

Ellissi, catastrofi, quanti.

Forme del Neobarocco tra estetica e pensiero scientifico

Alessandro Montefameglio*

ABSTRACT

This article examines specific aesthetic and philosophical aspects of the Neobaroque category, with particular emphasis on its development in the late 20th century. In this sense, Neobaroque is conceived as a category that does not designate the repetition of the characteristics of historical Baroque, but that instead identifies an underlying logic of form in contemporary aesthetic phenomena. Specifically, we focus on the paradigms presented by Severo Sarduy and Omar Calabrese, with special attention to the interplay between aesthetics and science in their works. After an introductory paragraph (1), providing a brief overview of the essential historical and philosophical coordinates of Neobaroque, we analyse (2) Sarduy's concept of *retombée* and its implications. Moving to Calabrese's paradigm (3), we examine how the semiotician conceptually and methodologically expands the architecture of the previous model, establishing it as an authentic logic of form. The last paragraph (4) briefly explores the potential application and adaptability of the Neobaroque category in contemporary times.

KEYWORDS

Neobaroque, *retombée*, form, physics, contemporary art

“e pois e depois e agora e se e embora
e quando e outrora e mais e ademais”
H. de Campos, *Galáxias*

1. *Uno o molti Neobarocchi?*

Sul finire del secolo scorso, lo storico dell'arte e curatore Stephen Calloway pubblicò un volume dal titolo alquanto singolare: *Baroque Baroque*. Il suo intento era quello di raccogliere in una sorta di unica, placcata *Wunderkammer*, l'impronta della maggior parte di quelle manifestazioni estetico-artistiche che avevano segnato nel corso del Novecento europeo la spiccata presenza, almeno nell'opinione del suo autore, di un autentico gusto barocco. Nel volume comparivano i fenomeni più disparati, dagli abiti di For-

* Università Vita-Salute San Raffaele; alessandromontefameglio@gmail.com.

tuny al cinema di Greenaway, tutti riuniti nel carattere enfatico di quell'anafora, nel senso ultimo di quel Barocco alla seconda potenza, ottenuto per ripetizione. Curioso è, tuttavia, come la *summa* che Calloway si propose di costruire colpisca ancora oggi più per i suoi difetti che per il suo pur indiscutibile fascino e per il suo istrionesco eclettismo. Calloway, infatti, compie il suo percorso nel segno di una clamorosa macchia cieca, motivata dal suo costante rimandare la questione che più assilla chi si trova a sfogliare le pagine del volume: in che cosa consisterebbe, infine, quel Barocco di cui la contemporaneità sarebbe in qualche modo la riattualizzazione? Nel testo di Calloway, insomma, sembrerebbero esserci fenomeni barocchi senza che vi sia, come afferma Omar Calabrese, “un concetto più formale di Barocco” (Calabrese 2013, p. 25), il quale rimane una sorta di virtualità disattesa, invitata ad essere colta, non senza una certa difficoltà, per sola induzione. Ed è andando al fondo di quest'induzione che traspaiono, allora, i segni di una topica tutta contemporanea che più che l'aderenza a un modello definito (e, magari, storicamente attendibile), giunge ad avere i tratti del vuoto stereotipo, per cui il Barocco sarebbe essenzialmente una *cultura dell'eccesso* (cf. Calloway 1999).¹

A suo modo, quello di Calloway è tuttavia un vizio di forma più innocente di quello che si possa pensare. Il Neobarocco otto-novecentesco (non solo europeo) è stato infatti per la maggior parte un campo vettoriale tutto teso verso l'idea che una sezione rilevante dell'estetica contemporanea rappresentasse, destinalmente o meno, un luogo d'elezione per la riscoperta e la riproposizione degli stili caratteristici del Barocco “storico”, con il discrimine tuttavia che sin dal suo sdoganamento, operato da Burckhardt e da Wölfflin alla fine del XIX secolo e che prosegue per i decenni successivi, su cosa sia propriamente barocco non vi è definitivo accordo, e

¹ Questa stereotipizzazione dell'estetica barocca non è un fenomeno esclusivo del Novecento, ma prosegue con forza anche nella contemporaneità. Un esempio eclatante, da questo punto di vista, è quello della moda. Alla categoria di Barocco e delle sue sottospecie si fa riferimento, per esempio, per identificare alcune creazioni di stilisti come Peter Dundas o Alexander McQueen, così come un riferimento diretto al Barocco etichetterebbe alcuni dei più recenti abiti firmati da Dolce e Gabbana, sfilati in Sicilia nel luglio del 2022. L'analisi di alcuni elementi formali che accomunano questi abiti consente di tracciare alcune linee di continuità in seno a quelli che abbiamo denominato gli “stereotipi” di una cultura dell'eccesso – l'uso massiccio di alcune tonalità (il bianco, il nero, l'oro), il damascato, il velo, l'orlo smerlato, il drappeggio, il ricamo lussureggiante, le forme a voluta, l'utilizzo massivo dell'ornamento accessorio, e così via. Meno prepotentemente, ma con simile efficacia, si ha un analogo nella musica popolare, per cui sin dagli anni Sessanta fino alle sperimentazioni più recenti si parla di *pop barocco* per indicare, per esempio, la rinnovata presenza di elementi strumentali tipici del Sei-Settecento (dal clavicembalo al flicorno); e nel design – emblematico è il recente caso di “Barocco e Neobarocco”, design festival siciliano esordito nel 2021.

che del Barocco perlopiù si hanno frammenti e non dettagli. Ed il Neobarocco è anzitutto la storia di questa storia.

L'assenza di un vero e proprio eurocentrismo non è un dato marginale nella ricostruzione di questo percorso: il Neobarocco è un fenomeno naturalmente ibrido, che travalica limiti tanto disciplinari quanto culturali. Se già all'epoca di Wölfflin si segnalava infatti la presenza di tendenze neobarocche nell'architettura e nelle arti allora contemporanee (cf. De Fusco 1993, p. 536; Hocke 1987, pp. 50, 208), nel 1914 il poeta andaluso Antonio Machado non trovò termine più efficace di *neobarroquismo* per identificare la singolare poetica del nicaragueno Ruben Darío, debitrice tanto del modernismo europeo quanto di Góngora e persino di un pittore come Velázquez (cf. Díaz 2021; Martos 1998). Ed è anzitutto non in Dorflès, ma in autori come il brasiliano Haroldo de Campos e in quello che Lois Parkinson Zamora e Monika Kaup hanno denominato “il triumvirato cubano dei teorici del Barocco” (Parkinson Zamora & Kaup 2010, p. 10)² – Alejo Carpentier, José Lezama Lima e Severo Sarduy – che è da rintracciare il centro nevralgico di questa ibridazione, tanto da poter affermare che il Neobarocco ha rappresentato (e continua a rappresentare) una delle categorie estetiche più versatili e plurali della storia recente, in grado di implicare molteplicità storico-culturali e linguistiche, innestando la letteratura e le arti con il pensiero filosofico e scientifico, fino a rappresentare persino uno strumento di cultura politica, se non addirittura di vera e propria costruzione identitaria.³

Nel tentativo, allora, di rispondere alla domanda che Calloway ha lasciato in sospeso, la riflessione estetica e teoretica ha un ruolo di primaria importanza. Indagare filosoficamente il Neobarocco significa interrogare una specifica e obliqua storia del pensiero contemporaneo, spesso rimasta carsica rispetto ad altri canoni,⁴ ma significa soprattutto confrontarsi con quei nodi concettuali in cui essa, da mera categoria che indichi la ripetizione, per quanto differenziale, di uno stile storicamente delineato (nel senso, ad esempio,

² La traduzione di questo ed altri brani in lingua straniera è a cura nostra.

³ Zamora e Kaup riassumono efficacemente quest'ultimo punto: “Il crescente interesse verso il Barocco storico [nel mondo latino-americano] fu motivato dalla necessità di definire le culture autoctone rispetto alle norme metropolitane. La ricodificazione – potremmo addirittura dire la *rioriginazione* – del Barocco del Nuovo Mondo [il cosiddetto *New World Baroque*] portò a differenziare le forme proprie del mondo latino-americano dai modelli culturali europei senza negare il ruolo dell'Europa nel creare le realtà culturali latino-americane” (*ivi*, p. 7).

⁴ Molteplici sono le ragioni di questo “carsismo”, da fattori di natura culturale e linguistica (molti teorici del Neobarocco, soprattutto latino-americani, tardano ancora ad essere letti dagli studiosi europei) a fattori di natura disciplinare (di Neobarocco si è occupata prevalentemente non la filosofia, ma, tra le altre, la critica letteraria, la semiotica, la storia dell'arte).

di una cultura dell'eccesso), finisce col designare piuttosto un termine analogico e dinamico in grado di identificare una più generale *logica della forma* che soggiaccia a una pluralità di fenomeni estetici, e non indifferente a una determinata pratica di sapere, ma segno di una visione del mondo e, quindi, di un'epoca. In questo scritto prenderemo in considerazione, allora, alcuni aspetti del pensiero di due degli autori che più sono andati in questa direzione, ovvero Severo Sarduy e Omar Calabrese, riferendoci in particolar modo al gesto di ibridazione che, a partire dal primo, coinvolge il pensiero filosofico-scientifico e l'estetica, delineando così i tratti fondamentali di un complessivo *discorso sul metodo* che ancora oggi, con i suoi debiti mutamenti, può avere una portata decisiva nell'ambito della ricerca estetologica e nel riconoscimento delle forme che identificano la tendenza di fenomeni estetici a noi contemporanei.

2. *Lontano e vicino. La retombée di Severo Sarduy*

Se c'è un tratto concettuale che identifica la singolarità dell'opera di Severo Sarduy attorno al concetto di Barocco (e di Neobarocco), esso risiede anzitutto in una parola: *retombée*. Sarduy la pronuncia all'inizio degli anni Settanta, nella Parigi strutturalista e post-strutturalista che lo aveva accolto dieci anni prima, e in cui Sarduy incrocerà le lezioni di Barthes e Lacan con l'eredità lasciata dalla letteratura cubana, di cui contribuì alla diffusione a livello internazionale. Il termine, che permarrà in francese per tutta la produzione sarduyana, non è un omaggio alla lingua che il filosofo cubano parlerà fino alla morte, ma un termine che non ha corrispettivi in spagnolo.⁵ In italiano esso possiede naturalmente un calco, che è *ricaduta*. Tale termine è da intendersi, tuttavia, non nel senso di ripresentazione o riacutizzazione di un fenomeno – significato che il termine ha, per esempio, in ambito medico-clinico in relazione ai processi morbosi –, ma in quello di esito secondario, di ripercussione, di contraccolpo.

In che cosa consiste, allora, una *retombée*? L'analogia più efficace per comprenderlo è, probabilmente, quella dell'effetto di risonanza – non è un caso, infatti, che nelle prime pagine di *Barroco* (del 1974) Sarduy inserisca il discorso sulla *retombée* in un capitolo intitolato, indicativamente, *Cámara de eco* [*Camera d'eco*]. Scrive Sarduy, agli esordi del capitolo: “Boomerang: tracciando l'agrimensura della camera d'eco, la mappa della ripercussione, certi modelli, di cui

⁵ “Ho chiamato *retombée*, in mancanza di un miglior termine in castigliano [...]” (Sarduy 1987, p. 35, nota 1).

si rileva la ‘retombée’, mostreranno il loro rovescio” (*ivi*, p. 147). Il rovescio è un concetto significativo per comprendere il ragionamento che stiamo conducendo: quella della *retombée* è, infatti, una logica dell’inversione, ovvero un principio per il quale la successione di (almeno) due termini è destinata a capovolgersi. Quest’inversione viene declinata nei termini di un rovesciamento del principio di causalità, nel senso in cui “la ‘conseguenza’ può anche precedere la ‘causa’” e in cui causa ed effetto “possono mescolarsi, come in un gioco di carte” (*ivi*, p. 35, nota 1). La camera d’eco rappresenta metaforicamente, allora, lo spazio in cui si configura questa logica: è una camera in cui “l’eco a volte precede la voce” (*ivi*, p. 147), ma è anche necessariamente luogo di un tempo riconfigurato, per cui causa ed effetto (voce ed eco) possono non succedersi o possono addirittura sovrapporsi, “senza nozione di continuità né di causalità” (*ibid.*). Questa causalità acronica ed *equivoca*, per utilizzare un termine che Bergson impiega nei *Saggio sui dati immediati della coscienza* proprio in relazione a un simile principio (cf. Bergson 2013, p. 162), permette di dispiegare l’idea di un universo in cui temporalità e causalità sono da concepirsi nei termini di una molteplicità in cui l’elemento lontano si fa vicino e viceversa; in cui la continuità, aprendosi al salto e alla sospensione, non è più suscettibile di una logica del concatenamento necessario. La camera d’eco si configura allora, per allargare l’orizzonte metaforico sarduyano, tanto come camera di riverbero, in cui la direzionalità del suono procede diffusamente, in più di una direzione, quanto come camera oscura, in cui l’immagine proiettata all’interno viene – ecco il già evocato concetto di rovescio – invertita dal foro stenopeico.

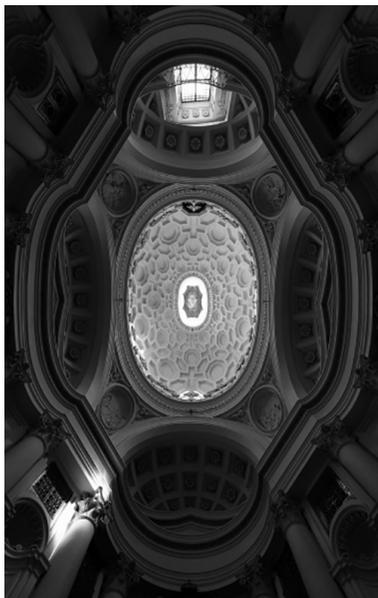
Quello del Barocco “storico”, d’altra parte, è già un pensiero che invita strutturalmente alla rielaborazione dei concetti di lontano e di vicino. Questa caratteristica è eminentemente riscontrabile in un’idea come quella di *ingegno*. Quello d’ingegno infatti – *ingenio*, *wit*, *esprit* –, concetto che affonda le sue radici nella teorizzazione dei trattatisti prebarocchi e barocchi tra fine Cinquecento, a partire da autori come Antonio Persio e Francesco Patrizi, e Seicento, culminando nelle opere di Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino e, soprattutto, Baltasar Gracián (nell’*Agudeza y arte de ingenio*) ed Emanuele Tesauro (nel *Cannocchiale aristotelico*), è un concetto di estrema importanza per il discorso che vogliamo condurre non tanto dal punto di vista dell’*uso delle facoltà*, ma teoretico, a tal punto da far risuonare le conseguenze concettuali delle sue strutture non solo nelle opere teoriche dei “primi” neobarocchi, come lo stesso Sarduy, ma, come osserveremo nel paragrafo conclusivo, persino nei più recenti sviluppi del Neobarocco. Secondo la sua definizione più

comune, e più ricca dal punto di vista estetico-teoretico, esso consiste in quella facoltà, capacità o abilità di riscontrare somiglianze, analogie e nodi (*legamenti*, secondo l'espressione peregriniana) tra elementi lontanissimi; di "congiungere", utilizzando un'espressione vichiana contenuta nel *De antiquissima italorum sapientia*, "in unità le cose separate e diverse" (Vico 2013, p. 209), scoprendo così che "due oggetti distanti e senza comunicazione o interferenza possono rivelarsi analoghi" (Sarduy 1987, p. 147).

L'applicazione che Sarduy fa di quest'idea è principalmente di tipo epistemologico, intendendo con questo termine il tentativo di spiegare come il contenuto di sapere proprio di uno specifico campo disciplinare possa avere conseguenze e risonanze su campi apparentemente distanti e senza relazione. Sarduy iscrive quindi il Barocco (e conseguentemente il Neobarocco) nei termini, per usare un'espressione matematica, di una funzione il cui il dominio è rappresentato dalla scienza (in particolar modo la cosmologia) e il codominio dalle arti e dall'estetica. Qui risiede la ragione per cui *Barroco* si configura esso stesso come quel singolarissimo testo in cui il nome di Galileo si affianca a quello di Raffaello o di Tasso, quello di Keplero a El Greco e a Góngora, con l'esito di un apparente *cadavre exquis* in cui, in una sorta di compenetrazione timaica tra un piano puramente metafisico e la sua attualizzazione artigianale e geometrica nelle forme del mondo, gli effetti d'eco del principio cosmologico si riverberano nella loro reificazione estetico-artistica. Ma più che la relazione che, nel contesto di una determinata epoca, caratterizzata da una determinata visione del mondo, si può instaurare, quasi causalisticamente, tra due discipline o tra due modi del sapere, dietro la *retombée* sarduyana si cela il problema di un principio di organizzazione generale che soggiaccia alla possibilità stessa di instaurare tale relazione. Detto altrimenti, tra scienza ed arte vi è relazione non perché l'artista guarda allo scienziato per ricavare le sue forme, ma in quanto una determinata struttura formale si configura come condizione di possibilità di un sistema di somiglianze e differenze, e quindi come segno stesso di un'epoca, indipendentemente dal fatto che tali segni vengano concepiti nei termini di un rigoroso formalismo (financo metafisico) o in quelli di un radicale storicismo.

Il caso di Keplero rappresenta l'esempio più vivace. Il campo simbolico del Barocco, infatti, è rappresentato eminentemente per Sarduy dall'"opposizione di due forme – la circonferenza di Galileo e l'ellisse di Keplero" (*ibid.*) – che si configurano come i due tratti fondamentali di un orizzonte formale (d'epoca) coerente. La rivoluzione operata da Keplero, per la quale le orbite dei pianeti seguono una direzione ellittica e non circolare, non si esaurisce nella formulazione

di una legge fisica formale o in un mero cambiamento di paradigma scientifico: tramite la “dilatazione del contorno e la duplicazione del centro” (*ivi*, p. 184) e l’aprirsi del ventaglio di possibilità dinamiche e metamorfiche della circonferenza, quello che emerge è l’assoluto venir meno della centralità di un punto unico e determinato, e, così, la perturbazione della finitudine. Ebbene, questo e non altro è il processo che seguirà, per *retombée*, Borromini nel pianificare architettonicamente la pianta della Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, in cui il processo anamorfico della circonferenza conferisce alla materia “una specie di elasticità”, facendo derivare gli absidi semiovali “dalla trasformazione proiettiva degli absidi semicirculari dello schema originale” (*ivi*, p. 185); a questo processo è possibile relazionare la palpabile gravità con cui personaggi della *Deposizione* caravaggesca si trovano a dover fare i conti, nel dinamismo del movimento sbilanciato che li costringe verso l’angolo sinistro della tela, segnando la superficie di uno spazio senza alcun centro.



Caravaggio, *Deposizione*⁶ Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro fontane* (cupola)⁷

⁶ [https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio_-_La_Deposizione_di_Cristo.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_-_La_Deposizione_di_Cristo.jpg) (consultato l'8 giugno 2023).

⁷ [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Carlo_alle_Quattro_Fontane#/media/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_\(Rome\)_-_Dome.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Carlo_alle_Quattro_Fontane#/media/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_(Rome)_-_Dome.jpg) (consultato l'8 giugno 2023).

Ma come è possibile rintracciare questi effetti di risonanza per giustificare le forme e i tratti dell'estetica e dell'*episteme* barocca, lo stesso si potrà effettuare per il "Barocco attuale". Il Neobarocco allora – questa la definitiva affermazione di Sarduy – “riflette strutturalmente la disarmonia, la rottura dell'omogeneità, del logos come assoluto, la mancanza che costituisce il nostro fondamento epistemico”. Il Neobarocco è, altrimenti detto, un “Neobarocco del disequilibrio” (Sarduy 1999, p. 1403),⁸ una visione che trova per *retombée* non più in Keplero, ma nelle teorie cosmologiche contemporanee (in particolar modo quella dello *steady state*, del *big bang* e dei suoi sviluppi) le sue ragioni analogiche. Così, “la missione del curioso di oggi, quella dello spettatore barocco, è individuare nell'arte la *retombée* o il riflesso di una cosmologia per la quale l'origine è quasi una certezza, per le forme che le sono succedute uno iato inconcepibile” (Sarduy 1987, pp. 39-40), per cui l'idea di un'origine è da concepirsi, paradossalmente, come confermata e perduta, presente e assente. È allora che bisogna rivolgersi non più a Borromini, ma ai dipinti cosmologici di Pollock (cf. Hoving 2002, pp. 82-93; Sarduy 1987, p. 41), a Luis Feito o alle moltiplicazioni proiettive delle *Nine fiberglass sleeves* di Robert Morris (cf. Pérez 2012, p. 48).

3. Da Sarduy a Calabrese

Quando *L'età neobarocca* di Omar Calabrese uscì nel 1987 (Sarduy sarebbe morto solo sei anni dopo), Gillo Dorfles accolse il volume con un'espressione fragorosa e definitiva, affidata al titolo di un breve articolo apparso sul Corriere della Sera del 17 maggio di quell'anno: “La nostra epoca cambia nome: 'neobarocco'”. Più che l'onesto riconoscimento di un merito da parte del “padre” del Neobarocco italiano, quella di Dorfles era la presa di coscienza dell'ampliamento di un orizzonte semantico di una categoria che grazie a Calabrese sarebbe stata in grado di abbracciare “tutte o quasi le strutture della nostra civiltà tecnologica ed elettronica influenzata e “squarciata” com'è dall'accelerazione, nonché da una

⁸ Quanta forza sembra legare la *disarmonia* sarduyana alle parole che Gilles Deleuze spenderà in alcune pagine de *La piega*, quando descriverà il Neobarocco come momento in cui “l'armonia attraversa una crisi, a profitto di un cromatismo diffuso, di un'emancipazione della dissonanza o di accordi non risolti” (Deleuze 1988, p. 112); dove la *piega che va all'infinito* – funzione eminentemente barocca – dal Seicento giungerà fino alle possibilità delle inflessioni operate da Hantaï o alle *plis* di Boulez, trovando eco (*retombée?*) nelle dimensioni frattali di Mandelbrot che, passando per un numero infinito di punti angolosi, descrivono “un mondo infinitamente spugnoso e cavernoso” (*ivi*, p. 23), “un mondo dell'infinito, o della curvatura variabile, che ha perduto ogni centro” (*ivi*, p. 29).

incredibile ‘contemporaneizzazione’ degli eventi”, raccogliendo così il senso di un’*età*.

Se Calabrese è stato in grado di compiere questo gesto, è grazie soprattutto a un accrescimento d’ordine metodologico che lo stesso semiologo fiorentino riconobbe come eversivo. L’*innamoramento* dorsiano (financo l’ossessione) per la categoria di Barocco,⁹ testimoniato dalla ricerca di un contrassegno d’epoca, si traduce in Calabrese non solo nella necessità di delineare una definizione, una descrizione e una tabulazione generale del Neobarocco come principio di organizzazione dei fenomeni estetici e dei gusti predominanti della cultura contemporanea, ma nel mettere mano a un metodo che, intrecciando l’*organon* della semiotica con la riflessione filosofica, antropologica e sociologica, permetta di ragionare attorno a quello che è, con tutta probabilità, il più autentico degli attrattori del campo estetologico, il problema della forma, della sua genesi, del suo avvicinarsi storico e di come questa si attualizzi nelle configurazioni del gusto presente. In tale tentativo di identificare, quindi, “un carattere, una qualità, un contrassegno generale col quale potremmo cercare di definire la nostra epoca” (Calabrese 2013, p. 55), sembra marcarsi in Calabrese una forma di distanza, seppur solo temporanea e di carattere formale, con i gesti operati da Sarduy, dal momento in cui il lavoro del semiologo si iscrive specificamente nel tentativo categoriale, non a caso immediatamente riconosciuto da Dorflès, di formalizzare un’“etichetta” (*ivi*, p. 64), per quanto soggetta a un denso lavoro di lima e a forti cautele di carattere concettuale e metodologico.

In questo senso è rilevante sottolineare, anzitutto, come la consapevolezza da parte di Calabrese della complessità e dei rischi che comporta l’ambizioso disegno di un paradigma neobarocco, lo conduca immediatamente a confrontarsi con una categoria tanto vasta come quella di *postmoderno*. Come afferma con precisione Calabrese, “in campo espressivo esiste già un termine *passe-par-tout* che è stato largamente utilizzato per definire una linea di tendenza contemporanea”: è “l’abusatissimo ‘postmoderno’” (*ivi*, p. 62). Se per i limiti cronologici della sua opera Sarduy aveva potuto riferirsi a tale categoria solo nei termini, ad esempio, della sua diffusione americana in ambito letterario e cinematografico, scrivere il suo testo alla fine degli anni Ottanta significa per Calabrese poter instaurare un dialogo diretto non solo con il Lyotard de *La condition postmoderne*, ma anche con quello della produzione che giunge fino

⁹ Il riferimento è alle primissime righe del *Barocco* di D’Ors: “Questo libro è un romanzo, un romanzo autobiografico: l’avventura di un uomo che, lentamente, s’innamora di una Categoria” (D’Ors 2011, p. 11).

al celebre *pamphlet* intitolato *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Nel ricostruire sommariamente le diverse genealogie e i differenti ambiti di applicazione del postmoderno, quello che preme a Calabrese è mostrare come proprio la differenza direzionale che si era configurata nel campo di tale categoria¹⁰ abbia condotto a una forma di snaturamento del suo “significato originario” (*ivi*, p. 62) e, quindi, a un inevitabile rischio di equivocità. Proprio tale equivocità, testimoniata non solo dalla difficile e pluridirezionale origine del postmoderno, ma anche dal suo utilizzo smodato da parte di chi, come sottolineato dallo stesso Lyotard negli anni Ottanta (cf. Lyotard 1986), ha contribuito a farne “un ‘look’” (Calabrese 2013, p. 62), una moda che “ha continuato a viaggiare su un binario di equivoci” (*ibid.*), conduce Calabrese a rinunciare a un tale, generico *passe-par-tout* in favore, invece, del suo Neobarocco. “A un’interpretazione”, dice Calabrese parlando proprio della categoria di postmoderno, “si chiede qualcosa di più”: si chiede “una descrizione coerente di ciò che parla” e si chiede l’esplicitazione dei “modi stessi del descrivere” (*ivi*, pp. 63-64). Ciò, beninteso, non significa affatto che Neobarocco e postmoderno non siano vasi che inevitabilmente si trovino a comunicare, insieme che nell’atto della loro intersezione, più o meno ampia, mostrano di discutere, almeno per buona parte, dei medesimi oggetti culturali;¹¹ è il dichiarato *discorso sul metodo* calabresiano e l’esplicitazione degli obiettivi di un Neobarocco come “categoria della forma” a misurare invece le distanze: lo scopo di Calabrese non è quello di ragionare generalmente, come affermerà nell’*Introduzione del 2011*, sulla perdita di fiducia “nelle narrazioni simboliche in Occidente”, in direzione di un “marcato relativismo” e quindi, del crollo di un “sistema delle certezze” (*ivi*, pp. 36-37), come aveva fatto Lyotard, ma analizzare la forma (o le forme) interna di specifici fenomeni della cultura contemporanea, a prescindere dal fatto che essi siano situati o meno in quell’alveo riconosciuto dai più come postmoderno. Ed

¹⁰ Oltre alla direzione letteraria antisperimentale e quella filosofica di matrice lyotardiana, Calabrese evidenzia la direzione architettonica del postmoderno, che prevede un ritorno “alla citazione del passato, alla decorazione, alla superficie dell’oggetto progettato contro la sua struttura e la sua funzione” (*ivi*, p. 63), elemento non di secondario interesse anche in ottica neobarocca – proprio in ambito architettonico si erano concentrati, d’altra parte, gli studi neobarocchi di Dorfles. Nell’*Introduzione del 2011* Calabrese arricchirà il suo palinsesto di riferimenti, coinvolgendo anche la riflessione attorno a una presunta “fine del postmoderno” (cf. *ivi*, pp. 36-38).

¹¹ Calabrese stesso identifica una delle ragioni di quest’intersezione nel fenomeno contemporaneo del *citazionismo*, carattere notoriamente tipico di molte opere storicamente definite come postmoderne: lo analizza con acutezza, ad esempio, in *Mille di questi anni* (cf. *ivi*, p. 276 e ss.) per poi riprenderlo nell’*Introduzione del 2011*, dove ne misura l’evoluzione rispetto al paradigma neobarocco così come era stato formulato negli anni Ottanta (cf. *ivi*, pp. 41-42).

è per questo che, subito dopo il confronto con il postmoderno e con Lyotard, Calabrese esplicita le ragioni nominali dell'utilizzo di un'espressione come quella di Neobarocco e lascia il passo a un confronto con l'opera di Sarduy.

Bisogna però fare attenzione: nel segnalare la profonda affinità che lega il lavoro di Calabrese a quello di Sarduy e successivamente a quello di un pensatore come Gilles Deleuze – *La piega*, il testo deleuzeano dedicato al Barocco, sarebbe stata pubblicato solo un anno dopo l'uscita de *L'età neobarocca* –, non c'è il segno della volontà di tracciare un mero percorso storico-concettuale, ma di rendere conto di un dilatamento filosofico a cui, pur nella sua complessità concettuale e stilistica, non si era giunti. Il principio generale che in questo senso viene meno è ancora una volta quello dell'omogeneità, in favore della “scoperta di relazioni impensate, di collegamenti inauditi, di reti inimmaginate” (*ivi*, p. 59),¹² di un'operazione d'individuazione, per esprimersi in termini deleuzeani, di singolarità e concatenamenti sul piano d'immanenza della cultura in grado di legare i fenomeni più disparati e di svelare risonanze formali non lineari. Se tuttavia in Sarduy il principio equivoco e acronico della *retombée* viene declinato principalmente in senso unidirezionale (orientato cioè dalla scienza alle arti), con il rischio dell'emergere, per Calabrese, di un residuo di determinismo, il semiologo allarga l'orizzonte di possibilità della *camera d'eco*, concepandola cioè nei suoi più autentici termini diffusivi, per cui le relazioni devono essere concepite come biunivoche e polidirezionali, moltiplicandone così le possibilità d'azione (non solo la scienza e le arti; non solo dalla scienza alle arti, ma anche dalle arti alla scienza).

Ciò certamente non vieta, ad ogni modo, di rintracciare anche nell'opera di Calabrese una surdeterminazione del sapere scientifico rispetto ad altri campi del sapere. Ma la predilezione (qui) dell'orizzonte fisico-matematico a dispetto di quello cosmologico di Sarduy, permette di comprendere con ancora più forza come il Neobarocco di Calabrese sia l'esito non solo del delinarsi di un'*epistème*, ma un piano su cui è possibile ragionare attorno alle modalità del configurarsi e del manifestarsi di strutture e logiche formali definite tanto nelle arti (soprattutto quelle popolari) quanto nel modo in cui, tramite la loro rappresentazione nelle scienze, si configura l'architettura dei fenomeni naturali.¹³ Non è un caso, infatti, che gli

¹² E ancora: “se siamo in grado di avvertire “somiglianze” e “differenze” fra fenomeni che hanno però un'apparenza distantissima, allora questo vuol dire che [...] aldilà della superficie esiste una forma soggiacente che permetta i confronti e le parentele. Una forma” (*ivi*, p. 50).

¹³ Si potrebbe forse evocare, in questo senso, l'abbozzo dell'idea di una *formatività assoluta* che tenga assieme tensionalmente il piano della materia quanto quell'arte, della na-

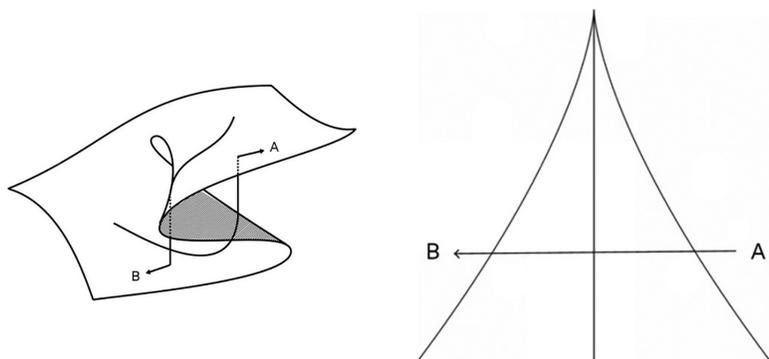
stessi tratti fondamentali dell'estetica neobarocca¹⁴ facciano riferimento primariamente, dal punto di vista terminologico-concettuale, a teorie fisiche e matematiche che “non solo ‘assomigliano’ a quei concetti formali”, ma che sono – qui il punto – “anche in grado di spiegarli” (Calabrese 2013, p. 51).

Per comprendere complessivamente il discorso portato avanti fino ad adesso, è utile riferirsi allora a un autore (e a un caso specifico di *retombée*) emblematici tanto per il Calabrese de *L'età neobarocca* quanto per il Deleuze de *La piega*, ovvero René Thom. La teoria delle catastrofi di Thom rappresenta infatti, in Calabrese, un “ambiente formale” in grado di rendere conto di quei fenomeni neobarocchi, vivissimi nel campo delle arti contemporanee, in cui si evincono caratteri immanenti di *instabilità* e di *metamorfosi*. Non solo: essa offre la possibilità di spiegare come l'architettura stessa dell'ambiente culturale in cui tali caratteri si iscrivono segua strutturalmente quei medesimi principi formali, funzionando così tanto sul piano estetico quanto quello meta-estetico.

Schematizziamo assai brevemente la teoria in questi termini: se solitamente il passaggio binario tra due forme (A e B) si spiega in termini di un passaggio continuo, la dinamica descritta da Thom afferma che sotto determinate perturbazioni, attraversando una soglia detta “catastrofica”, una forma stabile (A) può subire un cambiamento strutturale che la faccia precipitare in una forma B. Ciò si può schematizzare disponendo A e B su un piano (fig. 1), identificando così la “forma” assunta dalla soglia di precipitazione – nel caso descritto la catastrofe presa in considerazione è la piega (cf. Thom 1972; cf. Deleuze 1988, pp. 20-23).

tura e della tecnica (cf. Porceddu Cilione 2018). Specifichiamo inoltre che intendiamo qui con *rappresentazione* le modalità tramite cui il linguaggio scientifico traduce (rappresenta) le strutture formali dei fenomeni che descrive, aspetto in cui l'elemento estetico assume un'importanza fondamentale. Vale in questo senso la celebre affermazione di Mandelbrot – autore studiato in relazione al Barocco tanto da Calabrese quanto da Deleuze – per cui per ciò che riguarda l'esito della sua matematica degli oggetti frattali affermava come nel caso tale matematica si fosse trovata “senza contatto con la realtà” (senza cioè evidenza scientifica) ci si sarebbe consolati del fatto d'essere entrati in contatto, perlomeno, con oggetti e problemi scientifici *belli*, e “*con delle matematiche belle in se stesse*” (Mandelbrot 1977, p. 9). Non una matematica propriamente detta, quindi, ma una sua *cosmesi*, resa possibile grazie alla bellezza intrinseca di quegli stessi oggetti frattali che, se rappresentati ad esempio in forma grafica per illustrarne la struttura geometrica (si pensi alla curva di Koch), appaiono in tutta la loro forza estetica (cf. Calabrese 2013, pp. 151-159).

¹⁴ Tali tratti sono – lo ricordiamo – identificati da nove coppie: ritmo e ripetizione, limite ed eccesso, dettaglio e frammento, instabilità e metamorfosi, disordine e caos, nodo e labirinto, complessità e dissipazione, pressappoco e non-so-che, distorsione e perversione.



(Fig. 1) (Fig. 2)

Calabrese se ne interessa soprattutto in relazione alle cosiddette *forme informi*: esse sono descritte sia come forme, ma che “non hanno raggiunto una stabilità strutturale”, sia come non-forme, che tuttavia “occupano uno spazio-tempo o una dimensione. In altre parole: sono fenomeni che assumono un aspetto instabile, mutevole, in trasformazione” (Calabrese 2013, p. 29), e in particolar modo dell’aspetto di qualsiasi insieme stabile (o *attrattore*) “che compaia nel loro campo” (*ivi*, p. 145).

I riferimenti di Calabrese, privilegiando l’orizzonte delle arti popolari, sono tratti principalmente dal cinema e dalla letteratura contemporanei, in particolar modo dall’immaginario *horror* e *sci-fi*, vivissimo negli anni Ottanta, rappresentato emblematicamente dalla figura della *cosa* [*the thing*] messa in scena nell’omonimo film di John Carpenter – entità che assume le sembianze degli esseri con cui viene a contatto e dotata quindi della capacità di mutare continuamente forma –,¹⁵ o dai turbinosi intrecci spazio-temporali di *Duluth* di Gore Vidal, romanzo dove “i personaggi possono incrociarsi da una storia all’altra, interagire anche se appartengono a epoche differenti e a trame lontane fra loro” (Calabrese 2013, p. 138), con la finalità (esplicitamente barocca) di invitare il lettore “a compia-

¹⁵ Il caso di Carpenter (ma esempi analoghi possono essere tratti, ad esempio, dalla letteratura o dalle arti visive) rappresenta di fatto, in perfetto schema di continuità analogica, un seguito della figura barocca dei *monstra* secenteschi, “misteriosi Hieroglyphici, & Imagini facete” (cf. Tesauro 1670, p. 77), problematiche figure “di soglia” tra una forma e l’altra come quelle studiati, per citare di nuovo un caso liminale tra filosofia e scienza, da Fortunio Liceti nel suo *De monstrorum natura, causis et differentiis libri duo* del 1616 (cf. Maurette 2023, pp. 137-156). Sul mostro, anche in relazione a Calabrese, cf. Lancioni 2019, pp. 117-135.

cersi dell'indecidibilità e della vertigine" (Calabrese 2013, p. 139).

Non solo. Come accennato precedentemente, il principio di funzionamento della catastrofe di Thom (e quindi della sua *retombée*) ha un ulteriore grado di applicazione, che abbiamo denominato meta-estetico. Utilizzando il lessico concettuale proprio della matematica a cui Thom si affida, è possibile infatti trasporre il principio del rapporto tra due forme (A e B) e il loro precipitare "catastroficamente" l'una nell'altra a partire da un punto d'inflessione singolare (fig. 2) al modo stesso in cui il Neobarocco si configura schematicamente come teoria estetica. A differenza di altre estetiche (definite da Calabrese come estetiche del regolare o "del normale"), quella neobarocca è infatti, per definizione, un'estetica "dell'eccezionale" (*ivi*, p. 119), tanto nel senso che essa concentra specificamente la sua attenzione su fenomeni (o loro località) in cui a prevalere sono singolarità senza residuo di regolarità, quanto che essa si pone sempre, eccentricamente, al limite di una soglia oltre la quale non vi è che la sua deterritorializzazione, il suo eccedere, facendo così consistere la catastrofe con la catastrofe del sistema stesso. Così facendo l'età neobarocca si configura come un'età alle soglie dell'eccesso (qui, certamente, ha ragione Calloway), in quanto ponendosi ai suoi stessi limiti la "sua costante è quella di sperimentare l'elasticità del confine" (*ivi*, p. 93).

4. Per uno sguardo sull'oggi

L'interesse vivo da parte di autori come Sarduy e, soprattutto, Calabrese nel definire non solo i tratti di un'estetica, ma il carattere generale di un'epoca, rende certo legittimo e nient'affatto fine a se stesso il domandarsi quale sia l'attualità e l'utilità di ragionare oggi nei termini di un Neobarocco contemporaneo. Già nel 2011, un anno prima della sua scomparsa, Calabrese avanzava a riguardo un'ipotesi alquanto decisa: pur avendo in parte mutato forma – l'autore stesso parlava della possibilità di un Neobarocco *degenerato* (cf. *ivi*, pp. 38-42) – nella sua sostanza oggi "il Neobarocco continua ad esistere" (*ivi*, p. 21). Comprendere, al di là del paradigma illustrato da Calabrese, le implicazioni di quest'affermazione sia nella direzione di una ricalibrazione o estensione della mappatura del Neobarocco¹⁶ sia in quella della possibilità di un suo tramonto (una fase "barocca" del Neobarocco, per utilizzare la terminologia di Focillon)¹⁷ è certamente uno degli sforzi del presente.

¹⁶ In questa direzione va ad esempio il lavoro, tra gli altri, di studiosi come Angela Ndanialis, Peter Krieger o Walter Moser (cf. Ndanialis 2004; Ndanialis, Krieger, Moser 2016).

¹⁷ In sua recente rilettura del testo calabresiano, Tarcisio Lancioni precisa ad esem-

Una comprensione più elastica e puntuale tanto della portata teoretica delle istanze filosofiche del Neobarocco, quanto dell'affermazione di una sua attualità, non può tuttavia non coinvolgere un confronto diretto con le strutture portanti che hanno reso possibile una sua teorizzazione. È in questo senso che tali sforzi, rivolti ad esempio al campo della letteratura e delle arti contemporanee, in cui per esempio assistiamo, almeno in parte, a un decisivo cambio di paradigma iconico e tecnologico rispetto all'epoca di Sarduy o Calabrese (si pensi solo ai sistemi di realtà immersiva¹⁸), devono affiancarsi a una analisi di come un'attuale visione del mondo, vagliata da quei meccanismi di *retombée* che abbiamo illustrato, stia configurando una (possibilmente) nuova logica della forma.

Non è insensato allora domandarsi come tanto negli anni della “crisi” della cosmologia standard (la stessa su cui Sarduy fondava in buona parte il suo paradigma) quanto in quella del realismo scientifico, per esempio in direzione di un decisivo e trasversale sviluppo della meccanica quantistica (cf. Zipoli Caiani 2006; Strafellini 2018), un fenomeno di recentissima rivalutazione come l'*entanglement*¹⁹ possa avere una forma di *retombée* estetica. Il “‘mondo dei dettagli’ o dell’infinitamente piccolo” (Deleuze 1988, p. 15, nota 25) ci costringe a ripensare radicalmente non solo la relazione tra il piano microcosmico (oggi rappresentato del mondo sub-atomico e sub-nanometrico), non più pienamente speculari come poteva ancora apparire nell'*episteme* barocca, ma nozioni quali quelle di distanza e di vicinanza, descrivendo una “realtà” dal carattere non locale, camera d'eco in cui viene meno il principio di assolutezza del punto di vista dell'osservatore e in cui la lontananza, per quanto smisurata, non è sufficiente a eliminare la correlazione tra due elementi.

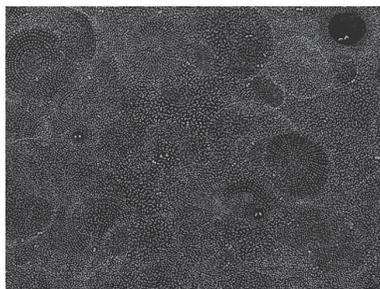
Modelli in questo senso provengono dalle arti visive, per

pio come tendenze opposte a quello che era il paradigma neobarocco così come poteva apparire alla fine degli anni Ottanta complichino oggi il quadro presentato da Calabrese, nell'ottica di una (almeno parziale) “tendenza stilistica orientata verso le forme ‘classiche’” (Lancioni 2018, p. 234).

¹⁸ Il riferimento è, per esempio, alla possibilità di ibridare il paradigma di un'estetica neobarocca contemporanea con le recenti istanze an-iconologiche sviluppate da studi come quelli di Andrea Pinotti. Il tema sarduyano della *simulazione*, rappresentato emblematicamente dalla figura barocca del *trompe-l'œil* – “simulazione circense della realtà, doppio fallace ma verosimile del visibile” (Sarduy 1987, p. 78), esemplificata allora, ad esempio, dall'iperrealismo americano –, trova oggi un terreno di complicazione e radicalizzazione proprio nel confronto con lo statuto di quelle singolarissime immagini che, *alla soglia* di se stesse, negano il loro stesso statuto iconico tramite processi di scorniciamento, presenza e immediatezza, e che sono rese possibile dai moderni sistemi di realtà virtuale aumentata e immersiva (cf. Pinotti 2021).

¹⁹ Mi riferisco ad esempio ai recenti lavori di Alain Aspect, John Clauser e Anton Zeilinger, insigniti nel 2022 del Nobel per la fisica per fondamentali ricerche in questo campo.

esempio laddove si faccia esplicitamente riferimento a fenomeni quantistici come l'*entanglement*. È il caso della serie dei recentissimi dipinti di Nancy Burson *Quantum Entanglements Paintings* o dell'installazione *Perpetual spheres*, in cui le sfere, utilizzate come strumento “per comprendere il concetto e l'energia dell'*entanglement* quantistico”, “si muovono in un memorabile intreccio di fenomeni di plasma ionizzato con una forma di acuità visiva”²⁰; ma è anche il caso (italiano) della *Quantum art* di Roberto Denti e del gruppo di lavoro ad essa annesso, che comprende la sinergia fisici e di artisti, e che, con lo scopo di “riconciliare scienza e arte”²¹, concepisce, tra gli altri, un fenomeno come l'*entanglement* non solo nei termini di un motivo estetico, ma meta-estetico.



Nancy Burson, *Quantum Entanglements Paintings* #5 e #2 (dettaglio)²²

Singolari contributi provengono, inoltre, anche dal “pensiero sonoro” (Pitozzi 2018) e, in particolar modo, nelle sperimentazioni attorno al rapporto tra suono, spazio-tempo e corpo. È il caso di un artista come Shiro Takatani e del suo *ST/LL* (2015), che fonde la narrazione visivo-scenografica (soprattutto l'utilizzo della luce), con la coreografia e la musica, coinvolgendo compositori come Sakamoto, Hara e Minami. La performance, in un'esplicita commistione tra estetica e scienza, condensa una riflessione attorno al problema del tempo e allo spazio oltre i limiti della percezione umana: come per la camera d'eco sarduyana, il tempo “si mette a vacillare. Il prima diventa il dopo. [...] Il tempo si allunga, si ferma, si ripete: il suono

²⁰ Il commento, della stessa Burson, è ritrovabile al seguente URL: <https://www.nancyburson.com/p/perpetual-spheres> (consultato l'8 giugno 2023). Ringrazio Rosa Cinelli per questi preziosi suggerimenti.

²¹ <https://www.iamaq.org/what-is-quantum-art> (consultato l'8 giugno 2023).

²² <https://www.nancyburson.com/portfolio/G00006omLD17ieB8> (consultato l'8 giugno 2023).

guida la metamorfosi del palcoscenico” (*ibid.*).

Con ancora più forza, allora, risuona uno dei principi dell’ingegno barocco e del Neobarocco calabresiano: “vedere connessioni fra oggetti che nascono intenzionalmente lontani non è illegittimo” (Calabrese 2013, p. 49). Analogamente, non è illegittimo pensare che tale principio abbia una ricaduta su quelle stesse modalità con cui si organizza un intero sistema culturale. Radicalizzando il metodo calabresiano, concepire “quantisticamente” l’estetica significa allora compiere il gesto opposto rispetto al suo isolamento epistemico, nell’ottica di una sua ibridazione interdisciplinare secondo un principio di relazione multipolare. Mai probabilmente, seguendo queste tracce, siamo stati così vicini allora, nella storia del pensiero scientifico occidentale, a concepire alcune modalità ontologiche del reale nei termini in cui i pensatori (neo)barocchi già invitavano a fare, seguendo il principio della correlazione ingegnosa, del ritrovamento di quel gioco di corrispondenze che rapidamente uniscono elementi distanti in quella rete, per usare un’espressione tesauriana, di *acutezze naturali* che comporrebbero il cosmo.

Bibliografia

- Bergson H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris 2013.
- Calabrese O., *Il neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2013.
- De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, Laterza, Bari 1993
- Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988.
- Díaz V., *Neobarroco, neo-barroco*, in Colombi B., *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Clacso, Buenos Aires 2021, pp. 353-364.
- Gracián B., *Lacutezza e l’arte dell’ingegno*, Aesthetica, Milano 2020.
- Guerrero G., Wahl F. (ed.), *Severo Sarduy. Obra completa*, 2 voll., ALLCA XX, Madrid 1999.
- Hocke G. R., *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1987.
- Hoving K. A., *Jackson Pollock’s “Galaxy”. Outer Space and Artist’s Space in Pollock’s Cosmic Paintings*, in “American Art”, 16-1 (2002), pp. 82-93.
- Lancioni T., *Gusti mostruosi*, in Lorusso A. M., Marrone G. (ed.), *Politiche del gusto. Mondi comuni, fra sensibilità estetiche e tendenze alimentari*, Nuova Cultura, Roma 2019, pp. 117-135.

- Lancioni T., *L'età neobarocca, trent'anni dopo*, in Ferraro G., Finocchi R., Lorusso A. M., *ElC Serie Speciale*, 24 (2018), pp. 227-236.
- Lyotard J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986.
- Mandelbrot B., *Les objets fractals*, Flammarions, Paris 1977.
- Martos J.-M., *Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de "Trébol"* (Cantos de vida y esperanza, Otros poemas, VII), in "Hispanic Review", 66/2 (1998), pp. 171-180.
- Maurette P., *Monstrosity and the Monstrous Revisited: Fortunio Liceti's Medical Imagination*, in Canalis R. F., Ciavolella M., Finucci V. (ed.), *Rethinking Medical Humanities. Perspectives from the Arts and the Social Sciences*, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, pp. 137-156.
- Ndanielis A., *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, The MIT Press, Cambridge 2004.
- Ndanielis A., Krieger P., Moser W. (ed.), *Neo-Baroques. From Latin America to Hollywood Blockbuster*, Brill, Leiden-Boston 2016.
- Pérez R., *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*, Purdue University Press, West Lafayette 2012.
- Pinotti A., *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.
- Pitozzi E., *Le corps sonore. Perception et dispositifs technologiques*, in *Loxias-Colloques*, 11, 2018, URL = <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1101> (consultato l'8 giugno 2023).
- Porceddu Cilione P. A., *La formatività assoluta. Per una fisica dell'arte*, Orthotes, Napoli 2018.
- Sarduy S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1987.
- Strafellini G., *Meccanica quantistica e realismo*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. B, Classe di scienze matematiche, fisiche e naturali", 9/8 (2018), pp. 25-36.
- Tesauro E., *Il cannocchiale aristotelico*, Zavatta, Torino 1670.
- Thom R., *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai de théorie générale des modèles*, Inéreditions, Paris 1972.
- Vico G. B., *De antiquissima itaolorum sapientia*, Diogene, Napoli 2013.
- Zamora L., Kaup M. (ed.), *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Duke University Press, Durham 2010.
- Zipoli Caiani, S., *Il realismo scientifico è veramente la miglior spiegazione?*, in "Annali del Dipartimento di Filosofia", 11 (2006), pp. 109-126.