

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Nasi possibili: Internaturalità e figurazione

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/126591> since

Publisher:

Mimesis

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

MASSIMO LEONE

NASI POSSIBILI: INTERNATURALITÀ E FIGURAZIONE

[...] ma poi rinnegò la teologia
per abbracciare le scienze naturali,
e ciò era accaduto grado a grado sicché,
durante le *disputationes*
in cui attinse l'eccellenza
a null'altro riusciva a porre mente,
se non alle forme di fauna e flora
in quella contrada della terra, ove s'incontrano l'Est,
l'Ovest e il Nord,
e all'abilità necessaria
per saperle descrivere.¹

1. *Das Nasobēm*

Intorno al 1895, lo scrittore tedesco Christian Morgenstern,² noto per le sue creazioni letterarie all'insegna dell'ironia pungente, del raffinato nonsense, e di una paradossale vena metafisica, componeva il poema *Das Nasobēm*, tre quartine di settenari a rima alternata in cui si descrivono la foggia e il comportamento di un animale misterioso, il *Nasobēm*, appunto, il cui nome Morgenstern costruì, come suole in

1 W.G. Sebald, *Nach der Natur – Ein Elementargedicht*, Francoforte sul Meno, Eichborn AG; trad. it. a cura di Ada Vigliani, *Secondo Natura*, Milano: Adelphi, 2009, p. 42.

2 Monaco di Baviera, 6 maggio 1871 – Merano, 31 marzo 1914; su Morgenstern, cfr Michael Bauer, *Christian Morgensterns Leben und Werk*, Monaco di Baviera: Piper, 1933; Friedrich Hiebel, *Christian Morgenstern. Wende und Aufbruch unseres Jahrhunderts*. Berna: A. Francke, 1957; Rudolf Meyer, *Christian Morgenstern in Berlin*, Stoccarda: Urachhaus, 1959; Martin Beheim-Schwarzbach, *Christian Morgenstern*, Reinbek: Rowohlt, 1964; Herbert Gumtau, *Christian Morgenstern*, Berlino: Colloquium, 1971; Albert Steffen, *Vom Geistesweg Christian Morgensterns*, Dornach: Verlag für Schöne Wissenschaften, 1971; Reinhard Piper, *Erinnerungen an meine Zusammenarbeit mit Christian Morgenstern*, Monaco di Baviera: Piper, 1978; Bernd-Udo Kusch, *Christian Morgenstern. Leben und Werk. Sein Weg zur Anthroposophie*, Novalis: Schaffhausen, 1982; Ernst Kretschmer, a cura di, *Christian Morgenstern. Ein Wanderleben in Text und Bild*, Berlino e Weinheim: Quadriga, 1989.

ambito zoologico, dal connubio di una radice latina, “nasus”, “naso”, e di una greca, “bem”, “camminare”. Ecco il poema in questione:

<p>Auf seinen Nasen schreitet einher das Nasobēm, von seinem Kind begleitet. Es steht noch nicht im Brehm. Brehm. Es steht noch nicht im Meyer. Und auch im Brockhaus nicht. Es trat aus meiner Leyer zum ersten Mal ans Licht. Auf seinen Nasen schreitet (wie schon gesagt) seitdem, von seinem Kind begleitet, einher das Nasobēm.</p>	<p>Con grazia sul suo naso ncede il <i>Nasobēm</i>, col piccolo con sé. Ancora non vi è in In Meyer non vi è ancor. E neanche nel Brockhaus. Dalla mia lira viene per prima volta in luce. Da allora sul suo naso con grazia (lo si è detto), ol piccolo con sé, Incede il <i>Nasobēm</i>.³</p>
---	---

La scena evocata da questo componimento, poi pubblicato per la prima volta nel 1905 nella raccolta *Galgenlieder* [letteralmente, “i canti della forca”],⁴ è insieme semplice e suggestiva: si visualizza un essere misterioso che s’avanza con leggiadria appoggiandosi sul proprio naso, seguito da un pargoletto. In pochi tratti, i primi tre versi riescono dunque a connotare tale essere come un essere vivente: fanno sapere al lettore che il *Nasobēm* è capace di moto (e oltretutto di moto aggraziato), che è dotato di un’appendice simile a una parte del corpo umano, il naso, e che, nonostante la stranezza di camminarci sopra, condivide degli esseri umani e degli altri animali il fatto di procreare e di accompagnarsi della prole. Inoltre, l’imposizione del nome, “*Nasobēm*”, appunto, designa questo essere misterioso non come mostro ma come membro di una specie. Ma di quale specie si tratta?

Il *lieder* confessa di non averne trovato traccia né in Brehm, né in Meyer, né in Brockhaus. “Brehm” sta qui evidentemente per “Alfred Edmund Brehm”,⁵ ovvero l’insigne zoologo tedesco,

3 Traduzione metrica dell’autore del presente articolo.

4 Berlino: Bruno Cassirer. Sui *Galgenlieder* cfr Maurice Cureau, *Christian Morgenstern humoriste. La création poétique dans „In Phanta’s Schloss“ et les „Galgenlieder“*, Berna: Peter Lang, 1986; Anthony T. Wilson, *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.

5 Unterrenthendorf, oggi Renthendorf presso Neustadt an der Orla, 2 feb-

illustratore di storia naturale e volgarizzatore del sapere zoologico, e più precisamente per *Brehms Tierleben*,⁶ l'enciclopedia zoologica illustrata che lo rese celebre in tutto il mondo; "Meyer", invece, sta probabilmente per "Ernst Heinrich Friedrich Meyer",⁷ e anzi per la sua *Geschichte der Botanik* ["storia della botanica"] in quattro volumi;⁸ infine, Brockhaus è un ovvio riferimento alla notissima enciclopedia tedesca, la cui prima edizione data del 1809. Insomma, attraverso questi stringati riferimenti, il poema ci segnala che il *Nasobēm* non è registrato né nei repertori zoologici dell'epoca, né in quelli botanici, e neppure in quelli enciclopedici.

Da dove viene, allora, questo essere misterioso? La risposta è nei versi immediatamente successivi: viene alla luce per la prima volta fuoriuscendo dalla lira del poeta. Da allora, tuttavia, come conclude l'ultima quartina, il *Nasobēm* incede con grazia sul suo naso, portandosi dietro un pargoletto. Come interpretare questi versi? Puro *nonsense* sulla scorta dei limerick di Edward Lear?⁹ E soprattutto dello straordinario poema *Jabberwocky* incastonato

braioo 1829 – Ivi, 11 novembre 1884; su Brehm cfr Wilhelm Heß, "Brehm, Alfred", in *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Lipsia: Duncker & Humblot, 1903, vol. 47, pp. 214–6; Hans-Dietrich Haemmerlein, *Der Sohn des Vogelpastors*, Berlino: Evangelische Verlagsanstalt, 1985.

- 6 *Illustriertes Tierleben. Eine allgemeine Kunde des Tierreichs*, a cura di Alfred Edmund Brehm, Eduard Oskar Schmidt, ed Ernst Ludwig Taschenberg, 6 voll., Hildburghausen: Bibliographisches Institut, 1864–1869; poi ripubblicato in un'edizione accresciuta come *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs*, a cura di Alfred Edmund Brehm, Eduard Oskar Schmidt, ed Ernst Ludwig Taschenberg, 10 voll., Lipsia: Bibliographisches Institut, 1876–1879; ristampato nel 1882–1884; e infine in una terza edizione come *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs*, a cura di Alfred Edmund Brehm, Oskar Boettger, Wilhelm Haacke, Eduard Pechuël-Loesche, W. Marshall, Eduard Oskar Schmidt, ed Ernst Ludwig Taschenberg, 10 voll., Lipsia e Vienna: Bibliographisches Institut, 1890–1893. Su quest'opera cfr Andreas Schulze, „*Belehrung und Unterhaltung*“ – *Brehms Tierleben im Spannungsfeld von Empirie und Fiktion*, Monaco di Baviera: Herbert Utz Verlag, 2009.
- 7 Hannover, Bassa Sassonia, 1 gennaio 1791 – Königsberg, Prussia orientale, 7 agosto 1858. Su E.H.F. Meyer, cfr Gustav Zaddach, "Ernst Meyer als Gelehrter und Dichter. öffentlicher Vortrag, gehalten in Königsberg am 22. Februar 1879", in *Altpreußische Monatsschrift*, 33 (1896), pp. 36 et seq.; Ernst Wunschmann, "Meyer, Ernst", in *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Lipsia: Duncker & Humblot, 1885, vol. 21, pp. 565–9.
- 8 Königsberg: Bornträger Verlag, 1854–1857.
- 9 Londra, 12 maggio 1812 – Sanremo, 29 gennaio 1888.

da Lewis Carroll¹⁰ in *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871) (poema ove appunto si evoca con magistrale creatività linguistica l'essere di cui si dice che "Twas bryllyg, and ye slythy toves / Did gyre and gymblye in ye wabe: / All mimsy were ye borogoves; / And ye mome raths outgrabe")?¹¹ Senz'altro; e del resto la letteratura abbonda di esseri immaginari, più o meno bizzarri, più o meno mostruosi.¹²

Ma nel poemetto di Morgenstern può leggersi in filigrana qualcosa di più: con velata ironia, i versi sembrano contrapporre i criteri ontologici delle scienze naturali, ratificati dalle enciclopedie zoologiche, botaniche, e generaliste, a quelli della poesia: non vi è traccia del *Nasobēm* nel sapere depositato e condiviso dai naturalisti, ammette la seconda quartina; per quel che attiene a tale sapere, dunque, il *Nasobēm* semplicemente non esiste; e tuttavia, sulla scorta dell'epifania fantastica verificatasi nella prima quartina, la terza rivendica con sardonico orgoglio: "da allora" ["seitdem"] il *Nasobēm* non cessa d'incedere con eleganza sul suo naso, accompagnato dal suo piccolo. "Lo si è immaginato, dunque esiste", potrebbe essere in sintesi il motto del poema, che sembra sottolineare della poesia, quasi a rivangarne l'etimo originale, il potere

-
- 10 Daresbury, Halton, Cheshire, 27 gennaio 1832 – Guildford, Surrey, 14 gennaio 1898. La bibliografia su Carroll è sterminata.
- 11 Ardua, se non impossibile, la traduzione; nell'edizione integrale Newton Compton dell'opera Adriana Valori-Piperno propone: "Al prepario i svatti marchi / Tortellavan per il diano, / Ma tristanchi erano i barchi / E i paupersi sibilano"; su nonsense literature e Jabberwocky cfr Douglas R. Hofstadter, "Translations of Jabberwocky", in Id., *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York, NY: Vintage Books, 1980; Marlene Dolitsky, *Under the Tuntum Tree: from Nonsense to Sense, a Study in Nonautomatic Comprehension*, Amsterdam e Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 1984; Karen Alakay-Gut, "Carroll's Jabberwocky", *Explicator*, Fall 1987, vol. 46, n. 1; Fran Richards, "The Poetic Structure of Jabberwocky", in *Jabberwocky: The Journal of the Lewis Carroll Society*, (1978/9), vol. 8, n. 1: pp. 16–19.
- 12 La letteratura sull'argomento è vastissima; basti pensare al *Manual de zoología fantástica* di Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, prima edizione Città del Messico: Fondo de Cultura Económica de México, 1957, poi espanso nelle edizioni del 1967 e 1969 di *El libro de los seres imaginarios* (Buenos Aires: Kier). Sulla zoologia fantastica cfr Duccio Canestrini, *Nel segno dell'unicorno: viaggio nella zoologia fantastica*, Milano: Editoriale Giorgio Mondadori, 1992 e la sezione "zoologia" in Paolo Albani e Paolo della Bella, a cura di, *Mirabilia – Catalogo ragionato di libri introvabili*, Bologna: Zanichelli, 2003, pp. 326-8.

creativo, generativo. Non è il caso di trascinare Morgenstern nella secolare diatriba sulla natura ontologica degli enti immaginari, tema di cui si preoccupa spesso la filosofia analitica, a volte con piglio meno divertente di quello del poeta tedesco.¹³

Ciò che interessa dal punto di vista semiotico, soprattutto rispetto a una riflessione sulla semiotica della natura, o meglio delle concezioni della natura e della loro possibile interazione nel campo opportunamente denominato “internaturalità”,¹⁴ è altro: il *lieder* di Morgenstern mette in evidenza che le modalità semiotiche con le quali si ritaglia una certa entità dall’ambiente circostante, identificandola come essere e dotandola di attributi quali vita, mozione, riproduzione, morfologia, etc. non è semplicemente un portato diretto della realtà, bensì il risultato di un complesso retaggio di codici più o meno consapevolmente depositati e condivisi nella memoria culturale di un gruppo. Insomma, dal punto di vista semiotico non interessa tanto sottolineare il modo in cui il poema di Morgenstern rivendica il potere generativo della poesia, quanto quello in cui esso sottolinea il potere per così dire poetico della zoologia. Nel costruire un nuovo essere immaginario, e nel dotarlo di una natura simile a quella degli altri esseri viventi, *Das Nasobēm* non si limita a esaltare, romanticamente, il potere creativo della parola poetica; più sottilmente, insinua che tale potere creativo è analogo a quello delle scienze naturali, le quali, a ben vedere, non scoprono gli esseri della realtà ma ve li inventano, circoscrivendoli, circoscrivendone al tempo stesso l’ambiente, ma soprattutto adottando i codici di figurazione che, accettati sia da una comunità scientifica che dalla società cui si rivolge, consentono di dare corpo alla natura, di trasformarla da concetto astratto in modulazione di entità percepibili.

2. Il rinogrado

A cogliere questa insinuazione ironica e a spingerla fino alle ultime, autoironiche, conseguenze non poteva essere che uno zoologo. Nel 1961 un tale Harald Stümpke dava alle stampe per i

13 Per una sintesi, Anita Kasabova, “On Imaginary Entities or Chimeras and their Relation to Reality”, in Massimo Leone, a cura di, *Immaginario/Imaginary*, numero monografico di *Lexia*, 7-8, pp. 183-212.

14 Cfr Gianfranco Marrone, *Addio alla natura*, Torino: Einaudi, 2011.

tipi di Fischer, a Stoccarda, un libro intitolato *Bau und Leben der Rhinogradentia* [“struttura e vita dei rinogradi”],¹⁵ destinato ad attirare l’attenzione di tutta la comunità zoologica per decenni a venire. Il testo, un’ottantina di pagine corredate da una postfazione, quindici tavole a tutta pagina, e dodici illustrazioni di Gerolf Steiner, rivelava nella quarta di copertina di essere stato scritto da un “ex curatore del Museo dell’Istituto Darwin a Heieiei, Mairuwili”. Inutile cercare l’uno o l’altro di tali toponimi con *Google Maps*. Nell’introduzione si spiega, infatti, che la terra dei rinogradi, confinata in un angolo sconosciuto dei Mari del Sud, era rimasta ignota fino al 1941, quando era stata visitata per la prima volta da Europei civilizzati a seguito di un evento fortunoso connesso con la guerra del Pacifico: lo svedese Einar Pettersson-Skamtkvist, sfuggito alla prigionia giapponese, era naufragato sull’isola Heidadaifi.

Quest’isola, di cui il trattato descrive la natura geologica con dovizia di dettagli scientifici, possiede una vegetazione tropicale la cui valutazione botanica, ancora agli esordi, conta, assieme a generi di diffusione planetaria, molte forme endemiche dal carattere arcaico, come per esempio le *Maierali*, strettamente affini alle *Psilotales*. Al lettore avvezzo di botanica non sfuggirà il codice di questa “invenzione della natura”: come il nome dell’arcipelago Mairuwili, il quale sia pure non corrispondendo ad alcuna realtà geografica riesce nondimeno a evocarne una per il fatto di costruirsi coi fonemi tipici dei toponimi del Pacifico meridionale, così le *Maierali*, il cui nome in botanica non esiste, perviene malgrado ciò a materializzare un *genus* vegetale non solo per affinità fonematica, come Mairuwili, ma anche per co-categorizzazione insieme a una specie invece ben nota ai botanici, le *Psilotales*. Lo stesso dicasi per un altro *genus* “immaginario” dell’isola, il *Necolepidodendron*, investito di realtà botanica per prossimità con quello primitivo, effettivamente attestato dai naturalisti, delle *Lepidodendrales*, o il fantasioso genere delle *Schultzeales*, da classificare affianco alle *Ranunculaceae*.

Così il libro di Stümpke costruisce la sua botanica, e così pure allestisce la sua geologia, tramite un amalgama dal sapiente dosaggio di elementi del sapere condiviso dai naturalisti ed elementi inventati di sana pianta, ma anche per mezzo di riferimenti bibliografici fittizi (chi è che non conosce la *Classification of the Miliolid Sands from the Upper Horizon D16 of Mairuwili* di Ezio Sputalave?) e poi

15 Con prefazione e illustrazioni di Gerolf Steiner, Stoccarda: Fischer, 1961.

soprattutto attraverso una costruzione discorsiva che imita le strutture enunciative (l'algida impersonalità), epistemiche (la cautela, il riserbo, il dosaggio delle opinioni), e linguistiche (l'incrocio dei riferimenti, il gioco delle inferenze, il lessico) del discorso scientifico. Che dire, poi, dell'antropologia dell'isola? I nativi incontrati da Skamtkvist al suo arrivo nel 1941, sostiene il libretto, si definivano come "Euacha-Hat-schi". Tuttavia da allora sono andati estinti, sebbene l'esploratore svedese ritenesse che fossero di etnia polinesiana-europeide (un altro connubio inusitato). A tal proposito si confrontino, ovviamente, gli studi di Deuterich 1944 e Combinatore 1943.

Come tutte le parodie, anche l'esordio di *Bau und Leben der Rhinogradentia* non soltanto canzona un genere, quello della scrittura scientifica e in particolare di quella naturalistica, ma nel canzonarlo ne rivela altresì i codici altrimenti trasparenti, quelli che ne organizzano sia la forma espressiva che l'ambito semantico cui essa si riferisce. Insomma, proprio come il poema di Morgenstern, anche il trattatello dello pseudo- Stümpke sembra suggerire che se è possibile inventare la geologia, la botanica e, come vedremo tra breve, la zoologia di un'isola inesistente, allora ciò indica che anche la geologia, la botanica, e la zoologia di territori realmente esistenti sono da un certo punto di vista "inventati", e non nel senso banale che non abbiano un corrispettivo nella realtà e nell'umana esperienza di essa, ma invece nel senso più sottile che anche i discorsi delle scienze, come quelli delle parodie che li scimmiettano, seguono costumi dettati non da una supposta "natura delle cose", ma dal commercio incessante che gli uomini hanno fra loro e con il loro ambiente per mezzo di quell'intercapedine proteiforme che è il linguaggio.

Qui infatti non si sta sostenendo che ogni natura è immaginaria, ma al contrario che i mezzi semio-linguistici che si possono utilizzare per evocare, significare, e comunicare una natura immaginaria sono esattamente gli stessi che si possono adoperare per circoscrivere, articolare, e designare una natura "reale". La geologia, la botanica, la zoologia non costruiscono il loro sapere come accumulo di pure constatazioni, ma edificandolo ritagliando il continuum del reale e le sue salienze attraverso codici socialmente condivisi, depositati in una memoria culturale, affinati nel tecnoletto degli specialisti; tutto un bagaglio di accorgimenti retorici, dunque, nel senso di una retorica della natura, senza i quali la natura di fatto non potrebbe esistere.

Il pregio epistemologico maggiore di un libro come *Bau und Leben der Rhinogradentia* consiste allora proprio nel sottolineare

che la natura non parla da sé, come vorrebbero i realisti ingenui. La natura sarebbe invece muta se non fosse parlata dal linguaggio umano, ma dal momento che non può non essere parlata essa può anche essere inventata, artefatta, contraffatta. Si dirà: ma allora si sta forse sostenendo che non c'è differenza fra le Schultzeales e le Ranunculaceae, che in un assurdo relativismo le une e le altre sono da considerare come frutto di un'arbitraria articolazione del reale? E che dire allora dell'esperienza empirica, che dire della serie di procedimenti percettivi che ci fanno alla fine sostenere con certezza che un certo genere di piante esiste in natura, mentre un altro è soltanto frutto dell'immaginazione birichina di uno scrittore tedesco? Il punto ovviamente non è questo.

La lezione che si deve apprendere da *Bau und Leben der Rhinogradentia* non è che nulla di quanto si situa nella realtà naturale investigata da geologi, botanisti e zoologi abbia una natura ontologica diversa dalla realtà "artificiale" inventata da poeti e scrittori. Per converso, la lezione che si deve trarne è che per significare la realtà della natura nel commercio fra uomini, e in quello fra uomini e il loro ambiente, a inclusione di animali e vegetali, non si può sbarazzarsi della membrana del linguaggio, a tal segno che parlare della natura diviene un'azione umana soggetta non soltanto alle spinte del "reale" ma anche agli accidenti e ai labirinti della storia e delle culture. Da qui deriva l'esigenza dell'internaturalità, e Stümpke lo dimostra con gli aspetti forse più riusciti e divertenti del suo opuscolo: "l'invenzione" dei rinogradri e la loro figurazione.

Dopo aver evocato abilmente il contesto geologico, mineralogico, e botanico in cui vivono i *Rhinogradentia* — sfruttando le formule linguistiche sopra descritte per edificare un effetto di realtà naturalistico attorno a tale contesto —, Stümpke dimostra di essere il discepolo più attento dell'esempio di Morgenstern nel delineare con preciso piglio accademico i tratti zoologici di questa bizzarra specie animale. Anche qui, gli stilemi propri del linguaggio scientifico, e specialmente della zoologia post-darwiniana, sono magistralmente adottati e messi in pratica per "inventare" tale nuova specie, con l'effetto duplice di generare una canzonatura scientifica ma anche con quello più velatamente ironico di suggerire che dietro ogni fatto linguistico vi è una sorta di canzonatura (o la potenzialità di una menzogna, come avrebbe detto Eco).

Prima che ci si addentri nei meandri della zoologia fantastica escogitata da Stümpke bisogna però sottolineare che dalla sua penna,

ancor più che dalla lira di Morgenstern, non fuoriescono mostri,¹⁶ bensì tutt'al più esseri viventi di una qualche bizzarria. La differenza non sta nella morfologia dei rinogradi, i quali per certi aspetti, come si vedrà, si possono ben dire mostruosi. Tutt'altro. La differenza sta nel fatto che, al contrario di tanti bestiari del Medioevo o della prima epoca moderna, ben studiati anche e soprattutto nella loro figurazione iconografica,¹⁷ l'opuscolo di Stümpke attenua il senso della mostruosità proprio nell'aderire ai canoni e ai codici della scrittura zoologica; insomma, è proprio grazie a questa scrittura che il testo convince il suo lettore modello (un lettore con una qualche dimestichezza, per lo meno scolastica, del tecnoletto delle scienze naturali) che i rinogradi sono un fatto "naturale". Il testo li "inventa" anche in questo senso: elaborandone la descrizione con abile pastiche zoologico, li situa nella natura, e non al di fuori o contro di essa come avviene per l'invenzione dei mostri.

Ma questa capacità di situare una nuova specie di viventi del tutto immaginaria nella natura è giustappunto ciò che dimostra, ancora da un'altra prospettiva, l'indole profondamente semiotica del mondo naturale. Si badi bene, però: tale indole non va intesa unicamente nel senso, pur affascinantissimo, della biosemiotica, secondo cui i processi che regolano la vita sarebbero intrinsecamente semiotici. "L'invenzione" dei rinogradi suggerisce qualcosa di più semplice ma anche di più sconcertante: la natura è profondamente semiotica

-
- 16 La letteratura sui mostri è molto vasta. Per una rassegna, Stephanie Nestawal, *Monstrosität, Malformation, Mutation : von Mythologie zu Pathologie*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010; cfr anche Stephen T. Asma, *On Monsters: an Unnatural History of our Worst Fears*, Oxford e New York: Oxford University Press, 2009 e Roland Borgards, Christiane Holm, e Günter Oesterle, a cura di, *Monster: zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, Würzburg: Königshausen & Neumann, c2009; una prospettiva semiotica è in Guido Ferraro e Isabella Brugo, *Comunque umani: dietro le figure di mostri, alieni, orchi e vampiri*, Roma: Meltemi, 2008.
- 17 Sull'iconografia del mostruoso, cfr il classico studio di Rudolf Wittkower "Marvels of the East: A Study in the History of Monsters", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5 (1942), pp. 159-97; più di recente, Beate Ochsner, *DeMONSTRation: zur Repräsentation des Monsters und des Monströsen in Literatur, Fotografie und Film*, Heidelberg: Synchron, 2010; Peppino Ortoleva e Giulia Carluccio, a cura di, *Diversamente vivi: zombi, vampiri, mummie, fantasmi*, Torino: Museo nazionale del cinema, Fondazione Maria Adriana Prolo; Milano: Il castoro, 2010; Aurélie Martinez, *Images du corps monstrueux*, Paris: Harmattan, 2011.

perché non potrebbe esistere senza l'organizzazione interna che il linguaggio, portato di una determinata semiosfera, le attribuisce.

Che i rinogradi non siano dei mostri, bensì degli enti “di natura”, dunque, è un effetto di senso che Stümpke costruisce aderendo, per esempio, alla classificazione scientifica delle specie viventi, popolarmente nota come “tassonomia linneana”, anche se in realtà prodotto di una lunga tradizione filosofica inaugurata da Platone e soprattutto da Aristotele. Così facendo, come si è detto, si prende gioco sia di questa che dei lettori, ma questa presa in giro reca in sé anche un suggerimento non faceto: i rinogradi non esisteranno in natura, è vero; tuttavia è anche vero che la classificazione linneana non è un ente di natura; è uno dei tanti codici che gli esseri umani, nel corso della loro vita di animali linguistici, hanno formulato, depositato e condiviso per articolare la natura, segmentarla, e dunque percepirla, interpretarla, manipolarla. Altri codici, altre segmentazioni, altre interpretazioni sono possibili, ed è anche da questo che scaturisce la sfida dell'internaturalità.

Sin dall'introduzione, infatti, Stümpke ci spiega che i rinogradi possono essere suddivisi in diversi gruppi: i *Monorrhina*, gli *Archirrhiniformes*, gli *Asclerorrhina*, gli *Epigeonasida*, gli *Hypogeonasida*, i *Georrhinida*, gli *Sclerorrhina*, gli *Hopsorrhinida*, i *Polyrrhina*, i *Tetrarrhinida*, gli *Hexarrhinida*, e i *Dolichoproata*. Di nuovo, non occorre un'alta formazione in zoologia per rendersi conto che questa classificazione segue sia l'uso formale di costruire la nomenclatura zoologica per mezzo di etimi greco-latini, sia quello semantico di distinguere fra gruppi animali diversi opponendoli secondo il criterio di questo o quello dei loro tratti; secondo il numero dei nasi, per esempio, discrimine che istituisce di per sé “l'invenzione” dei rinogradi dotati di uno, quattro, o sei nasi (rispettivamente, i *Monorrhina*, i *Tetrarrhinida*, e gli *Hexarrhinida*).

Nel quadro di questa classificazione immaginaria, poi, Stümpke paga il suo tributo al poeta che lo aveva ispirato, sostenendo che la descrizione del *Nasobēm* fornisce una descrizione concisa ma chiara di un gruppo particolare di rinogradi, di cui il poema di Morgenstern, a detta di Stümpke, arriva persino a riprodurre la peculiare andatura nel ritmo del verso: il *Nasobema lyricum*. Qui si gioca la rivincita dello zoologo (o pseudo-tale) sul poeta: una specie animale uscita dalla lira del poeta viene “naturalizzata” attraverso il discorso delle scienze, fino alla sua classificazione linneana. Non solo. Nella sua irriverente genialità, Stümpke si lancia pure in una serie di speculazioni su come

Morgenstern avesse potuto venire in contatto con un esemplare di questa specie, riportando ipotesi di altri studiosi (ognuna provvista della sua bella indicazione bibliografica), soppesandone i pareri, collazionando fonti e setacciando indizi, fino a canzonare non solo i codici di scrittura delle scienze naturali, ma anche quelli degli storici. Per esempio, Stümpke adduce l'ipotesi che Albrecht Jens Miespott, Capitano di navi mercantili, con il quale Morgenstern mantenne un considerevole rapporto epistolare, e che morì ad Amburgo in uno stato di disordine mentale, forse conoscesse il segreto dei Rinogradi e che lo avesse comunicato in qualche maniera al poeta tedesco. Si tratta ovviamente di un'ipotesi che, sostiene l'autore, necessita di ulteriore ricerca storica.

Il vero capolavoro di canzonatura però Stümpke lo fabbrica nelle singole schede dedicate ai diversi gruppi di rinogradi. Come in ogni manuale zoologico che si rispetti, ogni scheda parte da un inquadramento del gruppo in questione attraverso una classificazione di conio linneano, per specificità crescenti: il genus degli *archirrhinos*, per esempio, sorta di rinogradi primitivi, appartiene al subordine dei *monorrhina*, alla sezione dei *pedestria*, alla tribù degli *archirrhiniformes*, e alla famiglia delle *archirrhinidae*, ogni livello della classificazione essendo denominato adottando le apposite desinenze. Segue la descrizione zoologica di tale gruppo di rinogradi.

L'*Archirrhinos haeckelii* (rinogrado primitivo di Haeckel) è l'unico rappresentante vivente dei rinogradi primitivi (anche se una nota ci informa dell'esistenza di numerosi fossili). Seguita a camminare sulle quattro zampe come gli altri mammiferi e manca ancora di un *nasarium* altamente differenziato. La proboscide è dunque del tutto inadatta a funzionare come organo di locomozione e serve all'animale semplicemente come supporto quando sta divorando la preda catturata. I comportamenti del rinogrado primitivo assomigliano per molti aspetti a quelli di un toporagno; mentre durante il giorno dorme in una semplice tana sotto le radici, al crepuscolo ne emerge in cerca di cibo. Questa creatura dalle dimensioni di topo con la testa spessa e l'enorme proboscide può allora essere vista correre di qua e di là e dare la caccia agli scarafaggi giganti, molti dei quali si annidano intorno ai frutti di bosco a forma di banana caduti ai piedi dei tronchi di *Wisoleka*. Quando un rinogrado ha catturato un insetto, si mette lestamente a testa in giù sulla proboscide, i cui lembi si divaricano rapidamente per formare un'ampia superficie di supporto. L'appiccicosa mucosa nasale fornisce una presa sicura del terreno. A questo punto l'ingorda bestiola porta

il cibo molto rapidamente alla bocca con tutte e quattro le zampe. Da lontano, mentre banchettano, queste creature tradiscono la loro presenza con altisonanti e cicaleccianti squittii. Una volta che il pasto è stato consumato, abbandonano altrettanto rapidamente la posizione, i lembi della proboscide si arrotolano nuovamente verso l'interno, e la caccia riprende. Ancora poco si conosce a proposito della riproduzione di questi animali, giacché essi si trovano solo nelle inaccessibili foreste montane di Hi-dud-die-fee.¹⁸

Ascrizione della scoperta di un particolare gruppo di rinogradi a un naturalista di cui tale gruppo reca dunque il nome (Haeckel); descrizione della morfologia e del movimento, in chiave sia comparativa (“cammina come gli altri mammiferi”) che evolutiva (“non ha ancora una *nasarium* differenziato”); funzionalità delle particolarità morfologiche rispetto alle funzioni vitali (“la proboscide è inadatta etc.”); descrizione in chiave comparativa dei comportamenti; segmentazione dei comportamenti secondo una scansione temporale (“durante il giorno...al crepuscolo”); descrizione della taglia, delle fattezze, e dello stile di mozione, così come delle abitudini alimentari e delle interazioni con le altre specie (“la caccia agli scarafaggi giganti”); posture peculiari e funzionalità a tal riguardo di alcune caratteristiche corporee (“l'appicciosa mucosa nasale fornisce una presa sicura”); attribuzione alla specie di caratteristiche psicologico-emoive umane (“l'ingorda bestia”); interpretazione dei comportamenti dell'animale secondo una griglia di lettura anch'essa umana (i rinogradi primitivi “banchettano”, “cicalecciano”, etc.); menzione delle aree di ignoranza relative alla conoscenza della specie, motivazione delle stesse, e dunque implicito riferimento alla necessità di “ricerca ulteriore”: attraverso tutte queste formule, così come attraverso l'adozione di un lessico consono a un trattatello di scienze naturali, la sintassi tipica dell'impersonalità scientifica, e la sapiente disseminazione di “*realia*” lungo tutto l'arco della descrizione, Stümpke mette in scena la verità scientifica di una specie immaginaria, ma al contempo smaschera la verità immaginaria delle specie scientifiche, il loro essere ritagliate, riconosciute, descritte, e caratterizzate da un discorso che, prodotto linguistico, non appartiene all'ordine della necessità ma a quello dell'opzione, e dunque intrinsecamente prevede un'alternativa.

18 Trad. dell'autore del presente articolo. Una traduzione italiana dell'opera è disponibile in *I rinogradi*, a cura di Massimo Pandolfi, Padova: F. Muzzio, 1992.



Fig. 1 – Tavola 1 di *Bau und Leben der Rhinogradentia*

L'irriverente canzonatura di Stümpke però non si ferma al discorso verbale delle scienze, in quanto essa è perfettamente consapevole che la retorica che costruisce la natura si esercita anche e forse soprattutto attraverso altre sostanze espressive, e specialmente nelle immagini. Ecco dunque campeggiare, fra le pagine di *Bau und Leben der Rhinogradentia*, dodici tavole disegnate da Gerolf Steiner.¹⁹ Il nome del disegnatore rivela l'identità che si cela dietro lo pseudonimo di Stümpke. Gerolf Steiner fu insigne zoologo tedesco, occupò la cattedra di zoologia presso l'Università di Carlsruhe dal 1962 al 1973, e fu autore, prima che del celeberrimo trattatello che gli valse fama internazionale, di almeno tre monografie tutt'altro che canzonatorie.²⁰

19 Straßburg, Elsass, 22 marzo 1908 – 14 agosto 2009.

20 *Die Automatie und die zentrale Beeinflussung des Herzens von Periplaneta americana*, Heidelberg: Springer, 1932; *Methodische Untersuchungen über die Geruchsorientierung von Fleischfliegen*, Berlin: Springer, Berlin, 1942; Richard Sternfeld, *Die Reptilien und Amphibien Mitteleuropas*, Heidelberg: Quelle & Meyer, 1952. Dopo la pubblicazione di *Bau und Leben der Rhi-*

Steiner padroneggiava gli stilemi del discorso zoologico a tal punto da poterli utilizzare per costruire una zoologia fantastica, e tali stilemi includevano pure quelli dell'iconografia zoologica. Si osservi, per esempio, la tavola che accompagna la descrizione zoologica dei rinogradi primitivi (fig. 1):

La scelta del carattere tipografico per il nome del gruppo di rinogradi; il posizionamento di tale nome all'interno della tavola; le proporzioni tra la cornice della tavola e il contenuto; la tecnica di figurazione adottata: un disegno in bianco e nero dai tratti precisi ed essenziali, il cui scopo apparente è quello di restituire solo le caratteristiche precise dei rinogradi primitivi e del loro ambiente; la restituzione grafica sia dei rinogradi che dell'habitat col quale interagiscono; la corrispondenza assai fedele fra le salienze del testo verbale e quelle dell'immagine; la duplicazione del soggetto (il rinogrado primitivo) per mostrarne la morfologia e i comportamenti non solo staticamente ma anche dinamicamente; il posizionamento al centro dell'immagine della raffigurazione della peculiarità più caratteristica di questo gruppo, cioè l'uso della proboscide come supporto per consumare scarafaggi afferrandoli con tutte e quattro le zampe; la disseminazione di dettagli attraverso tutta la scena, come la lumachina in basso a sinistra e i vari vegetali ai piedi dei tronchi di *Wisoleka* (a inclusione dei frutti di bosco a foggia di banana); e poi la minuzia con cui è visivamente trasposto l'aspetto del rinogrado primitivo, la sua stazza, la sua morfologia, lo spessore primordiale sia della proboscide che dell'ispido pelo, la somiglianza con il toporagno: tutti questi tratti plastici, figurativi, e iconici servono a Steiner per accrescere il parodistico "effetto di realtà" naturalistico già edificato attorno ai rinogradi dal discorso verbale, con cui quello iconico interagisce strettamente.

Tuttavia, questi tratti non sono prodotto della fantasia iconografica di Steiner; al contrario, sono scrupolosamente attinti dal repertorio di forme iconiche con cui, a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, per tradizione disciplinare, la zoologia, la botanica, e in generale tutte le scienze naturali raffiguravano le specie viventi. Così come la parodia verbale rivelava le opzioni, ma anche i vezzi, del tecnoletto zoologico,

nogradentia la carriera di autore di Gerolf Steiner prende decisamente un altro corso: si succedono le riedizioni e le traduzioni dell'opera (in francese, inglese, italiano, giapponese, etc.), seguite da altri scritti sotto pseudonimo pure di taglio parodistico.

così quella iconica suggerisce che anche le immagini naturalistiche, come ben sanno i semiotici,²¹ non fotografano la realtà, neanche quando si tratti di vere e proprie fotografie, ma invece operano una molteplicità di scelte, aderendo a una serie di codici più o meno diffusi in un certo contesto storico e culturale di sviluppo del sapere naturalistico e della sua figurazione, al fine di “inventare” le specie, visualizzandole. In altre parole, che le tavole di Gerolf Steiner siano in grado di costruire una mendace figurazione dei rinogradi primitivi non è altro che dimostrazione di come tutta la natura, sia quella che si evoca attraverso le parole dei naturalisti, sia quella che si raffigura per mezzo delle loro immagini, emerge alla percezione, alla sensibilità, e alla conoscenza di una società e di una cultura obbedendo a una serie di convenzioni semio-linguistiche senza le quali non potrebbe significare ed essere comunicata.

Inutile sottolinearlo, i tratti dell’iconografia naturalistica fantastica di Steiner si possono ritrovare tali e quali in quella scientifica vera e propria, per esempio nelle illustrazioni dei Brehm, Meyer e di Brockhaus citati dal poema di Morgenstern. Ma questi tratti sono poi in sostanza quelli che permeano di sé tutta la figurazione “naturalistica” della realtà, il cui discorso visivo, anch’esso tutt’altro che naturale ma incanalatosi lungo complicati percorsi storico-culturali, caratterizza gran parte della rappresentazione “occidentale” della natura. Da questo punto di vista, le tavole di Steiner non farebbero altro che giocare con uno dei paradigmi di figurazione della natura i quali, secondo l’ipotesi formulata da Philippe Descola ne *La Fabrique des images* e in altri lavori,²² non sarebbero che conseguenza delle diverse concezioni culturali dell’ontologia della natura, e anzi ne discenderebbero. Il naturalismo figurativo, quindi, contrapposto alle figurazioni che invece scaturiscono dalle ontologie e dalle epistemologie dell’animismo, del totemismo, e dell’analogismo, avrebbe come obbiettivi essenziali quelli di “oggettivare l’interiorità distintiva di ciascun umano e la continuità fisica degli esseri e delle cose in uno spazio omogeneo”.²³

21 Fondamentali a questo proposito gli studi di Françoise Bastide, Omar Calabrese e Bruno Latour.

22 Paris: Somogy, 2010; cfr anche “La fabrique des images”, in *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n. 3, 2006: pp. 167-82 (numero monografico su “La culture sensible / Sensing Culture / La cultura sensible”, a cura di David Howes et Jean-Sébastien Marcoux).

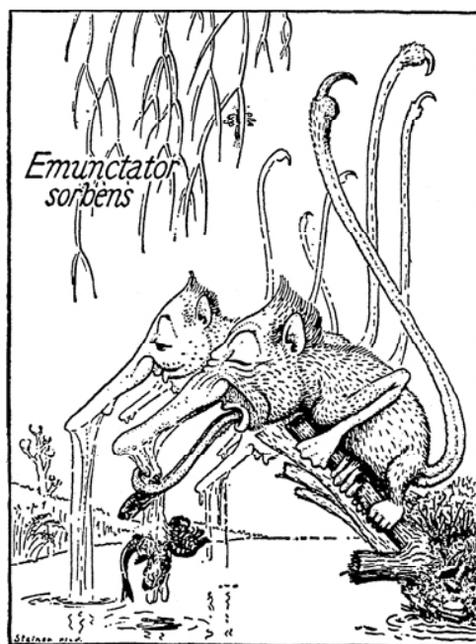
23 *Ibidem*, p. 175, trad. dell’autore del presente articolo.

È soprattutto questo secondo obiettivo che sembra perseguire la figurazione dell'iconografia naturalista, che si caratterizza appunto per “lo sforzo di attribuire continuità agli spazi rappresentati, per la precisione con cui i più piccoli dettagli del mondo materiale vi sono restituiti e per l'individuazione dei soggetti, ognuno dotato di una fisionomia che gli è propria”.²⁴ Questa figurazione naturalista, di cui Descola colloca il primo manifestarsi nel Quattrocento fiammingo, con una prospettiva storico-artistica forse alquanto semplificatrice, si traduce nel fatto che “gli enti siano raffigurati in gran numero e con tecniche simili in seno a uno spazio omogeneo ove ciascuno di essi occupa una posizione che può essere razionalmente connessa a quella degli altri; donde il fatto che il paesaggio, la natura morta, e la prospettiva monofocale sono le espressioni emblematiche della pittura moderna e di ciò che fa la sua novità radicale”.²⁵ Il modo in cui il naturalismo rende invisibile il meccanismo attraverso il quale sono soggettivate le oggettività che esso raffigura, così come il desiderio d'includere nell'immagine il più alto numero possibile di qualità inerenti al prototipo, sono conseguenze ulteriori della figurazione caratteristica di questa concezione ontologica della natura.

Se Descola ne descrive i tratti dal punto di vista antropologico, mettendoci in guardia rispetto al fatto che non vi è nulla di naturale nella figurazione naturalista, e che invece essa discende da uno dei diversi paradigmi (Descola ne individua quattro, è presumibile che siano molti di più, perlomeno a seguito di tensioni e differenziazione interna) con cui si può immaginare l'ontologia della natura, Steiner domina questi stessi tratti per esperienza (e forse anche per deformazione) professionale, utilizzandoli per visualizzare una zoologia fantastica che attraverso la parodia giunge alle stesse conclusioni relativizzanti di Descola (anche se con meno rigore e più divertimento). È la manipolazione di questi tratti che, per esempio, consente a Steiner di creare zoologie virtuali come quella rappresentata nella fig. 2: vi si raffigura con dovizia di dettagli l'*Emunctator sorbens*, di cui Stümpke-Steiner rivela che “occupa un posto intermedio fra i rinolimacidi erranti e i rinocolumnidi sedentari”.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 176.

Fig. 2 – Tavola 4 di *Bau und Leben der Rhinogradentia*

Insomma, sia l'antropologo sia lo zoologo prestato alla letteratura d'immaginazione sembrano circoscrivere lo stesso punto: l'internaturalità è una necessità non soltanto rispetto alle evocazioni verbali della natura, ma anche rispetto alle sue trasposizioni in altre sostanze espressive, fra cui quella iconica. Figurare la natura, come pure figurarsela, vuol dire attingere a un repertorio di forme visive condiviso da una società e dalla sua memoria culturale al fine di darle corpo, di rivestirne la concezione con un'immaginazione specifica. Tale repertorio può essere quello alimentato e usufruito da un numero ristretto di specialisti ovvero corrispondere a un immaginario più vasto e popolare, eppure il principio di funzionamento dell'uno e dell'altro resta lo stesso: non esiste una raffigurazione "naturale" della natura, neppure in fotografia; esiste tutt'al più, come lo suggerisce Descola e come lo insinua Stümpke-Steiner, una raffigurazione naturalista, la quale attinge a una certa concezione dell'ontologia della natura così come a una certa epistemologia della sua esplorazione al fine di produrre un effetto di senso di verisimiglianza. Greimas lo aveva intuito

perfettamente: le figure non sono altro che rivestimenti sub-iconici prelevati dalla semiotica del mondo naturale per tappezzare l'ambiente di una certa scena discorsiva, rendendolo più naturalisticamente plausibile. Ma attenzione, a detta di Greimas queste figure non sono prelevate direttamente dal mondo naturale, bensì dalla sua semiotica. Il mondo naturale, cioè, anche quando fornisce il tessuto figurativo delle immagini, non lo fa mai immediatamente, ma sempre a seguito di una segmentazione preesistente, frutto dell'immersione dell'essere umano nel linguaggio.

Queste annotazioni sul carattere culturale del naturalismo figurativo suoneranno banali a chi, come la maggior parte dei semiotici, ha sufficientemente interiorizzato l'esito dei lunghi dibattiti della seconda metà del Novecento sull'iconismo. Al contrario, i fautori di un nuovo realismo, o persino di un nuovo naturalismo, ne saranno inorriditi o se ne faranno scherno. Tuttavia, sia gli uni che gli altri sono invitati a riflettere su un aspetto della figurazione della natura, o meglio dell'intrinseca internaturalità della figurazione, che è stato raramente toccato dagli studiosi, sia in chiave culturalista che in chiave positivista.

Raffigurare la natura non è come raffigurare un ente geometrico. Se si accetta l'ipotesi evuzionista in qualsiasi delle sue forme — ipotesi del resto tanto cara alla maggior parte dei realisti, dei naturalisti, e dei positivisti di ogni schiatta — allora si deve ammettere che l'oggetto della raffigurazione è in perenne evoluzione. Rispetto allo stato della natura in un *hic et nunc* occupato sia dalla natura stessa che dal suo osservatore umano, dunque, può darsi per definizione un cambiamento di tale stato sia retrocedendo che avanzando nel tempo. Ne consegue che la raffigurazione della natura non tocca unicamente la dimensione dell'attualità ma anche quella della potenzialità. Da un lato, infatti, le attuali conoscenze naturalistiche, e in particolare quelle biologiche, non ci consentono di ricostruire l'evoluzione passata degli esseri viventi senza farlo in maniera congetturale. Dall'altro lato, poi, non ci è dato di sapere con certezza quali forme gli esseri viventi dello stato attuale della natura prenderanno con il dispiegarsi della loro evoluzione. Questa incertezza deriva non solo dalla dinamicità della natura, contrapposta alla staticità degli enti geometrici o di quelli matematici in generale, ma anche dal precipuo carattere della sua evoluzione, contrapposta al cambiamento che pure si riscontra nelle scienze esatte. Nella topologia, per esempio, le forme geometriche mutano di foggia, eppure non vi è incertezza

rispetto alla raffigurazione di tale mutamento, perché esso si conforma strettamente a leggi precise e immutabili. Ma quali sono queste leggi nel mutamento della natura? L'ipotesi darwiniana non offre certo il modo di descriverle in maniera definitiva, ma tuttalpiù uno schema euristico per saggiarne le direttrici.

Al contrario, dove c'è natura c'è evoluzione (almeno secondo l'ottica prevalente nelle attuali scienze naturali), ma dove c'è evoluzione c'è anche casualità, incalcolabilità, imponderabilità. Ne consegue che l'immaginazione dell'evoluzione della natura, sia di quella passata che ha condotto al suo stato attuale, sia di quella futura che lo trasformerà in stati inusitati, non è dominio della necessità, bensì della potenzialità, ovvero della scelta, e dunque della libertà. Insomma, è nel carattere stesso della natura, evolucionisticamente intesa, di dover essere immaginata liberamente, ossia secondo modalità non logiche ma semiotiche, non secondo verità ma secondo verosimiglianza.

3. *Il rabbuck*

Non c'è ambito delle scienze naturali ove ciò si manifesti con più forza che nella cosiddetta "biologia speculativa", anche e soprattutto nel suo discorso figurativo e iconico. Ve ne sono diversi tipi, ma tutti sono accomunati dal desiderio di elaborare scenari relativi all'evoluzione della natura a partire dalle conoscenze biologiche che si hanno sul suo stato attuale o su quelli passati. Come si accennava, la biologia speculativa può poi sia rivolgersi al passato, sia al futuro, ma sempre nel senso di un ragionamento sulla potenzialità intrinseca del cambiamento naturale. Rivolgendosi al passato, la biologia speculativa tipicamente inserisce un punto di divergenza arbitrario nella ricostruzione scientifica accreditata dell'evoluzione naturale. Si chiede per esempio: che cosa sarebbe successo al pianeta terra se la specie dell'*homo sapiens* non fosse emersa dall'evoluzione? Analogamente, indirizzandosi invece al futuro, tale punto di divergenza viene situato nello stato naturale presente, oppure in quelli successivi. La logica della divergenza però permane: data una frattura di qualche tipo nella linea dell'evoluzione, in quali stati, quali forme e quali comportamenti si dispiegheranno i destini delle specie viventi?

Il geologo scozzese e scrittore Dougal Dixon²⁶ viene spesso indicato

26 Dumfries, 1947.

come uno dei pionieri della moderna biologia speculativa. Nel 1981 egli diede alle stampe un libro intitolato *After Man: A Zoology of the Future*,²⁷ in cui si cerca di prevedere il modo in cui la geografia e la fauna del pianeta saranno evoluti di qui a cinquanta milioni di anni, dando per estinta la specie umana in tale epoca.²⁸ Per quanto riguarda la geografia, per esempio, si ipotizza che l'Europa e l'Africa finiranno col fondersi, chiudendo così lo spazio del Mediterraneo; l'Asia e il Nord America, dal canto loro, collideranno eliminando lo stretto di Bering; il Sud America si distaccherà dall'America centrale mentre l'Australia colliderà con l'Asia meridionale, dando luogo a una nuova catena montuosa; infine, parte dell'Africa orientale si scinderà dal resto del continente per formare un'isola pre-denominata Lemuria; il libro prevede anche la formazione di nuovi arcipelaghi, come Pacaus e Batavia.

Quanto alla fauna, *After Man* prevede l'evoluzione di numerose nuove specie, denominate "rabbucks", "Gigantelopes", "Carnivorans", etc. Dei rabbucks per esempio si suggerisce che riempiranno il vuoto lasciato da specie attuali come il cervo, la zebra e l'antilope (la quale a sua volta evolverà nella *gigantilope*), ma discenderanno dai conigli (come s'intuisce dal nome, che contiene un riferimento alla parola inglese "rabbits"). L'anatomia dei rabbucks, che vivranno quasi in ogni ambiente e si ciberanno principalmente di erba, assomiglierà a quella degli ungulati.

La lista degli animali "inventati" da Dixon è sterminata. Ma quali sono i procedimenti di questa "invenzione", e in che modo la si può paragonare a quella operata da Morgenstern, ovvero da Stümpke-

27 New York : St Martin's Press.

28 *After Man* ha istituito un vero e proprio genere; nel 2001 il paleontologo USA Peter Ward (classe 1949), Professore di Biologia e Scienze della Terra e dello Spazio presso l'Università dello Stato di Washington a Seattle, ha pubblicato *Future Evolution* (New York: St Martin's Press), in cui si costruisce uno scenario evolutivo a partire da un'ipotesi diversa da quella di Dixon: gli esseri umani esisteranno per lungo tempo e il loro impatto contribuirà a plasmare l'evoluzione delle future specie terrestri fino a un'estinzione di massa di qui a dieci milioni di anni. Ward individua poi, in questo scenario futuro, un certo numero di animali che sono "campioni evolutivi", cioè dotati della capacità genetica di dare adito rapidamente a nuove specie in risposta a difficoltà ambientali (per esempio i roditori, i serpenti, i corvi, etc.). Le ricadute di *After Man* nell'ambito della *science fiction* o altri aspetti della cultura popolare (videogiochi come *Spore*, per esempio) non si contano.

Steiner? Fra il poeta, lo zoologo burlone, e lo zoo-futurologo vi sono molti punti di contatto. Tutti e tre non inventano dal nulla. Anzi, in misura sempre maggiore, sia il primo, che il secondo, che il terzo hanno bisogno di fare riferimento a un deposito condiviso di conoscenze sulla natura e soprattutto sui viventi al fine di costruire la verisimiglianza delle loro creature. A Morgenstern bastano alcuni riferimenti alla morfologia e alla mozione degli *animalia*; in fondo, come si è cercato di suggerire, ciò che interessa al poeta è di burlarsi dei criteri ontologici delle scienze naturali, dimostrando di poterli riprodurre, in una certa misura, non in laboratorio ma con la semplice lira. Stümpke-Steiner spinge il gioco della zoologia fantastica più lontano; non gli basta evocare nuove creature ma, come si è evidenziato, cerca di ammantarle di un'aura di verosimiglianza tramite il riferimento sistematico al tecnoletto sia verbale che iconico della zoologia. Quando a Dixon, l'obbiettivo pragmatico della sua scrittura geografica e zoologica è un altro. Si utilizzano le conoscenze attuali delle scienze naturali, insieme con i linguaggi specifici che ne significano e comunicano il sapere, per elaborare non descrizioni scientifiche di ciò che è, ma descrizioni para-scientifiche di ciò che potrebbe essere. In definitiva, sia Morgenstern che Stümpke-Steiner che Dixon non fanno che sfruttare da un lato la potenzialità intrinseca nel mistero dell'evoluzione naturale, e dall'altro la conseguente possibilità di immaginarne i percorsi con maggiore o minor grado di libertà. In definitiva, tra il *Nasobēm*, l'*Emunctator sorbens* e il *rabbuck* non corre una differenza abissale, salvo che il collocare il secondo in un arcipelago sconosciuto (invece che in un parco cittadino) lo rende più verosimile del primo, e il situare il terzo a cinquanta milioni di anni da adesso lo rende più verosimile del secondo.

4. *Il gryken*

In tutti e tre i casi, comunque, in modo consciamente ironico nei primi due, e in modo inconsciamente auto-ironico nel terzo, si mette in risalto la necessità di un approccio inter-naturalista: gli esseri viventi che sgorgano dalla lira di Morgenstern, dalle isole tropicali di Stümpke-Steiner, o dalle fusioni continentali di Dixon, riescono a popolare il nostro immaginario di stati potenziali della natura perché adottano il modo di figurarsela condiviso da un gruppo sociale e culturale. Ciò è tanto più vero se si considera la rappresentazione

iconica delle potenzialità naturali. Nel 2002 la Jo Adams Television produceva un documentario (etichetta quanto mai problematica) in tredici parti intitolato *The Future is Wild*, nel quale si cercava di speculare su come la vita sul pianeta Terra potrebbe evolvere se la specie umana si estinguesse. La serie TV, ispirata anche da *After Man* di Dixon, e distribuita sia da Discovery Channel che da BBC, si spinge però ancora più lontano con le sue previsioni, non soltanto perché considera l'evoluzione delle specie viventi entro cinque, cento, e persino duecento milioni di anni da oggi, ma anche perché tali previsioni sono effettivamente delle pre-visioni, nel senso che grazie alla grafica digitale sono in grado di visualizzare le future specie terrestri. Ecco per esempio come ci apparirà il gryken, un abitante del bacino del Mediterraneo (desertificato) tra circa cinque milioni di anni (fig. 3).



Fig. 3 – il gryken nella restituzione grafica digitale di *The Future is Wild*

Allo spettatore contemporaneo questa immagine apparirà forse più “realistica” di quelle disegnate da Stümpke-Steiner per *Bau und Leben der Rhinogradentia*, eppure ciò non si deve alla presunta “scientificità” dell’iconografia digitale di *The Future is Wild*, bensì al fatto che le convenzioni figurativo-iconiche che determinano la verisimiglianza di una rappresentazione sono nel frattempo cambiate, senza contare che se le tavole un po’ retrò di Stümpke-Steiner avevano un intento chiaramente autoironico, le raffigurazioni digitali di *The Future is Wild* vogliono sfruttare i codici della visualizzazione scientifica per attribuire un effetto di realtà alle pre-visioni della zoo-futurologia. Del resto l’ipotesi dell’internaturalità consiste anche in questo: nel predisporre il raffronto fra diverse concezioni della natura disperse non solo presso le varie società e le loro culture (e dunque nella sincronia), ma anche lungo lo sviluppo storico di tali universi semio-narrativi (e quindi nella diacronia). Il confronto non può che evidenziare a un tempo sia linee di coerenza di lungo periodo (per esempio nello sviluppo della visualità “naturalista” astrattamente evocata da Descola) sia punti di frattura tanto nello spazio che nel tempo.

Che ogni ipotesi di nuovo (anzi nuovissimo) realismo, o di nuovo (anzi nuovissimo) positivismo debbano fare i conti con il bagaglio di potenzialità della natura, e dunque con l’incessante possibilità di reagirvi non attraverso automatismi logici (la verità della corrispondenza fra il fatto naturale e la sua rappresentazione) bensì attraverso negoziazioni semiotiche (la verosimiglianza del gioco fra la memoria culturale e la raffigurazione) è ancora più evidente se si considerano non tanto i fenomeni culturali *borderline* tra *science* e *fiction* (che pertanto sono spesso screditati dall’indagine scientifica *mainstream*), bensì la stessa indagine scientifica. Non vi è che non veda, infatti, che la costruzione di nuove ipotesi rispetto non solo all’evoluzione, ma anche al carattere essenziale della natura, coinvolge una dimensione di potenzialità, e dunque d’immaginazione, e dunque di racconto, se non di finzione.

4. *Esobiologie*

Ne è un esempio chiarissimo la cosiddetta biochimica ipotetica, la quale specula sul fatto che, mentre i tipi di esseri viventi che noi conosciamo sulla terra normalmente adottano il carbonio per le loro funzioni strutturali e metaboliche di base, l’acqua come solvente, e il DNA e l’RNA per definire e controllare la propria forma, non è scientificamente da escludere che forme di vita ancora non scoperte

possano esistere e adottare elementi e dinamiche radicalmente diversi per ciò che attiene alle loro strutture di base e alla loro biochimica. Vi sono numerosi tipi di biochimica ipotetica, da quella costituita a partire da una chiralità alternativa e dunque su una stereochimica differente, a quelle non basate sul carbonio, come la biochimica del silicio, quella del nitrogeno e del fosforo, quella del boro, dello zolfo, o di metalli vari (titanio, alluminio, magnesio, etc.). Altre ipotesi biochimiche alternative includono quella sulla “vita senza idrogeno”, quella che contempla la possibilità di sostituire l’ossigeno con la clorina, quella che rimpiazza il fosforo con l’arsenico, o lo zolfo col selenio e il tellurio. Altre ipotesi ancora vengono costruite immaginando solventi alternativi all’acqua, come l’ammoniaca, il metano, l’idrogeno fluoride, il metanolo, l’idrogeno cloride, o una miscela eutettica di sali; oppure fotosintetizzatori non verdi, atmosfere alternative, ambienti variabili, etc.²⁹

Vi sono almeno due punti d’interesse nella biochimica ipotetica, così come, più in generale, in tutta la biologia speculativa. Il primo è che vi è un’intersezione densa d’intrecci fra il dominio della speculazione scientifica sulle potenzialità della natura e quello della loro immaginazione narrativa. Come i narratori, anche gli studiosi di scienze naturali non possono limitarsi all’*hic et nunc* dello stato di natura, ma devono lanciarsi in esplorazioni della sua possibile evoluzione dal passato verso il presente e dal presente verso il futuro, come pure delle sue alternative nello spazio, secondo prospettive che, come lo si è sottolineato più volte, sono semioticamente inferenziali piuttosto che logicamente tali; costruiscono mondi possibili rivestendoli con gli scampoli di stoffa forniti dalla conoscenza e dalla rappresentazione – anche figurativo-iconica – condivise della natura. Da questo punto di vista, l’astrobiologia, che studia la presenza e l’evoluzione della vita nell’universo, e specificamente l’esobiologia, che se ne occupa al di fuori dei confini della biosfera terrestre, producono un discorso molto più vicino alla science fiction (o alla zoologia fantastica di Morgenstern e Stümpke-Steiner) di quanto si possa immaginare. Entrambe disegnano percorsi ipotetici entro le miriadi di ricombinazioni (evolutive nel primo caso, poetiche nel secondo) che si dischiudono a partire dalla matrice dello stato attuale della natura, ricombinazioni che però, lo si è messo in evidenza

29 Cfr William Bains, “Many Chemistries Could Be Used to Build Living Systems”, *Astrobiology*, vol. 4, n. 2 (2004), pp. 137–67.

più volte, non sono mai libere ma ancorate alla concezione socio-culturalmente condivisa del verisimile.

Il secondo punto di interesse dell'esempio delle biochimiche alternative è quello che indica che la portata della nozione di internaturalità potrebbe non essere limitata esclusivamente all'ambito di un'antropologia della natura, ma estendersi anche a quello di un'antropologia – e dunque a una semiotica – della scienza. Nel 2007, per esempio, un comitato del Consiglio Nazionale per la Ricerca degli USA, presieduto da John A. Baross, è stato incaricato di considerare “ipotesi chimiche alternative della vita”, a inclusione di quelle con una serie di solventi diversi dall'acqua. Questo comitato ha assunto quale punto di partenza della propria riflessione il fatto che un'impresa spaziale potrebbe condurre una ricerca perfettamente equipaggiata sulla vita in altri mondi, ma non riuscire poi a riconoscerla nell'incontrarla.

5. *Conclusione*

Attraverso percorsi labirintici nel tempo e nello spazio, o meglio lungo una dimensione che entrambi li intreccia e li ingloba, l'universo ha prodotto mondi, e in uno di questi una congerie infinitamente cangiante di combinazioni e ricombinazioni guidate da regolarità misteriose, fino all'emergere di ciò che definiamo vita e poi, nella vita, di ciò che chiamiamo uomo. Che l'emergenza dell'uomo coincida con quella del linguaggio lo dimostra forse anche il fatto che quest'uomo non è più dominato dalla potenzialità, non si limita a subirla come la polvere dell'universo che senza coscienza apparente mulina senza sosta sotto il giogo di direttive cieche e schiaccianti; al contrario, l'uomo nel linguaggio si appropria della potenzialità, matura il magistero della libertà, e questa libertà non è altro che padronanza dell'alternativa, capacità di cogliere non solo che vi sono tante nature nello spazio e nel tempo, ognuna col suo corredo di rappresentazioni e figure, ma che addirittura potrebbe esservi una natura irricognoscibile, ove esiste una vita che è interamente diversa da come la conosciamo e che malgrado ciò possiamo immaginare.

È in questa libertà dell'immaginare la possibilità di una natura interamente diversa che si colloca il principio più alto dell'internaturalità, un'arena di arbitrio in cui si incontrano le speculazioni degli scienziati, l'ironia degli umoristi, e la parola dei poeti.