

LA SCIENZA NARRATA
linee guida, suggerimenti e bibliografie

a cura di Giovanni Nucci

Realizzato da Merck
nell'ambito del progetto "La scienza narrata"

Per *Stupidi come locomotive*
© Giovanni Nucci 2011

Indice

- 5 Introduzione
di *Antonio Tosco*
- 9 Stupidi come locomotive
di *Giovanni Nucci*
- 15 Della scrittura e della scienza
- 25 Norme redazionali
- 29 Qualche assaggio
- 38 Bibliografie
- 43 Il bando del concorso
«La scienza narrata»

Introduzione

Quando, oramai sette anni fa, abbiamo dato il via al concorso di scrittura creativa “La scienza narrata” siamo partiti da un assunto inconfutabile: la scienza costituisce uno dei fattori chiave di cambiamento e sviluppo sociale. È dunque doveroso, oltre che sempre più importante, rendere la conoscenza scientifica una conoscenza accessibile al maggior numero di persone possibile.

Soprattutto i più giovani devono essere spronati a interrogarsi su temi complessi che sono alla base della nostra società, e a informarsi sui risultati di quelle scoperte scientifiche che inevitabilmente porteranno a un cambiamento del nostro modo di vivere e di relazionarci con gli altri.

Promuovere una conoscenza accessibile a un pubblico vasto, però, porta con sé una sfida: saper rendere semplici temi e linguaggi che rischiano di rimanere spesso incompresi o distanti, reintegrando la scienza e la percezione che si ha di essa nel quotidiano, come parte naturale della vita dell'uomo.

È in risposta a questa sfida che è nato il nostro concorso di scrittura creativa a tema scientifico, indirizzato agli studenti delle scuole superiori.

Esercitandosi nell'arte del racconto breve, e grazie al supporto di prestigiosi docenti provenienti dal mondo scientifico e letterario italiano, i giovani partecipanti vengono stimolati ad approfondire temi e argomenti troppo spesso da loro percepiti come qualcosa di lontano e astratto. Hanno inoltre un'importante opportunità per mettere alla prova le proprie capacità espressive.

L'eccezionale riscontro ottenuto da questa iniziativa, sia in termini di partecipazione che di qualità dei racconti, ci ha spinto di anno in anno a potenziare questo progetto, aumentando i laboratori sul territorio nazionale. Abbiamo inoltre sviluppato nuovi supporti didattici per gli studenti, che vanno ad affiancarsi all'attività svolta dai docenti nel corso dei laboratori.

La collaborazione con *Il Domenicale Sole 24 ore* costituisce un valido esempio in questo senso: in occasione dell'edizione 2012-2013 del concorso, infatti, il supplemento culturale del quotidiano *Il Sole 24 ore* pubblicherà articoli e approfondimenti scritti dai docenti coinvolti nel progetto, fornendo spunti e consigli per accompagnare i ragazzi nel loro percorso di scrittura.

Questa dispensa vuole essere un ulteriore strumento per supportare, con suggerimenti pratici e linee guida, gli studenti che hanno deciso di cimentarsi con questa piccola sfida.

Anche quest'anno attendiamo quindi con entusiasmo i racconti dei giovani aspiranti scrittori, sicuri che,

come già nelle passate edizioni, sapranno stupirci con la loro creatività e la loro visione fresca e originale della scienza.

Buona lettura e buon racconto a tutti!

Dott. Antonio Tosco
Direttore Health Outcomes & Market Access e responsabile
relazioni istituzionali di Merck Serono S.p.A.

STUPIDI COME LOCOMOTIVE

appunti sullo scrivere e la scrittura

di Giovanni Nucci

In una lettera del gennaio del 1899 Maksim Gor'kij confida ad Anton Čechov di sentirsi «stupido come una locomotiva» e che «il momento in cui affonderò il naso nella terra non è ancora vicino, ma se anche fosse domani, per me è lo stesso, non ho paura di niente e non mi lamento di niente».

Al punto Čechov gli risponde: «Le vostre righe riguardo alla locomotiva, alle rotaie e al naso che affonda nella terra sono assai graziose, ma ingiuste. Non si finisce col fracassarsi il naso in terra perché si scrive, ma al contrario si scrive perché ci si fracassa il naso e non resta più altro dove andare».

Ora: per quanto possa sembrarci scontato il fatto di essere sensibilmente più stupidi di Gor'kij e di Čechov (quindi più stupidi di una locomotiva) anche noi finiremo per fracassarci il naso per terra come loro. Da ciò ne viene che, come loro, più o meno per gli stessi motivi, scriviamo. Il che, visti i tempi, non può che consolarci: non occorre essere Čechov per trovare una giustificazione intellettuale all'essere spinti verso la narrazione: è sufficiente essere vivi e, di poco, più stupidi di una locomotiva.

A questo punto, però, qualsiasi consiglio (tecnico o meno che sia) sulla scrittura e sullo scrivere non rende alcuna giustizia a questo fatto così chiaramente semplice: *si scrive perché ci si fracassa il naso e non resta più altro dove andare.*

Poi ci sarà senz'altro il modo di indirizzare e assecondare la scrittura in una direzione piuttosto che l'altra (cioè in una che la renda migliore rispetto all'altra): ma, per cominciare, non si può non tenere conto del fatto che la spinta nasce da lì e che la sua intenzione, il motivo per cui lo si sta facendo, non va messo in discussione.

Quello che si può fare, piuttosto, è andare a vedere chi meglio di noi ha già percorso queste vie e ha trovato il modo di tenere la rotta.

Ecco: il rischio maggiore, o almeno il più evidente, che si corre nello spingere qualcuno a scrivere è quello di vederlo naufragare: arenato su una spiaggia, avvolto in un vortice o avvinghiato a un remo nel bel mezzo dell'oceano. Il che non è mai un bene perché l'oceano in cui si finisce per naufragare, così come la secca su cui ci si arena, o il turbine in cui si finisce inghiottiti, siamo noi stessi.

«Un romanzo che non scopra un segmento di esistenza finora sconosciuto è immorale. La conoscenza è l'unica moralità del romanzo». Ecco: vorrei contrapporre quest'idea di Milan Kundera, cioè che la letteratura abbia come compito la conoscenza, a un'altra, apparentemente molto diversa, scritta da Rainer Maria Rilke a un giovane poeta che gli chiedeva un giudizio sulle sue poesie.

«Il vostro sguardo è rivolto all'esterno. È questo, anzitutto, che non dovete più fare. Nessuno può portarvi

consiglio o aiuto, nessuno. Entrate in voi stesso, cercate il bisogno che vi fa scrivere: esaminate se trae le sue radici dal profondo del vostro cuore. Confessate a voi stesso: morireste se vi fosse vietato di scrivere? Questo, anzitutto, chiedetevi nell'ora più silenziosa della vostra notte: "Sono veramente costretto a scrivere?". Scavate dentro di voi in cerca della più profonda risposta. Se questa risposta sarà affermativa, se potrete far fronte a una così grave domanda con un forte e semplice: "Io devo", allora costruite la vostra vita fino nella sua ora più indifferente, più vuota, deve diventare segno e testimone di un tale impulso. Allora avvicinatevi alla natura. Provate a dire, come se foste il primo uomo, quello che vedete, quello che vivete, amate perdetevi. Non scrivete poemi d'amore. Evitate all'inizio questi temi troppo comuni: sono i più difficili. Dove tradizioni sicure, talvolta brillanti, si presentano numerose, il poeta non può dare del proprio che nella piena maturità delle sue forze. Fuggite i grandi soggetti per quelli che vi offre la vostra giornata. Dite le vostre tristezze, i pensieri spontanei, la vostra fede in una bellezza. Dite tutto ciò con sincerità intima, tranquilla e umile. Utilizzate, per esprimervi, le cose che vi circondano, le immagini dei vostri sogni, gli oggetti dei vostri ricordi. Se la vostra giornata vi sembra povera, non accusatela. Accusate voi stesso di non essere abbastanza poeta per chiamare a voi le sue ricchezze. Per il creatore niente è povero, non esistono dei luoghi poveri, indifferenti. Perfino se voi foste dentro una prigione le cui mura soffocassero tutti i rumori del mondo, non vi resterebbe sempre la vostra infanzia, questa preziosa, questa regale ricchezza, questo tesoro dei ricordi? Volgete a essa il vostro spirito. [...] E se da questo ritorno in voi stesso, da questo tuffo nel vostro proprio mondo nasceranno dei versi, allora non penserete lontanamen-

te a chiedere se questi versi sono buoni. Non cercherete più d'interessare delle riviste per questi lavori, perché ne godrete come di un possesso naturale, come di uno dei vostri modi di vita e di espressione. Un'opera d'arte è buona quando è nata da una necessità».

Vorrei contrapporre queste due visioni della scrittura, proprio perché vanno in due direzioni apparentemente opposte: da una parte la scrittura come necessità di trovare una propria voce (è quello che suggerisce Rilke) quindi qualcosa che è rivolto verso l'interno; dall'altra la scrittura come conoscenza (come affermato da Kundera), qualcosa che è rivolto verso l'esterno. Ecco, mi approprierei dell'idea che la scrittura sia un equilibrio tra queste due tensioni.

Tutto ciò che posso dire, che sto dicendo e che dirò a riguardo, non fa che girare intorno a quest'idea. Posso continuare a citare Čechov, Rilke, Milan Kundera e Jack London, ma alla fine continuerò a dire la stessa cosa: la scrittura è una spinta che tende contemporaneamente verso l'esterno e verso l'interno: l'oggettivazione del sé e l'assoggettamento del mondo.

Jack London, appunto: «E allora tu, giovane scrittore, hai qualcosa da dire, o *credi soltanto* di avere qualcosa da dire? Se ce l'hai nulla potrà impedirti di dirlo. Se sei in grado di pensare cose che al mondo piacerebbe sentire, la forma stessa del pensiero già ne è l'espressione. Se pensi con chiarezza, scriverai con chiarezza; se i tuoi pensieri sono meritevoli, altrettanto meritevole sarà la tua scrittura. Ma se il tuo modo di esprimerti è scadente, è perché i tuoi pensieri sono scadenti; se è limitato, è perché tu sei limitato. Se hai le idee confuse e ingarbugliate, come puoi aspettarti di esprimerle con lucidità? Se le tue conoscenze sono scarse o poco

sistematiche, come possono le tue parole essere chiare o logiche?».

Oppure, ancora, Čechov: «Dio non permettetemi di giudicare o di parlare di quel che non conosco e non capisco». E poi: «Basta essere più onesti: buttare se stessi a mare sempre e dovunque, non intrufolarsi nei protagonisti del proprio romanzo, rinnegare se stessi, non fosse che per mezz'ora». E ancora: «Per un chimico non vi è nulla di sudicio sulla terra. Altrettanto obiettivo dev'essere lo scrittore. Egli deve liberarsi dal soggettivismo della vita e sapere che in paesaggio un mucchio di letame rappresenta talvolta una parte degna d'ogni rispetto e che le cattive passioni sono inerenti alla vita alla pari delle buone».

Non stanno forse dicendo in termini diversi la stessa cosa? Cioè tutte e due queste cose: di trovare una propria voce e di dire qualcosa che il mondo ancora non conosce. Di partire sempre e solo dalla propria esperienza. Che si può raccontare solamente ciò che si conosce e si è vissuto, ma che è degno di essere raccontato solo ciò che non ci appartiene più, perché già pronto ad appartenere ai lettori?

In effetti le due tensioni contrapposte che, pensavo, spingono la scrittura, sembrano diventare sempre più tese e sempre più contrapposte. Da questo punto di vista, comincia a sembrarmi una questione quasi pericolosa. Le bocche affamate di Cariddi da un lato e il vortice di Scilla dall'altro: muoversi tra il dentro e il fuori, senza farsi inghiottire da un se stesso narrante colmo di autocompiacimento, né perdersi nell'inutile banalità del già detto. E alla fine la scrittura si rivela come un fin troppo sottile pertugio dove far passare la propria nave. Ma la via sembra essere solamente que-

sta: non credo ci sia un altro modo per eludere il problema.

Un modo su come affrontarlo, invece, ci viene (ancora una volta) indicato da un grande narratore: «Dopo quarant'anni che scrivo *fiction*, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio».

Sono da sempre rimasto impressionato dall'efficacia di quest'immagine: d'altronde Italo Calvino, per quanto qui dichiara la leggerezza come il suo valore guida, non è mai stato in nessun modo approssimativo nella sua scrittura. Ecco: credo che un modo per sfuggire al vortice di Scilla e alle fauci di Cariddi sia, come dice Calvino, togliere peso: per cominciare uno scrittore, soprattutto se è agli inizi, prima ancora che ai personaggi, alle figure umane o ai corpi celesti, prima ancora che alla struttura del racconto e al linguaggio, deve togliere peso a se stesso.

[fonti]

Anton Čechov, *Senza trama e senza finale. 99 consigli di scrittura*, Minimum Fax.

Jack London, *Pronto soccorso per scrittori esordienti*, Minimum Fax.

Robert Louis Stevenson, *L'arte della scrittura*, Mattioli 1885.

Italo Calvino, *Le lezioni americane*, Garzanti.

DELLA SCRITTURA E DELLA SCIENZA

dieci consigli e una premessa
sulla pratica della scrittura

Premessa (scientifica)

Scrivere un racconto che parli di scienza non è diverso che scrivere di qualsiasi altra cosa. Anzi: un campo limitato potrebbe essere un vantaggio, l'essere obbligati a riferirsi al rigore scientifico potrebbe portare rigore anche alla scrittura. («La conoscenza delle scienze naturali, del metodo scientifico, m'ha sempre tenuto all'erta, e dov'è stato possibile io mi sono sforzato di conformarmi ai dati scientifici; dove ciò non è stato possibile, ho preferito non scrivere affatto. Osserverò a tal proposito che in arte le convenzioni non permettono sempre una piena adesione ai dati scientifici; non si può rappresentare sulla scena una morte per veleno così com'essa avviene effettivamente. Ma l'adesione ai dati scientifici deve farsi sentire anche in tali circostanze, cioè bisogna che al lettore o allo spettatore sia chiaro che si tratta d'una convenzione e che egli ha a che fare con uno scrittore esperto» [da una lettera di Anton Čechov a Grigorij Rossolimo del 1899]).

Detto ciò, quello che richiede il concorso “La scienza narrata” è di scrivere un racconto che abbia un argomento scientifico, che tratti in qualche modo di scienza e di scientificità. Possiamo considerare scientifico tutto ciò che è attinente a fisica, matematica, ingegneria, chi-

mica, biologia, biotecnologie, scienze naturali, astronomia, meccanica, medicina, tecnica. Con l'aggiunta, naturalmente, di tutto ciò che riguarda la riflessione scientifica, cioè la filosofia delle scienze e l'epistemologia. Non ci sono altre limitazioni, può essere utilizzato qualsiasi genere e qualsiasi forma narrativa: il racconto, i versi, la forma teatrale.

I testi verranno prima di tutto giudicati in base al loro valore letterario, non in base all'interesse scientifico dell'argomento che trattano.

Nello stesso tempo, se dovessero sostenere un'idiozia scientifica, cioè qualcosa di scientificamente non esatto, verranno esclusi dal concorso, per quanto potranno essere validi sul piano letterario.

1. *Competenza, talento ed esperienza*

Čechov: «Non inventare sofferenze che non hai provato, non descrivere paesaggi che non hai veduto – giacché in un racconto la menzogna infastidisce assai più che in una conversazione».

Volendo proprio elencarle, le facoltà necessarie alla scrittura dovrebbero essere tre: a) talento; b) esperienza; c) competenze tecniche.

Ma soprattutto il talento e l'esperienza sono questioni arbitrarie e di non facile comparazione. Per talento si intende la capacità, la predisposizione, il piacere per la scrittura; e per esperienza si intende le esperienze fatte, la vita vissuta. Così è chiaro che non c'è un solo tipo di talento (il talento per la scrittura di Calvino era decisamente diverso da quello di Gadda), e meno che mai una sola esperienza di vita. La vera difficoltà è saper riconoscere il proprio talento, trovare la propria voce, il proprio stile. Così come saper capire cosa della propria esperienza ci distingue dagli altri e vale la pena

di essere raccontato. Le competenze tecniche, i trucchi del mestiere, naturalmente si acquisiscono con la pratica: leggendo e scrivendo molto.

2. *Il lavoro di ricerca*

(«Un artista può forse dipingere un *Ecce Homo* senza avere la minima idea della storia e dei miti ebraici, e di tutte le varie caratteristiche che messe insieme formano l'indole dell'ebreo, le sue convinzioni e i suoi ideali, le sue passioni e i suoi piaceri, le sue speranze e paure? Un musicista può forse comporre *La cavalcata*

delle Valchirie e non sapere nulla della grande epica teutonica? Lo stesso vale per te: devi studiare. Devi arrivare a interpretare il volto della vita con intelligenza», Jack London).

L'esperienza va collocata in un contesto narrativo e questo deve essere conosciuto profondamente. L'ambiente storico, geografico, politico, professionale, psicologico della narrazione. Questo comporta un lungo e paziente lavoro di ricerca, in genere preliminare alla prima stesura. Anche quando si parla di qualcosa a lui quotidiano e attinente, prima di cominciare a scrivere è necessario «vivere» dentro il proprio racconto, «convivere» con i personaggi, percepirne l'ambiente, l'esperienza, la vita prima del momento a quel punto narrato.

Un corollario: conoscere tutto non significa dover *dire* tutto. Occorre saper omettere: un buon lavoro di ricerca si vede dalla consistenza del racconto, più che dalla descrizione minuziosa delle nozioni apprese. (Questo vale soprattutto per gli aspetti tecnico-scientifici).

3. *L'inizio e la fine*

È bene che il primo paragrafo sia il più efficace e tagliente possibile, e che l'ultimo che non arrivi troppo in là, di solito ogni sbrodolamento non giova al racconto. (Il limite di cartelle posto dal concorso è un vantaggio, sarà l'occasione per togliere, in abbondanza, buona parte del superfluo).

4. *La persona narrante*

Si danno, in genere, tre possibilità:

- a) Prima persona: punto di vista del soggetto
- b) Terza persona: punto di vista del narratore
- c) Discorso libero indiretto: storia narrata in terza persona ma con il punto di vista del soggetto.

La scelta della persona narrante cambia sostanzialmente l'impatto del racconto, il tono e la sua efficacia. Ovviamente alcune storie si adattano meglio alla prima persona e altre alla terza. Quindi la scelta va calibrata in base al tipo di racconto che si intende scrivere, oltre che alle proprie preferenze e capacità sull'uno o l'altro registro.

Nella prima persona il punto di vista è quello del narratore: quindi il lettore vede solo quello che vede la voce narrante (che può essere quella del protagonista o meno). La visione, quindi, non è oggettiva, aumentando la soggettività e l'impatto narrativo del protagonista-narratore.

Nella terza persona il narratore, rimanendo distinto dagli attori del racconto, offre un controllo sull'azione maggiore e onnicomprensivo. Ciò permette una maggiore manipolazione dell'oggettività narrata e quindi di ottenere un effetto di maggiore equilibrio.

Il discorso libero indiretto è una via di mezzo tra le due: la narrazione, per quanto oggettiva e distante, si

concentra solamente sul protagonista e racconta solo ciò che lo riguarda e gli accade.

5. *Il registro*

Il registro è l'insieme delle scelte stilistiche e narrative che caratterizzano tecnicamente il racconto. L'uso della terza persona, o della prima persona; i tempi dei verbi e il loro variare; l'uso degli accapo, degli stacchi e delle righe bianche. Il ritmo generale che si dà alla narrazione.

Ovviamente le scelte di registro sono anche legate al genere. Se si scrive un diario intimo, si dovrà usare la prima persona e il passato prossimo. Se si scrive un noir, difficilmente il racconto reggerà la terza persona e un tempo che non sia il presente, o il passato prossimo. Detto ciò sono queste scelte che caratterizzano fortemente un racconto e, quindi, un autore. La cosa più importante è l'equilibrio e la coerenza che si dà al registro. Cioè fare una scelta senza cambiarla durante la narrazione.

6. *La storia*

Va premesso che l'impostazione di una storia non deve essere necessariamente fatta a priori. Quello che non dovrebbe mancare, all'inizio o a metà del lavoro, è una riflessione critica e schematica del proprio scritto. In questi termini occorre tenere presente dei parametri che caratterizzeranno una narrazione: a) il genere (o il non genere) a cui riportarla; b) la trama, la sua struttura e la sua durata; c) il contesto storico e sociale; d) la realtà (o irrealtà) in cui ambientarla.

Anche un racconto piuttosto breve, può essere concepito e strutturato in un modo più complesso, ad esempio, di una linea che segue il tempo narrativo:

flash-back, proiezioni future, stacchi di tempo e di spazio vanno però sempre dosati in equilibrio con la struttura generale del racconto seguendo l'idea di dover spiazzare il lettore ma non confonderlo eccessivamente. Ogni genere, inoltre, ha delle precise regole narrative che di solito vertono sul registro, la caratterizzazione dei personaggi, il tono del racconto, l'ambientazione, l'uso di alcuni espedienti narrativi piuttosto che di altri. Naturalmente non occorre necessariamente aderire ad un genere (né del tutto, né in parte): ogni regola narrativa è fatta per essere violata, più le si conosce e le si domina e maggior senso si darà alla loro violazione.

7. *I personaggi*

«In genere il comportamento del vostro eroe manca sovente di logica, mentre nell'arte, come nella vita, non accade nulla per caso. [...] Per il momento non ho ancora una concezione politica, religiosa e filosofica; ogni mese cambio, e quindi dovrò limitarmi a descrivere come i miei protagonisti parlano, amano, si sposano, si riproducono e muoiono. [...] Anche nel campo della psiche ci vogliono i particolari. Dio ti guardi dai luoghi comuni. Meglio di tutto, non descrivere lo stato d'animo dei personaggi e fare in modo che scaturisca dalle loro azioni...» [...] È un errore voler mettere in scena un gran numero di personaggi. Centro di gravità debbono essere due soli: lui e lei... [...] Al centro due figure principali, una maschile e una femminile, intorno alle quali si raggruppano le altre pedine». Čechov, naturalmente...

E non ci sarebbe molto da aggiungere, se non che i personaggi sono il cuore di un racconto, in mancanza di questi (appunto, meglio se due) tutto crolla o, peggio,

non decolla mai. Anche quando state scrivendo un racconto perfettamente autobiografico in prima persona, quello sulla carta sarà un personaggio che dovrete trattare esattamente come gli altri: qualcuno di totalmente distante e diverso da voi che, col tempo necessario, dovrete conoscere in profondità, finendo per affezionarvi a lui come al migliore e più misterioso dei vostri amici.

8. *I più comuni errori*

Occorrerà fare attenzione ad alcuni, comuni e possibili errori della scrittura: l'uso della punteggiatura, degli stilemi linguistici e lessicali, le ripetizioni di alcune parole e la ridondanza di formule ed effetti che, per quanto efficaci e stranianti, se troppo marcati o ripetuti possono stancare perdendo gran parte della loro forza.

Sul piano narrativo occorrerà prestare attenzione alla coerenza dell'ambientazione e dei personaggi, alla loro credibilità e verosimiglianza, all'uguaglianza dei tempi e del ritmo narrativo, a formule eccessivamente didascaliche (quando cioè la narrazione sta spiegando quello che succede più che raccontarlo, più che mostrarlo).

9. *L'attesa*

Anton Čechov: «Non posso dirvi niente di preciso, consiglio solo di chiudere il racconto in un baule e tenercelo tutto un anno, e poi rileggerlo. Allora vi sarà più chiaro».

10. *La revisione*

Pensate a una ricetta: una volta terminata la prima stesura, e tutte le dovute correzioni, e lasciato decantare il

racconto per un tempo cinque volte superiore a quello a essa necessario senza rivolgergli il benché minimo pensiero, si affronti una revisione profonda e totale. Volendo, e potendo, prima ancora lo si affidi a un buon lettore estraneo ed esterno che ne metta apertamente in discussione i difetti (anche se non lo farà opportunamente, la parte necessaria è la messa in discussione, più che la ricerca dei difetti).

La revisione più è sistematica e meglio è: quindi l'ideale è di affrontare un problema alla volta. La coerenza generale del racconto, la fluidità della narrazione, la struttura, il registro, lo stile, la sintassi, l'ortografia.

[manuali di scrittura narrativa]

Raymond Carver, *Il mestiere di scrivere*, Einaudi.

Vincenzo Cerami, *Consigli a un giovane scrittore*, Einaudi.

NORME REDAZIONALI

il modo migliore di presentare un testo

Qui di seguito una serie di norme solitamente usate dagli editori per uniformare i testi sul piano tipografico e formale.

RIENTRI: la prima riga ha un rientro, in genere di 0,5 cm. A destra e a sinistra non vanno usati rientri. Il testo normalmente si tiene giustificato, cioè con uguale lunghezza per tutte le righe (tranne per la prima e l'ultima) sia a destra che a sinistra.

SPAZIATURE: non occorre lasciare spazi bianchi o distacchi automatici tra un paragrafo e l'altro.

SPAZI: tra una parola e l'altra si lascia uno spazio bianco. Lo spazio, inoltre, si lascia dopo la punteggiatura e non prima. Fare attenzione a non lasciare più di uno spazio. Ciò vale per tutte le punteggiature (., ; : ... ? !). I trattini quando uniscono due parole ("semiserio") non richiedono spazio, quando segnano un inciso ("non era buono - o almeno lo speravo") richiedono uno spazio sia prima che dopo.

CARATTERE: usare sempre lo stesso carattere. I caratteri più leggibili ed efficaci tipograficamente sono quelli più comunemente usati: Simoncini Garamond, Garamond, Baskerville, Times, Times New Roman, Bodoni.

MAIUSCOLE: a parte dove richiesto dalla grammatica (inizio frase, nomi propri ecc.) è buona norma usare le maiuscole il meno possibile.

TITOLI: il titolo del racconto ed eventuali titoli successivi devono essere dello stesso corpo (misura del carattere) del resto del testo, eventualmente in corsivo o in maiuscoletto.

DIALOGHI: quelli all'interno del testo vanno introdotti delle virgolette (caporalate «-----» o alte “----”), oppure da un trattino lungo (esistono due tipi di trattini). Come per la punteggiatura, il trattino o le virgolette vanno attaccate alla parola che stanno servendo, quindi lo spazio bianco deve stare prima, se vengono aperte, e dopo, se vengono chiuse. Le virgolette vanno chiuse una volta chiuso anche il discorso diretto. I trattini, di norma, non si ripetono, almeno per gli incisi, cioè quando il discorso ricomincia subito dopo. La punteggiatura solitamente va fuori dalle virgolette o dai trattini.

Alcuni esempi:

«Corvo Rosso, non avrai mai il mio scalpo» disse John Wayne.

“Corvo Rosso, non avrai mai il mio scalpo” disse John Wayne.

- Corvo Rosso, non avrai mai il mio scalpo, disse John Wayne.

«Corvo Rosso» disse John Wayne, «non avrai mai il mio scalpo».

“Corvo Rosso” disse John Wayne, “non avrai mai il mio scalpo”.

- Corvo rosso - disse John Wayne, - non avrai mai il mio scalpo.

John Wayne disse: «Corvo Rosso non avrai mai il mio scalpo» e poi sputò per terra.

John Wayne disse: “Corvo Rosso non avrai mai il mio scalpo” e poi sputò per terra.

John Wayne disse: - Corvo Rosso non avrai mai il mio scalpo - e poi sputò per terra.

John Wayne disse: - Corvo Rosso non avrai mai il mio scalpo.

QUALCHE ASSAGGIO

estratti celebri di narrazioni sulla scienza

Primo Levi
Il sistema periodico

Ci sono, nell'aria che respiriamo, i cosiddetti gas inerti. Portano curiosi nomi greci di derivazione dotta, che significano «il Nuovo», «il Nascosto», «l'Inoperoso», «lo Straniero». Sono, appunto, talmente inerti, talmente paghi della loro condizione, che non interferiscono in alcuna reazione chimica, non si combinano con alcun altro elemento, e proprio per questo motivo sono passati inosservati per secoli: solo nel 1962 un chimico di buona volontà, dopo lunghi e ingegnosi sforzi, è riuscito a costringere lo Straniero (lo xenon) a combinarsi fugacemente con l'avidissimo, vivacissimo fluoro, e l'impresa è apparsa talmente straordinaria che gli è stato conferito il Premio Nobel. Si chiamano anche gas nobili, e qui si darebbe da discutere se veramente tutti i nobili siano inerti e tutti gli inerti siano nobili; si chiamano infine anche gas rari, benché uno di loro, l'argon, l'Inoperoso, sia presente nell'aria nella rispettabile proporzione dell'1 per cento: cioè venti o trenta volte più abbondante dell'anidride carbonica, senza la quale non ci sarebbe traccia di vita su questo pianeta.

Il poco che so dei miei antenati li avvicina a questi gas. Non tutti erano materialmente inerti, perché ciò non era loro concesso: erano, anzi, o dovevano essere,

abbastanza attivi, per guadagnarsi da vivere e per una certa moralità dominante per cui «chi non lavora non mangia»; ma inerti erano senza dubbio nel loro intimo, portati alla speculazione disinteressata, al discorso arguto alla discussione elegante, sofisticata e gratuita. Non deve essere un caso se le vicende che loro vengono attribuite, per quanto assai varie, hanno in comune un qualcosa di statico, un atteggiamento di dignitosa astensione, di volontaria (o accettata) relegazione al margine del gran fiume della vita. Nobili, inerti e rari: la loro storia è assai povera rispetto a quella di altre illustri comunità ebraiche dell'Italia e dell'Europa.

Italo Calvino

Priscilla. Mitosi

in *Cosmicomiche vecchie e nuove*

...E quando dico «innamorato da morire», - *proseguì Qfwfq*, - intendo qualcosa di cui voi non avete un'idea, voi che pensate che innamorarsi voglia dire per forza innamorarsi di un'altra persona, o cosa, o cosa diavolo, insomma io sono qui e ciò di cui sono innamorato è là, cioè una relazione connessa alla vita di relazione, invece io vi parlo di prima che mi mettessi in relazione con niente, c'era una cellula e quella cellula lì che ero io ed è già tanto, una cosa così basta e avanza a riempirti la vita, appunto di questo senso di pienezza volevo parlare, pienezza non dico per via del protoplasma che avevo, che pur essendo cresciuto in proporzioni notevoli non era comunque niente di eccezionale, si sa che le cellule sono piene di protoplasma se no di cosa volete che siano piene, io parlo d'un senso di pienezza diciamo se permettete la parola aperte le virgolette spiritua-

le chiuse le virgolette, cioè il fatto della coscienza che quella cellula lì ero io, era questa coscienza la pienezza, era questa pienezza la coscienza, una cosa da non lasciarti dormire la notte, una cosa da non star più nella pelle, cioè appunto la situazione che dicevo prima dell'«innamorato da morire».

Italo Calvino
Priscilla. Meiosi
in *Cosmicomiche vecchie e nuove*

Raccontare le cose come stanno vuol dire raccontarle da principio, e anche se si attacca la storia in un punto in cui i personaggi sono organismi pluricellulari, per esempio la storia dei miei rapporti con Priscilla, bisogna cominciare definendo bene cosa intendo quando dico: io, e cosa intendo quando dico: Priscilla, per poi passare a stabilire quali son questi rapporti. Dirò allora che Priscilla è un individuo della mia stessa specie e di sesso opposto al mio, pluricellulare come ora mi trovo a essere anch'io; ma detto questo non ho ancora detto niente, perché devo specificare che per individuo pluricellulare si intende un insieme di circa cinquanta trilioni di cellule molto diverse tra loro ma contraddistinte da certe catene d'acidi identiche nei cromosomi di ciascuna cellula d'ogni individuo, acidi che determinano vari processi nelle proteine delle cellule medesime.

Dunque raccontare la storia di me e di Priscilla vuol dire per prima cosa definire i rapporti che si stabiliscono tra le proteine mie e le proteine di Priscilla sia prese separatamente sia nel loro insieme, comandate sia le mie che le sue da catene d'acidi nucleici disposti in serie identiche in ognuna delle sue cellule e in ognuna

delle mie. E allora raccontare questa nostra storia risulta ancora più complicato di quanto si trattava d'una cellula sola, non solo perché la descrizione dei rapporti deve tener conto di tante cose che succedono nel medesimo tempo ma soprattutto perché è necessario stabilire chi ha rapporti con chi, prima di specificare di quali rapporti si tratta. Anzi, a pensarci bene, definire il tipo di rapporti non è poi così importante come sembra, perché il dire che abbiamo dei rapporti per esempio mentali oppure dei rapporti per esempio fisici non cambia molto, in quanto un rapporto mentale è quello che interessa alcuni miliardi di cellule speciali dette neuroni le quali però funzionano raccogliendo gli stimoli d'un numero così grande d'altre cellule che allora tanto vale considerare tutti i trilioni di cellule dell'organismo in blocco come quando parliamo di rapporto fisico.

Robert Musil
L'uomo senza qualità

Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord. Le isoterme e le isòtere si comportavano a dovere. La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura media annua, con la temperatura del mese più caldo come con quella del mese più freddo, e con l'oscillazione mensile aperiodica. Il sorgere e il tramontare del sole e della luna, le fasi della luna, di Venere, dell'anello di Saturno e molti altri importanti fenomeni si succedevano conformi alle previsioni degli annua-

ri astronomici. Il vapore acqueo nell'aria aveva la tensione massima, e l'umidità atmosferica era scarsa. Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913.

Leonardo Sciascia
La scomparsa di Majorana

Lavorava molto, *per un numero di ore del tutto eccezionale*. A che cosa lavorava, se di tutto quel periodo restano la *Teoria simmetrica dell'elettrone e del positrone*, da lui pubblicata nel '37, e il saggio sul *Valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali*, pubblicato quattro anni dopo la sua scomparsa? Coloro che sono dell'opinione che non facesse più nulla nel campo della fisica, possono anche avere ragione; ma alla pari con coloro che sono dell'opinione esattamente opposta. Scriveva per ore, per molte ore del giorno e della notte: e che scrivesse di fisica o di filosofia, il fatto è che di tutte quelle carte restarono due soli, brevi scritti. Indubbiamente, distrusse tutto poco prima di scomparire: casualmente lasciando, o volontariamente, il saggio che Giovanni Gentile junior pubblicherà nel numero febbraio-marzo 1942 della rivista *Scientia*. La conclusione di questo saggio è per noi, che pochissimo sappiamo di fisica e ancor meno di scienze sociali, profondamente suggestiva: *La disintegrazione di un atomo radioattivo può obbligare un contatore automatico a registrarlo con effetto meccanico, reso possibile da adatta amplificazione. Bastano quindi comuni artifici di laboratorio per preparare una catena comunque complessa e vistosa di fenomeni che sia «comandata» dalla disintegrazione accidentale di un solo atomo radioattivo. Non vi è nulla dal punto di vista strettamente scientifico che*

impedisca di considerare come plausibile che all'origine di avvenimenti umani possa trovarsi un fatto vitale egualmente semplice, invisibile e imprevedibile. Se è così, come noi riteniamo, le leggi statistiche delle scienze sociali vedono accresciuto il loro ufficio che non è soltanto quello di stabilire empiricamente la risultante di un gran numero di cause sconosciute, ma soprattutto di dare della realtà una testimonianza immediata e concreta. La cui interpretazione richiede un'arte speciale, non ultimo sussidio dell'arte di governo. Profondamente suggestiva, diciamo, nel senso dell'inquietudine, della paura. Automaticamente ci siamo trovati a versificarla, a disporre le parole su un foglio in un ritmo di dizione e di visione. Strana operazione e gratuita, si dirà: ma il fatto è che nel condurla abbiamo sentito crescere in noi l'inquietudine, la paura. E provate anche voi, se vi pare: vi troverete di fronte a un tremendo epigramma. (E diciamo epigramma nel significato di composizione poetica breve e concettuosa; ma - chissà - anche ironica, anche beffarda).

Carlo Emilio Gadda
La meccanica

La scienza della realtà e della necessità, delle cause e delli effetti, dell'ingegni di puntamento, di percussione e di pròtasi, quella sola può leggere dal suo quaderno che in sul capo all'Autore cadrà il pomo dall'albero, piantato nel prato, e disgregatasi invece dalle torri erme dell'alpe cadrà la pietra, cercando il profondo; che il giusto colpo spingerà tremendo sopra al bersaglio; e che l'erba, che sarà cresciuta, la mangerà il cavallo, che campato sarà. Ma, davanti l'ombra de' monti e sotto li stellati cieli della notte, per entro e per fuori le vene delli umani e il popolo immenso delle

foreste, de' tenebrosi fatti delle lor anime non ha sortilegio da predir se non pochi, nel gioco riconoscendo delle sue carte tutti quelli che finalmente, consumata alla faccia de' gabbati santi la festa, anche il gufo bargianni dottor grandissimo fattosi in sue sentenze sapientissimamente dirà.

Est quod est.

Christopher Isherwood

Un uomo solo

Ma supponiamo che, tuttavia...

Prendiamo l'istante in cui, anni fa, George entrò allo Starboard Side e posò per la prima volta lo sguardo su Jim, non ancora smobilitato, e bello oltre ogni dire nella divisa della Marina. Supponiamo poi che, in quello stesso istante, giù nel ramo principale dell'arteria coronaria di George, sia cominciato un processo inimmaginabilmente graduale. In qualche modo - non c'è dottore che possa spiegarci perché - il rivestimento interno comincia a diventare ruvido. E, a uno a uno, ioni di calcio trasportati dalla corrente sanguigna cominciano a depositarsi sul morbido endotelio... Così, lentamente, invisibilmente, con la maggiore discrezione e senza il minimo allarme di quei vecchi casinisti nel cervello, si crea una situazione quasi indecentemente melodrammatica: la formazione di una placca ateromatosa.

Limitiamoci a supporlo. (Il corpo sul letto sta ancora russando). È altamente improbabile. Si potrebbero scommettere migliaia di dollari contro il suo verificarsi, questa o qualsiasi altra notte. E tuttavia non c'è dubbio, potrebbe essere sul punto di accadere... entro i prossimi cinque minuti.

Molto bene... supponiamo che questa sia la notte, l'ora, il minuto stabilito.

Ora...

Forse il corpo sul letto si stira leggermente; ma non grida, non si sveglia. Non mostra alcun segno esteriore dello shock istantaneo e annichilente. Corteccia e nucleo vengono assassinati durante il black-out con la velocità di uno strangolatore indiano. Privato del suo ossigeno, il cuore si contrae e si ferma. Tagliata la corrente, i polmoni si afflosciano. In tutto il corpo le arterie si contraggono. Se il blocco non fosse stato totale, se l'occlusione fosse avvenuta in una delle ramificazioni secondarie dell'arteria coronaria, l'equipaggio dello scheletro avrebbe potuto porvi riparo; sono capaci di miracoli d'ingegneria. Con un po' di tempo a disposizione, avrebbero potuto disporre dei condotti di derivazione, isolare, cicatrizzandola, l'area danneggiata. Invece non c'è assolutamente tempo. Muoiono all'improvviso, ai loro posti di combattimento.

Per qualche minuto, forse, la vita si attarda nei tessuti di certe regioni periferiche. Poi, una a una, le luci si spengono e il buio è totale. E se qualche parte della non-entità che chiamavamo George era davvero assente al momento del colpo finale, se era là nelle acque profonde, in alto mare, quando tornerà si troverà senza casa. Perché non potrà più associarsi a ciò che qui giace, senza più russare, sul letto. A ciò che è ora parente della spazzatura nel secchio, in cortile. Entrambi andranno rimossi, a entrambi bisognerà provvedere.

BIBLIOGRAFIE

[romanzi vincitori del premio letterario Merck Serono]

Mark Haddon, *Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte*, Einaudi.

Kazuo Ishiguro, *Non lasciarmi*, Einaudi.

Hans Magnus Enzensberger, *Il mago dei numeri*, Einaudi.

Paolo Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori.

Stefan Merrill Block, *Io non ricordo*, Neri Pozza.

Edward Osborne Wilson, *La creazione*, Adelphi.

Bruno Arpaia, *L'energia del vuoto*, Guanda.

[romanzi]

Aa.Vv., *Racconti matematici*, Einaudi.

Mitch Albom, *I miei martedì col professore*, Rizzoli.

Italo Calvino, *Le cosmicomiche vecchie e nuove*, Mondadori.

Louis-Ferdinand Céline, *Il dottor Semmelweis*, Adelphi.

Michael Crichton, *Preda*, Garzanti.

Paul Collins, *Né giusto, né sbagliato*, Adelphi.

Jeffery Deaver, *La strada delle croci*, Rizzoli.

Edgar Lawrence Doctorow, *Homer & Langley*, Mondadori.

Nicola Gardini, *Lo sconosciuto*, Sironi.

Carlo Emilio Gadda, *La meccanica*, Garzanti.
Christopher Isherwood, *Un uomo solo*, Adelphi.
Ian McEwan, *Sabato*, Einaudi.
Ian McEwan, *Solar*, Einaudi.
Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi.
Gina Lagorio, *Càpita*, Garzanti.
David Leavitt, *Il matematico indiano*, Mondadori.
Primo Levi, *Il sistema periodico*, Einaudi.
Oliver Sacks, *Zio Tungsteno*, Adelphi.
Leonardo Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi.
Mary Shelley, *Frankenstein*, Einaudi.
Robert Louis Stevenon, *Dr. Jekyll e Mr. Hide*, Einaudi.
Daniel Kehlmann, *La misura del mondo*, Feltrinelli.
Richard Preston, *Area di contagio*, Rizzoli.
Richard Powers, *Il fabbricante di eco*, Mondadori.
Giuseppe Pontiggia, *Nati due volte*, Mondadori.
Jules Verne, *Viaggio al centro della terra*, Einaudi.
Edward Osborne Wilson, *Anthill*, Elliot.

[saggi vincitori del premio letterario Merck Serono]

Luigi Luca Cavalli-Sforza, *L'evoluzione della cultura*, Codice Edizioni.
Carl Djerassi, *Operazione Bourbaki*, Di Renzo Editore.
Edoardo Boncinelli, *L'anima della tecnica*, Rizzoli.
Guido Barbujani, *L'invenzione delle razze*, Bompiani.
Gianni Bonadonna e Giangiacomo Schiavi, *Medici umani, pazienti guerrieri*, Baldini Castoldi Dalai.
John D. Barrow, *Le immagini della scienza*, Mondadori.

[saggi]

- Luigi Luca Cavalli-Sforza, *Geni, popoli e lingue*, Adelphi.
Luigi Luca Cavalli-Sforza, *Storia e geografia dei geni umani*,
Adelphi.
Flo Conway, *L'eroe oscuro dell'età dell'informazione*, Codice Edizioni.
Jared Diamond, *Armi, acciaio e malattie*, Einaudi.
Apostolos Doxiadis, Christos Papadimitriou, *Logicomix*,
Guanda.
Gerald Durrell, *Il picnic e altri guai*, Adelphi.
Gerald Durrell, *Incontri con animali*, Adelphi.
Gerald Durrell, *Io e i lemuri*, Adelphi.
Gerald Durrell, *La mia famiglia e altri animali*, Adelphi.
Gerald Durrell, *Storie del mio zoo*, Adelphi.
Giuseppe Gavazzi, *La colorata lentezza delle galassie*, Marsilio.
Roald Hoffmann, *Se si può, si deve?*, Di Renzo Editore.
Jonah Lehrer, *Proust era un neuroscienziato*, Codice Edizioni.
Konrad Lorenz, *E l'uomo incontrò il cane*, Adelphi.
Konrad Lorenz, *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*,
Adelphi.
Konrad Lorenz, *L'anello di re Salomone*, Adelphi.
Gabriele Lolli, *La crisalide e la farfalla*, Bollati Boringhieri.
Eugenes Marais, *L'anima della formica bianca*, Adelphi.
Erns Mayr, *L'unicità della biologia*, Raffaello Cortina.
Antonio Pascale, *Scienza e sentimento*, Einaudi.
Jeremy Rifkin, *Ecocidio*, Mondadori.
Oliver Sacks, *L'isola senza colore*, Adelphi.
Oliver Sacks, *Musicofilia*, Adelphi.
Joe Schwarcz, *Come si sbriciola un biscotto?*, Longanesi.
Giuseppe Sermonti, *Le delizie della biologia*, Lindau.
Rebecca Skloot, *La vita immortale di Henrietta Lacks*, Adelphi.
Sherry Turkle, *La vita nascosta degli oggetti tecnologici*,
Ledizioni.

[indirizzi utili]

www.scienzanarrata.it

www.premioletterariomerck.it/concorso.php

www.facebook.com/scienzanarrata

<http://twitter.com/ScienzaNarrata>

Il bando del concorso «La scienza narrata»

La scienza narrata è un concorso dedicato a racconti che sappiano sviluppare efficacemente un intreccio tra scienza e letteratura: ai partecipanti si richiede un esercizio di scrittura creativa che contenga nella trama un elemento scientifico.

Oltre a stimolare una creatività individuale espressa attraverso l'arte del racconto, l'obiettivo che Merck si pone è di attivare, attraverso la scrittura, un interesse ad approfondire temi scientifici di grande attualità, come le nuove frontiere della medicina, la genetica o le bio- tecnologie e, allo stesso tempo, di raccontare la scienza attraverso un linguaggio più semplice e diretto, permettendole di uscire dagli abituali ambiti spesso troppo specialistici. Un progetto finalizzato a promuovere la capacità di integrare saperi diversi al fine di favorire l'espressione di un pensiero complesso.

Modalità di partecipazione:

Si concorre con un racconto di massimo 12.000 battute (6 cartelle di 2.000 battute spazi inclusi).

I premi verranno così assegnati:

1° classificato un premio del valore di 1.000 euro

2° classificato un premio del valore di 750 euro

3° classificato un premio del valore di 500 euro

La giuria si riserva inoltre di assegnare **Menzioni d'onore** ad altri racconti che si saranno rivelati meritevoli.

I racconti migliori saranno editati e raccolti in una **pubblicazione**.

La giuria è composta da: Gabriele Beccaria (responsabile *La Stampa - TuttoScienze*), Patrizia Carrano (scrittrice), Luca Naponiello (communication manager Merck Serono S.p.A.), Giovanni Nucci (editor), Carlo Alberto Redi (accademico dei Lincei, prof. ord. zoologia e biologia dello sviluppo, univ. di Pavia), Luigi Ripamonti (direttore *Corriere Salute*), Marco Rossari (scrittore e traduttore), Giorgio Vasta (scrittore), Maurizio Braucci (sceneggiatore, scrittore), Mario Capello (scrittore), Vincenzo Mansueto (giornalista), Armando Massarenti (responsabile del supplemento culturale, *Il Domenicale Sole 24 ore*).

La giuria esaminerà le opere pervenute e determinerà il vincitore. Il giudizio della giuria è insindacabile.

La partecipazione al concorso è gratuita.

I concorrenti dovranno consegnare una copia del loro racconto entro il **30/4/2013** al professore referente del Liceo e inviarne copia in formato elettronico alla segreteria del concorso.

E-mail: **scienzanarrata@hfconvention.eu**

Nell'oggetto dell'e-mail dovrà essere specificato nome dell'autore e scuola di appartenenza.

Il racconto dovrà essere spedito in formato word, avere un titolo e indicare, in coda, i dati personali dell'autore (nome, classe, istituto, indirizzo e recapito telefonico). Il materiale non verrà restituito. I racconti potranno essere raccolti in pubblicazioni a stampa o via *Annotazioni*. Con l'invio del materiale gli autori dichiarano la loro accettazione dei termini e delle modalità del presente concorso, ivi inclusa l'autorizzazione all'utilizzo dei dati forniti per i fini sopraindicati.

La cerimonia di premiazione avrà luogo nel mese di luglio 2013 nell'ambito della serata conclusiva dell'11° Premio Letterario Merck. I vincitori verranno avvisati per il tramite di una comunicazione presso il proprio domicilio o istituto scolastico di riferimento e dovranno ritirare personalmente il premio.

Annotazioni

Annotazioni

Annotazioni

Annotazioni

Annotazioni