

Dal Minimalismo al Barocco

Quattro storie tra informatica e letteratura

Francesco Varanini

Sommario

L'informatica influenza la letteratura. E a sua volta la letteratura influenza l'informatica.

L'articolo inizia mostrando un caso esemplare di influenza dell'informatica sulla letteratura: la scuola minimalista. Si mostra come il minimalismo letterario, così' come la critica del testo semiologica e strutturalista, discendano dalla Teoria Matematica della Comunicazione di Shannon.

Si sostiene poi che per questa via sembra scomparire dalla scena la figura dell'autore. E sembra scomparire la libertà del lettore. Eppure è facile mostrare come la presenza di autore e lettore, la loro libertà e il loro piacere di condividere narrazioni, non possono essere sopresse.

Al minimalismo si oppone il barocco: non più il minimo, non più solo la necessaria informazione, ma -all'opposto- l'eccesso, la ridondanza. Qui è la letteratura a influenzare l'informatica: il rumore può essere accettato come ricchezza. L'autore e il lettore, ognuno dotato del proprio computer, scoprono nuove possibilità di creare e condividere narrazioni - e cioè nuove vie per costruire conoscenza.

Abstract

Informatics influences literature. And in turn the literature influences informatics.

The paper begins with an exemplary case of the influence of information technology on literature: Minimalism. It is shown how literary minimalism, as well as the semiological and structuralist critique of the text, descends from Shannon's Mathematical Theory of Communication. It is then claimed that in this path the author seems to disappear, and the freedom of the reader as well. However it is easy to show how the author's and reader's presence never vanishes, and their freedom and pleasure of sharing narrations

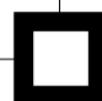
0

1

0

1

0



cannot be suppressed. Baroque is opposed to Minimalism: not only the minimum, necessary information, but - on the opposite - the excess, the redundancy. Here literature influences informatics: noise can be accepted as wealth. The author and the reader, each one equipped with their own computer, discover new possibilities to create and share narratives - that is a new way to build knowledge.

Keywords: Information, knowledge, literature, narrative, storytelling, noise, redundancy, communication, cybernetics, minimalism, baroque

Introduzione

Questo articolo ha lo scopo di mostrare al lettore ciò che distingue il pensiero narrativo dal pensiero calcolante. Mostrando di conseguenza due facce dell'informatica. E' un articolo di parte. Parla delle virtù della narrazione. La narrazione è un esercizio di libertà. Esercizio che l'autore propone al lettore. La libertà dell'autore si manifesta nelle forma e nel contenuto, in ciò che si dice e nel modo di dirlo. L'autore può permettersi di scrivere ciò che sente di dover scrivere perché sa che il lettore, a sua volta, resta libero di interpretare a suo modo il testo.

Qui l'autore, io che scrivo, Francesco Varanini, fa appello alla vostra fiducia e sceglie di gettarvi, senza altre parole introduttive, nel bel mezzo di una storia. In modo che lo stesso iniziale spaesamento sia fronte di riflessione e apprendimento.

1. Raymond Carver: Just the minimum exchange of words, the necessary information

Esistono due diverse versioni del racconto *A Small Good Thing*.

Guardate i volti sorpresi e stralunati di certe opere della pop art, casalinghe iper-realisticamente fissate in un banale gesto quotidiano, con un elettrodomestico in mano. O perdetevi, in una giornata di scarso affollamento, negli spazi artificiali di uno sterminato centro commerciale. Questo è Carver. La solitudine disperata della provincia americana, questo è Carver. Uno che ha lavorato a una pompa di benzina, alle pulizie in un ospedale. Uno che è stato alcolista incallito. Uno che ha scritto poco e a prima vista sempre le stesse cose, uno che cinquant'anni muore di un tumore che dai polmoni si estende al cervello.

A quarant'anni, comunque, è uno scrittore famoso. Per gli unici anni successivi, la vita gli concede tregua. "Gravy, these past ten years./ Alive, sober, working, loving, and/ being loved by a good woman". [1] ("Abbastanza bene, questi ultimi dieci anni./ Vivo, sobrio, impegnato nel lavoro, innamorato, e/ amato da una buona donna").

Il verso iniziale della poesia ci sorprende per la sua lineare semplicità, per il suo dire tutto con il minimo dispendio di risorse linguistiche e retoriche: "No other word will do. For that's what it was". Non a caso la critica letteraria considera Carver maestro di un preciso stile: il *minimalismo*.

La critica, però, si divide feroce tra due posizioni. Carver raggiunge il successo per merito di Gordon Lish, editor della casa editrice Knopf. Con serie

argomentazioni, molti sostengono che il minimalismo non è lo stile del Raymond Carver persona-che-scrive, ma è invece lo stile di un autore immaginario, inventato da quel fine letterato che è Gordon Lish: negli Anni Sessanta direttore dell'*Esquire*, romanziere in proprio, imitatore degli stili altrui.

Carver non cesserà di essere grato a Lish. Non si lamenterà mai in pubblico dei tagli brutali apportati da Lish ai suoi testi. I filologi hanno confrontato le versioni, mostrando l'impetosa riscrittura di Lish. Ma Carver sostiene di essere stato lui stesso a cambiare stile, fino a riscrivere testi già pubblicati. Versioni diverse dei testi sono pubblicate dopo la morte dell'autore. [2] [3] [4]

Sta di fatto che esistono due versioni di *A Small Good Thing*.

Basta qui soffermarsi su una frase compresa nelle prime righe del racconto. Una frase che si riallaccia in modo evidente al primo verso di *Gravy*: "No other word will do. For that's what it was". Sabato pomeriggio: una giovane madre si reca in automobile alla pasticceria del centro commerciale: deve comprare la torta per la festa di compleanno del figlio, che compirà otto anni lunedì.

Leggiamo: "The baker was not jolly. There were no pleasantries between them. Just the minimum exchange of words, the necessary information. He made her feel uncomfortable, and she didn't like that". [5] La frase ci appare stringata, priva di ridondanze. Appunto: "Just the minimum exchange of words, the necessary information". A ben guardare, il minimalismo -di cui Carver è veramente il maestro- non sta nella forma, ma nel contenuto. Sono minime, e per questo esemplari ed efficacissime, le vicende che racconta. Ma a chi intende forgiare una scuola letteraria questo non basta: anche la scrittura, per rispecchiare appieno ciò di cui parla, dovrà essere ridotta al minimo. Dovrà cercare l'esattezza: il limite oltre il quale nessuna parola, nessuna virgola potrà più essere tolta.

Ecco quindi l'altra versione: "No pleasantries, just this small exchange, the barest information, nothing that was not necessary". [6]

Longo:

Parto dalla premessa, forse discutibile ma certo non irragionevole, che la narrazione voglia o debba rispecchiare la realtà (non sono forse le parole, di cui la narrazione è fatta, significanti di pezzi di realtà? di fatti, fenomeni, oggetti, accadimenti di realtà?). Se si accetta questa premessa, il minimalismo si discosta dalla realtà, in quanto quest'ultima è piena di ridondanza, di ricchezza. In questo senso forse il barocchismo è più aderente alla realtà, quindi è più fedele al compito di rispecchiarla. Peraltro il minimalismo lascia molto spazio all'immaginazione ricostruttiva del lettore: ciò che Lish toglie dalla pagina di Carver l'aggiunge il lettore, con la sua innata e irresistibile propensione a integrare, interpolare ed estrapolare ciò che legge, aggiungendo alla scarna essenzialità della pagina la florida abbondanza che ogni lettore sperimenta nel suo contatto con la realtà circostante nella quale vive. Se invece si contesta che la letteratura sia un rispecchiamento della realtà (dovrei ogni volta specificare 'della realtà percepita' dal soggetto, scrittore o lettore), l'alternativa è che essa sia creatrice di una realtà, una realtà possibile, probabile, plausibile o affatto aliena. Nell'ultimo caso (realtà aliena, come in certa fantascienza) vi è comunque un legame con la realtà in cui vivono lo scrittore e il lettore, magari un legame di opposizione o di alternativa: non riesco a immaginare una narrazione che prescindere totalmente dai determinanti

psicofisici degli umani. Insomma il minimalismo lascia più libertà al lettore di reintrodurre la floridezza, il barocchismo gli lascia meno libertà. Infine, quando si parla di 'barest information, nothing that was not necessary', ciò suscita la domanda: 'necessario per chi o per che cosa?'. I racconti vengono non solo scritti, ma anche letti e il concetto di 'necessario' varia da un lettore all'altro. È un po' come il rasoio di Occam: 'Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem': ma la necessità di chi? Non certo della realtà, che moltiplica allegramente gli enti in barba (!) al rasoio.

L'incipit del racconto, ivi compresa la scena dell'ordine in pasticceria, è nella prima versione descritta con 426 parole. Nella seconda versione le parole le parole sono ridotte a 224.

Se possiamo -come credo possiamo- stabilire un parallelo tra la scrittura letteraria e la stesura di codice tramite un linguaggio di programmazione, il confronto tra le due versioni di *A Small Good Thing* ci offre motivo di riflessione.

Sia lo scrittore che il programmatore possono e debbono cercare la scrittura più efficace. La scrittura acquista efficacia nella misura in cui è depurata da *pleasantries*. È cura doverosa di chi scrive qualsiasi codice l'evitare *inconsequential remark*. L'autore, alla fin fine, non è chiamato a mettere a proprio agio il lettore. L'infocchettare il testo di spiritosaggini non aggiunge valore- anzi ne toglie. *Nothing that was not necessary*.

Non dovremo dunque trascurare la circostanza storica: tra gli Anni Sessanta e Ottanta, quando Lish domina la scena letteraria e Carver si afferma, lo scrivere tramite linguaggi di programmazione è una pratica oramai entrata nella cultura, un esempio di 'come fare', che non può non interrogare ogni scrittore. Il minimalismo espressivo si afferma anche per questo.

Non possiamo però trascurare un punto: il programmatore scrive per essere letto da una macchina; non da un essere umano. Dagli Anni Ottanta ad oggi la situazione si è evoluta. Il Machine Learning, in fondo, ci pone dinnanzi al fatto che ogni testo, anche i testi destinati ad essere letti da esseri umani, sono oggi innanzitutto letti autonomamente da una macchina. Noi stessi, ognuno di noi, si trova a scrivere per una macchina: quando scrivendo un articolo sul nostro blog accettiamo le indicazioni di un tool di Search Engine Optimization, stiamo accettando di scrivere, prima che per i lettori ai quali vorremmo rivolgerci, per l'algoritmo di Google.

Ecco così apparire ai nostri occhi le sottili differenze tra le due versioni di *A Small Good Thing*. Differenze che vanno ben al di là del numero di parole usate, e delle scelte sintattiche e lessicali.

Il racconto, come ogni testo di Carver, parla di come sia difficile stabilire e coltivare relazioni interpersonali. In una delle due versioni, infatti, il cuore della frase- *No pleasantries, the necessary information-* descrive lo spazio intermedio tra due persone, due esseri umani presenti sulla scena.

"The baker was not jolly". Il pasticcere non è certo un uomo gioviale. Ann, la madre del piccolo Scotty, per questo prova disagio: "He made her feel uncomfortable, and she didn't like that".

Nell'altra versione i due esseri umani, le due persone, sono considerati assenti o irrilevanti. Al centro della scena campeggia, sola cosa importante, "the barest information". Nient'altro, nessun altro è necessario.

Longo:

Mi sembra che lo scrittore di narrativa e il programmatore si pongano due scopi diversi, anche se è vero che oggi il narratore viene 'filtrato' dalla macchina, nel senso in cui ogni strumento è un filtro. Io stesso, passando, in tempi ormai lontani, dalla scrittura manuale alla scrittura tramite tastiera ho subito l'influenza del mezzo e la mia scrittura è cambiata (nel mio caso è diventata meno essenziale, almeno credo). Lo scopo del programmatore è di scrivere il programma 'migliore' o 'più efficace' e quasi sempre ciò viene tradotto in 'più breve' per ottenere uno scopo dato. Se lo scrittore volesse fare altrettanto dovrebbe in primo luogo definire lo scopo della sua scrittura, e non è facile, e poi dovrebbe trovare la formulazione più breve per raggiungere lo scopo. Temo che posto in questi termini il problema sarebbe troppo vago oppure avrebbe una soluzione estrema: il silenzio. In fondo anche romanzi fluviali come La recherche o Guerra e pace potrebbero essere riassunti in poche pagine, eliminando tutto ciò che vi è di superfluo (ma superfluo rispetto a che cosa?). È ciò che si sforzava di fare la rivista Selezione dal Reader's Digest quando in poche pagine condensava libri di dimensioni anche ragguardevoli. Ma che senso ha? È un punto che andrebbe approfondito. Perché al limite si potrebbe riassumere la storia del mondo così: essi nacquerò, vissero e morirono.

2. Roman Jakobson. O la poesia come informazione

Beekman Hotel, Manhattan's Upper Side, New York City, March 18-19, 1948. Ferve in quei giorni negli States il dibattito attorno alla difficile scelta cui è chiamato il presidente Truman: investire nella ripresa europea, tramite il piano Marshall, annunciato al mondo l'anno precedente, o investire invece nel riarmo, contro l'espansione sovietica nel Vecchio Continente. Questo è il clima quando si apre la Fifth Conference del ciclo organizzato dalla Josiah Macy, Jr. Foundation. Matematici, fisici, filosofi, medici, psicologi, psichiatri, biologi, etnografi, ingegneri. Ed esponenti dell'allora nuovissima computer science. Statunitensi, tedeschi, mitteleuropei di cultura ebraica scampati al nazismo, inglesi, messicani, spagnoli, cinesi. Tutti disposti ad andare oltre i confini della propria disciplina e oltre la stessa storia personale.

Ad un *core group* -tra gli altri:Warren McCulloch, Norbert Wiener, Arturo Rosenblueth, John von Neumann, Walter Pitts, Raph Waldo Gerard, Paul Lazarsfeld, Kurt Lewin, Margaret Mead, Gregory Bateson- si aggiungono, in ogni incontro, studiosi ospiti.

Il tema degli incontri -*Circular Causal and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems*- porta il senso della novità: pensiero sistemico -dove è 'sistema' sia l'essere vivente, sia la macchina. Ma serve una sintesi più precisa, serve una parola che riassume. La parola circola tra i partecipanti, quel 18 marzo. E' il titolo del libro di uno dei leader delle Conferences, il matematico Norbert Wiener, libro in corso di stampa in quei giorni: *Cybernetics*. [7]

Quella giornata -con grave dispetto di von Neumann, che aveva invitato a parlare il biofisico Max Delbruck- finisce per essere totalmente dedicata a discutere del tema esposto da due dei membri del core group: Margaret Mead e Gregory Bateson: il *linguaggio*.

Tra gli ospiti, il filosofo Charles Morris - uno dei fondatori di quella disciplina che proprio in virtù di un suo libro del '38 consolida il nome: *semiotica*. [8] E Roman Jakobson, filologo, linguista e critico letterario russo.

Giovanissimo, Jakobson aveva frequentato a Mosca gli ambienti dell'avanguardia - fu amico di Majakovskij ed Elsa Triolet. Con il Circolo di Mosca, che aveva fondato a diciannove anni, aveva sostenuto la causa del formalismo: più che le cose da dire, conta la pura espressione: la lingua, il suono della voce in sé. Non a caso negli stessi anni d'inizio secolo Russel e Frege, nella scia di Cartesio e di Leibniz, cercano il linguaggio di simboli inequivocabili in grado di distinguere il vero dal falso. Jakobson, pur essendo cultore della poesia e dei miti, rincorre la stessa esattezza.

Attorno alla metà degli Anni Venti Jakobson fonda il Circolo di Praga: il linguaggio è uno strumento, del quale dobbiamo portare alla luce le funzioni. Spostatosi all'Università di Brno, Jakobson si riconosce definitivamente in un approccio alla conoscenza che godrà di grande credito nel prosieguo del secolo: *strutturalismo*. Dal 1941 è negli Stati Uniti. Dal 1943 insegna linguistica alla Columbia University.

Ora qui, 18 marzo 1948, immerso nel multiforme gruppo di scienziati cosmopoliti, intento ad ascoltare Bateson che parla di linguaggi, sforzandosi di tenere insieme i problemi della mente e i problemi della natura, Jakobson - abituato a spaziare tra letteratura, linguistica, estetica, antropologia, psicanalisi - si ritrova pienamente a proprio agio. Eppure Bateson gli appare ancora troppo vago, troppo aperto a cercare connessioni tra differenti approssimazioni alla conoscenza. Jakobson è bisognoso di esattezza. Di una matematica capace di descrivere ciò che passa attraverso questo necessario veicolo, che sembra inafferrabile nella propria struttura: il linguaggio.

Più di Bateson, sono altri i membri del core group delle Macy's Conferences che Jakobson sente vicini. Wiener, matematico, più di ogni altro. *Cybernetics* esce in agosto. Nel febbraio 1949 Jakobson scrive entusiasta all'autore. Considera l'opera "epoch-making". E precisa: "The linguistic pattern fits excellently into the structure you analyze and it is becoming still clearer how great are the outlooks for a consistent cooperation between modern linguistics and exact sciences". [9]

Ma ancora non basta. *Cybernetics* è l'indicazione di un percorso, di una alleanza multidisciplinare. Jakobson, però, non vi trova il formalismo che va cercando. Deve attendere il settembre: Warren Weaver, Direttore della Division of Natural Sciences della Rockefeller Foundation, gli fa avere allora copia di *The Mathematical Theory of Communication*. [10]

Lo smilzo libretto raccoglie due testi. Il primo, dello stesso Weaver, è divulgativa presentazione di una nuova teoria, che vuole consolidarsi in disciplina: la teoria dell'informazione e della comunicazione. La seconda parte, di Claude Shannon, è il vero testo fondativo. Shannon -che parteciperà alla Settima Macy

Conference, l'anno successivo, 23-24 marzo 1950, nella quale si discuterà animatamente attorno all'opposizione digitale vs. analogico- è un ancor giovane ingegnere e matematico. La sua tesi di laurea -*A Symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits*-, scritta nel 1937, è considerata una pietra miliare della nascente computer science. [11] Ora lavora alla Bell, la madre di tutte le compagnie telefoniche: cosa può interessare ad una compagnia telefonica se non il segnale che viaggia attraverso il canale. Questa è l'informazione. Questo il senso della *Mathematical Theory of Communication* che Jakobson accoglie come ragionevole risposta alle sue inquietudini. L'articolo di Shannon non è solo "the most important among the recent American publications in the science of language". [12] In senso più ampio, scrive Jakobson a Charles Fahs, direttore della Humanities Division della Rockefeller Foundation, disponiamo ora, per merito di Shannon "perhaps for the first time", di una "real theory of meaning, and communication in general". [13]

Shannon mostra come il messaggio, trasformato in segnale che viaggia lungo un *communication channel*, possa, tramite un appropriato uso della matematica, essere misurato. "The fundamental problem of communication", scrive Shannon, "is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point". [14] Perché questo accada il messaggio deve essere codificato: trasformato in segnale adatto al canale di comunicazione. Ciò che esiste, e che può essere misurato, esaminato, studiato, è il codice che viaggia lungo il canale: il messaggio. La matematica di Shannon tende a misurare la quantità di informazione contenuta nel messaggio. *The barest information*. Nient'altro è necessario.

Weaver si mostra ancora dubbioso: "One has the vague feeling that information and meaning" siano soggette "to some joint restriction that condemns [...] to the sacrifice of the one as he insists on having much of the other". [15] Si ha la vaga sensazione che l'informazione e il significato condannino al sacrificio dell'una mentre si insiste per avere l'altra. Shannon bontà sua, concede: "Frequently the messages have meaning". Ma subito, categorico, precisa: "these semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem". [16]

Longo:

Si dice che un'immagine o testo o altra struttura contiene ridondanza se dall'esame di una sua parte si può risalire al tutto con una probabilità superiore a quella collegata al lancio di una moneta. Per esempio la successione degli interi positivi pari contiene ridondanza perché esaminando un tratto iniziale si 'capisce' di che successione si tratta. La ridondanza è (quasi) sinonimo di significato (Ah! ho capito di che cosa si tratta). All'opposto una successione numerica aleatoria (per esempio associata al lancio di una moneta equilibrata) non contiene ridondanza, quindi non si può capire. Quanta più ridondanza contiene una struttura tanto minore è la quantità d'informazione che essa contiene: una successione aleatoria contiene una quantità d'informazione (al limite) infinita, una successione strutturata una quantità finita (per esempio la successione dei pari positivi può essere riassunta nella formula molto stringata $2n$, che contiene una quantità d'informazione molto piccola).

All'ingegner Shannon interessa trasmettere molta informazione nell'unità di tempo (o per simbolo), quindi la ridondanza non gli è gradita. A lui sta a cuore soltanto

che il sistema riproduca presso il destinatario ciò che ha generato la sorgente, indipendentemente dal significato che sorgente e destinatario associano al segnale trasmesso: che si tratta di una conversazione d'affari, di una dichiarazione di guerra o di chiacchiere tra amici, compito dell'ingegnere è assicurare la riproduzione fedele dei messaggi. A Weaver ciò non basta: è un punto di vista molto limitato. Non si comunica solo per fornire segnali, ma anche per convogliare significati e per stimolare azioni: ecco che nella sua prefazione all'articolo di Shannon, Weaver considera dell'informazione tre aspetti: l'aspetto sintattico, l'aspetto semantico e l'aspetto pragmatico. Il fatto che non esista una teoria matematica dell'informazione semantica o dell'informazione pragmatica non toglie importanza a questi aspetti: l'utopia dell'esattezza in questi domini resta un'utopia. Ma non è importante solo ciò che si può formalizzare, altrimenti la vita dell'uomo e in generale la realtà sarebbe assai immiserita.

La possibilità di disporre di precisi strumenti di misura passa dunque, per Shannon, attraverso la rinuncia ad interrogarsi sul *meaning*, sul significato del messaggio. Shannon si interessa solo alla forma del messaggio.

Ci appare ovvio il ritrovarsi in questa posizione dello Jakobson linguista, che scava per scoprire la struttura del linguaggio - Chomsky sarà uno dei suoi allievi.

Meno ovvio è l'apprezzamento per la Teoria di Shannon dello Jakobson più segreto e più profondo, lo Jakobson cercatore di poesia, studioso di letteratura. La letteratura non è forse costruzione di *meaning*? Non interessa forse al lettore il significato di ciò che legge? Eppure il *senso*, il *significato*, -difficile tradurre l'inglese *meaning*- sfuggono. L'estetica si arrampica su parole vuote. L'ansia di non riuscire a comprendere dove stia la poesia può divenire per il critico, per il lettore, e forse per il poeta stesso, insopportabile. Jakobson, come ognuno che cerca di rileggere da adulto ciò a cui ha creduto in gioventù -l'assoluta libertà dell'artista, che è anche solitudine e dubbio- cerca strumenti per misurare in modo esatto il valore di un testo. Disposto, pur di disporre di misure sicure, a guardare alla forma, a scapito del significato. Qui sta il punto di incontro, tra Shannon, ingegnere di una società di telecomunicazioni, e Jakobson, studioso della produzione linguistica e letteraria.

Jakobson, come ognuno che cerca di allontanarsi dalla vaghezza nella quale si è educato -nel suo caso: l'assoluta libertà del poeta, dell'artista, quindi anche la sua solitudine, il suo contrastato rapporto con la propria opera- vorrebbe guardare ora all'opera in sé, pura forma, vorrebbe assoggettarla a una misura inequivocabile.

Ecco dunque Jakobson sostenere che *la poesia è una funzione del messaggio*. La speranza di una misura esatta viene meno con gli anni. Ma non cambia la scelta metodologica: la troviamo esposta con convinzione negli *Essais de linguistique générale*, la raccolta che agli inizi degli Anni Sessanta sancisce il ruolo storico di Jakobson: principale promotore dei movimenti strutturalista e semiologico. La Teoria della Comunicazione di Shannon resta il punto di riferimento. "La funzione poetica è incentrata sul messaggio e valorizza il piano del significante". "La funzione poetica è attiva quando il messaggio è incentrato su se stesso". "La poeticità non consiste nell'aggiungere un ornamento retorico al discorso, ma in una rivalutazione totale del discorso e di qualunque suo componente". [17]

Longo:

*Ovviamente è una posizione insostenibile: non tutto ciò che è importante si può misurare e non tutto ciò che si può misurare è importante. Si può forse capire l'urgenza di Jakobson nei confronti della formalizzazione matematica, ma condividerla porta a un'atrofizzazione delle fonti più intime e nascoste della poesia e in genere dell'afflato emotivo. Leibniz aveva tentato di formalizzare il linguaggio allo scopo di dirimere le questioni non solo di carattere matematico o in genere scientifico, ma anche quelle quotidiane. Al di là dei grandissimi meriti del filosofo e matematico tedesco, credo che la sua caratteristica universalis si sia dimostrata di validità quasi nulla fuori della matematica. Inoltre già all'interno della matematica, che sembra il territorio per eccellenza della formalizzazione, Gödel ha dimostrato che il programma di Hilbert di formalizzare la matematica s'imbatte in ostacoli e limitazioni insormontabili. Ecco perché si può parlare di utopia dell'esattezza. Del resto nel suo libro *Macchine per pensare* (che invito tutti a leggere e meditare), Francesco Varanini propone di sostituire il *calculemus!* di Leibniz con un più ricco e articolato *narremus!* E sulla narrazione torneremo in seguito. Infine quando il numero di parole si riduca al minimo (ma qual è il minimo?) viene a mancare quell'ingrediente da molti ritenuto fondamentale della scrittura e in particolare della poesia: l'ambiguità. L'ambiguità, che nella formalizzazione matematica e fisica è considerata un difetto che va ad ogni costo emendato, nella poesia consente al lettore di formulare varie interpretazioni, più o meno trasparenti, vari fili semantici più o meno evidenti, che costituiscono la vera ricchezza del testo letterario o poetico. Spesso l'ambiguità viene risolta dallo sviluppo successivo dell'opera, ma non sempre: in tal caso lascia il lettore in uno stato d'incertezza che per alcuni è insoddisfacente, mentre per altri è uno stimolo alla riflessione e anche una spinta a esaminare le varie possibilità di sviluppo e conclusione dello scritto, che resta dunque un'opera aperta alle diverse interpretazioni. Nell'opera aperta scrittore e lettore collaborano alla costruzione del senso o dei molti possibili sensi.*

Si potrà così intendere la poesia presente in un qualsiasi messaggio. Tipico esempio: in un messaggio pubblicitario. Ascoltiamo o leggiamo una serie di parole, magari accompagnate da immagini e suoni. Non ne conosciamo l'autore. Ma le parole hanno una loro efficacia, una loro bellezza. Questa è la poesia. La poesia -il valore- sta nei segni, nei dati, non nella fonte o nel destinatario. Questo dice Shannon.

Osserviamo la famosa Figura 1 -*Schematic diagram of a General Communication System*- che appare nell'articolo di Shannon, e che Jakobson fa sua, e che torna in ogni trattato di semiotica e di strutturalismo. [18]

All'ingresso del canale sta un *Transmitter* "which operates on the message in some way to produce a signal suitable for transmission over the channel".[19] All'uscita del canale sta un *Receiver*, che "performs the inverse operation of that done by the transmitter".[20]

Ciò su cui si può lavorare, ciò che si può osservare, studiare, misurare, è il messaggio codificato. Shannon ammette che altre codifiche del messaggio sarebbero possibili. Ma sceglie di guardare al messaggio già codificato nel suo viaggio lungo il canale. Essendo lo scopo della comunicazione l'arrivo del segnale al *Receiver*, si dovrà evitare che "during transmission", il segnale non sia "perturbed by noise".[21] Quindi Shannon si preoccupa di fare i conti con ogni *Noise Source*.

Irrilevanti sono invece gli elementi che stanno ai due estremi dello schema. L'*Information source* e la *Destination*. L'importante è che siano "described mathematically".[22] Non importa cosa siano.

Weaver in più punti usa esempi che tradiscono il riferimento alla presenza umana. "A man picking out one of a set of standard birthday greeting telegrams", "a man may pick out one word after another".[23] Ma il testo di Weaver non è che una divulgativa approssimazione alla esatta teoria. L'abitudine a considerare che a comunicare, e a produrre poesia, siano esseri umani, è dura a morire. Shannon invece è rigoroso. L'*Information source* è la generica entità che "produces a message or sequence of messages".[24] "The *Destination* is the person (or thing) for whom the message is intended".[34]

La Teoria di Shannon promette a Jakobson una possibilità inusitata: dire se la poesia c'è o non c'è. Quanta ce n'è. Dire come è fatta. La promessa è stata solo in parte mantenuta, ma semiologi e strutturalisti considerano ancora questa la via da percorrere.

La Teoria di Shannon sta alla base dell'informatica. L'informatica si pone dunque, con Shannon e con Jakobson, come maestra della letteratura. Così arriviamo al minimalismo, alla differenza sottile che separa le due versioni della frase di Carver: la differenza sta nel fatto che in una delle due versioni, nella versione più e formalizzata, i due esseri umani, la mamma di Scotty e il pasticciere, finiscono per scomparire. Campeggia, solo, al centro della scena la pura informazione.

Certo possiamo continuare così, cercando la poesia nel messaggio. Ma il prezzo è terribile: la scomparsa del poeta. Per noi esseri umani è significativo dire 'mi abbevero a questa fonte'. Una fonte non vale l'altra. Shannon, invece, ci guida in un mondo dove la fonte è irrilevante. Ciò che è oggetto di attenzione e studio esclusivo è l'acqua che ne è già sgorgata.

Longo:

La spersonalizzazione della sorgente e del destinatario con la conseguente eliminazione degli aspetti semantici della comunicazione comporta la delega tecnologica: il circuito della comunicazione si svolge tutto all'interno dell'artificiale e l'uomo ne è escluso. Così tuttavia si perde di vista il fatto fondamentale che il sistema di comunicazione considerato da Shannon trova la sua prima giustificazione nella necessità di far comunicare due esseri umani, per i quali l'aspetto semantico è essenziale. Inoltre la misura della quantità d'informazione fornita da Shannon è basata sulle caratteristiche statistiche della sorgente: come fa Jakobson a contentarsi di questo e poi parlare di poesia? Si possono costruire messaggi che rispettano in pieno la statistica di una data lingua e che pure non hanno nessun significato ("La stanza è salita sul tram ed è schizzata al prosciutto aremeggiando" o altri ancora, dove non sono presenti neppure le parole: "Gli equipolli fintaggonno semprinecqui coriviatigo e tutronilli"). Per quanto riguarda il rumore: è vero che la presenza di rumore compromette la ricezione corretta dei messaggi, perché il rumore può trasformare un segnale in un altro. Ma ciò che è rumore per un destinatario può essere segnale utile per un altro destinatario (che è interessato proprio al rumore). Infine l'ingegnere vuole eliminare la ridondanza insita in tutte le lingue naturali per aumentare il tasso di informazione trasmessa nell'unità di tempo, ma un messaggio privo di ridondanza è facile preda del rumore, tanto che per contrastare gli effetti del rumore si introduce nei messaggi trasmessi una ridondanza opportuna (l'esempio più elementare è la ripetizione del messaggio con una decodifica 'a maggioranza' da parte del destinatario).

3. Di cosa ha bisogno Rousseau

Morte per acqua, La deriva, Il gabbiano azzurro, La spiaggia d'oro, Mare dei deliri. Già i titoli parlano da sé.

Immergendosi nella lettura appaiono via via sempre più trasparenti gli argomenti della narrazione, e lo stile della narrazione, che si rimandano l'un l'altro. "Il mare intrecciava, scioglieva, avvicinava e contrapponeva". (...) Così il mare aveva posto un altro problema, e probabilmente non ne vedeva una soluzione che lui, in bene o in male."[26] "Il mare apportava una soluzione, ma in più: un fatto che invece di concludere rendeva ancora più dispersa tutta la storia".[27] "Il mare era ancora la stagione del caso: vi si producevano misteriosamente attimi benigni o funesti, morte e vita".[28] "La goletta andava, vele a dritta. Filava, il maestra la inclinava."[29] La ragazza si toglie un sandalo e lo getta in acqua. E spiega: "Per esserci nel mare, perché noi sappiamo che nel mare c'è questo sandalo. Come l'isola. Dire questo momento sempre."[30] "L'isola è chiara dalla cima della montagna alle spiagge. La luna ha fatto presto a salire. Ora si vedono anche le case del paese, i tamerici lungo il viale e il mare, il porto. La torre ha assunto un nuovo aspetto."[31]

Il mare, il navigare, l'isola. La poetica appare evidente. Il messaggio appare chiaro. Dunque dovrà essere questo l'unico oggetto di attenzione: il codice che l'autore ha scritto. L'autore è implicito nel testo. Forse non serve nemmeno conoscere, dell'autore, il nome e il cognome. La critica che segue il cammino di Shannon e Jakobson si ferma qui. Potrebbe bastare. E' già molto.

Il testo è nostra disposizione. L'acqua è già sgorgata dalla vena. Possiamo abbeverarci senza conoscere la fonte. Cosa importa conoscere le personali miserie di chi ha scritto quelle parole. Shannon ci ammonisce: il testo potrebbe essere stato scritto da una macchina. Non cambierebbe nulla. Il testo non perderebbe per questo il suo valore.

Longo:

Giusto, ma bisognerebbe aggiungere che il testo non perderebbe il suo valore agli occhi di un lettore umano. Perché l'umano vive nel contesto dove quelle parole hanno senso. Agli occhi di una macchina, che vive in un contesto diverso (molto più povero e privo di semantica) quel testo non avrebbe nessun valore a prescindere da chi l'avesse scritto, uomo o macchina. Quando il contesto della macchina fosse abbastanza ricco, allora anche la macchina acquisterebbe una semantica. Non bisogna, infine dimenticare che tutte queste considerazioni, di Shannon, Jakobson, Varanini, Longo... sono fatte da umani. E, per il momento almeno, non potrebbe essere altrimenti.

Carver, o meglio, il Carver limato da Gordon Lish, ci invita a cercare nel testo l'essenza, a considerare superflua ogni ridondanza. "Just the minimum exchange of words, the necessary information". La ridondanza, precisa Shannon, è rumore inutile ed anzi dannoso, che inquina il messaggio.

Del resto io stesso, che ora sto scrivendo, sono abbastanza soddisfatto per come in poche parole sono riuscito a mostrare, con poche parole, il *meaning*, il senso di un'opera marinaresca, isolana. Potrei fermarmi qui.

Ma non posso farlo. Perché conosco la storia personale dell'autore, del narratore. E non posso quindi ammettere che l'opera -il testo, il codice, il messaggio- parli di per sé, e dica abbastanza.

Non è tanto importante sapere che l'autore di queste pagine, Raffaello Brignetti, si laureò nel 1947 con Ungaretti discutendo una tesi dedicata a scrittore di mare italiani e stranieri. Non aggiunge molto a ciò che si evince dalla lettura dei testi dire che l'isola a cui è legata la vita di Raffaello Brignetti è l'isola d'Elba. Potrà sembrare pura aneddotica ricordare che un grave incidente automobilistico impose a Brignetti la sofferta rinuncia all'andare per mare.

Eppure, la vita e l'opera sono sempre strettamente intrecciate, al di là della cronologia. L'opera, intesa come insieme dei testi pubblicati, come messaggi osservabili dalla macchina di Shannon, non è che una parte della vita del narratore: ciò che si scrive è solo una minuscola porzione di ciò che si ha in mente. Ciò che si pubblica è solo una piccola parte di ciò che si scrive.

Non è irrilevante notare che Brignetti parla a lungo, scrivendo tra il '53 e il '54 la *Deriva*, di una torre. Anni dopo Brignetti finirà per andare ad abitare in una torre.

Ma è soprattutto una la storia che voglio narrarvi. Un racconto di Brignetti ha per titolo *La barca è il mio rifugio?*^[32] Potremmo con qualche strumento matematico calcolare la poesia implicita in questo titolo, e nel testo del racconto. Potremmo anche, se prendessimo come base d'analisi l'intero corpus dei testi scritti da Brignetti, osservare l'uso nei diversi contesti della parola barca, e di suoi sinonimi.

Longo:

La domanda è: che cosa aggiungerebbe al nostro apprezzamento di quel titolo la misura della quantità di poesia in esso contenuta (ammesso che fosse possibile e sensato calcolarla)?

Ma ascoltate la storia che ora vi racconto. I genitori di Brignetti erano guardiani di un faro. Il piccolo Raffaello è cresciuto nel faro. Da bambino, andava alla scuola elementare da solo, in barca a remi, attraversando il braccio di mare che separa il Forte Focardo da Porto Longone.

Gli acuminati ferri del mestiere di semiologi e strutturalisti, seguaci di Shannon e Jakobson, permetteranno certo di scavare alla ricerca delle articolazioni interne del testo. Potranno forse dare una misura della poesia. Ma ditemi se non aggiunge qualcosa, e se non dice molto di più, l'immagine del bambino che ogni mattina scende in mare per recarsi a scuola in barca, da solo. Nulla importa se l'immagine non appare in nessun testo di Brignetti. Sta nella sua storia di vita, che è fonte di ogni testo.

Non basta: ora state leggendo una mia narrazione. Posso dirvi che l'emozione che spero ne traspaia è connessa al fatto che mi sento a casa mia all'Isola d'Elba. Posso dirvi anche che l'altro ieri mi sono affacciato dall'alto sul braccio di mare che Brignetti attraversava da bambino; ed è in quel momento che mi è venuto in mente di raccontare questa storia a voi, in questo articolo.

Raccontare cosa viene in mente. Questa è la libertà del narratore. Una libertà che ha sempre a che fare con l'autobiografia. Agostino si confessava al suo Dio, si confrontava con una regola. Rousseau, millequattrocento anni dopo, senza porsi limiti narra delle proprie esperienze ed avventure. Rousseau, in un punto del suo narrare autobiografico si allontana inopinatamente dall'argomento di cui sta parlando per commentare: "Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela, mais j'ai besoin, moi, de le lui dire." [33] So bene che il lettore non ha un gran bisogno di sapere tutto questo, ma ho bisogno, io, di dirglielo.

Longo:

Qui son perfettamente d'accordo con l'amico Varanini, il quale allarga il contenuto esplicito della narrazione sfruttando la "libertà del narratore" che ha a che fare con il narratore, con il suo essere al mondo, con le sue esperienze, con il suo essere uomo in un contesto storico e sistemico.

E così posso citarvi anche un romanzo che ho letto di recente: *La gerarchia di Ackermann*. Un romanzo mitteleuropeo, che trova pochi eguali nella letteratura italiana. Un romanzo che si snoda tra due città, Budapest e Trieste, colte nei loro aspetti più cupi. Un romanzo che senza risparmio, senza cautele narra i dolori di un professore di matematica, scavando nel torbido, nel sordido, nell'allucinazione, fino a sporgersi oltre l'orlo dei deliri della mente. Ma anche un romanzo dalla struttura geometrica, sorvegliatissima, segnato simbolicamente da quella busta gialla, chiusa, che attraversa l'intera narrazione.

Potrebbe bastare, stando a Shannon e a Jakobson tutto che c'è da sapere risiede in segni già convenientemente codificati: i segni che compongono quel singolo messaggio che ha per titolo *La gerarchia di Ackermann*. Ma ho bisogno di dirvi dell'altro. L'autore della *Gerarchia di Ackermann* [34] è Giuseppe O. Longo - una persona che ha una formazione matematica, che è stata per lunghi anni professore di Teoria dell'Informazione. E che a un certo punto della propria vita si è scoperto narratore. La *Gerarchia di Ackermann*, che è solo uno tra i suoi romanzi - vale di per sé, ma acquista un senso aggiuntivo alla luce della storia di vita dell'autore. Ogni storia è una rete di connessioni - lo sono anche le storie che sto narrando in queste pagine: ho ricordato sopra che Jakobson, il 18 marzo 1948, ascolta con attenzione, e con qualche dubbio, le parole di Gregory Bateson. Giuseppe O. Longo è il traduttore cui dobbiamo la versione italiana delle opere di Bateson.

Non basta ancora: considero Giuseppe O. Longo un amico. La lettura del suo romanzo, per me, si iscrive in una relazione - che passa sì attraverso canali e mezzi diversi. Il metodo Shannon-Jakobson, portato all'estremo, consiste nell'isolare una singola telefonata, una singola lettera, un singolo romanzo e studiarlo accanitamente. Immaginiamo invece l'aperto ventaglio di modi nei quali si manifesta una amicizia. La narrazione, potremmo dire, è manifestazione di amicizia: così è sempre tra autore e lettore.

La narrazione non ha confini di tempo, di genere, di canale, di mezzo. E' il modo di esprimersi dell'essere umano. Nello *Schematic diagram of a General Communication System* di Shannon la persona umana che narra sta ai margini, nascosta dietro fredde etichette: *Information source, Destination*.

Longo:

Anche qui sono d'accordo con Varanini: l'uomo è creatura della narrazione, narra per dare sfogo al turgore dei sentimenti che nascono proprio dalla 'condizione umana', per interpretare e semplificare il mondo complicato in cui si trova scagliato alla nascita, un mondo che minaccia di sopraffarlo in ogni istante con la sovrabbondanza di stimoli. Con la narrazione, che ha origini antichissime, l'uomo tenta di costruire un mondo meno complesso, più benigno, a sua misura, dove poter vivere meglio. Gesù insegnava per parabole, Bateson privilegiava l'insegnamento e l'apprendimento per storie... Noi viviamo in un mondo di storie. Sulla narrazione Varanini ha detto molto nel libro che sta per citare.

Ho intitolato un mio libro *Macchine per pensare*. [35] Lì oppongo al pensiero calcolante -il pensiero di Shannon, al quale Jakobson sceglie di avvicinarsi- il pensiero narrativo. Dove non può arrivare il calcolo, arriva la narrazione. Possiamo dunque anche dire: *macchine per narrare*.

Il computer che ognuno di noi possiede -in forma di macchina da tavolo, tablet, smartphone- è una macchina per narrare e per scambiare narrazioni. Tramite il computer possiamo scrivere, leggere. Possiamo stampare e pubblicare: in fondo: ogni volta che salviamo un documento sul nostro disco fisso stiamo 'stampando'; ogni volta che diamo accesso a qualcosa che abbiamo scritto -condividendo il testo sul disco, inviandolo via e-mail, copiandolo sul nostro blog, stiamo 'pubblicando'. Così, tramite una macchina piegata al nostro desiderio di narrare, si espande la nostra capacità di narrare. Cioè di dire ciò che abbiamo bisogno di dire.

4. José Lezama Lima: Bienaventurado rumor

Il 16 gennaio 1957 presso Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura, all'Avana, Lezama apre il ciclo di conferenze dedicate alla *Expresión americana*. Immaginiamo il silenzio nella sala. La voce inconfondibile, *rasposa* per la consuetudine con i sigari, segnata da pause asmatiche, inizia ad affabulare: "Sólo lo difícil es estimulante", solo ciò che è difficile è stimolante. Poi, a conferma dell'affermazione, si immerge *en lo difícil*, in ciò che è difficile.

"Solo il difficile è stimolante; solo la resistenza che ci sfida è capace di elevare, suscitare e mantenere la nostra potenza nel conoscere, ma in realtà, cos'è il difficile? Il sommerso, soltanto, nelle materne acque dell'oscurità, l'originario senza causa, antitesi o logos?".[36]

Longo:

Concordo con Lezama: arrivo a dire che è solo l'indicibile ciò di cui ci interessa parlare. Corteggiamo assiduamente l'indicibile (e la vera poesia, come dice Montale, è un tentativo di andare oltre le parole, di esprimere – per assurdo – ciò che le parole non riescono ad esprimere). E quando riusciamo ad esprimere ciò che era indicibile, esso perde interesse: ormai è già detto, e si trasforma in un mucchietto di metafore morte, di luoghi comuni. Altrettanto importante è il sommerso, quello che Freud, sulla scorta di Schelling, associa al perturbante (unheimlich), a ciò che era sommerso e doveva restare tale e invece è salito in superficie, si è manifestato, togliendoci la serenità.

Ecco il ragionare barocco, l'alternativa al rarefatto minimalismo. Dove il minimalismo cerca l'essenziale attraverso l'elisione, la soppressione di ogni

ridondanza, il barocco all'opposto sceglie di abbracciare la complessità, sceglie di accettare l'eccesso di segni che si sovrappongono e si intrecciano. Il minimalismo è pulitura, tornitura; il barocco, d'accordo con il probabile etimo: *barroco*, 'perla irregolar'- accetta l'aspetto scabroso dei materiali, la loro impurità. Il minimalismo è esatta aderenza al codice; il barocco è tentativo inesausto di scoprire un nuovo codice, un nuovo senso per i segni.

José Lezama Lima, che non viaggiò mai fuori da Cuba, che visse l'intera vita nelle stanze semibuie di una modesta, popolare abitazione, calle Trocadero 162, La Habana, soffitto basso, lo studio in ingombro di libri e di carte, Lezama seduto lì vicino alla finestra, alla poca luce viene dalla strada, lì pensa, parla e scrive, il grosso corpo affondato nella poltrona, Lezama immobile, Lezama biblioteca vivente, divagante profondità, da Dante al pettegolezzo di quartiere, da Góngora all'*I Ching*, da Martí a Proust. Lezama vero maestro della letteratura ispanoamericana. Lezama maestro barocco. [37] [38]

Il *lezámico modo*, il modo di Lezama, la supremamente barocca via per attingere alla conoscenza, è soffermarsi sull'istante primigenio, l'istante in cui il poeta, intra-vede, immagina un mondo possibile. Il poeta, l'autore, sta nell'ombra, ridotto infine ad asettica *Information source* - perché ciò che conta è la pura informazione, l'informazione in sé, l'informazione rispettosa delle regole: questo è il minimalismo. All'opposto il barocco: l'informazione è materia prima, materia grezza; il poeta, ogni poeta, lavora la materia alla sua maniera.

"Ah, que tú escapes en el instante/ en el que ya habías alcanzado tu definición mejor." [39] Ah, scappa via nell'istante/ nel quale ti sembra di aver raggiunto la tua definizione migliore. Lezama, trentenne, ha raggiunto la pienezza espressiva. Si rivolge alla poesia stessa, le chiede di sfuggire alla facile definizione, alla calligrafia: la "definición mejor", la definizione migliore non può mai essere veramente raggiunta, il verso perfetto non è ancora stato scritto, la poesia è approssimazione all'indicibile, l'informazione può essere sempre diversamente interpretata. Il poeta è l'artista che sfida la resistenza dei materiali; interroga il codice e gli chiede cosa altro è in grado di significare.

"En rocas de cristal serpiente breve"[40]: Lezama ci invita a cercare il senso in questo verso di Góngora, maestro del barocco letterario del Seicento. "Su rocce di cristallo serpente breve": appare ai nostri occhi la serpe appoggiata sulle *rocas de cristal*, rocce cristalline: pietre scure, incrostate di diamanti e di rubini e di smeraldi e di agate - pietre preziose così frequenti nei versi di Góngora. La serpe che si sposta con rapidi, fulminei -brevis- movimenti. Ma è anche l'immagine di un fiume che serpeggia. E allo stesso tempo è simbolica, allegorica immagine dell'America sognata da Conquistadores e viaggiatori.

La ricchezza delle immagini sovrapposte ci dà le vertigini, ci provoca nausea. E' difficile da accettare. Così, considerandola immagine limite, immagine che sfida la stessa capacità del poeta di immaginare, cita il verso il poeta francese Valéry. Ma Lezama ci invita ad accettare *lo difícil*. Così, solo avendo accettato il difficile, solo essendo andati oltre la nausea provocata da una immagine che appare già troppo ricca, ci accorgeremo che la versione del verso citata da Valéry è una versione impoverita, frutto di un errore di trascrizione o di stampa: il verso scritto da

Góngora recita: "En *roscas* de cristal serpiente breve". *Roscas*: spire. Il serpente è avvolto su se stesso, acciambellato, in attesa di nuovo movimento. Ogni segno è in attesa di un poeta che le attribuisca nuovo senso. [41]

E', esplicitamente, un discorso a proposito del rumore. In partenza -qui Lezama concorda con Shannon e con Jakobson- il rumore "se constituye en enemigo", si manifesta come nemico, ci sfida.

"Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable". [42] Ma poi ogni passo dentro questa inimicizia provoca una scia, o comunicazione ineffabile. Ogni passo ci offre una traccia di possibile percorso; percorso verso una *comunicazione ineffabile*. *In- effabile*: 'che va oltre ciò che sembra dicibile'. Il rumore, è codice cui non sappiamo dare senso, e quindi è una riserva di nuovo possibile senso. Così, al termine di un percorso di scoperta di senso, che è in fondo il percorso dal minimalismo al barocco, Lezama rovescia il giudizio, e definisce il rumore *bienaventurado* [43]: fortunato, felice, quindi benvenuto. *Bienaventuranzas* sono in spagnolo le evangeliche beatitudini.

La bellezza sta nell'accettare di essere *perturbated by noise*. La speranza implicita nella Teoria di Shannon: sistemi informativi chiari e inequivoci, esatti, è contraddetta da ciò che abbiamo sotto gli occhi: lo sconfinato, sinistro, perturbante, spaesante World Wide Web; quella materia grezza che sono i Big Data. Lo scrutare di ognuno nel Web, con l'ausilio di un motore di ricerca, il tentativo di costruire cluster sensati a partire dai dati grezzi: cercare conoscenza a partire dal felice rumore.

Longo:

In effetti il rumore è fonte di novità, provoca rotture di simmetria, incita la dinamica. Quando Wiener si trovava a corto di idee si metteva a contemplare il movimento di una tenda bianca causato dalla brezza e questo 'rumore' gli provocava qualche sommovimento neuronale che poteva tradursi in un pensiero. Dal disordine può scaturire l'ordine.

L'ordinato *Schematic diagram of a General Communication System* può essere sostituito da un'altra immagine: la *Noise Source* riappare, alla luce della lezione di Lezama, come cornucopia: "cornucopia que prolifera en su regalía", cornucopia che prolifera nei suoi regali: il vaso che contiene la possibile conoscenza, che sta a noi svelare.[44]

Longo:

La cornucopia è la florida, smisurata, sovrabbondante realtà, di cui fa parte ciò che in un dato istante ci appare improprio, disordinato, fuori squadra, rumore, ma che un istante dopo può rivelarsi ricchezza e fonte di meraviglia. Resta il problema della rispondenza tra realtà e letteratura. Come può la lingua, ogni lingua, governata dalle sue regole grammaticali e sintattiche, restituirci la realtà, governata dalle sue regole, che non sono quelle della lingua? Ma lo scarto tra le due grammatiche è il laboratorio dello scrittore, del poeta, dello scienziato che sforzandosi di adeguare tra loro le sintassi di lingua e realtà, di simboli e significati, tentano di scoprire la trama irraggiungibile, inesprimibile del reale.

Ci riusciremo se supereremo la resistenza che il rumore, il *noise* ci provoca. *Noise*: è il latino *nausea*, che è il greco *nausía*, 'mal di mare', derivato da *naus*, nave. *Cybernetics*, greco *kybernetiké*, è l'arte di governare la nave. Navigare anche nella notte oscura. Remare come il bambino verso la scuola.

Conclusione

"Just the minimum exchange of words, the necessary information" ci dicono Carver e Lish, Shannon e Jakobson - avendo in mente un'informatica che cerca esattezza e precisione. Ma poi Lezama Lima ci ricorda che solo il difficile è stimolante, e che proprio quando ci pare di aver scritto abbastanza, proprio quando ci pare di aver decodificato correttamente una fonte, proprio allora è il momento di andare oltre, il momento di cercare un'altra strada.

Ciò che appare inizialmente rumore è promessa, beata e benvenuta, di nuovo senso. Questo è il lavoro che ognuno può fare, con l'ausilio del computer inteso come macchina per pensare e per narrare.

Qui l'autore si ritrae, si congeda, sperando che il lettore, da solo, si senta vicino a Lezama, a Rousseau e a Raffaello Brignetti nella propria ricerca di spazi di libertà.

Bibliografia

- [1] Carver, R. (1988). "Gravy", *The New Yorker*, August 29,, p. 28.
- [2] Polsgrove, C. (1995) *It Wasn't Pretty, Folks, But Didn't We Have Fun?* Esquire in the Sixties, W.W. Norton, New York, pp. 241–243.
- [3] Max, D.T. (1998). "The Carver Chronicles", *New York Times Magazine*, August 9.
- [4] Richoct, M. (2007). "The Real Carver: Expansive or Minimal?", *New York Times*, October 17.
- [5] Carver, R. (1984). "A Small Good Thing", Prize Stories 1983: The O.Henry Awards, Doubleday, 1983; *Cathedral: Stories*, Knopf, New York.
- [6] Carver, R. (1981). "The Bath", in *What We Talk About When We Talk About Love*, Knopf, New York.
- [7] Wiener, N. (1948). *Cybernetics, Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, The Technology Press, Wiley & Sons, New York; Hermann et. Cie, Paris. [Introduction: November, 1947].
- [8] Morris, C.W. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*, International Encyclopedia of Unified Science, vol. 1, n. 2, University of Chicago Press, Chicago.
- [9] Jakobson, R. (1949). Lettera a Norbert Wiener, 24 febbraio 1949, cit. in Kay, L.E., *Who Wrote the Book of Life? A History of the Genetic Code*, Stanford University Press, Standord, 2000, pp. 297-298.
- [10] Shannon, C. E. and Weaver W. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Urbana. [Contiene: Weaver W., "Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication" (versione

ampliata di: Weaver W., "The Mathematics of Communication", *Scientific American*, vol 181, n. 1, July 1949, pp. 11-15), Claude E. Shannon, C.E., "A Mathematical Theory of Communication", *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27, pp. 379-423, 623-656, July, October, 1948].

[11] Shannon, C.E. (1938). "A Symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits", Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Science, Massachusetts Institute of Technology, Department of Electrical Engineering, August 10, 1937; *Transactions of the American Institute of Electrical Engineers*, Volume 57, 12,, pp. 713-723.

[12] Jakobson, R. (1950). Lettera a Warren Weaver, 30 luglio 1950, cit. in Kay, L.E., *Who Wrote the Book of Life?*, cit., p. 300.

[13] Jakobson, R. (1950). Lettera a Charles Fahs, 22 febbraio 1950, cit. in Kay, L.E., *Who Wrote the Book of Life?*, cit., p. 300.

[14] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 31.

[15] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 28.

[16] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 31.

[17] Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit,; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1963. Cap. XVI, Linguistica e poetica.

[18] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 34.

[19] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 22.

[20] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 34.

[21] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 65.

[22] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 39.

[23] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 10.

[24] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 33.

[25] Shannon, C.E, and Weaver,W. (1949). Op. cit., p. 34.

[26] Brignetti, R. (1952). "Altri equipaggi", in *Morte per acqua*, Sansoni, Firenze.

[27] Brignetti, R. (1952). "Destino", in *Morte per acqua*, Sansoni, Firenze.

[28] Brignetti, R. (1967). "Il raggio verde", in *Il gabbiano azzurro*, Einaudi.

[29] Brignetti, R. (1971), *La spiaggia d'oro*, Rizzoli, Milano.

[30] Brignetti, R. (1967). "Sempre", in *Il gabbiano azzurro*, cit.

[31] Brignetti, R. (1955). *La deriva*, Einaudi, Torino.

[32] Brignetti, R. (1981). "La barca è il mio rifugio?", in *Mare dei deliri*, Mursia, Milano, (postumo).

[33] Rousseau, J-J. (1782). *Les confessions*, Genève, Livre I (postumo).

[34] Longo, G.O. (1998). *La gerarchia di Ackermann*, Mobydick, Faenza; Jouvence, Sesto San Giovanni, 2016.

[35] Varanini, F. (2016). *Macchine per pensare. L'informatica come prosecuzione della filosofia con altri mezzi*, Guerini e Associati,.

[36] Lezama Lima, J. (1957). "Mitos y cansancio clásico" (prima di cinque conferenze, dettate il 16, 18, 22, 23 e 26 gennaio 1957), in *La expresión americana*, Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación. La Habana; vedi *La expresión americana*, a cura di Ulloa, L.A, Justo C. Ulloa J.C, e Chiampi, I, Confluencias, Almería, 2011.

[37] Varanini, F. (1998). "Contrappunto cubano dell'eccesso e della regola. Il barocco tropicale tra José Lezama Lima e Alejo Carpentier", in *Viaggio letterario in America Latina*, Marsilio, Venezia; Ipoc, Milano, 2010.

[38] Varanini, F. (2012). "Ondate in successione. Per un barocco americano: Lezama Lima e l'avventura dell'immaginario", *Altre Modernità*, 7.

[39] Lezama Lima, J. (1941). "Ah que tú escapes" [poesia scritta nel 1937], in *Enemigo rumor*, Ucar, García y Cia., La Habana; vedi José Lezama Lima, *Obras Completas*, a cura di Cintio Vitier, Aguilar, 1975, Tomo I.

[40] Góngora y Argote, L. (1633). "La toma de Larache" [poesia scritta tra il 1610 e il 1612], in *Todas las obras de don Luis de Góngora*, Imprenta del Reyno, Madrid; vedi *Obras poéticas de Don Luis de Góngora*, a cura di Foulché-Delbosc, R., The Hispanic Society of America, New York, 1921.

[41] Lezama Lima, J. (1951). "Sierpe de Don Luis de Góngora", *Orígenes*, La Habana, 28, pp.10-29; poi in Lezama Lima, J., *Las eras imaginarias*, Fundamentos, Madrid, 1971; trad. it. *Le ere immaginarie*, Pratiche, Parma-Lucca, 1978.

[42] Lezama Lima, J., Conversazione con Vitier, C., in Vitier, C., Introduzione a José Lezama Lima, *Obras Completas*, a cura di Vitier, C., Aguilar, 1975, Tomo I.

[43] Lezama Lima, J., "San Juan de Patmos ante la Puerta Latina", in *Muerte de Narciso*, 1937, vedi *Obras Completas*, cit.

[44] Lezama Lima, J., *Paradiso*, Ediciones Unión, La Habana, 1966; a cura di Cortázar J. e Monsiváis, C., Biblioteca Era, México, 1968; a cura di Lezama Lima, E., Cátedra, Madrid, 1980; a cura di Vitier, C., Colección Archivos, ALLCA, Madrid, 1988; trad. it. di Storchi A. [Cicogna E.] e Riva, V., Il Saggiatore, Milano, 1971; trad. it. di Riva, V., Rizzoli, Milano, 1990; trad. it. di Felici, G., Einaudi, Torino, 1995 e Sur, Roma, 2016. Cap. IX.

Biografia

Francesco Varanini ha lavorato negli Anni Settanta come antropologo in America Latina. Negli Anni Ottanta in una grande azienda ha ricoperto posizioni di responsabilità nell'area del Personale, dell'Organizzazione, dei Sistemi Informativi, dell'innovazione di mercato e di prodotto.

Successivamente è stato direttore generale in case editrici di periodici. E' stato co-fondatore e amministratore delegato del settimanale *Internazionale*.



Dalla metà degli Anni Novanta, consulente e formatore, si occupa in particolare di processi di cambiamento. Cercando un punto di incontro tra la cultura umanistica e il management, tra la cultura umanistica e l'informatica.

Ha insegnato come docente a contratto per dodici anni presso il Corso di laurea Interfacoltà in Informatica Umanistica dell'Università di Pisa. Insegna ora presso l'Università di Udine.

Ha pubblicato tra l'altro *Macchine per pensare. L'informatica come prosecuzione della filosofia con altri mezzi*, Guerini e Associati, 2016, primo volume di un Trattato di Informatica Umanistica.

Cura il sito www.bloom.it.

In una vita parallela è saggista e critico letterario, con una particolare attenzione per la letteratura e la cultura ispanoamericana: ne è principale prova il *Viaggio letterario in America Latina*, Marsilio, 1998; ristampa: Ipoc, 2010; traduzione in spagnolo *Viaje literario por América Latina*, Acanalado, Barcelona, 2002.

Racconta di sé all'indirizzo www.francescovaranini.it