

## INTRODUZIONE

De infinitis finita scientia<sup>1</sup>.

La sistemazione in una «scienza finita» di un numero infinito di eventi – e per quanto riguarda la medicina – di sintomi e di manifestazioni cliniche, sembra essere lo scopo principale del trattato di Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (*Anatomia della melanconia*)<sup>2</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1621 e le cui continue revisioni e aggiunte nelle quattro successive edizioni stampate durante la vita dell'autore appaiono mimare la complessità dell'oggetto della sua narrazione e indicare la volontà di organizzare la materia in una trattazione il più possibile completa e articolata. Il paradosso, di cui Burton mostra piena consapevolezza, è nella impossibilità di raggiungere la completezza, di ottenere il finito dall'infinito, e la sua scrittura testimonia della continua lotta con la materia e con la parola per avvicinarvisi il più possibile.

Burton (1577-1640) vive in un periodo in cui i mutamenti epistemologici che accompagnano e promuovono i grandi cambiamenti in campo scientifico, filosofico, politico, religioso costringono uno scrittore a ripensare i modi in cui una disciplina può essere studiata e raccontata ad un pubblico di lettori che va anch'esso mutando profondamente. La grande costruzione della catena dell'essere, di antichissima origine neoplatonica, in cui ogni elemento, vivente o non vivente, presente in natura, dal grado minimo di esistenza all'essere perfettissimo, ha il suo posto in una scala gerarchica rigida e immutabile ed è in un rapporto prestabilito con tutti gli altri elementi del cosmo, ciascuno dei quali si trova alla distanza minima possibile dal più vicino, in modo che la rete così costruita

<sup>1</sup> La frase, attribuita a Porfirio, si riferisce al diritto, considerato come arte, cfr. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton University Press, Princeton 1957 (trad. it. *I due corpi del Re*, Einaudi, Torino 1989, p. 120 n).

<sup>2</sup> Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, a cura di J. B. Bamborough, M. Dodsworth, T. C. Faulkner, N. K. Kiessling, R. L. Blair, Oxford University Press, Oxford 1989-2000, voll. I-VI. Se non altrimenti indicato, tutte le citazioni dall'originale sono tratte da questa edizione.

non abbia spazi vuoti<sup>3</sup>, offre agli scrittori un modello di universo all'interno del quale i racconti si possono moltiplicare, arricchire, ma in cui la narrazione si svolge sempre in un mondo sostanzialmente identico a se stesso e non entra mai in conflitto con il modello comunemente accettato.

Questo paradigma tende a divenire meno rigido e più problematico proprio nel periodo in cui Burton studia e insegna ad Oxford presso il Christ Church College. «*There are more things in Heaven and Earth, Horatio, than are dreamt of in our philosophy*»<sup>4</sup> [Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante ne sogniamo nella nostra filosofia], afferma Amleto, mostrando il proprio sconcerto nei confronti di un evento a cui non riesce a dare una spiegazione. Le corrispondenze tra le cose diventano difficili da sostenere di fronte alla scoperta di oggetti, animali, piante, persone, prima ignoti, che non trovano facilmente posto nel modello. Le scoperte dell'astronomia avanzano dubbi su un'immagine del cosmo perfettamente simmetrica e ordinata e quindi conoscibile e rassicurante. Ed è Francis Bacon, al cui pensiero Burton è spesso debitore, a esprimere compiutamente il timore degli intellettuali che un'immagine del mondo stabile non si possa più costruire:

*The first question concerning the celestial bodies is whether there be a system, that is whether the world or universe compose altogether one globe, with a centre; or whether the particular globes of earth and stars be scattered dispersedly, each on its own roots, without any system or common centre*<sup>5</sup>.

[Il primo interrogativo a proposito dei corpi celesti è se ci sia un sistema, vale a dire se il mondo o l'universo compongano un globo unico, con un centro o se i singoli globi della terra e delle stelle siano sparsi disordinatamente, ciascuno con le proprie radici, senza un sistema o un centro comune].

Il dubbio sull'esistenza di un universo ordinato, che la «catena dell'essere» rendeva, per così dire, totalmente connesso, mina la comprensibilità del mondo perché rende impossibile costruirne un modello stabile, pensare un unico parametro che riesca a ordinare i dati conoscitivi che in questo periodo vanno accumulandosi con grande velocità e mutano concezioni da tempo consolidate, nella mente degli intellettuali come in quella della gente comune. La creazione e la distruzione di modelli del cosmo li rende tutti ugual-

<sup>3</sup> Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1936.

<sup>4</sup> William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, a cura di J. Dover-Wilson, Cambridge University Press, Cambridge 1969<sup>4</sup>, I, v, 168-69.

<sup>5</sup> Francis Bacon, *Descriptio orbis intellectualis*, in *The Works of Francis Bacon*, a cura di J. Spedding, R. L. Ellis, D. D. Heath, vol. III, Cambridge University Press, Cambridge 1905, p. 690. Se non altrimenti indicato, le traduzioni dei passi citati sono mie.

mente probabili e tutti ugualmente precari: molti ordinamenti possibili equivalgono a nessun ordinamento certo. La preoccupazione espressa da Francis Bacon è infatti che il mondo, così destrutturato, non sia «pensabile». Non pensabile vuol dire evidentemente anche inesprimibile, dato che la funzione di definizione e di organizzazione del linguaggio viene meno se ciò che deve essere espresso non è suscettibile di un ordinamento non ambiguo. La costruzione di una relazione tra le cose è tuttavia essenziale alla conoscenza: da oggetti dispersi, *scattered* (sparsi qua e là) dice Bacon, non si può costruire un sistema conoscitivo. Troveremo nel linguaggio di Burton quest'ansia di ordinamento e la volontà esasperata di definire e dare una collocazione precisa in un modello coerente a qualcosa che sistematicamente sfugge.

L'ipotesi interpretativa su cui si basa questa analisi dell'*Anatomy* riguarda la possibilità che la crisi della «catena dell'essere» abbia come conseguenza da un lato che la relazione tra le cose come parametro di leggibilità del mondo – non più immediata – divenga patrimonio delle scienze dell'occultismo, dall'altro che sia la parola, attraverso la metafora e le figure del discorso in generale, a farsi carico di stabilire un rapporto tra gli oggetti esistenti che ontologicamente non è facile continuare a sostenere. In quest'ordine di idee, verrà prima compiuta un'analisi ragionata delle tre ripartizioni di cui si compone il trattato di Burton per arrivare poi a uno studio della lingua e della scrittura dell'*Anatomy* che la inserisca pienamente nella cultura del suo tempo, mettendo in luce il tentativo dello scrittore di restituire al mondo la comprensibilità che sembrava in pericolo.

Le utopie, un genere letterario che tra Cinquecento e Seicento acquista grande importanza, assolvono esattamente al compito di descrivere un mondo perfetto, e quindi perfettamente pensabile e narrabile. La più antica di queste, *Utopia* di Sir Thomas More, pubblicata nel 1516<sup>6</sup> e modello di tutte le altre, spesso citata da Burton, presenta un mondo ideale che «paga» la propria perfezione con la non-esistenza. La sua linearità e la sua coerenza permettono di individuare con chiarezza la legge che presiede al suo ordinamento e recuperano, anche se in modo diverso, quella rete di rapporti tra le cose e tra le persone che facevano del mondo costruito sulla «catena dell'essere» un mondo perfettamente pensabile e conoscibile, un mondo che tuttavia non è in nessun luo-

<sup>6</sup> Thomas More, *Utopia*, s.e. (ma Lovanio 1516; trad. it. a cura di T. Fiore, Laterza, Bari 1986).

go, se non nel non-luogo del linguaggio (l'espressione è di Michel Foucault)<sup>7</sup>. La figura retorica dominante nell'opera è, significativamente, l'antifrasi, vale a dire, la negazione nel nome di qualsiasi statuto di realtà il mondo di *Utopia* possa avere<sup>8</sup>: la capitale dell'isola è Amauroto, l'oscura, l'ignota, il fiume è Anidro, privo di acqua, gli abitanti sono Acori, senza città, e si potrebbe continuare. Una situazione doppiamente paradossale, sia perché questi oggetti inesistenti sono descritti in tutti i particolari, sia perché il nome proprio, massimo punto di contatto che la lingua realizza con la cosa designata, si fa carico di negarne l'esistenza e proprio la chiarezza della matrice etimologica la qualifica come non esistente: la lingua distrugge l'oggetto nel momento in cui, dandogli un nome, lo crea. Non è quindi sorprendente che tra la fine di un modello di mondo e la costruzione di uno nuovo l'utopia diventi negativa. *Mundus alter et idem* di Joseph Hall (il *Mercurius Britannicus* citato da Burton), pubblicato nel 1605<sup>9</sup>, è, appunto, una distopia, non solo e non tanto perché presenta un mondo negativo, ma soprattutto perché costituisce un atto di sfiducia in tutte le utopie, nella convinzione che sia impossibile qualsiasi costruzione ideale, perché il mondo è sempre lo stesso e costruirne un altro significa solo duplicare i difetti di quello esistente. Di qui, l'inutilità del viaggio, che non può far scoprire mondi migliori, ma solo farci prendere atto che la stessa follia (per esempio nella città di Moronia) attraversa tutto l'universo. Che un'alterità vera e propria sia impossibile è espresso simbolicamente da Hall con un ardito plurilinguismo che fa di quest'opera una sorta di *Finnegans Wake ante litteram*. Almeno cinque, oltre al latino e al greco, sono le lingue con cui sono costruiti nomi propri e nomi comuni: Friviandia dal francese *viandes friandes*, Assadora dallo spagnolo *asador*, spiedo, Nuchtermagen, un mostro, dal tedesco *Nuchtern*, digiuno e *Magen*, stomaco ecc. La modalità di questa costruzione, che Hall si preoccupa di rendere il più chiara possibile aggiungendo ironicamente un glossario, serve a ribadire, con un espediente strutturale, l'idea che il mondo è sempre lo stesso, per cui affiancare termini derivati dal francese,

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966 (trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978, p. 6).

<sup>8</sup> Vita Fortunati, *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Longo, Ravenna 1979. Ho studiato il problema delle prime utopie inglesi in Stefania D'Agata D'Ottavi, *Tra due utopie*, in *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Atti del Convegno internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 settembre 1990, a cura di N. Minerva, Longo, Ravenna 1992, pp. 71-80, che qui seguo da vicino.

<sup>9</sup> Joseph Hall, *Mundus alter et idem*, J. van Waesberge, Utrecht 1643 (trad. it. *Un mondo diverso e identico*, a cura di G. Zucchini, Guida, Napoli 1985).

dall'italiano, dal tedesco assume il significato di estendere universalmente il campo semantico della qualità designata e far emergere, senza possibilità di equivoco, l'identità dalla diversità, il *mundus alter et idem*, appunto. Se ora prendiamo in considerazione la narrazione utopica di Francis Bacon, *New Atlantis*<sup>10</sup>, che chiude l'età di Giacomo I, ci troviamo di fronte a una situazione del tutto diversa. Com'è noto, l'opera è incompiuta (venne pubblicata postuma nel 1627), ma l'argomento è sufficientemente delineato per farci comprendere che ci troviamo di fronte a qualcosa di completamente nuovo. In primo luogo, non esiste alcuna contrapposizione tra «vecchio» e «nuovo» mondo, ma la narrazione inizia *in medias res*: «*we sailed from Peru...*»<sup>11</sup> [salpammo dal Perú]. L'isola, la Nuova Atlantide, è descritta pochissimo, ma sappiamo che è depositaria di una sapienza molto antica che risale a Salomone e i nomi, in numero molto limitato, sono tutti di origine biblica. Bensalem, la capitale, Solamona, città importante ecc. Quello che viene soprattutto sottolineato è l'aspetto simbolico delle istituzioni dell'isola, la cui principale occupazione sembra essere lo studio della natura: il «Collegio dell'opera dei sei Giorni» è stato istituito «*for the finding out of the true nature of things*»<sup>12</sup> [per scoprire la vera natura delle cose]. I gesti dei personaggi sono rituali, i colori degli abiti e degli oggetti così minuziosamente sottolineati da suggerire implicazioni magiche; il numero tre e i suoi multipli sono alla base di qualunque azione o cerimonia. Il valore attribuito all'oro e alle gemme sembra recuperare quella simbologia ermetica e cabalistica che More, sulla scia di Erasmo, rifiuta. A una prima impressione, sembrerebbe che Bacon, alla fine della sua esistenza, nel costruire il suo mondo ideale, ritrovi quella dimensione magica tante volte criticata nelle opere precedenti e si contraddica dopo aver negato che la magia possa essere un parametro di interpretazione della realtà. Il paradosso è, tuttavia, solo apparente. Il principio che presiede alla costruzione e all'ordinamento dell'isola è, infatti, l'esperimento scientifico, che ha come scopo la conoscenza e il dominio della natura. Le regioni «inferiore» e «superiore» in cui gli esperimenti avvengono sono simboli dell'esplorazione degli elementi a cui lo scienziato si dedica, e le caverne in cui egli lavora sono forse un'allusione ai limiti della conoscenza che la caverna rappresenta nel mito platonico.

<sup>10</sup> Francis Bacon, *New Atlantis* (1627), in Id., *The Advancement of Learning and New Atlantis*, a cura di A. Johnston, Clarendon Press, Oxford 1974.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 230.

In questo contesto, il rituale, il simbolo ermetico sono da una parte il segno di una società fondata su un ordine rigorosamente definito, che comporta la semantizzazione di ogni particolare, dall'altra indicano che i significati che in tal modo si stabiliscono sono esoterici, possono circolare solo in una ristretta cerchia di persone, e solo in parte sono comunicabili al mondo esterno.

Il capovolgimento della realtà operato da More non ha bisogno di segreti: basta, per così dire, cambiare di segno al mondo che si conosce. Quello creato da Bacon è tutto da costruire. *Utopia* descrive una società ideale, tanto perfetta da non aver bisogno di sviluppi futuri, *New Atlantis* è un progetto culturale, in cui evoluzione e mutamento sono condizioni della sua stessa esistenza, com'è logico attendersi in un modello basato sul progresso scientifico. Se Raphael Hythloday, il protagonista di *Utopia*, compie un viaggio alla ricerca di un modello etico-politico che salvi la legibilità del mondo, *New Atlantis* è la realizzazione di una metafora contenuta in *The Advancement of Learning* dello stesso Bacon: «*A ship setting out into the open sea on a voyage of discover*»<sup>13</sup> [una nave che salpa verso il mare aperto per un viaggio di scoperta]. Al mondo chiuso di More fa riscontro, nelle parole di un grande storico della scienza<sup>14</sup>, «l'universo infinito» di Bacon. Non si tratta, quindi, del vecchio modello monocentrico e antropocentrico, perduto per sempre, ma di un mondo nuovo, che sembra aver trovato nella scienza quel parametro di ordinamento dei dati che consente la costruzione di una visione che, tuttavia, non è mai definitiva. Ma al ritrovamento di uno strumento di conoscenza la cultura ha pagato il suo prezzo: la natura non parla più per similitudini, l'affinità tra gli oggetti naturali è solo un'ipotesi scientifica, che dipende dalla maggiore o minore attendibilità dei sensi dell'uomo e dalla capacità interpretativa di questi. La fitta rete di corrispondenze che costituiva la catena dell'essere non esiste più. Al suo posto, l'artificio dell'esperimento, molto più problematico e molto meno totalizzante, che consente un avanzamento della conoscenza lento e parziale, senza che dall'esperimento scientifico sia possibile trarre conclusioni troppo generali. Com'è stato autorevolmente detto, *invenire* non vuole più dire «trovare» qualcosa che già si conosce, ma «scoprire» ciò che prima era ignoto e che deve essere capito e interpretato<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 24. Il soggetto è *Learning*.

<sup>14</sup> Alexandre Koyré, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1984.

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano 2007, p. 47.

L'opera di Burton si colloca a metà strada tra le due concezioni del mondo che abbiamo cercato di delineare e, malgrado il suo argomento sia una malattia, egli costruisce la sua utopia a partire dallo Stato ideale di More, ma con i dubbi e gli interrogativi messi in luce dall'opera di Francis Bacon. Ne è testimone la ricchezza un po' caotica della trattazione, che mostra un certo timore nell'avventurarsi in terreni parzialmente inesplorati, e richiede incessantemente l'appoggio di *auctoritates*, ma soprattutto, come vedremo, l'organizzazione strutturale e linguistica dell'*Anatomia della melanconia* stabilisce con il lettore un dialogo incessante e originale, da cui emerge con chiarezza la difficoltà di comunicare in modo completo una materia complessa e in via di definizione. E questo ha a che fare sia con la medicina che con la letteratura, legate teoricamente più di quanto si possa immaginare, e simbolicamente in relazione reciproca tramite il termine *Anatomy*, che dal tardo Quattrocento in poi tende a sostituire nella trattatistica la parola *speculum*, il rispecchiamento di un modello e di un'autorità riconosciuta, da studiare e imitare<sup>16</sup>. Se per la letteratura l'immagine della dissezione è una metafora, per la medicina è uno degli strumenti di conoscenza del corpo umano, peraltro non incontrastato: la discussione sulla possibilità di ricavare informazioni sul vivente dalla dissezione di un cadavere era al tempo di Burton molto vivace<sup>17</sup>, anche se la pubblicazione dell'opera di Vesalio, *De humani corporis fabrica*<sup>18</sup>, aveva fatto giustizia di molti dubbi e pregiudizi. La melanconia, che è l'oggetto dell'analisi, riguarda sia la vita fisica che quella intellettuale e morale della persona malata e richiede uno studio su più livelli, con spostamenti tra i vari piani coinvolti che ne rendono la narrazione particolarmente complessa e articolata. Non è, infatti, un caso che Burton, oltre a rielaborare continuamente la sua opera, premetta alla trattazione vera e propria tutta una serie di testi aggiuntivi, che costituiscono uno dei più ricchi apparati paratestuali dell'epoca. Dalla seconda edizione dell'*Anatomy*, prima ancora della prefazione (*Democrito Junior al Lettore*) troviamo un *Argomento del frontespizio*, illustrato, in cui sono raffigurati i vari tipi di melanconico e le immagini sono accompagnate da descrizioni in versi di ciascun personaggio: composizioni in rima, dal ritmo quasi di ballata, in cui non senza ironia

<sup>16</sup> G. Melchiori, Introduzione a John Donne, *Anatomia del mondo. Duello della morte*, Mondadori, Milano 1983, pp. xxix-xxx.

<sup>17</sup> Nancy G. Siraisi, *Segni evidenti. Teoria e testimonianza nelle narrazioni di autopsie nel Rinascimento*, in «Quaderni storici», XXXVI, dicembre 2001, n. 3, pp. 719-44.

<sup>18</sup> Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, Basilea 1542.

si individuano le caratteristiche di ciascun tipo. Segue la dedica dell'autore al suo patrono, il barone di Berkeley, in cui, adoperando lo pseudonimo di Democrito Junior, oltre alle lodi abituali, si dice esplicitamente che l'opera è stata rivista per la quarta volta; poi, in latino, l'esortazione dell'autore al suo libro, una sorta di congedo in cui chi scrive individua i suoi destinatari ideali, e infine, un riassunto dell'opera (*L'Autore riassume la melanconia Διαλογικῶς*), ma si dovrebbe piú correttamente dire una narrazione in versi (in inglese) in cui si afferma che tutto è melanconia e che godere di stati melanconici porta a rendere piú grave e meno curabile la patologia, una convinzione che verrà ribadita varie volte nel corso della trattazione. Ma non è finita, perché, dopo la lunghissima prefazione, si trova un'apostrofe al lettore, scritta in latino (*Lectori male feriato*), in cui lo si invita a giudicare l'opera senza pregiudizi e si ritorna sul tema della universalità della melanconia, in grado di suscitare sia il pianto di Eraclito che il riso di Democrito, due reazioni opposte alla medesima osservazione della follia umana. Infine, ad ogni ripartizione è premesso un prospetto (*synopsis* nelle prime due parti, direttamente *analysis* nella terza), in cui i vari aspetti della melanconia vengono indicati graficamente nelle loro interrelazioni, espresse da parentesi graffe, inserite una dentro l'altra, a dare un'idea del carattere labirintico dell'argomento che si va a trattare. La terza ripartizione ha anche una prefazione a sé, che avremo modo di discutere. Questo materiale che, come dice Genette<sup>19</sup>, si trova sulla soglia dell'opera e ha il compito di aiutare il lettore e comprendere meglio il testo, ha in Burton soprattutto la funzione di creare il suo lettore, di indirizzare chi prende in mano il libro verso l'interpretazione che all'autore sembra giusta e di guidarlo, attraverso un percorso non lineare, ma tortuoso, che mimica le difficoltà della materia e le relazioni tra i fenomeni, per una strada che gli appare in grado di portare alla conoscenza. La lettura e la scrittura sono anche attività ricreative e, come tali, hanno potenzialmente un effetto terapeutico sulla melanconia; del resto, l'autore stesso afferma di scrivere di melanconia per allontanarla da sé, per esorcizzarla. E quindi, guidare il lettore a una lettura corretta e piacevole equivale a mostrare uno dei modi in cui si può affrontare la malattia melanconica e superarla.

L'opera di Burton resiste a qualsiasi tentativo di inquadrarla in un genere letterario ben definito; essa è stata di volta in volta considerata un'enciclopedia, un centone, una satira menippea, un

<sup>19</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.



trattato di medicina, un'opera di retorica, ma nessuna di queste definizioni riesce a rendere ragione di tutte le sue caratteristiche. Il fatto è che carattere principale dell'*Anatomy* è l'interdisciplinarietà, perché Burton, per illustrare le sue argomentazioni, procede per accumulo e tutto quello che gli serve a provare quello che vuole dimostrare viene messo in campo, senza troppa attenzione alla sfera conoscitiva a cui appartiene. Così, un'osservazione scientifica può essere provata tramite un argomento tratto dall'astrologia, da un trattato filosofico o da una commedia antica. Quello che soprattutto gli interessa è mostrare il momento in cui un'idea prende forma e il modo in cui una serie di elementi, che ancora vivono una vita relativamente indipendente, concorrano a formare un oggetto, e farne scrittura. È uno dei modi in cui, come si è accennato, l'autore ricrea con la parola quella relazione tra le cose che dal punto di vista ontologico stava scomparendo.

Una certa affinità tra letteratura e medicina è un'ipotesi che ha una lunga storia e si basa sulla convinzione, carica di conseguenze teoriche e pratiche, che la medicina, al pari della retorica e della poesia, sia un'arte. È Aristotele nella *Retorica* a raccogliere un'antica tradizione e a stabilire un paragone tra le due discipline, che si trova anche, tra l'altro, nel *Fedro* platonico:

È evidente che il suo (della retorica) compito non è persuadere, ma individuare i mezzi idonei a persuadere su ciascun argomento, come avviene anche in tutte le altre arti, come non è compito della medicina rendere sani, ma avanzare verso la guarigione fino al punto in cui è possibile; infatti, è comunque possibile curare anche coloro che non possono recuperare la salute<sup>20</sup>.

Il termine adoperato da Aristotele, comunemente tradotto con «arte», è *τέχνη* e l'osservazione, che qui è solo una similitudine, in realtà contiene un principio fondamentale, vale a dire il fatto che gli strumenti a disposizione dell'oratore, come del medico, devono essere adattati alle singole situazioni. Questo permette di considerare la medicina una disciplina prevalentemente «pratica» (*practica philosophia*), anche se non senza discussioni e controversie. Di qui, il rifiuto di Burton e la sua ironia nei confronti di un'applicazione troppo rigida del metodo scolastico, ancora alla base dell'insegnamento medico nelle università, mentre la descrizione di esperimenti scientifici, il lavoro della Royal Society, di recente istituzione, l'opera di Harvey sulla circolazione del sangue<sup>21</sup>, per quanto controversa,

<sup>20</sup> Aristotele, *Retorica*, I, 1155b, in Id., *Retorica, Poetica*, a cura di L. Firpo, UTET, Torino 1992.

<sup>21</sup> William Harvey, *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*, Fitzer, Francoforte 1628.

cominciavano a far dubitare di un insegnamento medico impegnato a inserire i nuovi dati che la ricerca medica forniva continuamente nel quadro interpretativo basato solo sull'autorità del *Corpus Hippocraticum*, delle opere biologiche di Aristotele e degli scritti di Galeno, e a far invece prendere in considerazione il valore conoscitivo dell'esperimento e dell'osservazione diretta, allo stesso modo in cui, in un altro campo, Galileo lottava perché piuttosto che discutere se i satelliti di Giove fossero «necessari», secondo la metafisica di Aristotele, il cardinale Bellarmino guardasse nel suo cannocchiale.

Ne consegue – e questo è un altro importante punto di contatto tra le due discipline – che strumento primario della ricerca medica e di qualsiasi opera che voglia compiutamente trattarne è la *divisio*, vale a dire la distinzione, il più sottile possibile, tra le funzioni dei vari organi, le cause della melanconia, generi e specie delle sue varie manifestazioni. Lo scopo è di arrivare per gradi alla definizione dell'essenza della patologia. I prospetti (*synopses* nelle prime due ripartizioni e *analysis* nella terza) premesse alle varie partizioni dell'opera sono l'equivalente retorico di questa pratica e alludono al fatto che come l'anatomista fa la dissezione del corpo umano, lo scrittore la fa del corpo della conoscenza. Vedremo nei particolari, analizzando la prima ripartizione, il modo in cui Burton interpreta la *divisio*, seguendo la scuola di Galeno e le scoperte moderne.