

CORRADO BOLOGNA

ARIOSTO, ELSHEIMER, GALILEI E LA LUNA

ESTRATTO

da

LETTERE ITALIANE

2015/1 ~ a. 67



Leo S. Olschki Editore
Firenze

Anno LXVII • numero 1 • 2015

LETTERE ITALIANE

già diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto

direttori

Carlo Ossola e Carlo Delcorno



Leo S. Olschki Editore
Firenze

LETTERE ITALIANE

Anno LXVII • numero 1 • 2015

Direzione:

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Cesare De Michelis, Maria Luisa Doglio,
Giorgio Ficara, Fabio Finotti, Marc Fumaroli, Claudio Griggio, Giulio Lepschy,
Carlo Ossola, Gilberto Pizzamiglio, Jean Starobinski

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

Redazione:

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Bianca Maria Da Rif,
Cristiana Garzena, Giacomo Jori, Annick Paternoster

Articoli

<i>Nota della Direzione e dell'Editore</i>	Pag.	3
F. CRASTA, <i>Gli angeli neutrali da Dante a Matteo Palmieri</i>	»	5
A. GUIDI, « <i>Di poi si rinnovò quel poco che ci è al presente</i> »: Leone <i>Ebreo e la cultura umanistica</i>	»	26
C. BOLOGNA, <i>Ariosto, Elsheimer, Galilei e la Luna</i>	»	57
M. ROSSI, « <i>Lontano dietro le nuvole</i> »: <i>musica americana e Resistenza in</i> <i>Una questione privata di Fenoglio</i>	»	96
R. BELGIOJOSO, <i>Il silenzio è d'oro</i>	»	118

Note e Rassegne

D. SBACCHI, <i>Le indicazioni orarie nella Vita Nuova</i>	»	127
D. FARAFONOVA, <i>Il «gran magazzino de' niente»: storia economica di una</i> <i>metafora barocca</i>	»	140
M. SARNI, <i>Affinità simboliche fra Manzoni e Scott</i>	»	160
R. NORBEDO, <i>Tommaseo, Carducci e Papini. Ancora sull'antiletterarietà</i> <i>e sulla genesi del Mio Carso di Scipio Slataper</i>	»	167

Recensioni

The Arthur of the Italians. The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture, a cura di G. Allaire e F. R. Psaki (M. Infurna), p. 192 - A. DEJURE, *La "Legenda" volgare di santa Chiara da Montefalco nel codice Casanatense 1819*, prefazione di U. Vignuzzi (S. Serventi), p. 195 - *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, t. I, a cura di F. Bausi, M. Campanelli, S. Gentile, J. Hankins, consulenza paleografica di T. De Robertis (C. Bevegna), p. 197 - *Gasparo Gozzi (1713-2013). Epistole e altre lettere*, a cura di A. Bellio, «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», VIII, 2013 (S. Uroda), p. 200 - C. BORGIA, *Inventario dell'archivio di Gianfranco Contini* (M. Mancini), p. 204

I Libri

<i>Ragioni per rileggere</i> (si segnala <i>Dante vivo</i> di Giovanni Papini)	Pag.	210
« <i>Lettere Italiane</i> » <i>tra le novità suggerisce...</i> (si parla di F. Mazzoni, Fumaroli, Raimondi, L. Barile)	»	213
<i>Libri ricevuti</i>	»	220

Anno LXVII • 2015

LETTERE ITALIANE

già diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto

direttori

Carlo Ossola e Carlo Delcorno



Leo S. Olschki Editore
Firenze

ADVISORY BOARD

Laura Barile (Università di Siena)
Corrado Bologna (Università di Roma Tre)
Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore, Pisa)
Daniela Branca (Università di Bologna)
Michael Caesar (University of Birmingham)
Jacques Dalarun (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris)
Pier Massimo Forni (Johns Hopkins University)
Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)
Michel Jeanneret (Université de Genève)
Anna Laura Lepschy (University of London)
Lino Pertile (Harvard University)
Stefano Prandi (Università di Berna)

Ariosto, Elsheimer, Galilei e la Luna

Where, if not from the impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? [...]

The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art. [...]

There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.

OSCAR WILDE, *The Decay of Lying*

1. Nel plenilunio estivo del 1609, a Roma, Adam Elsheimer, un pittore tedesco dall'occhio linceo, per la prima volta nella storia dipinse una luna esattamente corrispondente alla forma con cui l'occhio umano la conosce e la riconosce quando la sua lampada rifugle nella notte: screziata di ombre, butterata da caverne e avvallamenti, diversissima da quella liscia, intatta superficie di specchio attraverso cui per secoli era stata pensata e rappresentata. L'entrata trionfale della Luna nella storia dello sguardo umano è una delle tappe di quella tematizzazione dello sguardo che, nel secolo XVII, «si convertirà in un tema ossessivo per la pittura».¹

Certo gli uomini, da sempre, hanno visto la luna coperta dalle sue macchie; Plutarco, stupendo demitizzatore, dedicò un trattatello alla *Faccia che compare nell'orbe lunare*. Ma prima di Elsheimer nessuno aveva mai dato figura pittorica a quel volto scabro, scavato, davvero

¹ V. I. STOICHIȚĂ, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 21-22: «Es en el siglo XVII cuando la tematización de la mirada se convierte en un tema obsesivo para la pintura». Il breve, intensissimo libro di Stoichița è una fra le più lucide e appassionanti ricerche che io conosca intorno alla “storia dello sguardo” nella cultura occidentale moderna.

«un viso tondo / da luna piena» (così, scherzando sul proprio ideale estetico, canterà Benoît, il padrone di casa, nel I atto della *Bohème* di Puccini). Due secoli dopo Elsheimer, in una stupenda *operetta morale*, Giacomo Leopardi farà dialogare la Terra con la Luna come fosse «una persona», e ricorderà che i poeti, «oltre che i nostri fanciulli», sanno bene che anche la Luna ha «veramente [...] bocca, naso e occhi, come ognuno di loro». Anzi, aggiunge quell'altissimo poeta ironico, sottilmente attento alle innovazioni scientifiche (spesso per metterle in discussione sorridendo), ormai si sa bene che anche le «province» della Luna, come quelle terrestri, sono fornite di strade larghe e nette», e sono «coltivat[e]»: «cose che dalla parte della Germania, pigliando un cannocchiale, si veggono chiaramente» (in una nota ironicissima Leopardi stesso precisa la sua fonte: «Vedi nelle gazzette tedesche del mese di marzo del 1824 le scoperte attribuite al sig. Gruithuisen»²).

Strade e coltivazioni, oggi ne siamo certi, sulla Luna non ci sono; o se ci sono, magari sulla faccia che la Luna continua a nasconderci da miliardi di anni, neppure un cannocchiale tedesco riuscirebbe a scovarle. Per accertarcene, tuttavia, abbiamo dovuto inventare viaggi dalla Terra alla Luna, prima affidandoci al genio futuribile di Jules Verne (*De la Terre à la Lune*, 1865); poi, grazie all'invenzione del cinema, che sembra nascere proprio per dar corpo a quel sogno assediante, al colpo di cannone sparato proprio dentro l'occhio della Luna dai membri dell'Institut d'Astronomie Incohérente inventato dall'ironia sottile e lievemente patafisica di Georges Méliès (*Le voyage dans la Lune*, 1902); infine la notte del 20 giugno 1969, 360 anni esatti dopo le pennellate di Elsheimer, al salto senza gravità di John Armstrong sulla polvere lunare piena di fredde ombre, che fu davvero, secondo la metafora che lui stesso scandì gracchiando da 300.000 chilometri di distanza, «un piccolo passo per un uomo, un grande passo per l'umanità».

Tedeschi e Italiani, Francesi e Americani, artisti e scienziati, scrittori e astronauti, hanno dunque gareggiato per secoli allo scopo di cogliere, descrivere, rappresentare la natura umana, *terrestre*, della Luna. In ogni caso, però, i primi ad arrivare alla meta sono sempre stati gli

² G. LEOPARDI, *Dialogo della Terra e della Luna*, in ID., *Operette morali* (1827), ed. crit. a cura di O. Besomi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 105-116 (le citazioni dal testo si leggono alle pp. 105 e 109; la nota a p. 427).

artisti, senza distinzione di nazionalità. Ed è lo sguardo artistico sul mondo, quindi anche sulla Luna, che ha aiutato gli scienziati a “vedere” quel che altrimenti avrebbe rischiato di rimanere “invisibile”. Ecco la tesi di fondo sottesa a queste pagine, che dedico al caro Victor Stoichiță in memoria di tanti *Tischreden* amicali in Italia, in Romania, in Svizzera, un po’ scientifici e un po’ artistici, colmi sempre della sua cultura, leggerezza e profondità, in cui si viaggiava dalla Terra alla Luna tornando alla fine (grazie alla sua saggia concretezza) con i piedi ben saldi sulla Terra.

Riandando con la memoria all’ultimo di questi colloqui conviviali, in una brillante e affettuosa cena a Roma, nell’inverno 2012-2013, in cui insieme con amici vecchi e nuovi si festeggiava il suo ingresso nell’Accademia dei Lincei come socio straniero, provo a fermare qualche scheda artistico-scientifico-letteraria al fine di tratteggiare una *Breve storia poetico-pittorica dell’immaginario lunare*, che Victor stesso saprebbe mirabilmente, e certo più compiutamente, comporre.

2. Torniamo, allora, al plenilunio romano del 1609, e al pittore tedesco Adam Elsheimer che lo riproduce nella piccola *Fuga in Egitto* dipinta in olio su rame, conservata oggi all’Alte Pinakothek di Monaco. «Quando era necessario disegnare o dipingere figurine animate e che quasi respiravano, sia nell’oscurità della notte sia al sorgere o al tramontare del sole, o piogge, o maree e tempeste, Adam superava tutti i pittori del suo tempo»,³ scrisse di lui un conterraneo illustre, Johann Faber. Era di Bamberg Faber, scienziato e studioso della natura, ma visse a lungo a Roma, dove fu celebre medico nell’ospedale di Santo Spirito in Sassia: anche lui, come Elsheimer, dotato di occhi di lince, tant’è vero che fu affiliato all’Accademia dei Lincei, appena fondata (1603) a Roma, sotto l’egida della regina Cristina di Svezia, da Federico Cesi e Francesco Stelluti, Anastasio De Filiis e Jan Heck.

Nel 1611, l’anno successivo alla pubblicazione del *Sidereus nuncius*, come ben si sa anche Galileo Galilei entrerà a far parte di quell’Accademia, il cui mandato fondamentale era e rimane di sottoporre la realtà e la natura al nuovo sguardo insieme scientifico ed estetico ca-

³ J. FABER, *Tesoro messicano* (1628), citato in G. GABRIELI, *Il ritratto di uno fra i primi lincei Giovanni Faber in un quadro di recente ritrovato* (1932), poi in ID., *Contributi alla storia dell’Accademia dei Lincei*, Roma, 1989, II, pp. 1233-1239, e ID., *Un libro linceo di zoologia esotica specchio storico-letterario di vita romana del primo Seicento* (1935), poi *ivi*, p. 1247.

pace di generare una nuova visione del mondo. È lo sguardo galileiano ad aver cambiato la maniera di pensare dell'umanità intorno ai rapporti fra la Terra e l'Universo; ma, grazie a un'intuizione magnifica di Erwin Panofsky, oggi siamo in grado di comprendere meglio la complessità di quello sguardo rivoluzionario, apprezzando non solo quanto «l'atteggiamento scientifico di Galileo abbia influenzato il suo atteggiamento estetico», ma anche quanto «il suo atteggiamento estetico abbia influenzato le sue convinzioni scientifiche».⁴

Le “cose” non “sono” di per sé; e tanto meno sono immediatamente “conosciute” o “conoscibili”. È l'occhio umano che le “crea” permettendo di “vederle” là dove le “riconosce”; e può trascorrere molto tempo prima che uno sguardo finalmente le “conosca”, riconoscendole: proprio Galilei, e la teoria copernicana, lo dimostrano. Secondo il *bon mot* di Oscar Wilde che pongo in *exergo*, è l'arte degli Impressionisti che ha «inventato» la nebbia di Londra: perché l'ha *riconosciuta* e quindi resa *visibile*, trasformandola in oggetto estetico, percepibile. Allo stesso modo negli anni Settanta del secolo XIX la narrativa francese «tematizò la dificultad del mirar», e proprio in quel momento storico il tema della *difficultà del guardare* entrò con forza nello spazio della pittura impressionista, anzitutto con Manet: «la dificultad de la mirada adquiere un matiz poético gracias al intercambio de papeles que implícitamente corresponderían al espectador: su “derecho a ver claro” se difumina».⁵

Come per le percezioni anche per le emozioni che ad esse si collegano, e che generano una disposizione a mutare la visione del mondo, si potrà dire, con Jean Starobinski, che

ce que les hommes lisent en eux-mêmes passe par le lexique que leur culture leur a transmis. Une fois nommé, un sentiment n'est plus tout à fait ce qu'il était avant le façonnement qui lui donne accès à la langue. Un néologisme condense de l'incompris qui auparavant était demeuré diffus. [...] Son apparition modifie les valeurs sémantiques du vocabulaire antérieur. [...] Sitôt que l'attention s'y fixe, le nom nouvellement conféré à un état affectif ne manque jamais de produire des composés, des dérivés, – et de nouveaux sentiments.⁶

⁴ E. PANOFSKY, *Galileo as a critic of the arts*, The Hague, M. Nijhoff, 1954; trad. it. *Galileo critico delle arti*, a cura di M. C. Mazzi, Venezia, Cluva ed., 1985, p. 63; cfr. anche la riedizione nella collana «Carte d'artisti» dell'ed. Abscondita, Milano, 2008, p. 52.

⁵ Cfr. I. V. STOICHIȚĂ, *Ver y no ver cit.*, pp. 30-31.

⁶ J. STAROBINSKI, *Poétiques de la nostalgie*, in *Poésie, mémoire et oubli. Colloque de la Fondation Hugot du Collège de France réuni par Yves Bonnefoy*. Actes rassemblés par O. Bombarde, Torino, Arago, 2005, pp. 33-76 (a p. 34).

In una lunga lettera inviata al nobile fiorentino Piero Dini il 21 maggio 1611, un anno dopo l'uscita del *Sidereus nuncius* e proprio per rispondere alle violente obiezioni mosse intorno alla credibilità del cannocchiale, Galilei oppone il «senso» e l'«esperienza» dell'«intendente in quella arte dalla quale tale strumento dipende» ai «discorsi ed imaginations» degli oppositori.⁷ In particolare insiste sullo scarto fra l'«essere» e il «non essere» degli oggetti reali (specie di quelli celesti), ponendo con polemica ironia, che apre al relativismo del significato di quell'«esserci» o «non esserci», la radicale questione epistemologica della comprensione (Galilei usa il verbo «intendere») come fondamento dell'«esistenza» delle cose: «...e veramente parmi che saria cosa ridicola il credere che allora comincino ad essere le cose della natura, quando noi cominciamo a scoprirle ed intenderle. Ma quando pure l'intender degl'uomini dovesse esser cagione della esistenza delle cose, bisognerebbe o che le medesime cose fossero ed insieme non fossero (fussero per quelli che le intendono; e non fossero, per quelli che non l'intendono), o vero che che *l'intender di pochi, ed anco di un solo, bastasse per farle essere*: ed in questo secondo e meno esorbitante caso, *basterà che un solo intenda* la proprietà dei Pianeti Medicei per fargli essere in cielo, e che *gl'altri per ora si contentino del vederli solamente*».

Sulla base di questa dialettica fra il «vedere» e l'«intendere», che fa «essere» o «non essere» la realtà nel suo venire o non venire percepita, ritorno dall'epistemologia dei fisici al punto in cui essa si incrocia con la metafisica dei pittori. Ho detto poco fa del bamberghese Johan Faber: egli era amico di Elsheimer, di Rubens, e di quel «Filippo Napoletano» al quale Roberto Longhi nel 1957 dedicò un bel saggio, ove lumeggiava l'universo in espansione in cui «il nuovo mondo del Caravaggio, misteriosamente filtrato dal genio dell'Elsheimer e dal talento dei caravaggeschi in “corsivo” invece che in “maiuscolo” – dal Borgia al Saraceni al Bassetti, dal Pynas al Lastman all'Uytenbroeck – riesc[i] a sboccare di lì a poco nell'infinità crepolata antiformalistica, ma non certo “informale”, di [...] Rembrandt».⁸

⁷ La lettera si legge nell'Edizione Nazionale delle *Opere* di Galilei, vol. XI, pp. 105-116; ed ora anche in G. GALILEI, *Lettere*, a cura di E. Ardissino, *Introduzione* di A. Battistini, Roma, Carocci, 2008, pp. 101-110 (le frasi citate sono alle pp. 101-102; i corsivi sono miei).

⁸ R. LONGHI, *Una traccia per Filippo Napoletano*, «Paragone», 95, 1957, pp. 33-62, poi in Id., *Studi sul Sei e Settecento* («Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», XII), Firenze, Sansoni, 1991, pp. 41-65: 51 sgg. (la citazione è da p. 54).

Il ruolo decisivo svolto da Elsheimer nel prender forma della nuova *rappresentazione della realtà*⁹ era già stato fissato dallo stesso Longhi in una pagina di grande respiro del 1941 dedicata alla «congiuntura» fra *Arte italiana e arte tedesca*, che ripercorreva più distesamente la lunga arcata della mediazione di questo artista che già i contemporanei tenevano in gran conto, definendolo «der Maler deutscher Nation»:

Che l'Elsheimer sia riuscito a liberarsi affatto dall'artificiata cultura donde pur veniva e a filtrar meditatamente, nel suo studiolo romano, il chiaroscuro lampante del Caravaggio, tutto natura, e le masse solenni del paesaggio dei Carracci, tutto storia; e così cavarne un suono inimitabile in quei suoi dipinti il cui formato diminutivo è ancora l'eco di una delle tecniche eroiche care ai tedeschi, mentre l'entusiasmo per i boschi e i pleniluni è ancora quello dei danubiani di un secolo innanzi, è prova di quella potenza creativa che ricreando la lingua, rifoggia in quell'istante la nazione stessa, intesa come cultura. [...] Come una volta il Pacher, così ora l'Elsheimer rimpasta nord e sud in una lucidezza espressiva dove le favole irreali del Baldung e dell'Altdorfer si graduanano in una scala classica, perché meditata, di contrasti infiniti: e il vecchio binomio del "chiaro-non chiaro" si salda in quella finale chiarezza che è sinonimo di arte piena e spiegata: tanto vero che la cultura dell'Elsheimer potrà di lì a poco servire così al modo largo e pastorale di Claude Lorrain, come al misterioso contrappunto, anticlassico, del Rembrandt.¹⁰

In una delle «cristalline notti sacre di Elsheimer», come acutamente intuì Eugenio Battisti in quel capolavoro di storia delle idee che è *L'Antirinascimento*, nacque la prima Luna "scientifica", in sconvolgente sincronia con quella che pochi mesi più tardi avrebbe descritto Galilei: come nella «ricerca dei più nascosti ed inconsueti prodotti della natura», così anche nello studio dei fenomeni naturali «dovette nascere quasi una gara spontanea fra artisti e scienziati».¹¹ Gli astri di

⁹ Ho in mente il senso profondo del titolo tedesco di E. AUERBACH, *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946, ideologicamente connotato nella versione italiana (Torino, Einaudi, 1956) come *Il realismo nella letteratura occidentale*. Rinvio al mio *Le cose e le creature. La divina e umana Mimesis di Pasolini*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, Esedra, 2009, pp. 445-466.

¹⁰ R. LONGHI, *Arte italiana e arte tedesca*, in *Romanità e Germanesimo*, «Le Arti», Firenze, Sansoni, 1941, pp. 209-239, poi in *Id.*, *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa (1939-1969)* («Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», IX), Firenze, Sansoni, 1979, pp. 3-21 (a p. 17).

¹¹ E. BATTISTI, *L'Antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti* (1962), voll. 2, Mila-

Elsheimer, nella *Fuga in Egitto* come in altri suoi dipinti, «sono solo di poco ingranditi, visti forse con una sola lente da occhiali o addirittura a occhio nudo. Ma resta il fatto essenziale della coincidenza fra un artista così fine ed uno scienziato così grande, che guardano, di notte, lo stesso cielo, con il medesimo interesse ed una analogamente scrupolosa necessità di documentazione».¹²

Il giovane pittore tedesco, che a Roma frequenta artisti, matematici, fisici, astronomi,¹³ condivide «lo stesso cielo» con il più grande scienziato dell'età moderna, il quale proprio in quel momento sta lavorando a Padova. I suoi «piccoli e minuziosi dipinti, dove il cielo ha una parte così prevalente e, a differenza dei notturni di Savoldo, si presenta a noi con la fedeltà di un atlante stellare, acquistano una ben notevole priorità storica, quando si ricordi che il 1609 è proprio l'anno dell'invenzione del cannocchiale di Galileo».¹⁴

Sulla destra dell'olio su rame di Elsheimer si rispecchia nell'acqua notturna una luna formidabile, perfettamente istoriata di chiaro e di scuro, con tutte le ombre che ormai il nostro occhio è abituato a riconoscerle, aspettandosi di ritrovarle in qualsiasi sua rappresentazione, ma che allora era un'invenzione impensata, rivoluzionaria. Rispetto a quel lume raddoppiato, che domina la scena bilanciandosi con altri due punti di illuminazione, si equilibrano al centro i profili toccati di biacca di Giuseppe e Maria sull'asinello con in braccio Gesù, e i pastori che, sulla sinistra, sotto gli alberi immensi e scurissimi, hanno acceso un gran fuoco, dal quale s'innalza uno spolvero di facelle: e queste sembrano trasformarsi, volando in cielo, nello sciame di puntini lucenti della via Lattea, quasi un arco slanciato

no, Garzanti, 1989, vol. I, pp. 309-310 (nel cap. 9, *L'illustrazione scientifica in Italia*); si veda la riedizione presso Aragno, voll. 2, Torino, 2005, vol. I, p. 356).

¹² *Ivi*, p. 310 (ed. 2005, p. 356).

¹³ Si veda il bellissimo libro di H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Zweite, korrigierte Auflage, Berlin, Akademie Verlag, 2009, specie pp. 90 sgg.

¹⁴ E. BATTISTI, *L'Antirinasimento* cit., p. 310 (ed. 2005, p. 356). Da ultimo, in questa prospettiva, si veda il bel saggio di A. TOSI, *Lune e astri galileiani*, nell'importante volume *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, Firenze, Giunti, 2009, pp. 175-187, che si apre con la frase: «Nel 1609, tra Roma e Padova, un pittore e uno scienziato iniziano a guardare il cielo stellato con occhi nuovi» (poco dopo si cita Faber; la *Fuga in Egitto* di Adam Elsheimer è riprodotta a p. 174). Il libro è il catalogo dell'omonima esposizione realizzata da L. Tongioni Tomasi e A. Tosi nel Palazzo Blu di Pisa dal 9 maggio al 19 luglio 2009.

verso la luna. La *Fuga in Egitto* «diventa subito leggenda, un'icona in grado di tradurre quanto i "cannoni" galileiani puntati nei cieli romani vanno svelando agli occhi di curiosi e conoscitori: insomma, un "quadretto" che propone grandi cose "alla visione e alla contemplazione degli studiosi della natura", esattamente come la *exigua tractatione del Sidereus*».¹⁵

3. Già all'inizio dell'estate del 1609 (come lui stesso ricorda all'inizio del *Sidereus nuncius*) Galilei sentì parlare del *Perspicillum*, lo straordinario strumento capace di rendere distintamente visibili, come se fossero vicini, anche gli oggetti lontani: «Mensibus abhinc decem fere, rumor ad aures nostras increpuit, fuisse a quodam Belga Perspicillum elaboratum, cuius beneficio obiecta visibilia, licet ab oculo inspicientis longe dissita, veluti propinqua distincte cernebantur [...]. Idem paucos post dies mihi per literas a nobili Gallo Iacobo Badovere ex Lutetia confirmatum est; quod tandem in causa fuit, ut ad rationes inquirendas, necnon media excogitanda, per quæ ad consimilis Organi inventionem devenirem, me totum converterem; quam paulo post, doctrinae de refractionibus innixus, assequutus sum».¹⁶

¹⁵ A. TOSI, *Lune e astri galileiani* cit., p. 180 (la frase citata da Tosi è di A. BATTISTINI, *Introduzione* a G. GALILEI, *Sidereus nuncius*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 31).

¹⁶ G. GALILEI, *Sidereus nuncius*, in ID., *Opere*, a cura di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 12-14 (questa la trad. it., di L. Lanzillotta, a fronte del testo, alle pp. 13-15: «Circa dieci mesi fa ci giunse notizia che era stato costruito da un certo Fiammingo un occhiale, per mezzo del quale gli oggetti visibili, pur distanti assai dall'occhio di chi guarda, si vedevan distintamente come fossero vicini [...]. Questa stessa cosa mi fu confermata pochi giorni dopo dal nobile francese Iacopo Badovere, da Parigi; e questo fu causa che io mi volgessi tutto a cercar le ragioni ad escogitare i mezzi per giungere all'invenzione di un simile strumento, che poco dopo conseguii, basandomi sulla dottrina delle rifrazioni»). Si veda anche ID., *Opere*, voll. 2, a cura di F. Brunetti, Torino, Utet, 1995 (2006²), I, *Sidereus nuncius, Il Saggiatore, Lettere copernicane a altri scritti*, p. 278 (solo la versione italiana). Nella nota 8, *ibid.*, Brunetti ricorda la lettera del 29 agosto 1609 in cui Galilei annuncia a suo cognato B. Landucci il diffondersi della «fama che in Fiandra era stato presentato al Conte Mauritio un occhiale, fabbricato con tale artificio, che le cose molto lontane le faceva vedere come vicinissime», ed insiste sulla lunga riflessione e attività di ricerca che lo scienziato compì, fino a mettere al mondo uno strumento che «supera di assai la fama di quello di Fiandra». Il diffondersi della notizia potrà dunque essere datato intorno al mese di giugno di quell'anno. Sulla questione, nella vasta bibliografia, si vedano almeno A. FAVARO, *Intorno ai cannocchiali costruiti ed usati da Galileo Galilei. Nota*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Lettere, Scienze e Arti», adunanza del 27 gennaio 1901, pp. 317-342; V. RONCHI, *Il cannocchiale di Galileo e la scienza del Seicento*, Torino, Einaudi, 1958, specie pp. 80 sgg. (e in particolare 91-92). Per i rapporti fra Galileo e Sarpi: G. COZZI, *Galileo Galilei e la società veneziana*, in ID., *Saggi su Galileo Galilei*, Firenze, 1965, pp. 39-42.

Dopo secoli di fiducia nell'occhio e, nel contempo, di riconoscimento disilluso della sua debolezza, dei suoi limiti irriducibili, l'orizzonte degli *objecta visibilia* si lacera d'improvviso, si spalanca a dismisura: assorbe, quasi deglutisce la Lontananza: «La luna è la lontananza che prende corpo e luce. Visibilità e movimento. È la luminosità della lontananza. Senza che nel suo apparire, nel suo sorgere e tramontare, perda la sua relazione con la Sfinge, e dunque con l'enigma. E tuttavia questa luce della lontananza, questo corpolute della lontananza è, tra i corpi celesti, il più vicino allo sguardo dell'uomo. Una prossimità che convive con la lontananza, in una compresenza che è sorgente di fascinazione. E forse proprio questa doppia e contemporanea appartenenza alla lontananza e alla prossimità ha fatto della luna il termine di un'immensa avventura immaginativa».¹⁷

Un atto epistemologicamente decisivo, una *catastrofe* (per usare il linguaggio delle scienze esatte ormai acquisito anche nella riflessione storico-culturale) che spezza la lunga durata di un sistema inerziale, assume un valore anche storicamente altissimo, a condizione che si riesca a cogliere il *prender forma epocale* degli avvenimenti, il coagularsi di uno scarto di paradigma mediante il quale viene offerta leggibilità all'orizzonte d'attesa addensato, intensificato, pronto a spalancarsi al nuovo. È sottesa a questa visione delle cose un'idea di storia «leggibile», nel senso di Walter Benjamin,¹⁸ attraverso una serie di fratture, di discontinuità, di *salti*, immediate cristallizzazioni e fulminei punti di contatto con qualcosa che non appariva in chiaro fino a un certo punto, che è rimasto in oblio, in latenza, dimenticato o incompreso, e che, in quanto «immagine dialettica», «giunge a leggibilità in una determinata epoca storica»: la nostra.

Il *perspicillum* era nato come un giocattolo, un passatempo, qualcosa fra il caleidoscopio e la camera oscura: ma al pari di tante invenzioni che cambiano la visione e la pratica del mondo, grazie a un solo gesto, quello della mano che in uno slancio utopistico di *ascensione spirituale* lo puntava verso l'alto, in direzione della luna e del-

¹⁷ Cfr. A. PRETE, *Trattato della lontananza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, soprattutto il capitolo *Per una storia del cielo*, pp. 52-77 (a p. 75).

¹⁸ Cfr. W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, a cura di R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, framm. N 3, 1; trad. it. *Parigi capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 599 (nella sezione N, *Teoria della conoscenza, teoria del progresso*).

le stelle,¹⁹ si era trasformato in uno strumento scientifico rivoluzionario. Il colpo di genio di un intellettuale-artista capace di cogliere il senso dell'innovazione e di intuirne le potenzialità nella pratica della ricerca compiva la metamorfosi, l'atto di transustanziazione di un materiale inerte in una leva di conoscenza capace di rovesciare l'universo, la sua percezione, il suo significato.

Il problema più difficile, per ottenere uno strumento efficace nella visione notturna, era molare e levigare le lenti, aumentando la capacità dell'occhio di catturare la luce: solo Galileo, indirizzato per la prima volta il divertente *perspicillum* nelle tenebre del cielo, riuscì a farlo in maniera adeguata, fino a raggiungere i venti ingrandimenti: provando e riprovando, traducendo l'esperienza in correzione dell'evidenza,²⁰ la sua idea raggiunse i primi risultati, assolutamente rivoluzionari.

Sembra che nell'ottobre del 1608, a Middelburg, in Olanda, l'occhialaio Hans (o Johannes) Lipperhey, in concorrenza con un suo collega, Zacharias Janssen, avesse chiesto di «brevettare un cannocchiale che sosteneva di aver inventato»: ²¹ e sarà di questo strumento che si diffuse la fama in tutt'Europa, fino a Padova; ma probabilmente già quattro anni prima, nel 1604, nella stessa città era stato costruito «un primo cannocchiale, sul modello d'un altro, italiano, sul quale era segnato l'anno 1590». ²² Un nuovo dettaglio accresce la stupefazione di noi posteri dinanzi all'addensarsi e al precipitare improvviso degli eventi collettivi in cui pare incastonarsi la scoperta: ad informare per primo Galilei, durante una sua gita a Venezia nel giugno 1609, circa l'invenzione del cannocchiale, era stato fra Paolo Sarpi, che in laguna, fra il novembre e il dicembre dell'anno precedente, aveva ricevuto dall'Aja un foglio a stampa nel quale si descrivevano gli eventi diplomatico-militari legati alle trattative di pace fra Spagna e Olanda. E una lettera che Sarpi invia da Venezia il 30 marzo dello stesso

¹⁹ Rinvio a C. BOLOGNA, *Ascensioni spirituali*, in *Les montagnes de l'esprit: imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance. Actes du Colloque international de Saint-Vincent, 22-23 novembre 2003*, réunis par R. Gorris, Aosta, Musumeci, 2004, pp. 19-56.

²⁰ Cfr. G. JORI, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia, Marsilio, 1998.

²¹ A. VAN HELDEN, *I telescopi di Galileo e le sue scoperte celesti*, in *Galileo. Immagini dell'universo dall'antichità al telescopio*, a cura di P. Galluzzi, Firenze, Giunti, 2009, pp. 247-253 (a p. 247). Il volume costituisce il catalogo della bella mostra aperta nel Palazzo Strozzi di Firenze dal 13 marzo al 30 agosto 2009.

²² Cito dalla nota di F. Flora, nella sua ed. cit. delle *Opere galileiane*, p. 12, al passo del *Sidereus nuncius* che ho riportato poco più su.

1609 a quel Jacques Badouvière, discepolo parigino che Galilei ricorda nel *Sidereus nuncius*, fa cenno con una qualche *nonchalance* al tema «dell'occhiali di Olanda» come a cosa risaputa e ormai scaduta d'interesse («Ho quasi abbandonato il pensiero delle cose naturali e matematiche, e per dirne il vero, il cervello si è fatto, o per la vecchiezza, o per la consuetudine, un poco ottuso a tal contemplazioni»).²³ Diplomazia, spionaggio militare, ricerca scientifica, pensiero libertino, rovesciamento della visione della realtà, sono momenti di un viluppo epistémico senza pari, in una faglia storica che segna un mutamento radicale nel modo di vedere, pensare, elaborare la realtà.

Gli specialisti sostengono che in realtà non sia stato neppure Galilei a fissare per primo il cielo con un telescopio, il 30 novembre 1609, per scrutare la luna crescente di quattro giorni. Alcuni mesi prima, il 26 luglio («hora 9. P.M.»), proprio nei giorni in cui a Roma Adam Elsheimer dipingeva la sua luna piena nella *Fuga in Egitto*, un matematico inglese, Thomas Harriot (famoso soprattutto per aver introdotto nella sua disciplina l'uso dei segni > e < per indicare “maggiore di” e “minore di”), fermava in uno schizzo (Fig. 1) il primo disegno telescopico del nostro satellite: illeggibile, rozzo, lontanissimo ancora dal risultato straordinario dei disegni galileiani per il *Sidereus Nuncius*.²⁴ E da Roma l'architettura

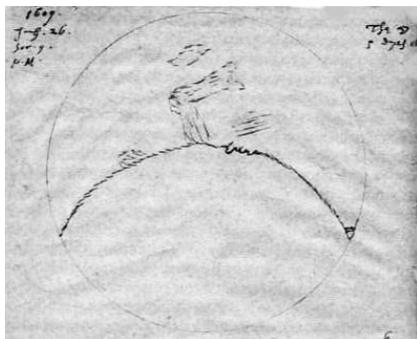


Fig. 1. TH. HARRIOT, disegno, 26 luglio 1609, Petworth House, Leconfield HMC 241/IX, F. 26.

²³ P. SARPI, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 281-284. Cfr. G. COZZI, *Galileo Galilei, Paolo Sarpi e la società veneziana*, in *Id.*, *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 135-234 (in particolare pp. 160 sgg., 179 sgg.); sulle due presentazioni pubbliche del telescopio, il 21 agosto 1609 al pubblico di Venezia, e il 25 agosto al doge, pp. 181 sgg.; su «un certo malumore» che Sarpi probabilmente provava negli anni 1609-10 nei confronti di Galileo, pp. 183 sgg.; sull'«ostilità» con cui vengono accolte le scoperte di Galilei «nel mondo della Compagnia di Gesù», pp. 188 sgg. Si veda anche A. VAN HELDEN, *I telescopi di Galileo e le sue scoperte celesti* cit., p. 247.

²⁴ E. A. WHITAKER, *Rappresentazioni e mappe della luna. I primi due secoli*, in *Galileo. Immagini dell'universo* cit., pp. 255-261 (specie p. 255). Sulle ricerche di Harriot si veda il libro, molto documentato, di M. BUCCIANTINI, M. CAMEROTA, F. GIUDICE, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea*, Torino, Einaudi, 2012, cap. VII, *Oltremantica: poeti, filosofi, astro-*

to e matematico senese Sergio Venturi scriveva, il 26 febbraio 1610 (due settimane prima dell'uscita del libro di Galilei) che nella città papale già si vedevano dei cannocchiali, come quello che Guido Bentivoglio aveva fatto avere a Paolo V nell'aprile del 1609; e a Roma la notizia dell'“invenzione” di Galilei doveva circolare negli ambienti degli scienziati e degli artisti, spesso mescolati da interessi comuni, già durante l'estate di quell'anno, mentre Adam Elsheimer dipingeva la sua fuga in Egitto: lo dimostra la lettera che il medico Giulio Mancini spediva a Siena a suo fratello: «si vedono qui [a Roma] di quei specchi che moltiplicano la vista de quelli che dicono essere inventore il Galilei». ²⁵

Fra Venezia e Roma, Parigi e Amsterdam, il mondo mutò dalle radici, in pochi giorni. Non mutò, ovviamente, la realtà naturale: *fu lo sguardo di Galilei a cambiare* e a riconoscere quel che nessuno in precedenza aveva visto, cogliendo la luce nel cuore della tenebra, e rendendola visibile oltre la soglia dell'invisibilità. E questo avvenne nello stesso momento in cui non solo Elsheimer e gli altri tedeschi e fiamminghi, ma soprattutto Caravaggio, e il suo sguardo altrettanto radicale, introducevano per la prima volta la *figura delle tenebre* nella rappresentazione artistica. Negli anni esatti in cui si rivelano all'uomo la natura terrestre della luna e la sconfinata ampiezza dell'universo, la grande pittura italiana porta alla luce la potenza dell'ombra, la sua necessità nell'evento conoscitivo: con Caravaggio si produce «l'entrée en force de l'ombre dans le domaine de la peinture», e l'ombra «envahit la toile»; per lui «l'ombre n'est pas [...] une conséquence de la forme des corps [...] mais, avec la lumière qui en est indissociable, ce qui leur donne forme». ²⁶

La luna crescente di quell'inverno 1609 fu vista *en artiste* da Galileo, e quasi dipinta (vorrei spingermi a dire fotografata), nelle celebri

nomi, pp. 133-164; una riproduzione dello schizzo di Harriot è a p. 142: ma gli studiosi sottolineano come «nel rappresentare la Luna Harriot si sarebbe ispirato a un metodo in cui l'attenzione non era tanto rivolta alle caratteristiche topografiche, quanto ai profili delle coste e ai confini tra le terre e i mari che venivano disegnati con le relative relazioni spaziali in due dimensioni» (p. 143). Per una lettura delle ricerche di Harriot ripensate sull'orizzonte dell'attività degli artisti di primo Seicento, e dello stesso Galilei come artista, si veda H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler* cit., specie pp. 92 sgg. e pp. 212 sgg.

²⁵ Citano il documento M. BUCCIANINI, M. CAMEROTA, F. GIUDICE, *Il telescopio di Galileo* cit., p. 59 (ma si veda tutta la prima parte del libro, specie i capitoli I, *Dai Paesi Bassi*, pp. 1-23; II, *Arcipelago Venezia*, pp. 24-45; III, *Breaking News. Vetri e buste da lettera*, pp. 46-75).

²⁶ Cfr. M. MILNER, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, pp. 88 e 103.

illustrazioni a penna destinate ad accompagnare il testo del *Sidereus Nuncius*, con i chiaroscuri color ocra che sembrano scavare montagne e oceani. Grazie a quella *mutazione repentina dello sguardo umano*, a quella *catastrofe* senza precedenti, ormai «non è solo la Luna ad essere simile alla Terra, ma anche la Terra alla Luna: Galileo aveva per così dire riportato la Luna sulla Terra ed elevato la Terra alle altezze celesti. Queste conclusioni divergevano profondamente dalla tradizionale concezione dell'universo, fondata sulla rigida separazione tra il cielo perfetto e immutabile e la regione terrestre corrotta e mutevole». ²⁷

Alzando gli occhi verso le tenebre notturne l'uomo è riuscito a perforare (lo dirò ricorrendo a una magnifica metafora pirandelliana) il *cielo di carta* in cui per secoli aveva letto i segni del proprio destino. Galilei “inventò” la luna grazie alla sua sensibilità estetica e alle sue doti di pittore, che prima di lui erano mancate agli altri astronomi educati solo alla scienza fisica, impedendo loro, così, di “vedere” e quindi di “riconoscere” e “interpretare” le ombre lunari come indizi della natura montagnosa del territorio. Galilei “vide” la luna “vera” perché fece fruttare l'abitudine che era andata diffondendosi nel Quattro-Cinquecento di introdurre l'ombra nella pittura per scolpire i corpi e soprattutto per “ingannare” l'occhio, cioè creare l'illusione del volume. ²⁸ Il suo sguardo riuscì a catturare il segreto della luna non tanto «portandola sulla terra», quanto scoprendone la natura non-metafisica ma radicalmente fisica, tangibile, limitata, già di per sé assolutamente “terrestre”. «Conosciamo dunque la profondità», scriveva Galilei al Cigoli il 26 giugno 1612, «non come oggetto della vista, per sé et assolutamente, ma per accidente rispetto al chiaro e allo scuro». ²⁹

Proprio il passaggio epocale *dall'immaginazione fantastica alla concretezza della sperimentazione scientifica* sancisce che il percorso di avvicinamento alla verità va compiuto passo dopo passo, con tenace e progressiva continuità. «La scienza ambisce a trovare i “veri principi mediante i quali costruire un sistema senza “nodi”, in cui tutto sia

²⁷ A. VAN HELDEN, *I telescopi di Galileo e le sue scoperte celesti* cit., p. 248.

²⁸ Cfr. l'intelligente articolo del neuroscienziato L. MAFFEI, *Il cervello artistico di Galileo Galilei*, «Il Sole 24 Ore», 12 aprile 2011, p. 22 (il sottotitolo editoriale sintetizza la tesi: «Lo scienziato pisano riconobbe le ombre della luna e ne scoprì le asperità grazie alla sua abilità pittorica»). V. I. STOICHIȚĂ, ha scritto una finissima *Storia dell'ombra. Dalle origini alla Pop Art*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2003.

²⁹ G. GALILEI, *Lettere*, Edizione Nazionale cit., XI, p. 713.

spiegato, ma non fa che districare brevi tratti di un sapere infinitamente complesso. [...] Il prezzo della nuova scienza sta nell'accettazione della relatività». ³⁰ Il senso del limite e della perfettibilità, la necessaria accettazione del *punto di vista* legato alla *prospettiva dello sguardo*, accompagna il superamento dei confini sensoriali, l'evidente, contemporaneo manifestarsi della loro precisione e della loro difettività.

Il lessico della *scienza nuova* batte sull'*evidenza dei fatti* constatata mediante l'*esperienza*, che passa per l'accertamento dei sensi, ma ne corregge i difetti (tipico il caso del sole che "sembra" girare intorno alla terra). Viene così a formarsi «un insieme di temi, motivi, locuzioni topiche per l'indagine sperimentale e il suo elogio, analogo a quello individuato per l'ambito delle scienze esatte»; ³¹ nell'opera del gesuita Daniello Bartoli, ad esempio, Giacomo Jori, in un bel libro dedicato al nesso fra «conoscenza e segni nell'età barocca», ha individuato una serie di termini introdotti «a segno e sigillo della riuscita di una verifica, dell'appagamento mentale che deriva, nel laboratorio, dal palesarsi di prove»: «per sensibile evidenza»; «manifesta verità»; «palpabili esperienze»; «all'evidenza de gli occhi»; «sensibilmente provato»; «con l'evidenza dei fatti». ³²

Così la descrizione galileiana del cannocchiale (già pronto a diventare con il Tesauro, paradossalmente connotato come «aristotelico», metafora della rivoluzione in atto) diviene il modello epistemologico e retorico di un'ampia tavolozza linguistico-mentale che coinvolgerà gli scienziati e i poeti, Galilei e Marino:

Lo strumento realizza completamente uno degli artifici della retorica: evocare e porre *sub oculos* oggetti assenti: «conduce gl'oggetti visibili così vicini all'occhio e così grandi e distinti gli rappresenta, che quello che è distante, verbigravia, nove miglia ci apparisce come se fusse lontano un miglio solo». «Grandi e distinti gli rappresenta»: è istanza comune delle discipline sperimentali – soddisfatta dai nuovi strumenti che potenziano lo sguardo – e della filosofia cartesiana che gli oggetti dell'osservazione sensibile e della speculazione appaiano chiari e distinti. ³³

³⁰ G. JORI, *Per evidenza* cit., p. 265 (nel capitolo *Incertezza*, pp. 255-268).

³¹ *Ivi*, p. 81.

³² *Ivi*, p. 82.

³³ *Ivi*, pp. 82-83.

L'ammirazione stupefatta con cui lo sguardo umano coglie per la prima volta la realtà lontana "come se" fosse vicina, quasi toccandola, sperimenta l'ordine del reale mediante la sua rappresentazione deformata, ma proprio per questo più veridica, perché *iconicamente e quindi esteticamente connotata*. A una simile dinamica percettiva-interpretativa condusse, qualche secolo prima di Galilei, l'"invenzione" della prospettiva in pittura, che deforma la realtà per adeguarla alla percezione dell'occhio, creando uno spazio "reale" proprio attraverso una rappresentazione errata, non corrispondente al vero.

Letteratura e pittura, poesia e scienza, retorica e argomentazione dialettica si congiungono così nell'atto rivoluzionario che *fa vedere e rappresenta la realtà* attraverso la *vita nuova* dello sguardo e della parola, legati insieme in un'ostensione che "dimostra" perché "mostra". Le due grandi invenzioni di Galilei, *il cannocchiale e la nuova prosa*, in una «fusione perfetta fra evidenza conoscitiva ed evidenza del linguaggio»,³⁴ diventano modello di una radicale ri-lettura e ri-scrittura del mondo:

La "geometrizzazione" dell'universo nel linguaggio visivo delle forme fisiche non implica [...] un inaridimento, ma piuttosto un arricchimento del dialogo fra l'uomo e la natura. Se si deve affacciare il concetto di alienazione nei confronti di un cosmo oggettivo ed estraneo, tutto fa credere che almeno per Galileo esso colpisca chi resta dentro il "laberinto" mondano senza scoprirne la chiave, il filo razionale liberatore. Le cose sono mute e l'universo risulta indecifrabile come un volume di cui non si possiede il codice e di cui sfugge la lingua, sino a quando non se ne ricostruisce il "sistema" di regole che può attribuire alla varietà dei segni un ordine e un significato. Lo sguardo scientifico insegna, attraverso l'astrazione che è immanente ai processi sintetici dell'occhio, a unificare la ricchezza dispersa degli spettacoli naturali e a spiegarla nella semplicità di un linguaggio coerente e rigoroso, tanto più efficace quanto più è in grado, combinando instancabilmente le sue "misere figure", di tradurre e ritenere le immagini diversissime della realtà.³⁵

³⁴ *Ivi*, p. 105.

³⁵ E. RAIMONDI, *La nuova scienza e la visione degli oggetti* (1969), in *Id.*, *I sentieri del lettore*, voll. 3, II, *Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 9-60 (a p. 25). L'allusione al «laberinto» richiama la pagina celebre del *Saggiatore*, citata da Raimondi nella pagina precedente (p. 24), sul «grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo)», che «non si può intendere se prima non s'impara la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto», senza la comprensione dei quali l'esplorazione del mondo «è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto».

4. «Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il paio con quella che volle regalarci la natura. Ma questa l'abbiamo inventata noi, per non esser da meno. Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima nostra, che fa? Salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze.

Fortuna che è proprio della riflessione umoristica il provocare il sentimento del contrario; il quale, in questo caso, dice: «Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo?»³⁶

L'ironia filosofica di Pirandello, riprendendo sottotraccia la meditazione pascaliana sui «deux abîmes» fra i quali si installa «ce raccourci d'atome» che è l'essere umano,³⁷ riconosce proprio nel telescopio galileiano, però rovesciato, lo strumento di una peculiare «filosofia del lontano» che si impernia su due movimenti contraddittori: «un avvicinamento analitico, avvicinato fino alla deformazione, e [...] un istantaneo doloroso distacco dall'oggetto, senza mezzi termini, come di un frutto che ci vien negato nel momento in cui stiamo per coglierlo».³⁸

Anche la luna, che il cannocchiale di Galileo ha strappato alla sua algida, eterna distanza rispetto alla terra, si distacca da una relazione di lontananza, di differenza, proprio nel momento in cui l'occhio umano ne mostra e dimostra la consistenza, che è di natura terrestre, corruttibile, transeunte. La dialettica fra il «vedere» e l'«intendere» qui è lace-

³⁶ L. PIRANDELLO, *L'umorismo, Parte seconda*, V, in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello («Opere di Luigi Pirandello», ed. diretta da G. Macchia), Milano, Mondadori, 2006, pp. 775-948 (a p. 944).

³⁷ B. PASCAL, *Pensées*, II 72, in ID., *Pensées et opuscules*, a cura di L. Brunschvicg, Paris 1905, p. 349. Sulla presenza di Pascal nella filosofia della storia pirandelliana e in particolare nella «dichiarazione di poetica dell'umorismo», basata sulla scomposizione del reale attraverso il «sentimento del contrario», si veda D. FARAFONOVA, *Pirandello lettore di Pascal. Premesse al Fu Mattia Pascal*, «Lettere italiane», LXV, 2013, 1, pp. 29-69 (la frase citata a p. 46); in particolare si veda il paragrafo su *Il "cannocchiale rovesciato", invenzione di matrice pascaliana*, pp. 55-60 (a p. 57 cita il passo di Giovanni Macchia che riporto di seguito).

³⁸ G. MACCHIA, *Un cannocchiale rovesciato*, in ID., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 21-26 (alle pp. 23-24).

rante. L'approssimazione di Galilei alla certezza conoscitiva, che passa per bagliori, rivelazioni parziali, sperimentazioni progressive dell'evidenza capace di strappare il velo illusorio dell'apparenza, ricorda quei «lueurs cignotantes de l'épignose», fugaci barlumi della «reconnaissance» che si forma attraverso l'esperienza del «dessillement des yeux»: secondo Vladimir Jankélévitch essi «ne font pas une lumière et n'ont pas le temps d'éclairer notre chemin ni même de nous indiquer la direction: tout au plus peut-on dire que, tel l'oracle de Delphes selon Héraclite, elles nous *font signe*». ³⁹ La caduta catastrofica del sistema fisico-metafisico greco-latino e medioevale si produce nell'accostamento di due processi di ri-conoscimento: ovvero nell'equilibrio fra «la reconnaissance définitivement acquise, [...] la reconnaissance qui reconnaît pour toujours et qu'Aristote appelle ἀναγνώσις», e «la reconnaissance fulgurante, aussitôt obnubilée par la méconnaissance» che Jankélévitch stesso definisce ἐπίγνωσις. «Et comme il y a deux formes de reconnaissance, les yeux aussi connaissent deux formes de dessillement: un dessillement-pour-toujours qui peut être soudain au moment où il s'accomplit, mais, a partir de ce moment, s'avère définitif, et un dessillement à la fois subit et instantané; ce deuxième dessillement des yeux, c'est la révélation que nous apporte l'épignose».

L'epignosi, svelamento folgorante, spalancamento degli occhi nel ri-conoscimento fulmineo della realtà fino a quell'istante celata, è l'evento in cui l'immagine dialettica, secondo il già ricordato *Passagen-Werk* di Walter Benjamin, «giunge a leggibilità in una determinata epoca storica». Con finissima intuizione, tanto più valida per l'incrociarsi di arti e scienze nell'episteme barocca, Jankélévitch suggerisce che *l'epignosi*, questa forma impalpabile di conoscenza istantanea, di ri-conoscimento che «porta a leggibilità il mondo», spartisca una natura lieve e pulviscolare con il *tocco* dell'artista, il «coup de pinceau» che è la *maniera* del pittore: «La touche, étant la fine pointe de l'impalpable et de l'efférence, ne peut à son tour être qu'effleurée, et fugitivement reconnue dans l'éclair de l'épignose; elle se réduit alors à une impondérable tangeance». ⁴⁰

³⁹ V. JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, voll. 3, II, *La méconnaissance. Le malentendu*, Paris, Seuil, 1980, pp. 167-169 (nel cap. V, *La reconnaissance*, pp. 117-179, § 17, *Dessillement des yeux. II: L'épignose. Apparition disparaissante dans la nuit*, pp. 166-170). Da qui anche le citazioni che seguono.

⁴⁰ *Ivi*, p. 174.

Pittori e scienziati, poeti ed esploratori, condividono il sogno di un contatto diretto con la realtà che riesca a scavalcare i confini della nostra umana fralezza. Questa è l'ossessione di chi dimostra «per evidenza» e di chi cerca sfiorando i bordi impercettibili del «non so che» e del «quasi nulla». Come il Don Chisciotte, esploratore di un universo tutto mentale, che pochi anni prima (1605) Miguel de Cervantes ha ideato in Spagna, anche Galilei è assediato dalle pale di allegorici mulini a vento, cioè da un pensiero ininterrotto ma carico della categoria ontologica della modernità, l'*inquietudine*, di incertezze e di dubbi, di passi avanti e di ritorni, che lampeggiando si fa luminoso e procede aprendo gli occhi della mente: «Il mio cervello inquieto non può restar d'andar mulinando, e con gran dispendio di tempo, perché quel pensiero che ultimo mi sovviene circa qualche novità mi fa buttare a monte tutti i trovati precedenti».⁴¹

Lo sguardo rivolto verso il cielo e il conseguente *riconoscimento di una visibilità celata nell'invisibile*: la *visione del mondo* moderna passa per questo gesto rivoluzionario, catastrofico, che gli artisti e gli scienziati compiono in perfetta sincronia, nel passaggio fra il XVI e il XVII secolo, proprio nel momento in cui, come ho detto, l'ombra invade la tela caravaggesca, in quanto necessario rovescio della luce. Solo la visione delle nuvole, che appassiona, oltre che i meteorologi, i pittori (Mantegna, Géricault, Turner, Dillis), i fotografi (Ghirri) e i registi (Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*), contiene un'altrettanto forte carica gnoseologica ed epistemologica: «La nuvola è la parte "visibile" del cielo. È anche l'oggetto figurativo che meglio incarna la poetica (e la retorica) dell'approssimativo. Diverse cause spiegano questo fatto. La visione/nuvola (oppure la visione *dentro* la nuvola) è in parte un "bianco". Inoltre, la nuvola offre probabilmente l'essenza stessa di ciò che la moderna "estetica della ricezione" indica col nome di "spazio vuoto" [...]. Il carattere dinamico della nuvola, le sue costanti metamorfosi, ne accrescono la primigenia incertezza, trasformando la loro contemplazione in un esercizio che non finisce affatto nell'acquisizione di una certezza».⁴²

⁴¹ G. GALILEI, *Lettera* a Fulgenzio Micanzio a Venezia, da Arcetri, 19 novembre 1634, nell'Edizione Nazionale delle *Opere galileiane*, vol. XVI, pp. 162-163; si legge anche in G. GALILEI, *Lettere* cit., pp. 205-207.

⁴² V. I. STOICHIȚĂ, *Uno sguardo verso il lontano*, in ID., *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola* [1995], trad. it., Roma, Meltemi, 2002, p. 102. In un mio intervento, di prossima pubblicazione (*Hamlet et Quichotte, lecteurs de signes*), al colloquio

Riprendendo la bella formulazione già rammentata di Van Hel- den dirò che Galilei, nel suo esercizio di progressivo ri-conoscimento, ha davvero «riportato la Luna sulla Terra», certo più di quanto abbia «elevato la Terra alle altezze celesti». Cogliendo il frutto di un millenario desiderio, in certo modo lo nega. Il suo gesto rivoluzionario non consiste soltanto nel consentire all'occhio umano di penetrare negli spazi siderali fino a quel momento colmati di mitologia pagana e pensati dal pensiero cristiano in chiave metafisica, ma soprattutto nel *demetafisicizzare il cielo*, se così si può dire: dalle sue esplorazioni scaturisce la prova della *terrestrità della luna*, vista infine come un satellite unito da un inscindibile legame, nel suo movimento e nelle sue fasi di visibilità, al nostro eterno ruotare intorno al sole.

5. La luna, insomma, è della stessa pasta della terra. Della terra ha la bellezza e i difetti, in particolare la rugosità, quasi uno stigma di sconfinata decrepitezza. Galileo per primo nega l'immagine secolarmente venerata della Dea notturna dal volto levigatissimo e lucente, vergine e cacciatrice, umorale, "lunatica": la «Regina della Notte», la «casta Diva» di cui resterà traccia nell'immaginario popolare e creativo fino alla *Zauberflöte* di Mozart e alla *Norma* di Bellini; ma anche la figura mariana, riassunta per sineddoche nel levigato, virgineo disco di eterna purezza, etereo, che Ludovico Cardi da Cigoli fra il 1610 e il '13 sintetizzerà nel celebre affresco di Maria Immacolata, nella cappella Palatina di Santa Maria maggiore, a Roma, cui fanno da corona le stelle e che poggia sullo spicchio di una luna galileiana, rugosa per monti e mari, ispirata immediatamente dal *Sidereus Nuncius*.⁴³

Nella prima descrizione che Galileo offre di quel bel volto sognato per secoli, e infine scrutato da vicino e descritto come un oggetto a portata di mano in primo piano, a prevalere sono le rughe, i segni del tempo e della consunzione. La luna, come credono i poeti e i fanciulli nella splendida pagina delle *Operette morali* di Leopardi con cui ho aperto il mio discorso, ha «veramente [...] bocca, naso e occhi, come

Shakespeare et quelques proches realizzato il 6 e il 7 novembre 2014 presso l'Institut d'Études littéraires du Collège de France a Parigi, ho approfondito il senso di questo «carattere dinamico della nuvola». Luigi Ghirri, in *Infinito*, fotografa per 365 giorni il cielo, quindi anche le nuvole: si veda, in Internet, il sito <http://www.cultframe.com/2001/12/%E2%88%9E-infinito-un-libro-di-luigi-ghirri/>

⁴³ Cfr. H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler* cit., specie pp. 94 sgg.

ognuno di loro». Anzi, quel viso è segnato da una superficie rugosa, che ricorda con esattezza sconcertante i monti e le valli, le increspature e i solchi da cui è screziata la nostra antichissima terra:

Istæ autem maculæ, subobscuræ et satis amplæ, unicuique sunt obviæ, illasque ævum omne conspexit; quapropter magnas, seu antiquas, eas appellabimus, ad differentiam aliarum macularum amplitudine minorum, at frequentia ita consitarum, ut *totam Lunarem superficiem*, præsertim vero lucidiorem partem, conspergant; hæ vero a nemine ante nos observatæ fuerunt: ex ipsarum autem sæpius iteratis inspectionibus in eam deducti sumus sententiam, ut certo intelligamus, *Lunæ superficiem, non perpolitam, æquabilem, exactissimæque sphæricitatis existere, ut magna philosophorum cohors de ipsa deque reliquis corporibus cælestibus opinata est, sed, contra, inæqualem, asperam, cavitatibus tumoribusque confertam, non secus ac ipsiusmet Telluris facies, quæ montium iugis valliumque profunditatibus hinc inde distinguitur*.⁴⁴

Poche pagine dopo, quando ormai la percezione ottica si è trasformata in rappresentazione estetica, e anche Galilei è *diventato pittore* attraverso i celebri, bellissimi acquerelli che, trasformati in incisioni, accompagnano il *Sidereus nuncius* (Fig. 2), d'improvviso la prosa s'accende di metafore e di similitudini.⁴⁵ Le immagini che le macchie lunari fanno balenare dinanzi ai suoi occhi stupefatti sbocciano in rapidissime, cangianti metamorfosi da caleidoscopio barocco, che aprono a nuove potenzialità l'ispirazione poetica sulla luna, ben oltre i confi-

⁴⁴ G. GALILEI, *Sidereus nuncius* cit., p. 18 (i corsivi sono miei). Offro qui, per la sola frase finale in corsivo, la versione storica di Vincenzo Viviani, che traggio da E. FALQUI, *Antologia della prosa scientifica italiana del '600*, Roma-Milano, Augustea, 1930, pp. 462-466 (*Meraviglie della faccia lunare*): «La superficie lunare non è altrimenti pulita, eguale e di una sfericità perfettissima (come di essa Luna e delli altri corpi celesti moltissimi filosofi hanno fermamente tenuto), ma all'incontro, diseguale, aspra e ripiena di cavità e tumori, non altrimenti che la faccia dell'istessa Terra, la quale di qua e di là in altezze di monti e profondità di valli è distinta» (p. 463).

⁴⁵ Nel magnifico libro dedicato proprio alla natura radicalmente artistica dell'episteme di Galileo, e impiantato sul principio della «*künstlerische Evidenz als Kulturkritik*», Horst Bredekamp ha studiato le incisioni galileiane e la «*Maltechnik*» che le ha generate, individuando anche un esemplare dell'edizione originale del libro, oggi in collezione privata a New York, contenente alcuni disegni ad acquerello che «als Skizzen eingetragen wurden, die in ihrer Mischung aus Fahrigkeit und Genauigkeit beeindrucken»: H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler* cit., specie capp. III, *Künstlerische Evidenz als Kulturkritik*, pp. 25-82; VI, *Die Florentiner Zeichnungen*, pp. 131-148; VII, *Die Zeichnungen des Sidereus Nuncius* ML, pp. 149-176: da qui la citazione, a p. 155). Di quell'esemplare è stata recentemente messa in discussione l'autenticità: ma questo non intacca affatto la solidità epistemologica e il rigore argomentativo del libro di Bredekamp.

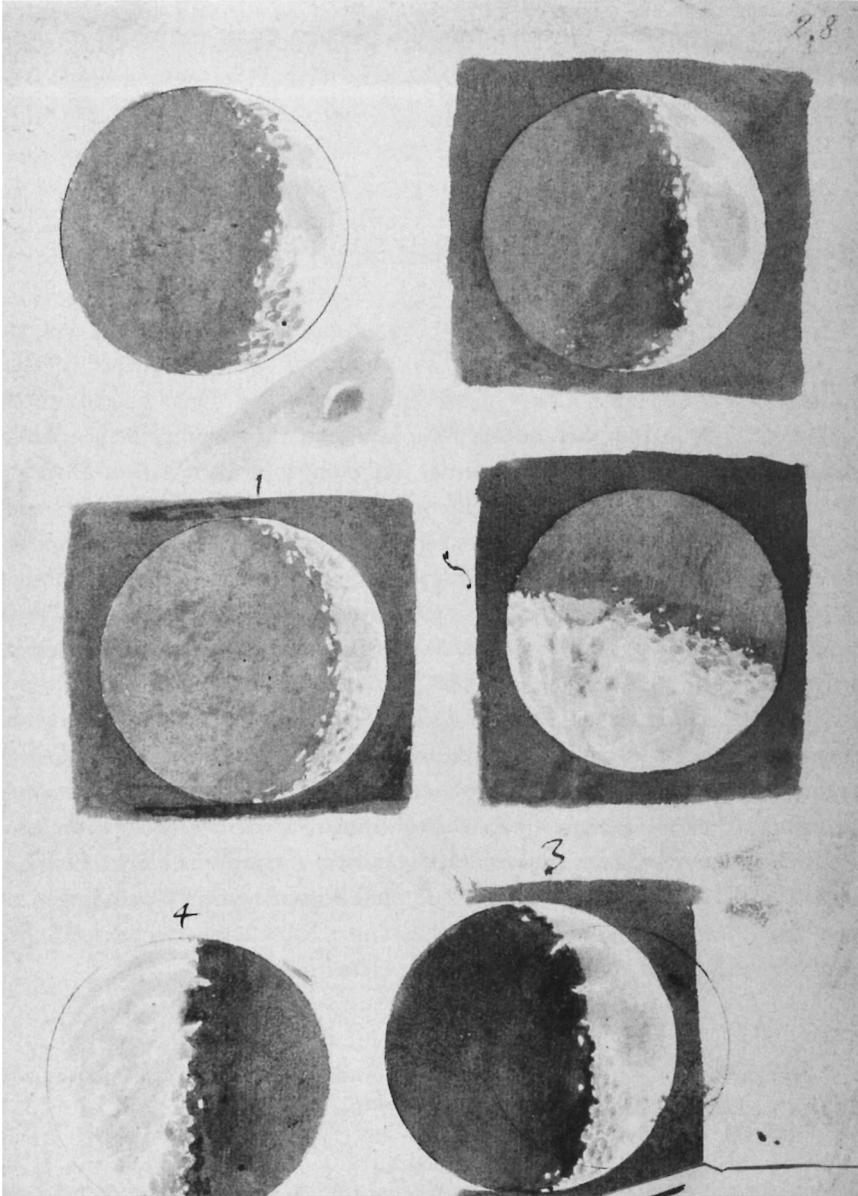


Fig. 2. G. GALILEI, acquerello, 1610, Firenze, BN, ms. Gal. 48, fol. 28r.

ni della “maniera lunare” da secoli ripetitiva: ecco «gli occhi cerulei d’una coda di pavone» («*instar pavonis caudæ cæruleis oculis*»), ecco la figura marezzata e ondìvaga, che sembra anticipare di secoli i *cretti* di Alberto Burri, di «quei vasetti di vetro che, posti ancora incandescenti in acqua fredda, acquistano superficie screpolata e ineguale, onde son detti dal volgo bicchieri di ghiaccio» («*vitrei illis vasculis redditur consimilis, quæ adhuc calentia in frigidam immissa, perfractam undosamque superficiem acquirunt, ex quo a vulgo glaciales Gyathi nuncupantur*»).⁴⁶

Giochi di catottrica, illusioni ottiche, ombre e sfumature vaghe che prendono forma precisa; la *curiositas* si emancipa dall’ipoteca agostiniana della *cupiditas* trasgressiva e pericolosa. Come ha rilevato Hans Blumenberg e ribadito Ezio Raimondi, «Galileo ha un ruolo di primo piano nella riabilitazione dell’impulso epistemico nella sua naturalezza originaria, nella sua apertura sensibile e vibrante al mondo delle cose». ⁴⁷ Riscattando «la conoscenza, il diritto naturale della curiosità, dal modello magico della proiezione antropomorfa, dalla illusione o dalla superbia di porsi al centro del cosmo e di adattarlo ai propri “vani desideri”» (il richiamo è all’*Orlando Furioso*, XXXIV 75, 4-5), Galileo si pone «quasi sulla strada di un *Bildungsroman*», il «romanzo itinerante del curioso» che si compirà nel *Saggiatore*.⁴⁸

Il «curioso», procedendo nell’*aventure* mirabile di un cavaliere errante del cosmo, descrive gli oggetti lontanissimi e ora vicinissimi che per la prima volta nella storia dell’uomo e della natura “diventano” immagini ottiche, disegni, dipinti: «Sfruttando le sue abilità pittoriche, coltivate fin dalla giovinezza, eseguì sette splendidi acquerelli [...] che colpiscono sia per il loro aspetto realistico, sia per il modo in cui riescono

⁴⁶ G. GALILEI, *Sidereus nuncius* cit., pp. 22-23. Così tradusse Vincenzo Viviani: «Questa lunar superficie, dove, a guisa di coda occhiuta di pavone, è sparsa di macchie, si rende simile a que’ vasetti di vetro, che immersi nell’acqua ancor caldi, acquistano una superficie ondosa e screpolata, di dove han preso nome dal vulgo vasi o bicchieri di ghiaccio» (E. FALQUI, *Antologia* cit., p. 463). Tale figurazione è già stata esaminata da C. OSSOLA, *Galileo: metafisiche trasparenze*, in *Principio di secol novo. Saggi su Galileo*, a cura di L. Radicati di Brozolo, Pisa, Archimedia, 1999, pp. 291-314; poi nel volume dello stesso: *A vif. La création et les signes*, Paris, Imprimerie Nationale, 2012, specie alle pp. 41-43.

⁴⁷ E. RAIMONDI, *L’esperienza, un “curioso” e il romanzo* (1989), in ID., *I sentieri del lettore* cit., II, pp. 61-75 (a p. 65, dove si rinvia a H. BLUMENBERG, *Der Prozess der theoretischen Neugierde*, Frankfurt am Main, 1973, specie pp. 203-210, «con l’antecedente metodologico dei suoi *Paradigmi per una metaforologia*, Bologna, 1969»).

⁴⁸ *Ivi*, rispettivamente pp. 74 e 71.

a rendere la plasticità della superficie lunare». ⁴⁹ In sette notti, fra il 30 novembre e il 18 dicembre 1609, e poi il 19 gennaio 1610, Galileo, con pazienza certosina, «*aliqua cum admiratione*», ⁵⁰ spostando lo strumento da una zona all'altra della superficie del satellite, diventa "in presa diretta" insieme esploratore lunare e pittore di una realtà mai prima vista, scrutatore e rappresentatore di ciò che da sempre era, inattuabile, sotto gli occhi dell'uomo. Proprio «la messa in immagine, da cui dipendeva il successo delle varie fasi dell'osservazione», è uno dei momenti più delicati dell'osservazione. «La scoperta del paesaggio lunare scabro, irregolare, con avvallamenti e monti, segnava senza dubbio una svolta epocale: costringeva a ripensare la tradizionale gerarchia degli spazi, demolendo la radicata convinzione che tra la Terra e i corpi celesti sussistesse una differenza sostanziale». ⁵¹ Ma la «messa in immagine» è un'operazione anzitutto mentale, che implica un atteggiamento da artista, una tecnica da pittore, una mano da disegnatore e da incisore. ⁵²

Tradurre in immagine quella stupefazione, dell'*admiratio* sconfinata, che dopo la visione del suolo lunare accompagnò la scoperta dei pianeti di Giove, significava in primo luogo rivelare all'umanità che la luna è una piccola terra, «*non perpolitam, aequabilem, exactissimaeque sphaericitatis*», come una schiera sterminata di filosofi e fisici ha sempre creduto. Gli occhi di Galileo Galilei, in quella fatale svolta d'anno, dovettero palpitare come solo quelli di John Armstrong avrebbero fatto, trecento anni più tardi, per un'emozione nuova (anche se non necessariamente più forte), quando il primo piede umano calcò la polvere lunare. Negli interstizi di questo «infinito stupore» dinanzi al fatto che «la Luna sia un corpo similissimo alla Terra» ⁵³ c'è spazio perché prendano forma nella fantasia umana le mille invenzioni secolari intorno alla sostanza di cui è composto quel meraviglioso corpo notturno e lucente, e sul rischio apocalittico che la sua distanza da noi si riduca, fino allo schianto: «Il latte lunare [...] molto denso, come una specie di ricotta»,

⁴⁹ M. BUCCIANINI, M. CAMEROTA, F. GIUDICE, *Il telescopio di Galileo* cit., p. 62.

⁵⁰ G. GALILEI, *Sidereus nuncius* cit., p. 26.

⁵¹ Questa citazione e la precedente sono estratte da M. BUCCIANINI, M. CAMEROTA, F. GIUDICE, *Il telescopio di Galileo* cit., p. 63.

⁵² Cfr. H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler* cit., specie pp. 189-208, *Galilei als Stecher?*

⁵³ Così lo stesso Galilei scrivendo da Venezia a Belisario Vinta, a Firenze, il 30 gennaio 1610: si veda, nell'Edizione Nazionale delle *Opere galileiane*, il vol. X, pp. 280-281, e in G. GALILEI, *Lettere* cit., pp. 74-75 (a p. 75).

che, su quel «suolo crostoso», «si formava negli interstizi tra scaglia e scaglia per la fermentazione di diversi corpi e sostanze di provenienza terrestre, volati su dalle praterie e foreste e lagune che il satellite sorvolava» di Italo Calvino (*La distanza della Luna*);⁵⁴ la «luna molle» di un'altra *Cosmicomica* («Luna è molle molle, la Terra è dura, solida, la Terra tiene. – E la Luna, se non tiene? – Oh, sarà la forza della Terra a farla stare a posto»);⁵⁵ la splendida, tragicomica caduta della luna del frammento leopardiano *Odi Melisso* (a cui si ispirerà Pirandello), che, una notte, «all'improvviso / distaccasi», e piomba miseramente sulla terra: «venne / a dar di colpo in mezzo al prato; ed era / grande quanto una secchia, e di scintille / vomitava una nebbia, / che stridea sì forte come quando un carbon vivo / nell'acqua immergi e spegni».⁵⁶

All'origine di questo immaginario polimaterico stanno le rughe, le valli, i monti, i mari, che Galilei aveva intuito nel telescopio, "inventato" e tradotto in immagini dedotte dall'esperienza terrestre e ricreato infine nelle figure sulla carta, infine verbalizzate; l'astronauta del 1969 le sentì sotto di sé, come se passeggiasse su un litorale sabbioso o su un altopiano desertico. Affratellate dallo slancio dell'immaginazione di due uomini lontanissimi nel tempo e nello spazio, la Luna e la Terra ricombaciavano finalmente, specchio l'una dell'altra, sassose, montuose, piene di valli, di mari, di continenti. Da «casta Diva» dei cieli la Luna si declassava a replica del pianeta terrestre, però deserta, desolata: una *waste land* riconosciuta nell'età in cui il mondo cambiava faccia e una *katastrophé* epocale trascinava via le macerie di un modo di pensare la natura e la storia dell'uomo.

Questo appunto colpisce, negli acquerelli e nelle incisioni lunari di Galileo: l'esattezza microscopica con cui la sua mano trasferisce sulla carta gli avvallamenti, i crateri, le distese sconfiniate di ombra e di luminosità fredda, senza colore. Ma al centro del nostro interesse non c'è solo la tecnica di uno sguardo che trasforma una scoperta scientifica in una

⁵⁴ I. CALVINO, *La distanza della Luna*, in ID., *Tutte le Cosmicomiche* (1984), a cura di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2002, pp. 9-24 (a p. 12).

⁵⁵ ID., *La molle Luna*, ivi, pp. 155-163 (a p. 159).

⁵⁶ G. LEOPARDI, *Canti, Frammenti*, XXXVII, in ID., *Poesie e prose*, vol. I, *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1987, pp. 136-137 (a p. 136). Il giovane Leopardi, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, cap. IV, raccolse molti luoghi classici intorno alla credenza che la forza della magia possa riuscire a far cadere la luna sulla terra.

nuova visione del mondo. Si tratta proprio di *un nuovo stile gnoseologico*, di uno «Stil der Erkenntnis» che si traduce in una sorta di oscilloscopio gestuale, in una condizione psicomotoria del ricercare e del rappresentare, ossia in un vero e proprio «manuelles Denken», *pensiero della mano*:

Die Erkenntnis, dass die naturforschende Sicht der Welt durch «Denkstile» geprägt werden, gehört zu den eindrucksvollsten Leistungen der Wissenschaftsgeschichte. Wie der ersten Jahre des Teleskops zeigen, reichen *die Stilformen des manuelles Denkens* jedoch tiefer. Sie bezeugen, dass die Formen der Darstellungen bis in die Handbewegungen hinein mit der technischen Gestalt und der psychomotorischen Bedingung der Forschung verwoben waren. Gegenüber den Qualitäten der Zeichnung, das Erforschte zu konstruieren, der sprachlichen Präzisierung den Boden zu bereiten, seriell zu gestalten, den Vergleich zu ermöglichen und transnationale Überprüfungen zu leisten, war die Form niemals neutral. [...] Die Wahrheit der Sonne, dies ist das Geheimnis aller Naturforschung, ist auf Hilfsmittel angewiesen, aber erst im *Stil der Darstellung* entscheidet sich die *Substanz der Erkenntnis*.⁵⁷

In realtà c'è da porre in risalto un passo ancora più sconvolgente, un balzo rivoluzionario ancor più profondo e inatteso: subito dopo aver guardato, visto, ammirato, interpretato, raffigurato, dipinto, Galilei passa a *descrivere* la superficie della luna. Delicatissimo, intenso, è l'istante in cui non è più il gesto della mano, ma il movimento della fragile parola, dell'aerea e impalpabile parola, a andare in cerca della sfumatura, del limite semantico, per verbalizzare l'emozione e lo sguardo.

Dinanzi all'ignoto si cristallizzano e cadono tutte insieme, in un solo istante, le esperienze di conoscenza linguistica del mondo già noto: la scoperta dello sconosciuto si proietta nella dislocazione del già conosciuto, e dinanzi al *nuovo mondo celeste* Galilei si trova in una condizione non dissimile da quella dell'ignoto *conquistador* spagnolo che cent'anni prima, nel *nuovo mondo terrestre*, di fronte alla capitale azteca Tenochtitlan, ebbe la rivelazione subitanea dell'identità nella differenza, e baltò la sua stupefazione per il ritrovamento del paesaggio domestico nell'al di là dei confini ritenuti da millenni invalicabili:

⁵⁷ H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler* cit., p. 340 (nel cap. XII, *Schluss: der Stil der Erkenntnis*, n° 1, *Geschwindigkeit und Form*, par. *Manuelles Denken*; i corsivi sono miei). Sul rapporto fra mano e mente e sul «guardare» come «un atto fisico e mentale» si vedano ora le acute, sottili considerazioni di un disegnatore: T. PERICOLI, *Pensieri della mano. Da una conversazione con Domenico Rosa*, Milano, Adelphi, 2014 (le parole citate a p. 51).

Il paese della Nuova Spagna è a guisa di Spagna, e quasi della medesima maniera sono le montagne, le valli e le campagne, eccetto che le montagne sono più terribili e aspre, da non potersi ascender se non con infiniti travagli: e vi è montagne, per quel che si sa, che durano meglio di dugento leghe. [...] La distanza che è dall'un mare all'altro per il più corto è di centocinquanta leghe, [...] e più sopra è distanza così grande e tanta che non se ne sa il numero delle leghe, perché non si è veduto da Spagnuoli, e ci è da veder ancora di qua a cent'anni e ogni dì si vede cosa nuova.⁵⁸

Come Cortés e i suoi soldati di fronte all'incredibile, impensata «Nuova Spagna» che appare loro «a guisa di Spagna», con «le montagne, le valli e le campagne» «quasi della medesima maniera», così Galilei, solo nelle tenebre notturne, ritrova la terra sulla luna riconoscendola «inaequalem, asperam, cavitatibus tumoribusque confertam, non secus ac ipsiusmet Telluris facies, quae montium iugis valliumque profunditatibus hinc inde distinguitur». Anzi, con un moto spirituale identico a quella dei *conquistadores*, per capire l'adombramento e l'illuminazione della superficie lunare non trova di meglio che compararla a una regione a lui nota, la Boemia circondata da monti altissimi:

eundem, quo ad obumbrationem et illuminationem, facit aspectum, ac faceret in terris regio consimilis Bohemiae, si *montibus altissimis*, inque peripheriam perfecti circuli dispositis, occluderetur undique; in Luna enim adeo *elatis* iugis vallatur, ut extrema ora tenebrosæ Lunæ parti contermina, Solis lumine perfusa spectetur, priusquam lucis umbræque terminus ad mediam ipsius figuræ diametrum pertingat.⁵⁹

Di «*eminentiae*» e di «*multorum ac frequentium montium iuga*» separati da «*cavitates*», da «*lineæ anfractuosæ*», da «*lacunæ*», Galilei tornerà a parlare più volte nel *Sidereus nuncius*. La luna è per lui, immediatamente e senza riserve, *una seconda terra*, «*altera Terra*», esattamente come insegnava l'antica dottrina pitagorica, che lo scienziato figlio di un musicista, affascinato dall'idea dell'*armonia del mondo*, riscatta attraverso la propria allegoria del libro dell'universo:

⁵⁸ *Relazione d'alcune cose della Nuova Spagna e della gran città di Temistitan Messico fatta per un gentiluomo del signor Ferdinando Cortese*, in *Anáhuac*, ovvero la *Conquista del Messico*, a cura di Hernán Cortés e di un anonimo conquistador, a cura di G. Guadalupi, Milano, F. M. Ricci, 1994, pp. 167-199 (alle pp. 167-168). Il testo è tratto dal volgarizzamento pubblicato da Giovan Battista Ramusio fra le sue *Navigazioni e viaggi*, Venezia, 1556, riedita a cura di M. Milanese, Torino, Einaudi, 1988.

⁵⁹ G. GALILEI, *Sidereus nuncius* cit., p. 26 (i corsivi sono miei).

...si quis veterem Pythagoreorum sententiam exsuscitare velit, Lunam scilicet esse *quasi Tellurem alteram*, eius pars lucidior terrenam superficiem, obscurior vero aqueam, magis congrue repræsentet: mihi autem dubium fuit numquam, terrestris globi a longe conspecti atque a radiis solaribus perfusi, terream superficiem clariorem, obscuriorem vero aqueam, sese in conspectum daturam.⁶⁰

La coincidenza di quest'idea galileiana con un frammento di Filolao, che sarà giunto sul tavolo di Galileo in forma indiretta, è stupefacente:

Alcuni Pitagorici, fra cui Filolao, dicono che la luna è costituita di terra (γεώδη φαίνεσθαι τήν σελήνην), per il fatto che è abitata da animali e da piante come la nostra terra; sono però più grandi e più belli; dicono infatti che gli animali che si trovano su di essa sono quindici volte più grandi e non espellono escrementi, e che il giorno è altrettante volte più lungo.⁶¹

Per comprendere il gioco di luci e ombre sulla superficie lunare Galilei pensa alla Boemia, insomma all'aia di casa. Capisce la luna interpretando la terra, e si spinge alla vertiginosa immaginazione di uno «sguardo da lontano» mai prima pensato, se non da Dante: salito nell'alto dei cieli, anche lui aveva finto di «a longe conspicer», con occhi ormai celesti, «l'aiuola che ci fa tanto feroci», che dal cielo di Saturno «tutta [gli] apparve da' colli a le foci» (*Paradiso*, XXII 151-153). Ecco la soluzione: portare in cielo gli occhi terrestri per scoprire l'imprevisto, e da lassù osservare le cose del nostro mondo con gli occhi interiori, in una lontananza mentale che consente di mettere a fuoco le identità e le differenze, di relativizzare l'abisso tra fisica e metafisica.

6. Quel canto dantesco era di certo nella mente di Galilei, che da fisico studiò a lungo la *Commedia*. Alla base dell'idea che la terra sia un'aia, una misera sfera ruotante nel cielo infinito, sta il Seneca delle *Quæstiones naturales* riletto in chiave morale, indubbiamente caro a uno scienziato contemporaneo del Pascal che medita su «Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?», aggiungendo subito: «Je veux lui faire voir là dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement

⁶⁰ *Ivi*, p. 22 (il corsivo è mio).

⁶¹ Traggo la versione italiana da: *Pitagorici antichi. Testimonianze e frammenti*, a cura di M. Timpanaro Cardini, *Presentazione* di G. REALE, Milano, Bompiani, 2010, pp. 378-379, n° 18, FILOLAO, *Vita, scritti e dottrina*, § 20 [= *AET.*, II 30, 1 (D. 361)]; a fronte il testo greco.

l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome». ⁶²

Galilei lascia inespresa, anzi neppure ammette l'immaginazione etica dei «deux abîmes». Però anche lui, come Pascal, pensa che occorra «peindre», «dipingere» l'immensità del visibile e dell'invisibile. È straordinaria la potenza allusiva che la *metafora della pittura* assume nel pensiero filosofico e antropologico, e in parallelo anche nella ricerca scientifica, nel passaggio dal secolo XVI al XVII. Ricorderò solo la geniale formula di Montaigne: in un mondo che «n'est qu'une branloire perenne», «un'altalena senza fine», «je ne peinds pas l'estre; je peinds le passage»: «non dipingo l'essere, dipingo il passaggio». ⁶³

Dipingere l'immensità sconfinata e inconcepibile, il passaggio, la metamorfosi, la luna, con le sue trasformazioni inarrestabili, sul cui ritmo da sempre l'umanità ha scandito il fluire del tempo: Galilei si colloca su una traiettoria che lega il manierismo all'età barocca, la *curiositas* medioevale alla dimostrazione «per evidenza». Sempre più è palpabile la solidità dell'assunto di Panofsky, già ricordato: «il suo atteggiamento estetico ha influenzato le sue convinzioni scientifiche»: anche quando, afferrato dalla «*bantise de la circularité*», non fu capace di «visualizzare il sistema solare come una combinazione di ellissi» e, proteso verso la «“geometrizzazione della natura”» (o «“materializzazione della geometria”»), fu bloccato proprio da un paradigma estetico nel «negare la condizione privilegiata della circolarità nelle scienze fisiche e nell'astronomia, mentre accettava tutto ciò come un assioma della matematica e dell'estetica». ⁶⁴

La pittura di Galileo non è solo mentale: è reale, fatta ad acquarello, poi trasferita in incisione. Dipingere la realtà e la sua metamorfosi, in un universo in perenne movimento, che si espande ad ogni colpo d'occhio e di pennello, significa per lui fermare la percezione

⁶² È il celebre frammento delle *Pensées*, II 72, che ho già citato secondo l'edizione Brunschvicg 1905 nella nota 37.

⁶³ M. DE MONTAIGNE, *Les Essais*, III, 2, *Du repentir*, éd. par J. Balsamo, M. Magnien et C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007, pp. 844-845; trad. it. *Saggi*, a cura di F. Garavini, Milano, Adelphi, 1966, pp. 1209-1210: da qui anche la citazione che segue (trad. it. *Saggi* cit., p. 1067: «il mondo non è che una continua altalena»). Cfr. M. JEANNERET, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997, in particolare pp. 80 sgg., 255 sgg., 265 sgg. e 300 sgg. Sul tema della rappresentazione del moto è fondamentale R. PIERANTONI, *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Torino, Boringhieri, 1986 (sul modello mentale dell'acqua che scorre, legata all'uscita del senno dal corpo di Orlando, cfr. p. 468).

⁶⁴ E. PANOFSKY, *Galileo critico delle arti* cit., ed. 1985, pp. 63, 73, 83; ed. 2008, pp. 52, 60-61, 69.

della novità nell'attimo in cui essa dà vita alla comprensione e all'ermeneutica. Trasporre la forma di un oggetto nella sua rappresentazione figurativa è la prima tappa «verso il realismo», cioè verso la riproduzione del reale con i mezzi culturali del segno e della parola: come ha sottilmente segnalato Ezio Raimondi, «il disegno è insieme la premessa e la verifica di ogni “observatio” e procede perciò di pari passo col discorso descrittivo del ricercatore quasi a costituirne il fondamento tecnico, il modello di procedura realistica».⁶⁵

Per schizzi, per abbozzi, si muove il pensiero rapido della scrittura e dell'arte nella modernità: ed è anzitutto la vicenda di una linea mentale, di una traccia che *rappresenta proprio il movimento necessariamente incompiuto del pensiero*, del *pensare come ricercare*, come creazione e slancio, impulso emozionale e scatto ispirativo. Con termini come *schizzo*, *abbozzo*, *macchia*, *non finito* (sui quali si dovrebbe approfondire altrettanto il sondaggio),⁶⁶ già nel Cinquecento, da Leonardo a Vasari, da Varchi a Doni, artisti e teorici d'arte provarono a giungere alla definizione di quell'evento istantaneo e così difficile da identificare e rappresentare, e soprattutto da nominare, che costituisce il nucleo originario del “disegno” che prende forma nella mente, prima e incompiuta ma già riconoscibile approssimazione all'idea dell'opera.

«Gli *schizzi*» (scrive ad esempio Vasari con nitida percezione del problema) «chiamiamo noi *una prima sorte di disegni*, che si fanno per trovare il modo delle attitudini et il primo componimento dell'opera. E sono fatti in forma di una *mac[c]hia* e accennati solamente da noi in una sola *bozza* del tutto. E perché *dal furor dello artefice* sono *in poco tempo* con penna o con altro disegnatoio o carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene, perciò si chiama-

⁶⁵ E. RAIMONDI, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-56 (a p. 29).

⁶⁶ Si veda per ora il materiale raccolto e discusso da L. GRASSI, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, «non finito» e la costruzione dell'opera d'arte*, in *Studi in onore di Pietro Silva*, a cura della Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 97-106. Rinvio alle considerazioni che ho svolto in: *I Ghibibizzi di Guicciardini*, in *Atti del Convegno: Francesco Guicciardini, tra ragione e inquietudine. Atti del Convegno internazionale di Liège, 17-18 febbraio 2004*, a cura di P. Moreno e G. Palumbo (“Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège” – Fascicule CCLXXXIX), Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège-Droz, Liège-Genève, 2005, pp. 75-107; *Ghibibizzi, ghirigori, e altre forme del pensare e dello scrivere breve*, in *Testi Brevi. Atti del Convegno internazionale di studi (Università “Roma Tre”, 8-10 giugno 2006)*, a cura di M. Dardano, G. Frenguelli, E. De Roberto, Roma, Aracne, 2008, pp. 189-204 (specie p. 199 sgg.).

no schizzi». ⁶⁷ Con grande acutezza Horst Bredekamp ha colto che anche nel pensiero galileiano, come in quello degli artisti d'età manieristica, vige la «sovranità dello schizzo», del disegno-ghiribizzo, intuizione del Grande nel Minuscolo, moto rapido della mano che fantastica fulmineamente e trascrive in segno lo stile del pensiero:

Im Kleinsten zeigt sich der Grösste: die rätselhafte Fähigkeit, durch Handbewegungen ein Äusseres im Bild zu produzieren, das in der strikten Subjektivität einen epochalen Denk- und Darstellungsmodus aufblitzen lässt. *Galileis Stil* krönt seinen Rang als Naturforscher und Philosoph. ⁶⁸

Vedere, capire, interpretare, disegnare, descrivere, sono momenti successivi e coerenti di una *consistency* che il fisico Galilei condivide con il pittore e disegnatore Galilei, che è anche lettore dei filosofi antichi, di Dante e dell'Ariosto. E non a caso proprio alla *consistency* (che Carlo Ossola interpreta, ricorrendo al lessico della fisica quantica e della logica, come «coerenza di argomentazione che permette a un sistema di consistere nella legittimazione logica che esso offre di se stesso») ⁶⁹ Italo Calvino avrebbe voluto dedicare l'ultima delle *Lezioni americane*, libro densamente galileiano, attento alle metafore (ad esempio «Il discorrere è come il correre») a cui Galilei si affaccia per dar forma al proprio stile «come metodo di pensiero e come gusto letterario: la rapidità, l'agilità del ragionamento, l'economia degli argomenti, ma anche la fantasia degli esempi sono per Galileo qualità decisive del pensare bene». ⁷⁰

Immediatamente connessa con il crescere della comprensione del nuovo è per Galilei la necessità sincrona di trascrivere le idee in immagine figurativa e di plasmare una prosa che a sua volta “dipinga” il

⁶⁷ G. VASARI, *Della pittura*, cap. XVI, in ID., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, voll. 6 in 9 tomi (6 di testo, 2 in 3 tomi di commento), Firenze, Sansoni, 1966-1984, *Testo I* (1966), p. 117, rr. 9 sgg. e 25 sgg. (i corsivi sono miei). Cita il brano anche M. Pepe nel suo *Commento critico* allegato (pp. 59-87) all'ed. in fac-simile del *Disegno* di A. F. DONI (*Disegno partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura, de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti [...]*, Venezia, Giolito, 1549), stampata da Electa, Milano, 1970 (a p. 70, n. 83, relativa al passo sulle fantasticherie, le macchie e i disegni che si leggono nelle nuvole, nella *Terza parte del Disegno*, p. 22 dell'ed. 1549). Di M. PEPE si veda anche l'*Introduzione*, pp. 11-21.

⁶⁸ H. BREDEKAMP, *Galilei der Künstler* cit., p. 342 (si tratta della frase conclusiva del libro; il corsivo è mio).

⁶⁹ C. OSSOLA, *Molteplicità e coerenza. Il lascito di Calvino al XXI secolo*, Torino, Giapichelli, 2010, p. 31.

⁷⁰ I. CALVINO, *Lezioni americane* (1985), Milano, Mondadori, 1985, p. 45 (nella “lezione” sulla *Rapidità*).

perpetuum mobile del mondo con stile cristallino e fiammante, coerente ma multiplo, rigoroso e acceso. Della prosa di Galilei si può predicare ciò che è stato finemente proposto per quella di Italo Calvino, suo grande allievo e ammiratore: anche lui «ha saputo dar forma, *en philosophe*, a una lingua capace dell'universo, precisa, esatta e tuttavia senza confini, classica nel conferire il primato alle idee, il posto giusto agli oggetti, alle forme, ai tempi, allo sguardo che li mette in prospettiva».⁷¹

Con un poco di enfasi, ma anche con grande lucidità, Calvino coglie alla perfezione tutte le sfaccettature della *scrittura "lunare"* di Galilei: «Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare».⁷²

7. «Io vorrei sapere» (domanda alla Luna la Terra ingenuamente curiosa nell'*Operetta morale* di Leopardi) «se veramente, secondo che scrive l'Ariosto, tutto quello che ciascun uomo va perdendo; come dire la gioventù, la bellezza, la sanità, le fatiche e spese che si mettono nei buoni studi per essere onorati dagli altri, nell'indirizzare i fanciulli ai buoni costumi, nel fare o promuovere le istituzioni utili; tutto sale e si raguna costà: di modo che vi si trovano tutte le cose umane; fuori della pazzia, che non si parte dagli uomini. In caso che questo sia vero, io fo conto che tu debba essere così piena, che non ti avanzi più luogo; specialmente che, negli ultimi tempi, gli uomini hanno perduto moltissime cose (verbigrazia l'amor patrio, la virtù, la magnanimità, la rettitudine), non solo già in parte, e l'uno e l'altro di loro, come per l'addietro, ma tutti e interamente. E certo che se elle non sono costì, non credo si possano trovare in altro luogo». E la Luna risponde: «Tu ritorni agli uomini; e, con tutto che la pazzia, come affermi, non si parta da' tuoi confini, vuoi farmi impazzire a ogni modo, e levare il giudizio a me, cercando quello di coloro; il quale io non so dove si sia, né se vada o resti in nessuna parte del mondo; so bene che qui non si trova; come non ci si trovano le altre cose che tu chiedi».⁷³

⁷¹ C. M. OSSOLA, ad voc. *Calvino, Italo*, in *Enciclopedia Biografica Universale*, Biblioteca Treccani / La Repubblica-L'Espresso, Roma, 2007, vol. IV, pp. 126-128 (a p. 128).

⁷² I. CALVINO, *Il rapporto con la luna* (1967), in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 182-183 (a p. 183), poi in *Id.*, *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1995, t. I, pp. 226-228 (a p. 228).

⁷³ G. LEOPARDI, *Dialogo della Terra e della Luna*, in *Id.*, *Operette morali* cit., pp. 113-114.

Il *Notturmo* leopardiano, ironico e disincantato, sintetizza alla perfezione la linea di tensione continua che congiunge l'Ariosto a Galilei. Calvino ne ha colto con meravigliosa puntualità la dimensione stilistica, che del piano gnoseologico è il rispecchiamento estetico:

Leopardi nello *Zibaldone* ammira la prosa di Galileo per la precisione e l'eleganza congiunte. E basta vedere la scelta di passi di Galileo che Leopardi fa nella sua *Crestomazia della prosa italiana*, per comprendere quanto la lingua leopardiana – anche del Leopardi poeta – deve a Galileo. [...] Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica. Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della Luna: è la prima volta che la Luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile, eppure appena la Luna compare, nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione: ci s'innalza in un'incantata sospensione. Non per niente Galileo ammirò e postillò quel poeta cosmico e lunare che fu Ariosto. [...] L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura.⁷⁴

Lo sguardo di Galilei che, poggiando sulla luna, rimbalza virtualmente sulla terra ammirandone dall'alto la bellezza e la fragilità, è lo stesso dell'Ariosto che corre da un personaggio all'altro, da un luogo vicino a uno lontanissimo, e che si slancia verso il cielo sull'Ippogrifo volante, per la prima volta spalancandosi sull'universo in espansione che lui appena poté intuire e che i suoi successori impareranno a esplorare. Noi uomini dell'oggi condividiamo ancora quello sguardo, lo approfondiamo. È uno *sguardo cinematografico*: sale in alto come per l'occhio di un immane insetto che, strisciando rasoterra o volando con l'Ippogrifo al di là delle nuvole, scruta il reale nel suo movimento inarrestabile, nella metamorfosi che sembra cancellare le tracce della storia passata; vede ogni cosa, ogni immagine, ogni idea, il *perpetuum mobile* e la *forma fluens* dell'esistenza.

L'occhio di Galileo che vola sul virtuale Ippogrifo-Telescopio verso la luna è ancora quello fantastico dell'Ariosto che, un secolo prima, sognava la luna come luogo in cui si raccoglie (per usare le parole dell'*Operetta* leopardiana) «tutto quello che ciascun uomo va perdendo»; ed

⁷⁴ I. CALVINO, *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), poi in Id., *Saggi, 1945-1985* cit., t. I, pp. 229-237 (alle pp. 231-232).

è già quello disincantato di Baruch Spinoza che, sessant'anni più tardi (1670), mentre nel *Tractatus theologicus-politicus* discorre della mano che scrive, corregge, avanza nel senso e impone il suo sigillo all'opera, librandosi nell'aria pura verso regioni astratte dello spirito, forse in direzione del cielo stellato di Kant, genialmente evoccherà come emblema del volo della mente l'«Orlandus furiosus», ormai ricordato come «monstrum quoddam alatum» che «in aere agitare solere, et quascunque volebat regiones supervolare» («era solito cavalcare nell'aria un mostro alato, e volare così su tutte le regioni che voleva»).⁷⁵

Proprio qui, nel legame fra Ariosto e Galilei, si svela il segreto più straordinario e strabiliante dell'esperienza del *notturmo* galileiano nell'inverno 1609-10. È un luogo in cui l'intertestualità risulta prova certa di un nesso culturale e di profondissima metamorfosi epistemologica, di un comune *punto di vista*, che finora nessuno mi sembra aver colto, ma che costituisce a mio parere una prova forte di natura spirituale, culturale, estetica.

Nel momento in cui cerca le parole per dire l'«evidenza» della natura terrestre della luna, stupefatto, depauperato dell'aiuto di qualsiasi esperienza precedente, Galilei non trova altro, nella memoria, che i versi dell'Ariosto nel canto XXXIV del *Furioso*, ossia il luogo della cultura occidentale che per la prima volta ha *tematizzato la natura "terrestre" della luna*, negando che si trattasse di un «acciar che non ha macchia alcuna», ovvero di un perfetto, incorruttibile disco di metallo liscio e polito. Parla «per evidenza» l'accostamento del passo del *Sidereus nuncius* già citato con i versi ariosteschi che, descrivendo con disincantata ironia l'approdo di Astolfo sull'Ippogrifo in cerca del senno d'Orlando, elenca esplicitamente: «Altri fiumi, altri laghi, altre campagne / sono là su, che non son qui tra noi; / altri piani, altre valli, altre montagne / c'han le cittadi, hanno i castelli suoi»⁷⁶ (il celebre disegno di Gustave Doré, secoli più tardi, applicherà al volo di Astolfo la rappresentazione di una luna ormai per sempre "galileiana"):

⁷⁵ B. SPINOZA, *Tractatus theologicus-politicus*, in Id., *Opera quotquot reperta sunt*, voll. 4, a cura di J. van Vloten e J. P. N. Land, L'Aia, Nijhoff, 1913³, t. II, pp. 83-331 (a p. 183); trad. it. B. SPINOZA, *Etica. Trattato teologico-politico*, a cura di R. Cantoni e F. Fergnani, Torino, Utet, 2005, p. 524.

⁷⁶ Cito l'Ariosto dall'ed. dell'*Orlando Furioso* a cura di C. Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 901. Per il riscontro della «quasi tellurem alteram» delineata dal *Saggiatore* con i versi ariosteschi, cfr. il capitolo *Galileo Galilei*, in *Letteratura italiana. Canone dei classici*, diretta da C. Ossola con la collaborazione di G. Jori, Torino, Utet, 2012, vol. V, p. 34.

L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, canto XXXIV (1532)

70.

Tutta la sfera varcano del fuoco,
ed indi vanno al regno de la luna.
*Veggon per la più parte esser quel loco
come un acciar che non ha macchia alcuna;
e lo trovano uguale, o minor poco
di ciò ch'in questo globo si raguna,*
in questo ultimo globo de la terra,
mettendo il mar che la circonda e serra.

71.

Qui vi ebbe Astolfo doppia meraviglia:
che quel paese appresso era sì grande,
*il quale a un picciol tondo rassimiglia
a noi che lo miriam da queste bande;
e ch'aguzzar convienli ambe le ciglia,
s'indi la terra e 'l mar ch'intorno spande,*
discerner vuol; che non avendo luce,
l'imagin lor poco alta si conduce.

72.

*Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre montagne,
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,*
con case de le quai mai le più magne
non vide il paladin prima né poi:
e vi sono ample e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.

[...]

75.

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desiderii sono tanti,
che la più parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giù perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.

G. GALILEI, *Sidereus nuncius* (1610)

Istae autem maculae, subobscurae et sat-
tis amplae, unicuique sunt obviae, illa-
sque aevum omne conspexit; quapropter
magnas, seu antiquas, eas appellabimus,
ad differentiam aliarum macularum am-
plitudine minorum, at frequentia ita con-
sitarum, ut *totam Lunarem superficiem,*
praesertim vero lucidiorem partem, con-
spergant; hae vero a nemine ante nos
observatae fuerunt: ex ipsarum autem
saepius iteratis inspectionibus in eam de-
ducti sumus sententiam, ut certo intelliga-
mus, *Lunae superficiem, non perpolitam,*
aequabilem, exactissimaeque sphaericitatis
existere, ut magna philosophorum cohors
de ipsa deque reliquis corporibus caelesti-
bus opinata est, sed, contra, inaequalem,
asperam, cavitatibus tumoribusque confer-
tam, non secus ac ipsiusmet Telluris facies,
quae montium iugis valliumque profundi-
tatibus hinc inde distinguitur.

[Ora queste macchie, alquanto oscure e
abbastanza ampie, sono visibili ad ognu-
no, e sempre in ogni epoca furono scorte;
e perciò le chiameremo grandi, o anti-
che, a differenza di altre macchie, minori
per ampiezza, ma così fitte, da riempire
tutta la superficie lunare, e specialmen-
te la parte più lucente. Queste invero da
nessuno furono osservate prima di noi; e
dalle più volte ripetute ispezioni di esse
siamo giunti alla convinzione che *la su-
perficie della Luna non è affatto liscia,*
uniforme e di sfericità esattissima, come
di essa Luna e degli altri corpi celesti una
numerosa schiera di filosofi ha ritenuto,
ma al contrario, disuguale, scabra, ripie-
na di cavità e di sporgenze, non altrimen-
ti che la faccia stessa della Terra, la quale
si differenzia qua per catene di monti, là
per profondità di valli].

Ogni dubbio residuo cade: l'affiancamento *mot à mot* dei due testi è, nei dettagli, una morsa. Galilei descrive la luna, anzi *la vede*, proprio mediante le parole dell'Ariosto. È l'*Orlando Furioso* che, facendo scendere per la prima volta la mente dell'uomo sulla luna, ha *aperto l'orizzonte di attesa* in cui il *Sidereus nuncius* prende corpo. L'*epopea ascensionale* dell'umanità getta le fondamenta tra il *Furioso* e il *Sidereus Nuncius*, trascorrendo con inavvertita leggerezza dall'epica romanzesca alla prosa scientifica. Galilei, si sa, conosceva l'Ariosto a memoria, lo adorava come il poeta epico della modernità, mentre disprezzava il Tasso, come dimostrano le *Considerazioni sulla Gerusalemme Liberata*, dove ancora una volta è nel paragone con l'arte, in particolare con la *pittura*, che si gioca lo scarto:

...la sua narrazione del [Tasso] ne riesce più presto una pittura intarsiata, che colorita a olio [...]. Sfuma e tondeggia l'Ariosto, come quelli che è abbondantissimo di parole, frasi, locuzioni e concetti; rottamente, seccamente e crudamente conduce le sue opere il Tasso, per la povertà di tutti i requisiti al ben operare. [...] ...e questo andare empinando, per brevità di parole, le stanze di concetti che non hanno una necessaria continuazione con le cose dette e da dirsi, l'addomanderemo *intarsiare*. [...] Mi è sempre parso e pare, che questo poeta sia nelle sue invenzioni oltre tutti i termini gretto, povero e miserabile; e all'opposto, l'Ariosto magnifico, ricco e mirabile [...].⁷⁷

Ancora una volta si riconferma l'intuizione calviniana della linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura: proprio nel Leopardi giovanissimo della *Dissertazione sopra l'Astronomia* (1811), che sembra già maturare l'ironico dialogo fra la Terra e la Luna dell'*Operetta morale* di tre lustri più tardi, con le parole esatte di Ariosto e di Galilei ritorna l'immagine del *Sidereus nuncius*: «In quanto poi alla sostanza de' pianeti, e de' loro satelliti sembra potersi affermare *esser ella simile almeno in parte a quella della terra per vedersi specialmente nella luna de' monti de' fiumi, de' mari e de' vulcani*».⁷⁸

⁷⁷ G. GALILEI, *Considerazioni al Tasso e postille all'Ariosto*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1943, pp. 81-351 (alle 87-88 e 96, nelle *Considerazioni al Tasso*).

⁷⁸ G. LEOPARDI, *Dissertazione sopra l'astronomia*, in ID., *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, pp. 208-221: 220.

Ma la conferma che la ricostruzione qui proposta, cioè la prova dell'immanenza dei versi ariosteschi nella memoria e nella scrittura di Galilei, era stata già limpidamente riconosciuta poco dopo l'uscita del *Sidereus nuncius*, nel pieno delle polemiche che seguirono l'uscita di quel libro rivoluzionario, la trovo in un luogo impensato, nel capolavoro del più grande poeta dell'età galileiana, l'*Adone* di Giovan Battista Marino. Nel canto X, quando Adone viene trasportato insieme con Mercurio sul carro di Venere nell'alto dei cieli, a visitare il cielo della Luna per essere iniziato ai suoi segreti, l'occhio e l'orecchio colgono l'accostamento e la perfetta sovrapposizione delle parole di Ariosto (40, 5-8) e di quelle di Galilei (40, 1-4) nella descrizione dell'«ammirabile stromento» e della profezia epico-messianica del dischiudimento di un nuovo orizzonte da parte del «ligure argonauta» che, novello Cristoforo Colombo, «al basso mondo / scoprirà novo cielo e nova terra»: ⁷⁹

G. B. MARINO, *Adone*, canto X (1623)

40. *La superficie sua mal conosciuta
dico ch'è pur come la terra istessa,
aspra, ineguale e tumida e scrignuta,
concava in parte, in parte ancor convessa.
Quivi veder potrai, ma la veduta
non può raffigurar se non s'appressa,
altri mari, altri fiumi ed altre fonti
città, regni, province e piani e monti.*

[...]

42. Tempo verrà che senza impedimento
queste sue note ancor fien note e chiare,
mercè d'un ammirabile stromento
per cui ciò ch'è lontan vicino appare
e, con un occhio chiuso e l'altro intento
specolando ciascun l'orbe lunare,
scorciar potrà lunghissimi intervalli
per un picciol cannone e duo cristalli.

⁷⁹ Traggio il testo da G. B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, con dieci disegni di Nicolas Poussin, nuova edizione ampliata, voll. 2, Milano, Adelphi, 1988, I, pp. 529-530. Nel vol. II, pp. 440-441, Giovanni Pozzi sottolinea l'insistenza sul telescopio «in quanto macchina produttrice del mirabile» (p. 441), e richiama opportunamente i passi del *Sidereus nuncius* a cui si ispirano i versi di Marino, rilevando come «nella mirabile traduzione mariniana *tumores* di Galileo genera insieme *tumida* e *scrignuta*» (p. 440): ma non coglie ai vv. 7-8 dell'ottava 40 l'esplicita citazione dell'*Orlando Furioso*, XXXIV 71, 1-4.

43. Del *telescopio*, a questa etate ignoto,
per te fia, Galileo, l'opra composta,
l'opra ch'al senso altrui, benché remoto,
fatto molto maggior l'oggetto accosta.
*Tu, solo osservator d'ogni suo moto
e di qualunque ha in lei parte nascosta,
potrai, senza che vel nulla ne chiuda,
novello Endimion, mirarla ignuda.*
44. E col medesimo occhial, non solo in lei
vedrai dappresso ogni atomo distinto,
ma Giove ancor, sotto gli auspici miei,
scorgerai d'altri lumi intorno cinto,
onde lassù del'Arno i semidei
il nome lasceran sculto e dipinto.
Che Giulio a Cosmo ceda allor fia giusto
e dal Medici tuo sia vinto Augusto.
45. Aprendo il sen del'ocean profondo,
ma non senza periglio e senza guerra,
il ligure argonauta al basso mondo
scoprirà novo cielo e nova terra.
Tu del ciel, non del mar Tifi secondo,
quanto gira spirando e quanto serra
senza alcun rischio, *ad ogni gente ascose*
scoprirai nove luci e nove cose.

Il circolo ermeneutico si chiude qui. Il tocco d'artista, il «coup de pinceau», la «touche» che, secondo Jankélévitch, «étant la fine pointe de l'impalpable et de l'efférence, ne peut à son tour être qu'effleurée, et fugitivement reconnue dans l'éclair de l'épignose», e «se réduit alors à une impondérable tangeance», vede l'*envers du visible*, e restituisce la posizione estetica dietro l'originalità epistemologica, lo sguardo del pittore (Elsheimer, Galilei stesso) e la sua traduzione in parole nella lingua del poeta (Ariosto, Marino) sullo sfondo dell'intuizione dello scienziato, autore di una vera e propria epopea scientifica.⁸⁰

⁸⁰ Legge in questa chiave di “epica cavalleresca” il lavoro galileiano di J. L. HEILBRON, *Galileo*, Oxford, Oxford University Press, 2012; trad. it. *Galileo scienziato e umanista*, Torino, Einaudi, 2013.

«Cento, mille, diecimila persone si levano di buon'ora e guardano un'alba in Lombardia. Tutti gli altri si contentano di esclamare: "Bell'alba!". [...] Il Manzoni invece diede dell'alba un'espressione nuova, perché tutta impregnata della sua coscienza individuale», scriveva il Cesareo che Pirandello ricorda in una nota del saggio su *Arte e scienza* (1908), concludendo: «E quante volte l'arte non precede la scienza che pur contiene in sé naturalmente, non riassume nelle sue opere tante e tante leggi svolte poi lentamente, dopo lungo e paziente studio, dall'analisi scientifica!». ⁸¹

Ho aperto con il misterioso notturno di Elsheimer, e chiuderò con la lievità della luce lunare di Leopardi che, nella rilettura di Calvino, «nel suo ininterrotto ragionamento sull'insostenibile peso del vivere, dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza: gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell'aria, e soprattutto la luna. La luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di silenzioso e calmo incantesimo. [...] Il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare». ⁸²

CORRADO BOLOGNA

ABSTRACT

When, for the first time, Galilei "sees" the moon, in the winter of 1609-1610, his gaze is radically different from the one adopted by the other astronomers, which are examining the lunar phases with their telescope. Galilei is not just a scientist, he is also an artist, and a great reader of Ariosto. The moon, as "seen" by him, is, for the very first time in the history of mankind, represented as it really "is": similar to Earth, not eternal nor perfect, but corruptible and fragile. Such is the way the moon is represented in the magnificent watercolours in which the scientist pours the shapes of the craters and the shadows he recognises on the moon. How extraordinary, then, it is to discover that a few months earlier, a painter, the German Adam Elsheimer, was the first to depict a moon with spots.

⁸¹ L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2006, p. 595 nota 1 e p. 606 (nel cap. I, eponimo, *Arte e scienza*).

⁸² I. CALVINO, *Lezioni americane* cit., p. 28 (nella "lezione" *Leggerezza*).

RIASSUNTO

Quando Galilei per la prima volta “vede” la luna, nell’inverno 1609-1610, il suo sguardo è radicalmente diverso da quello degli altri astronomi che scrutano con il telescopio le fasi lunari. Galilei non è solo uno scienziato, ma un artista, e un grande lettore dell’Ariosto. La luna da lui “vista” è rappresentata per la prima volta nella storia dell’uomo come essa “è” davvero: simile alla terra, non eterna e perfetta, ma corruttibile e fragile. Così la riproducono i magnifici acquerelli nei quali lo scienziato riversa le forme dei crateri e le ombre che riconosce sulla luna. Tanto più straordinario è scoprire che pochi mesi prima un pittore, il tedesco Adam Elsheimer, per primo ha raffigurato una luna con le macchie.

Tutti i diritti sono riservati
Direttore responsabile: CARLO OSSOLA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 1228 del 8 luglio 1965

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)
NEL MESE DI OTTOBRE 2015

Redazioni

«Lettere Italiane»

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova
Piazzetta Gianfranco Folena 1 - 35137 Padova
biancamaria.darif@unipd.it

Via Giulia di Barolo 3, int. A - 10024 Torino
Tel. (+39) 011.670.3861 - lettere.italiane@unito.it

Dipartimento di Filologia classica e Italianistica, Università di Bologna
Via Zamboni 32 - 40126 Bologna
Tel. (+39) 051.2098550 - fax (+39) 051.2098555
giovanni.baffetti@unibo.it

* * *

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
e-mail: periodici@olschki.it • Conto corrente postale 12.707.501
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2015: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione
dovranno essere inoltrati a *periodici@olschki.it*

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.
The IP address and requests for information on the activation procedure
should be sent to periodici@olschki.it*

Italia: € 143,00 • Foreign € 180,00
(solo on-line - *on-line only* € 132,00)

PRIVATI - INDIVIDUALS

(solo cartaceo - *print version only*)
Italia: € 110,00 • Foreign € 148,00

