una semantica sociologica della istituzione: infatti un punto meritevole di attenzione è il campo semantico, la costellazione lessicale – come direbbe il linguista – del termine stesso di Accademia, di fronte a quello concorrente, e talora sovrapposto, di Università (si veda l'intervento critico di Raimondi su Cesi e l'Accademia).

II. La storia documentata del suo paradigma progressivamente enciclopedico, della sua *mathesis universalis* e dei suoi indicatori epistemici, così come li registrano i testi, le sedute, le biblioteche.

Certo, oltre allo scrittore in effetti esistono le istituzioni letterarie, le strategie degli stili, le logiche dei generi: ed è ciò che, a dire di Ezio Raimondi, indicherebbe Richard Foster Jones, «un maestro degli studi della prosa del Seicento, quando dimostra che il nuovo stile scientifico propugnato dal gruppo della Royal Society mette radici anche nella prosa non scientifica, scontrandosi, più ancora che con la tradizione ciceroniana, con il suo contrario, l'anticiceronanesimo», alla cui retorica della brevità aforistica sostituisce una brevità senza retorica, una chiarezza discorsiva, proprio come raccomandava Thomas Sprat.

Ma è altrettanto chiaro – suggeriva Raimondi – che un'indagine di tale genere rimanderebbe una volta di più alle vicende istituzionali dell'organizzazione accademica, le quali richiedono di essere inserite in una trama concretamente sociale di forze, di consuetudini, di tradizioni che si scontrano e si combinano nella varietà della vita quotidiana e delle sue pulsioni.

In mancanza di conoscenze sull'educazione ricevuta dal Cesi in gioventù, sugli studi compiuti e sugli ambienti frequentati prima del 1603, sarebbe stato possibile tuttavia tentare ugualmente una ricostituzione basandosi sulla documentazione pervenuta, tutta posteriore alla prima Accademia. In questa direzione assumeva importanza notevole un documento sul quale Ezio Raimondi richiamava l'attenzione: si trattava del discorso tenuto dal Cesi a Napoli, presumibilmente nel 1616, intitolato significativamente *Del natural desiderio di sapere et Institutione de Lincei per adempimento di esso*.

Per giustificare la creazione dell'Accademia, il Cesi partiva da un'analisi serrata della vita intellettuale del tempo, pervenendo a diagnosi concise, ma estremamente puntuali.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> G. OLMI, «In esercizio universale di contemplazione, e pratica»: Federico Cesi e i Lincei, in L. Boehm-E. Raimondi (a cura di), *Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1981, 178-179.

Una fiducia illimitata nella ricerca scientifica e nei risultati da essa prodotti stava alla base del progetto accademico del Cesi, tale fiducia emergeva chiaramente nel *Linceografo*, un testo per molti aspetti utopico, nel quale era possibile rintracciare la presenza anche di influssi neo-stoici. Cesi doveva avere una attenzione e una predilezione tutte particolari per il pensiero di Giusto Lipsio, dal momento che tutte le opere di quest'ultimo figuravano nella sua biblioteca. Raimondi ha ricordato come l'ideale stoico «mediato da una spiritualità cristiana» costituisca un tema costante dell'opera di Virginio Cesarini e ha ricordato altresì un passo del discorso recitato da Agostino Mascardi per le esequie dello stesso Cesarini, nel quale si diceva di quest'ultimo che «pesò con molta diligenza gli insegnamenti degli stoici».

Osservava Raimondi che non converrebbe separare il fenomeno dell'accademia dall'iniziativa di un individuo o di un gruppo che cerca l'immagine più vera di sé – o il suo complemento – nella razionalità di un'istituzione liberamente programmata. Alla fine – suggeriva Raimondi – bisogna anche ritornare alla storia dell'individuo, non solo per calcolare il coefficiente di mimetismo che assicura il successo dell'esercizio accademico, ma più ancora per accostarsi alle inquietudini che spingono un individuo, allorché egli non si riconosce più in un costume ufficiale, all'esperimento dell'accademia. In questo spazio si può trovare insomma il volto di un individuo, con un'ambiguità che scende negli strati più profondi dell'intelligenza, fuori dalla sfera codificata della dissimulazione onesta.

C'è uno strano rapporto della *claritas* con l'ombra, che Raimondi ha riconosciuto con acutezza nella nuova scienza. Certo, nella visione chiara e distinta dell'uomo nuovo galileiano, che si sottrae al sostanzialismo magico degli «odori» senza diminuire per nulla il proprio senso vigoroso della realtà, anche la luce si scioglie dalle prospettive ermetiche che si prolungano sino all'ottica illusionistica di un Kircher, e si dispone al linguaggio razionale del libro della natura, in uno spazio ordinato e concreto, entro cui gli oggetti ricevono una dignità fatta di misura, di solida evidenza. Ma bisogna rilevare che nei galileiani il campo dell'immagine si costituisce in un sistema linguistico.<sup>9</sup>

Vi è un opuscolo del Castelli che – ragionando di ottica e di visione – secondo Raimondi dovrebbe esser letto per intero. Si tratta del *Discorso sopra la vista*, per di più illustrato da alcuni «disegni» di «spiegatura» come in una dimostrazione di geometria, che esamina il fenomeno del vedere nella sua genesi fisica e a propria volta lo visualizza, lo distende, discutendolo, nel campo di una sensata osservazione. Nella scrittura di Castelli, nel movimento delle esperienze e delle prove, non poteva restare esclusa l'immagine al naturale, che si apre per essere calcolata nei valori reali delle distanze e delle misure. Scrive Castelli in un passaggio oltremodo significativo:

Mi venne in mente che questo negozio di grande e di piccolo viene dalla nostra mente maneggiato sempre con qualche relazione ad altra grandezza a noi più nota e familiare di quello che è la grandezza di quell'oggetto del quale noi dobbiamo formare concetto se è grande o picciolo. E nel caso nostro, perché noi nel riguardare le parti del cielo [...] siamo soliti paragonarle e riferirle alle più alte sommità de' tetti delle nostre fabbriche [...]; per tanto la costellazione dell'Orsa in simile costituzione riguardata ci apparirà occupare una tale quale si sia porzione del tutto, o sommità d'una casa [...], il quale spazio essendo da noi per prima assai conosciuto, [...] in tal modo alla grossa formando il concetto della grandezza dell'Orsa, la giudichiamo e stimiamo piccola. Ma quando la veggiamo verso l'orizzonte, allora paragonandola colle lunghe turate di monti e delle vaste campagne, sappiamo molto bene che sono alle volte le decime di miglia, però in tal caso giudichiamo anche l'Orsa esser molto maggiore di quello che era da noi stimata nell'altra costituzione.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio...*, 51-52.

<sup>10</sup> E. RAIMONDI, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza idillio*, 41-42.

Del resto, pure in un altro galileiano, il bolognese Grimaldi, nonostante l'essenzialità del discorso dimostrativo, quasi ai limiti di un esercizio astratto, gli oggetti si vedono e si portano dietro uno spazio vero, a misura dello sguardo. Con lo stesso metodo si può avere persino, nel *De lumine* di Grimaldi, una scena di notte lunare e ventosa, senza che si debba supporre un'ambizione o una ricerca letteraria. O meglio: se vogliamo proprio parlare di letteratura, essa sorge dalle cose che si scoprono intorno e da un occhio straordinariamente lucido, addestrato all'esattezza.

È la visione della luna che scende dietro un colle bolognese, tra uno stormire di fronde lontane, e sembra avere l'incanto, sia pure breve, di un paesaggio nitidissimo dove la luce profila le forme attraverso un alone di stupore mentre il telescopio che ne scruta la *facies* ci ricorda ancora l'archetipo glorioso del *Sidereus Nuncius* e le grandi immagini sileniche che ormai sono entrate nel campo d'esperienza della *cognitio ocularis* della nuova scienza, tanto se è quella del Grimaldi, quanto se s'identifica con la visione galileiana o di Benedetto Castelli. A questo punto – a margine di opere quali il *Sidereus Nuncius*, il *Discorso sopra la vista* e il *De lumine* – potrebbe valere quanto Raimondi rilevava nella scia di un filosofo della scienza di scuola anglosassone, Norwood Russel Hanson,<sup>11</sup> per il quale, in ambito scientifico, la prima cosa da chiarire è che l'osservazione di un oggetto non dipende solo dalle conoscenze che orientano l'atto del vedere, ma anche dalla forma linguistica in cui si esprime quanto si viene a conoscere. Vedere – dilucidava in proposito Raimondi – significa tanto 'vedere questo' quanto 'vedere come': sono questi i due aspetti che si devono riconoscere nel concetto di visione. Ne consegue che l'arte del vedere «congiunge insieme i concetti di sensazione ottica e di cognizione razionale [...], anche se poi non si può concepire il vedere senza un fattore linguistico che lo traduca in enunciato cognitivo».<sup>12</sup>

D'altro canto, dopo aver letto il *De lumine*, è quasi inevitabile far ritorno a Galileo e alla sua idea della luce, [esposta in una pagina del *Saggiatore*, messa a frutto anche dal Castelli del *Discorso sopra la vista*].<sup>13</sup>

È una delle pagine del *Saggiatore* galileiano che si sviluppano intorno alla necessità di distinguere in sede scientifica tra qualità primarie e qualità secondarie e un passaggio testuale, richiamato da Raimondi, così recita:

che ne' corpi esterni, per eccitare in noi i sapori, gli odori e i suoni, si richiegga altro che grandezze, figure, moltitudini e movimenti tardi o veloci, io non lo credo; e stimo che, tolti via gli orecchi, le lingue e i nasi, restino bene le figure, i numeri e i moti, ma non già gli odori né i sapori né i suoni, li quali fuor dell'animal vivente non credo che siano altro che nomi. E come a i quattro sensi considerati hanno relazione i quattro elementi, così credo che per la vista, senso sopra tutti gli altri eminentissimo, abbia relazione la luce, ma con quella proporzione d'eccellenza qual è tra 'l finito e l'infinito, tra il temporaneo e l'istantaneo, tra 'l quanto e l'indivisibile, tra la luce e le tenebre.<sup>14</sup>

Tra la luce e le tenebre, dunque. Ribadiva Raimondi che, sulla scia del *Saggiatore*, il *De lumine* del già menzionato Grimaldi è un grande libro: un libro di ottica che proprio per concernere la luce si volge di continuo ai pittori e alla loro esperienza, e discute a lungo delle ombre. È in quel libro –

---

<sup>11</sup> Si veda il suo libro, *I modelli della scoperta scientifica. Ricerca sui fondamenti concettuali della scienza*, Milano, Feltrinelli, 1978.

<sup>12</sup> E. RAIMONDI, *Scienza e letteratura...*, Torino, Einaudi, 1978, 34.

<sup>13</sup> E. RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, II, *Dal Seicento all'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1994, 34-35.

<sup>14</sup> RAIMONDI, *Verso il realismo...*, 51.

segnalava Raimondi – che con formule suggestive si indaga sulla *lucta e agitatio radiorum*, sull'*impetus luminis* o ancora sulla *fluiditas indulata luminis*. Lo scienziato gesuita non solo informa di sensazioni dirette addirittura studia l'effetto che si ha con le immagini a lume di candela o di lucerna, giungendo alla conclusione che un'immagine vista di notte con luci [più fioche e tremule] è infinitamente più bella di quando la rivediamo di giorno (aggiungeremmo, come nei racconti di Basile). Se ne ricava – in questo modo – una sensazione immediata ovvero un uso reale dell'occhio che qualche contemporaneo doveva definire «*nuncio del vero*».<sup>15</sup>

In un passaggio dell'intervista rilasciata a Zanetti, Raimondi, facendo riferimento alla propria autobiografia di studioso, così informava:

debbo poi dire che, a modo mio, ho sempre cercato di tenere aperto un rapporto con il mondo figurativo, anche perché ritenevo, e ne sono tuttora convinto, che nella temperie tumultuosa e vitale del primo Novecento la critica figurativa si fosse inoltrata alla scoperta di nuovi paradigmi analitici e storiografici in anticipo e con più forza propositiva rispetto agli studi letterari, finendo col costituire [...] un modello anche per discipline di tradizione più consolidata.<sup>16</sup>

Osservava acutamente Raimondi che, a ben considerare, un'altra delle grandi scoperte secentesche pari a quelle della metafora è insita nel nuovo significato della luce, intesa quale entità fisica e insieme metafisica che consente di percepire nel medesimo quadro il reale come dramma. Dunque, accanto a quella della luce, è pure la scoperta dell'ombra. In virtù dei paradigmi della nuova scienza ci si proietta bensì verso aspirazioni, speranze, utopie ma altresì si acquisiva contezza – se poi ci si sofferma sulle forme letterarie – che nelle vicende del quotidiano il secolo era attraversato più di altri da tensioni, sofferenze, contraddizioni, miserie. Basterebbe pensare alla drammatica vicenda della Guerra dei Trent'anni. Si trattò – ricordava giustamente Raimondi – di una guerra totale, con episodi di cannibalismo, distruzione di interi paesi, contrasti orrendi tra luterani e cattolici, odi divampanti che echeggiano di continuo, perfino nelle scritture meno nobili, invitando a riflettere su ciò che è l'uomo. Infatti, nel corso del Seicento non si ha soltanto l'avvio della moderna scienza della natura, ma anche della scienza dell'uomo, ovvero di una moderna antropologia: con l'analisi dei comportamenti, del teatro sociale delle apparenze, della ostilità permanente dell'uomo nei confronti degli altri uomini, in una realtà complessa dominata dalle logiche del potere e dentro la quale l'individuo deve imparare a governarsi in un universo divenuto più oscuro e minaccioso. In questa analisi della natura dell'uomo costretto a difendersi incessantemente dagli altri e a trovare alla fine un senso [una dignità di senso] al proprio esistere, non è un caso che a dominare sia il gioco continuo dell'antitesi tra essere e apparire.

A questo proposito – suggeriva Raimondi – varrebbe la pena di dare la parola a qualche scrittore per sentire come questa moralità antropologica si esprima secondo il gusto della grande prosa barocca.<sup>17</sup>

Un nome proposto da Raimondi era quello di Malvezzi, il quale sin dalle origini della sua attività ragionava della polarità fra stile asiatico e stile laconico, secondo la differenza che nella pittura intercorre tra la «vaghezza de' colori» e la «imitazione de' muscoli». Del resto, lo scrittore che

<sup>15</sup> E. RAIMONDI, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, 73.

<sup>16</sup> E. RAIMONDI, *Camminare nel tempo. Una conversazione con Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti*, Bologna, Il Mulino, 2015, 175.

<sup>17</sup> RAIMONDI, *Il colore eloquente...*, 13.



esordiva con una professione di fede «laconica», nel giro di pochi lustri – ricordava Raimondi – doveva divenire un moralista politico di levatura europea, degno di un Quevedo o di un Gracián. Malvezzi, di libro in libro, sia nella iconografia conclusa della storia antica, biblica o classica, sia nella iconografia provvisoria della cronaca contemporanea, doveva atteggiarsi a vero e proprio «telescopio» dell'analisi morale, come appunto lo indicava un gesuita bolognese, il Bettini: e doveva scrutare i meccanismi contraddittori dell'azione umana e della passione, degli impulsi dissonanti e sfrenati di una natura dell'uomo che si rivelava «prima animale che razionale».

Raimondi osservava che lo spirito indagatore della nuova scienza si proiettava anche nell'antropologia storica dell'«hidalgo» emiliano, lettore non solo di Tacito e di Seneca, ma anche di Machiavelli e Guicciardini. In effetti il Malvezzi si appellava spesso allo sguardo diagnostico del medico e trasferiva nel campo dei comportamenti politici e morali la semiotica interpretativa, il probabilismo congetturale e prospettico del caso per caso<sup>18</sup>.

Verrebbe fatto di pensare, in proposito, a Paolo Sarpi e alla lezione, da lui recepita, di Santorio Santorio, medico a Padova e alla intersezione tra fisico e morale quale si dispiega nei *Pensieri medicomorali* del frate servita veneziano, attraversati da vene di neostoicismo e neopiepireismo. Semmai, in Malvezzi il neostoicismo cristiano portava in aggiunta una voce cupa e grave, uno stile di pensiero affisso a una scienza empirica dell'uomo.

Sennonché – ed è questo un punto decisivo del ritratto che Raimondi disegnava di Malvezzi, ritratto notevole per incontro felice di erudizione e acutezza interpretativa – si sommuoveva nello scrittore secentesco pure la tradizione più franca del classicismo bolognese, quella bensì di una coscienza inquieta, ma in cerca di una misura, di un ordine, di una luce interiore – sottolineo qui il tema della luce – nel «viaggio» travagliato sulla «grande scena del mondo».

Sarebbe inutile avvertire – osservava perspicuamente Raimondi – che a Bologna il gusto della razionalità classica, nell'universo geometrico del vero, passava anche attraverso la scienza della natura nel suo nuovo assetto galileiano, soprattutto dopo l'arrivo dell'Università nel 1629 di Bonaventura Cavalieri. Nelle sue *Exercitationes geometricae* Cavalieri menzionava il padre gesuita Mario Bettini il quale – abbiamo già rilevato – definiva la prosa di Malvezzi come un telescopio dell'animo umano. Ma l'allievo di Galileo non poteva ancora citare un altro novizio della compagnia, quel Grimaldi, di cui solo dopo la morte, nel 1665, dovevano giungere alla stampa i due libri *De lumine, coloribus et iride*, sui quali pure è occorso di far menzione.

Il fatto è che una funzione non secondaria aveva nel *De lumine* la conoscenza tecnica della pittura, con riferimento continuo non solo ai problemi dei colori, ma altresì ai fenomeni della percezione figurativa.

In quest'opera, tra l'altro, sebbene i *pictores* restassero senza nome, era evidente che per un *oculus spectatoris* stretto alla concretezza di luoghi sempre identificabili, si trattava di artisti bolognesi. Primato della vista pure nel *De lumine* di Grimaldi, dunque. Dall'occhio del pittore a quello dello scienziato, si trattava di un rapporto istituito non casualmente da un *oculus peritus* come quello di Grimaldi, educatosi – rilevava sapientemente Raimondi – a una *visio distincta et clara*.

Allo stesso modo, quando il Grimaldi disquisiva del rapporto tra la luce e l'ombra, è probabile che, almeno a Bologna, ogni lettore esperto vi riconoscesse la lezione intensa che aveva animato nell'arte pittorica Guido Reni, così come nell'arte della prosa soprattutto Virgilio Malvezzi.

Aveva avuto modo di scrivere Raimondi nell'*Avvertenza a Politica e commedia*:

---

<sup>18</sup> RAIMONDI, *Il colore eloquente...*, 44-45.

certa critica francese ama parlare di intertestualità in antitesi alla legge del contesto, perché pensa che il contesto del messaggio, ciò che sta intorno alla parola [...] ne riduca la polisemia e l'ampiezza, la densità simbolica, a favore di un razionalismo positivo che è di fatto resistenza al simbolo. L'intertesto non è più la circoscrizione delle fonti o delle influenze donde emerge un'opera o un autore, ma lo spazio a più dimensioni della scrittura, il testo in quanto attraversa ed è attraversato, l'insieme delle letture che lo riproducono e lo modificano.<sup>19</sup>

Ora – a voler considerare le intersezioni tra i modelli e gli orientamenti della nuova scienza, da un lato, e le forme della prosa morale secentesca, dall'altro – si potrebbe ripetere con Raimondi che «il punto cruciale resta sempre quello di poter stabilire in che modo la forma discorsiva di una teoria scientifica contribuisca o appaia simile alla forma dell'espressione letteraria nel periodo che vede il diffondersi della prima». In altri termini, appare decisiva l'intersezione tra la prosa della nuova scienza e la prosa morale secentesca.

Esemplarmente basterebbe operare uno scrutinio dei paragrafi della *Ricreazione del savio* di Daniello Bartoli lì dove è una riflessione intorno agli «innumerabili e tutti fra lor differenti caratteri di fattezze», ovvero intorno al «diverso prendere scena che fa il volto, sì come diverso è l'affetto». In tale ambito – segnalava dottamente Raimondi – lo scrutinio non sarebbe compiuto, se non gli si ponesse accanto un testo di Agostino Mascardi, estratto dal quarto trattato della sua *Arte istorica*: un testo dove si ragiona, prima del Bartoli, appunto della individualità irriducibile dei volti, per dedurne che lo stile, la sua «particolarità», ha la stessa natura dell'«aria» del viso. Scriveva infatti Mascardi: «Diensi pur mille volti, se dar si possono, e per la proporzione [...] per la vaghezza de' colori [...], ugualmente bellissimi; non per tanto avrà ciascuno un'aria sua propria che da qualunque altro sarà sufficiente a distinguerlo; onde suol dirsi: questi ha un'aria gentile, quello l'ha nobile [...]. Dunque quella cosa che volgarmente nomiamo aria del volto è una qualità propria ed individuale, nascente dalla particolar complessione, per cui si rende differente dagli altri [...]».

D'altra parte, allorché la diversità dei volti diviene esperienza individuale di pensiero o esperienza estetica individuale – per l'appunto «aria» – potrebbe farsi strada pure in una prospettiva pittorica ciò che il Maravall – per esempio in rapporto al naturalismo di Velazquez – ha chiamato l'affermazione dell'individuale.<sup>20</sup>

Osservava Raimondi che alla resa dei conti, quanto più il discorso scientifico diventa esplicazione di se stesso, conoscenza che si trasmette e che circola in una cultura non ancora omogenea al suo codice epistemologico, tanto più necessario appare un rapporto consapevole con la lingua comune, che equivale di fatto a una tattica stilistica. E per questo è parso che la scienza diventa un fattore sociale della vita anche attraverso la retorica.

Non per nulla, un filosofo eterodosso della scienza, oggi alquanto noto, come Paul Feyerabend – uscito dalla scuola di Popper – pionieristicamente indicato da Raimondi, ha dato alla consapevolezza linguistica dello scienziato che scrive per un lettore il titolo di retorica e di astuzia dialogica e ne ha riconosciuto il maestro in Galileo.<sup>21</sup> Per modificare i nessi correnti tra parole e osservazioni, adoperando nuovi principi, non servirebbe soltanto il metodo della ragione ordinata, ma occorrerebbe – secondo il Feyerabend menzionato sapientemente da Raimondi – soprattutto una tecnica discorsiva dell'esempio, l'evidenza eloquente della presentazione, il gusto della sorpresa, l'arte di mettere a frutto l'imprevisto e di interpretare gli umori del senso comune. Nella formazione

<sup>19</sup> E. RAIMONDI, *Avvertenza a Politica e commedia. Il centauro disarmato*, Bologna, Il Mulino, 1998, 12-13.

<sup>20</sup> RAIMONDI, *Il colore eloquente...*, 82-83.

<sup>21</sup> Si veda il suo *Contro il metodo. Abbozzo di un teoria anarchica della conoscenza*, Milano, Feltrinelli, 1979.

di una nuova immagine del mondo e del linguaggio corrispondente, anche il carattere, anche la *parole* dello scienziato, assumerebbero, secondo il Feyerabend, una funzione metodologica perché qualificano il movimento della conoscenza, che è anche un problema di stile, una figura profonda del comportamento verbale.

Vero è che tale orientamento ha guidato – ancora prima di Feyerabend – le interpretazioni che Raimondi ha dedicato alla prosa di Galileo e a quella della nuova scienza.<sup>22</sup>

Anche se con le interpretazioni di Raimondi siamo pure alquanto distanti dalle immagini dello scienziato-scrittore proposte da Paul Feyerabend.

Per addurre solo un esempio, basterebbe allegare la *Risposta apologetica* di Marcello Malpighi, la quale ci consegna l'immagine più adeguata di uno scienziato-scrittore di soda scuola emiliana, oramai sui settant'anni e consapevole di essere «vicino alla morte». Il Malpighi «dovette sostenere dal primo all'ultimo giorno l'ostilità attissima dei medici conservatori, che non gli risparmiarono i colpi dentro e fuori della scuola» e in quella *Risposta* lo scienziato emiliano produsse nobilmente la difesa delle sue idee e anche la storia delle vessazioni patite. Del resto – segnalava dottamente Raimondi – per illustrare i meriti di Malpighi, basterebbe dire che usò per primo il microscopio per l'esame degli esseri viventi e che confermò le scoperte di Harvey con lo studio della circolazione del sangue nei capillari e che iniziò l'anatomia microscopica delle piante, insieme con tante altre notevoli ricerche. Sulla scorta degli studi di Marjorie Nicolson, richiamati in più di un'occasione da Ezio Raimondi, si potrebbe ben dire che «il rapporto con il microscopio suggerisce alla sensibilità il piacere dell'infinitesimale e della simmetria, tra i due estremi dell'ordine e del molteplice. La natura che si rivela allo sguardo ravvicinato è una forza prolifica e creativa, turgida e sovrabbondante, governata dal principio della pienezza nel brulichio inesauribile dei suoi microrganismi».<sup>23</sup>

Il Malpighi scriveva in un latino che era soprattutto una lingua scientifica internazionale, ma quando si trattò di replicare agli avversari optò per il volgare.

Intorno alla prosa di Malpighi osservava perspicuamente Raimondi:

In queste pagine all'acutezza del «filosofo» naturale corrisponde la moderazione del «galantuomo», il quale può discorrere di scienza senza «fantasie metafisiche» – son parole sue, di Malpighi – accettando l'ipotesi baconiana di una «storia naturale» collettiva in vista di un futuro e aggiornato «sistema della filosofia».

La forza di Malpighi scrittore sta in una tecnica paziente di confutazione, punto per punto, delle tesi dell'avversario «galenista» tra l'altro espresso in un latino pomposo, trascritto nella *Risposta* al pari di una seconda voce assurda, come già nel modello architettonico del *Saggiatore*.

È indubbio che la novità del pensiero di Malpighi s'irradia in una prosa nella quale le parole si appoggiano alle cose e alle questioni: e il lessico rimane compatto anche nei luoghi dove s'intensifica il grado di tecnicità. Lo scrittore, in verità, non si compiace mai delle proprie invenzioni terminologiche. La chiarezza logica non si separa da un atto concreto di moralità, da uno stile di vita.

<sup>22</sup> RAIMONDI, *Scienza e letteratura...*, 44-45. Si vedano gli esiti rappresentati dagli studi di A. BATTISTINI, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e pensiero, 2000 e A. BATTISTINI, *Galileo*, Bologna, il Mulino, 2011; di B. BASILE, *L'invenzione del vero. La letteratura scientifica da Galilei ad Algarotti*, Roma, Salerno editrice, 1987; di G. BAFFETTI, *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e seicento italiano*, Bologna, Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese, 1997.

<sup>23</sup> RAIMONDI, *Scienza e letteratura...*, 20. Un brano della Nicolson su *Le meraviglie del telescopio* è inserito nella dotta antologia *Letteratura e scienza* a cura di A. Battistini, Bologna, Zanichelli, 1977, 170-179.

Dunque, per chi scriveva come Malpighi la rivoluzione galileiana continuava ancora. Era mutato tuttavia lo stile, dal momento che alla magnanimità di Galileo corrispondeva ora una grandezza domestica, di cui doveva essere l'interprete figurativo – osservava Raimondi con un riferimento, ancora una volta, all'arte della pittura – l'umanissimo Crespi, anche lui di area bolognese. E forse – concludeva acutamente Raimondi – nella pagina di Malpighi si annunciava la prosa di un altro «galantuomo» emiliano, Ludovico Antonio Muratori. Pure campione di un sapere erudito, rigoroso, ma soprattutto di un sapere onesto.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> RAIMONDI, *Scienziati e viaggiatori...*, 261.