



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

«Un piccolo e personale naufragio»:
la scrittura di Daniele Del Giudice al confine
tra letteratura e vita

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatori

Prof. Domenico Cangiano

Prof. Alberto Zava

Laureando

Davide Tempesta

Matricola n. 875745

Anno Accademico

2022/2023

Eccomi qui, davanti a un foglio bianco.

Quante volte, dalla prima? Quante volte ancora, fino all'ultima?

Non son balle, scrivere è difficile. Per tutti.

Si è soli, dopo le chiacchiere, le discussioni,

gli incontri, le letture. Si è soli e fa fatica.

[...] Si è soli. Fa fatica e fa paura.

Daniele Del Giudice, In questa luce

Indice

Introduzione	1
1. Del Giudice nel passaggio agli anni Ottanta: una continua discontinuità	6
1.1. Il sentimento della cesura: tradizione letteraria e “fine delle ideologie”	6
1.1.1. Il contesto del romanzo italiano tra anni Settanta e Ottanta: un problema di tradizione	6
1.1.2. La posizione di Del Giudice	12
1.2. Oltre la cesura: i “maestri” di Del Giudice	20
1.2.1. Le “lezioni” di Italo Calvino	21
1.2.2. Il “contatto” con Jerzy Grotowski	40
1.3. Del Giudice, uno scrittore di (tras)formazione	45
2. <i>Lo stadio di Wimbledon</i> : per un percorso «dalla carta all’esperienza» e viceversa.....	50
2.1. La «tolleranza del passato»: l’indagine su Bazlen come rivalutazione della cesura tra passato e presente	52
2.2. Un «movimento perpetuo»: rifondare il confine tra “saper essere” e “saper scrivere”	58
2.2.1. La dicotomia tra vita e letteratura: la scelta di Bazlen e la vicenda de <i>Il Capitano di lungo corso</i>	58
2.2.2. La scrittura come naufragio: metafore nautiche ne <i>Lo stadio di Wimbledon</i>	65
2.2.3. Verso una concezione di letteratura come probabilità	78

3. *Atlante occidentale: un manuale per la contemporaneità*..... 95

3.1. Il *Taccuino di Ginevra*: un intermezzo tra lo *Stadio* e l'*Atlante*.....97

3.2. L'occhio di Del Giudice tra visibile e invisibile 107

3.2.1. La poetica degli oggetti come sentimento e relazione..... 107

3.2.2. Gli oggetti e gli esperimenti di Epstein e Brahe nell'epoca della visibilità.....115

3.2.3. Narrare le non-cose: trasformazioni, problemi e possibili soluzioni..
.....119

3.3. Ricordi, cose e tempo: la forma e il valore della memoria nella temporalità contemporanea..... 127

3.4. Un romanzo-esperimento: aspetti quantistici della narrazione 132

3.4.1. La descrizione scorporata di oggetti e azioni..... 134

3.4.2. Il *mindset* di Brahe: pensare e vedere attraverso la fisica 138

3.4.3. Le modalità di interazione tra i personaggi: spazialità e punti di vista
..... 141

3.4.4. Produrre e misurare l'esperimento: collisioni, probabilità e tempi verbali 148

4. *Staccando l'ombra da terra: il volo della scrittura nel cielo della vita*..... 157

4.1. Manovre di volo, manovre di scrittura: il volo come approccio letterario alla realtà 158

4.1.1. Il volo come spazio eterotopico della rappresentazione..... 158

4.1.2. L'evoluzione del "volo della mente" dall'infanzia all'aviazione 162

4.1.3. Il volo e la scrittura al confine con *tutto il resto*..... 173

4.1.4. Conservare lo stupore nella probabilità della trasformazione 178

4.2. Trasformare *I Tigi*: la responsabilità della scrittura di fronte alla Storia
..... 188

Bibliografia.....	194
B.1. Bibliografia d'autore	194
B.1.1. Opere di Daniele Del Giudice	194
B.1.2. Opere e scritti di altri autori	194
B.2. Bibliografia critica	195

Introduzione

L'opera narrativa di Daniele Del Giudice, autore italiano tra i più rilevanti dagli anni Ottanta in avanti per qualità della prosa e profondità della riflessione letteraria, è ancora sguarnita di uno studio critico monografico organico che ne metta in evidenza i presupposti, i temi e le questioni.

Col proposito di compiere un primo parziale passo in questa direzione, il tema di questa tesi è stato pensato e successivamente sviluppato seguendo il percorso delineato da uno specifico spunto critico, il quale è emerso dallo studio del modo etico dell'autore di percepire e concepire il rapporto tra fatto letterario e realtà.

Secondo Del Giudice, l'obiettivo della rappresentazione, basandosi su un costante rinnovamento dei propri presupposti ontologici e formali, dovrebbe essere quello di riuscire a significare sempre qualcosa rispetto alla realtà della propria epoca. Da qui, i concetti di naufragio e di zona di margine, due modi per definire, metaforicamente e concretamente insieme, una scrittura letteraria che, trasformandosi continuamente, vive e si muove al confine tra realtà e rappresentazione, tra letteratura e vita, cercando di spostare ogni volta più in là i limiti e le possibilità del linguaggio.

D'altra parte, nell'ottica dell'autore questa concezione della letteratura assume un valore fortemente conoscitivo e, di conseguenza, etico. Infatti, nei romanzi di Del Giudice la riflessione sulla narrazione come forma di rappresentazione è sempre svolta in relazione alla realizzazione di una funzione mediazione nei confronti della vita, della quale la letteratura è chiamata a far emergere gli aspetti maggiormente significativi per il modo di essere e di stare nel modo.

In generale, questa poetica nasce e si sviluppa nel contesto di un periodo, il passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta, caratterizzato da una percezione di cesura

e rinnovamento rispetto al passato che ha inciso sul sistema letterario soprattutto nel modo di considerare la tradizione letteraria, il distacco dalla quale ha prodotto la sensazione di un vuoto, aperto nel territorio letterario, che gli autori degli anni Ottanta hanno sentito la necessità colmare. È in questo senso che si muove la ricerca letteraria di Del Giudice, la cui narrativa è rivolta a esplorare, rinnovandosi di prova in prova, i temi e le questioni imposte da questa cesura, il cui spazio, al confine tra vita e letteratura, non viene né accentuato né minimizzato, bensì letterariamente vissuto e sperimentato.

Su questa scia, inoltre, l'attitudine alla ricerca narrativa sviluppata da Del Giudice nel periodo fra anni Settanta e Ottanta si lega a una specifica dimensione letteraria i cui esponenti erano orientati, già da qualche tempo, a considerare la rappresentazione come luogo del rinnovamento e del possibile. In particolare, in quegli anni, un ancora giovane Del Giudice si avvicina a due personalità i cui principi teorici ritornano anche nelle sue opere: Calvino e Grotowski. Conosciuti in luoghi, in tempi e con risultati diversi, il drammaturgo polacco e lo scrittore sanremese diventano, lo scrittore romano, oltre che dei riferimenti stilistici, concreti esempi di un fare artistico che ragiona sulla rappresentazione come campo etico di ricerca e di sperimentazione dei possibili rapporti instaurabili con la realtà della vita, considerata come una dimensione alla quale, trasformandosi e rinnovandosi, è sempre necessario ritornare.

In questo senso, proprio in Calvino, aggiornando la definizione di una categoria alla quale è riconducibile anche Del Giudice stesso, l'autore romano identifica un contemporaneo "scrittore di formazione", la cui esperienza narrativa, cioè, è di volta in volta orientata alla produzione di una trasformazione, di un cambiamento nel sé e di conseguenza nel rapporto con il mondo, da trasferire ai lettori attraverso il racconto di una storia.

È su questa scia che è possibile leggere e interpretare i romanzi studiati in questa tesi, i quali, ponendo in modo sempre diverso la questione del rapporto tra scrittura e realtà, tra parola e oggetto, tra letteratura e vita, vivono di una narrazione il cui proposito consiste nella probabile possibilità di generare un cambiamento, innanzitutto interno e successivamente da espandere al di fuori del libro, nel modo di percepire, di rappresentare e di interpretare il reale.

Sulla base dei presupposti critici appena delineati si sorregge l'impalcatura critica di questa tesi, che conduce in un percorso di analisi attraverso tre delle opere di Del Giudice: *Lo stadio di Wimbledon* (1983); *Atlante occidentale* (1985); *Staccando l'ombra da terra* (1994)¹. Considerata l'intera produzione narrativa, la scelta dei testi, da un lato, si è basata sulle opere ritenute strutturalmente più organiche e strutturate come forma romanzo; dall'altro, la riduzione del corpus è stata funzionale alla restituzione di un risultato critico quanto il più possibile coerente e unitario, soprattutto in relazione alla specifica prospettiva, appena descritta, posta alla base dell'approccio ai testi considerati. Per quanto riguarda la struttura dell'analisi, invece, si è optato per una progressione che seguisse l'ordine cronologico di pubblicazione dei romanzi.

Di conseguenza, a un primo capitolo di inquadramento culturale e letterario, nel quale vengono discussi la posizione di Del Giudice rispetto al sentimento di cesura di fine anni Settanta e il suo avvicinamento alle esperienze di Calvino e Grotowski, seguono tre capitoli specificamente dedicati alle opere scelte. Ad apertura di ognuno di questi capitoli è presente una scheda di presentazione dell'opera, che ne sintetizza le questioni e i temi.

Nel secondo capitolo viene studiato *Lo stadio di Wimbledon*, romanzo d'esordio di Del Giudice, con particolare attenzione alla figura di Bazlen intesa come simbolo di

¹ D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, (1983), Torino, Einaudi, 2021; Id., *Atlante occidentale*, (1985), Torino, Einaudi, 2019; Id., *Staccando l'ombra da terra*, (1994), Torino, Einaudi, 2017. Nel corso della tesi, i romanzi saranno citati rispettivamente con le sigle *SW*, *AO* e *SOT*. L'elenco completo delle opere di Del Giudice è riportato nella sezione della bibliografia dedicata all'autore.

rinuncia e sfiducia nei confronti della scrittura. Il percorso conoscitivo compiuto dall'io protagonista ha come risultato il rinnovamento dei presupposti della rappresentazione letteraria, definendo la possibilità di un rapporto tra letteratura e vita basato sul concetto di probabilità.

Il terzo capitolo, invece, successivamente a un paragrafo dedicato al *Taccuino di Ginevra*, diario di lavoro redatto dall'autore, in vista del nuovo progetto, durante un periodo di permanenza al CERN, è rivolto all'analisi di *Atlante occidentale*. Nel suo secondo romanzo, *Del Giudice* affronta i limiti della rappresentazione e del linguaggio rispetto a una trasformazione ontologica della realtà, dando vita a un esperimento narrativo che si confronta, sia tematicamente che stilisticamente, con l'epoca della visibilità e della fisica quantistica. La trasformazione delle cose in immagini e in luce è narrata seguendo la storia dell'amicizia tra un anziano scrittore e un giovane fisico sperimentale, i quali, ognuno definito da un specifico approccio gnoseologico, si accompagneranno reciprocamente nella ricerca di una nuova sentimentalità del percepire e vivere la realtà secondo i caratteri della nuova epoca.

Nel quarto capitolo, infine, il percorso critico improntato nella tesi si conclude verificandone la coerenza rispetto a *Staccando l'ombra da terra*, quarto libro dell'autore, nella cui analisi vengono richiamati e completati anche alcuni degli aspetti emersi nelle sezioni precedenti. In questo romanzo, attraverso la mediazione del campo metaforico dell'aviazione e del volo, la narrazione probabilistica di *Del Giudice* entra in relazione con una realtà in continua trasformazione, avversa ad ogni intento modellizzante e classificatorio. In questo caso, la sfida dell'autore è quella di accogliere e accettare la natura metamorfica della vita, assimilandola come un presupposto tanto tematico quanto formale della propria scrittura.

In generale, da questa tesi emerge l'immagine di un autore sfaccettato, leggero ma preciso, essenziale ma denso ed evocativo, che ha percorso con la propria opera l'infinito, mobile e precario confine tra dicibile e indicibile, tra linguaggio e realtà, inventando e rinnovando in ogni epoca la propria scrittura, e, di conseguenza, sé stesso e i suoi lettori.

Una costante, tuttavia, emerge chiaramente dalla narrativa di Del Giudice: il sentimento di stupore che deriva dal misterioso miracolo, quasi casuale attraverso la rappresentazione, di individuare un punto nel quale naufragare, intersecando letteratura e vita.

1. Del Giudice nel passaggio agli anni Ottanta: una continua discontinuità

1.1. Il sentimento della cesura: tradizione letteraria e “fine delle ideologie”

1.1.1. Il contesto del romanzo italiano tra anni Settanta e Ottanta: un problema di tradizione

Nelle prime pagine di un volume dedicato al romanzo italiano contemporaneo, Alberto Casadei individua tre problemi, tra loro correlati e conseguenti, di cui il critico deve tenere conto nel momento in cui intende analizzare lo sviluppo della narrativa italiana dalla seconda metà del Novecento in avanti: la mancanza di un canone stabile e condiviso dalla maggior parte dei critici; la percepita assenza, da parte degli scrittori, di una lingua e di uno stile narrativo comune ai quali fare riferimento; la percezione dell'incapacità del romanzo di compiere un'adeguata funzione di mediazione nei confronti della realtà².

Questo discorso è particolarmente rilevante per il passaggio tra gli anni Settanta e Ottanta, periodo tipicamente considerato di svolta per il romanzo italiano in relazione soprattutto alle profonde trasformazioni sociali, culturali e letterarie della seconda metà del secolo, le quali contribuirono insieme a generare uno spazio letterario vuoto e precario nel quale si sarebbero trovati ad agire, secondo percezioni e atteggiamenti che verranno descritti in queste prime pagine, gli scrittori soprattutto esordienti, ma non solo, a cavallo del decennio Settanta-Ottanta.

Innanzitutto, in un momento di progressiva diffusione di un tipo di romanzo orientato a un pubblico più ampio, gli anni Sessanta furono caratterizzati dalla nascita di

² Si veda A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 27.

una nuova avanguardia i cui principi letterari era concentrati sulla salvaguardia di un modo di fare letteratura di tipo elitario volto a ostacolare l'impiego di tutte quelle soluzioni stilistiche «funzionali alla fruibilità del testo da parte di un pubblico, sia pur colto, ma non dottrinarmente specialistico»³. Di conseguenza, venne dato risalto a tutte le tecniche con cui rendere più sofisticata la scrittura, contrapponendo a una media leggibilità il massimo grado di originalità caratterizzante l'espressionismo artistico del singolo⁴. La letteratura di impronta neoavanguardistica nata da questi propositi, alla quale va comunque dato il merito di aver dato una spinta propulsiva all'aggiornamento delle strutture romanzesche⁵, non riuscì però, nel tempo, a egemonizzare il sistema letterario o a dare vita a un progetto coerente e duraturo, i cui rappresentanti potessero fare da riferimento agli autori delle generazioni successive⁶.

Questo insuccesso, tuttavia, dovuto a una mancanza di progettualità e a un'evoluzione del gusto letterario e delle dinamiche editoriali che non potevano più essere elitariamente controllati, fu dovuto anche a un periodo di contestazione culturale e sociale più ampio e profondo nelle sue intenzioni, quale fu il decennio '68-'77, caratterizzato da movimenti di protesta soprattutto giovanili che misero l'accento sulla necessità di un radicale rinnovamento rispetto al passato immediatamente più recente. In questa direzione, le contestazioni contribuirono a definire un clima culturale fortemente politico e ideologizzato, incentrato sul dibattito e sulla discussione delle idee, che aveva come cronotopo di riferimento la società del presente.

Sul piano letterario le conseguenze di questa situazione furono, da un lato, la diffusione di tipologie di scrittura orientate alla discussione e all'argomentazione di fatti e idee, tanto che «saggistica e pubblicistica godettero per una breve stagione di una

³ Spinazzola, *L'egemonia del romanzo* cit., p. 22.

⁴ Ibid.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ Ivi, p. 24.

fortuna inusitata presso i lettori giovani»⁷, e, dall'altro, una decisa influenza sui campi di interesse della produzione romanzesca, che si orientò anch'essa verso il dibattito e il confronto sui temi d'attualità, e sull'orizzonte di attesa di critici e lettori.

Verso la fine degli anni Settanta, inoltre, la declinazione di questi interessi verso la dimensione del singolo aprì a nuove questioni, contribuendo ad amplificare il senso di distacco nei confronti del passato. In generale, infatti, con il trasferimento dell'attenzione dal collettivo all'individuo, complice anche il declino del clima ideologico che aveva caratterizzato il decennio, in quel periodo «il nuovo sistema economico-culturale comincia a porre a sua base la fruizione del presente, in quanto unica dimensione significativa per la realizzazione dei progetti personali»⁸. Il presente, quindi, diventa la dimensione privilegiata entro la quale dare forma alla propria esistenza, che viene concepita in maniera attualizzante rispetto a un passato da considerare come un tempo da superare e da lasciarsi alle spalle, senza la possibilità di un confronto costruttivo e dialettico con l'epoca in corso.

Quindi, da un contesto sociale caratterizzato da una volontà di superamento espressa sia letterariamente dalla Neoavanguardia, sia, a livello più generale, dai movimenti degli anni Settanta, gli autori degli anni Ottanta derivarono la percezione della fine «di un preciso mondo culturale, storico» e la sensazione di «una *cesura netta con il passato*, con il patrimonio culturale»⁹, la quale influenzò anche il modo di considerare la tradizione del romanzo italiano. Secondo Casadei, infatti, mentre negli anni Cinquanta e Sessanta gli autori operavano ancora in un contesto «che prevede l'esistenza di una tradizione condivisa e sostanzialmente stabile»¹⁰, a partire dal decennio successivo «la

⁷ Su questo punto cfr. ivi, p. 27 e A. Afribo, E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011, p. 80.

⁸ Casadei, *Stile e tradizione* cit., p. 51.

⁹ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 13.

¹⁰ Casadei, *Stile e tradizione* cit., p. 34.

tradizione romanzesca, e in generale umanistica, perde esplicitamente la sua valenza alta e conoscitiva, e comincia a essere impiegata come un patrimonio inattivo, ovvero incapace di fornire un'interpretazione significativa del presente»¹¹. La diretta conseguenza di questo passaggio fu la perdita di contatto con la tradizione e con il canone letterario, che per gli scrittori non costituiva più un modello funzionale alla rappresentazione dell'epoca presente. Quindi, gran parte degli scrittori degli anni Ottanta, venuti a mancare i principali riferimenti della cultura del decennio appena conclusosi, ebbero la sensazione di muoversi in un territorio letterario aperto e da ricostruire.

Di fronte alla percezione di un vuoto nella tradizione, gli autori cercarono da sé i propri riferimenti, sviluppando ognuno una propria linea, «come se ogni volta lo scrittore ripartisse da zero, dovesse trovare da sé i propri padri letterari»¹². Nel contesto del sistema letterario, da questa situazione derivò il diffondersi di «una selva di fenomeni differenti per i quali non è possibile identificare scuole, gruppi, poetiche esplicitamente condivise»¹³, dalla quale prese forma «una narrativa anche molto composita, differenziata al suo interno»¹⁴, i cui vari e numerosi esiti si collocarono in «un clima di convivenza d'una molteplicità di proposte niente affatto omologabili»¹⁵.

Tirinzani De Medici motiva questa esplosione stilistica, oltre che con il progressivo declino del valore sociale, editoriale e critico della poesia a partire dagli anni Settanta¹⁶, con la sentita necessità degli scrittori di quel periodo di trovare delle soluzioni per sopperire, nel campo del romanzo, «all'assenza di prestigio delle forme non sperimentali nell'ultimo secolo»¹⁷. In quest'ottica, quindi, il critico considera la narrativa degli anni

¹¹ Ivi, p. 39.

¹² C. Tirinzani De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta ad oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 17.

¹³ Ivi, p. 28.

¹⁴ La Porta, *La nuova narrativa italiana* cit., p. 9.

¹⁵ Spinazzola, *L'egemonia del romanzo* cit., p. 30.

¹⁶ Tirinzani De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo* cit., pp. 22-23.

¹⁷ Ivi, pp. 41-42

Ottanta come «la storia dell'occupazione di due centri rimasti vuoti, del campo letterario e dello spazio romanzesco»¹⁸, la quale si risolse in «un momento di accumulazione primitiva di capitale simbolico»¹⁹. Inoltre, Tirinanzi De Medici collega questo momento di accumulazione, caratterizzato dalla proliferazione di stili e forme, alla caduta del canone del proibito inteso come categoria della novità, «cioè la principale strategia di legittimazione moderna del fare letterario»²⁰, sulla quale si basavano anche le esperienze della Neoavanguardia. Nella necessità di trovare nuove vie per il romanzo e percepita l'impossibilità di rivolgersi alla tradizione più recente, il declino dell'innovazione come valore letterario, in un contesto caratterizzato, dopo le turbolente esperienze degli anni Settanta, da una progressiva stabilizzazione, permise il ritorno di «una serie di dispositivi narrativi che tutto il Novecento ha cercato di sopprimere»²¹, dando il via a una stagione letteraria che, mentre si discostava dai modelli degli ultimi decenni adottando soluzioni diversificate e personali, si pose «sotto il segno del ritorno alle convenzioni»²².

La narrativa che emerse dopo gli instabili anni Sessanta e Settanta, quindi, si sviluppò in un'ottica di recupero del romanzesco, ma, vista l'assenza di un legame diretto e costruttivo con la letteratura recente, «il problema diventa dunque: come (e se sia ancora possibile) rapportarsi alla nostra tradizione»²³.

Questa questione è stata indagata secondo un metodo a campione da Cristina Benussi e Giulio Lughì, che nel volume *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*²⁴ sviluppano alcune riflessioni a partire dalle risposte a un questionario sottoposto a circa ottanta scrittori italiani esordienti tra il 1975 e il 1983. Dall'analisi delle risposte alle

¹⁸ Ivi, p. 41.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ivi, p. 31.

²² S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990, p. 9.

²³ La Porta, *La nuova narrativa italiana* cit., p. 14.

²⁴ C. Benussi, G. Lughì, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Venezia, Marsilio, 1986.

domande su quali fossero gli autori, prima in assoluto e poi specificatamente italiani, più importanti per la propria formazione letteraria²⁵, i due studiosi notano la diffusa presenza di «una sorta di rifiuto, di fastidio, verso la letteratura italiana nel suo complesso»²⁶, che spinge gli autori a cercare i propri modelli presso le letterature straniere, riservando agli scrittori italiani «una sostanziale indifferenza»²⁷. Infatti, circa il 25% degli autori intervistati esprime, con le proprie risposte, un'estraneità di massima alla tradizione del romanzo italiano, alle quale viene attribuito «un rilievo appena marginale e comunque limitativo»²⁸ ai fini dell'identificazione di modelli letterari di riferimento, mentre una linea più prolifica è individuata nelle tradizioni estere in cui il genere ha goduto di uno sviluppo più stabile e continuativo²⁹. Si tratta di un'indagine statistica numericamente limitata e certamente non definitiva, ma il dato resta significativo in virtù dell'ampia sproporzione tra le presenze italiane e quella estere, segnale di un'effettiva difficoltà degli autori che scrivono tra gli anni Settanta e Ottanta a individuare un percorso agevolmente percorribile nella storia del romanzo italiano.

In questo contesto, che si sviluppa indicativamente nel corso degli anni Settanta per poi definirsi negli anni Ottanta, si formò e scrisse anche Daniele Del Giudice, il cui percorso di giovane intellettuale si sviluppò su due piani apparentemente in contraddizione ma in realtà complementari: da un lato, anch'esso culturalmente coinvolto dal clima ideologico degli anni Settanta, visse e percepì, al pari dei suoi colleghi del tempo, la frattura di fine decennio; dall'altro, si avvicinò a una dimensione letteraria che, già da tempo, aveva fatto della cesura, e quindi del molteplice e del possibile che ne

²⁵ Le risposte sono riportate e commentate in Ivi, pp. 39-58.

²⁶ Ivi, p. 131.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ivi, p. 55. Il dato percentuale è riportato nella pagina precedente.

²⁹ I dati delle risposte alla domanda sui riferimenti letterari più importanti in assoluto si trova tabellati in Ivi, p. 46.

conseguono, il proprio argomento, stabilendo in questo modo, nella discontinuità segnata dagli anni Ottanta, una diversa continuità di modelli.

1.1.2. La posizione di Del Giudice

A distanza di tempo, Del Giudice si dimostra estremamente consapevole della pervasività dell'atteggiamento di rifiuto e di distacco nei confronti della tradizione italiana recente che caratterizzò gli anni a cavallo tra il Settanta e l'Ottanta, intervenendo più volte, nel periodo della propria attività di scrittore, sulla situazione del romanzo italiano mettendone in evidenza gli aspetti problematici che influenzavano la percezione e le scelte degli autori³⁰.

In particolare, lo scrittore sostiene l'idea che, nel periodo in cui cominciò a scrivere narrativa, «era compiuto da un secolo il percorso del romanzo ed era compiuto da almeno cinquant'anni anche il percorso dell'antiromanzo», così come «era perfettamente già percorsa anche tutta la parte della crisi del romanzo»³¹, percependo, di conseguenza, di avere a disposizione «uno strumento usato sia al dritto sia al rovescio, perfettamente conosciuto e sperimentato sia nella sua parte fondata, cioè di narrazione fondata in una convenzione, in una *koiné*, sia nella sua parte infondata, di impossibilità di fondazione» (*QL*, 31). In questo contesto, secondo Del Giudice, alla consapevolezza di un avvenuto superamento della forma romanzo³² sopravvive soltanto un «bisogno di narrazione»³³, il

³⁰ Alcune considerazioni su questi argomenti si trovano in S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Intervista a Daniele del Giudice*, in F. Bruni (a cura di), *«Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 429-446, e in M. Colummi Camerino, *Intervista a Daniele del Giudice*, «Il Verri», 19, 2002, pp. 65-75, interventi successivamente convogliati, rielaborati e ampliati nel saggio *Conversazione sull'animale parlante*, in D. Del Giudice, *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 26-39 (d'ora in poi citato con la sigla *QL*).

³¹ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 438.

³² In Colummi Camerino, *Intervista* cit., p. 66, sentenza che «le forme nascono e muoiono, ed è bene che sia così», affermazione ripetuta nella frase «le forme sono fatte per nascere e per morire» in Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 438.

³³ Colummi Camerino, *Intervista* cit., p. 66.

quale si apre a «una libertà assoluta, una libertà di invenzione all'interno di un oggetto che si chiama romanzo di cui non fa più problema neanche la crisi»³⁴, in quanto, nella prospettiva dell'autore, essa è già evidentemente terminata.

Con queste riflessioni, quindi, Del Giudice si dimostra sensibile verso le problematiche che caratterizzavano il sistema letterario italiano nel periodo della sua attività, dimostrando una profondità di analisi che arriva a coinvolgere anche l'instabilità della lingua narrativa italiana, nella quale l'autore riconosce una «discontinuità»³⁵ di fondo che le ha impedito, nel corso dei secoli, di presentarsi come un modello linguistico e stilistico largamente condiviso tra gli scrittori.

Riguardo a questo tema colpisce, in particolare, oltre al naturale riconoscimento della poesia come principale fonte per la lingua letteraria italiana³⁶, l'importanza attribuita al ruolo della lingua delle traduzioni, «strumento spurio» con cui, dice dello scrittore, «abbiamo letto i classici e i moderni delle altre letterature» (*QL*, 29). Con questa affermazione viene messo indirettamente a confronto lo sviluppo del romanzo italiano con quello straniero, il cui accesso, a livello narrativo, rende disponibili agli autori tecniche maggiormente consolidate e produttive, mentre, sul piano linguistico, consente attraverso il processo di traduzione un indiretto arricchimento della lingua narrativa di arrivo.

Nel complesso, secondo Del Giudice, da questi aspetti lo scrittore italiano deriva «l'impressione di venire dal nulla e di doversi "inventare" prima di tutto una lingua» (Ivi, 28), situazione definita emblematicamente come il «destino che ha coinvolto quasi ogni generazione del Novecento italiano» (Ibid.) e che si può ben riferire alla condizione dei

³⁴ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 440.

³⁵ Ivi, p. 439.

³⁶ «Da noi la poesia è sempre stata più importante» (*QL*, 28). La sentenza si ricollega a quanto detto precedentemente sul riconoscimento, da parte degli autori italiani degli anni Ottanta, della tradizione poetica come linea predominante nella storia letteraria italiana.

narratori emersi dal periodo degli anni Settanta e proiettati nel contesto del decennio successivo.

Tuttavia, uno spunto per spingere la riflessione sul tema della tradizione anche in un'altra direzione e per collocare l'attività di Del Giudice in una dimensione più articolata si può ricavare dai nomi specificatamente italiani citati dagli intervistati come riferimenti nel volume di Benussi e Lughi.

Ciò che emerge dall'analisi delle risposte, oltre all'assenza di scrittori della Neoavanguardia, è una sorta di preferenza per gli autori definiti dai due critici «sperimentatori-costruttori»³⁷, tra i quali spicca anche Calvino, in quanto esempi di una poetica orientata alla «volontà di sperimentare nuove ipotesi di rapporto con la realtà»³⁸ in un'ottica di ricerca e rinnovamento delle possibilità della narrazione. Di fatto, la percepita necessità di dover rifondare lo spazio romanzesco porta alcuni scrittori a rivolgere la propria attenzione a un'aera letteraria, già da tempo operativa nell'esplorazione di soluzioni e tecniche di scrittura in quanto modi di ideazione e costruzione del fatto letterario, il cui campo di indagine riguarda la lingua, lo stile e l'ontologia della scrittura e della rappresentazione in rapporto alla realtà.

È in quest'ultimo orizzonte di interessi, individuabile attraverso un ampliamento di prospettiva sulle implicazioni del modo di concepire il rapporto tra presente e passato che emerge evidentemente tra anni Settanta e Ottanta, che è possibile collocare anche la figura di Del Giudice, la cui formazione letteraria e intellettuale, mentre si dimostra anch'essa influenzata dal sentimento di cesura che riguarda la sua generazione, segue un personale percorso che, anche attraverso la vicinanza a specifiche figure, lo rende sensibile ai problemi della narrazione in riferimento al rapporto tra rappresentazione e realtà come forma di conoscenza del reale.

³⁷ Ivi, p. 40.

³⁸ Ibid.

Questa lettura del posizionamento di Del Giudice nel quadro del sistema culturale e letterario degli anni Settanta e Ottanta trova un concreto riscontro guardando all'evoluzione delle idee dell'autore nell'arco di un decennio a partire dal periodo della sua attività giornalistica fino agli anni dell'esordio.

In questo senso, una breve analisi del periodo giornalistico di Del Giudice, che lavorò per quasi un decennio, tra 1971 e il 1980, come giornalista per il quotidiano romano Paese Sera³⁹, è particolarmente rilevante perché consente, da un lato, di verificare quali furono gli interessi principali dell'autore nel periodo della sua formazione, e, dall'altro, di definire con maggiore precisione l'evoluzione dell'idea di letteratura che esso andò maturando, soprattutto in relazione al cambio di paradigma che riguardò gli anni Settanta.

Riguardo a quest'ultimo punto, nel corso dei primi anni del decennio sembra ragionevole sostenere che le idee di Del Giudice furono in linea con l'andamento generale e che il suo lavoro di giornalista si era particolarmente orientato verso la discussione di temi sociali e politici. Da questo punto di vista, è interessante che l'autore stesso, in un'intervista del 2001, riferendosi alla sua attività letteraria del tempo, si autodefinisca «critico militante»⁴⁰. Di fatto, dai pezzi per Paese Sera, in un decennio «fitto di dibattiti delle idee e confronti delle proposte»⁴¹, emerge «una stretta equazione tra letteratura e critica sociale»⁴², per cui la letteratura viene indagata e analizzata in relazione ai problemi sociali, politici e culturali del presente, secondo una tendenza comune a molti intellettuali del tempo. Questo atteggiamento critico è evidente, ad esempio, nella recensione a *Paese*

³⁹ Per i riferimenti temporali all'attività giornalistica di Del Giudice mi rifaccio alla compilazione cronologica dei suoi interventi redatta in R. Agostini, *Daniele Del Giudice e «la varietà di tutto il resto»*, «Quaderni Veneti», 2021 (10), pp. 106-110. Chiusa l'esperienza con il quotidiano romano, negli anni Ottanta iniziò una collaborazione con il Corriere della Sera.

⁴⁰ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 434.

⁴¹ Spinazzola, *L'egemonia del romanzo* cit., p. 12.

⁴² Agostini, *Daniele Del Giudice* cit., p. 82.

d'ombre di Giuseppe Dessì, uscita il 30 giugno 1972, in cui Del Giudice critica il romanzo affermando che «la rappresentazione realistica è fallita, e sempre per il solito motivo: un errore di prospettiva, che ha spinto Dessì a porre al centro della vicenda un destino umano [...] nel quale i grandi rivolgimenti economici e sociali del tempo (e la consapevolezza di essi) sono esclusi o si presentano come puri accadimenti»⁴³. Al centro della recensione si pone con tutta evidenza la necessità di una letteratura totalizzante, che intrecci dialetticamente destini individuali e processi storici, nella consapevolezza di un reciproco collegamento tra questioni letterarie e questioni politiche e sociali.

Su questa scia, dopo le prove sporadiche dei primi anni, la produzione giornalistica di Del Giudice diventò regolare a partire dal '74 e tra il '75 e il '76 si nota un effettivo aumento di interventi di carattere militante rispetto a quelli letterari. In particolare, come giornalista si interessa alle questioni legate al mondo della scuola e alle organizzazioni studentesche, oltre che alle vicende più strettamente legate alla politica partitica soprattutto in prossimità delle elezioni del '76⁴⁴. In generale, quindi, tra i temi degli interventi giornalistici di Del Giudice si può osservare «una netta prevalenza di convegni, assemblee e ritrovi a sfondo politico»⁴⁵, segnale dell'esistenza di un preciso orizzonte di interessi che ben si colloca nel fervore sociale degli anni Settanta, soprattutto a ridosso del '77. D'altronde, anche i suoi pezzi di critica letteraria scritti in quegli anni testimoniano l'impegno militante, a sostegno di un'idea di letteratura non autoreferenziale ma sempre vicina e integrata ai problemi del presente. Questa preferenza è confermata anche dall'attenzione riservata alla produzione di scrittori come Pasolini, che Del Giudice, sempre nel 2001, afferma di aver conosciuto e frequentato tra il '73 e il '75, citandolo come esempio di un gruppo di scrittori «che si sono presi dei rischi perché

⁴³ D. Del Giudice, *Luci e ombre di Dessì*, «Paese Sera», 30 giugno 1972.

⁴⁴ Agostini, *Daniele Del Giudice* cit., pp. 88-90.

⁴⁵ Ivi, p. 90.

hanno avuto un proprio progetto letterario, che era un progetto sociale e letterario»⁴⁶. È presente, quindi, a distanza di tempo, la consapevolezza che gli anni Settanta furono una stagione segnata dall'impegno, nella quale progetto letterario e visione politica e sociale erano necessariamente connessi, e Del Giudice fu uno tra i molti intellettuali che in quel periodo si mosse sui binari intrecciati di letteratura, cultura, società e politica.

Tuttavia, se si confronta il quadro appena delineato con l'idea di letteratura che si sviluppa negli ultimi anni dei Settanta e che si concretizza nella produzione romanzesca si nota indubbiamente una cesura teorica e stilistica nel modo di intendere e concepire il fatto letterario. Infatti, il Del Giudice narratore, pur conservando l'ideale di una «scrittura operativa»⁴⁷ che riesca sempre nell'intento di intersecare letteratura e vita, esclude dai suoi testi, almeno apparentemente, espliciti riferimenti ai temi politici e sociali che tanto gli interessarono negli anni di Paese Sera. La stessa svolta è notata da Agostini in merito alla successiva collaborazione giornalistica degli anni Ottanta e Novanta presso il Corriere della Sera, che «inaugura una stagione legata prevalentemente al fatto culturale e letterario», in cui «cade l'approccio 'militante' alla letteratura»⁴⁸ che caratterizza gli articoli del decennio precedente.

Analizzare questo cambiamento di prospettiva è significativo perché non solo riguarda le idee personali dell'autore, ma si inserisce nel contesto più ampio delle trasformazioni sociali e politiche susseguitesisi tra fine anni Settanta e inizio anni Ottanta, che coinvolsero anche il dibattito culturale sullo statuto e sulle possibilità della letteratura.

In questo senso, infatti, verso la fine degli anni Settanta, sancita la crisi delle ideologie, si nota a livello generale la tendenza a una «normalizzazione conservatrice dopo le forti istanze di cambiamento diffuse a partire dagli anni Sessanta»⁴⁹.

⁴⁶ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 436.

⁴⁷ Agostini, *Daniele Del Giudice* cit., p. 84. L'espressione è ripresa da *QL*, 23.

⁴⁸ Ivi, p. 98. Del Giudice collabora con il Corriere della Sera tra il 1988 e il 1994.

⁴⁹ Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo* cit., p. 19.

All'«ubriacatura ideologica»⁵⁰ seguì una nuova fase, in cui si sentì il bisogno di ritornare al vissuto delle persone «nella sua irriducibilità a slogan e a categorie troppo generali» e la necessità, «dopo un periodo intensamente conflittuale [...] di fissare nuove convenzioni culturali»⁵¹. Quindi, al proposito promosso negli anni Settanta «di coniugare personale e politico [...], vita privata e impegno pubblico»⁵², che vide un progressivo declino, subentrò l'ideale di un nuovo tipo di società basata sui bisogni e sui sentimenti del singolo, in cui individualismo, consumismo ed edonismo «sostituirono l'impegno pubblico e la solidarietà»⁵³.

In seguito a un decennio nel quale la cultura dell'impegno era considerata fondamentale e sentita come una necessità, un rovesciamento culturale di questo tipo non poteva non incidere anche sulle idee di un intellettuale attento e sensibile ai cambiamenti come Del Giudice. La presa di coscienza della fine di questo modello culturale è riferita dall'autore stesso, il quale, dopo l'esperienza da critico militante, durante la quale aveva imparato «per dieci anni a leggere con grande impegno e con grande passione», afferma di aver iniziato a pensare, «a un certo punto» della sua vita, che «le idee sono come gli ombrelli e uno se le dimentica nei ristoranti alla fine, e che le idee sono soltanto una oggettivazione di tendenze sentimentali»⁵⁴. In queste parole si può intravedere il cambiamento di prospettiva nei confronti delle ideologie che caratterizzò la fine degli anni Settanta: da un lato, come gli ombrelli proteggono dalla pioggia, ne viene smascherata la funzione protettiva dalle contraddizioni e dalla complessità della realtà; dall'altro, essendo ognuna intercambiabile con le altre, dato che una volta dimenticata «nei ristoranti» si può sempre sostituire, l'ideologia perde il proprio valore totalizzante

⁵⁰ La Porta, *La nuova narrativa italiana* cit., p. 11.

⁵¹ Ibid.

⁵² Tani, *Il romanzo di ritorno* cit., p. 37.

⁵³ Afribo, Zinato, *Modernità italiana* cit., p. 83.

⁵⁴ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., pp. 434-435.

nella spiegazione della realtà. Quindi, da un punto di vista intellettuale, Del Giudice si fece interprete di un cambio di paradigma che coinvolse l'intera società e che lo avrebbe condotto verso un tipo di letteratura radicalmente diverso da quello sostenuto nel corso dei suoi primi anni di giornalista.

In linea con questa evoluzione, quindi, dato che la militanza politica e l'ideologia persero la loro forza epistemologica e conoscitiva nei confronti della realtà, rendendo impraticabile una letteratura che avesse come obiettivo la difesa o la descrizione di una visione del mondo ideologicamente orientata, l'autore svolse un percorso di progressivo avvicinamento a una specifica riflessione sulla letteratura. Per Del Giudice, la cesura causata dalla caduta e dal rovesciamento del paradigma letterario dominante negli anni Settanta aprì la strada a una ricerca narrativa riguardante i presupposti e le possibilità della rappresentazione letteraria in quanto forma di mediazione conoscitiva nei confronti dell'individuo e della realtà intesi come poli reciprocamente determinati.

Nel contesto culturale e letterario che conduce agli anni Ottanta, quindi, l'attività dell'autore romano si orienta verso una specifica direzione: la sensazione di uno scarto tra passato e presente nel modo di percepire, interpretare e narrare il reale non viene accolta come una frattura irreversibile, ma, al contrario, indagando lo spazio creato da tale cesura, si definisce un preciso spazio di ricerca letteraria per il quale individuare nuovi riferimenti. Sulla scia della nuova sensibilità, infatti, Del Giudice si avvicina a un ambiente letterario i cui autori già da tempo basavano la propria letteratura su una concezione del fatto letterario aperta al campo dei possibili modi e risultati della rappresentazione, intesa come il prodotto di un rapporto continuamente rinnovabile e rinnovato tra scrittura e realtà, tra io e mondo.

Quindi, Del Giudice vive la cesura percependo un distacco dai modelli di una cultura ormai in declino ma, al tempo stesso, accogliendo tra i propri riferimenti autori

che avevano fatto della ricerca sulla cesura, intesa come uno spazio di possibilità aperto tra la rappresentazione e la realtà, una costante del proprio lavoro. In questo modo, l'autore romano si forma culturalmente e letterariamente sul doppio piano della discontinuità e della continuità, assorbendo spunti e intuizioni provenienti da chi sulla discontinuità aveva costruito la propria continuità letteraria.

1.2. Oltre la cesura: i “maestri” di Del Giudice

Con il cambio di paradigma di fine anni Settanta, Del Giudice si avvicinò in particolare alle esperienze di due autori tra i massimi riferimenti del Novecento nella propria area artistica, Calvino e Grotowski: in coincidenza con una condivisa necessità di rinnovamento, il primo entrò in contatto con Del Giudice in occasione di un'intervista sulle pagine del quotidiano Paese Sera verso la fine degli anni Settanta, dando il largo, come più volte ribadito dalla critica, a una vicinanza culturale e letteraria particolarmente evidente nel primo romanzo dell'autore romano ma le cui implicazioni si possono intravedere, al netto di un percorso originale e personale, nel corso della sua intera produzione; con il secondo, invece, si incontrarono già ad inizio decennio quando un giovanissimo Del Giudice frequentò in Polonia uno dei laboratori teatrali del famoso drammaturgo.

Da entrambi, l'autore romano ricavò concetti e idee che avrebbero contribuito a formare, in un momento, come si è detto, di accumulazione di proposte, una netta sensibilità verso un tipo di letteratura orientata a un'autonoma e precisa costruzione dell'invenzione, all'alleggerimento e all'essenzialità evocativa dello stile e delle strutture formali, alla psicologia come esternazione attiva dell'io nel mondo che è possibile determinare soltanto in un reciproco rapporto con gli altri e con le cose.

Soprattutto, dalle esperienze dei propri modelli Del Giudice imparò l'attitudine a trasformarsi, a rinnovarsi, a considerare ogni risultato letterario come un punto mobile, precario e mai definitivo, collocato nel campo delle possibili soluzioni e forme assumibili dal rapporto tra parola e realtà.

1.2.1. Le "lezioni" di Italo Calvino

Se ci si chiede quando poter collocare temporalmente il «certo punto» in cui Del Giudice iniziò a prendere le distanze dalla cultura precedente, osservando la cronologia degli interventi giornalistici per Paese Sera si nota che proprio al 1978 risale la prima intervista a Italo Calvino⁵⁵. Nel quadro che si sta cercando di descrivere, sembra estremamente significativo che il primo incontro letterario (certificato) tra i due scrittori avvenne subito dopo il '77, tempistica che in questa sede porta a ipotizzare che fu in concomitanza con il periodo di questa prima intervista che Del Giudice cominciò a interessarsi programmaticamente alla letteratura e alla poetica di Calvino.

Infatti, seguendo Stefano Tani, secondo il quale già dagli anni Sessanta Calvino avrebbe abbandonato la fiducia nelle ricostruzioni ideologiche della realtà, arrivando a concepire una figura di intellettuale «svincolata dal servizio di un particolare modello di lettura del mondo»⁵⁶, sembra quasi naturale collocare al termine della turbolenta fase degli anni Settanta l'incontro tra due intellettuali entrambi aperti a nuove idee e prospettive sulla letteratura e, in particola, il romanzo. Inoltre, pensare a un primo incontro soltanto in questo periodo, successivamente convogliato nelle pagine di Paese Sera del '78, sembra giustificato anche dalle affermazioni di Del Giudice stesso, che

⁵⁵ *Un altrove da cui guardare l'universo. Colloquio con Italo Calvino*, «Paese Sera», 7 gennaio 1978, ora con il titolo *Situazione 1978* in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori, 1995, t. II, pp. 2828-2834.

⁵⁶ Tani, *Il romanzo di ritorno* cit., p. 106.

nell'intervista del 2001 afferma, quasi paradossalmente, di non sapere quanto Calvino influì nella sua formazione giovanile, dato che lo incontrò soltanto quando aveva 26 o 27 anni⁵⁷. Volendo fare i calcoli, si giunge proprio al '76-'77.

L'avvicinamento a Calvino segnò uno spartiacque nella carriera letteraria di Del Giudice, soprattutto per quanto riguarda il modo di intendere la letteratura e, nello specifico, i presupposti e le possibilità della narrazione. In questo senso, infatti, sempre citando Tani, in questo periodo proprio Calvino diventa il principale interprete di «una vocazione alla ricerca letteraria che alterna “dimostrazioni” sulle possibilità della narrativa alla domanda diretta sulla sua ragion d'essere»⁵⁸, il che significa comprendere in che modo la scrittura letteraria possa riuscire a entrare in relazione con la propria epoca e la sua cultura. Da questo punto di vista, «Calvino in Italia ha rappresentato per decenni la punta avanzata di una autoconsapevolezza letteraria basata non solo su una profonda conoscenza storica della tradizione narrativa, ma anche sulla partecipazione al dibattito teorico, su una nuova coscienza antropologica e semiologica di che cosa significa narrare»⁵⁹.

Si tratta di influenze che è possibile riscontrare anche nell'opera narrativa di Del Giudice, che sembra riprendere da Calvino proprio l'idea di una letteratura che, metaletterariamente consapevole di sé stessa e dei propri limiti, sia sempre orientata alla scoperta di nuove possibilità di rappresentazione del presente, filtrato secondo le specifiche regole e forme della convenzione letteraria. Non è un caso, quindi, che l'esordio dell'autore romano venne patrocinato da Calvino presso Einaudi, testimoniando come si collocasse sul solco di un approccio letterario ben preciso, tanto da rimanere fedele alla Casa per tutta la sua carriera di scrittore⁶⁰.

⁵⁷ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 435.

⁵⁸ Tani, *Il romanzo di ritorno* cit., p. 102.

⁵⁹ Ivi, p. 103.

⁶⁰ Eccezion fatta per *Nel museo di Reims*, che uscì presso Mondadori.

Sulla scia di questi elementi emerge il filo rosso che unisce i due autori, tanto che la critica ha spesso sottolineato la filiazione di uno dall'altro⁶¹. Tuttavia, mi sembra che gli effettivi aspetti della poetica calviniana che contribuirono alla formazione delle idee letterarie dell'autore romano siano stati indagati troppo approssimativamente o, quanto meno, dati per scontati, limitandosi prevalentemente al tema del "vedere", rimando certamente rilevante ma non esaustivo. La questione non è priva di importanza o ridondante, soprattutto se si accetta l'idea che Calvino non abbia influito così precocemente nella formazione di Del Giudice, come sottolineato dall'autore stesso, ma sia stato progressivamente una figura di riferimento soprattutto tra il '78 e l'83. Da questo punto di vista, è la produzione calviniana degli anni successivi al '78 che costituisce il riferimento più concreto per cercare di ricostruire i rimandi tra i due autori. Già La Porta, infatti, individuando in Calvino «uno dei pochi "maestri" italiani»⁶² per gli scrittori degli anni Ottanta, aggiunge che, in particolare, «a esercitare influenza sono gli ultimi scritti»⁶³. Lo studioso, tuttavia, non precisa a quali testi si riferisce, operazione che è invece realizzata nel saggio di Sabina Ciminari, che offre alcuni riferimenti ma sempre senza entrare nello specifico⁶⁴.

Ciò che di seguito ci si propone, quindi, è di migliorare la conoscenza delle idee e dei concetti letterari calviniani ai quali Del Giudice potrebbe essersi interessato, individuandoli da ciò che emerge nelle occasioni di incontro tra i due autori e nei testi di Calvino pubblicati tra il '78 e l'83, oltre che, per motivi di completezza e di rilevanza letteraria, nelle postume *Lezioni americane*⁶⁵. Tuttavia, accogliendo il monito di Silvana Tamiozzo Goldmann, che nell'intervista del 2001 segnala il pericolo «di un inutile e falso

⁶¹ Per alcune informazioni generali sull'argomento si veda S. Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, «Cahiers d'études italiennes», 14, 2012, pp.163-181.

⁶² La Porta, *La nuova narrativa italiana* cit., p. 12.

⁶³ Ivi, p. 24.

⁶⁴ Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino* cit., pp. 165-167.

⁶⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, (1988), Milano, Mondadori, 2019.

confronto»⁶⁶ tra i due autori, si tenterà, dopo averne individuato i punti di contatto, di mettere in evidenza come Del Giudice abbia rielaborato e sviluppato in modo personale gli spunti teorici acquisiti dal proprio patrocinatore.

Si è già detto che il primo colloquio letterario tra Del Giudice e Calvino appare nel numero del 7 gennaio '78 di Paese Sera, in un momento di passaggio e di cambiamento sociale e culturale. Da questo punto di vista, questa intervista è estremamente rappresentativa nei contenuti, in quanto in essa i due interlocutori riflettono sulle conseguenze letterarie di quegli anni, presentando alcuni elementi importanti per le considerazioni successive nel rapporto tra i due autori.

La prima parte dell'intervista ruota intorno alla coscienza della crisi del precedente modello di letteratura che si avverte durante gli anni Settanta. In questo senso, Calvino sostiene di appartenere «all'ultima generazione che ha creduto in un disegno di letteratura inserito in un disegno di società»⁶⁷, affermando di non riuscire più a trovare una propria posizione «nella mappa degli atteggiamenti mentali dominanti», soprattutto in riferimento alla nuova cultura del «creaturalismo», legata alla proliferazione di scrittori per i quali «la loro soggettività è autosufficiente»⁶⁸, capace, cioè, di reggere la narrazione senza il bisogno di una giustificazione esterna. Dall'andamento dell'intervista è evidente che per i due autori la riduzione dell'autovalidazione della narrazione alla rappresentazione limitata e ipersoggettiva del singolo individuo, poco significativa proprio in quanto estremamente parcellizzata, non è sufficiente.

Quindi, il punto che si sviluppa nella seconda parte dell'intervista è capire come realizzare una letteratura che si giustifichi nuovamente anche «con qualcosa non solo

⁶⁶ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 433.

⁶⁷ *Situazione 1978* cit., p. 2828. «Quel disegno di società, disegno comunista della tua generazione, è deflagrato», rimarca Del Giudice poco sotto (ibid.).

⁶⁸ Ivi, p. 2829.

individuale» che si collochi in «un quadro generale»⁶⁹ in momento in cui le tradizionali categorie interpretative della realtà non sono più utilizzabili. In questa direzione, passando in rassegna alcune opere di Calvino Del Giudice pone l'attenzione su quegli aspetti della loro costruzione letteraria basati su una «grande razionalità», con particolare riferimento alle «metafore geometriche» e al «calcolo combinatorio delle strutture»⁷⁰, definite successivamente da Calvino come soluzioni rispondenti a un «bisogno di qualcosa di non individuale», strumenti, cioè, che permettono di «costruire oggetti che esistano di per sé, cose come cristalli, che rispondano ad una razionalità impersonale»⁷¹. Il pensiero razionale è quindi posto alla base della costruzione letteraria come mezzo per garantirne l'universalità, in quanto basato su un linguaggio univocamente comprensibile e, di conseguenza, estendibile oltre il singolo individuo.

L'argomento sul quale successivamente si sposta l'intervista, in relazione a quello precedente, è una riflessione su quale posizione dovrebbero assumere gli scrittori di fronte ai nuovi tempi. Nel periodo che Calvino definisce come della «non identificazione»⁷², in cui l'intellettuale diventa «un giocoliere»⁷³ che si destreggia tra più possibilità, l'unico modo per osservare il presente è vederlo da fuori e da lontano, senza esserne direttamente coinvolti⁷⁴.

A questo modo di vedere si associa anche una diversa concezione della propria posizione nello spazio, in quanto estraniandosi dall'oggetto della visione, l'unico modo per capire «chi sono», afferma Calvino, è «osservare un punto nel quale potrei essere e

⁶⁹ Ivi, p. 2829.

⁷⁰ Ivi, p. 2831.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Ivi., p. 2832.

⁷⁴ Così come Calvino da Parigi, dove viveva, osservava l'Italia: «Per stare in un posto ne stai lontano. A Parigi, guardando l'Italia», dice Del Giudice al sanremese (Ibid.).

non sto»⁷⁵: solo avendo chiaro lo sfondo è possibile acquisire consapevolezza della propria posizione rispetto ad esso⁷⁶.

Infine, dopo un breve passaggio sulla leggerezza in relazione all'ironia, l'ultimo punto sul quale verte la conversazione è il concetto di sottrazione, un elemento centrale dei testi di Calvino. I due interlocutori ne discutono per brevi cenni, individuandone il concetto principale nel «buttare via molto per poter conservare l'essenziale»⁷⁷, idea che a livello stilistico, per certi versi, è individuabile anche nei testi di Del Giudice, soprattutto nel romanzo d'esordio, da questo punto di vista il lavoro maggiormente influenzato dall'esperienza calviniana.

Ricapitolando quindi gli elementi teorici che questa intervista mette in campo, non sembra azzardato individuare alcuni spunti che faranno da riferimento per il futuro percorso letterario di Del Giudice e che per Calvino troveranno una sistematizzazione nelle *Lezioni americane*: la preferenza per un tipo di narrazione aperta al non individuale, l'interesse per la scienza come principio d'ordine e come modello teorico di una struttura testuale autonoma e impersonale, la leggerezza e la sottrazione come tecniche per far emergere la sostanza delle cose e come atteggiamento dall'orientamento decentrato, posto sul margine della realtà.

Analizzando più nello specifico ogni punto, l'attenzione per le caratteristiche del linguaggio scientifico emerge anche dalla seconda conversazione tra i due autori, che esce sul quotidiano Pace e guerra nel numero di novembre del 1980⁷⁸. In questa occasione Calvino riprende il concetto che il modello scientifico «è quanto di più impersonale possa esserci», rappresentando un antidoto all'omologazione delle esperienze nella nuova

⁷⁵ Ivi, p. 2833.

⁷⁶ Calvino paragona questo modo di vedersi a quello di «un vecchio fotografo che si mette in posa davanti all'obiettivo e corra poi a schiacciare la peretta, fotografando il punto in cui poteva esserci e non c'è» (Ibid.).

⁷⁷ Ivi, p. 2834.

⁷⁸ *C'è ancora possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice*, «Pace e guerra», 8, 1980, pp. 24-26.

epoca⁷⁹. Non potendo (o non volendo) più ancorarsi all'unicità del vissuto individuale, la narrazione deve basarsi su altri strumenti: per questo, secondo Calvino, «oggi la narrativa come costruzione a freddo, come impianto di ipotesi che abbiano la loro perfetta tenuta sotto il profilo narrativo, è ancora una delle più solide»⁸⁰. Come nell'intervista di due anni prima, quindi, viene ribadita la funzione validante del modello astratto scientifico-matematico, considerato in grado di garantire una nuova autonomia alla narrazione. Questa associazione, come sottolinea Del Giudice poco dopo, mette in gioco questioni soprattutto «nell'ambito della *Rappresentazione*»⁸¹: realizzare una letteratura che sperimenti le categorie con cui le materie scientifiche si rapportano alla realtà significa ripensare la narrazione, individuando «nei punti di scissione e di conflitto tra i linguaggi, negli interstizi tra gli uni e gli altri [...] una similarità di problemi»⁸² che derivano da una condivisa necessità di rappresentare e dare forma alla realtà.

Considerazioni simili si ritrovano anche nella raccolta di saggi di Calvino *Una pietra sopra*, pubblicata sempre nel 1980⁸³. In particolare, nel saggio intitolato *Due interviste su scienza e letteratura*⁸⁴ Calvino, tramite l'esempio di Galileo, mette in luce il legame che nella tradizione italiana c'è sempre stato tra letteratura e scienza, sostenendo che, anche nei propri anni, da questo connubio si aprono molte possibilità, soprattutto per gli scrittori che, come lui, «non sono attratti dalla psicologia, dall'analisi dei sentimenti, dall'introspezione»⁸⁵. Secondo lo scrittore queste possibilità si sviluppano, come si è appena visto suggerisce anche da Del Giudice, attraverso «una sfida, una scommessa»⁸⁶ tra i due linguaggi: mentre lo scienziato può recuperare dalla letteratura la capacità

⁷⁹ Ivi, p. 24.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ivi, p. 26. Il corsivo è del testo.

⁸² Ibid.

⁸³ Per i riferimenti ai saggi citati rimando alla sezione dedicata a *Una pietra sopra* in Calvino, in *Saggi cit.*, t. I, pp. 8-409.

⁸⁴ *Due interviste su scienza e letteratura*, in Calvino, *Saggi cit.*, pp. 229-237.

⁸⁵ Ivi, p. 234.

⁸⁶ Ivi, p. 237.

creativa e immaginativa, il «modello del linguaggio matematico, della logica formale, può salvare lo scrittore dal logoramento in cui sono scadute parole e immagini»⁸⁷.

Ma come si concretizza in letteratura il modello scientifico-matematico discusso da Calvino? Da un punto di vista teorico, nell'intervista del '78 l'ideale logico-geometrico veniva reso attraverso la figura del cristallo. Questa immagine viene impiegata e analizzata ulteriormente nella conferenza sull'esattezza delle *Lezioni americane* come emblema di una narrazione «in cui l'esistente si cristallizza in una forma» in grado di fornire un senso e un significato alla materia⁸⁸. In questo senso, il cristallo rappresenta concretamente il procedimento di «riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possano compiere operazioni e dimostrare teoremi»⁸⁹, che rimanda a sua volta a un processo di conoscenza della realtà «che si muove nello spazio mentale di una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze»⁹⁰. Da questi concetti emerge l'idea di un tipo di letteratura che nella sua realizzazione sfrutti la capacità di formalizzazione e astrazione tipica dei modelli scientifici, da cui è derivata la «predilezione per le forme geometriche, per le simmetrie, per la combinatoria, per le proporzioni numeriche»⁹¹.

Nella stessa conferenza, tuttavia, Calvino giustappone all'emblema del cristallo quello della fiamma, che, specularmente, rappresenta la dinamicità e il magma difficilmente controllabile dell'esistenza. Di conseguenza, alla fiamma corrisponde uno stile opposto, che tenta di «rendere conto con la maggior precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose»⁹². In questo caso, all'idea di una realtà formalizzata secondo il

⁸⁷ Ibid. Nella proposta di questa reciproca soluzione si intravedono molti degli aspetti che sono analizzati più avanti nel capitolo su *Atlante occidentale*.

⁸⁸ Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 70.

⁸⁹ Ivi, p. 73.

⁹⁰ Ivi, p. 74.

⁹¹ Ivi, p. 69.

⁹² Ivi, p. 74.

modello scientifico subentra una volontà di adesione a «uno spazio gremito d'oggetti», del quale si «cerca di creare l'equivalente verbale [...], con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto»⁹³. Su questa coppia di immagini e sulla loro valenza letteraria interviene anche Marco Belpoliti, che sottolinea come fiamma e cristallo, per Calvino, non siano semplici simboli, ma «delle vere e proprie strutture che valgono sia in senso matematico che in senso mitico»⁹⁴, ovvero dei modelli a partire dai quali è possibile dare vita a uno stile letterario dotato di senso.

Sul piano formale, nei diversi procedimenti del cristallo e della fiamma vengono sintetizzati due dei tre significati che, in apertura della conferenza, Calvino assegna al termine “esattezza” in letteratura: «un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato»⁹⁵ e «un linguaggio più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione»⁹⁶. Mentre la prima definizione trova un riscontro in ciò che è stato detto a proposito della riflessione sul modello formale scientifico, la seconda si rifà alla necessità di sviluppare un uso della lingua il più possibile esatto e variegato, nell'ottica di una «letteratura cosmica»⁹⁷, aperta a più linguaggi e campi di conoscenza. A questo proposito, come si legge nei due saggi che in *Una pietra sopra* sono dedicati alla questione della lingua, Calvino teorizza un'idea di italiano moderno e tecnico, in cui per “tecnico” intende la capacità della lingua di coniare parole che “dicano” nel modo più preciso possibile il proprio referente.

In questo senso, secondo una prospettiva individuabile anche nel lavoro di Del Giudice, per Calvino la vicinanza della lingua (e della letteratura) ai campi del sapere tecnico-scientifici condurrebbe soltanto a un arricchimento linguistico, perché

⁹³ Ibid.

⁹⁴ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006, p. 55.

⁹⁵ Calvino, *Lezioni americane* cit., p. 60.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ *La sfida al labirinto*, in Calvino, *Saggi* cit., t. I, pp. 105-123, cit. p. 123.

permetterebbe di avere a disposizione un linguaggio che realizzi pienamente il suo potenziale in più ambiti della realtà⁹⁸.

Da un punto di vista pratico, Calvino ha esemplificato narrativamente entrambe le definizioni di “esattezza” nel suo romanzo del 1979 *Se una notte di inverno un viaggiatore*⁹⁹.

In particolare, l’incipit di romanzo del secondo capitolo risponde alla volontà di una precisione terminologica in grado di definire tutte le cose con il loro nome, stile la cui introduzione è anticipata nelle pagine precedenti da una riflessione della Lettrice, che afferma di preferire i romanzi che creano «un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata»¹⁰⁰. Infatti, in *Fuori dall’abitato di Malbork* «tutto è molto concreto, corposo, designato con sicura competenza»¹⁰¹, tanto che le parole riescono a far percepire i suoni e gli odori degli oggetti che nominano¹⁰². Questo stile è impiegato anche nelle descrizioni dei personaggi, che, oltre che attraverso il dettaglio fisico, vengono presentati insieme agli oggetti che usano tipicamente, «di modo che ogni personaggio riceve già una prima definizione da questo gesto o attributo»¹⁰³. Inoltre, è particolarmente rilevante il concetto di “competenza” che emerge dal capitolo, ovvero l’abilità dello scrittore di conoscere il termine corretto da usare per nominare una determinata cosa, e, soprattutto, di usare la parola per restituire il “non detto” che essa evoca associandosi al proprio referente, effetto che è ricercato sistematicamente anche nella prosa di Del Giudice, insieme alla tendenza a definire la psicologia dei personaggi attraverso gli oggetti.

⁹⁸ Cfr. i saggi *L’italiano, una lingua tra le altre lingue* e *L’antilingua*, in Calvino, *Saggi cit.*, t. I, rispettivamente pp. 146-153 e pp. 154-159.

⁹⁹ I. Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, (1979), Milano, Mondadori, 2021.

¹⁰⁰ Ivi, p. 29.

¹⁰¹ Ivi, p. 32.

¹⁰² Ivi, p. 33.

¹⁰³ Ivi, pp. 33-34.

Dopo un caso di esattezza lessicale, il *Viaggiatore* presenta anche un incipit di romanzo «che tende a costruirsi come un'operazione logica o una figura geometrica o una partita a scacchi», secondo la definizione che ne dà Calvino stesso nella risposta alla recensione di Angelo Guglielmi¹⁰⁴. Il capitolo, settimo del libro, è *In una rete di linee che s'intersecano*, basato tematicamente e stilisticamente sulla figura dello specchio, da cui, secondo l'idea dell'autore, la scrittura dovrebbe derivare «una fredda luminosità da galleria di specchi, dove un numero limitato di figure si rifrange e si capovolge e si moltiplica»¹⁰⁵, e «l'impressione d'un meccanismo d'alta precisione»¹⁰⁶.

In queste pagine, quindi, si concretizzano narrativamente due casi diversi di scrittura esatta: da un lato, una prosa densa e articolata, concreta, ricca di termini e profondità semantica, in cui la parola non solo designa con precisione il proprio referente, ma, attraverso questa operazione, riesce a far emergere sulla superficie del testo quel di più di sentimento e di sensazione che si trova rinchiuso nella singola cosa; dall'altro, un impianto stilistico che, basandosi sulle potenzialità dell'immagine dello specchio, realizza l'ideale di una narrazione logico-geometrica, in cui sale in primo piano la costruzione della struttura narrativa.

Con i due esempi tratti dal *Viaggiatore* si è voluto mettere in luce alcuni aspetti che ritornano anche nelle opere di Del Giudice: l'attenzione per una struttura narrativa attentamente e precisamente costruita, basata volentieri sulle simmetrie e sulle circolarità interne, e l'uso di un linguaggio preciso e stratificato da un punto di vista lessicale, che riguarda soprattutto gli ambiti della scienza e della tecnica in un'ottica di apertura della letteratura a discipline diverse.

¹⁰⁴ Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta», dicembre 1979. L'intervento è riportato in Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., pp. V-XV.

¹⁰⁵ Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., p. 162.

¹⁰⁶ Ivi, p. 164.

Quest'ultimo tratto, quello di una visione interdisciplinare della letteratura, secondo Tamiozzo Goldmann è «la sola profonda affinità tra Del Giudice e Calvino»¹⁰⁷, la quale avvicinerrebbe lo scrittore romanzo a un'area che l'autore stesso, in una conversazione letteraria del 1986¹⁰⁸, riconosce come «l'unica linea veramente innovativa nella letteratura italiana e l'unica aperta a tutte le altre forma di conoscenza»¹⁰⁹. In questa intervista, tuttavia, Del Giudice sottolinea anche gli aspetti che, in questo ambito, lo differenziano rispetto a Calvino, individuando lo scarto più evidente nel modo di utilizzare la scienza nella letteratura: mentre per lo scrittore sanremese «tutto il rapporto [...] con la scienza riguarda le idee», che vengono impiegate «come nuclei mitopoietici»¹¹⁰ da sviluppare narrativamente, all'autore romano la dimensione scientifica interessa invece come tecnica, dal rapporto con la quale, secondo l'autore, come è approfondito nel capitolo su *Atlante occidentale*, deriva uno specifico sentimento dell'io nel mondo.

Per Del Giudice, quindi, la scienza non costituisce un materiale poetico da utilizzare per aumentare il potenziale immaginativo della letteratura, bensì è intesa come sostanza concreta presente nella vita sotto forma di oggetti generanti sentimenti, abitudini e sensibilità che condizionano il modo del di vivere il mondo e rapportarsi alla realtà. Da questo punto di vista, d'accordo con Tamiozzo Goldmann, nell'autore certamente prevale «la corrente non teorica, non astratta, ma viva e presente che porta con naturalezza il lettore di fronte ai dubbi, alle fantasie, alla ricerca dal proprio tempo da vivere»¹¹¹.

In relazione a una rinnovata importanza assegnata alla dimensione delle cose in rapporto all'io, un altro da aspetto da considerare è il ragionamento sulla visione e sullo

¹⁰⁷ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 433.

¹⁰⁸ *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, D. Del Giudice a colloquio con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni, «Palomar. Quaderni di Porto Venere», 1, 1986, pp. 67-96.

¹⁰⁹ Ivi, p. 85.

¹¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹¹ Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 433.

sguardo, il quale penetra in profondità, sia tematicamente che stilisticamente, tutta l'opera narrativa di Del Giudice. Basti pensare allo sguardo decentrato e marginale del protagonista de *Lo stadio di Wimbledon*; al tema del visibile e dell'invisibile in *Atlante occidentale*; alla cecità e all'immaginazione di Barnaba in *Nel museo di Reims*¹¹²; allo sguardo dei piloti in *Staccando l'ombra da terra*; alla percezione e alla costruzione del paesaggio e dello spazio in *Orizzonte mobile*¹¹³.

Soprattutto nei pressi dell'esordio, la critica ha sottolineato come questa attenzione alla visività sia da ricondurre all'influenza e all'affinità con la contemporanea ricerca di Calvino¹¹⁴, scrittore che, come sottolinea Belpoliti, «ha dedicato grande attenzione ai problemi della visione e della percezione»¹¹⁵, presentandosi «come uno degli autori più “visuali” della nostra letteratura»¹¹⁶. In effetti, negli anni in cui Del Giudice esordì, la visività era uno dei punti focali della ricerca calviniana, che culminò nell'esperienza narrativa di *Palomar* e nella conferenza sulla visibilità delle *Lezioni americane*, tanto da spingere l'autore a cercare quest'attenzione anche nei giovani esordienti. In un saggio del 1983, infatti, intitolato *Mondo scritto e mondo non scritto*¹¹⁷, Calvino nota che, in linea con i suoi recenti interessi letterari, «in Italia un approccio visivo è l'elemento comune di

¹¹² Su questo tema si vedano F. Francucci, *Sedici dipinti, più o meno. Leggere e guardare nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, «Per Leggere», 32-33, 2017, pp. 113-141; M. Martelli, *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in *Il lato oscuro delle parole*, 2015, Berlino, Peter Lang, pp. 57-69; J. Spaccini, *In un museo e davanti a un quadro. Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice*, «Studia Romanica et Angelica Zagrabiensia», 51, 2007, pp. 147-181.

¹¹³ Sul tema della costruzione dello spazio e del paesaggio nell'opera di Del Giudice si veda il recente B. Mellarini, *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*, Venezia, Amos, 2021.

¹¹⁴ Cfr. Ciminari, *Gli “eredi” di Calvino* cit., pp. 171-173; Tani, *Il romanzo di ritorno* cit., p. 257; Simonetti, *La letteratura circostante* cit., pp. 337-338; A. Pierpaolo, *La verità degli oggetti: La narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, «Annali d'Italianistica», 23, 2005, pp. 214-215; M. Colummi Camerino, *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Del Giudice*, in A. Cinquegrani, I. Crotti (a cura di), «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 189; A. Dolfi, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze letterarie», 19, 1994, pp. 19-21.

¹¹⁵ Belpoliti, *L'occhio di Calvino* cit., p. XIII.

¹¹⁶ Ivi, p. XIV.

¹¹⁷ *Mondo scritto e mondo non scritto*, in Calvino, *Saggi* cit., t. II, pp. 1865-1875.

alcuni degli ultimi nuovi scrittori che ho letto»¹¹⁸, tra i quali, probabilmente, figura anche Del Giudice col proprio romanzo d'esordio, pubblicato proprio in quello stesso anno.

Sull'onda degli interessi di Calvino su questi temi, molto vicino alle esperienze letterarie soprattutto francesi, lo stile di Del Giudice è stato associato anche alle sperimentazioni dell'*école du regard*. In merito, già Tani proponeva questo accostamento per i giovani autori italiani degli anni Ottanta interessati alla visione, sottolineando una mutazione di questo aspetto proprio da Calvino, considerato dallo studioso uno dei primi a introdurre in Italia, rielaborandole, le idee del *nouveau roman* di Robbe-Grillet¹¹⁹.

Accogliendo in via iniziale questo collegamento, osservando i testi sembra plausibile che Del Giudice abbia percorso alcune delle riflessioni sviluppate da Calvino in alcuni saggi di *Una pietra sopra* riguardo alla tecnica narrativa del *nouveau roman*. In particolare, nel saggio *Il mare dell'oggettività*¹²⁰ lo scrittore si chiede se il tentativo oggettivamente di Robbe-Grillet volto a eliminare dal racconto la soggettività dell'osservatore, in realtà non possa essere considerato anche «come una via per la sua riaffermazione, per essere certi di che cosa veramente la coscienza è, di qual è il posto che occupiamo nelle sterminata distesa delle cose»¹²¹. Il proposito di una rielaborazione in questa direzione delle tecniche del *nouveau roman*, accogliendo il passaggio dalla «letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza»¹²², trova riscontro nel saggio *La sfida al labirinto*. In queste pagine, Calvino appare convinto che la linea sperimentale di Robbe-Grillet, pur tendendo a un massimo di «spersonalizzazione oggettiva», «ripiega verso un'interiorizzazione», in quanto non può ovviare al problema dell'individualità

¹¹⁸ Ivi, p. 1873.

¹¹⁹ Tani, *Il romanzo di ritorno* cit., pp. 248-257.

¹²⁰ *Il mare dell'oggettività*, in Calvino, *Saggi* cit., t. I, pp. 52-60.

¹²¹ Ivi, p. 58. Calvino pone la stessa questione, seppur in forma più embrionale, anche nelle pagine conclusive del saggio *Natura e storia nel romanzo*, in Calvino, *Saggi* cit., t. I, pp. 28-51 (cfr. in particolare p. 50).

¹²² *Il mare dell'oggettività* cit., p. 59.

dello sguardo come mezzo di relazione con la realtà. Proprio nella volontà del suo annullamento, quindi, il soggetto trova una nuova consapevolezza della propria coscienza nel rapporto oggettivato e spersonalizzato con il mondo.

Sulla scia di queste considerazioni, Del Giudice potrebbe aver assimilato e impiegato in modo originale sia l'interesse per il fattore visivo mutuato da Calvino, sia le esperienze sperimentali dell'*école du regard*. Nelle opere dello scrittore romano, infatti, mentre lo sguardo rimane sulla superficie delle cose e degli oggetti e le persone sono descritte secondo i gesti e i comportamenti esteriori, la soggettività dell'osservatore non è mai annullata; al contrario, lo sguardo è sempre funzionale al soggetto per definire il proprio rapporto con il mondo esterno, nell'ottica di una complementarità di relazioni intersoggettive in cui ogni persona, osservando e venendo osservata, sente realizzarsi la consapevolezza della propria posizione e di quella altrui in un sistema spaziale di rapporti.

La questione dello sguardo, in definitiva, in Del Giudice è sempre un problema di relazione reciproca tra l'io e la realtà, dalla quale deriva uno specifico sentimento di sé stessi nel rapporto con il mondo e con la vita. Questa teoria della visione è espressa dall'autore in un brevissimo intervento dedicato al romanzo *Palomar* di Calvino¹²³, nel quale, elaborando un nuovo modo di intendere la tecnica della descrizione, viene ribadita la funzione di mediazione dello sguardo nel rapporto tra io e mondo. Secondo Del Giudice, in *Palomar* la descrizione diventa la «storia ininterrotta di una costituzione del mondo e dell'io mediati dallo sguardo, e dunque ricerca di un sentire, di un comportamento, di una saggezza», costituendosi come «una forma nuova, autonoma e potenziata di racconto»¹²⁴. Viene teorizzata, quindi, un'idea della descrizione intesa come racconto visivo, in cui il soggetto acquista consapevolezza di sé stesso attraverso la

¹²³ D. Del Giudice, *L'occhio che scrive*, in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, pp. 176-179, ma comparso per la prima volta, con lo stesso titolo, in «Rinascita», 20 gennaio 1984.

¹²⁴ Del Giudice, *L'occhio che scrive* cit., p. 176.

derivazione «di un modo di essere da un modo di vedere, cioè un nuovo rapporto tra le cose osservate e l'io»¹²⁵.

Tuttavia, sulla scia di queste acquisizioni Del Giudice giunge a “superare” la prova di *Palomar*, o quantomeno a distanziarsene verso una visione del tutto personale: infatti, mentre in Calvino la descrizione è sempre caratterizzata da una tensione razionalizzante e ordinatrice del reale, legata all'«istanza purificatrice» della visione individuata da Belpoliti¹²⁶, in Del Giudice l'irriducibilità della realtà è accettata come dato di fatto. È lo scrittore stesso a evidenziare questa differenza quando nella citata intervista del 1986 afferma di non credere «nella descrizione come forma di aderenza al mondo», ribadendo di intenderla, invece, «come forma narrativa» che consente «di tenere intrecciate una complessità di relazioni e di dar conto del fatto che tra osservatore e cosa osservata c'è indistinguibilità e reversibilità»¹²⁷: la forma del racconto descrittivo, quindi, come mezzo per superare la distinzione soggetto-oggetto verso la rappresentazione di una realtà in cui, soltanto attraverso lo sguardo io e mondo, interno ed esterno, si vedono e si definiscono reciprocamente nel momento stesso della visione.

Una visione che, tuttavia, come processo di osservazione, di interpretazione e di comprensione del reale, si rifà a un altro principio cardine della poetica calviniana riscontrabile nello stile di Del Giudice, ovvero la leggerezza.

Nella prima conferenza delle *Lezioni americane* Calvino presenta questo concetto innanzitutto come derivante da una personale reazione nei confronti del proprio tempo. Dopo il primo periodo della sua carriera, dettato dalla volontà di «cogliere una sintonia»¹²⁸ tra la letteratura e l'esperienza del mondo, Calvino afferma infatti di aver cominciato a percepire «la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo», come «se stesse

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Belpoliti, *L'occhio di Calvino* cit., p. 36.

¹²⁷ *Il tempo del visibile* cit., p. 85.

¹²⁸ Calvino, *Lezioni* cit., p. 8.

diventando tutto di pietra»¹²⁹. Premessa questa presa di coscienza, lo scrittore sanremese spiega la leggerezza come un modo di «guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica»¹³⁰.

Analizzando la conferenza, Beniamino Mirisola individua l'atteggiamento verso la realtà implicato dalla leggerezza nella «poetica della visione indiretta»¹³¹, esemplificata da Calvino con il mito di Perseo. Per il sanremese, infatti, la forza dell'eroe greco consiste proprio in «un rifiuto della visione diretta»¹³², ovvero nel perseguimento di un rapporto mediato con la realtà, la quale non viene negata ma osservata da un'altra prospettiva. Come osserva Mirisola, inoltre, «gli esempi di leggerezza presenti nelle Lezioni americane condividono [...] l'ansia di levitazione che è propria di Perseo e, simili all'eroe mitologico, appaiono armati di un potente scudo che rifletta, senza negarlo, il volto pietrificante della realtà»¹³³. Lo sguardo della leggerezza, quindi, non è monoprospettico, bensì tiene sempre in considerazione il proprio opposto, la concretezza della pietra di cui è formata la realtà del mondo¹³⁴.

La teorizzazione di un rapporto leggero e indiretto la realtà sembra combaciare perfettamente con l'attitudine percettiva e visiva del protagonista de *Lo stadio di Wimbledon*, nel quale il concetto calviniano di visione indiretta si risolve nell'adozione di uno sguardo decentrato, che si muove ai margini delle cose, che non affronta mai direttamente l'oggetto della propria indagine, osservandolo invece di lato, per piccoli avvicinamenti. Sul piano dello stile, infatti, il romanzo rimanda a uno dei modi con cui

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ivi, p. 11.

¹³¹ B. Mirisola, *Lezioni di caos. Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, p. 13.

¹³² Calvino, *Lezioni* cit., p. 9.

¹³³ Mirisola, *Lezioni di caos* cit., p. 26.

¹³⁴ Infatti, come invita a ricordare Calvino, «l'idea del mondo costituito d'atomi senza peso ci colpisce perché abbiamo esperienza del peso delle cose; così come non potremmo ammirare la leggerezza del linguaggio se non sapessimo ammirare anche il linguaggio dotato di peso». La citazione si trova in Calvino, *Lezioni* cit., p. 18.

Calvino intende la leggerezza, ovvero come «un alleggerimento del linguaggio per cui i significati vengono convogliati su un tessuto verbale come senza peso, fino ad assumere la stessa rarefatta consistenza»¹³⁵.

Inoltre, insieme agli aspetti stilistici del testo, l'idea della sottrazione e dell'alleggerimento influisce anche sullo statuto dell'io. In merito a questo aspetto, pur intendo il rapporto tra soggetto e realtà su presupposti diversi, sia in Calvino che in Del Giudice è riscontrabile una comune tendenza al decentramento della narrazione dal territorio dell'io. In questo senso, il procedimento della sottrazione di peso alla ricerca dell'essenzialità, come sottolineato infatti nelle *Lezioni americane*, riguarda anche la realizzazione dei personaggi¹³⁶.

Ancora nel *Viaggiatore* si trova, nel primo capitolo, un esempio narrativo che ingloba tutte le implicazioni stilistiche appena delineate riguardo alla leggerezza. L'incipit si apre su un'ambientazione ferroviaria, descritta con immagini visuali che rimandano all'assenza di peso e alla rarefazione: il fumo delle locomotive, il vento, le nuvole, la nebbia. In questo quadro, non è vago e fumoso soltanto il luogo in cui si svolge la vicenda, ma sono anche «le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo»¹³⁷. L'utilizzo sistematico di questo tipo di immagini, si spiega più avanti, risponde alla volontà di «dissolvere più che indicare le cose»¹³⁸, le quali sfuggono alla loro concretezza e corposità, rese trasparenti da una scrittura in cui «le frasi continuano a muoversi nell'indeterminato, nel grigio, in una specie di terra di nessuno dell'esperienza ridotta al minimo comune denominatore»¹³⁹. A questa rarefazione dell'ambientazione, delle cose e della scrittura si

¹³⁵ Calvino, *Lezioni cit.*, p. 19.

¹³⁶ Ivi, p. 7. Su questo punto cfr. anche Mirisola, *Lezioni di caos cit.*, pp. 64-65.

¹³⁷ Calvino, *Lezioni cit.*, p. 10.

¹³⁸ Ivi, p. 11.

¹³⁹ Ivi, p. 12.

aggiunge anche la riduzione dell'individualità dei personaggi, sulla scia di un appiattimento che caratterizza anche l'io narrante, la cui dimensione di soggetto viene annullata fino alla pura funzione linguistica con il preciso intento di «sottrarlo alla vista, per non doverlo nominare o descrivere, perché qualsiasi altra denominazione o attributo l'avrebbe definito di più che questo spoglio pronome»¹⁴⁰.

Questo capitolo mette in pratica tutte le tecniche di alleggerimento e rarefazione delle strutture linguistiche e narrative teorizzate da Calvino, avendo probabilmente potuto rappresentare per Del Giudice un concreto esempio al quale rifarsi. Infatti, il collegamento è evidente almeno per *Lo stadio di Wimbledon*, romanzo «che appare fatto prevalentemente di silenzi, di vuoti e di attese»¹⁴¹, nel quale «la stessa volontà di rarefazione che dissolve il tempo agisce anche sullo spazio»¹⁴² e che «nel delineare i tratti del narratore omodiegetico [...] tocca il massimo di smaterializzazione»¹⁴³.

Tuttavia, la peculiarità dell'autore romano è che nei suoi testi non è mai abbandonata la concretezza e la cosalità della realtà, che, al contrario di Calvino, è parte di una relazione pacificata con il suo opposto. In Del Giudice, infatti, leggerezza e pesantezza non sono alternative separate ma coesistono nello stesso spazio, integrandosi e completandosi a vicenda. Da questo punto di vista, lo scrittore sembra aver portato a compimento in una direzione differente un altro punto fermo della concezione calviniana, ovvero che la leggerezza «si associa con la precisione e la determinazione, non con la

¹⁴⁰ Ivi, p. 15.

¹⁴¹ Mirisola, *Lezioni di caos* cit., p. 61.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ivi, p. 62. A questi riferimenti si aggiunge la personale suggestione di un rimando della scena iniziale de *Lo stadio di Wimbledon* al primo capitolo del *Viaggiatore*: così come l'indefinito io narrante del romanzo di Calvino dà avvio al viaggio metanarrativo del libro da una stazione ferroviaria, allo stesso modo l'anonimo protagonista di Del Giudice entra nello spazio narrativo di Trieste in treno, in una comune atmosfera di vaghezza e rarefazione. Anche la struttura del testo è in parte comune: entrambi i romanzi si costruiscono secondo una successione di potenziali capitoli con i quali la narrazione può svilupparsi e progredire, fino ad arrivare alla conclusione della storia. Questi collegamenti chiuderebbero il cerchio sommandosi alle somiglianze stilistiche tra i due romanzi.

vaghezza e l'abbandono al caso»¹⁴⁴: in *Del giudice* l'unione delle due tecniche conduce indubbiamente a percepire la sostanza e la profondità dei sentimenti e delle relazioni tra le persone e con le cose del mondo.

1.2.2. Il “contatto” con Jerzy Grotowski

È un fatto noto che in gioventù Del Giudice frequentò per un periodo il laboratorio teatrale di Jerzy Grotowski in Polonia¹⁴⁵. Sulle influenze delle sperimentazioni teatrali del regista polacco sulla narrativa di Del Giudice, soprattutto in riferimento allo stile de *Lo stadio di Wimbledon*, è intervenuto Mirisola, che sostiene che l'autore romano, oltre che dal modello calviniano, «abbia potuto cogliere anche da Grotowski le suggestioni, poi elaborate in modo del tutto personale, che lo hanno indotto a scrivere il suo primo romanzo puntando sulla stilizzazione e sull'essenzialità»¹⁴⁶.

Anche Grotowski, infatti, fu un fautore di «quella che si sarebbe tentati di definire una “poetica della sottrazione”»¹⁴⁷, che il regista, oltre a sperimentare nel teatro, espose chiaramente nei suoi interventi teorici. In particolare, nella raccolta di saggi *Per un teatro povero* del 1968 Grotowski, in opposizione alla forma del “Teatro Ricco”, teorizza un tipo di teatro per riduzione, che si ottiene «eliminando tutto ciò che si dimostrava superfluo»¹⁴⁸ alla realizzazione scenica, minimizzando la scenografia agli «oggetti strettamente indispensabili all'azione drammatica»¹⁴⁹. In generale, queste soluzioni tecniche rispondono alla volontà di non realizzare «né una proliferazione né una

¹⁴⁴ Calvino, *Lezioni* cit., p. 19.

¹⁴⁵ Secondo le informazioni di Mirisola, *Lezioni di caos* cit., p. 66, Del Giudice parte per la Polonia a diciannove anni, mentre Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 433, riferisce questa esperienza agli anni Settanta.

¹⁴⁶ Mirisola, *Lezioni di caos* cit., p. 70.

¹⁴⁷ Ivi, p. 64.

¹⁴⁸ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 25.

¹⁴⁹ Ivi, p. 88.

accumulazione di segni», bensì «un'opera di sfrondamento, ricercando la *distillazione* dei segni e la eliminazione di tutti quegli elementi di comportamento “naturale” che velano la purezza dell'impulso»¹⁵⁰ durante la recitazione.

Inoltre, in stretta relazione con l'«alleggerimento delle messa in scena»¹⁵¹, sempre Mirisola individua anche per Grotowski «l'esigenza di una coscienza vigile, che sorvegli costantemente il processo creativo»¹⁵²: una tensione, quindi, verso l'esattezza, che costituirebbe un ulteriore riferimento per Del Giudice in affinità con le idee di Calvino, il quale, proprio nella conferenza sull'esattezza delle *Lezioni americane*, «sostiene l'idea di un processo creativo che non sia frutto esclusivo dell'ispirazione, ma anche il risultato di un disegno rigoroso e una severa disciplina»¹⁵³. Da questo punto di vista, anche il regista teorizza come funzionale all'atto artistico una necessaria complementarità tra spirito creativo e rigore formale, ritenendo, come si legge in *Per un teatro povero*, che «non sussiste contraddizione tra la tecnica interiore e l'artificialità»¹⁵⁴ e che l'attenzione alla forma «non solo non limiti il processo spirituale ma che in realtà gli spiani la strada»¹⁵⁵. Anche dal contatto con le idee di Grotowski, quindi, Del Giudice avrebbe maturato la concezione di una struttura testuale rarefatta e leggera e, contemporaneamente, disciplinata da un impiego metodico delle tecniche formali¹⁵⁶.

Tuttavia, pur riconoscendo la validità e la concretezza di questi spunti, che impongono anche delle considerazioni in merito alle differenze tra il modello calviniano e quello grotowskiano¹⁵⁷, leggendo *Per un teatro povero* sembra che l'influenza del regista polacco si possa collocare anche su un altro piano.

¹⁵⁰ Ivi, p. 24.

¹⁵¹ Mirisola, *Lezioni di caos* cit., p. 68.

¹⁵² Ivi, p. 69.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Grotowski, *Per un teatro* cit., p. 23.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Su questo punto cfr. anche Mirisola, *Lezioni di caos* cit., pp. 69-70.

¹⁵⁷ Per le analogie e le differenze tra il modello di Calvino e quello di Grotowski cfr. Mirisola, *Lezioni di caos* cit., pp. 66-71.

Dopo aver teorizzato la riduzione al minimo degli elementi scenografici, infatti, Grotowski individua l'elemento essenziale del Teatro Povero, ciò che ne costituisce il fondamento tecnico ed emotivo come pratica artistica, nel «rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore»¹⁵⁸. Per far sì che questo rapporto si realizzi l'attore deve fare «dono totale di sé»¹⁵⁹ al pubblico, ovvero far emergere la propria energia interiore, emotiva e fisica, propagandola verso l'esterno. Questo processo di esternazione è definito da Grotowski «tecnica di penetrazione psichica», la quale consiste nell'impiegare l'opera e il personaggio da interpretare «come un trampolino, uno strumento che serva per studiare ciò che è nascosto dietro alla nostra maschera di ogni giorno – l'essenza più intima della nostra personalità →»¹⁶⁰. Ciò comporta per l'attore (e qui si individua un altro punto di coincidenza con Calvino) è la necessità di ridurre sé stesso, di mettere in pratica un processo di «ridimensionamento dell'io, che consenta all'artista di aprirsi, di porsi in una condizione di disponibilità verso le manifestazioni esteriori»¹⁶¹.

Nella concezione di Grotowski, realizzare questo tipo di rapporto con lo spettatore e con sé stesso comporta per l'attore un lavoro rigoroso sul controllo del corpo, in particolare in termini di espressività facciale e gestualità: ridotti al minimo la scenografia e gli oggetti di scena, la rappresentazione si basa esclusivamente sulla capacità degli attori di stabilire connessioni emotive attraverso la recitazione.

Pensando ai romanzi di Del Giudice, sembra possibile che l'autore romano sia stato influenzato dalla ricerca di Grotowski in questo campo, trasferendola dal teatro alle

¹⁵⁸ Grotowski, *Per un teatro* cit., p. 25.

¹⁵⁹ Ivi, p. 22.

¹⁶⁰ Ivi, p. 45.

¹⁶¹ Mirisola, *Lezioni di caos* cit., p. 67. Su questa linea di ridimensionamento del soggetto si colloca anche Del Giudice, quando in Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei* cit., p. 442, sostiene che «il talento è svuotarsi di tutto, è saper non essere niente in questi mestieri che hanno a che fare con l'espressione: devi essere nulla, devi sapere essere assolutamente niente, perché tu possa immaginarti come il filamento di una lampadina, come la radice di un albero, come una formica, perché tutto ti attraversi, ti attraversino i linguaggi, ti attraversi la vita [...]».

strutture della narrazione. In particolare, questo legame è osservabile nel modo, definito da Roberto Carnero come «“post-psicologico”»¹⁶², con il quale l'autore romanzo costruisce e fa agire i propri personaggi, sempre caratterizzati da una forte gestualità e definiti attraverso i comportamenti esteriori, attraverso i quali si relazionano con la realtà esterna.

La preferenza verso questo tipo di rappresentazione è dichiarata dall'autore stesso in un'intervista del 2002 a Marinella Colummi Camerino, in cui, riguardo alla tecnica di costruzione dei personaggi, afferma il rifiuto dell'approccio psico-analitico in favore di quello spaziale, in base al quale, in una prospettiva di presenza e azione del personaggio nello spazio e nel tempo, l'attenzione dell'autore è rivolta a «tutto ciò che il corpo comunica di per sé, in modo del tutto incontrollato, col suo proprio linguaggio non verbale, ma prossemico»¹⁶³.

In questa tecnica stilistica è riconoscibile il concetto di “contatto” teorizzato da Grotowski per gli attori, nel quale il vedersi e il sentirsi reciprocamente costituiscono la base della creazione di un rapporto «così impercettibile che diventa impossibile analizzarlo razionalmente»¹⁶⁴. Grazie a questa relazione, secondo il regista, nella recitazione dell'attore dovrebbe verificarsi «l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna», effetto che si realizza anche in *Del Giudice* nel modo in cui avvengono e si sviluppano gli incontri e i rapporti tra i personaggi e nel modo in cui quest'ultimi si rapportano alle cose e al mondo. In particolare, in questo senso sembra valere ciò che Grotowski scrive sulla reciprocità della conoscenza attraverso l'incontro, che implica,

¹⁶² R. Carnero, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano, Mondadori, 2010, p. 14.

¹⁶³ Colummi Camerino, *Intervista* cit., p. 73. Su questa scia, anche i dialoghi assumono una posizione secondaria, costituendo una soluzione «d'emergenza» che lo scrittore utilizza quando i personaggi non riescono a dire tutto tramite il corpo e «sono obbligati a passare al linguaggio» (Ibid.).

¹⁶⁴ Grotowski, *Per un teatro* cit., pp. 258-259.

contemporaneamente, «un sentimento d'intesa reciproca e il turbamento creato dall'apertura verso un altro essere, dal nostro tentativo di comprensione»¹⁶⁵, a cui si aggiunge la possibilità «di capire noi stessi attraverso il comportamento di un altro uomo, riscoprendoci in lui»¹⁶⁶. Al fine di questo risultato è necessario che gesti, azioni e comportamenti dell'individuo non siano eseguiti come fini a loro stessi, ma come «un'azione spontanea collegata al mondo esterno, alle persone o agli oggetti»¹⁶⁷. Lo stesso concetto vale anche per i personaggi di Del Giudice, la cui costante tensione conoscitiva passa sempre attraverso la creazione di “contatti”, in cui a un impulso esteriore corrisponde una reazione interiore che si traduce in un tentativo di comprensione di sé e dell'altro, generando un rapporto i cui presupposti si collegano anche a quanto scritto sulla visività come dimensione nella quale creare una reciproca relazione tra persone e tra persone e cose.

Da un punto di vista narrativo, queste affinità con la poetica grotowskiana trovano un interessante riscontro osservando il modo in cui Del Giudice organizza il sistema dei personaggi nei suoi testi. A riguardo, nei racconti, ma la considerazione è da estendersi anche ai romanzi, Tiziano Scarpa ha notato l'impiego sistematico di una «relazione a due», in cui «qualcuno comunica a qualcun altro la sua passione conoscitiva; e nel farlo, trova nell'altro una corrispondenza, una condivisione»¹⁶⁸. La costruzione della narrazione secondo coppie di personaggi, in effetti, è una costante nell'opera dell'autore romano, e in tutti i casi, romanzi e racconti, il rapporto che scaturisce da questa relazione «non consiste nel comunicare una situazione interiore; al contrario, il suo contenuto è qualcosa di esterno»¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Ivi, p. 150.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ivi, p. 257.

¹⁶⁸ T. Scarpa, *La profezia delle parole*, prefazione a D. Del Giudice, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016, pp. V-XVII, cit. p. V.

¹⁶⁹ Ibid.

Nei testi di Del Giudice, in definitiva, è il “contatto” con l’esterno che determina lo sviluppo delle storie e dei personaggi, i quali si muovono in uno spazio generato dalla presenza concreta dei corpi e sorretto dalle energie che si irradiano dalle loro interazioni espressive, gestuali e visive, attraverso cui si stabilisce una possibilità di conoscenza di sé stessi e il mondo. Nell’elaborazione di questa concezione, di narrazione e di visione del mondo insieme, ha certamente contato anche l’esempio pratico e teorico di Jerzy Grotowski.

1.3. Del Giudice, uno scrittore di (tras)formazione

Dalle esperienze artistiche dei propri principali riferimenti degli anni Settanta e Ottanta, Grotowski e Calvino, dei quali si è cercato, nelle pagine precedenti, di mettere in luce gli spunti teorici maggiormente influenti, Del Giudice ricava una particolare sensibilità verso il fatto letterario, nello specifico narrativo, arrivando a concepirlo come strumento di rappresentazione di una complessità di relazioni dalle quali far emergere un modo di essere, un modo di vivere, un modo di stare nel mondo in rapporto al proprio presente, costituito da un reale che pone alla letteratura interrogativi continuamente diversi e rinnovati. Da questo punto di vista, è possibile accostare Del Giudice a una particolare categoria di scrittori la cui definizione è fornita dall’autore romano stesso nell’occasione di un intervento a un convegno dedicato a Calvino del 1988¹⁷⁰.

In questo intervento Del Giudice descrive Calvino come «*scrittore di formazione*»¹⁷¹, intendendo l’espressione, in una modernità nella quale il lettore non si identifica più con il personaggio «ma sempre di più direttamente con lo scrittore

¹⁷⁰ D. Del Giudice, Intervento senza titolo, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 385-389.

¹⁷¹ Ivi, p. 385.

stesso»¹⁷², non nel senso dello scrittore di formazione ottocentesco bensì nel senso di un autore «che spera ogni volta, attraverso il racconto di ogni storia, di trovare, di produrre un piccolo mutamento dentro di sé»¹⁷³. Il lettore, quindi, sarà propenso a identificarsi con la voce della narrazione, accogliendo il percorso di cambiamento che al termine del romanzo avrà riguardato non i personaggi bensì il rapporto dello scrittore con i fatti e col mondo della propria storia. In questo quadro, è il modo dell'autore di intendere il racconto e di descrivere la realtà attraverso la rappresentazione che si configura come lo spazio di una personale formazione, la cui ricerca si configura come il profondo significato dell'operazione letteraria.

Di fatto, applicando concretamente questa idea di letteratura, spiega Del Giudice, «Calvino sceglieva fra le molte storie che gli si presentavano contemporaneamente per essere raccontate quella che poteva accogliere in sé o rappresentare per lui un problema, quella che rappresentava per lui la necessità di trovare un *atteggiamento esistenziale* [...] nei confronti di una determinata questione»¹⁷⁴. La narrazione, quindi, è concepita come un luogo nel quale sperimentare soluzioni esistenziali che consentano di interrogare, comprendere e interpretare i caratteri di un fatto o di una situazione imposti dal vivere e abitare la realtà.

Attraverso l'opera, l'autore condivide con il lettore i risultati della propria ricerca e delle proprie ipotesi, i quali, tuttavia, non sono mai definitivi, in quanto lo scrittore di formazione, «per poter andare avanti [...] sa perfettamente che alla fine del suo racconto avrà semplicemente fatto il giro, il perimetro, dei possibili atteggiamenti di fronte ad una determinata questione»¹⁷⁵. L'operazione narrativa, quindi, come lavoro non sulle soluzioni, bensì sul territorio del possibile che si apre di fronte all'autore, la cui

¹⁷² Ivi, p. 386.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 386-387.

¹⁷⁵ Ivi, p. 389.

formazione, in questo modo, non giunge mai a compimento, bensì si configura come un percorso in continua evoluzione, di continua esplorazione.

È proprio secondo questa prospettiva che Del Giudice interpreta il romanzo *Palomar*, prova narrativa in cui Calvino si concentra totalmente sul molteplice, sulle infinite possibilità con le quali il personaggio può guardare e, di conseguenza, interpretare la realtà. Al termine della storia, estremizzando il tentativo di descrivere ogni dettaglio del mondo secondo l'infinità dei punti di vista, Palomar, volendo prolungare il tempo della sua vita, muore nel momento stesso in cui inizia a descrivere ogni istante in cui è suddiviso il tempo. Tuttavia, Del Giudice sostiene di non identificarsi «tra quelli che pensano che Palomar muoia veramente», sancendo in questo modo il fallimento di qualsiasi intento rappresentativo, ma che, al contrario, la morte del personaggio costituisca il punto di partenza di ogni rinnovamento, il cui proposito impone di «rinunciare definitivamente al modello, ricominciare da capo, tentare una percezione fenomenologica della realtà [...] senza diaframmi e dunque senza intenzioni»¹⁷⁶. La vicenda del personaggio di Palomar, quindi, rappresenta un fare letterario in continua evoluzione il quale, attraverso l'esempio di Calvino, arriva a influenzare l'opera Del Giudice, il quale, su questa scia, può essere anch'esso annoverato nella cerchia da lui definita degli scrittori di formazione, la cui comune appartenenza con il sanremese può essere considerata, al di là delle affinità stilistiche, come il vero punto di contatto tra i due autori.

Del Giudice, infatti, concepisce i propri romanzi ognuno come una ricerca narrativa attraverso la quale riuscire, innanzitutto, a identificare e narrare un cambiamento nel modo sia di percepire sia di intendere e, di conseguenza, di vivere la realtà: ne *Lo stadio di Wimbledon* il passaggio a una temporalità caratterizzata dal concetto di

¹⁷⁶ Ivi, p. 387.

probabilità del presente; in *Atlante occidentale* un nuovo modo di vivere il reale determinato da una nuova ontologia degli oggetti; in *Staccando l'ombra da terra* la diversa relazione con la terra e con la vita imposta dal volo aeronautico. È questo, di fatto, cioè il tentativo di narrare il mutamento del sentimento dell'essere nel mondo in rapporto alla realtà, uno dei temi fondanti che emerge dai romanzi studiati in questa tesi, il quale è individuabile dal lettore non attraverso i personaggi, ma percependo un cambiamento in corso nel modo della scrittura, ovvero dello scrittore, di narrare la storia che vuole rappresentare. Così, dice l'autore, «se questo mutamento, che è un piccolo mutamento per me nello scrivere il libro, si realizza, posso sperare che esso si realizzi anche nel lettore»¹⁷⁷.

Ecco quindi riscontrati anche in Del Giudice, così come lui aveva fatto per Calvino, i principali caratteri dell'autore di formazione contemporaneo: l'attitudine a raccontare, in merito a una questione ritenuta problematica e significativa per l'esperienza, un percorso di cambiamento che conduca chi scrive, e di conseguenza chi legge, a esplorare una serie di possibilità esistenziali e intellettuali in vista non dell'identificazione di una soluzione, ma dell'acquisizione di una diversa consapevolezza dell'essere e dello stare nel mondo.

Tuttavia, credo che Del Giudice, oltre che a essere orientato, sulla scia di Calvino, verso una scrittura di "formazione", possa essere inteso nello specifico come "scrittore di trasformazione". Nei romanzi dell'autore romano, infatti, il racconto di un percorso di maturazione esistenziale e intellettuale che coinvolge in modo sempre rinnovato scrittore e lettore si inserisce costantemente nel contesto di una scrittura e di una realtà di tipo metamorfico, dando vita a una letteratura che si configura come uno spazio nel quale, allo stesso tempo, la realtà si trasforma sia in quanto materia effettivamente viva sia in quanto

¹⁷⁷ *Il tempo del visibile* cit., p. 71.

sottoposta al processo narrativo. In questo senso, i romanzi studiati in questa tesi, mentre raccontano il continuo evolversi della vita sul filo sottile del presente, la trasformazione ontologica di tutta la materia in oggetti di luce e una realtà aerea tanto metamorfica quanto inclassificabile, contemporaneamente vivono di una scrittura che trasforma l'oggetto della rappresentazione in uno spazio narrativo fondato sullo stupore probabilistico di cogliere la metamorfosi dell'accadere.

Seguendo l'etimo della parola, da *trans* (oltre) e *formare* (dare una forma), binomio che ricorda da vicino il «vedere oltre la forma» di Epstein in *Atlante occidentale*, Del Giudice (tras)forma ciò che vuole rappresentare, conducendo, con la propria scrittura, in una dimensione letteraria nella quale la formazione dell'essere e del sentimento è possibile soltanto accogliendo la sfida di andare oltre il già dato, al di là del già conosciuto, il cui limite non è mai definitivo ma sempre spostato di un romanzo più in là. Da questo punto di vista anche l'autore romano, infatti, così come lui stesso spiega a proposito degli scrittori di formazione, «non risolverà mai il problema che si è posto, anzi si guarderà bene dal farlo alla fine del proprio racconto, altrimenti non potrebbe intraprenderne un altro, altrimenti [...] diventerebbe uno scrittore “formato”, e cambierebbe definitivamente», in quanto «in questo cambiamento perderebbe la speranza, continuamente rimandata, di trovare una posizione in questo mondo»¹⁷⁸. Scopo, quest'ultimo, che in fin dei conti è la ragion d'essere profonda della letteratura di Del Giudice.

¹⁷⁸ Del Giudice, Intervento senza titolo cit., p. 389.

2. *Lo stadio di Wimbledon*: per un percorso «dalla carta all'esperienza» e viceversa

Lo stadio di Wimbledon uscì per Einaudi nel 1983, con una quarta di copertina scritta da Italo Calvino, e racconta di un giovane che compie una serie di viaggi a Trieste e infine a Londra per indagare sulla figura di Bobi Bazlen, intellettuale cardine del Novecento italiano, intervistando suoi vecchi e amici e conoscenti desideroso di scoprire i motivi della sua rinuncia alla scrittura. Tuttavia, nel risvolto Calvino mette in evidenza che per la storia del romanzo «chi fosse questo personaggio [...] non importa» (*SW*, Nota, 143), tanto che la questione iniziale posta dal protagonista perderà progressivamente di senso nel corso della vicenda.

Le parole di Calvino spingono a leggere il romanzo non come un'indagine di carattere storico, bensì, seguendo anche uno spunto dello stesso Del Giudice, come una «biografia imperfetta [...] che può essere perfezionata dal racconto e dalla descrizione», al fine di restituire «la figura di un *non-scrittore* il cui punto dolente possa essere ripreso e portato a compimento attraverso la scrittura» (*QL*, 20)¹⁷⁹. Infatti, l'autore non cerca di restituire una forma compiuta al Bazlen storicamente esistito, ma «opta per il buco nero»¹⁸⁰, un centro assente attorno al quale gravitano e prendono forma il percorso di conoscenza del protagonista e i presupposti narrativi del romanzo stesso.

Nell'ottica di una sovrapposizione di livelli di lettura tra loro complementari, il «viaggio di ritorno dal "bazlenismo"»¹⁸¹ compiuto da Del Giudice, attraverso i temi della conservazione e della rappresentazione della memoria e del passato

¹⁷⁹ Il corsivo è del testo.

¹⁸⁰ V. G. A. Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e "Lo stadio di Wimbledon" di Del Giudice*, «Studi (e testi) italiani», 17, 2006, p. 271.

¹⁸¹ Calvino, *Ricordo di Bobi Bazlen*, in Id, *Saggi cit.*, t. 1, p. 1009, intervento pubblicato la prima volta con il titolo *La psiche e la pancia*, in «La Repubblica», 1° giugno 1983.

e della scelta e del confine tra “saper essere” e “saper scrivere”, invita a riflettere sui modi e sugli obiettivi stessi della forma letteraria, verso la definizione di «un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate» (*SW*, Nota, 144) che risponda al bisogno etico e morale di rinnovare e garantire continuamente l’intersezione tra la letteratura e la vita.

2.1. La «tolleranza del passato»: l'indagine su Bazlen come rivalutazione della cesura tra passato e presente

Come prima prospettiva di analisi, è possibile collocare *Lo stadio di Wimbledon* nel contesto della cesura tra passato e presente descritta nel capitolo precedente interpretando l'indagine su Bazlen come il percorso verso una maggiore comprensione e consapevolezza delle trasformazioni letterarie in corso, in merito, in particolare, alle riflessioni sulla tradizione e sullo statuto del romanzo che caratterizzarono la narrativa degli anni Ottanta. Da questo punto di vista, la funzione-Bazlen, come centro vuoto, si costituisce come uno spazio narrativo aperto che, da un lato, si sente la necessità di percorrere attraverso una ricerca sulle forme e sulle possibilità del romanzo, e, dall'altro, che rappresenta il rapporto precario e indefinito tra presente e passato e con la tradizione, relazione che l'apprendista scrittore tenta di ridefinire.

In particolare, l'immagine di Bazlen presentata nel romanzo si articola in due aspetti, entrambi significativi per il discorso sulla condizione del romanzo contemporaneo e sul tema correlato della memoria del passato e del suo valore nel presente.

Innanzitutto, descritto da una costante tensione verso il nuovo e il rinnovamento, da una «volontà di superamento» (*SW*, 37) per cui «il passato gli appare come una pelle secca, vuota di sé, inammissibile» (Ivi, 78), l'intellettuale triestino incarna l'atteggiamento della nuova epoca nei confronti della precedente, caratterizzato, riutilizzando le parole impiegate dall'autore per descrivere la vita del proprio personaggio, da «continui tagli col passato», dalla volontà di «sgravarsi le spalle e cambiar pelle» (*QL*, 24). «Del resto», scrive Del Giudice di Bazlen, «sarebbe un personaggio che riconoscerebbe come unico valore la “primavoltità”, cioè l'accadere per la prima volta di qualcosa, o l'essere qualcuno il primo a farlo accadere» (Ibid.), aspetto che contribuisce a rinforzare l'impressione di una sovrapposizione tra questi elementi

della personalità dell'intellettuale triestino e la volontà di rinnovamento e di cesura rispetto al passato che definiscono il passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta.

In seconda battuta, tuttavia, inquadrare la figura di Bazlen attraverso i ricordi e le testimonianze dei personaggi intervistati corrisponde anche alla necessità e alla volontà di comprendere un'epoca percepita ormai come lontana, ma della quale si cercano di individuare le specificità rispetto al presente. A questa intenzione rimandano i passi in cui il protagonista riflette sulla cesura che intercorre tra il passato indagato e la propria epoca, basata su altri valori e paradigmi rispetto al tempo a cui appartengono, nel romanzo, Trieste e i suoi personaggi.

La distanza culturale tra i due mondi è presentata immediatamente all'inizio del romanzo quando vengono contrapposte le immagini di due librerie in cui il protagonista si reca per cercare dei libri sulla storia di Trieste. La libreria antiquaria, visitata per prima, è definita una «preziosità per pochi. È un monumento. Monumentale nella posizione e nell'ampiezza delle scaffalature, nelle rilegature in pelle, nell'atteggiamento di garbata e irremovibile custodia dell'uomo con gli occhiali, ben vestito» (*SW*, 6), mentre nella libreria di testi correnti, visitata successivamente, «si deve immaginare la miseria di libri contemporanei, di librerie senza storia; un trovare facilmente, entrando, pagando, andando via» (*Ivi*, 7), descrizioni che rimandano inevitabilmente alla distanza e all'incomunicabilità tra passato e presente che caratterizzano l'epoca contemporanea.

Tuttavia, tramite il ricordo e le testimonianze di chi è ancora in vita¹⁸², il viaggio nella memoria del passato, attraverso Bazlen, punta a superare questa opposizione sviluppando nel protagonista una maggiore coscienza storica, che lo rende via via incline,

¹⁸² Il protagonista rivolge insistentemente agli abitanti che intervista le domande «chi è ancora vivo?» (*SW*, 24), «è vivo?», «è viva?» (*Ivi*, 36), che evidenziano un'ansia della perdita, con l'eventuale morte dei testimoni, del potenziale contatto con il passato che si sta indagando.

a fronte della forte distanza percepita¹⁸³, «alla tolleranza del passato, all'ammettere che si è stati anche in un modo diverso; alla cura della continuità: di sé, delle cose, dei rapporti – modificanti, modificati, ma in maniera impercettibile e progressiva» (*SW*, 60-61). Da questo punto di vista, quindi, si intuisce come il romanzo, rappresentando il tentativo di comprensione da parte del protagonista del senso e del valore della figura di Bazlen per la propria vita, si proponga come ricerca e ridefinizione di un nuovo rapporto di carattere continuativo, e non oppositivo, tra passato e presente.

Sviluppando questa interpretazione in chiave specificatamente letteraria, l'indagine su Bazlen, intellettuale cardine del Novecento italiano e collettore di varie esperienze e personalità letterarie, assume la fisionomia di un percorso tra i tempi e i protagonisti della comunità letteraria dell'ultimo secolo, che vide proprio in Trieste un ambiente intellettuale di crocevia per la cultura italiana, aperto alle sperimentazioni e vicino alle influenze del panorama europeo. In questo senso, nel romanzo, è significativa la presenza di alcuni grandi autori che hanno gravitato intorno a Bazlen e all'ambiente triestino, come Saba, Svevo e Montale. Tutti rappresentanti di una cultura italiana aperta agli stimoli provenienti dalla Mitteleuropa, questi scrittori emergono nel testo come esempi di un rapporto con la letteratura e di un fare letterario che si è interrotto nell'epoca contemporanea e che il protagonista cerca di comprendere e di recuperare¹⁸⁴.

Nella direzione di segnalare la nota dinamicità culturale dell'ambiente triestino, nel testo sono inseriti anche specifici episodi di abituale vita letteraria dell'epoca. In particolare, durante una visita in un ospizio a un'anziana poetessa, dalla lettura di un libro

¹⁸³ «Mi sembra che “in quella particolare epoca” tutto doveva essere molto importante, e cruciale. Cioè molto sentimentale. È come se ci fosse una grande distanza. Ho pensato: “Ora è diverso; più solido e sobrio, con una complicatezza più leggera. Tutto è leggermente più verso i margini”» (*SW*, 69).

¹⁸⁴ Nel romanzo vengono citati numerosi autori, sia italiani che stranieri, che hanno avuto rapporti personali con Bazlen o per i quali lui nutriva un forte interesse letterario. La descrizione di queste relazioni è funzionale, nel testo, a creare l'immagine «di un personaggio che viaggia con una sua biblioteca reale» (*QL*, 22), la quale, allo stesso tempo, si propone come possibile canone della tradizione italiana ed europea.

di storia di Trieste gli infermieri e il protagonista apprendono alcune notizie sugli incontri culturali del sabato che, anni prima, si svolgevano in casa della signora, coinvolgendo numerosi artisti e intellettuali in discussioni, letture, esposizioni ed esibizioni¹⁸⁵. Vivendo con nostalgia le immagini scaturite dalla lettura, il protagonista si immagina che «ora, nella casa, dev'essere un altro sabato» (*SW*, 19) di riunioni e amicizia, empatizzando con la poetessa, nella scena conclusiva dell'episodio, il valore affettivo del ricordo, dalla cui condivisione si crea improvvisamente un legame umano che si sovrappone alla momentanea ricucitura di passato e presente avvenuta attraverso il racconto¹⁸⁶.

Il viaggio alla ricerca di Bazlen, quindi, come simbolo di una dimensione letteraria passata, che riguarda allo stesso tempo la letteratura come scrittura e come concretezza dei rapporti umani, si trasforma nel tentativo di capire se e come sia possibile ristabilire e conservare un legame con un passato che non può più continuarsi per via diretta nel presente, ma con il quale si sente la necessità di aprire una via di comunicazione.

Da un punto di vista metaletterario, questo ragionamento si può estendere anche alla questione, discussa in precedenza, dell'individuazione di una lingua narrativa che sopperisca alla discontinuità presente nella tradizione italiana.

In questo senso, è interessante considerare nuovamente alcune riflessioni riportate da Benussi e Lughì nel loro volume, nel quale i due studiosi collegano il sentimento del distacco dalla tradizione e dal passato alla necessità, da parte degli scrittori, di lavorare

¹⁸⁵ «[...] la ragazza si mette a leggere a voce alta: “I sabati in cui ci radunavano numerosi per convegni in casa della poetessa, era aperta anche l'altra stanza più grande. Qui si trasportavano le seggioline quando Giotti faceva le sue letture, qui venivano di solito disposti sulle panche i disegni e i quadri dei pittori. Fra l'una e l'altra stanza si annodavano e si snodavano i crocchi, secondo l'argomento dei discorsi, e si formavano gruppi quando c'era da ascoltare musica. C'erano anche i programmi di quei sabati. Li batteva macchina lei stessa e ce li faceva trovare sul tavolo. Ehi quel giorno il programma comprendeva poeti di tutto il mondo. Cominciava dai greci: Omero, Saffo, Erinna, Archiloco, Anacreonte; veniva poi il poeta cinese Po-chu-i, e i poeti negri d'America; i francesi Villon, Baudelaire, Rimbaud, Cocteau, e infine il russo Esenin... Nelle pause Giotti si asciugava la fronte, si drizzava su questa il ciuffo di capelli bianchi scendenti a circo, che era una delle sue civetterie...”» (*SW*, 18-19).

¹⁸⁶ «La donna nel letto mi fissa vuota. Dice: “Abbracciami”. Ho impiegato un po' di tempo per percorrere la distanza improvvisamente così breve dal lei al tu» (*SW*, 20).

sulle possibilità tecniche e formali della lingua narrativa. In particolare, i due critici individuano due diversi atteggiamenti, uno “centralistico” e uno “periferico”¹⁸⁷, adottati dagli autori intervistati nei confronti della lingua, considerata dal punto di vista del suo impiego narrativo come strumento espressivo e rappresentativo.

In particolare, la prospettiva “centralistica” è caratterizzata da una scrittura in cui si riducono le tensioni formali in favore di una lingua che, sentita adeguata ad aderire agli oggetti della propria rappresentazione¹⁸⁸, dà forma a un universo narrativo che «è nel contempo conseguenza e garanzia della continuità e solidità dell’universo del vivere»¹⁸⁹. Quindi, questa posizione si fonda su una generale «consonanza fra scrittura e *humus* di base»¹⁹⁰, che si concretizza in una pagina che punta alla naturalità espressiva e che «aderisce a una realtà che sta in piedi da sola, senza bisogno dei sostegni meccanici forniti dalla elaborazione formale»¹⁹¹. Al contrario, l’atteggiamento “periferico” «non nutre alcuna fiducia nelle possibilità che la lingua, il mezzo di espressione, possa coincidere, facendoli anzi risaltare, con gli anfratti e le vette della realtà»¹⁹². Di conseguenza, guardando con sospetto «a quella consonanza profonda tra cose e mezzo di espressione

¹⁸⁷ Benussi e Lughì usano le categorie di “scrittore centralistico” e “scrittore periferico” mutuandole dall’ambito della questione della lingua, in cui sono utilizzate in senso geografico con riferimento all’opposizione tra la centralità acquisita da Firenze nel corso dei secoli e la marginalità di altri luoghi di produzione letteraria. I due critici sviluppano un ragionamento che tiene conto del fattore geografico, sostenendo che la tradizione toscana ha facilitato nell’utilizzo della lingua gli scrittori che si collegano a questo filone, restando invece, per altri, più complicato far proprio lo strumento linguistico. Tuttavia, mentre il discrimine geografico e il secolare rapporto tra centro e periferia letteraria si è trasformato e ha perso valore, ribaltandosi nel corso del Novecento (si consideri, per esempio, proprio il caso di Trieste), le definizioni di “centralistico” e “periferico” possono tornare utili per una riflessione sul piano degli approcci linguistici e formali adottati dagli scrittori a seconda del modo in cui la dicotomia realtà-rappresentazione è percepita e realizzata nella scrittura. Su questa rivalutazione dell’opposizione tra “centro” e “periferia”, inoltre, è possibile innestare anche il passaggio, nel periodo tra anni Settanta e anni Ottanta, da una concezione attiva e produttiva della tradizione letteraria a un’idea di passato come tempo da superare e inutilizzabile nel presente. Rispetto a questo fenomeno, le categorie di “centro” e “periferia” possono contribuire a inquadrare le soluzioni adottate dagli autori in relazione al proprio rapporto la tradizione precedente.

¹⁸⁸ Benussi, Lughì, *Il romanzo d'esordio* cit., p. 136.

¹⁸⁹ Ivi, p. 137.

¹⁹⁰ Ivi, p. 141.

¹⁹¹ Ivi, p. 142.

¹⁹² Ivi, p. 136.

che istituisce il racconto naturale»¹⁹³, il tessuto narrativo si pone in una posizione conflittuale con la realtà, generando una costante necessità di ricerca ed elaborazione formale del linguaggio.

Sulle basi di questa bipartizione, è possibile collocare *Lo stadio di Wimbledon* nella seconda tipologia di approccio in quanto romanzo che, facendo delle questioni legate alla rappresentazione uno dei propri temi preponderanti, tende a voler ridefinire il rapporto linguaggio-narrazione-realtà sulla base di una continua ricerca formale, mai definitiva e in continua evoluzione, che trova pagina per pagina il proprio punto di equilibrio.

Da questo punto di vista, la scelta di Bazlen, di Trieste e degli autori cardine gravitanti intorno a quell'ambiente riporta a uno spazio significativamente "periferico" della letteratura italiana del Novecento, il quale è individuato, tuttavia, come punto di partenza per il riconoscimento di una prolifica e marcata linea letteraria alla quale rifarsi. Di conseguenza, l'apparente viaggio ai margini del territorio geografico della letteratura italiana si trasforma, al termine del percorso, nell'affermazione di un centro letterario nazionale, identificato simbolicamente in Trieste, dal quale sono emerse le prove più significative del Novecento italiano.

Nel romanzo, Bazlen si configura come il collettore di queste istanze, le quali, negli ultimi, soprattutto grazie agli incontri con Gerti e Ljuba, «due angeli custodi della memoria» (*QL*, 23) bazleniana e dell'epoca che rappresenta, si risolvono nella comprensione di un possibile atteggiamento che lo scrittore contemporaneo dovrebbe tenere nei confronti del passato. Grazie a queste donne, capaci, durante i colloqui, di sedurre l'interlocutore, ovvero di «investire della propria memoria l'ascoltatore, fare entrare anch'esso nella storia del personaggio [...], affinché ascoltando si convincesse che tutto ciò era accaduto» (*Ivi*, 24), il protagonista viene definitivamente coinvolto nella

¹⁹³ *Ivi*, p. 142.

dimensione del ricordo, acquisendo coscienza del valore del passato in relazione al presente.

Parallelamente, la stessa consapevolezza diventa quella dello scrittore contemporaneo nel modo di concepire il proprio rapporto con la letteratura precedente: pur nella sensazione dell'impossibilità di stabilirvi un rapporto diretto e attivo, emerge il proposito non di rifiutare completamente la tradizione, ma di conservarla in quanto esempio fondativo di un fare letterario del quale prendersi cura, allo stesso modo in cui il protagonista, nella scena finale del romanzo, «con la delicatezza con cui si tiene un bambino» (*SW*, 140) conserva con sé la memoria di Bazlen.

2.2. Un «movimento perpetuo»: rifondare il confine tra “saper essere” e “saper scrivere”

2.2.1. La dicotomia tra vita e letteratura: la scelta di Bazlen e la vicenda de *Il Capitano di lungo corso*

Fa un gesto più complessivo: «Forse questo non le interessa. Cos'è che vuole sapere di lui?»

«Perché non ha scritto». Ho scelto il tratto più netto, comunque vada. (*SW*, 17)

Con questa risposta decisa, a poche pagine dall'inizio del romanzo, il protagonista espone in modo chiaro alla sua prima interlocutrice, l'anziana poetessa ricoverata in ospizio, il motivo della sua visita: vuole scoprire la ragione per cui Roberto Bazlen, intellettuale tra i più rilevanti del Novecento, non scrisse; o meglio, perché non realizzò nessuna opera letteraria di carattere compiuto. In questa prima occasione, tuttavia, la richiesta del protagonista non viene soddisfatta. L'anziana signora, infatti, non risponde, ma, come si

legge, «ha aperto la bocca, senza dire nulla» (*SW*, 17), lasciando l'interlocutore privo delle informazioni richieste.

Inizia, in questo modo, il percorso del protagonista da un intervistato all'altro nel tentativo di scoprire il motivo della scelta di Bazlen, spinto da un desiderio di conoscenza che tiene narrativamente tutta la trama del romanzo e la cui risoluzione avverrà soltanto, attraverso un progressivo cambiamento di prospettiva, a Wimbledon, al termine del viaggio.

Per ottenere una risposta al proprio interrogativo il protagonista cerca inizialmente di estrapolare ai propri interlocutori più informazioni possibili. Tuttavia, i primi personaggi intervistati forniscono soltanto informazioni di circostanza che non centrano il fulcro delle domande. Per esempio, il signore intervistato nel secondo capitolo elenca alcuni possibili motivi per i quali Bazlen, pur scrivendo privatamente, non ha mai voluto pubblicare un libro. «Forse», afferma l'uomo, «come dicono, non ha pubblicato perché non gli interessava» (*SW*, 31), aggiungendo l'ipotesi per cui, «magari, pensava che le sue cose in fondo non erano supreme, e ci passava sopra, ecco» (*Ibid.*); oppure, essendo un deciso promotore del concetto della "primavoltità", avrebbe avuto «paura della banalità» (*Ibid.*); avrebbe, forse, evitato di aggiungere anche lui un libro alla già grande produzione corrente (*Ibid.*).

Rispetto alla tipologia di risposte inizialmente ricevute, concentrate soprattutto su aspetti caratteriali e biografici di Bazlen, è il protagonista stesso, invece, a porre la questione su un altro piano, evitando la riduzione del proprio interrogativo alle ragioni personali del singolo non-autore:

Dico: «Non so. Una volta ho letto che "scrivere non gli interessava", un'altra che era "oltre il libro". Penso a tutto lo spazio che c'è tra queste due cose, a quanta fatica si fa ogni volta per spostare tutto *al di qua* o *al di là*. In mezzo potrebbe esserci uno scrittore senza libri. Però lui ha scritto [...] quanto bastava per far

capire che non avrebbe scritto. Per questo è lì, in quel centro. Ho letto anche che quel centro non esiste, è il vuoto. [...] Certe volte vorrei scoprire dov'è che il vuoto, la cura del vuoto, finisce per trovare la sua compensazione...». (SW, 35)

Ciò che diventa importante già in questa prima fase del romanzo, quindi, è l'allontanamento da una «conception “judiciaire”»¹⁹⁴ del personaggio-Bazlen come persona storicamente esistita, in favore di una simbolizzazione della sua scelta. Ad interessare al protagonista, infatti, non sono i motivi individuali, ma collocare la rinuncia in una dimensione storica, come controparte in negativo della possibilità della scrittura. Lo scambio di battute finale, che chiude la conversazione tra il protagonista e il suo interlocutore, conferma questa lettura:

«[...] Perché scrivere?».

Dico: «E perché no?»

Interdetto dalla risposta, l'uomo non riesce a fornire altre spiegazioni, in quanto la questione si è spostata a un livello generale riguardante il rapporto tra scrivere e non scrivere e i fattori che lo determinano: il romanzo, attraverso Bazlen, indaga in quali termini l'intrecciarsi di letteratura e vita consente di riuscire a rappresentare la realtà tramite la scrittura, tenendo presente la possibilità del fallimento, del vuoto, di una rinuncia in favore dell'una o dell'altra.

Da questo punto di vista, dalle conversazioni tra il protagonista e gli intervistati emerge un'immagine di Bazlen come intellettuale che, rinunciando alla scrittura, ha dedicato tutte le sue energie e il suo impegno ai fatti della vita:

¹⁹⁴ P. Daros, *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des «mythologies de l'écriture». Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice*, Paris, Hermann, 2016, p. 36.

[...] per lui tutto doveva servire a saper vivere: troppo essenzialmente, troppo autenticamente e troppo direttamente perché potesse *anche* scrivere. (*SW*, 77)

Si delinea, quindi, una netta separazione tra le due sfere, di cui una esclude l'altra. Nella parte finale del libro, quando il protagonista incontra Ljuba a Wimbledon, questo confine viene ribadito insieme all'impossibilità di un contatto che, come nella conversazione del secondo capitolo, diventa il fulcro della questione:

Dico: «Quello che a me interessa è un punto, in cui forse si intersecano il saper essere e il saper scrivere. Chiunque scrive se l'immagina in un certo modo. Con lui invece in quel punto c'è stata un'esclusione, una rinuncia, un silenzio. [...]». (*SW*, 108)

Attraverso un allargamento di prospettiva, dato dal pronome «chiunque», l'esperienza di Bazlen si prospetta come «simbolo di una crisi»¹⁹⁵, ovvero di una *impasse* non di carattere personale ma che riguarda la capacità stessa della scrittura, attraverso il linguaggio, di rappresentare la realtà. In questo senso, l'intellettuale triestino può essere considerato come «une métaphore du silence, [...] une figure dans laquelle se cristallise une angoisse, celle de la fine de l'art de raconter»¹⁹⁶ in favore della dimensione opposta, quella della vita.

Questa prospettiva è rafforzata dall'inserimento nel tessuto testuale di citazioni dirette dagli scritti bazleniani, mediate dal ricordo del protagonista o dalle parole degli altri personaggi¹⁹⁷, la maggior parte delle quali rimanda all'unico tentativo narrativo di

¹⁹⁵ V. G. A. Tavazzi, *Lo scrittore* cit., p. 278.

¹⁹⁶ Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 38.

¹⁹⁷ In particolare, si ritrovano due passi dalle *Note senza testo*, testo per il quale si fa riferimento a R. Bazlen, *Scritti*, R. Calasso (a cura di), Milano, Adelphi, 1984, pp. 171-264 (d'ora in poi citato con la sigla *NST*). La prima citazione è riportata dal protagonista durante la prima conversazione con l'Angelo: «Anche in un suo libro c'era qualcosa di esplicito, come: fino a Goethe la biografia assorbita dall'opera, da Rilke in poi la biografia contro l'opera» (*SW*, 56 riprendendo da *NST*, 184); mentre la seconda si trova all'inizio del quarto capitolo, riferita da un personaggio: «Lui diceva: "Un tizio vive e fa bei versi. Ma se un tizio non vive per fare bei versi, come sono brutti i versi del tizio che non vive per fare bei versi!"» (*SW*, 76 riprendendo *NST*,

Bazlen, il romanzo significativamente rimasto incompiuto intitolato *Il capitano di lungo corso*¹⁹⁸, in cui la critica ha individuato come nodo centrale proprio «[...] la raffigurazione di un uomo che decide di immergersi completamente nella sua crisi personale per affrontarla»¹⁹⁹. La duplice parabola, del Capitano e di sua moglie, di trasformazione e rinnovamento narrata nel romanzo si articola in una serie di episodi simbolici il cui fulcro è il momento del naufragio della nave del Capitano, da intendere come «esperienza caotica e risolutiva da cui poter ripartire»²⁰⁰.

Da un punto di vista letterario, potendo individuare nell'«intellettuale contemporaneo [...] l'oggetto-soggetto della scrittura bazleniana»²⁰¹, il «continuo processo di autotrasformazione» del Capitano diventa «paradigma e figurazione non soltanto della crisi del soggetto [...], ma anche della forma poetica stessa»²⁰². Infatti, a partire dal momento del naufragio, la tradizionale idea dell'opera come oggetto coerente e coeso viene negata, in favore di una trama articolata in frammenti e possibilità narrative alternative²⁰³. In quest'ottica, la storia di rinnovamento del Capitano è interpretabile come un percorso di negazione della forma letteraria e, più in generale, come «una parabola chiara del processo esoterico e metafisico insieme che, dalla letteratura come rappresentazione della realtà, conduce il personaggio verso la vista stessa e, dunque, alla

187). Entrambi i rimandi rafforzano l'idea dell'opposizione tra opera letteraria e vita di cui Bazlen, nel romanzo, diventa un simbolo.

¹⁹⁸ R. Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, in Id, *Scritti cit.*, pp. 21-170. D'ora in poi indicato con la sigla *CLC*.

¹⁹⁹ Tavazzi, *Lo scrittore cit.*, p. 281.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ M. La Ferla, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 109.

²⁰² M. Boffa, «*Naufragio*» tra figure oniriche e miti negativi: *Il capitano di lungo corso* di Bobi Bazlen, «*Italianistica*», 49, 2020, pp. 120-121.

²⁰³ Su questo punto si vedano le analisi di Boffa in Ivi, p. 122: «Se fino a questo momento [l'episodio del naufragio] è stato possibile intravedere una trama, l'illusione si spezza nelle parti successive che si presentano come dei frammenti, come delle possibili soluzioni, dei possibili incipit dai quali potrebbero dipanarsi fili diversi, storie diverse e quindi anche romanzi diversi» (il corsivo è del testo) e di La Ferla, *Diritto al silenzio cit.*, p. 135: «La scrittura di Bazlen, fin qui [al naufragio] sommariamente unitaria, comincia dunque a sgretolarsi in segmenti, o meglio, possibilità sulla via del Capitano, realizzando anche a livello microstrutturale il naufragio tentato e svolto tematicamente».

fine della letteratura»²⁰⁴. Il Capitano, in definitiva, rappresenta il caso di un «personaggio letterario che prova ad uscire, per volere del suo stesso creatore, dal confine narrativo per compiere un'opera ben più complicata, cioè vivere»²⁰⁵, costituendosi anch'esso come simbolo di un'oscillazione tra vita e scrittura che si risolve in favore della prima.

Da questo punto di vista, è interessante notare che Del Giudice assegna al proprio Bazlen-personaggio delle caratteristiche simili a quelle del Capitano di lungo corso:

Quanto a lui, come scrittore che non scrive, si insidierebbe in una zona aspra e difficile, una zona di frontiera tra il «saper essere» e il «saper scrivere», sperando in realtà di riuscire nel corso della vita a diventare «vivo» [...]. (*QL*, 22)

Il Bazlen de *Lo stadio di Wimbledon*, quindi, si muove lungo la stessa linea di confine verso la quale ha viaggiato il Capitano, quella «fra canto e vita» (*CLC*, 61), il cui attraversamento gli ha consentito, grazie al naufragio, di liberare la possibilità di una nuova e rinnovata esistenza²⁰⁶. Questo parallelo, tra l'altro, è rafforzato anche dalla scena finale de *Il Capitano di lungo corso*, in cui, attraverso un procedimento metaletterario che collega direttamente la vicenda del Capitano al tentativo di scrittura (in)compiuto da Bazlen, viene portato a termine un processo di assimilazione per cui «l'autore e il personaggio diventano una sola "entità"»²⁰⁷.

Seguendo lo spunto fornito da Del Giudice, questa sovrapposizione tra le due figure è riscontrabile anche ne *Lo stadio di Wimbledon*, in cui, tra i vari aneddoti che i personaggi raccontano al protagonista, è possibile individuare degli aspetti che collegano

²⁰⁴ La Ferla, *Diritto al silenzio* cit., p. 109.

²⁰⁵ Boffa, "*Naufragio*" cit., p. 127.

²⁰⁶ «Finalmente l'aveva trovata, la nuova vita [...]; ora c'era arrivato: quello che aveva cercato per tutta la vita era il naufragio, era questa la grande liberazione...» (*CLC*, 61). Su questo punto di veda La Ferla, *Diritto al silenzio* cit., pp. 141-145.

²⁰⁷ Boffa, "*Naufragio*" cit., p. 131.

simbolicamente alcuni episodi della biografia di Bazlen alla vicenda narrativa del Capitano. Nel secondo capitolo, infatti, l'interlocutore racconta:

«Mi aveva scritto una lettera con un piccolo elenco di morti o crollati nella sua età critica, quarantadue anni. [...] Finché era ragazzo probabilmente pensava di poter cambiare, non era completamente conscio della situazione. Poi si sarà maturato, può darsi che ci sia stato un fatto traumatico, ma più che altro avrà dovuto abbandonare certe illusioni. [...]». (*SW*, 30-31)

Considerando come estremi dell'arco cronologico il 1902, anno di nascita di Bazlen, e il 3-4 ottobre 1944, unico riferimento certo per stabilire la data «di una prima, rapida stesura [...] in otto pagine dattiloscritte»²⁰⁸ de *Il capitano di lungo corso*, la differenza è proprio di quarantadue anni²⁰⁹. Del Giudice, quindi, stabilisce sovrapposizione temporale tra il primo periodo di realizzazione del *Capitano* e la cronologia del «fatto traumatico» vissuto da Bazlen, convogliando in quest'ultimo le vicende simboliche di entrambi i personaggi: [...] avrei voluto rispondere qualcosa a proposito dello scrivere, e del naufragio narrato nel *Capitano di lungo corso*, dato che per me le due cose erano molto vicine(*SW*, 32)²¹⁰. A partire da questa associazione si realizza, lungo tutto il percorso de *Lo stadio di Wimbledon*, un'esplicita sovrapposizione tra l'esperienza in negativo della scrittura vissuta da Bazlen e il momento del naufragio come evento di trasformazione compiuto dal Capitano. Questa corrispondenza contribuisce a consolidare l'immagine di Bazlen come simbolo di una crisi del linguaggio e della narrazione che, al di fuori dell'esempio

²⁰⁸ Calasso, *Notizie sui manoscritti*, in Bazlen, *Scritti cit.*, p. 393.

²⁰⁹ Tracce della storia narrata ne *Il Capitano di lungo corso* si trovano anche in altri punti del testo. Sempre nel secondo capitolo, per esempio, nella conversazione con la “donna dei sestanti” è suggestivo il possibile riferimento alla taverna frequentata dalla moglie dopo la definitiva partenza del Capitano. La donna, riferendo al protagonista dei periodi trascorsi da Bazlen presso la casa di campagna della sua famiglia, racconta: «Usciva la mattina presto, sempre con molti libri. Cercava un'osteria lungo il fiume; era indispensabile che non avesse il neon. Ci raccontò che aveva trovato un'osteria straordinaria, la descrisse in ogni dettaglio. Noi non la trovammo mai. Mio marito pensò che doveva essersela inventata; [...]» (*SW*, 43).

²¹⁰ Il corsivo è del testo.

storico, assume un valore ontologico. Non a caso, la scelta di concentrare l'indagine biografica sul periodo della sua vita precedente alla fuga da Trieste e alla stesura de *Il capitano di lungo corso* pone la questione della rinuncia alla scrittura, «piuttosto che come alternativa *post factum*, [...] nei termini di una predisposizione esistenziale»²¹¹ che tramite la mediazione del personaggio storico viene trasferita a una concezione generale dell'opera e della scrittura.

Attraverso questi riferimenti e questo procedimento di associazioni simboliche, che fanno di Bazlen, per usare le parole di Del Giudice, «un punto di negazione, un'antimateria di segno opposto alla materia» (*QL*, 20), emerge la vera natura de *Lo stadio di Wimbledon*, «che partito da una curiosità storiografica ed umana [...] si rivela, in definitiva, una personale e sofferta indagine sulla scrittura, il resoconto di un lento processo di formazione strutturato come attraversamento del territorio opposto, della rinuncia e del silenzio»²¹².

Il protagonista di Del Giudice affronta, in questo modo, il vuoto prodotto da Bazlen nel precario punto in cui, nella letteratura, “saper essere” e “saper scrivere” dovrebbero intrecciarsi.

2.2.2. La scrittura come naufragio: metafore nautiche ne *Lo stadio di Wimbledon*

La forte intertestualità con *Il capitano di lungo corso* apre ne *Lo stadio di Wimbledon* il campo semantico del naufragio. A partire dai parallelismi tra i due testi, infatti, nel romanzo di Del Giudice sono individuabili numerose immagini legate al mare e alla navigazione, le quali metaforizzano una riflessione sulla scrittura che si sviluppa

²¹¹ Tavazzi, *Lo scrittore* cit., p. 275.

²¹² Ivi, p. 278.

complementarmente e parallelamente rispetto all'evoluzione narrativa dell'indagine su Bazlen.

A fornire i presupposti per questo tipo di analisi è Del Giudice stesso, che utilizza la metafora marina per rispondere a una domanda di Marinella Colummi Camerino riguardo al suo rapporto con la tradizione novecentesca:

Dagli scrittori del Novecento non si può prendere nulla: non le intenzioni, non le forme, non i temi. Ma solo una tradizione del fare. [...] nel Novecento non c'è possibilità di epigonismo, né di dar seguito a vie già percorse; voglio dire che la fondatezza o l'infondatezza di un lavoro è talmente precaria ed estrema, e così fragile la convenzione e il canone, che ogni scrittore novecentesco, ogni vero scrittore novecentesco, è sempre ultimativo, apre e chiude [...]. Narrare allora significa muoversi in una specie di mare in cui ci sono delle boe e sopra alle boe delle campane, e le campane che dondolano al movimento delle onde indicano dei naufragi, qui è naufragato Kafka, e si vede bene, qui è naufragato Conrad, qui Hemingway, qui ha fatto naufragio Céline, lì Gadda stesso. Ciascuno di loro, nel compiere naufragio, ha spostato ancora una volta i limiti del linguaggio spingendo un po' più in là il modo in cui si incrociano ogni volta linguaggio e realtà [...]. In fondo un compito che uno si può dare è proprio quello di mostrare in ogni epoca e secondo i propri mezzi che realtà e linguaggio possono essere incrociati anche in un altro modo, e compiendo quel modo fare il suo bel naufragio. [...] Questo forse si può ancora fare: trovare un posto nuovo dove compiere un piccolo e personale naufragio.²¹³

È interessante notare, innanzitutto, per riprendere anche i temi affrontati nella prima sezione di analisi de *Lo stadio di Wimbledon*, come per Del Giudice, nel Novecento, il problema della tradizione si leghi alla riflessione sulla scrittura e sul mezzo narrativo come strumento di rappresentazione. Viene confermata, come spiegato in precedenza, l'idea dell'impossibilità di un uso letterariamente produttivo della letteratura precedente, dalla quale «non si può prendere nulla»: i presupposti di legittimazione della scrittura

²¹³ Colummi Camerino, *Intervista* cit., p. 74. La seconda parte della citazione, a partire da «Narrare allora...», si trova anche in *QL, Conversazione sull'animale parlante* cit., p. 34, in cui tra i "naufraghi" del Novecento, al posto di Gadda, è menzionato Calvino.

nell'epoca contemporanea sono diversi e, di conseguenza, le «intenzioni», le «forme» e i «temi» delle generazioni passate non sono più replicabili perché inattuali. Tuttavia, dai grandi scrittori del Novecento l'autore romano sostiene la possibilità di conservare un insegnamento sul «fare», ovvero sul modo di intendere e di realizzare il fatto letterario e l'atto creativo. Ognuno degli autori citati, sostiene Del Giudice, «nel compiere naufragio, ha spostato ancora una volta i limiti del linguaggio», cioè ha individuato per la sua epoca un nuovo punto di confine in cui era possibile intersecare letteratura e vita, ovvero rappresentazione e realtà. Secondo l'autore, questo dovrebbe essere il proposito di ogni scrittore contemporaneo erede del Novecento: individuare un luogo «dove compiere un piccolo e personale naufragio», cioè riuscire, tramite l'opera letteraria, a rappresentare la vita tramite il linguaggio.

È questa concezione del rapporto linguaggio-realtà che consente a Del Giudice di calare la riflessione sulle possibilità rappresentative della narrazione anche nel proprio tempo, caratterizzato da «una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora “tenuta” sulla realtà, e farne “rappresentazione”» (QL, 39). È proprio con il proposito di verificare nella propria epoca la fattibilità di tale mediazione che l'autore romano afferma di aver iniziato a scrivere narrativa, legando questa intenzione alla nascita del suo primo romanzo:

[...] volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo. [...] *rappresentazione* era ciò che a me stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che inviai all'editore col titolo *Carta di mercatore* (QL, 39).²¹⁴

È dalla necessità di verificare i presupposti della rappresentazione rispetto alla propria epoca, quindi, che prendono forma l'opera letteraria di Del Giudice e, nello specifico, *Lo*

²¹⁴ I corsivi sono del testo.

stadio di Wimbledon, il cui proposito narrativo si concentra nell'immagine, evocata nel passo appena riportato, della carta geografica per eccellenza:

Ma la Carta di Mercatore non è una proiezione geometrica, è inventata con un calcolo preciso, e con una matematica quasi perfetta. Il suo secondo nome è Rappresentazione. (*SW*, 92)

Risolvendo l'analogia, la Carta di Mercatore rappresenta la terra così come il romanzo rappresenta la realtà: non si tratta di una «proiezione» realistica, bensì di un'operazione di riduzione e modellamento del reale secondo una prospettiva che segue le proprie regole.

Si può, quindi, rispondere affermativamente alla domanda, evidentemente retorica, posta da Calvino nel risvolto della prima edizione de *Lo stadio di Wimbledon*: il romanzo si propone effettivamente di stabilire «un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate» (*SW*, Nota, 144) paragonabile a quello della Carta. Emblematicamente, la Carta di Mercatore funge da chiaro esempio della possibilità della rappresentazione di intersecare la realtà, in quanto essa «è il risultato di un'astrazione talmente efficace da poter servire da modello empirico utilizzabile nella vita, [...] è finzione, è Rappresentazione, eppure ha il suo posto nella vita reale»²¹⁵. Questa capacità, per analogia, viene ricercata anche nella narrazione, operazione di rappresentazione tramite il linguaggio di cui si tenta di avallare la funzione di mediazione, e quindi generatrice di senso, rispetto alla realtà della propria epoca.

L'insistenza nel romanzo su questo tipo di riflessioni, che riportano e si collegano alla necessità di individuare un nuovo modo di intersecare letteratura e vita, induce a considerare *Lo stadio di Wimbledon* come la concretizzazione narrativa di quel «muoversi

²¹⁵ L. Quaquarelli, *La carta della memoria. Lo stadio di Wimbledon di Daniele del Giudice*, in S. Gola, L. Rorato (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli anni Ottanta*, Brussels, Peter Lang, 2007, p. 97.

in una specie di mare» che, per Del Giudice, è metafora dell'esperienza della scrittura come viaggio nelle possibilità della narrazione alla ricerca del “naufragio”. Questa interpretazione è saldamente sostenuta dal campo semantico instaurato nel testo dalle immagini e dalle scene “marine”, che riferendosi al processo di scrittura costituiscono una metafora continua che accompagna parallelamente la narrazione stessa della vicenda del romanzo.

Nel testo questo tipo di metafora si concentra nel più importante luogo marittimo di Trieste, il porto, dove il protagonista giunge per la prima volta nel secondo capitolo:

Così sono arrivato al porto. Cammino lungo le banchine pulite, lucide come le bitte, e col divieto di sosta. Si vede che staccano anche le alghe dai moli, periodicamente, con l'acido; e il fatto che non ci sia nemmeno una nave accresce il valore della manutenzione. Nulla è in abbandono, nemmeno i solchi delle rotaie o i bracci delle gru ripiegati come uccelli. Sembra che la navigazione sia stata asportata dalla città con un colpo secco, e ne è rimasto l'incavo preciso, rifilato. (*SW*, 38)

La scena si colloca in un momento ancora di incertezza sui modi e sul significato dell'indagine sul silenzio di Bazlen. Al protagonista, infatti, non è ancora chiaro perché l'intellettuale triestino non abbia scritto e dai primi colloqui con i testimoni non emergono informazioni precise e risolutive. Configurandosi Bazlen, per il protagonista, come un esempio in negativo da comprendere e attraversare, come un territorio della non-scrittura da percorrere per giungere a una propria consapevolezza, la presenza nella parte iniziale del romanzo della scena sopra riportata può essere letta come metafora della fase del processo narrativo in cui in quel punto si trova il testo stesso. In questo senso, il fatto che nel porto non sia ormeggiata «nemmeno una nave» indica la provvisoria assenza di un'intenzione in favore della scrittura che il protagonista non ha ancora raggiunto.

L'impressione che esso ricava dalla mancanza di navi nel porto, infatti, è che «la navigazione sia stata asportata dalla città con un colpo secco», immagine che realizza un

parallelismo sia con la vicenda biografica di Bazlen (la fuga da Trieste ricordata dal personaggio intervistato nelle pagine precedenti)²¹⁶, sia con la sua funzione simbolica di punto negativo contrassegnato dal rifiuto all'opera letteraria. In questo modo, si verifica una netta sovrapposizione di immagini per cui l'assenza della nave e della navigazione dal porto corrispondono al rifiuto della scrittura operato da Bazlen, la cui rinuncia ha creato uno spazio vuoto di cui è possibile intravedere soltanto «l'incavo preciso, rifilato».

La metafora nautica è ripresa e ulteriormente sviluppata all'inizio del terzo capitolo, quando nel porto di Trieste il protagonista si trova davanti alla Île d'Oléron, una vecchia nave da guerra francese con funzione ausiliaria. Nella scena immediatamente successiva, la visita alla nave da parte di due ragazzi diventa l'occasione per un ragionamento, da parte dell'io narrante, sulla marina, sui suoi ruoli e sull'arte della navigazione da intendere, nel campo metaforico del naufragio, come una riflessione sulla scrittura e sul modo di operare dello scrittore con il linguaggio.

Da questo punto di vista, la descrizione della «stazione di governo» (*SW*, 48) della nave fatta dal guardiamarina ai due ragazzi può essere interpretata come un riferimento alla tensione tra progettazione e realizzazione dell'opera narrativa:

Mostrerà la lavagnetta alle spalle del timoniere, dove vanno scritte le indicazioni della rotta vera, della girabussola, del numero di giri delle eliche. Ad una loro domanda aprirà il cassetto e tirerà fuori le tavole di comparazione tra i giri delle eliche e la velocità in nodi della nave. Dirà subito: «Però sono delle tabelle ottimali. In realtà bisogna tenere conto del pescaggio della nave, delle incrostazioni di vegetazione sulla carena, della emersione delle eliche sulle onde alte, della profondità del fondale, di quanto il timoniere fa oscillare la prora rispetto all'asse di rotta». (*SW*, 48-49)

Nella navigazione, la rotta stabilita prima della partenza basandosi su calcoli e strumenti,

²¹⁶ «Certo, se n'era andato da qui con un taglio netto. [...]» (*SW*, p. 30).

i quali consentono di prevedere le condizioni e la direzione del percorso, va continuamente rivista e aggiustata in funzione degli ostacoli e delle situazioni imprevedibili e sempre differenti che si verificano durante il viaggio.

In questo senso, nella stessa condizione si trova a operare lo scrittore:

Però in fondo ciò che fa (la) narrazione (è) proprio quello che tu non puoi ottenere attraverso (una) perfettissima strategia

dice un giovane Del Giudice a Calvino nel 1980,

È come se tu dovessi preparare tutto, e calcolare le tue strategie, e predisporre ogni cosa perché la narrazione avvenga [...]. Ma la narrazione, poi, è proprio il residuo di tutto ciò. È il *resto* della tua operazione, nella quale [...] l'esito non è del tutto conseguente alla pratica.²¹⁷

Così come le «tabelle», che vengono consultate per programmare la navigazione funzionano nella teoria e nell'astrattezza del piano ma non garantiscono a priori la sua riuscita, per lo scrittore il progetto di opera e di poetica si scontra con la concretezza dell'opera nel suo progressivo avvicinarsi a una forma finale che non necessariamente corrisponde a quella ipotizzata inizialmente. La nave-narrazione, infatti, si muove sempre su una base magmatica, costantemente presente nel sottofondo del progetto:

Prima, quando hanno finito di visitare l'opera viva, la parte più bassa ed elastica della nave, il guardiamarina ha detto: «Questa parte parla. A macchine spente se ne può sentire la voce». Avrà omesso però di dire che quel rumore lugubre di fondo e di metallo, quel sospiro notturno della materia, è raccapricciante. (*SW*, 49)

²¹⁷ C'è ancora possibilità di narrare cit., p. 26. Nel primo passo le correzioni inserite tra parentesi tonde sono necessarie a causa di un probabile errore di stampa nella fonte. Nel secondo passo il corsivo è del testo.

La nave, anche a motori spenti, dà costanti segnali della sua presenza; lo stesso si verifica per la «materia» della scrittura, che preme per emergere dal fondo condizionando, in questo modo, il piano di lavoro organizzato dallo scrittore. Questa materia, evidentemente, ha vita propria, ed è compito del guardiamarina-scrittore tradurre la sua «voce» in un linguaggio comprensibile a chi è estraneo alla dimensione della navigazione-scrittura:

Chiesuola della bussola, madiere, alidada: a questi nomi il guardiamarina non rinunciarebbe per nessun motivo. [...] Però con i due ragazzi si sforzerà di paragonare sempre le cose e i movimenti nel mare alle cose e ai movimenti sulla terra. Dice spesso «come» e «così». Ha spiegato lo scandaglio a ultrasuoni, ha detto: «Scandagliamo molto»; poi ha aggiunto: «Così camminiamo nel mare, come coi piedi sul fondo». (*SW*, 49-50)

Se si continuano a decifrare, come fatto finora, le «cose e i movimenti del mare» come metafora dell'universo della scrittura, intesa nello specifico come dimensione della narrazione, viene naturale indentificare come corrispettivo terrestre la realtà della vita, simboleggiata nel romanzo dai due ragazzi che visitano la nave. L'operazione di mediazione del guardiamarina tra linguaggio marittimo e terrestre, quindi, si sovrappone a quello dello scrittore nel tentativo di mantenere attivo il rapporto tra rappresentazione letteraria e realtà.

In quest'ottica, lo «scandaglio a ultrasuoni» utilizzato per controllare il fondale su cui si muove la nave diventa il simbolo della continua verifica dell'intersezione tra scrittura e vita che, come si è visto, è alla base del modo di Del Giudice di approcciarsi al racconto.

Il problema sorge, appunto, quando i presupposti che legittimano l'esistenza di un certo modo di rappresentazione vengono a mancare e vanno reinventati.

Emblematicamente, in questo senso, la riflessione aperta dalla visita alla nave da parte dei due ragazzi si chiude con la domanda:

Che cosa penserà il guardiamarina del naufragio? (*SW*, 50)

In questo quesito, per naufragio si intende non soltanto, alla lettera, l'evento fisico di perdita e inabissamento di una nave, ma il raggiungimento del limite oltre il quale una determinata operazione del linguaggio sulla realtà non è più attuabile e, di conseguenza, la rappresentazione non può che fallire, in quanto non più in grado di mediare con i fatti della vita. Inizia allora, a partire da questo interrogativo e da queste implicazioni, una riflessione sull'essere scrittore sviluppata attraverso le abitudini e i modi di fare che caratterizzano l'attività del guardiamarina:

Penso a che cosa potrei invidiare al guardiamarina. Il modo come si concentra sull'angolo e sull'altezza, e l'abitudine a considerarsi in riferimento a qualche cosa. Oppure il modo di vedere: molto spesso traguarda, è abituato a vedere per collimazione. [...] Più di tutto credo che gli invidierei l'arte conforme della carta. (*SW*, 50)

Il protagonista invidia al guardiamarina innanzitutto «l'abitudine di considerarsi in riferimento a qualcosa» e di «vedere per collimazione», ovvero attraverso la lente di uno strumento di mira. Si ritorna, quindi, a ragionare sul tema della visione della realtà secondo il calcolo e la mediazione che caratterizzano la scelta di una determinata prospettiva, di cui «l'arte conforme della carta», ovvero la carta geografica, costituisce la concretizzazione. Di nuovo, si verifica una sovrapposizione tra il guardiamarina e lo scrittore, entrambi autori di un'operazione di riduzione della realtà, ma con uno scarto: mentre il primo può contare sulla «conformità» della carta geografica rispetto al modello reale di partenza, caratteristica che giustifica la sua usabilità nella realtà da cui è tratta, il

secondo deve ristabilire e giustificare continuamente i presupposti e i modi della rappresentazione letteraria. Per questo motivo il pregio della marina è individuato nella presenza di «un rispetto circostanziato e leggero di una norma e funzionamento» (*SW*, 51), ovvero di un sistema di regole ordinato e stabile sul quale fare affidamento, il quale garantisca la legittimità dell'atto rappresentativo.

È attraverso questo confronto tra il diverso funzionamento delle norme che regolano la navigazione rispetto alla scrittura che si giunge, infine, a una ridefinizione del concetto e del significato di narrazione. Così come in marina, infatti, «quella compostezza metafisica del calcolo e dello stare in piedi ha come unico scopo il trasporto» (*SW*, 51), lo scrittore non deve avere come obiettivo principale la realizzazione di un progetto di opera, la unitarietà è incrinata dalla mutevolezza dei fattori che la determinano, bensì deve concentrarsi sul processo narrativo stesso come momento nel quale ricercare progressivamente i presupposti della rappresentazione in rapporto alla realtà.

In questa prospettiva, potendo considerare la partenza e l'arrivo del capitano-scrittore come estremi dell'esperienza letteraria da compiersi, è il viaggio in sé a diventare determinante in quanto metafora del processo di scrittura. Di conseguenza, il senso profondo di ogni opera consiste non nel risultato finale in sé, bensì nel percorso compiuto dallo scrittore nelle possibilità della narrazione, al termine del quale avrà individuato un personale confine tra scrittura e vita, di volta in volta differente e mai più ripetibile²¹⁸, nel quale attuare la funzione di mediazione della letteratura rispetto al proprio tempo.

È importante mettere in evidenza, inoltre, che la riflessione metaletteraria che si sviluppa in queste pagine non punta soltanto ad approfondire la generale metafora della navigazione, ma si collega narrativamente alla vicenda del romanzo, entrando in relazione

²¹⁸ «Il narrare [...] è un atto isolato, narrazione e sua stessa fondazione nello stesso atto, limitata di storia in storia, che vale solo per quel momento, per quell'atto, nella precarietà che di volta in volta l'accompagna, senza garanzia alcuna che quell'atto, per il medesimo autore, sia mai più ripetibile», in Colummi Camerino, *Intervista cit.*, p. 67.

con la progressiva acquisizione di consapevolezza del protagonista nella sua ricerca su Bazlen. L'episodio della visita alla nave e le relative riflessioni, infatti, da un lato sono collocate all'inizio del terzo capitolo subito dopo un primo ripensamento del protagonista riguardo la consistenza e la fattibilità del suo progetto iniziale di indagine (fine del secondo capitolo), dall'altro precedono il primo colloquio con L'Angelo e l'incontro con Gerti, nei quali si verifica un primo slittamento nella comprensione del rifiuto di Bazlen da parte del protagonista.

Si può osservare, quindi, che nel romanzo esistono due livelli che procedono parallelamente: lo sviluppo della trama, cioè l'indagine del protagonista sulla figura storica di Bazlen e sui motivi del suo silenzio, e la riflessione sulla scrittura in quanto mezzo di rappresentazione della realtà. Entrambi questi livelli vengono condizionati dal modo di intendere la figura di Bazlen, che muta nel corso del testo generando un cambiamento di prospettiva sia nel protagonista sia nei modi e negli obiettivi della forma narrativa del romanzo. Quindi, questi due percorsi vanno di pari passo e vengono sviluppati tenendo sempre presenti entrambi. Infatti, dopo gli incontri con L'Angelo e con Gerti, dai quali inizia, come già accennato, un progressivo superamento dell'iniziale stallo dovuto all'accumularsi di informazioni non sintetizzabili in un quadro unitario²¹⁹, sul finale del terzo capitolo l'immagine della partenza della Île d'Oléron si collega a un mutamento da parte del protagonista nel modo di intendere la scelta di Bazlen:

Sul lungomare la *Île d'Oléron* è staccata dal molo, sta partendo [...]. Guardo fuori dal finestrino, con una generica sensazione che qualcosa stia cambiando. Ho pensato: «Sono venuto qua per capire perché uno scrittore non ha scritto. Ora ogni cosa si dilata». (*SW*, 75)²²⁰

²¹⁹ «Non si sa bene che cosa fare con tutto ciò» (*SW*, 40), afferma il protagonista dopo i primi due colloqui a Trieste, durante i quali raccoglie su Bazlen soltanto notizie vaghe e parziali, di cui alcune di carattere aneddótico.

²²⁰ Il corsivo è del testo.

A partire da questo momento inizia a configurarsi per il protagonista la possibilità di un superamento il quale, mentre per il protagonista significa rifiutare l'iniziale l'approccio biografico all'argomento della propria indagine, sul piano metanarrativo si risolve nel progressivo distanziamento da un'idea di letteratura non più praticabile.

Infatti, nel quarto capitolo, in cui è possibile vedere una sezione di transizione verso la risoluzione del romanzo, all'abbandono dell'iniziale obiettivo storico, narrativizzato attraverso il congedo del protagonista da Trieste e dai suoi abitanti²²¹, si aggiunge un primo tentativo di distacco dall'esempio negativo di Bazlen, metaforizzato da un'escursione in mare:

Sono nel mare, in pieno sole, disteso sulla tavola da windsurf che non ho saputo utilizzare meglio. [...] Sono tranquillo, e superficiale su chissà quanti metri di profondità... È proprio questo il punto: quanti metri? e con che cosa sotto? C'è sempre un momento quando sono al largo in cui succede; [...]. Avvertirei sotto la pelle tenerissima dei piedi lo spessore gelido di una lamiera piena di buio, di una carlinga triste, piegata; scivolerei sul fianco di un relitto disperso, mai localizzato, dunque ancora con tutti i resti o con quello che può restare dopo un'immersione così prolungata... (*SW*, 78-80)

Questa scena, che riprende esattamente negli stessi termini l'immagine utilizzata da Del Giudice per descrivere il proprio rapporto con la tradizione²²², rappresenta il protagonista a galla sulla superficie del mare mentre ipotizza la presenza sul fondale marino di vecchi relitti, navi precedentemente partite e poi naufragate che simboleggiano l'esperienza compiuta, nel territorio della scrittura, dai grandi scrittori del Novecento, capaci con la loro opera di aprire e chiudere una possibilità tramite il linguaggio di rappresentare la

²²¹ In queste pagine si vede il protagonista congedarsi dai principali interlocutori triestini, la signora dei sestanti e L'Angelo, a cui si lega un sentimento di indifferenza verso Trieste: «Arriva il momento in cui non sento più la curiosità di vedere qui. La città è in parte familiare e in parte estranea, cioè agevole e indescrivibile come ogni altra. Più avanti smetterò di venire, senza averlo deciso; [...]» (*SW*, 85).

²²² Si veda sopra. Il riferimento è al passo dell'intervista citato a n. 211.

realtà della propria epoca. Al termine dell'episodio, percependo il pericolo del mare²²³, il protagonista è ancora felice di tornare a riva, ma questa esplorazione del fondale della scrittura prepara l'individuazione, che avverrà nella parte conclusiva del romanzo, di un nuovo modo di stare in mare, ovvero di rifondare il rapporto tra "saper essere" e "saper scrivere" rappresentato dal proprio modello.

In questo modo, tramite una diversa concezione dell'esempio di Bazlen, il romanzo si avvia verso una ridefinizione del rapporto tra scrittura e non-scrittura, tra parola e silenzio, sperimentando la possibilità di un nuovo naufragio.

L'identificazione dei nuovi presupposti della narrazione si sviluppa definitivamente negli ultimi due capitoli, quando il protagonista viaggia verso Wimbledon per incontrare Ljuba. Emblematicamente, nelle pagine precedenti all'incontro la predisposizione a una nuova forma di racconto viene suggellata da un episodio di naufragio simbolico compiuto dal protagonista nella stanza del proprio albergo:

[...] esco dalla stanza, mi infilo nel bagno; c'è una grande vasca tra pareti verniciate a smalto, la riempio fino all'orlo, penso: «un grande bagno». [...] Quando mi sveglio l'acqua è fredda, e un riflesso al neon viene da chissà da dove. (*SW*, 96)²²⁴

In questo modo, seguendo l'esempio del Capitano, «prima di arrivare alla soluzione finale il narratore [...] compirebbe tutte le tappe necessarie per una completa palingenesi, dal corpo a corpo con la crisi al simbolico rito di purificazione [...]»²²⁵.

²²³ «Sono a riva, seduto a cavalcioni della tavola. Mi guardo i piedi contento nell'acqua bassa e trasparente» (*SW*, 80).

²²⁴ Il riferimento al naufragio narrato ne *Il capitano di lungo corso* sembra evidente, considerando anche la ripresa quasi letterale dell'elemento della temperatura dell'acqua nella quale si trovano immersi entrambi i personaggi. Infatti, nella sezione intitolata [Naufragio] si legge che per il Capitano appena naufragato «lo choc dell'acqua fredda era molto forte [...]» (*CLC*, 70).

²²⁵ Tavazzi, *Lo scrittore* cit., p. 282.

Tuttavia, mentre il Capitano, affrontando il confine tra letteratura e vita, considera il naufragio come un momento salvifico che gli consente di abbracciare «la nuova vita», sovrapponendosi ne *Lo stadio di Wimbledon* alla scelta di Bazlen, il protagonista di Del Giudice compie una scelta opposta, aprendosi, nelle pagine finali del romanzo, a un superamento dell'esperienza simbolica del Capitano-Bazlen verso la definizione di un nuovo modo di verificare la corrispondenza tra linguaggio e realtà nella rappresentazione. Emblematicamente, infatti, mentre l'ultima scena de *Il capitano di lungo corso* «raffigura il Capitano intento a scrivere l'ultima riga del libro che dovrebbe raccontare la sua storia, ma specularmente mostra invece Bobi gettare la penna che gli consente solo di scrivere frammenti», metafora «di una resa»²²⁶ nei confronti della forma letteraria, il percorso del protagonista de *Lo stadio di Wimbledon* si conclude con la consapevolezza opposta, ovvero di aver nuovamente riconosciuto alla letteratura, grazie all'individuazione di un diverso modo di fondare la scrittura, la possibilità di intrecciarsi con la vita.

2.2.3. Verso una concezione di letteratura come probabilità

Nella parte finale del romanzo si compie una definitiva comprensione del significato dell'attraversamento del silenzio di Bazlen con la conseguente definizione di una nuova possibilità di racconto. Dopo il primo incontro con Ljuba, lo scarto risolutivo è compiuto nel sesto ed ultimo capitolo quando il protagonista visita lo stadio di Wimbledon.

In questa scena, guardando il campo da tennis, viene superata l'opposizione simboleggiata da Bazlen tra “saper essere” e “saper scrivere” aprendo a una nuova dimensione della narrazione:

²²⁶ Boffa, “*Naufragio*” cit., p. 125.

Fisso [...] il campo vuoto, dove la palla avrà tracciato un otto orizzontale tra un giocatore e l'altro, come il segno dell'infinito. Si tratta di tramare contro quel movimento perpetuo con lo stesso colpo con cui bisogna ricucirlo. (*SW*, 126)

Il continuo rimbalzare della pallina da una parte all'altra delle due metà del campo, realizzando nel suo percorso un doppio cerchio che continuamente si interseca, diventa «il simbolo della trasgressione e della fluttuazione tra i due cerchi della vita e della scrittura»²²⁷: nel loro punto di intersezione, simboleggiato dal passare della pallina al di qua o al di là della rete, «lo scrittore può scegliere, come Roberto Bazlen, di restare confinato nel cerchio della vita, rinunciando all'altro, oppure di attraversare lo “scambio” e penetrare nel cerchio della scrittura»²²⁸. La comunicazione tra le due parti, quindi, metaforizzando la dicotomia tra “saper essere” e “saper scrivere”, impone anche una riflessione sul rapporto tra possibilità e impossibilità della rappresentazione narrativa, rimandando all'immagine di Bazlen come spazio di silenzio che proprio a partire dal proprio vuoto può trasformarsi in un nuova forma. Da questo punto di vista, «lo stadio non è più vuoto», ma «rinvia a un pieno immaginario»²²⁹ rappresentato dall'otto orizzontale che il protagonista costruisce sul terreno di gioco, per cui il percorso compiuto dalla pallina, sempre a partire dalla possibilità della sua interruzione, diventa «l'immagine di un pieno senza fine [...], di un movimento perpetuo che va rigenerato, reinventato, e mai fermato»²³⁰.

Grazie a questa epifania il protagonista comprende finalmente il senso del suo viaggio, che si allontana definitivamente dal proposito dell'indagine biografica sui motivi del silenzio del singolo autore:

²²⁷ C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Firenze, Cesati Editore, 2008, p. 27.

²²⁸ Ivi, p. 28.

²²⁹ Quaquarelli, *La carta della memoria* cit., p. 98.

²³⁰ Ivi, pp. 98-99.

In fondo tra poco avrò l'ultima occasione, e dovrei trovare qualcosa che mi portasse di colpo al perché lui non ha scritto; ma ho solo pensieri confusi, e un senso di lontananza da quella domanda [...]. Non mi vengono idee, ma solo frasi, come: «Dovevo cominciare da lì, da quel punto. Ora però è diverso». Oppure: «Forse la risposta è il fatto stesso che ho viaggiato, che ho incontrato qualcuno, o che sto qui. E che alla fine ho...» Oppure: «Scrivere non è importante, però non si può fare altro». (*SW*, 127)

Tutta la vicenda, quindi, si prospetta come l'attraversamento del vuoto della non-scrittura alla ricerca di un nuovo modo per colmarlo, che è infine individuato nell'esperienza stessa della pagina scritta. In questo senso, «l'inchiesta non è più un'inchiesta, ma una volontà iniziatica di superare un silenzio per fondare, dall'interno, [...] la scrittura di un romanzo»²³¹. In questo modo, a partire dallo spazio vuoto lasciato da Bazlen, viene affermata la necessità profonda di intendere la scrittura come continua reinvenzione e ripensamento del modo di intersecare, tramite la rappresentazione, in un complicato equilibrio, letteratura e vita, le due metà del campo.

Da questo punto di vista, *Lo stadio di Wimbledon* contiene già in sé la soluzione individuata da Del Giudice per sperimentare un nuovo modo di approcciarsi al racconto, la cui teorizzazione viene sviluppata parallelamente a una riflessione sull'impossibilità della narrazione di descrivere esattamente l'oggetto della propria rappresentazione.

Questo limite è simboleggiato, nel corso di tutto il romanzo, dal rifiuto del protagonista di guardare le fotografie ritraenti Bazlen, atteggiamento che si risolve nella scelta finale di non raccogliere la macchina fotografica abbandonata sugli spalti dello stadio di Wimbledon. Viene messa in atto, in questo punto, un'opposizione tra fotografia e scrittura come mezzi di rappresentazione, per cui al desiderio insoddisfatto di «non poter fotografare una visione di insieme» corrisponde la consapevolezza che «qualunque frase

²³¹ Ibid.

è contro il panorama» (*SW*, 127), in quanto con essa non è possibile descrivere più elementi nello stesso tempo. Nella scrittura, infatti, spiega Del Giudice, «una parola viene dopo l'altra, non si possono dire due parole contemporaneamente, [...] dire nella stessa parola cosa opposte»²³², condizione che allontana la narrazione da qualsiasi presupposto di rappresentazione totale ed esaustiva del proprio oggetto. Ne *Lo stadio di Wimbledon*, quindi, tramite la rinuncia del protagonista alla fotografia, che corrisponde a livello di trama all'impossibilità di restituire un'immagine biografica reale e coerente di Bazlen indagando la memoria del passato²³³, viene messa in atto una contrapposizione tra due diversi modi di intendere la rappresentazione. In questo senso, l'abbandono della macchina fotografica, intesa come «une allégorie de la *mimesis*», «peut alors se comprendre comme la tentation écartée de s'engouffrer dans une simple copie du réel»²³⁴, dalla quale deriva «la liberté du récit possible»²³⁵. Stabilito il proposito di allontanarsi dal concetto tradizionale di rappresentazione come descrizione a posteriori di un passato e di un oggetto già determinati, il racconto si apre alla prospettiva della *phantasia*, che determina un approccio diverso nei confronti della realtà:

²³² Colummi Camerino, *Intervista cit.*, pp. 72-73.

²³³ La distanza che il romanzo teorizza tra il risultato di un'operazione di memoria storica e della relativa rappresentazione narrativa è implicitamente contenuta in un episodio metanarrativo collocato nelle prime pagine del sesto capitolo. Il protagonista, nel giardino del suo albergo, sta leggendo un romanzo sul periodo della guerra, in cui Bazlen è uno dei personaggi, sotto il nome di Ans. Sebastiano, l'altro personaggio nominato, documenta e scrive tutto ciò che accade nel corso della vicenda, realizzando, di fatto, un libro nel libro. Al termine del romanzo reale, Sebastiano legge a ogni personaggio ciò che ha scritto su di lui e Ans, quando vengono lette le parti in cui è presente, si indigna accusando Sebastiano di aver raccontato delle falsità e di non averlo descritto fedelmente alla realtà: «Ans dice: “Devi correggere Sebastiano. Io non sono così”. Sebastiano si schermisce: «Nessuno è così, forse» ... «Oh, - disse Ans. – Non credo che si faccia molta fatica a capire che non sono io» (*SW*, 123; la scena completa comprende le pp. 120-123). Tramite questa scena si espone una discrepanza tra realtà e finzione narrativa che si estende implicitamente a tutto il romanzo: la vicenda dell'indagine su Bazlen non può restituire correttamente la figura storica del personaggio perché esiste nella forma del racconto uno scarto rappresentativo che, pur partendo dalla realtà, rielabora i fatti rendendo impossibile una perfetta aderenza con il proprio oggetto. Su questo punto cfr. Daros, *Fictions de reconnaissances cit.*, p. 31.

²³⁴ M. Aubry-Morici, M. Esposito, *Robert Bazlen et le refus d'écrire. Approches du Stade de Wimbledon de Daniele Del Giudice*, «*TRANS*», 20 (2016), URL: <http://journals.openedition.org/trans/1250> (ultima consultazione 29/07/2023), par. 41.

²³⁵ *Ibid.*

La *phantasia* ha un'idea procedurale, cioè un'idea assolutamente probabilistica del rapporto tra le parole e le cose. [...] La narrazione, il racconto, le parole sono reti per agganciare la realtà, per inventarla, ma tale proceduralità ha col mondo che ci circonda un rapporto molto probabilistico [...]. (*QL*, 31)

Per Del Giudice, quindi, la scrittura si basa su una «dimensione di *probabilità*»²³⁶ (*Ibid.*), ovvero su un rapporto tra linguaggio e realtà non predeterminato da qualcosa di già esistente nel passato, bensì da rinnovare e verificare continuamente nel momento stesso in cui si compie la narrazione, definizione che apre una serie di questioni che riguardano, da un lato, i presupposti di esistenza della scrittura e, dall'altro, il valore gnoseologico da attribuire alla rappresentazione narrativa della realtà.

Da un punto di vista ontologico, nel romanzo questa idea della scrittura è messa direttamente in relazione con il concetto di naufragio. Il protagonista, infatti, al termine della riflessione sulla narrazione come navigazione, svolta in occasione della visita dei due ragazzi alla Île d'Oléron, associa esplicitamente naufragio e probabilità:

L'acqua si riapre e si richiude continuamente, solo chi è a bordo sa di essere passato davvero. È un'arte complessa quella del semplice passaggio. E il naufragio – penso adesso, mentre i due ragazzi stanno salutando il guardiamarina – è già tutto qui, compreso nella leggerezza ironica della probabilità. (*SW*, 51)

Così come nella navigazione l'essenziale non è la meta ma la riuscita del viaggio, il risultato dello scrittore non consiste nel portare a compimento un progetto letterario prestabilito, bensì nel processo stesso della sua realizzazione, nella quale è già racchiusa la possibilità del “naufragio”, che in quest'ottica non costituisce più un evento terminale ma la condizione d'esistenza stessa della scrittura, intesa come strumento di contatto, mai certo e sempre probabile, tra linguaggio e realtà.

²³⁶ Il corsivo è del testo.

A partire da queste considerazioni è possibile tentare una definizione di “naufregio” in relazione alla letteratura: un’operazione sul linguaggio e quindi sulla scrittura con cui lo scrittore riesce a creare un momento di intersezione tra vita e rappresentazione considerato irripetibile e ultimativo in quanto, fondato su un esistente percepito in continuo divenire, mutano costantemente i presupposti del suo compimento; l’intersezione che si verifica nell’opera, quindi, è sempre soltanto provvisoria e non più riproducibile, e il “naufregio” indica la necessità di un suo continuo rinnovamento e ripensamento.

È possibile collegare questa concezione probabilistica della scrittura alla riflessione del filosofo Massimo Cacciari sul pensiero filosofico sviluppatosi nel primo Novecento relativamente al rapporto tra parola e realtà, dal quale emerge una visione del mondo «come caso»²³⁷ in cui il linguaggio, avendo come oggetto un continuo divenire di «casi possibili»²³⁸, ha «implicita nella sua stessa definizione la possibilità di nuove configurazioni di casi»²³⁹. Con questi presupposti, quindi, la forza dello strumento linguistico non si trova nell’esito finale della rappresentazione, ma nella capacità di «condurre [...] da accadere a accadere, da evento a evento»²⁴⁰, verso la comprensione dell’«inscindibile rapporto che esiste tra caso e *possibile*»²⁴¹, ovvero tra la casualità dell’accadimento di un fatto e le inesauribili e mai certe possibilità linguistiche aperte dalla sua definizione. In questa prospettiva, infatti, «non v’è linguaggio della Soluzione», in quanto «qualsiasi soluzione è strutturalmente collegata alla casualità dell’accadere»²⁴² e, di conseguenza, strettamente implicata nella dimensione del “qui e ora”. Si giunge, in

²³⁷ M. Cacciari, *Il nuovo spazio del Trauerspiel*, in Id., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, (1980), Milano, Adelphi, 2005, p. 39.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Ivi, p. 40.

²⁴¹ Ibid. Il corsivo è del testo.

²⁴² Ivi, p. 44.

questo modo, a una concezione del linguaggio come «insieme di soluzioni e di certezze null'altro che ri-velanti»²⁴³, ovvero come strumento di definizione della realtà che, agganciando ogni volta soltanto *possibilmente* l'accadere, ripropone il problema del rapporto tra caso e possibile nello stesso istante in cui lo risolve. In questo senso l'atto linguistico, con l'obiettivo del «mostrarsi dell'*altro* dal dicibile»²⁴⁴, si prospetta come una continua «lotta con il linguaggio per poter costantemente ri-velare». Questo conflitto con la lingua rimanda, chiudendo il cerchio, al concetto di naufragio in quanto «tendenza profonda volta a superarne i limiti»²⁴⁵, ovvero come operazione sul linguaggio necessaria «alla stessa definizione del dicibile»²⁴⁶. Si crea, in questo modo, uno spazio linguistico nel quale la parola «sa riconoscere come costitutivo del suo dire lo stesso silenzio del naufragio», il cui valore essenziale «non sta nell'evitarlo, nell'esorcizzarlo, ma nel ripeterlo diversamente, sempre in nuovi luoghi»²⁴⁷.

Attraverso il ragionamento di Cacciari si ritorna, quindi, all'immagine proposta ne *Lo stadio di Wimbledon*, in cui, come si è visto, si delinea una concezione di scrittura come probabilità intesa non come scrittura che naufraga, bensì che contiene, anzi si basa, sulla continua possibilità del proprio naufragio, sancendo il fondamentale passaggio «dal “naufragio della scrittura”» del Capitano-Bazlen «al “naufragio nella scrittura”» del protagonista del romanzo di Del Giudice²⁴⁸.

Come idea letteraria, quindi, la probabilità presuppone un rapporto sempre mutevole tra evento e possibilità della sua rappresentazione, tale che l'obiettivo della scrittura, nel tentativo di agganciare la realtà, diventa quello di riuscire a conservare sulla pagina il «conflitto con il linguaggio» (*QL*, 29) vissuto dallo scrittore. Del Giudice

²⁴³ Ivi, p. 46.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ivi, p. 47.

²⁴⁸ Tavazzi, *Lo scrittore* cit., p. 282.

metaforizza questa relazione con la scrittura attraverso le immagini della luce e dell'ombra:

Lessico e sintassi sono strumenti della lotta con il linguaggio [...] che per me significa aver cura della parte in ombra del linguaggio, della parte misteriosa del linguaggio. [...] Ecco, il conflitto con la lingua cui accennavo prima può essere inteso anche in questo modo: nel custodire la parte in ombra che ogni parola porta con sé. Nominare, descrivere [...] è come fare un piccolo cono di luce, che porta immediatamente con sé una parte d'ombra, l'ombra di ogni parola. [...] Custodire l'ombra della lingua lavorando al tempo stesso con la sua parte in luce, ecco un piccolo compito che uno può darsi nella narrazione²⁴⁹.

Ogni parola, nell'agganciare la realtà, crea una «parte in ombra» la cui conservazione lascia intravedere il *mistero* della definizione del *caso* attraverso il *possibile* del linguaggio e della scrittura. Il «piccolo compito che uno può darsi» è di «custodire» sulla pagina la presenza e la profondità di questa coincidenza, per cui ogni parola, e in senso più ampio ogni frase, nel momento in cui definisce con chiarezza la realtà contempla anche l'esistenza di possibilità e significati alternativi, i quali costituiscono il fondo scivoloso e il potenziale punto di rottura su cui poggiano l'atto linguistico e, nello specifico, quello letterario.

In questo senso, considerando la figura di Bazlen come «parte in ombra» la cui presenza è intrinseca al romanzo stesso che tenta di definirlo come personaggio, Del Giudice va oltre la semplice dicotomia tra silenzio e parola proponendo una concezione di opera che «contient en elle-même sa propre négation, elle ne la conjure pas, elle ne la rejette pas, elle s'en nourrit, elle en est constituée»²⁵⁰. Questa prospettiva getta ulteriore luce sulla funzione della figura di Bazlen, che non costituisce semplicemente un punto

²⁴⁹ Colummi Camerino, *Intervista* cit., pp. 71-72. La stessa citazione si trova anche in *QL, Conversazione sull'animale parlante* cit., pp. 29-30.

²⁵⁰ Aubry-Morici, Esposito, *Robert Bazlen* cit., par. 36.

negativo da superare e da lasciarsi alle spalle, bensì una possibilità di rinuncia e fallimento intrinseca all'atto narrativo stesso²⁵¹.

Il legame tra letteratura e vita proposto dall'intellettuale triestino trova riscontro in questa lettura, confermando nuovamente lo stretto legame tra riflessione sulla scrittura e progressione della trama. Bazlen, infatti, è «uno scrittore senza libri» (*SW*, 35), ma non senza opera. A partire dal primo incontro con L'Angelo inizia progressivamente a emergere che «la sua opera è stata la sua vita» (*SW*, 56): comportandosi con gli altri come se fossero stati «suoi personaggi» (*SW*, 77), era in grado di incidere nella vita altrui indirizzandone e condizionandone le scelte, lasciando, in questo modo, la sua impronta sulla realtà e rimanendo vivo e presente nonostante la sua assenza. Grazie a questa capacità, tramite la scelta della non-scrittura Bazlen riesce indirettamente a condurre il protagonista del romanzo verso la scelta opposta: l'esempio del silenzio può contenere e generare in sé stesso la consapevolezza della necessità della parola.

In quest'ottica, Marine Aubry-Morici e Manuel Esposito propongono una lettura de *Lo stadio di Wimbledon* come «roman sur la puissance»²⁵², individuando uno degli aspetti principali del libro nella dicotomia tra “possibilità di essere” e “possibilità di non essere”, rispetto alla quale Bazlen, «en tant que figure de la “puissance de ne pas”»²⁵³, diventa «l'abîme dans lequel Del Giudice plonge, sans en rester emprisonné, mais au contraire dont il fait émerger toute sa puissance de créer»²⁵⁴. In questo senso, lo spazio di silenzio rappresentato dall'intellettuale triestino non esprime soltanto una situazione di

²⁵¹ Nel romanzo questa condizione dell'opera, in un precario equilibrio tra creazione e silenzio, è metaforizzata già nelle prime pagine. Mentre cammina verso la stazione di Trieste, il protagonista si rivolge al militare incontrato in treno in questi termini: «Dopo un po' gli ho domandato se è vero che nei ponti si progetta anche un punto in cui minarli. [...] Ho detto che mi sembrava una buona dimensione del lavoro, semplicemente: pensano una cosa e la realizzano in tutto, compreso il posto adatto per distruggerla col minimo sforzo» (*SW*, 5). Risolvendo la metafora, viene annunciata una concezione di opera letteraria caratterizzata dalla presenza di un punto negativo, di rottura, come parte integrante della sua struttura.

²⁵² Aubry-Morici, Esposito, *Robert Bazlen* cit., par. 21.

²⁵³ Ivi, par. 22.

²⁵⁴ Ivi, par. 24.

rinuncia alla scrittura, ma si configura come una «forme de resistance»²⁵⁵ intrinseca al racconto che diventa la condizione di partenza necessaria al verificarsi dell'atto creativo stesso²⁵⁶.

Il protagonista giunge a questa consapevolezza alla fine del romanzo, quando, emblematicamente, sceglie di togliersi il pullover di Bazlen regalatogli da Ljuba. La decisione di non vestire l'indumento indica che la presa di coscienza del reciproco rapporto tra scrittura e silenzio non può avvenire attraverso un'identificazione nella scelta di Bazlen, come invece fa la donna²⁵⁷, la quale, infatti, non riesce più a scrivere, ma soltanto nella comprensione della sua rinuncia come espressione di una «liberté entre parler et se taire, écrire et ne pas écrire»²⁵⁸ che sussiste alla narrazione²⁵⁹. Nella scena finale, quindi, non indossando il maglione ma portandolo con sé tendendolo in mano, il protagonista compie una scelta in favore della scrittura che tuttavia non esclude la possibilità opposta, consapevole che entrambe le opzioni sono compresenti e complementari, generandosi a vicenda nel momento del racconto.

²⁵⁵ Ivi, par 26.

²⁵⁶ Nel romanzo il silenzio non è solo considerato in opposizione alla creazione letteraria, ma la condizione essenziale da cui può questa può generarsi. La riflessione sul silenzio si articola in vari punti del testo, sottolineando il suo carattere di complementarità rispetto alla parola: «In realtà giro tre o quattro fogli perfettamente bianchi, ma l'importante è tenere la testa bassa. Penso al silenzio come a una risorsa straordinaria. [...] Però adesso poter non parlare mi sembra un punto di resistenza assoluto.» (*SW*, 45); oppure, a poche pagine dalla fine del romanzo: «Non so, è come se il silenzio non permettesse la falsità, o almeno la probabilità, cioè la vita. [...] Ho pensato che il silenzio costringe a lunghi viaggi per vedere. Ho pensato a tutto questo con l'idea che era l'ultima volta che era l'ultima volta che ci avrei pensato» (*SW*, 136).

²⁵⁷ «Poi dice [Ljuba] in un tono basso, definitivo: “Le racconto queste cose perché non posso scriverle... Ho provato mille volte, ma strappo subito il foglio... [...] Però mi sembra sempre che lui stia dietro alle mie spalle, e se uno sa che cosa pensava lui di quello che si scrive, ha subito paura che ciò che scrive non valga niente”.» (*SW*, 111). Su questo punto cfr. Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 35.

²⁵⁸ Aubry-Morici, Esposito, *Robert Bazlen* cit., par. 27

²⁵⁹ Questa possibilità di scelta è descritta nel romanzo in una scena metanarrativa, in cui Ljuba racconta al protagonista una storia sul valore della memoria. Un giovane è inviato da due amici migliaia di anni nel futuro ma, al suo ritorno, non si ricorda nulla di quella che ha visto. L'unico fatto che il giovane si ricorda è che gli è stata data la possibilità di una scelta, ovvero «se volevo ricordare o no...» (*SW*, 107). Terminata la storia, la scena prosegue: «[Ljuba] Controlla l'effetto della storia con un'occhiata di traverso, appena sorridente. Sorrido anch'io, però mi chiedo se saprò resistere al racconto. [...] mentre ascoltavo ho ceduto e mi sono messo a cercarne uno tra quelli che conosco. No, è proprio l'intenzione stessa di chi racconta: diventa un tono, una forza del respiro e della posizione, adagia l'altro in una ricettività morbida, come me su questa poltrona» (Ibid.). Esiste, quindi, la possibilità di una libera scelta tra silenzio e parola che trovandosi alla base del racconto genera una forma di resistenza che si scontra con la naturalità del raccontare. Su questo punto cfr. Aubry-Morici, Esposito, *Robert Bazlen* cit, par. 28.

Recuperando anche quanto detto precedentemente sull'opposizione realizzata nel testo tra *mimesis* e *phantasia*, questa finale non-identificazione costituisce un passaggio fondamentale per l'idea di letteratura teorizzata e sperimentata da Del Giudice, che attraverso una doppia operazione di distacco «il allégorise la manière dont l'art du récit se détourne [...] de sa fonction modélisante dans la représentation classique et, simultanément, il se détourne, par personnage interposé, de cette esthétique contemporaine marquée par la rhétorique de la fin de l'art de raconter»²⁶⁰. Allontanandosi nello stesso momento da entrambi i modelli di rappresentazione simboleggiati dall'indagine su Bazlen, si apre uno spazio in cui poter definire tramite la scrittura un nuovo rapporto tra linguaggio e realtà, fondato su un oggetto e riferito a un tempo non stabiliti a posteriori ma che si determinano nel momento stesso della scrittura. Di conseguenza, la riuscita dell'atto rappresentativo non è mai certa²⁶¹, ma soltanto *probabile*, in quanto viene basato su una realtà non stabilita una volta per tutte ma continuamente rfigurata nel procedere della narrazione.

Di conseguenza, stabilita la preminenza della *phantasia* sulla *mimesis*, l'atto narrativo risolve l'intersezione tra vita e letteratura, tra “saper essere” e “saper scrivere”, non più in un'ottica di rappresentazione del passato, ma in una dimensione temporale determinata da «l'instant du présent»²⁶², che diventa il tempo in cui alle possibilità molteplici e compresenti del reale viene assegnata la forma lineare del racconto.

Da un punto di vista stilistico, questa idea implica la predominanza del presente come tempo verbale della narrazione, secondo le modalità dell'esempio sottostante:

Un altro giro di scale, un'altra porta a vetri, una pianta identica a quella precedente. Laggiù c'è l'ingresso della stanza; ora sono io a camminare rasente alla parete, mi fermo prima della soglia. [...] Faccio per

²⁶⁰ Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 62.

²⁶¹ Su questo punto si veda Ivi, pp. 7-11.

²⁶² Ivi, p. 41.

voltarmi; alle spalle arriva un infermiere, un ragazzo coi capelli lunghi e gli zatteroni bianchi. Dice che ho parlato con lui al telefono. Sto per rallegrarmi, ma mi spinge nella stanza. È grande, luminosa un labirinto rado di paraventi. (SW, 14)

Associandosi all'impiego di proposizioni della tipologia "verbo al presente + per", questo utilizzo dei tempi verbali restituisce una situazione di «presentismo narrativo» in cui le scene, le descrizioni e le azioni del protagonista sono sempre riportate «all'*hic et nunc* dell'enunciazione»²⁶³, nel tentativo di "agganciarle", tramite la scrittura, nell'esatto momento in cui si compiono. Non solo le azioni concrete (camminare, voltarsi, parlare), ma anche gli elementi descrittivi dei personaggi e dell'ambientazione (l'infermiere, la stanza) sono resi sulla pagina dando l'impressione di un'immediata corrispondenza nel presente tra attimo della visione e momento della scrittura.

Tuttavia, nonostante questo tentativo di restituire sulla pagina l'immanenza del reale, è viva la consapevolezza che, nell'istante in cui viene fissato dalla scrittura, l'evento diventa obbligatoriamente un fatto del passato. È a questo continuo rimbalzare tra tempi ravvicinati tra loro che rimanda il frequente utilizzo del passato prossimo, tempo verbale che viene utilizzato soprattutto in presenza di dialoghi al fine di restituire l'immediatezza della conversazione e del rapporto personale:

Arrivo all'ultimo piano, la donna sulla soglia ha un'aria simpatica, avrà una cinquantina d'anni. Sorride: «Poteva prendere l'ascensore». Ho risposto che non si trovava. Poi ho domandato: «È in casa sua madre?» Lei ha detto: «No, perché?» Ho spiegato che avevo telefonato prima, e avevo preso appuntamento. Lei dice: «Sono io». (SW, 42)

²⁶³ B. Mellarini, *Tra spazio e paesaggio: Daniele Del Giudice dallo stadio all'atlante*, «Sinestesiaonline», 16, 2016. Url: <http://sinestesiaonline.it/numero-16-anno-v-agosto-2016/> (ultima consultazione 29/07/2023), p. 4. Alcuni dei ragionamenti del saggio, soprattutto in merito al rapporto tra spazio e paesaggio, sono ripresi in Id., *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino* cit.

Ha rimesso a posto la fotografia. Io ho guardato l'ora e mi sono reso conto che è tardissimo. Ho detto: «Devo andare». Ho chiamato un taxi, chiedendo a lei l'indirizzo esatto, coprendo la cornetta con la mano. Uscendo dico ancora: «Mi dispiace». Lei guarda all'altezza dei bavero dell'impermeabile. Dice: solo una falda deve stare fuori?» Ho guardato anch'io, ho riabbottonato giusto. (*SW*, 74)

Inoltre, questa libera alternanza tra presente e passato prossimo contribuisce a generare la percezione che le azioni vengano rappresentate sulla base di «una sorta di principio di indeterminazione»²⁶⁴ per il quale la narrazione, non ancorandosi a eventi o a situazioni certe e sedimentate nel tempo ma a un qui-e-ora in costante divenire, è «di continuo incrinata dal dubbio, dall'esitazione, dalla difficoltà di trovare un orientamento sicuro»²⁶⁵.

Specularmente a questa prospettiva di incertezza, tuttavia, la scrittura probabilistica di Del Giudice contempla anche un opposto «principio della sicurezza e della determinazione»²⁶⁶, che viene restituito tramite l'impiego nel tessuto sintattico del futuro anteriore, «tempo che fotografa gli eventi anticipandone il compimento, l'inevitabile conclusione»²⁶⁷.

A questo proposito, da un punto di vista della tecnica formale e della resa narrativa, è emblematico l'inizio della scena, già menzionata, in cui i due giovani si apprestano a visitare la Île d'Oléron:

Dopo un po' sono arrivati un ragazzo e una ragazza con gli zaini, hanno imboccato la passerella come il seguito naturale della loro strada; [...]. Adesso cammineranno nei passaggi stretti tra le paratie; davanti a ogni locale, prima di entrare, la loro guida illustrerà il significato della sala. Avrò già spiegato che la *Île d'Oléron* è una nave ausiliaria, come sembra dall'armamento ridotto e dalla struttura mercantile. Certi

²⁶⁴ Mellarini, *Tra spazio e paesaggio: Daniele Del Giudice dallo stadio all'atlante* cit., p. 5. Nel capitolo su *Atlante occidentale* questo concetto è ulteriormente approfondito in relazione ai principi della fisica quantistica.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Ibid.

locali, come il casotto dell'ufficiale di rotta o la cabina dei cronometri appariranno incredibilmente piccoli ai due visitatori, e talvolta lo sono davvero. (*SW*, 47-48)

In generale, quindi, dalla gestione dei tempi verbali operata nel testo si può notare una libera variazione tra il presente e il passato prossimo, utilizzati «per sottolineare l'aspetto non-durativo degli eventi, l'istantaneità dell'accadere», e il futuro anteriore e il futuro semplice, che rimandano «all'idea di compiutezza dell'azione, al definirsi di una storia che non è in atto ma che, in quanto conclusa, può essere infine raccontata»²⁶⁸.

In questo modo, gli eventi rappresentati sulla pagina restituiscono la percezione di essere attraversati da una costante tensione tra i diversi tempi dell'accaduto-accadere-accadrà, tramite la cui alternanza e complementarità viene resa la dimensione di una scrittura che soltanto in modo probabile, avendo a riferimento unicamente i tempi prossimi al presente, per definizione il tempo del continuo avvenire e divenire, può riuscire a dare forma e significato alla realtà che vorrebbe rappresentare.

Queste considerazioni sulle implicazioni narrative del particolare modo con cui Del Giudice gestisce i tempi verbali si collegano a quanto Jean-Paul Manganaro descrive e definisce come «espaces de l'inachèvement»²⁶⁹, cioè una particolare dimensione della narrazione determinata da «ce flottement perpétuel de quelque chose qui, plus encore qu'inachevé, travaillerait en se servant de l'inachèvement»²⁷⁰. L'incompiutezza della probabilità, quindi, non costituisce l'esito a cui la scrittura tende, ma una condizione permanente sulla quale viene operato il rapporto tra linguaggio e realtà, in un'ottica di un continuo e immanente formarsi della narrazione nel presente. In questo modo di narrare

²⁶⁸ Ivi, p. 4.

²⁶⁹ J. P. Manganaro, *Construction et espaces de l'inachèvement dans l'œuvre de Daniele Del Giudice*, in D. Budor, D. Ferraris, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 231-242, consultabile anche in open access tramite l'url <https://books.openedition.org/psn/9906> (ultima consultazione 28/07/2023).

²⁷⁰ Ivi, p. 232.

si trova la condizione d'esistenza di ciò che Manganaro definisce come «œuvre actuelle», cioè un'operazione di percezione e di rappresentazione della realtà basata su «cette volonté d'interroger le temps en niant au "présent" la capacité et la spécificité de réaliser, d'achever, en ne lui accordant que le principe d'une *suspension*, un arrêt de l'élaboration factuelle, en le replongeant dans un fluxe plus vast qui récupère le temps comme continuité délabrée puisque en constante réélaboration»²⁷¹. A un presente come tempo dell'incompiutezza in quanto tempo del divenire, si associa, di conseguenza, un modo di narrare che non si definisce in una forma fissa, bensì che rinnova continuamente il proprio modo di rappresentare la realtà.

Secondo Philippe Daros è proprio questa concezione di narrazione, da lui inserita nell'ottica di una «mémoire du présent»²⁷², che si risolve la «question éthique fondamentale»²⁷³ posta dal romanzo di Del Giudice, cioè quella di individuare «un point de croisement entre un savoir-être comme présence à soi et de soi dans le monde et un savoir-écrire comme intention qui préside à ce geste qu'est l'écriture»²⁷⁴.

Lo studioso francese colloca questo proposito nel contesto della crisi delle forme di rappresentazione della realtà che si sviluppò lungo tutto il Novecento²⁷⁵, fenomeno che, evidentemente, tornando al discorso sul trattamento della memoria imposto dall'indagine storica su Bazlen, completa la percepita cesura tra presente e passato che caratterizzò il passaggio agli anni Ottanta.

In questa prospettiva, l'idea è che Del Giudice sia riuscito a colmare questa cesura e, di conseguenza, a intersecare nuovamente realtà e rappresentazione proprio tramite «la

²⁷¹ Ivi, p. 241.

²⁷² Daros, *Fictions de reconnaissance* cit., p. 42: «[...] la pratique de la littérature ne confère aucun pouvoir de modélisation du futur, ni de reconstitution du passé. [...] au profit d'une réflexion qui apparaît comme la constitution, *in fine*, d'une "mémoire du présent". [...] Une mémoire du présent qui divise l'instant et [...] donne la possibilité de répéter cette différence dans la présence di présent sur le théâtre de la représentation».

²⁷³ Ivi, p. 27.

²⁷⁴ Ivi, p. 28.

²⁷⁵ Ivi, pp. 11-25.

mise en œuvre fictionnelle [...] de ce constat d'intériorisation synchronique de désajointement, de "césure" come la condition d'établissement d'une relation, qui n'est donc plus certaine mais "probable", avec le monde»²⁷⁶. La concezione della scrittura come probabilità, quindi, diventa l'espedito formale attraverso il quale rappresentare narrativamente «un point de vue éthique, anthropologique d'un *maintenant*» percepito «comme instant de *césure*»²⁷⁷, posizione esistenziale culturalmente predominante nell'epoca in cui venne pensato e pubblicato *Lo stadio di Wimbedon*. Da questo punto di vista, si può dire che Del Giudice, come da lui stesso auspicato, sia riuscito a compiere il proprio «piccolo e personale naufragio»²⁷⁸, ovvero a individuare un modo narrativo per intersecare la letteratura con la realtà del proprio tempo. Nel suo romanzo d'esordio, infatti, attraversando Bazlen, l'autore romano, al pari del proprio protagonista, segue «il percorso che va dalla carta all'esperienza» per ritornare infine al «dovere della carta» (*SW*, 85), riaffermando la possibilità e la necessità della letteratura di acquisire una funzione di mediazione rispetto alla realtà. Su questa scia assume ulteriore profondità anche la funzione narrativa di Bazlen, la cui scrittura, impiegata soltanto per fini pratici e privati,

assomiglierebbe alla grafia di chi traccia mappe per il proprio cammino, sentieri da percorrere, una scrittura che ha sempre un paradossale carattere di utilità, e dunque di necessità. Utilità in che cosa? Nel comportamento, nella ricerca di un modo consapevole [...] per stare a questo mondo, e starci nel rapporto con gli altri. (*QL*, 23)

In questo senso, la narrazione probabilistica di Del Giudice cerca di avvicinarsi a questo

²⁷⁶ Ivi, p. 20.

²⁷⁷ Ivi, p. 21.

²⁷⁸ Si veda nota 20.

misterioso e silenzioso modo di Bazlen di intendere e concepire la scrittura, conservandone e assorbendone

un po' della forza che una volta avevano i *misteri*, che non erano semplice fonte di interrogazione conoscitiva, o di suggestione narrativa, ma un piccolo appiglio per il comportamento, per il modo d'essere e di agire. (*QL*, 25)

L'esperienza narrativa de *Lo stadio di Wimbledon* si caratterizza, in definitiva, come un'operazione letteraria dalla forte valenza etica con la quale Del Giudice rilancia, in un periodo di percepito scollamento tra realtà e rappresentazione, «un'idea operativa della scrittura» (*QL*, 23) attraverso la quale, sulla base in ogni epoca di presupposti e tecniche diverse, rappresentare la realtà e la condizione del proprio tempo.

È grazie a questa concezione del fatto letterario che lo scrittore può riuscire nel compito di fornire, tramite il mistero della rappresentazione, «un piccolo appiglio» che consenta di orientarsi con maggiore consapevolezza nello spazio della vita, così come fa, per concludere con una delle «immagini-chiave» (*SW*, Nota, 144) del romanzo, il navigante con la Carta di Mercatore.

3. *Atlante occidentale*: un manuale per la contemporaneità

Nel suo secondo romanzo, *Atlante occidentale*, uscito nel 1985 sempre per Einaudi, Del Giudice sceglie di narrare un cambiamento nel sentimento di percepire e vivere la realtà, facendo i conti, tematicamente e stilisticamente, con le implicazioni ontologiche e gnoseologiche del contatto con l'universo teorico e pratico della fisica quantistica.

La storia raccontata nel libro è quella dell'amicizia tra Epstein, un anziano scrittore uscito per scelta dalla letteratura, e Brahe, un fisico sperimentale impiegato al CERN di Ginevra. Entrambi impegnati in un personale esperimento sulla visibilità, rispettivamente di natura letteraria e scientifica, i due protagonisti inscenano un percorso di formazione che li conduce reciprocamente a una maggiore consapevolezza riguardo alle implicazioni etiche e conoscitive della rivoluzione antropologica in corso nella nuova epoca, segnata dalla trasformazione degli oggetti in luce, in non-cose la cui essenza è l'immagine.

Unendo le prospettive dei due personaggi, il romanzo narra la nascita di un nuovo modo dell'essere nel mondo nella nuova epoca, proposito che per Del Giudice significa rivalutare le abitudini percettive e interpretative della realtà a partire dallo statuto ontologico delle cose.

In questo senso, alla base di *Atlante occidentale*, come è intuibile dal titolo, si trova l'ipotesi di una nuova sentimentalità i cui caratteri vengono sperimentati attraverso la narrazione e resi visibili in un risultato rappresentativo che, come una carta geografica, abbia la funzione di guidare, suggerire e mostrare posizioni e direzioni per orientarsi nello spazio della contemporaneità. Da questo punto di vista, il romanzo si prospetta

metaforicamente come un «manuale epistemologico»²⁷⁹ nel quale il «discorso estetico-narrativo e quello fisico, congiunti armonicamente, possono davvero tracciare un atlante, un manuale scientifico, un libretto di istruzioni utile a orientarsi e a sopravvivere nella nuova realtà epistemica»²⁸⁰.

Dopo l'esperienza de *Lo stadio di Wimbledon*, quindi, Del Giudice prosegue in una nuova direzione la propria ricerca narrativa, sempre tentando, sulla base di un rapporto necessariamente rinnovato tra linguaggio e cose, di rappresentare i caratteri e il sentimento di un'epoca in via di trasformazione.

²⁷⁹ A. Baratta, *Daniele Del Giudice e la fisica quantistica: narrare gli «oggetti di luce» in Atlante occidentale*, in AA. VV., *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2021, p. 27.

²⁸⁰ Ivi, p. 29.

3.1. Il *Taccuino di Ginevra*: un intermezzo tra lo *Stadio* e l'*Atlante*

Sebbene nella più recente edizione di *Atlante occidentale*, in cui viene pubblicato per la prima volta, sia posto come appendice, e quindi da leggere idealmente come pezzo integrativo, il *Taccuino di Ginevra*²⁸¹ costituisce un necessario punto di partenza per dirigersi e avvicinarsi, dopo *Lo stadio di Wimbledon*, alla nascita del nuovo romanzo di Del Giudice.

Rispetto a quest'ultimo, infatti, il *Taccuino* si colloca in una fase di lavoro preliminare che risulta di particolare interesse non soltanto perché testimonia l'abitudine dell'autore a documentarsi in maniera dettagliata e in prima persona sui temi, sui luoghi e sulle persone oggetto del proprio progetto narrativo, ma anche e soprattutto perché, come coglie Enzo Rammairone nell'introduzione, questo diario assume l'andamento di «un vero e proprio scritto di natura narrativa che vive di una sua omogeneità stilistica e strutturale»²⁸². Quindi, le 59 carte dattiloscritte che compongono il *Taccuino di Ginevra*, titolo che è l'autore stesso ad aver posto sulla cartellina che le conservano²⁸³, oltre a contenere un agglomerato ricco e articolato di materiali preparatori per la stesura del nuovo romanzo, possono essere lette unitariamente come un momento letterario autonomo, di passaggio dallo *Stadio* verso l'*Atlante*.

Nel *Taccuino*, Del Giudice ricostruisce sotto forma di diario la propria visita al CERN del maggio 1984 sotto la guida del fisico italiano «Giancriso»²⁸⁴, appuntando informazioni sugli esperimenti e sugli ambienti del centro di ricerca e cogliendo vari aspetti riguardo al carattere degli scienziati del loro lavoro.

²⁸¹ Del Giudice, *Taccuino di Ginevra*, E. Rammairone (a cura di), in Del Giudice, *Atlante* cit., pp. 173-230. D'ora in poi siglato *TG*.

²⁸² Rammairone, *1984*, in Del Giudice, *Atlante* cit., p. 168.

²⁸³ Cfr. le informazioni fornite da Rammairone in *Ivi*, p. 165.

²⁸⁴ Identificato da Guido Tonelli nel napoletano Crisostomo Sciacca. Cfr. Tonelli, *Prefazione*, in Del Giudice, *Atlante* cit., p. VII.

Il testo è strutturato in sei pezzi di natura diaristica ognuno dei quali, sebbene scritti in tempi diversi rispetto agli eventi, riporta la data del giorno che descrive: secondo la cronologia indicata da Del Giudice nell'ultimo resoconto, le giornate dal 7 al 10 maggio sono state scritte a Ginevra con un giorno di ritardo, la giornata dell'11 maggio la settimana successiva, una volta tornato a Roma, mentre il resoconto dell'ultima giornata è datato 9 agosto a Venezia, ben tre mesi dopo il termine del viaggio²⁸⁵.

Nelle pagine del *Taccuino* Del Giudice, naturalmente in prima persona, documenta la propria permanenza al CERN e nei suoi dintorni, tra Svizzera e Francia, alternando liberamente descrizioni, scene di vita quotidiana, aneddoti e riflessioni in uno stile tendenzialmente cronachistico ma aperto, soprattutto nelle parti finali, a passaggi più narrativi e riflessivi. Infatti, nel *Taccuino* è possibile individuare un percorso evolutivo che parte dalla forma diaristica come semplice mezzo di annotazione, e dunque con funzione strumentale rispetto al progetto principale, per giungere a un oggetto letterario coeso e coerente che oscilla tra il precedente *Lo stadio di Wimbledon*, del quale riprende alcuni aspetti poi superati nella forma del nuovo romanzo, e il successivo *Atlante occidentale*.

Per quanto riguarda il taccuino inteso come deposito di materiali di lavoro, dalle prime pagine emerge con evidenza che l'obiettivo primario della visita di Del Giudice era di vedere con i propri occhi, documentarsi e accumulare materiali e informazioni utili in vista del nuovo progetto narrativo. Infatti, l'autore recupera in *Atlante occidentale* le descrizioni del CERN, dei magazzini, dei laboratori e delle macchine, operando minuziosamente sulla precisione e sulla ricchezza lessicale nella restituzione delle

²⁸⁵ «Il taccuino finisce così. A Ginevra l'ho scritto quasi sempre con lo sfalso di un giorno, e la giornata di venerdì, quella che appare come l'ultima, l'ho scritta addirittura a Roma, una settimana dopo. Manca poi l'ultimo vero giorno di permanenza, sabato, che adesso non saprei ricostruire se non sommariamente e a ritroso» (*TG*, 228). Il fatto che Del Giudice sia ritornato sul *Taccuino* a così tanto tempo di distanza per inserire l'ultima giornata è un altro dei fattori che induce a considerare il diario non come un semplice supporto di lavoro ma come un vero e proprio testo, dotato di una propria organicità e autonomia.

caratteristiche di luoghi, oggetti e processi di funzionamento dei macchinari e degli esperimenti.

Insieme agli elementi descrittivi, inoltre, gli appunti costituiscono per Del Giudice anche un ricco bacino di episodi, aneddoti e dialoghi realmente accaduti durante la sua permanenza i quali, riadattati, entrano a far parte delle scene dei personaggi di *Atlante occidentale*. L'esempio più evidente, probabilmente, ricordato anche da Tonelli nell'introduzione al romanzo, è la riproposizione dal *Taccuino* della falsificazione ad opera di Criso del disegno di un macchinario di prossima costruzione, l'esperimento L3, necessaria per impedire agli scienziati tedeschi di «prendersi altri 30 centimetri» (*TG*, 187). Questo episodio, rielaborato e sviluppato, costituisce il fulcro del quarto capitolo di *Atlante occidentale*, in cui Brahe cerca di ingannare il tedesco Wang, il quale aveva richiesto ulteriore spazio per la propria porzione di macchinario, cancellando e ritracciando alcune parti del disegno da sottoporre al collega²⁸⁶. In generale, nella creazione della trama del romanzo Del Giudice riutilizza liberamente varie scene trascritte nel suo lavoro di registrazione di fatti e situazioni, riassegnando ai personaggi di invenzione eventi realmente accaduti durante il proprio viaggio. In questo senso, altri esempi sono gli episodi del brunch e della visita all'antica villa di famiglia di Voltaire nell'omonima cittadina francese, entrambi realmente vissuti dallo scrittore durante la permanenza a Ginevra e successivamente recuperati e sviluppati in funzione della storia e dei personaggi²⁸⁷.

Nel passaggio dal *Taccuino* all'*Atlante*, quindi, si nota, in generale, un recupero di materiali narrativi che in vista dell'inserimento nel romanzo vengono liberamente

²⁸⁶ Per l'episodio della falsificazione del disegno del progetto ad opera di Criso nella realtà e di Brahe nel romanzo si confronti *TG*, 187 con *AO*, 25, 34 sgg.

²⁸⁷ Per la scena del brunch si confrontino *TG*, 225, 230 con *AO*, 24, 38-39, mentre per la rielaborazione, con tanto di dialoghi, della visita di Del Giudice a villa Voltaire, poi compiuta nel romanzo da Brahe e Gilda, si confronti *TG*, 191-195 con *AO*, 92, 116-121.

finzionalizzati. Tuttavia, mentre questo aspetto stabilisce un legame genealogico tra i due testi, allo stesso tempo il diverso presupposto nel trattamento dei dati di realtà ne impone una separazione sul piano della forma letteraria.

L'inevitabilità di questo scarto non poteva passare inosservato a uno scrittore attento ai problemi della rappresentazione come Del Giudice e, infatti, la problematizzazione dell'operazione di documentazione e ricerca come attività preliminare alla realizzazione del progetto di *Atlante occidentale* è esplicitamente esposta anche nelle pagine del diario. In questo senso, nel processo di scrittura del *Taccuino* è possibile individuare una cesura, precisamente collocata a cavallo tra i resoconti della seconda e della terza giornata, in cui si compie un passaggio piuttosto netto da un proposito prettamente documentaristico a una dimensione più riflessiva in cui si discute apertamente dell'effettiva utilità delle annotazioni in rapporto alla realizzazione del nuovo romanzo. Progressivamente, infatti, a partire dal resoconto della terza giornata, l'attività di una serrata raccolta di notizie e informazioni viene messa in crisi dai dubbi sulla sua efficacia ai fini del progetto:

Mi sono anche un po' annoiato di prendere degli appunti minuziosi, dai quali, mi sembra, non viene fuori niente. (TG, 189)

Da questa percezione deriva un sentimento di sconforto che non produce soltanto un senso di sfiducia nei confronti della propria operazione di ricerca, la quale non sembra portare a nessun risultato concreto, ma determina anche una riflessione, che inizia a svilupparsi in una mattinata di solitudine dovuta a una pausa forzata della visita al CERN, sulla direzione generale da imprimere al progetto:

Ho passato parecchio tempo nella mia stanza al foyer, abbastanza sconfortato. Probabilmente [...] perché nell'impossibilità di «vedere» ho cominciato a chiedermi quanto sia importante «vedere», e che cosa «vedere». Le macchine? I fisici? Gli esperimenti? I tunnel di accelerazione? Quella specie di «foyer», nel vero senso della parola, che è la caffetteria? Tutte le incertezze dovute alla sosta forzata si sono trasformate ed estese ad incertezze sulla possibilità stessa di questa storia [...]. (TG, 197)

Del tutto conseguente a questa prima crisi è la definitiva sentenza dell'inutilità del taccuino e degli appunti che vi sono contenuti:

Dato il tipo di romanzo che voglio scrivere, l'andatura diaristica di questo taccuino è piuttosto inutile, serve soltanto a dare un minimo di ordine cronologico alle cose, che forse poi sarà difficile individuare ed estrarre dal corso compatto di queste annotazioni. (TG, 205)

Evidentemente, Del Giudice cerca qualcos'altro per la propria storia, aprendo, di fatto, a una problematizzazione della natura e della funzione del proprio testo, a partire dalla quale ha inizio la trasformazione del diario da deposito di dati e informazioni a storia in cui raccontare il raggiungimento di «un punto di vista narrativo, una specie di scatto che metta in tensione tutto questo, che lo renda in qualche modo “implicito”» (TG, 215).

Questo tipo di dubbi e considerazioni avvicinano evidentemente il *Taccuino* all'impostazione del precedente romanzo, *Lo stadio di Wimbledon*, in cui l'io narrante, muovendo da una volontà cronachistica, si rende presto conto che «non si sa bene cosa fare con tutto questo» (SW, 40), cioè con le informazioni ricavate dalle interviste ai conoscenti di Bazlen. Di conseguenza, come il protagonista del precedente romanzo, l'io del diario inizia a muoversi in una dimensione nella quale «l'incertezza diventa paralizzante» (TG, 206) e, di conseguenza, gli eventi non sono più scelti e controllati, bensì accolti e recepiti passivamente:

Del resto ormai, dopo che l'incertezza sulla partenza è stata il sottofondo dell'intera giornata, lascio che le cose vadano, con adeguamenti minimi a ciò che accade. (TG, 223)

Sulla scia dello *Stadio*, quindi, il *Taccuino* sembra svilupparsi secondo una stessa struttura, determinata da un'iniziale volontà di restituzione del reale attraverso la scrittura che viene progressivamente messa in crisi dall'adozione di un diverso punto di vista narrativo. Non a caso, in seguito ai primi dubbi sull'efficacia della forma diaristica, è proprio *Lo stadio di Wimbledon* ad essere preso dallo scrittore come termine di paragone rispetto alle caratteristiche e ai presupposti del nuovo progetto.

Di fronte alla sensazione «di una giornata irrimediabilmente perduta» (TG, 200), che gli provoca un sentimento generale di sfiducia verso il proprio progetto letterario, Del Giudice si concede una digressione sul rapporto «tra i viaggi a Trieste o il soggiorno a Londra e questo viaggio a Ginevra» (Ibid.), stabilendo un esplicito parallelismo narrativo tra le due esperienze. Infatti, le considerazioni dello scrittore vertono sulle difficoltà che sta incontrando nel ricavare una storia da questa nuova esperienza, nel trovare una chiave di lettura alla sua permanenza a Ginevra che gli consenta di compiere lo scatto letterario sentito lavorando allo *Stadio*:

Fatico ad affezionarmi a questa storia; fatico a trovare pensieri o momenti musicali che me la facciano sentire in un modo composto e drammatico, con un suo senso interlineare e sintetico, quello che soltanto la musica può dare. [...] Rimpiango l'eccezionalità dell'atmosfera che ha prodotto «Wimbledon» [...]. Mi chiedo se senza tutto questo può nascerne un'altra [storia] egualmente bella. [...] Certamente sono più distaccato, meno coinvolto; ma del resto questa storia dovrà essere molto più d'invenzione, e l'«io» che dovrò rappresentare sarà «mio» in un modo certamente diverso. La differenza maggiore è proprio qui: nel modo non più diretto, non più da «attore» in cui devo agire e seguire e rappresentare il mio «io» in questa nuova vicenda. (TG, 201)

La presa di coscienza delle sostanziali differenze che il nuovo progetto impone rispetto al precedente fatica ancora a imporsi su una percezione del precedente romanzo come punto di riferimento letterario a cui, evidentemente, Del Giudice cerca di ricondurre anche il viaggio al CERN. Di fatto, le soluzioni stilistiche ipotizzate nel *Taccuino* ricalcano quelle adottate nello *Stadio*, ovvero una mediazione narrativa realizzata da un io narrante che funga da collettore delle istanze letterarie generate del testo:

Così, quasi che dicendolo ci pensassi davvero per la prima volta, parlo delle due storie incrociate, raccontate ciascuna in prima persona, con l'aiuto, forse, di qualche ponte in terza: il giovane fisico e il vecchio scrittore che ha attraversato e compiuto lo scrivere, fino a fuoriuscirne. (TG, 216)

È evidente come, in questo punto del diario, l'idea di Del Giudice abbia ancora dei debiti formali nei confronti del precedente romanzo, del quale si pensa di adattare la struttura e la forma alle necessità di una storia nella quale tuttavia i due protagonisti, dovendo obbligatoriamente interagire tra loro, sono estranei alla dimensione di un singolo io-narrante inteso come perno di un'intera storia. A livello strutturale, questa tensione tra il risultato dello *Stadio* e il progetto dell'*Atlante*, della cui novità si deve ancora prendere progressivamente consapevolezza, combacia con il momento in cui la scrittura del diario inizia a prendere la direzione del precedente romanzo, acquisendone la forma e l'impostazione narrativa.

L'idea di un progressivo avvicinamento tra il *Taccuino* e lo *Stadio* è sostenuta dagli obiettivi e dalle modalità con cui il percorso diaristico di Del Giudice si evolve e viene portato a termine. In entrambi i testi, infatti, a una fase di stallo iniziale e protratta nel tempo subentra una risoluzione positiva tramite la quale l'io assume consapevolezza e sicurezza rispetto al proprio quesito, che mentre nello *Stadio* consiste nella comprensione del silenzio bazleniano, nel diario riguarda l'individuazione di un nuovo

punto di vista narrativo che consenta allo scrittore di riuscire nel proprio progetto. Inoltre, in entrambi i testi la ricerca dell'io si risolve grazie a un momento epifanico naturalmente diverso in termini scenici ma molto simile nella sostanza. Infatti, il resoconto della quinta giornata, la penultima della permanenza di Del Giudice a Ginevra, termina con una scena nella quale lo scrittore racconta di aver finalmente colto un sentimento, di aver avuto una visione decisiva che ha prodotto una comprensione del punto di vista da adottare per realizzare il potenziale narrativo del proprio progetto:

In realtà oggi c'è stato un momento in cui la piattezza di questa storia mi è sembrata lievitare; c'è stata cioè quella visione musicale, esterna e complessiva, che più volte avevo avuto lavorando a «Lo stadio». (TG, 226)²⁸⁸

La scena epifanica che viene raccontata subito dopo è posta dall'autore in diretta relazione con lo *Stadio*, stabilendo tra i due testi, da un lato, una ricorrenza formale nell'impiego degli espedienti utili alla risoluzione della storia, dall'altro, ed è ciò che interessa maggiormente, un parallelismo narrativo tra il percorso conoscitivo dei due io-narrante. Infatti, similmente al proprio protagonista seduto sugli spalti dello stadio di tennis di Wimbledon, Del Giudice racconta, attraverso uno sviluppo in scena narrativa della metafora musicale appena esposta, di essere casualmente entrato in un anfiteatro di una delle strutture del CERN, dove, sedendosi nella platea a metà altezza, si ferma ad ascoltare una ragazza che suona il pianoforte. È in questo momento che, «nel silenzio più assoluto, [...], pensando a quali pensieri, sentimenti o modi di stare insieme erano vissuti lì dentro

²⁸⁸ Interessante è che, sebbene sia inserito strutturalmente al termine della giornata, in un momento in cui lo scrittore si trova già nel suo alloggio pronto per il sonno, l'episodio si svolge la mattina. In questo modo, Del Giudice rompe per la prima volta con evidenza l'andamento cronologicamente lineare degli appunti, creando una disposizione fittizia degli eventi che, a posteriori, induce a intravedere nel *Taccuino* uno scarto in direzione narrativa rispetto a una funzione diaristica di carattere ausiliario.

in una ventina d'anni» (TG, 226), Del Giudice intuisce il senso del proprio viaggio e della propria storia:

Per un attimo tutto mi è sembrato chiaro e possibile, pacato e drammatico, compresa la motivazione del mio stare qui, come se da un assoluto deserto alla fine spuntasse qualcosa. (TG, 226)

I caratteri di questa improvvisa illuminazione, dovuta alla peculiarità di una situazione grossomodo casuale in cui l'io si trova coinvolto, richiamano fortemente, nel modo e nel tono, i punti in cui, nello *Stadio*, il protagonista assume consapevolezza del proprio viaggio e della propria ricerca attraverso momenti epifanici che hanno luogo prima nello stadio di tennis e successivamente quando, sul finire del romanzo, riceve da Ljuba il pullover appartenuto a Bazlen.

Tenendo conto di queste osservazioni, la suggestione è che Del Giudice abbia progressivamente considerato lo sviluppo del *Taccuino* sulla base delle acquisizioni letterarie dello *Stadio*, generando una tensione tra l'idea di ricalcarne l'impostazione formale e la consapevolezza della necessità di un rinnovamento stilistico imposto dal nuovo progetto. Si potrebbe interpretare proprio a partire da questo presupposto l'oscillazione tra i due romanzi che caratterizza il diario: nel momento in cui Del Giudice inizia a orientare il *Taccuino* secondo modalità narrative simili a quelle dello *Stadio*, immediatamente ne prende le distanze, riflettendo sull'efficacia delle precedenti soluzioni e, allo stesso tempo, mettendo in crisi la forma del diario.

Di fatto, rispetto alle idee e alla forma del *Taccuino*, appunto legate allo *Stadio*, *Atlante occidentale* verrà realizzato in maniera per certi versi opposta, attraverso una narrazione completamente in terza persona nella quale l'io narrante indeterminato e sfuggente del primo romanzo viene messo da parte in favore di personaggi caratterizzati da una propria personalità e coerenza nel quadro di una storia pienamente narrativa.

È possibile ipotizzare, quindi, conferendo in questo modo al testo un forte valore letterario come ulteriore passaggio nel percorso di Del Giudice, che il *Taccuino* sia stato pensato come possibile nuovo romanzo sulla scia dello *Stadio* e che, successivamente, sia stato accantonato recuperandone soltanto descrizioni e scene per la stesura di *Atlante occidentale*. A potenziale sostegno di questa ipotesi, inoltre, c'è il fatto che il *Taccuino* è un testo che fu temporaneamente lasciato incompiuto: se il diario fosse stato solamente un supporto di lavoro nel quale annotare informazioni e impressioni, perché evitare di registrare immediatamente anche i fatti dell'ultima giornata a Ginevra, rischiando successivamente di cadere in dimenticanze o imprecisioni? Evidentemente, completare il diario non era più nelle priorità di Del Giudice, la cui attenzione si era spostata su una tipologia di narrazione dalla struttura e dalla forma completamente diverse rispetto a quelle già esplorate in precedenza.

Da questo punto di vista, può essere particolarmente interessante effettuare qualche considerazione sull'aspetto formale del resoconto dell'effettiva ultima giornata di soggiorno a Ginevra, datata Venezia, 9 agosto, alcuni mesi dopo il ritorno in Italia. Il pezzo è scritto seguendo due caratteristiche formali fondamentali: l'inserimento del testo tra parentesi tonde e l'impossibilità ricostruire gli avvenimenti se non «sommariamente e a ritroso» (*TG*, 228).

Le parentesi tonde tra cui è racchiuso il testo sottolineano il carattere posticcio dell'aggiunta, utile a concludere il percorso del diario ma non più obbligatoriamente necessaria ai fini del completamento del progetto testuale. In questo senso, la natura ausiliaria di quest'ultima porzione pone l'intero diario in una dimensione di precarietà e provvisorietà, segnando la consapevolezza di una doppia rinuncia: da un lato, quella al *Taccuino* stesso e, dall'altro, come nello *Stadio*, quella a una forma letteraria basata su un approccio ricostruttivo nei confronti della realtà.

Quest'ultima condizione, inoltre, è rimarcata anche dalla disposizione a ritroso degli eventi, con cui Del Giudice compie uno scarto formale che allontana la scrittura da un intento documentaristico avvicinandola, invece, a una prospettiva finzionale basata non sulla riproduzione rigorosa della realtà ma su una potenzialmente libera rielaborazione dei fatti²⁸⁹, secondo uno slittamento prospettico che fa parte anche della trama dello *Stadio*. Tuttavia, mentre nel precedente romanzo il cambiamento di prospettiva nel modo di concepire la rappresentazione costituisce il punto d'arrivo narrativo del libro stesso, nel *Taccuino* l'evoluzione letteraria del testo non si trasforma essa stessa in racconto, bensì diventa la base di consapevolezza dalla quale emerge un romanzo completamente nuovo.

È proprio da questo punto di vista che il *Taccuino di Ginevra* può essere considerato come un momento letterario di passaggio, in quanto, mentre ricalca alcuni aspetti formali e stilistici de *Lo stadio di Wimbledon*, derivandone un'autonoma dimensione testuale e coesione e coerenza narrativa, ne problematizza le acquisizioni aprendo alla nascita di *Atlante occidentale*.

3.2. L'occhio di Del Giudice tra visibile e invisibile

3.2.1. La poetica degli oggetti come sentimento e relazione

Nella lunga intervista rilasciata alla rivista «Palomar» nel 1986²⁹⁰, un anno dopo l'uscita del romanzo, Del Giudice sottolinea di essere «contrario a tutte le letture di “Atlante

²⁸⁹ In merito a questo aspetto è da notare, inoltre, che la soluzione del racconto a ritroso si ritroverà, seppur basata su altri presupposti, bella scena finale di *Atlante occidentale* nella quale Epstein vede dalla fine all'inizio tutta la storia del romanzo, a testimonianza che nel momento del tardivo completamento del *Taccuino* Del Giudice si trovava già nella prospettiva formale del nuovo romanzo.

²⁹⁰ *Il tempo del visibile* cit.

occidentale” basate sul tema delle due culture»²⁹¹, ovvero sul modo di intendere letteratura e scienza come campi del sapere da indagare astrattamente sul piano teorico; ciò che nel romanzo interessa all’autore, invece, è di rappresentare un cambiamento antropologico basato su «*scienza e tecnologia in atto*»²⁹², cioè come complesso di tecnologie dovute al progresso che, inevitabilmente, entrano col tempo a far parte della quotidianità oggettuale, influenzando percezioni, idee, modi e sentimenti dell’essere nel mondo e di vivere la realtà. Questa idea si basa su una precisa poetica delle cose, secondo la quale l’oggetto è considerato parte attiva di una relazione reciproca con l’essere umano dalla quale deriva una specifica sentimentalità dell’essere nel mondo, un senso di solidarietà e condivisione della conoscenza e degli affetti che passa attraverso la mediazione della comune esperienza delle cose.

Questa condizione esistenziale e gnoseologica è caratteristica di tutti i personaggi di *Atlante occidentale* e, in particolare, di Brahe, il cui lavoro di fisico sperimentale è narrativamente funzionale al rapporto con la tecnologia scientifica che il romanzo vuole rappresentare. Brahe, infatti, vive a stratto contatto con gli strumenti elettronici, con le macchine e con ambienti altamente oggettuali con i quali viene stabilita una relazione sul piano del sé e del rapporto con gli altri. In questo senso, l’utilizzo comune di una stessa tecnologia all’interno degli stessi ambienti genera un sentimento di condivisione e solidarietà che lega affettivamente tra loro, indirettamente, i colleghi fisici che lavorano nell’anello:

«Allora abbiamo finito», ha sospirato Brahe, e ha immaginato le poche persone nelle altre hall sotterranee lungo l’anello di una trentina di chilometri, invisibile alla superficie, che unificava i loro gesti e le loro

²⁹¹ Ivi, p. 70.

²⁹² Ibid. Il corsivo è del testo.

intenzioni; probabilmente anche gli altri, adesso, si appoggiavano alle spalliere delle sedie, passavano le braccia dietro lo schienale, stiravano le spalle, si stropicciavano gli occhi o la faccia con le mani. (AO, 21)

La frequentazione comune e abituale degli stessi spazi, caratterizzati da un senso del luogo definito dalla funzione tecnologica per il quale è stato costruito, crea un legame invisibile, metaforizzato dalla circolarità dell'anello, in grado di unire posture e sensazioni, atteggiamenti e stati d'animo. È come se ad agire e a sentire fosse un solo corpo, le cui membra sono unite in un'unica dimensione sentimentale nella quale le differenze individuali vengono annullate da un forte senso di appartenenza a ciò per cui si è lavorato tanto assiduamente:

[...] alle loro spalle c'erano soltanto altri fisici, che si erano radunati poco alla volta durante la notte, per partecipare ed essere lì, e questo avrebbe ricordato Rüdiger, il senso di una collettività insonne e stupefatta, nella quale ciascuno rinunciava alla propria lingua per scambiare semplicemente occhiate e sorrisi e piccoli scuotimenti di testa, più comunicativi di ogni parola. (AO, 153-154)

L'esperienza comune delle cose genera sentimento e relazione, lega tra loro gli uomini in un sentire condiviso, consentendone la nascita di un rapporto²⁹³. Da questo punto di vista, il legame mediato dalla tecnica non funziona solo in un'ottica collettiva ma anche nei rapporti uno a uno, diventando il mezzo propulsore del sentimento più caro a Del Giudice, l'amicizia, sulla quale si basa, a detta dell'autore, l'impalcatura etica dell'intero romanzo²⁹⁴.

Emblematicamente, l'amicizia tra Epstein e Brahe nasce da un incontro su un campo di aviazione, nel cui hangar si sviluppa una lunga conversazione, che occupa quasi interamente il primo capitolo, sulla tipologia e sulle caratteristiche dei vari aerei. La

²⁹³ Su questo tema cfr. Antonello, *La verità degli oggetti* cit., pp. 224-225.

²⁹⁴ «Questo è un romanzo sull'amicizia da ogni punto di vista», spiega Del Giudice in *Il tempo del visibile* cit., p. 89.

tecnica, quindi, si fa mediatrice di un rapporto tra gli uomini, ne permette l'incontro a partire da un sentimento comune e condiviso dell'esperienza. Anche nell'anello, tra Brahe e Rüdiger, si sviluppa questo senso di affinità. Lavorare insieme in uno stesso luogo e dividerne l'esperienza fa nascere un affetto che genera affiatamento e confidenza reciproci:

Brahe [...] pensava all'amicizia, a quello strano tipo di solidarietà nel fare che nasceva in posti come questi, in notti come queste, nel silenzio di hall smisuratamente grandi come queste, soli tra macchine smisuratamente grandi isolate talvolta da blocchi di beton per le radiazioni. (AO, 22)

La tecnica, quindi, definisce uno spazio concreto di incontro, di dialogo e di intersezione in cui gli esseri umani possono sviluppare un sentire comune del sé e degli altri attraverso la condivisione di azioni e sentimenti. In questa prospettiva, come sottolinea Nicoletta Pireddu, lo strumento tecnologico è considerato non solo in rapporto all'uomo, bensì «as an ethical device itself, as an instrument and a mechanism for the creation of an ethical subject and an ethical space»²⁹⁵ in cui si sviluppano relazioni e rapporti affettivi. In questo senso, soprattutto nel caso specifico degli scienziati che lavorano nella profondità dell'anello, infatti, «the machine [...] is a catalyst for promoting and multiplying intersections, encounters, exchanges animated by attraction, seduction, emotional and aesthetic affinities»²⁹⁶.

Più quotidianamente, invece, fuori dalla dimensione del laboratorio scientifico, la comune esperienza delle cose come incontro, legame e relazione diventa anche l'occasione per approfondire una reciproca intimità. Nel caso del rapporto sottile e delicato che si sviluppa tra Gilda e Brahe, durante una passeggiata a Ginevra è proprio la

²⁹⁵ N. Pireddu, *Towards a Poet(h)ics of "technē". Primo Levi and Daniele Del Giudice*, «Annali d'Italianistica», 19, 2001, p. 192.

²⁹⁶ Ivi, p. 203.

mediazione degli oggetti a far trapelare nella conversazione piccoli dettagli di sé da comunicare all'altro e a far procedere il dialogo verso nuovi argomenti:

[...] ogni volta che si crea un silenzio troppo lungo si avvicinano a una vetrina, dove le cose che si vedono attraverso le saracinesche a griglia permettono sempre un apprezzamento, o un rifiuto, o una perplessità, con cui ciascuno dei due indica all'altro qualcosa di sé, riprendendo a camminare con un nuovo argomento, lontano dalle vetrine. (AO, 124)

In questo caso, l'oggetto diventa l'espedito grazie al quale superare l'ostacolo del silenzio, il pretesto per rompere la barriera di timidezza e pudore che impedisce il dialogo e per aprirsi reciprocamente all'altro.

Con questa poetica degli oggetti, e in particolare della tecnica, in cui le cose sono considerate generatrici di spazi etici e occasioni di relazione tra gli esseri umani, ci si trova in un quadro teorico completamente diverso da quelle che hanno prevalso nella cultura del Novecento. Infatti, «rispetto a altre esperienze letterarie di approccio al mondo tecnologico, non si trova in Del Giudice nessuna estasi o esaltazione [...], né alcun rifiuto ideologico o preconettuale [...]: è un approccio conoscitivo e sentimentale rispetto ad un mondo affollato di una oggettualità straripante che ci influenza nel profondo, chiamandoci a una presa di coscienza di una nuova complessità del reale»²⁹⁷. Da questo punto di vista, l'autore si pone sia lontano da una cieca fiducia nella tecnica, sia «completamente fuori dalla tematica dell'alienazione»²⁹⁸, atteggiamenti che vengono sostituiti da un intento dal forte valore etico e conoscitivo secondo il quale, afferma Del Giudice, «è solo a partire da una sintonia con le cose del mio tempo che io posso esprimere un giudizio», ovvero cercare di dare un valore etico alla funzione mediatrice della letteratura.

²⁹⁷ Antonello, *La verità degli oggetti* cit., pp. 222-223.

²⁹⁸ *Il tempo del visibile* cit., p. 84.

Nel romanzo questo atteggiamento è espresso attraverso la riflessione letteraria del personaggio di Epstein, la cui poetica letteraria è sviluppata sul «raccordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all'esperienza e ai sentimenti, alla percezione di sé, alle idee» (AO, 62). Oltre alla capacità di percepire e descrivere le persone²⁹⁹, infatti, l'anziano scrittore sostiene di aver sempre avuto una particolare attitudine nei confronti degli oggetti:

«[...] Ero capace di sentire come è fatta una cosa, ero capace di percepire la sua forma in un modo diverso da ciò che normalmente si intende per percepire. [...] Mi sembrava che ogni oggetto avesse una sua vita; non solo quella della materia, lavorata in forma, la sua vita era il pensiero che c'era dietro e il comportamento in cui si prolungava. (AO, 63)

In questa prospettiva l'oggetto non è considerato soltanto un agglomerato di materia a cui è data artificialmente una forma, bensì un contenitore di idee, sentimenti e intenzioni che vengono trasferiti tra le persone attraverso la creazione e l'utilizzo della cosa. In questo modo, l'oggetto diventa il mediatore di una relazione interpersonale a distanza, in grado di creare connessioni e continuità tra gli uomini attraverso la condivisione di un agire comune sulle e con le cose:

Così esisteva una relazione con gli altri, con molti altri, attraverso le cose che ci sono nel proprio tempo, attraverso il fare che non era soltanto fare gli oggetti, ma molto di più. Si poteva non essere d'accordo, ma c'era una possibilità di amicizia. Ogni oggetto era comportamento trasformato in cosa, e poi ritrasformato in comportamento [...]. E nei libri, se raccontavo la storia di un nano, o di una madre o di un viaggiatore, partivo da un ombrello o da un pullover, dalle gambe di un tavolo. (AO, 63)

In quest'ottica, è evidente come gli oggetti non si contrappongano all'uomo, non ne

²⁹⁹ «Io ero portato per le persone. Me ne intendevo per istinto, come un animale» dice Epstein a Brahe (AO, 62).

costituiscono un punto di scontro, bensì facciano parte di un sistema di relazioni che contribuisce a creare un sentimento dell'essere nel mondo in rapporto con gli altri e con il proprio tempo. In particolare, l'oggetto diventa uno spazio etico in cui si incontrano e si connettono esperienze di vita diverse, sotto forma, da un lato, di idee e pensieri nel momento della creazione e, dall'altro, di azioni e modi di essere che ne prolungano la vitalità attraverso l'utilizzo personale.

Questa specifica dimensione dell'oggetto è identificata da Del Giudice in una particolare tipologia di scrittura: i libretti d'istruzioni. In essi, spiega l'autore, ogni oggetto è nominato e descritto con la massima cura e rigore al fine di fornire tutte le indicazioni e gli accorgimenti utili al suo funzionamento, «e dunque potremmo dire che quei manuali erano anche dei piccoli libri di formazione: “raccontavano” che cosa bisognava fare, come si doveva stare, come ci si doveva comportare e dove mettere le mani affinché quella determinata cosa funzionasse e funzionasse il più a lungo possibile»³⁰⁰. Inoltre, scrive Del Giudice, i libretti d'istruzioni «rispecchiavano il rapporto di contiguità che c'era tra creatore o inventore di quell'oggetto e colui che doveva adoperarlo»³⁰¹. Soprattutto, questo rapporto si stabiliva in fase di manutenzione, per riuscire nella quale «un oggetto occorre conoscerlo, [...] sapere com'era fatto, partecipare al pensiero, alla concezione di quell'oggetto stesso»³⁰². Quindi, inserito in un tale meccanismo di «circolarità dell'esperienza»³⁰³ tra creatore e fruitore, l'oggetto diventava parte attiva della vita di più persone, unite a distanza dal lavoro e dall'agire sulla medesima cosa.

³⁰⁰ D. Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, in A. Borsari, *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992, p. 100.

³⁰¹ Ivi, p. 101.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Ibid.

Nel romanzo, questa idea è riportata da Epstein, secondo il quale il rapporto con le cose instaurato attraverso i manuali d'istruzioni è caratterizzato da un forte senso etico e da un grande valore conoscitivo:

«[...] Ogni manuale era per me un libro di galateo applicato, un romanzo di formazione. Con ogni cosa nuova imparavo anche una nuova nomenclatura, ed era come un'alfabetizzazione del corpo: i nomi corrispondevano ai gesti, i gesti ai sentimenti, i sentimenti a un atteggiamento e a una proprietà nella manovra, a una disposizione del corpo, a una tensione dei muscoli, a una percezione e risoluzione dello spazio. (AO, 64)

Quindi, è tramite il rapporto con gli oggetti e comprendendone il funzionamento che si impara a stare nello spazio, a muoversi e a relazionarsi in esso acquisendo consapevolezza del proprio essere nel mondo.

Tuttavia, nel romanzo si legge che Epstein è uscito dalla scrittura in quanto, a suo dire, nella contemporaneità la propria poetica degli oggetti non è più applicabile, non è più funzionale a rappresentare una realtà nella quale gli oggetti, sotto la spinta di una visibilità immanente, si stanno trasformando in luce, in immagine, in non-cose. Infatti, lo scrittore si dimostra preoccupato del cambiamento in corso nel modo di percepire le cose:

«[...] Le cose stanno scomparendo. Quelle che arrivano, o arriveranno, ho paura che non potrò più sentirle; ho paura che potrò solo usarle». (AO, 66)

Il dubbio di Epstein è che la perdita di materialità degli oggetti, destinati a far parte di una dimensione ontologica completamente diversa rispetto ai precedenti, impedisca di sentire la relazione che si instaurava tra le persone tramite la solidità e la concretezza delle cose. Appartenendo a un campo dell'esperienza estraneo a quello percepibile dai sensi, gli

oggetti rischiano di perdere la propria funzione mediatrice di sentimenti, emozioni e modi di essere. In questa condizione, infatti, dice Epstein, «sarà molto più difficile stabile un'amicizia» (AO, 67). Da questo punto di vista la storia del romanzo, attraverso le esperienze sperimentali dei due protagonisti, si presenta come un tentativo di rinnovamento di questo sentimento adattandolo ai caratteri della nuova epoca.

3.2.2. Gli oggetti e gli esperimenti di Epstein e Brahe nell'epoca della visibilità

La storia narrata in *Atlante occidentale* tramite il percorso conoscitivo e affettivo dei due protagonisti ha come obiettivo quello di individuare una nuova sentimentalità, cioè di capire «se si poteva indicare un mutamento epocale come cambiamento nella natura delle cose e quindi come problema di un sentimento di sé nuovo a partire da un diverso sentimento delle cose»³⁰⁴. Nel romanzo viene rappresentato «un mutamento di epoca sostanziale»³⁰⁵ determinato da un doppio cambiamento: quello «della natura della cose, cioè il fatto che le cose perdano la loro oggettività, la loro cosalità, e diventino luce, [...] immaginazione»³⁰⁶, e quello della coscienza, che progressivamente prende consapevolezza della trasformazione antropologica e oggettuale in corso.

Da questo punto di vista, *Atlante occidentale* pone al centro il tema del vedere. La trasformazione degli oggetti in luce e in immaginazione, infatti, genera una dimensione dell'esperienza in cui «le cose ci si presentano già come immagini»³⁰⁷ e, di conseguenza, vengono viste prima che vissute; anzi, vederle diventa il principale modo di viverle. «Gli oggetti di oggi», scrive infatti Del Giudice, «hanno perso la loro materialità: sono direttamente immaginazione, comunicazione, fantasia prefabbricata, rappresentazione

³⁰⁴ *Il tempo del visibile* cit., p. 70.

³⁰⁵ Ivi, p. 93.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Ivi, p. 80.

[...]. Si va sempre più verso una visibilità totale e illusoria. È l'immagine il vero oggetto di oggi [...]»³⁰⁸ e, di conseguenza, «il vedere è diventato il gesto più comune, è diventato azione» (*QL*, 58), conferendo alla percezione visiva il ruolo più importante nella percezione e nella decifrazione della realtà.

In *Atlante occidentale*, quindi, Del Giudice cerca di rappresentare questo insieme di situazioni e trasformazioni «attraverso la storia di due persone, in un'epoca di visibilità piena e totale, impegnate apparentemente in un esperimento del *vedere* sul margine dell'invisibile, in realtà prese in un esperimento del sentire, del provare sentimenti che appena adesso si cominciano a provare, sul margine di *questa luce*» (*QL*, 50).

Nel romanzo, infatti, i personaggi protagonisti, Brahe ed Epstein, si confrontano consapevolmente con le trasformazioni imposte dall'ontologia dei nuovi oggetti, ognuno attraverso una dimensione tecnica specifica che li conduce in un personale percorso di formazione e conoscenza. Accomunati da un simile approccio conoscitivo alla dimensione del visibile, lo scrittore e il fisico inscenano una riflessione, sostenuta da un'impalcatura affettiva che si sviluppa lungo l'intero arco narrativo, sul modo di essere e di sentire nel tempo della visibilità.

Al momento del loro incontro, entrambi i personaggi sono impegnati in un personale esperimento sul vedere con il quale tentano di superare le precedenti acquisizioni nel rispettivo campo di lavoro: Epstein, dopo una carriera di successo, smette di scrivere per cercare di vedere le storie compiersi totalmente nella vista; Brahe, invece, cerca di scoprire nuove particelle, ancora mai viste e soltanto teorizzate.

In particolare, da un punto di vista narrativo è la prospettiva di Epstein a condurre la riflessione con Brahe sui caratteri della nuova epoca: tra tutti i personaggi lo scrittore è quello più consapevole delle implicazioni esistenziali delle trasformazioni in corso ed è

³⁰⁸ Del Giudice, *Gli oggetti* cit., p. 97.

il primo che, influenzando gli altri, «cerca di essere “persona” in questa epoca»³⁰⁹, coinvolgendo Brahe nella presa di coscienza di un nuovo sentire.

È sulla scia del proposito di vivere secondo il rapporto con la realtà imposto dalla visibilità contemporanea, infatti, che Epstein si posiziona «al di là della scrittura», ovvero in «una visione istantanea e continua di quello che una volta avrebbe visto scrivendo»³¹⁰. Le storie che un tempo vedeva realizzate soltanto durante la scrittura, spiega Epstein a Brahe, ora le vede compiutamente soltanto guardando, nella durata della visione, stabilendo un legame diretto tra lo statuto ontologico delle cose e il modo in cui sono percepite:

«[...] Però deve esserci un legame segreto tra la scomparsa delle cose e la visibilità, perché oggi io le mie storie *le vedo*, io comincio sempre più a veder le mie storie. [...] prima le vedevo raccontando, le vedevo nel momento in cui le scrivevo, adesso le vedo guardando, vedo una storia compiutamente dall’inizio alla fine semplicemente guardando. E questo – [...] – è il mio esperimento». (AO, 67)

Da questo punto di vista, è interessante che sia Epstein stesso a definirsi come «un visionario di ciò che esiste, un visionario di quello che c’è», espressione ambigua che si presta a una duplice interpretazione: da un lato, Epstein si riferisce alla sua capacità di descrivere i sentimenti delle persone legandoli agli oggetti che popolano la loro quotidianità, quindi vedendo oltre la banale oggettualità materiale delle cose un insieme di relazioni che producono una specifica dimensione affettiva; dall’altro, l’anziano scrittore è un visionario in quanto, a partire da ciò che esiste concretamente nella realtà, vede storie che si sviluppano dall’inizio alla fine condensate nel momento dell’osservazione.

³⁰⁹ *Il tempo del visibile* cit., p. 80

³¹⁰ *Ibid.*

Entrambi questi approcci, tuttavia, nonostante si basino su modalità percettive differenti e oggetti dalla materialità opposta, condividono una comune intenzione conoscitiva di ciò che si cela al di là della sostanza delle cose. Infatti, nel terzo capitolo, nella lettera rivolta al proprio editore, il quale evidentemente tentava di convincerlo a tornare a scrivere, Epstein afferma che ciò che maggiormente gli interessa dei propri romanzi precedenti è capire «come è cambiato di libro in libro il mio rapporto tra l'etica e la forma» (AO, 31). Tutta la sua opera letteraria, quindi, si basa sulla comune intenzione di individuare, libro dopo libro, un modo per saldare in unico tentativo rappresentativo la descrizione della realtà e il sentimento prodotto da tale descrizione. In questo senso, Epstein decide di interrompere la propria attività di scrittore proprio perché non ha ancora individuato il modo di far emergere una sentimentalità comune dall'approccio gnoseologico richiesto dalla nuova epoca: mentre in precedenza, infatti, era abituato a “sentire oltre la forma”, cioè a sentire le cose oltre la loro fisicità materiale, nel tempo della visibilità deve ancora identificare un sentimento «del vedere oltre la forma» (AO, 31) che gli consenta di proseguire il proprio ruolo di visionario dell'esistente.

La scoperta e l'acquisizione di una sentimentalità del vedere avviene progressivamente attraverso un costante confronto con l'esperimento di Brahe nell'anello del CERN. Al pari dello scrittore, anche il fisico è impegnato in una prova sulla visibilità. Tuttavia, al contrario di Epstein, sa che cosa cerca ma non riesce a vederlo sperimentalmente né a fornirgli una corretta rappresentazione, in quanto «per quello che lui vedeva o cercava di vedere letteralmente non esisteva immagine» (AO, 84-85). Infatti, operando su una materia invisibile ai sensi, ciò che Brahe può osservare sono soltanto tracce computerizzate dei fenomeni prodotti attraverso i macchinari. Di conseguenza, Brahe opera in un contesto in cui la visione convenzionale degli strumenti elettronici corrisponde a ciò che si vede realmente: l'immagine corrisponde all'oggetto, o meglio,

l'immagine è l'oggetto da scoprire³¹¹. I due esperimenti, quindi, si costruiscono secondo una simmetria per cui, mentre Epstein vede le storie ma non può raccontarle nella scrittura, Brahe può spiegare ciò che ha intenzione di vedere ma senza un'effettiva prova visiva. Entrambi, tuttavia, sono accomunati da un simile approccio gnoseologico, ovvero cercano di vedere ciò che è oltre l'esistente, ciò che è invisibile oltre il visibile; in questo senso, entrambi possono essere considerati dei visionari di ciò che c'è.

Nel corso del romanzo, Brahe ed Epstein uniranno le loro forze intellettuali in un percorso di formazione che li condurrà alla riuscita dei rispettivi esperimenti: Epstein fornisce a Brahe la capacità di "vedere oltre la forma" e, viceversa, lo scienziato mostra allo scrittore un sistema di convenzioni con cui è possibile descrivere ciò che si cela oltre il visibile. Alla fine del libro, Epstein riesce a vedere compiuta la storia del romanzo appena conclusosi, mentre Brahe vede finalmente una prova di ciò che cercava. Dal successo dei rispettivi esperimenti deriva per entrambi la consapevolezza di un possibile modo di essere e di percepire sé stessi e gli altri, in relazione al nuovo modo di vedere e concepire le cose.

3.2.3. Narrare le non-cose: trasformazioni, problemi e possibili soluzioni

In *Atlante occidentale* nuovi elementi del reale assumono lo statuto di cose, diventando i protagonisti di un nuovo mondo oggettuale. In particolare, ciò che prima era considerato

³¹¹ In questo senso, nel modo di vedere di Brahe si verifica una sovrapposizione tra l'immagine mentale delle cose, ovvero ciò che si vuole o si pensa di vedere, e l'immagine reale di ciò che effettivamente accade. In questo contesto viene annullata, o almeno diventa molto più fragile, la distinzione tra naturale e artificiale, in quanto ciò che esiste naturalmente è la sua rappresentazione. Questo approccio verso la realtà è parte attiva della poetica di Del Giudice e diventa una delle caratteristiche principali del personaggio di Brahe, il cui modo di artificiale essere nel mondo viene spesso comparato, nel romanzo, alla naturalità degli animali. Da questo punto di vista, il fisico rappresenterebbe l'esempio di una condizione in cui natura e vita umana non sono contrapposti, ma uniti senza soluzione di continuità in un contesto tecnologico in cui, ormai, l'artificiale entra naturalmente a far parte del naturale imponendo una ridefinizione del rapporto tra uomo e natura e degli stessi concetti di artificiale e naturale. Su questi argomenti si vedano *Il tempo del visibile* cit., pp. 77 e 81-84, e C. Thimonnier, *Entre animalité et probabilité: le personnage de Brahe dans l'Atlante occidentale de Daniele Del Giudice*, «Italiens: culture, civilisation, société», 12, 2008, pp. 475-493.

di contorno, di supporto all'individuazione degli oggetti comuni, ora diventa esso stesso oggetto, imponendo un nuovo modo di percepire e interpretare la realtà. Epstein, nel romanzo, sottolinea come elementi quali l'aria e la luce, mentre un tempo erano percepiti soltanto come «ponteggi che servono da impalcatura» (*AO*, 102), ora devono essere considerati «non più sfondo e contorno delle cose, ma esse stesse cose, e forse figure» (*Ibid.*). La luce, spiega infatti Del Giudice, «è diventata la materia dei nostri oggetti, e oggetto del nostro lavoro. Le nostre *cose*, gli oggetti che usiamo, sono già oggetti di luce [...]; e chiederanno, e già chiedono, una diversa percezione di noi e del mondo, un diverso portamento del corpo [...]» (*QL*, 50)³¹². Da questo punto di vista, secondo l'autore, «la luce [...] è ormai un elemento antropologico, forse l'elemento della più radicale mutazione antropologica in questo secolo che volge al termine» (*Ivi*, 56). In questo senso, Del Giudice afferma, come già in parte visto, di aver voluto raccontare, attraverso la storia dell'amicizia tra Brahe ed Epstein, «che cosa succede per noi in un'epoca in cui da un lato tutto è visibile, quindi si creano il problema di che cosa è l'invisibile, dove si costituisce la non visibilità, e dall'altro in cui tutto sta diventando luce»³¹³.

Per realizzare questo proposito, tuttavia, una delle questioni in gioco è anche quella di individuare una forma narrativa che sia capace di raccontare questa trasformazione, che si faccia carico dei mutamenti cognitivi e interpretativi che impone la nuova ontologia delle cose.

Su questa scia, nel testo si pone innanzitutto il problema della rappresentazione linguistica. Epstein, soprattutto, è uscito dalla scrittura perché sente di non poter descrivere attraverso il mezzo linguistico la nuova realtà che si sta definendo. Come poter raccontare, infatti, qualcosa che non ha immagine, una realtà i cui elementi non appartengono più al campo dell'esperienza comune? Nell'era della visibilità, l'oggetto

³¹² Il corsivo è del testo.

³¹³ *Il tempo del visibile* cit., p. 81.

non è più rappresentabile perché impercettibile, invisibile: non si può restituire tramite l'immagine narrativa ciò che per sua essenza, seppur in modo convenzionale, è già immagine. Di conseguenza, la cosa si può solo vedere e immaginare attraverso una visione mentale che elude la parola e la forma scritta.

È questo, di fatto, il centro delle questioni poste da Epstein nel romanzo e che progressivamente coinvolgono anche Brahe, il personaggio che maggiormente opera a contatto con l'invisibile. In particolare, la problematicità del linguaggio viene resa esplicita nella scena in cui il fisico legge alcuni passaggi dei libri pubblicati da Epstein. La lettura di Brahe, che rimane affascinato dai romanzi dell'amico, in cui «c'erano descrizioni molto precise delle cose, relazioni esatte tra gli avvenimenti e le emozioni» (AO, 86), termina infatti con un esplicito riferimento ai problemi della rappresentazione dei nuovi oggetti:

Ogni tanto c'erano delle frasi, soprattutto alla fine dei periodi, lanciate come reti per raccogliere tutto il resto, e potevano essere tirate a riva e staccate dalla storia e portate via. In una di queste, qualche pagina più avanti, un personaggio disse: «Lui sapeva che non avrebbe più potuto accucciarsi tra le parole come un animale nella tana». (AO, 86)

Oltre a essere una frase degna di attenzione per Brahe nel libro che sta leggendo, la diventa decisiva anche per i temi stessi di *Atlante occidentale*. Nella nuova epoca, infatti, le parole, mancando loro una realtà concretamente rappresentabile alla quale agganciarsi non costituiscono più uno scudo o un nascondiglio in cui rifugiarsi. In questo senso, la parola resta sospesa nella scomparsa del proprio referente, causando un problema di rappresentazione della realtà il quale, allo stesso tempo, riguarda il sentimento di sé e del mondo che da tale rappresentazione dovrebbe emergere. Nell'ottica di Del Giudice, infatti, nel lavoro dello scrittore «l'esterno è l'unico punto fisso, visibile», mentre

l'«interiorità e la tecnica, cioè il linguaggio [...] si definiscono e vengono in luce soltanto nella continua visione dell'esterno, solo nel sentimento dell'esteriorità, e solo nell'atto di rappresentarla» (*QL*, 40). È soltanto attraverso la scrittura che questa operazione si compie, determinando «una contemporanea e indissolubile costituzione dell'interno e dell'esterno, dell'universo e dell'io» (Ivi, 41). Tuttavia, in un contesto in cui visione mentale e visione reale si sovrappongono, in cui tra l'immagine interiore delle cose e le cose stesse non c'è differenza, in quanto gli «oggetti di luce sono già immaginazione, portano immaginazione [...] a diretto contatto con la nostra immaginazione, in un circuito ininterrotto», la relazione tra interno ed esterno non è più definibile secondo le comuni modalità di percezione dell'esperienza. Serve, di conseguenza, individuare una nuova forma con cui fissare e rappresentare tale relazione, cercando contemporaneamente di coglierne un nuovo sentimento delle cose e dell'io.

La sfida di Del giudice, in sostanza, è cercare di capire se «si può imparare a *vedere*» (Ivi, 58), se si può stabilire, «in un'epoca di totale visibilità, dove si ricrea il margine del non visibile» (Ibid.) nel quale la parola può tornare a operare, aprendo e rinnovando la possibilità della parola di rappresentare la realtà e il sentimento che ne deriva. Nel romanzo, la riflessione di Epstein sulle capacità del linguaggio ruota proprio intorno a queste questioni. Lo scrittore, nel corso di tutta la storia, cerca di individuare una forma linguistica adatta a descrivere le cose studiate da Brahe la quale sia in grado di unire precisione descrittiva e sentimentalità imposta dai nuovi oggetti. Persiste, tuttavia, un problema di rappresentabilità, e, infatti, quando Epstein, durante un volo congiunto in aereo, chiede a Brahe di spiegargli in cosa consiste il proprio lavoro nell'anello, si verifica un cortocircuito tra parole e cose, tra oggetti e rispettive immagini:

Per un attimo Brahe cercò le parole, le immagini, le analogie [...]. Ma appena cominciò a dire «come», a dare solidità a ciò che non aveva, a rendere visibile ciò che non lo era, a collocare nello spazio ciò che era

pura probabilità, e a cercare una qualsiasi cosa tra le forme del mondo cui paragonarlo, Epstein lo interrompe [...] (AO, 111)

Secondo Epstein, Brahe non dovrebbe descrivere la realtà della fisica con immagini e termini di paragone ricavati dalla dimensione dell'esperienza comune, in quanto, appartenendo a una dimensione ontologica diversa, non potrebbero in alcun modo corrisponderle. Questo procedimento, infatti, creerebbe un ostacolo cognitivo, un impedimento nell'accettare il fatto che nuovi oggetti, diventati autonomi, richiedono per essere definiti uno specifico linguaggio, diverso da quello quotidiano. Lo scrittore, quindi, invita il fisico a descrivere oggetti e fenomeni del proprio esperimento in modo «che questa differenza si senta» (AO, 111), ovvero assegnando a ogni cosa la propria autonomia esistenziale e sentimentale attraverso il linguaggio. Il desiderio di Epstein viene accolto e Brahe «per la prima volta parlò a Epstein di ogni cosa chiamando ogni cosa con il proprio nome, la propria sigla, la propria formula» (Ibid.).

Tuttavia, come nota Daros, il contenuto della spiegazione di Brahe «n'est pas reproduit dans la narration», bensì «seulement évoqué», reticenza in cui il critico individua «la manifestation d'une limite, celle des pouvoirs du langage, celle de son impouvoir à dire [...] cette mutation anthropologique d'un imaginaire qui ne peut être dit»³¹⁴. In questo senso, se la parola comunque non può descrivere compiutamente l'invisibile a cui Brahe si riferisce, poiché «bene o male poi nessuno dei nostri ragionamenti può fare a meno di immagini»³¹⁵, il compito della letteratura diventa quello di narrare non le nuove cose, linguisticamente inafferrabili, ma la trasformazione in corso nella sostanza degli oggetti e nei modi di percepire e intendere la realtà.

³¹⁴ Daros, *Fictions de reconnaissance* cit., p. 68.

³¹⁵ *Il tempo del visibile* cit., p. 81.

La realizzazione narrativa di questo proposito si trova in una delle scene conclusive del romanzo, quando Brahe ed Epstein assistono insieme allo spettacolo dei fuochi d'artificio. In questo episodio, la descrizione dei fuochi artificiali viene eseguita per due volte, ognuna secondo una diversa prospettiva: in un primo momento, la visione dello spettacolo è narrata da un punto di vista generale, tenendo conto in di entrambi i personaggi in un unico procedimento descrittivo, nel quale è il narratore a raccontare ciò che accade (*AO*, 133-134); successivamente, invece, in una sequenza ben più lunga, Epstein, su esplicita richiesta di Brahe, racconta ciò che soggettivamente ha visto, ciò che la sua percezione visiva gli ha permesso di vedere (*AO*, 139-143).

In funzione dei temi esplorati nel romanzo, è la seconda descrizione, quella realizzata esclusivamente secondo il punto di vista di Epstein, a costituire il fulcro poetico e stilistico dell'episodio. Lo scrittore, infatti, non racconta a Brahe semplicemente ciò che è appena accaduto, ma trasforma la descrizione dello spettacolo in «un brano di storia naturale»³¹⁶ nel quale l'esplosione dei fuochi artificiali, ognuno descritto attraverso la specificazione dei componenti chimici naturali con cui vengono assemblati per realizzare gli effetti luminosi, diventa l'innescò di un processo di metamorfosi in cui le cose del mondo conosciuto, l'aria, gli alberi e i fiori, gli animali, tutti gli elementi naturali e gli oggetti, cambiano aspetto ritornando alla loro sostanza primaria: la luce. Si tratta di un processo totalizzante, in grado di coinvolgere anche le cose dell'universo, come le stelle e le galassie, fino ad annullare ogni differenza in una dimensione visiva di indistinguibilità nella quale «non c'era mai un istante di buio» (*AO*, 143) e tutto diventava colore «con dentro soltanto colore, colore senza più dentro né fuori, colore dentro e colore fuori», fino ad arrivare al bianco, «che non lo si pensa mai come un colore ma soltanto come luce, e luce e luce e luce e luce-buio» (*Ibid.*). Al termine del percorso, la luce diventa

³¹⁶ Ivi, p. 86.

l'unico elemento con cui vedere e immaginare le cose, in un circolo ininterrotto in cui alla luce corrisponde altra luce che finisce per trasformarsi in sé stessa.

Da quest'ultimo punto di vista, nel romanzo è presente anche la consapevolezza di un rischio, ovvero «che può esserci una via di tutto questo che è puro consumo»³¹⁷, cioè in cui gli oggetti di luce, richiamandosi l'un l'altro, si esauriscono in sé stessi senza possibilità di contatto e comunicazione con l'esterno. Si tratterebbe, in questo senso, di una luce che cancella sia gli oggetti che sé stessa e, di conseguenza, la potenzialità di una relazione con le cose e di un sentimento di essa. Questa lettura è evidente in due episodi del romanzo: nel primo, i personaggi, durante una gita alla città vecchia di Ginevra, riposandosi in un bar si intrattengono in una conversazione sui pesci luminosi, tra i quali spicca una tipologia di pesce il quale, «come ultima risorsa prima di morire, rivolgeva il bulbo dentro di sé, “ingoiava la sua luce”» (AO, 94); nel secondo episodio, Brahe, visitando con Gilda gli oscuri interni del castello di Voltaire, apre una finestra venendo subito rimproverato dal custode, che spiega che, nonostante l'arredamento sia stato completamente rimosso, facendo entrare la luce si rischierebbe di «pareggiare tutto, cancellare l'impronta dei quadri e dei trumeaux, rendere la stoffa e le pareti indifferente gialle, senza più alcuna traccia» (AO, 121).

In entrambi i casi si prospetta l'idea di una luce non creatrice, non impulso di nuove conoscenze, bensì annullatrice delle tracce delle cose in una dimensione di totale luminosità che “ingoia sé stessa” fino a scomparire. Al contrario, Del Giudice in *Atlante occidenrale* cerca una conservazione della distinzione e della forza dell'oggetto, qualunque sia la sua sostanza, al fine di raccontare la nascita di un nuovo sistema antropologico in cui continuare a definire una dimensione del sé in rapporto all'esperienza del reale.

³¹⁷ Ivi, p. 79.

Nel romanzo questo proposito, naturalmente, appartiene a Epstein, che una volta acquisita una definitiva consapevolezza delle implicazioni ontologica, gnoseologica ed etica dei nuovi oggetti si propone di elaborare un nuovo approccio rappresentativo alla realtà con cui essere capace di «trattare la luce come se fossero oggetti, visto che lo saranno» (AO, 146), legandola ai sentimenti e alla percezione di ogni singola persona. La luce, infatti, che «è la cosa più comune che ci sia, [...], eppure è la più privata» (Ibid.), stabilisce con l'osservatore un rapporto sensoriale unico in quanto soggettivo, dal quale emerge una personale consapevolezza del proprio essere nel mondo. Per aiutarsi a muoversi in questo contesto, quindi, Epstein comunica a Brahe di voler scrivere un *Atlante della luce*, una guida narrativa da usare «come i geografi usavano le carte» (AO, 147), grazie alla quale poter stabilire, in rapporto a tutto il resto, la propria personale posizione nel mondo:

«[...] forse alla fine imparerò una geografia diversa, in cui uno, sollevando gli occhi della carta che ha in mano, guarda e vede davanti a sé, attorno a sé, un'enorme carta a grandezza naturale, e nonostante questo è capace di mettere il dito in un qualsiasi punto e dire "qui" e dire "io...». (AO, 147)

Con questo ultimo passaggio entra nel testo il tema della geografia, caro a Del Giudice, come si è visto, già a partire da *Lo stadio di Wimbledon*. Attraverso il paragone tra narrazione e geografia, suggerito da Epstein, viene stabilito un parallelismo tra il romanzo come strumento rappresentativo e la carta geografica, considerata l'esito visivo di «una grande scienza della rappresentazione» nella quale, «attraverso calcolo e immaginazione, si costruisce qualche cosa che corrisponde alla realtà»³¹⁸.

In questo senso, quindi, così come la geografia è intesa «come una forma di rappresentazione conoscitiva del mondo, come uno strumento atto a dispensare i metodi

³¹⁸ Ivi, p. 91.

tramite i quali è corretto relazionarsi alla realtà»³¹⁹, consentendo in questo modo di stabilire con sicurezza direzioni, posizioni e conformazione dei luoghi, allo stesso modo *Atlante occidentale* si trasforma in una mappa della contemporaneità, nella quale il cartografo Del Giudice rappresenta narrativamente un mondo in via di trasformazione, con l'obiettivo di fornire delle coordinate, dei riferimenti e dei modi etici e gnoseologici per muoversi con consapevolezza nell'epoca che si sta attraversando senza perdere l'orientamento rispetto alla meta e al punto di partenza.

3.3. Ricordi, cose e tempo: la forma e il valore della memoria nella temporalità contemporanea

Correlato al tema dei nuovi oggetti, i personaggi di *Atlante occidentale* sviluppano anche una riflessione sulla memoria intesa come sentimento del proprio essere nel tempo. In particolare, è Brahe a chiedersi più volte, nel corso del romanzo, se e come avrebbe ricordato gli eventi che vive:

Beve in piedi, appoggiato alla finestra: le punture di azzurro sul disegno, la ragazza bruna e ariosa di capelli, la luce e la situazione e lui stesso gli sembrano cose percepite in questo istante e nello stesso tempo da un futuro in cui avrebbe potuto ricordarle e magari non se ne sarebbe ricordato più, da un futuro anteriore.
(AO, 37)

La principale causa di incertezza del personaggio riguardo ai propri possibili ricordi è individuabile nella sensazione di "istantaneità" che Brahe percepisce nel passaggio tra ciò che accade e il suo deposito nella memoria. Questa percezione è altamente influenzata dalla temporalità delle visioni computerizzate esperita nell'anello, in cui, subito dopo

³¹⁹ Baratta, *Daniele Del Giudice* cit., p. 27.

essere stati prodotti, «gli eventi completi, migliaia di eventi di una notte, andavano in memoria» (AO, 20), registrati in schede elettroniche. L'eccessiva velocità e l'enorme quantità di dati depositati nell'arco di un solo turno di osservazione genera un doppio problema: da un lato, la riduzione della dimensione memoriale a mero spazio nel quale accumulare informazioni; dall'altro, lo scollamento tra il tempo dell'avvenimento, della durata di un istante, e il sentimento del suo accadere.

Si tratta di una mutazione antropologica che riguarda, in particolare, il rapporto tra le persone e le cose, quest'ultime considerate nella loro durata. Mentre un tempo, spiega Del Giudice, «l'oggetto era ciò che durava»³²⁰, ovvero un testimone materiale che viveva oltre le persone, con il quale misurare e sentire nei propri confronti il progredire del tempo e percepirne l'avanzamento, successivamente si è verificato un rovesciamento per cui «abbiamo iniziato a sopravvivere ai nostri oggetti», i quali, in brevissimo tempo, «vengono superati da altri oggetti più avanzati»³²¹.

In *Atlante occidentale* questo mutamento nel rapporto tra cose, persone e durata viene collegato alla possibilità di conservare una funzione sentimentale della memoria rispetto al trascorrere del tempo. Nel passato, infatti, sottolinea Epstein nel romanzo, «il succedersi degli oggetti e dei modelli era un buon modo di sentire il tempo, e di ricordarlo» (AO, 67), mentre ora, gli oggetti con cui Brahe è a contatto, rappresentando radicalmente l'assenza di materialità e di durata, minano la possibilità di conservare attivo il valore del ricordo, che rischia di trasformarsi in una passiva ricezione di informazioni rapidissime.

Di questa situazione Brahe è altamente consapevole. Come figura intellettuale, infatti, il fisico protagonista del romanzo si colloca a cavallo del cambiamento: è cosciente della sua inevitabilità, ci opera attraverso, ma ne percepisce la problematicità,

³²⁰ Del Giudice, *Gli oggetti* cit., p. 94.

³²¹ Ivi, p. 95.

rendendosi conto di vivere in un momento di passaggio del quale analizza i caratteri, i presupposti e gli scarti³²². Da questa posizione intermedia, Brahe deriva una costante problematizzazione della memoria e del ricordo in rapporto alla temporalità e alla natura degli oggetti del proprio lavoro:

Brahe ha accantonato i resti dell'anatra, ha sorriso con gli occhi bassi, e un tono diverso. «Sono abituato a questo tempo, non ho idea di come sarebbe diversamente. Però c'è un tempo delle emozioni che non va assolutamente con questo tempo, e senza emozione mi pare che una cosa non sia intera, che non si fissi nella memoria, che non riuscirò a ricordarla. [...] le emozioni vanno più lente, si mettono in moto dopo e si fermano dopo, sono come spostate rispetto agli avvenimenti, attorno e a fianco, una specie di alone e di sfondo che non riesco a percepire bene, e certe volte ho l'impressione di prendere ogni cosa togliendola dal suo alone, dal suo sfondo, e così non riuscirò mai più a ricordarla». (AO, 50)

Brahe, che vive a stretto contatto con una materia invisibile e ad altissima velocità, è cosciente che esiste un altro tempo, parallelo e di contorno, più lento e laterale, che rischia di essere lasciato indietro. La distanza percepita tra la temporalità istantanea degli avvenimenti e il tempo delle emozioni genera il timore di una definitiva scissione tra le cose e il sentimento di esse, ostacolando la trasformazione degli eventi in ricordi dal valore personale e affettivo.

Questa condizione si trova nel romanzo già attualizzata nel personaggio del fisico tedesco Wang. Lo scienziato, terminato l'incontro con Brahe, uscendo dalla foresteria scelta per l'appuntamento si imbatte in una vecchia camera a bolle, posizionata nell'atrio,

³²² La critica ha più volte notato che questa caratteristica richiamerebbe la condizione intellettuale in cui si trovò Tycho Brahe, scienziato danese della seconda metà del Cinquecento promotore di una teoria del sistema solare divisa tra il sistema tolemaico e l'allora rivoluzionario sistema copernicano. Nonostante riconosca di essere stato a conoscenza dell'esistenza di Tycho, Del Giudice sostiene che l'uguaglianza tra il nome dello scienziato e quello del proprio personaggio sia stata soltanto frutto di una coincidenza. Su questo punto si veda innanzitutto *Il tempo del visibile* cit., pp. 90-91, mentre per alcuni riferimenti critici cfr. P. Antonello, *Microfisica del racconto*, «Nuova Corrente», 115, 1995, pp. 129-146, n. 32 a p. 7, e F. Ricci, *"Atlante occidentale": Daniele Del Giudice's "New Atlantis"*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 23, 1, 1990, pp. 45-53, p. 52.

contornata da piante decorative, come oggetto da museo «per ricordare tutto quello che aveva permesso di vedere» (*AO*, 40). Lasciandosi andare a una battuta sulla velocità del progresso tecnologico, Wang tuttavia non fa alcun riferimento «al proprio nome stampato sulla targa d'ottone con accanto la data di un esperimento» (*AO*, 47). Evidentemente, la rapidità temporale dell'avanzamento scientifico ha prodotto una frattura nella memoria del fisico tedesco: nonostante l'esperimento che Wang ha realizzato sia stato tanto importante da volerlo ricordare attraverso l'esposizione dell'oggetto che l'ha reso possibile, la vista del macchinario non costituisce per lo scienziato un ricordo sentimentalmente attivo.

Così, mentre un tempo «gli oggetti avevano una loro tradizione, conservavano una parte della storia non solo perché testimoniavano che quella storia c'era stata, ma perché nel momento in cui venivano rinvenuti suscitavano nuovo racconto», ora, nell'epoca contemporanea, le cose «non custodiscono più alcuna memoria»³²³, sommersa da un accumulo incondizionato di eventi che si susseguono l'un l'altro annullando qualsiasi gerarchia di valore.

Non appena vengono superati da tecnologie più avanzate, infatti gli oggetti vengono accantonati come obsoleti, entrando in un ininterrotto processo di «museificazione istantanea» (*TG*, 185) che rende oggetti anche molto recenti parte di un passato da conservare ed esporre in quanto testimone della storia. Si tratta di una produzione continua di cimeli che diventano i simboli dell'estrema velocità del tempo e del progresso:

Né ci sarebbe, nella saletta dov'è Brahe, di guardare per l'ennesima volta [...] le vetrine in cui sono esposte le prima componenti di memoria, via via declassate, per ricordare quando il tempo era già velocissimo, ma non così veloce come adesso. (*AO*, 148)

³²³ Del Giudice, *Gli oggetti cit.*, p. 97.

Anche Brahe, sul finale del romanzo, si rende protagonista di un'operazione di questo tipo quando, vagando concitato alla ricerca di Rüdiger per comunicargli la riuscita dell'esperimento, percorre frettolosamente le scale della foresteria, «badando appena alle fotografie incorniciate lungo i tiranti del vetrocemento della serra, foto di vent'anni prima, dove fisici [...] stavano con le braccia conserte o di spalle davanti a macchine poi passate alla storia» (AO, 150). Inevitabilmente, il successo di Brahe renderà obsoleti gli esperimenti di pochi anni prima, in attesa che anche a lui tocchi la stessa sorte in una dimensione in cui il tempo corre estremamente veloce e la distanza tra ciò che è storia e ciò che è presente si è ridotta fin quasi ad annullarsi.

Per questo motivo, emblematicamente, «in *Atlante occidentale* non c'è memoria»³²⁴, in quanto nessun personaggio esprime ricordi provenienti da un passato che non sia interno ai fatti della storia stessa. Su questa scia, uno dei punti intorno ai quali ruota il romanzo è appunto la rappresentazione di un «senso di cesura» come momento posto «all'inizio di una memoria da zero, l'inizio di una nuova memoria»³²⁵, la quale «è tutta da creare, è tutta da inventare, che convive con una memoria più rapida, che è quella elettronica»³²⁶. Da questo punto di vista, la storia del romanzo si configura come la progressiva acquisizione da parte dei protagonisti di un nuovo sentimento della memoria in rapporto alle cose, ovvero di una consapevolezza del proprio essere nel tempo nel contesto dell'accelerazione temporale imposta dal progresso scientifico.

In questo quadro, è proprio l'affermazione di una nuova coscienza della memoria «la vera soglia, la vera linea di demarcazione» tra l'epoca precedente e quella in corso, in modo da accettare e accogliere costantemente il nuovo senza perdere di vista e

³²⁴ *Il tempo del visibile* cit., p. 95.

³²⁵ *Ivi*, p. 96.

³²⁶ *Ibid.*

dimenticare ciò che è stato nel passato. In questo senso, nel romanzo viene sostenuto il valore di una necessaria continuità tra passato e presente, attraverso un movimento bidirezionale che nel progredire in avanti tenga sempre conto, dietro di sé, del proprio punto di partenza. È esattamente questa l'idea di Epstein quando esprime il desiderio di un passo doppio, capace di andare in avanti e contemporaneamente anche indietro:

«[...] Però piano piano senti che non ti basta, vorresti un passo avanti che andasse contemporaneamente anche indietro, forse l'unico vero passo avanti, quello di una persona con le gambe abbastanza lunghe e divaricate per farlo» (*AO*, 145)

Metaforizzando l'idea «dell'impossibilità di una innovazione che non sia anche tradizione, e quindi della possibilità di inserire la novità tecnologia all'interno di una grande cultura, di un grande accumulo di sensibilità di modo di essere»³²⁷, l'immagine descritta da Epstein invita a una rivalutazione dell'importanza della memoria come atteggiamento critico tramite il quale, tenendo sempre presenti le acquisizioni del passato, creare una dimensione etica e di consapevolezza grazie alla quale accogliere e interpretare il nuovo.

3.4. Un romanzo-esperimento: aspetti quantistici della narrazione

Del Giudice cerca, con *Atlante occidentale*, di rappresentare attraverso la letteratura il cambiamento in atto nella percezione e nella costituzione delle cose e degli oggetti e come tale cambiamento determini una trasformazione nei sentimenti, nelle idee, nelle relazioni tra persone e persone e tra persone e cose. La disciplina di riferimento attraverso la quale questo fenomeno è considerato è la fisica quantistica, le cui teorie e i cui studi impongono una radicale ridefinizione del concetto di realtà, di materialità e di oggetto.

³²⁷ Ivi, p. 74.

Nel romanzo, tuttavia, questi cambiamenti antropologici non vengono soltanto rappresentati tematicamente, ma è il testo stesso a inglobare nelle proprie caratteristiche formali alcuni aspetti derivanti dalle teorie della fisica e a derivarne elementi stilistici e strutturali. In questo senso, è il libro stesso a configurarsi come un esperimento narrativo, «una specie di arco voltaico» in cui «quello che vale è la corrente che si genera ad un certo punto», ovvero l'«energia di cambiamento che la scrittura e la lettura del romanzo determinano»³²⁸ nell'incertezza di «non sapere fino all'ultima pagina se questo mutamento scatta, se questa parte che nel libro non c'è, [...] si mette in movimento oppure no»³²⁹. Il testo, quindi, diventa non solo lo spazio della rappresentazione di un contenuto, ma il luogo in cui sperimentare in che modo la letteratura, attraverso le sue specifiche caratteristiche, è capace di sostenere e produrre una tensione di cambiamento e, allo stesso tempo, di inglobarne i presupposti come fatto formale. Infatti, per Del Giudice rappresentare il cambiamento significa anche metterlo in forma, attraverso «una poetica dello sguardo impegnata allo stesso tempo a percepire gli oggetti di luce e a traslarli in linguaggio estetico»³³⁰.

Questo doppio proposito dà vita a un tipo di romanzo che ambiziosamente Pierpaolo Antonello definisce «post-quantistico»³³¹, ricco di soluzioni e procedimenti stilistici che mirano a rendere attivi sul piano formale la dimensione ontologica degli oggetti e di alcuni aspetti e principi della fisica quantistica: la visione degli elementi infinitesimamente piccoli di cui è composta la materia; la nozione di sistema e la ridefinizione del rapporto tra osservatore e osservato e, di conseguenza, tra soggetto e oggetto; i principi di indeterminazione e di probabilità.

³²⁸ *Il tempo del visibile* cit., p. 71.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Baratta, *Daniele Del Giudice* cit., p. 17.

³³¹ Antonello, *Microfisica* cit., p. 137.

3.4.1. La descrizione scorporata di oggetti e azioni

La fisica quantistica e la teoria delle particelle creano una frattura nella tradizionale percezione di oggetto fisico e nel rapporto tra le grandezze del reale. Indagando l'infinitamente piccolo, fino all'invisibile, la fisica mette in crisi, da un lato, l'idea di oggetto secondo il senso comune e, dall'altro, il concetto di realtà per come è esperita attraverso i sensi. La fisica, infatti, va più in profondità, indagando gli invisibili elementi che in rapporto tra di loro restituiscono alla vista un oggetto unitario e compiuto. In questa prospettiva l'oggetto non è più di base un'entità unitaria e compatta, ma risulta scorporato in infinite parti microscopiche di cui è possibile esperire soltanto l'immagine macroscopica.

Da un punto di vista stilistico, la scrittura di Del Giudice cerca di restituire questo senso di scorporamento soprattutto nelle descrizioni, le quali sono realizzate attraverso un procedimento per cui l'oggetto viene rappresentato in ogni singolo dettaglio che lo costituisce e, contemporaneamente, restituito nella propria integrità da un effetto di tensione per cui ogni elemento è imprescindibilmente legato all'altro nel costituire l'oggetto. In questo modo, il risultato finale è un quadro descrittivo in cui ogni elemento fa sistema con gli altri per restituire l'immagine dell'oggetto di partenza. Questa tecnica stilistica è particolarmente evidente nelle scene che coinvolgono Brahe e i suoi colleghi, dei quali si cerca di riprodurre il modo di guardare e intendere la realtà. A questo proposito è esemplare la descrizione del macchinario, ancora in via di progettazione, il cui disegno viene falsificato da Brahe e discusso nell'episodio dell'incontro con Wang:

Brahe, sporgendosi al di sopra del foglio, indicava con una matita, le linee piene e le linee tratteggiate, i profili vuoti o campiti, che sarebbero diventati piastre e lamine e spicchi in successione, sfoglie sottili o

sfoglie più spesse, blocchi circolari o quadrati, elementi densi di materia, dimensioni enormi di materia per percepire una materia infinitesimale e virtuale [...]. [...] gli elementi per vedere erano fatti della stessa materia che forse sarebbe stata vista, e in fondo il perché della differenza nella consustanzialità e identità del tutto era sempre il problema. (AO, 44)

Nella descrizione del macchinario esiste un doppio livello di percezione dell'oggetto: da un lato, le parti esterne e meccaniche che compongono la macchina; dall'altro, la materia invisibile, che non solo deve essere vista, ma che costituisce essa stessa lo strumento che serve per vederla. In questo senso, la descrizione restituisce un senso di continuità tra gli elementi che compongono il macchinario, problematizzando il rapporto tra visibile e invisibile e rompendo la barriera che separa lo strumento dal proprio oggetto di analisi, entrambi collocati nella dimensione fluida di una stessa «materia infinitesimale e virtuale». Rendendo esplicito e consapevole il “paradosso” per cui il macchinario è costituito, in profondità, dagli stessi elementi per vedere i quali è stato costruito, Del Giudice annulla il confine tra visibile e invisibile, riconfigurando stilisticamente la fisionomia dell'oggetto secondo i dettami della fisica.

La continuità tra micro e macroscopico è ben evidente anche in un'altra scena, questa volta ambientata al CERN, in cui Brahe e il collega Rüdiger si recano al magazzino del centro per cercare dei pezzi di ricambio per il proprio rivelatore. Muovendosi nel magazzino i due fisici compiono un percorso tra «gli scaffali di ricambi» (AO, 74) i cui elenchi dei pezzi disponibili riproduce in progressione, dal grande al piccolo, le parti di cui è costituito il rivelatore, da quelle meccaniche a quelle elettroniche: prima Brahe e Rüdiger camminano davanti agli scaffali in cui i pezzi costituiscono «soltanto la base per produrre quello che forse si sarebbe visto»; successivamente raggiungono la sezione del magazzino in cui si trovavano «i ricambi del vedere», per poi fermarsi in prossimità dei

«ricambi per la presa dati, il culmine del vedere» (AO, 75)³³². In ogni sezione “del vedere” ciascun pezzo è nominato con il proprio termine specifico, in una progressione che consente di ricavare l’immagine complessiva del macchinario e dei relativi strumenti elettronici seguendo il percorso visivo dei singoli componenti.

A questo proposito, vale la pena sottolineare che questa tecnica descrittiva non corrisponde allo stile accumulativo ed elencatorio volto a restituire «da una parte il problema dell’arbitrarietà di ogni classificazione» e «dall’altra la dimensione straniante dell’accumulo descrittivo»³³³, ma, al contrario, attraverso questa soluzione stilistica «ogni oggetto è fortemente distinto dall’altro, viene trattato con rispetto e si presenta come un microcosmo a sé stante»³³⁴, facendo allo stesso tempo sistema con gli altri oggetti che compongono il tutto che lo contiene³³⁵. Questo tipo di procedimento descrittivo è esplicitato da Del Giudice stesso, che riferendosi proprio alla scena del magazzino spiega di aver voluto, in quel punto, «descrivere un acceleratore nucleare attraverso i pezzi di ricambio», facendo in modo che «il percorso di Brahe e Rüdiger attraverso i vari *stand* coincidesse con una descrizione di come era fatta la macchina, pezzo per pezzo, partendo da quegli esterni e più ingombranti [...] fino agli elementi dell’elettronica»³³⁶. Il macchinario, quindi, viene scomposto e ricomposto durante il percorso descrittivo, generando un progressivo «avvicinamento al “vedere”»³³⁷ che conduce da ciò che si esperisce con i sensi a ciò che è possibile vedere soltanto per tracce attraverso gli strumenti elettronici.

³³² L’intera descrizione, che per motivi di lunghezza e complessità non è possibile riportare per intero, si sviluppa nelle pp. 74-76.

³³³ Antonello, *La verità degli oggetti* cit., p. 216.

³³⁴ Baratta, *Daniele Del Giudice* cit., p. 25.

³³⁵ D’altronde, nel romanzo si legge: «Negli elenchi manca sempre qualcosa, – disse Epstein – è il destino degli elenchi» (AO, 52).

³³⁶ *Il tempo del visibile* cit., p. 68. Il corsivo è del testo.

³³⁷ *Ibid.*

Questo procedimento di scorporazione, inoltre, non influisce soltanto sulla tecnica descrittiva degli oggetti, ma anche sulla modalità di rappresentazione delle azioni dei personaggi, che vengono suddivise nei vari gesti o momenti che le compongono. Questa situazione è ben osservabile in questo episodio, in cui Brahe, visitando in semioscurità con Gilda gli interni del castello di Voltaire, decide di aprire le finestre per far entrare della luce:

Finché Brahe, seccato, lascia il gomito di Gilda, si muove deciso in una qualunque direzione, tenendo le braccia tese e le palme aperte, aspettando un qualsiasi urto, e urta in effetti contro un muro, più vicino di quanto si aspettasse, lascia scivolare le mani lungo la stoffa da parati, fino a uno stipite di legno, fino a un vetro lavorato, fino a una maniglia che apre senza problemi, fino a un chiavistello più in profondità, assai più resistente e duro. Alla fine il perno è andato in là, Brahe ha spalancato gli scuri, ha detto: «Oooo!» (A0, 119-120)

In questo brano è possibile condurre l'analisi su un doppio binario incrociato, quello dell'azione e quello dell'oggetto. Infatti, da un lato, l'azione di Brahe di "andare ad aprire una finestra" è scomposta in maniera tale da specificare ogni singolo movimento ma garantendone l'unità; dall'altro, il singolo gesto di aprire le ante è rappresentato attraverso un processo di avvicinamento al chiavistello che passa progressivamente per la maniglia, il vetro, lo stipite e la stoffa da parati. In questo modo, la potenziale descrizione dell'azione e dell'oggetto come entità separate viene divisa in singole sottounità che, seppur osservate in una propria autonomia gestuale e oggettuale, fanno sistema tra di loro restituendo l'unitarietà macroscopica della scena, caratterizzata dalla fluidità e dalla continuità dei singoli elementi che la compongono.

Si è di fronte, negli esempi sopra esposti, al chiaro intento stilistico di restituire l'immagine e la percezione comune di azioni e oggetti attraverso una tecnica descrittiva

che procede per scorporazione, cercando di realizzare nella forma della scrittura la prospettiva della fisica sul rapporto tra macrocosmo e microcosmo.

3.4.2. Il *mindset* di Brahe: pensare e vedere attraverso la fisica

Come si è visto, ciò che interessa a Del Giudice, da un punto di vista antropologico, è rappresentare come il contatto abituale con una determinata tecnologia influenzi il proprio modo di percepire e interpretare il mondo, generando un problema «di tipo esistenziale e comportamentale, non di tipo teorico o di tipo gnoseologico»³³⁸.

Nel romanzo, questo aspetto è particolarmente evidente nei casi di Brahe e Rüdiger, il cui modo di agire, di pensare e di osservare le cose e le persone sono costantemente determinati dalla prospettiva quantistica e particellare con cui sono abituati a studiare il mondo. In questo senso, i due personaggi rispondo al proposito dell'autore di rappresentare «i sentimenti e i modi di essere che una determinata tecnologia produce», cercando «di indicare che cosa succede quando tu vivi quotidianamente con cose con oggetti con tecnologie e con idee che sono assolutamente al di là della tua esperienza sensibile»³³⁹. Gli oggetti con cui abitualmente si ha a che fare diventano la dimensione principale della propria esperienza e, inevitabilmente, condizionano il proprio modo di stare nel mondo e di interpretarlo.

In questo senso, Brahe e Rüdiger sono portati a osservare e a vivere la realtà secondo la prospettiva e le leggi della fisica. Da questo punto di vista Del Giudice è abile nel caratterizzare i propri personaggi, conferendo loro una specifica visione della realtà che si riflette negli aspetti formali della scrittura e delle scene che li coinvolgono. Ciò è particolarmente evidente nella restituzione del modo in cui Brahe pensa e vede gli oggetti

³³⁸ Ivi, p. 70.

³³⁹ Ivi, p. 85.

che lo circondano. Innanzitutto, il fisico protagonista del romanzo non pensa in modo unitario, ma attraverso un flusso di pensieri che si dirama simultaneamente in più direzioni spaziali e temporali, rendendo difficile seguire un singolo elemento:

Brahe adesso è più attento e meno teso; si è voltato a guardare Epstein. Segue le sue parole, anche se i pensieri vanno almeno in tre direzioni diverse: molto in avanti, per capire dove Epstein vuole arrivare, molto indietro per ricostruire un percorso scegliendo le cose più vicine, e un po' di lato visto che basta dire un nano, una madre o un viaggiatore perché qualcuno cominci a immaginare (AO, 64)

[...] il pensiero di Epstein venuto in superficie si dilatava in linee e fibre molteplici, diramato come una continuità, nella quale gli sarebbe stato difficile distinguere un singolo evento. (AO, 83)

Così come è rotta l'unità dell'oggetto, parcellizzato nei singoli elementi che lo compongono, anche la capacità di pensiero si disarticola in linee autonome e compresenti collocate nella dimensione fluida e continua delle possibilità, per cui da ogni situazione scaturiscono pensieri diversi per entità e direzione ma sovrapposti e simultanei.

Inoltre, la familiarità con la prospettiva della fisica, che è ormai pienamente acquisita da Brahe come modo di interpretare il mondo, si riflette anche sul piano della visione. Il modo di vedere del fisico, infatti, è anch'esso caratterizzato dalla parcellizzazione delle cose che osserva:

Brahe si è ritratto nella poltrona [...]; guardava le piazze nella terrazza attorno alla rotonda, gli sfoghi e gli oblò color sangue di bue in armonia col grigio del cemento e l'azzurro dei cristalli, i due giovani in conversazione sulla destra, una ragazza venuta a sedersi con un libro, e un aereo di linea che vola altissimo nel cielo, sopra la volta e sopra tutti loro. (AO, 45)

La descrizione dell'ambiente è costruita seguendo i movimenti dell'occhio di Brahe, che si sposta quasi casualmente da un elemento all'altro, senza conferire alla scena un senso

di coesione, garantito invece dall'ampiezza della volta celeste, che ingloba sotto il suo arco tutti gli elementi osservati dal personaggio. La mancanza di unità della scena è dovuta all'acquisizione del punto di vista del soggetto osservatore, che si riflette nella scrittura attraverso uno stile che si muove per singoli frammenti senza restituire una visione d'insieme.

Tuttavia, non è solo la scorporazione a caratterizzare la visione di Brahe. Infatti, i nuovi oggetti studiati dal fisico sono rappresentati attraverso equazioni matematiche e schemi geometrici, sono visti su un monitor in forma di linee spezzate visibili per un'istante e che immediatamente scompaiono. A caratterizzare il *mindset* del personaggio, quindi, contribuisce anche questa visione matematica e geometrizzante, particolarmente evidente nel caso dell'osservazione dell'orizzonte:

Al fondo della curva Brahe ha guardato il lago, e le montagne; ma le ha guardate come un puro movimento altimetrico, montagne lago montagne, linee inclinate di discesa, linee orizzontali a pelo dell'acqua, linee impennate in risalita; [...]. (AO, 94-95)

Gli elementi che caratterizzano il paesaggio svizzero sono scontornati e osservati secondo un andamento per segmenti che riporta alla mente il disegno di una funzione, di una figura o di un grafico su un piano cartesiano, rappresentato idealmente dal cielo sul quale si stagliano il lago e le montagne.

La visione parcellizzante e geometrizzante, inoltre, non riguarda solamente gli oggetti ma influisce anche sul modo del personaggio di osservare le persone. Brahe guarda chi ha di fronte concentrandosi non sulla figura intera ma su singole parti del corpo, percepite secondo parametri scientifici e misurabili:

Brahe si è fermato sulla porta, osservando per un attimo la curva della schiena, la linea delle spalle, scontornate nella luce della finestra a mezzaluna. (AO, 36)

[...] Gilda diede un'occhiata divertita a Brahe, Brahe scosse la testa sorridendo e si concentrò definitivamente su di lei, sulla camicetta senza maniche e il colore e la densità della pelle, sul disegno delle spalle, sulla gonna bianca stretta in vita, fasciante, sul passo leggero, lineare. (AO, 118)

Nel primo passo, Brahe osserva la figura dell'amica Eileen stagliandone i contorni sullo sfondo dell'ambiente, percependola secondo schemi geometrici, quasi immaginandone la forma disegnata nello spazio. Il tema del disegno ritorna anche nel secondo esempio, in cui Brahe guarda Gilda riconducendone le caratteristiche a parametri osservabili e misurabili secondo una prospettiva scientifica: il colore come prodotto della riflessione della luce nell'occhio; la densità della pelle; il passo lineare, non scomposto, che richiama nuovamente il campo della geometria. Quindi, l'immagine della donna non viene percepita nella sua totalità, ma scorporata in singoli aspetti non direttamente correlati tra loro, restituiti attraverso una prospettiva che non si basa sulla sensazione bensì sull'osservazione razionale del fisico sperimentale, il cui modo di percepire, vedere e di pensare il mondo è inevitabilmente connesso ai principi teorici, alle convenzioni rappresentative e all'ontologia che regolano gli oggetti del proprio studio e del proprio lavoro.

Brahe vive quotidianamente a contatto con le leggi fisiche dei nuovi oggetti, adottandone la prospettiva nel proprio modo di esperire il mondo.

3.4.3. Le modalità di interazione tra i personaggi: spazialità e punti di vista

I principi della fisica quantistica non operano soltanto a livello stilistico sulla caratterizzazione della mentalità e della sentimentalità dei personaggi, ma sono anche alla base del modo in cui interagiscono tra di loro nello spazio scenico.

In questo senso, gli episodi in cui compaiono più personaggi, i quali si dispongono e si muovono in un determinato ambiente, sono organizzati in modo da creare un sistema di relazioni che tenga conto dell'individualità del personaggio e, al tempo stesso, della sua posizione rispetto agli altri. Del Giudice concepisce la relazione tra i personaggi in scena secondo una prospettiva «che riguarda coordinate spaziali, rapporto con lo spazio, distanze tra le persone»³⁴⁰, con l'esito di restituire la sensazione di un campo di forze nel quale tutti gli elementi si tengono fra loro in un continuo meccanismo di avvicinamento, interazione e allontanamento attraverso gesti, sguardi e parole dal tono sempre sottile e delicato. Da questo punto di vista, tra i personaggi di Del Giudice, come coglie perfettamente Antonello, «non c'è mai contatto violento», bensì «un attrarsi, uno sfiorarsi, un pudore, una tensione trattenuta, mai un precipitare dell'uno sull'altro»³⁴¹.

Di fatto, i personaggi interagiscono tra loro attraverso gesti minimali, come sfioramenti o sguardi soltanto accennati, con i quali stabiliscono un contatto con l'altro o prendono consapevolezza della sua presenza verificandone la posizione nello spazio:

«Certo, è importante», ha detto Brahe; ha sfiorato il gomito di Gilda, accompagnandola nel passo. (*AO*, 117)³⁴²

Andavano avanti senza parlare, [...], anche se Rüdiger controllava ogni tanto con un'occhiata il passo e l'umore di Brahe. (*AO*, 100)³⁴³

Questo tipo di contatti, sguardi laterali, di sfuggita, e interazioni appena abbozzate, contribuiscono fortemente a generare un sistema di rapporti tra i personaggi, spaziale e

³⁴⁰ *Il tempo del visibile* cit., p. 73.

³⁴¹ Antonello, *Microfisica* cit., p. 138.

³⁴² Per altri casi di questo tipo, a titolo d'esempio, si veda *AO*, 38, 90. In generale, tutti i contatti fisici tra i personaggi avvengono in una dimensione di delicatezza e leggerezza.

³⁴³ Per altri esempi di questo tipo di veda *AO*, 110, 111, 116, 118, 120, 126. Nei casi di Brahe e Rüdiger va notato anche che il gesto dell'occhiata richiama l'attitudine "investigativa" dello scienziato nei confronti della realtà.

relazionale insieme, che procede e si evolve per cenni, piccole scosse e brevi trasformazioni. Questa tecnica rappresentativa è esposta esplicitamente all'inizio del romanzo attraverso Epstein, il cui modo di intendere la relazione tra le persone coincide perfettamente con l'idea di sistematizzazione spaziale dei rapporti tra i personaggi messa in atto da Del Giudice:

Epstein considerò per un attimo come le posizioni di ciascuno di loro, le vicinanze e le distanze, le relazioni con lo spazio e con l'aereo, che tutti adesso guardavano di nuovo, indicassero prima ancora dei gesti una serie istantanea di idee di sé e immagini dell'altro che scorrevano del tutto invisibili sotto frasi come «Speriamo che torni presto» o «Non sono sicuro che il carrello abbia un difetto, ma è meglio non rischiare».

(AO, 13)

Alla base del rapporto dialogico, del sentimento di sé e dell'altro è posto un sistema di relazioni determinato da un insieme di posizioni, disposizioni e rapporti che si instaurano nello spazio in modo reciproco tra i soggetti che lo occupano, i quali si tengono tra loro attraverso un reticolo di linee e incroci. In questo tipo di costruzione scenica ogni personaggio è definito da una doppia dimensione: da un lato, quella della propria individualità; dall'altro, quella sistemica in cui la percezione e il sentimento soggettivi della situazione emergono dalla tensione che si crea nel rapporto con gli altri soggetti. Questo aspetto è particolarmente evidente quando in scena sono presenti più personaggi, come nell'episodio della gita alla città vecchia di Epstein, Gilda, Brahe e Rüdiger, in cui questo tipo di rapporto è esplicitato dal narratore:

Uscendo si sono divisi come prima, solo che Epstein e Brahe questa volta erano davanti. Scendendo per le stesse stradine, parlavano, ma senza l'ansia di riempire le pause di silenzio tra un discorso e l'altro, come se una certa stabilità le rendesse ormai naturali, rendesse naturale la possibilità di stare insieme stando anche ciascuno per sé. (AO, 94)

Esiste, quindi, una forza, una «stabilità» che garantisce l'unità dei soggetti nonostante la loro autonomia come singoli individui: in questo senso, la consapevolezza della distinzione equivale alla possibilità della relazione, le quali si determinano reciprocamente nel sistema spaziale della relazione³⁴⁴.

Questa acquisizione, tuttavia, implica anche un altro problema stilistico: la determinazione del punto di vista. Nella prospettiva di un sistema quantistico, infatti, il rapporto tra osservatore e osservato non esiste a priori, ma è continuamente ristabilito nel momento stesso dell'osservazione; di conseguenza, in un sistema i punti di vista non sono mai fissi, ma mobili e interscambiabili³⁴⁵. In questo caso, l'obiettivo della narrazione è di restituire questa variabilità e molteplicità dei punti di vista dei personaggi, la cui distinzione e disposizione gerarchica viene annullata dalla relatività delle singole prospettive.

Questo modo di intendere la relazione tra i soggetti presenti in un dato spazio è tradotto nel testo attraverso tecniche stilistiche che mirano a rendere operative sul piano narrativo le idee di mobilità e scambiabilità e reversibilità del punto di vista. Nuovamente, questa tecnica diventa rilevante quando sulla scena si trovano più personaggi di ognuno dei quali bisogna restituire la prospettiva su persone e situazioni.

La gita alla città vecchia di Ginevra, già menzionata in precedente, torna a essere un esempio efficace per analizzare questo procedimento stilistico. Raggiunta la parte alta della città, i quattro amici sostano in un locale dove ha luogo una lunga conversazione alla quale tutti partecipano animatamente. In questo episodio, seguendo le affermazioni di Del Giudice, «il problema era dare la relazione di quattro persone insieme

³⁴⁴ Questo legame di interdipendenza tra i singoli elementi in un'ottica di sistema riguarda anche la descrizione dei luoghi, come nell'esempio della sala da pranzo di Epstein, di cui Brahe osserva «[...] la distanza giusta dei mobili, così giusta che ciascuno sembrava isolato contro pareti bianche o ai margini delle vetrate che dividevano la casa, eppure in relazione con tutti gli altri [...]» (AO, 54).

³⁴⁵ Su questo punto cfr. anche Baratta, *Daniele Del Giudice* cit., p. 19, e Antonello, *La verità degli oggetti* cit., p. 220.

contemporaneamente, tenendo conto di tutti i punti di vista possibili, dei loro desideri, dei loro non detti»³⁴⁶, in modo da rappresentare sulla pagina la molteplicità prospettica delle relazioni che si instaurano nel corso di una conversazione. Tra i personaggi è presente, infatti, una variabilità dei discorsi e dei temi che segue la costante mobilità e trasformazione delle interazioni:

Bevono birra rossa, che Rüdiger ha scelto per tutti in un elenco piuttosto lungo; parlano a un tavolo d'angolo dove il rumore si raccoglie in una densità quasi palpabile di musica e di voci. C'erano dei momenti in cui la conversazione li coinvolgeva tutti nello stesso argomento, e allora si stabiliva piano piano una specie di forza centrifuga e ciascuno di loro si ritrovava spinto ai margini di quello che stava dicendo, sempre più lontano dal centro dove in modo naturale si pensa quasi sempre una cosa e insieme il suo contrario; e altri momenti in cui la conversazione li separava in coppie, in un tono più raccolto [...]. (AO, 92)

Da questo contesto di dinamicità e variabilità, inoltre, deriva la sensazione che non sia stabilito a priori un ordine nelle battute dei personaggi, ma che i dialoghi si costruiscano secondo un botta e risposta rapido e asindetico che a sua volta rende l'impressione di una spontaneità e simultaneità di gesti e parole:

«Lei ha idea di che pesci siano?» ha domandato Gilda. Rüdiger ha detto: «Non c'è il titolo sotto?» Brahe gli ha sorriso: «Il titolo dei pesci?» e si è girato ma i nomi scientifici che poteva leggere in corsivo nelle incisioni più vicine non gli dicevano in granché. Epstein è rimasto in silenzio, guardando le incisioni [...]. (AO, 93)

Tra i personaggi in scena non è presente alcuna gerarchia, fatto che rende impossibile stabilire un punto di vista predominante rispetto a quello degli altri: ogni prospettiva è

³⁴⁶ *Il tempo del visibile* cit., p. 78.

costantemente messa in discussione e resa provvisoria da quella successiva, in un gioco di rimbalzi sempre imprevedibile tra un personaggio e l'altro.

In quadro di questo tipo, caratterizzato da un rapporto tra osservatore e osservato precario e modulabile che rende difficile individuare un punto di vista fisso, diventa provvisoria anche la chiara distinzione tra i soggetti e il confine tra soggetto e oggetto, la demarcazione interviene soltanto nel momento dell'interazione di uno rispetto all'altro. Questa condizione è inscenata, nel nono capitolo, nell'episodio in cui Brahe ed Epstein decidono di passare insieme una mattinata di volo e, a causa di un danno a uno dei due aerei, decidono di volare insieme condividendo l'abitacolo. In questo caso, la descrizione del decollo è particolarmente dimostrativa della modalità con cui viene stilisticamente rappresentata l'interazione dinamica tra i personaggi:

[Epstein] tirò giù il cupolino e bloccò la maniglia, tagliando il rumore che veniva dall'esterno; controllò la pressione di alimentazione, arricchì la miscela. Brahe regolò l'altimetro sull'altitudine e sulla pressione dell'aeroporto, controllò la depressione degli strumenti giroscopici, sbloccò l'orizzonte artificiale. Epstein mise la miscela su tutto-ricca, aumentò i giri del motore. Brahe mosse il volantino in qua e in là [...]. Epstein allacciò le cinture, anche Brahe le allacciò. Epstein guardò Brahe; diede potenza. (AO, 105-106)

Si può notare, in questo caso, come la sequenza delle operazioni propedeutiche al decollo dell'aereo, comunemente svolte da un solo pilota, venga scorporata alternando in un andamento asindetico il focus sui singoli personaggi, le cui azioni sono considerate individualmente ma inserite in quadro di fluidità e continuità che restituisce, da un lato, la compattezza e, dall'altro, la complessità della preparazione del decollo. Mentre, quindi, l'azione totale viene suddivisa in una concatenazione di momenti distinti ma collegati l'uno all'altro, la scena è realizzata attraverso un continuo ribaltamento di prospettiva tra Epstein e Brahe, i cui personali punti di vista si definiscono reciprocamente in una

dimensione in cui «sia “qui”, sia “io”, sono continuamente mobili, continuamente spostabili»³⁴⁷.

Terminata la fase preparatoria, tuttavia, il lettore viene straniato da un ulteriore ribaltamento della prospettiva. Il decollo, infatti, non viene narrato come ci si potrebbe aspettare, cioè attraverso una sequenza di scene che rappresentano il progressivo prendere quota dell'aereo, bensì dal punto di vista opposto, quello dell'aria:

Da quel momento l'aria non fu più la stessa: cercò l'elica, cercò l'aereo, aderì alle ali e alla fusoliera e ai piani di coda formando un velo immobile, un primo strato sul quale gli altri scorrevano con viscosità e cominciarono a spingere e a fare resistenza; [...]. [...] l'aria divenne sempre più cosa e sostentamento, e a tre quarti della pista li tirò su. Fece tutto questo perlopiù restando ferma, nel proprio punto di vista. (AO, 106-107)³⁴⁸

In questo brano il punto di osservazione e i soggetti della scena si trasformano senza soluzione di continuità: Brahe ed Epstein costituiscono un unico soggetto nell'aereo che li ospita, il quale a sua volta diventa l'oggetto dei movimenti, della pressione e delle spinte dell'aria e delle sue particelle, le quali assumono temporaneamente il punto di vista dominante. Con questa tecnica viene rappresentata la ridefinizione dei concetti di soggetto e di oggetto e del rapporto tra osservatore e osservato secondo le implicazioni delle teorie dei sistemi quantistici, le quali inducono a un ripensamento del senso comune e generalmente condiviso di percezione della realtà e dell'interpretazione dell'esperienza.

Il trasferimento nella narrazione di queste acquisizioni, consapevolmente mutate dalla fisica quantistica³⁴⁹, risponde al modo di Del Giudice di interpretare la realtà e le

³⁴⁷ Ivi, p. 80.

³⁴⁸ Per motivi di ampiezza, per l'intera descrizione si rimanda alle pagine indicate.

³⁴⁹ Del Giudice, in Colummi Camerino, *Intervista* cit., p. 68, sostiene che «il paragone con la meccanica quantistica è più che appropriato. Così funziona il mondo nell'”infinitamente piccolo”, e talvolta anche nelle storie: non c'è un punto di vista “esterno” o privilegiato in un sistema quantistico».

relazioni tra i suoi elementi. Lo scrittore, infatti, afferma di credere fermamente «in una continua relazione e in una continua reversibilità delle cose»³⁵⁰, che lo induce a cercare le soluzioni narrative più efficaci per restituire sulla pagina questa visione. In questo senso, l'episodio del decollo narrato dal punto di vista dell'aria, in cui soggetto e oggetto si ribaltano e alternano continuamente nel corso della scena, costituisce un perfetto esempio di come Del Giudice, appoggiandosi alle teorie della fisica, elabori e realizzi narrativamente il sentimento di una relazione tra le cose sistemica e reversibile con l'obiettivo dichiarato di «rendere l'interrelazione operante nella complessità»³⁵¹.

3.4.4. Produrre e misurare l'esperimento: collisioni, probabilità e tempi verbali

A decine di metri di profondità al di sotto del suolo, l'esperimento di Brahe è condotto cercando di intravedere e interpretare i fenomeni prodotti da collisioni ad altissima energia. Si tratta di impatti che generano brevi tracce, visibili soltanto per pochi istanti, attraverso le quali si dovrebbe individuare il formarsi di materia prima sconosciuta:

[...] dal buio di formava sul monitor prima una cornice col numero della serie, il tempo, la sigla dell'esperimento; poi da destra a sinistra entravano linee rapidissime, alcuni collidenti al centro dove l'impatto generava altre linee continue o tratteggiate, curve e parabole e ellissi e piccoli vortici attorcigliati su se stessi. [...] l'ideale sarebbe stata una linea nuova, inspiegabile e dunque probabile, lì dove avrebbe potuto esserci e non c'era; [...]. (AO, 20)

Parallelamente alla descrizione, con la quale si apre il secondo capitolo, della collisione che si verifica nell'esperimento di Brahe, la storia del romanzo inizia con un altro scontro, questa volta mancato, tra gli aerei dei due protagonisti:

³⁵⁰ *Il tempo del visibile* cit., p. 80.

³⁵¹ *Ivi*, p. 87.

«Ci fu un lampo sulla destra, qualcosa che schizzava fuori dagli alberi, pura velocità contro di lui. L'altro aereo veniva sbieco, così vicino e così basso che immaginò il cupolino tranciato dall'elica. Si chinò di lato, spingendo in giù la cloche e togliendo motore, e sentì insieme il campanello dello stallo e il colpo degli ammortizzatori arrivati a fine corsa. La pancia bianca gli passò sopra: intima, avvolgente e fragorosa come uno schiaffo. (AO, 3)

L'aereo di Epstein, apparso all'improvviso, manca per poco quello di Brahe, diventando il pretesto narrativo per l'"impatto" tra i due protagonisti, dal cui incontro si origina la storia del romanzo. Al pari dell'esperimento di Brahe, anche l'esperimento narrativo di Del Giudice nasce e si articola in collisioni che determinano l'andamento della storia. Su questa scia, Cornelia Klettke individua proprio nella collisione «il dispositivo energetico» dal quale si originano le «linee di forza che [...] rappresentano per così dire l'infrastruttura "fisica" del testo»³⁵². In questo senso, «la quasi-collisione dei due piloti Epstein e Brahe diviene l'atto iniziale dell'incontro di due oggetti (i loro aerei) e due persone, nonché la "collisione" delle due "cultures" occidentali: la civiltà scientifico-tecnologica e la cultura filosofico-letteraria»³⁵³.

Come nel caso di Brahe, inoltre, la possibilità che dallo scontro tra i due personaggi si produca qualcosa di nuovo si colloca in una dimensione di incertezza e probabilità. Da questo punto di vista, la storia del romanzo si può interpretare come la verifica, pagina dopo pagina, della possibilità che dall'incontro tra Epstein e Brahe si generi quello scatto, quel sentimento reciproco di scambio e amicizia sul quale è costruita l'intera storia. Si tratta di una condizione precaria che procede per tentativi e contornata dal dubbio che, come nell'anello sotterraneo, si possa effettivamente generare qualcosa:

³⁵² Klettke, *Attraverso il segno* cit., p. 46.

³⁵³ Ivi, pp. 46-47. La studiosa fornisce anche un piccolo schema in cui raggruppa in un rapporto di causa-effetto le "collisioni" presenti nel romanzo e le loro conseguenze a livello narrativo.

«Sono le ultime settimane, e aumentano le probabilità», ha detto Brahe. Poi ha aggiunto con un sorriso lieve: «Anche le probabilità che non si veda niente». (AO, 133)

Gli eventi cercati dai personaggi, i fatti raccontati e l'intero romanzo si basano su una dimensione di probabilità che, come ne *Lo stadio di Wimbledon*, riguarda implicitamente anche il fatto letterario.

Rispetto al precedente romanzo, tuttavia, in *Atlante occidentale* il concetto di probabilità viene approfondito e rinnovato in funzione dei principi della fisica quantistica. In particolare, la concezione probabilistica viene mutuata dal principio di indeterminazione di Heisenberg, che stabilisce che, nell'analisi di un sistema quantistico, è impossibile conoscere contemporaneamente la posizione e la velocità di una particella, ma soltanto una delle due grandezze. Di conseguenza, è possibile stabilire solo probabilisticamente il punto in cui una particella si trova in un dato momento, dato che i parametri utili a determinare la sua collocazione nel sistema non si possono conoscere nello stesso momento con lo stesso grado di certezza.

Questa condizione di incertezza, che riguarda il sistema quantistico e, per traslazione, la materia da cui si origina la narrazione, che non può essere rappresentata se non in un orizzonte di probabilità, si riflette nelle caratteristiche formali e stilistiche del romanzo. Come nel caso dell'esperimento condotto da Brahe, infatti, anche la scrittura letteraria di Del Giudice nasce e vive secondo un sistema di probabilità che governa il verificarsi degli avvenimenti:

[...] la Legge non proibisce quello che può accadere, né indica un modo unico in cui può accadere, ma riconosce che può accadere tutto ciò che accade, tranne quello che è vietato. (AO, 81)

In un quadro in cui l'aggancio della realtà può avvenire soltanto attraverso conoscenze parziali e appartenenti al campo della possibilità che qualcosa si verifichi o meno, la

probabilità quantistica diventa il principale modo con cui percepire e interpretare i fatti della realtà, il cui grado di conoscenza è basato su una costante tensione generata dall'indeterminatezza:

Forse la probabilità è una grande forma di rispetto, vicina a ciò che accade fino alla coincidenza, eppure separata. (AO, 97)

Ciò significa che la realtà non può essere colta nella sua completezza, ma soltanto avvicinata, perché nel momento in cui si pensa di afferrarla essa sfugge, è già qualcos'altro.

Da questo presupposto deriva una concezione della realtà in cui gli eventi non appartengono più al tempo dell'accadere: ciò che viene prodotto dalle collisioni nell'anello è visto da Brahe non nell'effettivo momento dell'avvenimento, ma su un monitor sotto forma di dati computerizzati. Ciò che è accaduto, infatti, si è già trasformato, ed è interpretabile e immaginabile solo in seguito alla sua trasposizione in serie numeriche di parametri e valori:

Guardano tutti e tre il monitor, in un riverbero turchese; si soffermano su qualche numero, sfiorando col dito lo schermo perlinato; vedono o pensano di vedere quello che è accaduto, dato che ogni numero lascia immaginare una quantità e un'energia e un movimento [...]. (AO, 80)

L'avvenimento prodotto dalla collisione non può essere visto con certezza in quanto accaduto, ma soltanto considerato come tale in una griglia di possibilità. Infatti, come dice Wang a Brahe durante il loro incontro, «ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade: si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato» (AO, 42).

Ciò che accade, o meglio, ciò che prima è possibile ipotizzare come accadibile e successivamente considerare come accaduto, non ha un vero e proprio presente, ma appartiene a un tempo che si trasforma nell'arco di un istante da un immediato futuro a un passato molto prossimo. Questo perché, seguendo Antonello, «il presente è il tempo del nucleo massiccio e materiale, del macrocosmo [...] mentre il resto è luce leggera che stria la camera a bolle, è l'infinitesima probabilità dell'evento che accade, la leggera fluttuazione dell'energia in una forma composta, l'apparizione del fantasma di una materia quasi terribile per le energie messe in gioco e che si addensa per un tempo infinitesimo, lasciando solo un ricordo labilissimo, computerizzato, già organizzato nei cache di memoria del calcolatore»³⁵⁴.

La trasformazione temporale imposta dagli oggetti del microcosmo, inoltre, non costituisce soltanto un appiglio teorico per la determinazione di un'ontologia della scrittura, ma diventa anche un fatto stilistico concreto. In *Atlante occidentale*, infatti, la riflessione sulla temporalità espressa dalla fisica quantistica si riflette in una ridefinizione dell'utilizzo dei tempi verbali che dà vita a una «sintassi probabilistica»³⁵⁵ che rende operativa sul piano formale la fluttuazione temporale dei nuovi oggetti³⁵⁶.

La soluzione adottata da Del giudice consiste nell'abbandono del tradizionale tempo narrativo, il passato remoto, per restituire una dimensione di incertezza e mobilità temporale attraverso una libera alternanza, soprattutto, del passato prossimo e del futuro anteriore, considerati più adatti a rappresentare una temporalità estremamente vicina e sfuggente rispetto al presente³⁵⁷. Per l'autore, infatti, l'«uso molto spinto di tutti i tempi

³⁵⁴ Antonello, *Microfisica* cit., p. 137.

³⁵⁵ Su questo punto cfr. Antonello, *La verità degli oggetti* cit., pp. 221-222, e Baratta, *Daniele Del Giudice* cit., pp. 22-23.

³⁵⁶ Sebbene questo argomento fosse già stato parzialmente trattato nella sezione dedicata a *Lo stadio di Wimbledon*, in questa sede viene approfondito in quanto, al pari del concetto di probabilità, si lega fortemente alla temporalità della meccanica quantistica.

³⁵⁷ Su questo punto cfr. Antonello, *La verità degli oggetti* cit., pp. 221-222, e Baratta, *Daniele Del Giudice* cit., pp. 22-23.

verbali»³⁵⁸, oltre a consentire «un'estrema mobilità della narrazione determinata dai tempi narrativi»³⁵⁹, determina un modo diverso di concepire il fatto letterario: lontano dalla certezza e dalla solidità del passato remoto, il passato prossimo serve all'autore per comunicare al lettore che ciò che sta leggendo «non è una cosa accaduta, ma sta accadendo, potrebbe essere ma potrebbe anche non essere»³⁶⁰.

La narrazione, quindi, riflettendo la temporalità del microcosmo, si sviluppa in una dimensione di potenzialità e probabilità in cui ciò che accade è sempre possibile e mai definitivamente certo. In questo contesto, in cui si rischia di procedere verso una sorta di sfiducia nei confronti dello strumento rappresentativo, *Atlante occidentale* contiene, espressa tramite il personaggio di Epstein, una possibile soluzione per salvaguardare la capacità della letteratura di cogliere e descrivere la realtà.

Come già visto in precedenza, l'anziano scrittore, che ha sempre basato la propria poetica su un'esatta rappresentazione della relazione tra le persone e le cose dalla quale derivare un sentimento e un modo d'essere. In particolare, Epstein aveva sviluppato nella sua letteratura uno specifico valore:

Di tutte le cose che col passare degli anni si irrigidiscono, e bisogna tenere in esercizio, Epstein aveva curato la precisione. [...] Forse perché sentiva che la precisione conserva lo stupore [...]. La sua precisione non era esclusiva, tollerava negli altri anche l'esagerazione e l'imprecisione, purché servissero ad afferrare qualcosa; solo, la precisione era per lui il modo più naturale di avvicinarsi allo stupore, e di preservarlo. (AO, 101)

La precisione costituisce per l'anziano scrittore il valore letterario fondamentale, l'atteggiamento che consente di individuare l'esatta parola capace, nella descrizione di un

³⁵⁸ *Il tempo del visibile* cit., p. 75

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ibid.

oggetto o di una situazione, di unire «la percezione e il sentimento in una sola radice, comune o almeno in relazione» (AO, 102). Questa tecnica è considerata quella più adatta per conservare lo stupore, quel particolare sentimento che, secondo Del Giudice, si produce quando, tramite la letteratura, si riesce «a vedere e a far vedere qualcosa di ciò che convenzionalmente devo chiamare “reale”»³⁶¹, cioè a realizzare attraverso la narrazione una funzione di mediazione nei confronti della realtà³⁶². Tuttavia, Epstein mette in dubbio la validità del proprio metodo nella nuova epoca: mentre in precedenza, infatti, la dimensione concreta delle cose permetteva allo scrittore di cogliere con efficacia la relazione e il relativo sentimento celato al di sotto dell'esperienza, ora l'epocale trasformazione degli oggetti in microcosmi infinitamente piccoli, invisibili e impercettibili, obbliga a una rivalutazione ontologica e gnoseologica della scrittura.

Nell'epoca della concezione quantistica della realtà, i principi della percezione e dello stupore vengono perfezionati dall'integrazione del concetto di probabilità, nella cui dimensione fluida e mobile del reale la letteratura come rappresentazione «non si definisce attraverso un'aderenza immediata e incondizionata alla realtà, ma secondo una scommessa, un tentativo, spesso fallibile, di portare faticosamente alla luce un mondo»³⁶³. La tensione che si genera tra la volontà di precisione del linguaggio e l'indeterminatezza dei suoi referenti conduce alla ridefinizione del sentimento letterario dello stupore, che in questo contesto probabilistico diventa «il legame tra tutte le forme di rappresentazione e di operazione sul reale e la rispondenza del reale»³⁶⁴ attraverso di esse. In questo senso, la storia di *Atlante occidentale* può essere considerata proprio alla luce dell'acquisizione

³⁶¹ Ivi, p. 88.

³⁶² Per alcune considerazioni generali sul concetto di stupore in Del Giudice si veda R. Cepach, *L'origine delle comete. Appunti sulla poetica dello stupore nell'opera di Daniele Del Giudice*, «Italienische Studien», 20, 1999, pp. 240-249.

³⁶³ Antonello, *La verità degli oggetti* cit., p. 221.

³⁶⁴ *Il tempo del visibile* cit., p. 88

letteraria di questo nuovo rapporto tra precisione e stupore, «nel passaggio continuo dalla improbabilità alla probabilità, dalla probabilità alla improbabilità»³⁶⁵.

In questo orizzonte, inoltre, non si collocherebbe soltanto la scrittura come mezzo di rappresentazione attraverso il linguaggio, ma anche il romanzo stesso inteso come esperimento sulla realtà. Lo stupore, in questo caso, deriva dalla verifica di come una determinata storia, tra infinite altre possibilità, si produca in un solo, unico e irripetibile modo attraverso la narrazione, dando corpo a un oggetto letterario compiuto nella forma e nella struttura. Tuttavia, per determinare questa possibilità occorre, come accade negli studi quantistici, effettuare una misurazione, il cui risultato fornirà lo stato del sistema in quel dato momento. Di conseguenza, nell'ultimo capitolo del romanzo avviene la verifica dell'esperimento narrativo.

Nelle ultime pagine della storia, attraverso un meccanismo di «simmetria incrociata»³⁶⁶, Brahe ed Epstein cercano entrambi ciò che cercano: il primo individua le particelle stava cercando, il secondo riesce a vedere la storia narrata del romanzo compiuta dall'inizio alla fine. In questo senso, l'ultimo capitolo del libro coincide non solo con la fine delle ricerche dei due personaggi, ma anche con la conclusione del romanzo-esperimento tentato da Del Giudice, il quale, attraverso Epstein, con «l'occhio del soggetto che esamina il proprio esperimento conoscitivo e narrativo entra nella narrazione stessa e la fa accadere»³⁶⁷.

Come nello studio dei sistemi quantistici, in cui la misurazione di un dato parametro influisce irrimediabilmente sullo stato del sistema, rendendo impossibile tornare alla sovrapposizione di possibili stati ipotizzabile in precedenza, Del Giudice, “misurando” lo stato della narrazione nel punto della storia in cui è giunta, fissa il

³⁶⁵ Ivi, p. 89.

³⁶⁶ Ivi, p. 95.

³⁶⁷ Antonello, *Microfisica* cit., p. 138.

racconto in una forma che, inevitabilmente, ne sancisce la conclusione. In questo caso, la misurazione del romanzo ottiene come risultato l'ipotesi di una nuova sentimentalità, sperimentata con lo strumento della narrazione e resa visibile attraverso l'operazione letteraria del «mettere in forma»³⁶⁸:

[...] la sentimentalità, almeno da mio punto di vista, è completamente nuova. Così, anche se la partenza è fortemente emotiva, sentimentale – [...] – tutto questo prende corpo solo nel momento in cui io riesco a racchiuderlo in una forma. Probabilmente a quel punto non si tratta solo di una forma estetica, ma [...] di una forma anche conoscitiva, ed anche etica.³⁶⁹

³⁶⁸ *Il tempo del visibile* cit., p. 78.

³⁶⁹ *Ibid.*

4. *Staccando l'ombra da terra*: il volo della scrittura nel cielo della vita

Nei capitoli su *Lo stadio di Wimbledon* e su *Atlante occidentale* si è visto come, per Del Giudice, la narrazione sia uno spazio nel quale il tentativo di realizzare una mediazione letteraria nei confronti della realtà si sviluppi parallelamente a una riflessione etica sulla scrittura come strumento di rappresentazione. Nei primi due romanzi analizzati, l'autore lavora sui temi, sulla lingua, sullo stile e sulla struttura narrativa per cercare, a seconda delle necessità del progetto, una forma letteraria che ragionando su sé stessa riaffermi la capacità della letteratura di "nafragare", di riuscire sempre a dire qualcosa del proprio tempo. Quindi, la riflessione sulla scrittura si accompagna costantemente alla dimostrazione di un legame tra rappresentazione e realtà, tra letteratura e vita.

Da questo punto di vista, con *Staccando l'ombra da terra*, uscito nel 1994, Del Giudice chiude un primo cerchio.

In un romanzo composto da otto racconti distinti ma fortemente legati, attraverso il tema a un tempo meccanico, umano ed etico dell'aviazione, l'autore mette in scena in maniera definitiva il necessario legame tra rappresentazione e vita. Lo spazio del volo-letteratura, imponendo al pilota-scrittore l'acquisizione di un particolare sistema di conoscenze per relazionarsi con ciò che resta a terra, si configura come una zona di confine nella quale il rapporto tra realtà esterna (vita) e visualizzazione strumentale degli eventi (rappresentazione) si basa su variabili probabili e imprevedibili.

Il volo, rinnovando l'approccio geografico dei due romanzi precedenti, diventa la metafora di una possibile soluzione per rappresentare una realtà con la quale, nonostante si dimostri dolorosa, complessa, molteplice e ibrida, la libertà del raccontare impone la responsabilità di un rapporto etico e conoscitivo.

4.1. Manovre di volo, manovre di scrittura: il volo come approccio letterario alla realtà

4.1.1. Il volo come spazio eterotopico della rappresentazione

In *Staccando l'ombra da terra* il volo si configura come uno spazio caratterizzato da fenomeni e regole proprie che richiedono, di conseguenza, atteggiamenti e comportamenti specifici da parte del pilota. Nella dimensione dell'aviazione, le abitudini percettive e comportamentali della vita sulla terraferma sono sospese e sostituite da modi di pensare, vedere e agire adatti ad operare in uno spazio, l'aria, e con un mezzo, l'aeroplano, completamente diversi da quelli abituali della vita a terra.

Funziona in questo senso, nel romanzo, il paragone tra la nave, in quanto spazio in cui è possibile trasferire, seppur in misura ridotta, le abitudini della vita quotidiana e l'aereo, che si costituisce come una dimensione esistenziale completamente autonoma rispetto a quella normale:

L'aereo non è come la nave che trasferisce le leggi morali della terraferma in una giurisdizione autonoma e ristretta, mettendole alla prova in modo estremo, l'aereo non conserva nulla della terra e della casa, [...], in aereo non c'è nulla delle consuetudini quotidiane, le sole regole che valgono sono regole dell'aria, regole operative. (*SOT*, 114)

Necessariamente, l'adattamento a un sistema di regole spaziali diverse comporta anche l'adozione di uno specifico rapporto con lo spazio, sia di tipo gnoseologico che esistenziale, caratterizzato da percezioni, modi di essere e di pensare che determinano una ridefinizione del sentimento dell'io e dell'altro. In altre parole, nello spazio dell'aereo, durante il volo, va ripensata su nuovi presupposti la sentimentalità che emerge dalla relazione io-esterno che produce un sentimento dell'io nel mondo.

Da questo punto di vista, il volo, come dimensione tecnica, esistenziale ed etica, si configura come uno spazio altro rispetto al quotidiano, per il quale sembra valere il concetto di eterotopia proposto da Michel Foucault. L'antropologo francese definisce i luoghi eterotopici come reali e fisicamente individuabili ma, contemporaneamente, «assolutamente differenti; luoghi che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli»³⁷⁰. In questo senso, le eterotopie sono intese come «contro-spazi»³⁷¹, in quanto funzionano per contrapposizione di norme e principi che ne determinano l'alterità rispetto al sistema spaziale dominante nel quale sono inserite. Seguendo l'analisi condotta da Foucault, è possibile associare alcuni dei principi che governano questi spazi alla dimensione del volo, che viene in tal modo definito da regole di funzionamento definite per opposizione rispetto a quelle vigenti a terra.

Innanzitutto, così come le eterotopie «hanno sempre un sistema di apertura e di chiusura che le isola nei confronti dello spazio circostante»³⁷², anche l'accesso all'aviazione è regolato da una procedura che prevede, in seguito a un periodo di addestramento e di prova³⁷³, l'acquisizione di un'autorizzazione al volo, una “patente” che va periodicamente rinnovata. Il primo racconto del romanzo, *Per l'errore*, si chiude proprio con la soddisfazione del pilota allievo per l'ottenimento sul libretto di volo della firma «che ti immette definitivamente nei luoghi del celeste errore» (*SOT*, 14), cioè autorizza il pilota a volare da solo, in autonomia, senza un insegnante di maggiore esperienza ad affiancarlo.

Come eterotopia, inoltre, il volo stabilisce un diverso rapporto con lo spazio e uno scarto nella percezione del tempo. Da un punto di vista spaziale, il pilota ridefinisce la

³⁷⁰ M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2014, p. 12.

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ivi, p. 23.

³⁷³ Su questo aspetto dell'aviazione si veda *QL*, 162.

posizione del proprio io in rapporto all'esterno, immergendosi in una dimensione del reale differente rispetto a quando si trova a terra:

[...] l'aereo vola livellato nel cielo, adesso guardi il mare e l'orizzonte nella foschia leggera del mattino e per la prima volta li vedi non soltanto come punti di riferimento per controllare le virate e le salite e le discese, sono il paesaggio cui d'ora in poi potresti appartenere, così come a terra appartieni ai fiumi e alle montagne. (*SOT*, 9)

Durante il volo il pilota appartiene a un altro paesaggio, è inserito in una prospettiva sul mondo acquisibile soltanto dall'alto dell'aereo e altrimenti inespugnabile.

Così come la percezione dei luoghi e degli spazi, anche il tempo contribuisce a caratterizzare l'alterità del volo. Nello spazio ristretto dell'abitacolo e nel percorso della tratta, infatti, il tempo assume un valore diverso, soprattutto nel momento di un'emergenza dovuta a un errore, a un guasto tecnico o a un evento esterno. In questi casi, il pilota deve controllare il momento, riuscire a prolungarlo suddividendolo in una serie di gesti e procedure utili a risolvere il problema:

Ben presto ci si accorge che laddove si penserebbe non ci sia più nulla c'è ancora un tempo rapidissimo che può essere dilatato a forza di concentrazione su ciascuno dei secondi che lo compongono, secondo per secondo, uno spazio ridottissimo che può essere esteso suddividendolo in gesti e operazioni ciascuna delle quali vale ancora metri in cielo, e piedi di quota mantenuta. (*SOT*, 94)

In questo modo, nel pilota si produce la sensazione di un tempo rallentato rispetto all'evento, scandito da un ritmo interno che non combacia con la velocità dell'evento. Lo stesso scarto temporale avviene anche, per esempio, in *Fino al punto di rugiada*, in cui il protagonista, mettendo in pratica le manovre per controbilanciare la picchiata dell'aereo, vive il tempo dell'avvenimento come «al tempo stesso rapidissimo e insospettabilmente

rallentato» (*SOT*, 77), paradosso che si spiega con la contrapposizione temporale tra interno ed esterno all'abitacolo, due luoghi che impongono una diversa percezione dello scorrere del tempo e della durata.

Lo spazio del volo come eterotopia, quindi, si definisce attraverso caratteri specifici che determinano una diversa concezione dello spazio e del tempo insieme a un sistema etico di comportamenti, modi di pensare e di agire adeguato a un complesso di regole, norme di funzionamento e di relazioni con l'esterno fortemente distinto da quello dell'esperienza quotidiana.

Da questo punto di vista, la concezione del volo come spazio altro inserito nella realtà si intreccia all'interpretazione dell'aviazione come metafora della rappresentazione letteraria. In questo senso, infatti, anche la letteratura può essere considerata come un'eterotopia che consente di accedere, attraverso la scrittura e la lettura, a un mondo alternativo, contenuto nella realtà ma caratterizzato da una propria ontologia, connessa e allo stesso tempo distinta da quella del mondo reale. Al pari dell'aereo anche la letteratura, lo si è visto per *Lo stadio di Wimbledon*, “stacca” metaforicamente la propria ombra da terra per dirigersi in uno spazio eterotopico che è quello della rappresentazione, una zona «dove davvero diventa difficile, e forse anche ridicola, qualunque distinzione tra “io” e “mondo”, tra memoria e invenzione, tra linguaggio e realtà, tra visionarietà e ricerca, – e dove cade la comodità oppositiva di cui ci serviamo nel nostro orientamento percettivo, corporale e sentimentale», una zona in cui «ciò che vive davvero è proprio l'esperienza del campo di forze»³⁷⁴.

Il volo, oltre ad essere l'elemento tematico sostanziale del romanzo, «implica quindi una riflessione meta-letteraria»³⁷⁵, diventando un espediente attraverso il quale

³⁷⁴ Colummi Camerino, *Intervista cit.*, pp. 66-67.

³⁷⁵ B. Grundtvig, *Aviazione: Topologia, topografia e percezione del luogo in Daniele Del Giudice*, «Revue Romane», 42/2, 2007, p. 222.

l'autore esprime implicitamente una concezione di letteratura basata su un rapporto tra rappresentazione narrativa e realtà, tra scrittura e vita, radicalmente altro rispetto a dell'esperienza.

4.1.2. L'evoluzione del "volo della mente" dall'infanzia all'aviazione

Prima della sua realizzazione tecnica, il volo è sempre stato un oggetto del mito, una dimensione estranea all'esperienza umana che è stata rielaborata dalla fantasia in immagini e racconti. In questo senso, scrive Del Giudice, «viaggiatore, nei secoli, è stato il narratore orale e più tardi lo scriba, usando macchine immaginarie che corrispondono anche a una meccanica del racconto, congegni narrativi per l'avanzamento delle avventure e del raggiungimento di spazi ancora sconosciuti»³⁷⁶. Prima dell'invenzione dell'aereo, quindi, il volo è stato fonte di racconti fantastici prodotti per governare una dimensione della natura non appartenente a quella umana. In *Staccando l'ombra da terra* e nei saggi di *In questa luce*, i quali riprendono numerosi passaggi dal romanzo³⁷⁷, Del Giudice racconta proprio questo passaggio del mito del volo alla sua realizzazione tecnica e meccanica nell'età contemporanea.

Un tempo, spiega l'autore, il volo consisteva soltanto in un'esperienza mentale, non richiedeva specifiche competenze tecniche o procedurali «ma soltanto l'attitudine ad essere piloti di sé stessi, della propria fantasia» (*SOT*, 25). L'immaginario celeste del

³⁷⁶ D. Del Giudice, *Meccanica per viaggi al limite del non conosciuto*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, IV, Torino, Einaudi, 2004, p. 312.

³⁷⁷ Nella raccolta di saggi *In questa luce* sono presenti tre interventi sul tema del volo: *Il mondo come carta geografica* (pp. 141-159), *Manovre di volo, manovre nella vita* (pp. 160-175) e *Un minimo di parole, un massimo di immaginazione* (pp. 176-189). Dalla brevissima nota al testo posta in appendice al volume (p. 191) si apprende che i tre saggi sono delle rielaborazioni di tre conferenze tenute da Del Giudice all'École des Hautes Études di Parigi (forse nel 1999, come segnala Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 112 n. 39, che sostiene di aver ricevuto l'informazione da Del Giudice stesso). In ogni caso, vista l'estrema somiglianza di questi interventi con le sezioni saggistiche distribuite nei vari racconti di *Staccando l'ombra da terra*, per lo sviluppo del discorso ho deciso di prendere in considerazione quasi esclusivamente ciò che è contenuto e scritto nel romanzo.

passato, di fatto, «è colmo di traffico aereo», di animali, cose e oggetti che riprendendo le caratteristiche degli uccelli si librano nell'aria diventando i protagonisti di viaggi e avventure fantastiche. «Aviatori dell'immaginazione e della mente» (*SOT*, 26), li definisce emblematicamente Del Giudice, piloti che non correvano alcun rischio di natura fisica, «la sola panne possibile essendo un difetto della fantasia» (Ivi).

Tuttavia, nel Novecento, il «secolo delle traduzioni in cose, [...]», un secolo che solidificava le fantasie in oggetti» (*SOT*, 27), il volo diviene umanamente possibile grazie all'invenzione e al perfezionamento dell'aereo, un mezzo meccanico che, riproducendo nelle proprie caratteristiche estetiche e tecniche l'immagine tradizionale dell'uccello con le ali spiegate, ha consentito di realizzare nella pratica l'esperienza mitica del volo. L'aereo consente di raggiungere realmente spazi, luoghi e prospettive prima inesplorate, funzionando da protesi meccanica umana che, a sua volta, entra si deposita nuovamente nell'immaginario come oggetto che consente il volo.

In questo senso, l'immagine mitica del volo mediata dal mezzo-aeroplano sopravvive nella età dell'infanzia. Nelle prime pagine del racconto *E tutto il resto?*, l'io protagonista racconta che da bambino immaginava di volare, ma non come pilota, bensì come aeroplano, trasformando la propria concezione fantastica del volo direttamente nella cosa-aereo. Come nelle storie antiche, il volo nell'infanzia è un volo della mente, della fantasia, in cui il bambino si trasforma in aeroplano imitandone i movimenti e acquisendone la prospettiva, essendo l'aereo un espediente per immaginare il mondo sotto un'altra forma. Tuttavia, l'infanzia è anche «un punto di vista ad esaurimento» (*SOT*, 24), che nel percorso di crescita del bambino viene sostituito dalla prospettiva dell'adulto, pilota di un aereo reale.

Secondo Del Giudice, però, il volo come esperienza tecnica dell'adulto continua a essere fortemente legato alla dimensione dell'infanzia, tanto che in *Doppio decollo*

all'alba i piloti vengono definiti dei «bambini adulti, bambini nascosti, ben custoditi nella loro maturità, ben conservati dentro una delle imperturbabili professionalità che la vita ha assegnato loro [...]» (*SOT*, 118). Nell'esperienza del pilota di un aereo, quindi, si mantiene qualcosa dell'infantile rapporto con il volo, un rapporto di tipo mitico, che ha a che fare con la fantasia e con l'immaginazione.

Infatti, allo stesso modo del bambino, anche il pilota, durante il volo, deve basarsi su una visione mentale che gli consente di accedere a una rappresentazione della realtà altra rispetto a quella potenzialmente ricavabile dal comune impiego del senso della vista. Soprattutto in situazioni di emergenza o di scarsa visibilità, infatti, sono gli strumenti elettronici dell'aereo a consentire una visualizzazione corretta dell'esterno, che viene rappresentato attraverso parametri e segnali strumentali. In questo senso, un esempio emblematico è lo strumento dell'orizzonte artificiale, costituito da un globo riportante una linea sempre parallela all'orizzonte terrestre e da una piccola sagoma che, invece, segue i movimenti dell'aereo rispetto all'orizzonte. In questo modo, lo strumento fornisce al pilota sempre una corretta rappresentazione dell'assetto di volo rispetto alla terra³⁷⁸.

Nel volo, quindi, si legge nel racconto *Manovre di volo*, il pilota non si basa su quello che percepisce con i propri sensi, soprattutto la vista, ma deve consultare scrupolosamente e sequenzialmente i propri strumenti, dai cui parametri di misurazione della realtà è possibile ricavare una rappresentazione strumentale dell'esterno da tradurre in visualizzazioni mentali del percorso di viaggio e della realtà circostante:

Noi voliamo per immagini, Bruno, secernendole a ogni istante, visualizzando posizioni rispetto a un cielo e a una terra non più visibili, posizioni che immaginiamo mediante un atto, se mi passi il termine, di ben calibrata fantasia [...]. Certo, la ben calibrata fantasia ha dei supporti, gli strumenti di bordo che a poco a

³⁷⁸ Sull'orizzonte artificiale, come strumento che consente di sviluppare una rappresentazione mentale dell'assetto dell'aereo rispetto a ciò che, dell'esterno, viene dedotto dalle percezioni sensoriali del pilota, si veda *QL*, 164.

poco sostituiscono il mondo reale, il mondo al di là del parabrezza che talvolta non si vede più [...]. (SOT, 93)

La capacità del pilota di immaginare la realtà attraverso strumenti cartografici e di misurazione si può evidentemente paragonare con la scrittura letteraria come operazione di rappresentazione della realtà, in particolare in riferimento alla concezione di Del Giudice di una letteratura basata, lo si è visto sia ne *Lo stadio di Wimbledon* sia in *Atlante occidentale*, su una rielaborazione fantastica del dato reale. In questo senso, l'«atto di ben calibrata fantasia» del pilota può ben corrispondere all'atteggiamento letterario dell'autore nei confronti della realtà.

Non è casuale, infatti, da parte dell'io narrante, l'esplicita similitudine tra il modo sequenziale di sommare le informazioni parziali fornite dai vari strumenti, al fine di ottenere una rappresentazione corretta della situazione di volo, e il particolare tipo di racconto in cui il senso della narrazione va ricavato dalla sintesi tra i punti di vista specifici di ogni personaggio. Attraverso questo tipo di paragoni, quindi, viene esplicitata la corrispondenza tra aviazione e scrittura come ulteriore livello testuale sul quale leggere e interpretare i racconti di *Staccando l'ombra da terra*.

Sulla scia della sovrapposizione tra volo e letteratura, al ragionamento sulla rappresentazione si unisce anche un particolare sentimento etico ed esistenziale che è inserito nel discorso tramite la radicalizzazione del rapporto con la vita che si instaura durante il volo aereo. Viene sottolineato, infatti, come il pilota debba assicurarsi scrupolosamente di estrarre dagli strumenti i dati corretti da visualizzare, in quanto anche soltanto un piccolo errore di calcolo, di interpretazione o di visualizzazione, potrebbe avere conseguenze irreversibili sull'essere o il non essere ancora in volo. Di conseguenza, il pilota deve addestrarsi a mettere in atto tutte le azioni e comportamenti adatti a governare l'aereo e ad analizzare e a interpretare correttamente gli strumenti di bordo.

Quindi, volare si configura anche come una questione comportamentale, le cui nozioni entrano a far parte di un bagaglio specifico di competenze, da adottare a partire dal decollo fino all'atterraggio, che costituiscono la "conoscenza del pilota":

La conoscenza del pilota ha un fine, che non è immediatamente quello di portare un aereo, ma prima ancora di produrre immagini dello stato delle cose e del loro continuo incedere e comportamenti adeguati, così ben assimilati da risultare immediati e naturali in un'esperienza dove tutto è innaturale. (*SOT*, 94)

La visualizzazione mentale dell'esterno mediata dagli strumenti si collega all'adozione di specifici comportamenti, procedure e atteggiamenti, i quali trasformano il volo in un'esperienza dal carattere etico nella quale alla rappresentazione mentale della realtà corrisponde uno specifico atteggiamento nel comportamento. In questo senso, è lecito riferirsi al volo «in termini di *condotta*», parola il cui significato si riferisce «sia alla guida di un aereo sia a un comportamento morale» (*SOT*, 31).

In particolare, come esemplificano la vita e l'opera di Antonie de Saint-Exupéry, ripercorsa nell'ultimo racconto del romanzo, al volo corrisponde un sentimento di «libertà come responsabilità» (*SOT*, 109), secondo il quale alla libera possibilità della scelta di volare corrisponde una necessaria responsabilità individuale del proprio agire in volo. Il passaggio finale attraverso la storia dello scrittore-aviatore francese fa da ponte al ragionamento sul parallelismo tra esperienza di volo ed esperienza della scrittura. Saint-Exupéry, infatti, si legge, trasferì la dimensione del volo nei suoi testi, ricavandone spunti ed episodi per le trame ma, soprattutto, un sentimento dell'essere e dell'agire nel mondo in rapporto agli altri. I suoi libri, da questo punto di vista, mantengono uno stretto rapporto con la vita, mediato dal tema dell'aviazione.

Attraverso questo rimando è possibile individuare lo stesso atteggiamento anche nella scrittura di Del Giudice, che, in questo caso, utilizza lo spazio eterotopico del volo

per sviluppare una riflessione sulla rappresentazione ribadendo la necessità di individuare un punto di vista sul mondo «di ben calibrata fantasia», ovvero che lavori sull'immaginazione attraverso gli strumenti letterari ma senza perdere di vista l'esterno, ovvero la vita.

Proseguendo il percorso letterario analizzato in entrambi i romanzi precedenti, Del Giudice anche in *Staccando l'ombra da terra*, oltre alle sezioni più strettamente narrative, sceglie di raccontare le modalità attraverso le quali la letteratura, gettando il proprio sguardo sul mondo, riesca a mantenere un rapporto attivo e di tensione con il vivere umano. In questo senso, nel romanzo, il modo del pilota di osservare e interpretare la realtà dall'interno dell'aereo diventa una metafora per descrivere l'atteggiamento dello scrittore nella rappresentazione letteraria in rapporto alla realtà.

Questa specifica interpretazione del rapporto tra aviazione e scrittura letteraria è deducibile da una caratteristica che entrambe le discipline hanno in comune: la formalizzazione. Anche la pratica del volo, infatti, è costituita da «una complessa grammatica di regole ed eccezioni, un corpus di procedure e accorgimenti» (*SOT*, 31) la cui adozione consente un corretto governo dell'aereo e la realizzazione di una dimensione specialistica nella quale muoversi con consapevolezza di mezzi e strumenti. In questo senso, gli elementi tecnici e formali che costituiscono la “conoscenza del pilota” durante il volo possono essere intesi come corrispondenti a una “conoscenza dello scrittore” durante la scrittura. Il primo aspetto a caratterizzare il volo come dimensione specialistica autonoma è la presenza di un linguaggio tecnico, con il quale ogni oggetto, situazione e fenomeno vengono definiti in maniera univoca e distinta nel proprio significato:

Ogni linguaggio tecnico, al suo apparire, si distacca dal linguaggio comune, dal sapere comune, e costruisce un lessico di nuove parole, di immagini mentali e di rappresentazioni spaziali, autonome, e nel far questo estende i limiti delle nostre conoscenze e del linguaggio in generale [...]. (*SOT*, 31)

Il linguaggio settoriale aeronautico, stabilendo un preciso rapporto tra parole e cose, dà vita a un sistema di significati che allarga lo spazio del vivibile creando una specifica dimensione dell'esistenza, quella del volo, il cui codice linguistico consente di accedere a una diversa rappresentazione e immaginazione della realtà circostante. I messaggi radio scambiati tra i piloti durante il volo, infatti, hanno uno specifico alfabeto, le cui lettere sono l'iniziale di parole comuni, le quali sono stabilite a priori «per compitare inequivocabilmente le lettere dell'alfabeto normale» (*SOT*, 82). In questo modo tutti gli operatori aeronautici sono costretti a formulare messaggi usando le stesse parole, così da ridurre l'informazione all'essenziale e da evitare errori o fraintendimenti nella comunicazione.

Tuttavia, pur essendo, da questo punto di vista, una lingua che richiedeva una certa precisione e serietà, dall'altro quello aeronautico poteva essere considerato anche il «più irrealista dei linguaggi» (*SOT*, 83), in quanto è costruito a tavolino per fornire un'essenziale rappresentazione di fatti e situazioni. Infatti, questo modo di comunicare consentiva di racchiudere numerose informazioni in pochissime espressioni, garantendo «il massimo di densità nel minimo di parole» ma, allo stesso tempo, aprendo a un «massimo di immaginazione, poiché ogni parola disegnava istantaneamente una geografia di traiettorie, di posizioni, di intenzioni, di provenienze e di destinazioni [...]» (*Ibid.*).

Questa concezione del linguaggio, come si è già visto nel secondo capitolo, può essere assimilata a quella di cui parla Del Giudice in merito alla propria scrittura, caratterizzata da un intento di precisione a cui si legano, da un lato, un elevato grado di evocazione della parola, e, dall'altro, una zona d'ombra di mistero e possibilità che si crea ogni qualvolta si nomina e si definisce un aspetto del reale³⁷⁹. In questo senso, il linguaggio letterario di Del Giudice opera sul doppio piano della densità e

³⁷⁹ Si veda *infra*, n. 247.

dell'immaginazione, creando zona di significato secondario che viene percepita soltanto in controluce, come possibilità in negativo del reale. Al di sotto dell'operazione linguistica, in altre parole, si trova sempre un qualcosa che rimane non detto, che si cela dietro la forma.

Nel racconto *Fino al punto di rugiada* questo rapporto luce-ombra diventa esplicitamente una componente anche delle precise e puntuali comunicazioni aeronautiche. Il pilota protagonista, infatti, perso nella nebbia, richiedendo aiuto all'Ente di controllo ma non volendo svelare di aver inizialmente mentito sulla propria posizione di volo, informa, attraverso uno specifico codice, di non essere più in condizioni di visibilità, senza tuttavia comunicare le cause e definire il contesto della situazione in cui si trova. A questo punto, il narratore interviene nella narrazione esplicitando il doppio piano di utilizzo di questo linguaggio da parte del pilota, il quale, mentre specifica la natura del fatto, contemporaneamente esclude gli elementi di contesto che avrebbero consentito di restituire un quadro più chiaro della situazione. Si tratta, per il narratore, delle omissioni tipiche dell'oggettività, attraverso le quali si riesce «ad attribuire a qualunque cosa la plausibilità che non possiede, mostrando alla fine il contrario di quel che è» (*SOT*, 72). È in questo spazio di silenzio che, per Del Giudice, mostrandolo attraverso il linguaggio aeronautico, lavora la letteratura, un modo di rappresentazione che mentre fissa il reale in una data forma lascia intravedere dietro di sé un'ombra, quella del non-detto, che la insegue ovunque nel volo della finzione.

L'altro aspetto, questa volta di tipo spaziale, che caratterizza il rapporto del pilota rispetto al mondo esterno è quello della prospettiva. Anche in questo caso, il punto di vista adottabile dall'alto dell'aereo si discosta da quello abituale, necessitando, di conseguenza, una rieducazione della vista a osservare il mondo da un'angolazione diversa.

Dall'abitacolo, però, al contrario di quello che ci potrebbe aspettare, la visione sul paesaggio non è di tipo verticale, bensì obliqua, un modo di vedere che esclude la gerarchia del punto di vista e include lo sguardo del pilota, rispetto al reale, in un sistema di reciproci rapporti:

[...] quella del pilota era dunque una visione di relazione con la terra e di profondità spaziale, a tenerti legato era prima di tutto un filo ottico, il fascio visivo della prospettiva di cui il tuo occhio era solo uno dei vertici, determinato da tutti gli altri. (*SOT*, 33)

Secondo l'analisi di Birgitte Grundtvig, la prospettiva obliqua è da leggere in senso metaletterario come generale ripensamento dell'immagine modellizzante della carta geografica proposta ne *Lo stadio di Wimbledon* e in *Atlante occidentale*, testi in cui, secondo la studiosa, domina un approccio cartografico basato su un punto di vista dominante in senso verticale rispetto alla realtà. Al contrario, Grundtvig, attraverso un paragone con l'approccio al reale delle figure mitiche di Icaro e Dedalo, considerati metafore, rispettivamente, di uno sguardo dall'alto dominante e totalizzante e di una parzialità visiva dovuta al volare basso nel caos del labirinto³⁸⁰, individua in *Staccando l'ombra da terra* l'adozione di una nuova prospettiva, cioè lo sguardo obliquo del pilota, la quale consente di realizzare una relazione con la realtà dai caratteri intermedi rispetto alla visione verticale e a quella orizzontale. Infatti, scrive Grundtvig, «al contrario della visione superficiale di Icaro, la visione obliqua insiste nella prospettiva individuale e nella profondità spaziale», mentre, «a differenza dello sguardo debole di Dedalo, offre sempre una specie di visione d'insieme»³⁸¹.

³⁸⁰ Grundtvig, *Aviazione* cit., pp. 226-227. Per questa interpretazione del mito di Icaro la studiosa si riferisce a sua volta a M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, (1980), Berkeley, University of California Press, 1984.

³⁸¹ Ivi, p. 234.

In questo senso, la visione obliqua, come prospettiva allo stesso tempo tecnica, letteraria ed etica, permette di mantenere viva nella rappresentazione la complessa dinamicità e interrelazione degli elementi e dei fenomeni della realtà in rapporto all'individuo. Lo sguardo del volo-letteratura sul mondo e sulla vita, quindi, adotta un'angolazione mediana tra il verticale e l'orizzontale, lavorando attraverso una specifica prospettiva, sperimentabile soltanto dall'interno dell'aereo-scrittura, con la quale è possibile sviluppare un'immagine della realtà stratificata su più livelli di visione e di significato.

Sulla scia della visione obliqua, inoltre, il rapporto del pilota con la terra è caratterizzato anche da una vista periferica, un modo di vedere specifico del volo basato sul concetto di decentramento:

Nel volo non c'è quasi nulla di diretto, ogni cosa per risultare centrata e immediata deve essere preventivamente corretta e compensata, il suo essere nel centro è preparato mediante un'intenzionale scentratura e scostamento [...]. (*SOT*, 90)

È un modo di rapportarsi alla realtà che si discosta da quello che comunemente si adotta nella vita, i cui fatti vengono presi «di petto, in modo frontale, [...], così che una sola scena o un ricordo o un'ossessione ingombra tutto il campo visivo» (*SOT*, 89). Al contrario, l'esperienza aeronautica insegna al pilota a «tenere lo sguardo leggermente sul margine», a dare una forma e un senso ai fatti della realtà circostante procedendo per scostamenti e aggiramenti, nello spazio di «una periferia dello sguardo da dove tutto può ricondursi alla sua misura» (*Ibid.*), idea che ricorda da vicino il concetto calviniano di leggerezza, basato su uno stesso decentramento del vedere sul margine delle cose.

Volo e scrittura, nuovamente, risultano accumulati da uno stesso rapporto con il mondo. Emblematico, da questo punto di vista, è il fatto che per raggiungere un data

destinazione la prua dell'aereo, a seconda dei parametri di volo, può essere direzionata, per rimanere nel percorso, anche fuori rotta. Così, spiega ancora il pilota protagonista di *Fino al punto di rugiada*, «per arrivare dove voglio arrivare metto la prua in tutt'altra direzione, secondo una rotta immaginaria che conduce altrove, in un luogo che esiste solo nel magnetismo terrestre, nei calcoli e nel vento» (*SOT*, 90). Per giungere in un luogo, sostanzialmente, bisogna dirigersi apparentemente in un'altra direzione, ricalibrare il proprio orientamento e seguire una rotta immaginaria, così come nell'idea letteraria di Del Giudice, come si è visto anche in merito a *Lo stadio di Wimbledon* e ad *Atlante occidentale*, la rappresentazione consente di operare a lato, scostandosi dal centro per tuttavia cercare di afferrarlo.

Attraverso le peculiarità tecniche e comportamentali che costituiscono la “conoscenza del pilota”, quindi, Del Giudice metaforizza dei concetti riguardanti la scrittura letteraria: un linguaggio attraverso il quale costruire una determinata rappresentazione e immagine della realtà; due visioni, quella obliqua e quella periferica, con le quali è possibile accedere a un diverso modo di leggere e interpretare il mondo. Una corrispondenza tra due dimensioni apparentemente opposte consentita dal fatto che il volo, seppur realizzato, a partire dall'invenzione dell'aereo, con un mezzo di trasporto con cui concretamente abitare e percorrere il cielo, ha acquisito «un tale grado di maturità e complessità intellettuale da riscoprirsi in fondo come “volo della mente”» (*QL*, 159).

Un tipo di esperienza, tuttavia, in cui tutti gli aspetti devono essere funzionali a stabilire un rapporto con la realtà. Infatti, come spiega l'anziano membro del celebre Gruppo Buscaglia, nel volo «non c'era nulla che fosse accademico, nessuna teoria che non si tramutasse immediatamente in un esito concreto, positivo o esiziale» (*SOT*, 51). Quindi, i concetti dell'aviazione sono sempre tradotti concretamente in uno stretto

rapporto con la vita, così come dovrebbe accadere per la letteratura adottando la prospettiva dell'aereo, volando sulla realtà.

4.1.3. Il volo e la scrittura al confine con *tutto il resto*

Nei paragrafi precedenti si è visto come lo spazio del volo-scrittura letteraria si configuri come una dimensione eterotopica rispetto all'esperienza quotidiana nella quale, tuttavia, è necessario mantenere un rapporto attivo e reciproco con la realtà. In questo senso, linguaggio formalizzato e la visione obliqua e periferica sono dei modi gnoseologici con i quali il pilota-scrittore mantiene una relazione interpretante con la vita al di fuori dell'abitacolo, conferendo alla visualizzazione mentale della realtà ricavata dalla rappresentazione strumentale un forte valore etico. Quindi, il volo è caratterizzato da una costante tensione relazionale con ciò che resta a terra, che non è utile al governo in sé dell'aereo ma fornisce un sistema di coordinate e riferimenti imprescindibili per orientarsi nel cielo.

Nel romanzo, ciò che non appartiene direttamente all'esperienza del pilota, ma con cui è vitale stabilire un continuo contatto, è indicato con l'espressione *tutto il resto*, dimensione che si riferisce a tutti gli aspetti del reale al di fuori dello spazio eterotopico del volo e, dalla prospettiva della rappresentazione letteraria, alla realtà con la quale la letteratura si interfaccia. La riflessione presente nel romanzo tra il volo e *il resto*, quindi, si può leggere in senso metaletterario nell'ottica della poetica di Del Giudice, scrittore sempre attento a sviluppare la propria scrittura in senso etico nel rapporto con la realtà della vita e pronto a rinnovare tale rapporto quando ne percepisce la necessità, come testimoniato dalle esperienze letterarie dei due romanzi precedenti.

In questo senso, prima di vedere, nel prossimo paragrafo, in quale direzione in *Staccando l'ombra da terra* si evolve la riflessione letteraria dell'autore sulla capacità della letteratura di rappresentare la vita, è interessante accennare al ragionamento che conduce a tale evoluzione.

Nel racconto *E tutto il resto*, in un discorso da intendere, quindi, nel senso di un rapporto letteratura-vita mediante la metafora del volo, il protagonista è un pilota il quale, consapevole dell'esistenza di «un confine tra il volo e *tutto il resto*» (*SOT*, 29), ha sempre cercato tutte le soluzioni possibili per conservare vivo e attivo il rapporto tra i due poli. Tuttavia, il protagonista sente di vivere in un'epoca di cambiamento, definita emblematicamente dal «“tramonto del pilota”», nella quale è in corso una cesura che impone una rivalutazione del legame del volo con la dimensione di *tutto il resto*:

Ciononostante cominciavo a chiedermi cosa perdevo e cosa guadagnavo nel passare da aeroplano a pilota [...]. Dove guadagnavo, forse, era invece proprio nel mio rapporto con *tutto il resto*, o almeno così speravo. Ma probabilmente ero arrivato troppo tardi, la mia metamorfosi avvenne in un'epoca che potrei facilmente indicare come quella del “tramonto del pilota”: gli aerei, perfino quelli con cui volavo io, erano ormai pieni di elettronica e di automatismi, per tutti era chiaro che nell'enorme sistema terra-cielo-terra, il punto debole, il punto di panne, era da ritenersi proprio il pilota, ciò che mi apprestavo a diventare. Pensai allora che dalla “conoscenza del pilota” avrei potuto guadagnare la sua complessità, e dunque un rapporto più maturo con la varietà di *tutto il resto*, col suo groviglio di intrecci e compresenze e opposizioni laceranti. (*SOT*, 34)

L'aereo, nella percezione del protagonista, diventa un luogo costruito e funzionante secondo strumenti e meccanismi automatizzati che fanno parte di una dimensione che diventa autosufficiente rispetto a quella del pilota, il quale, anzi, risulta superfluo rispetto al volo. In altri termini, il pilota perde la funzione di mediazione, tra lo spazio dell'aereo e quello del mondo esterno, la quale era fondamentale per visualizzare, tramite la lettura e l'interpretazione degli strumenti, il corretto assetto in cui mantenere l'aereo durante il

tragitto. Il pilota del racconto, quindi, viene escluso ad opera del suo stesso aereo dal proprio spazio di manovra e impossibilitato a utilizzare le proprie specifiche competenze e attitudini per instaurare un rapporto di conoscenza con *tutto il resto*.

Tuttavia, stabilito questo scarto, il “pilota” Del Giudice individua un altro modo, ampiamente esplorato anche nei precedenti romanzi, di mantenere viva la funzione di mediazione con la realtà. Come si legge nel brano riportato, infatti, nell'impossibilità di agire direttamente sulla realtà, al pilota-scrittore non rimane che conservare della complessità della propria conoscenza la possibilità di operare *sul rapporto con tutto il resto*, ovvero di lavorare letterariamente sulla forma e sul valore della mediazione.

Da questo punto di vista, come si è visto, tutta l'opera letteraria di Del giudice degli anni Ottanta considera il rapporto tra rappresentazione e realtà attraverso il concetto di probabilità, nel quale la scrittura letteraria si discosta dalla tradizionale rappresentazione di un passato già determinato al fine di cogliere il precario definirsi del presente, nel momento stesso del suo accadere, per come si verifica dall'interno stesso della storia. In questa prospettiva, il racconto si basa su una serie di possibilità, di potenziali avvenimenti che si trasformano in un *continuum* di soluzioni narrative che nel momento in cui vengono adottate escludono tutte le altre.

Avvalorando il parallelismo tra aviazione e scrittura, il concetto di probabilità appartiene anche alla dimensione del volo, in quanto il pilota deve essere preparato a fronteggiare infinite possibilità e variabili e a manovrare l'aereo di conseguenza, operando in una zona di confine tra l'essere e il non essere ancora in volo:

[...] il volo, innaturale e artificiale, era stata una soglia estrema, un ultimo lembo dove per istinto o procedura si poteva percorrere l'infinità molteplicità delle variabili mantenendo un assetto, il volo era una dimensione estrema della probabilità, stretta quanto il piccolo margine di inclinazione laterale o verticale in cui l'aeroplano è ancora un aeroplano in volo. (*SOT*, 35)

Fronteggiando la probabilità degli eventi, il pilota si muove in zona grigia, in un margine nel quale deve essere pronto a rispondere a ogni eventualità che si verifichi. In questo senso il pilota, così come lo scrittore, opera non nel passato ma in un continuo presente, in un confine con la vita nel quale tutto è probabile e potenziale, colmo di possibilità compresenti che vengono via via escluse nel momento dell'accadere.

Questa interpretazione del volo come spazio di margine normato dalla probabilità è la stessa con cui Del Giudice descrive il proprio modo di intendere la narrazione, per la quale propone «una definizione spaziale»³⁸². Secondo l'autore, il romanzo è inteso «come “zona” e “campo di energie”» dei quali «si prova a dire quel che accade nel momento in cui accade, e magari qualche attimo prima»³⁸³, concezione dalla quale deriva l'idea, esplorata sia ne *Lo stadio di Wimbledon* che in *Atlante occidentale*, di una scrittura che si pone precariamente sul ciglio dell'ancora vuoto, prima Bazlen e successivamente gli oggetti senza immagine, per tentare di afferrare e di raccontare ciò che probabilmente si vede o si vedrà. È in questo senso che, per Del Giudice, la narrazione si configura come una «zona delle emergenze, di quel che emerge ai limiti del già conosciuto, luogo di frontiera, sul limite, sul crinale tra i significati già condivisi e l'informe, il non ancora compiuto, la realtà nascente»³⁸⁴.

Inoltre, così come durante il volo l'emergenza che il pilota deve affrontare ha una durata temporanea, anche per Del Giudice l'operazione letteraria nella zona del romanzo è limitata dall'atto stesso del narrare. Infatti, terminata la storia, emersa dalla «materia magmatica»³⁸⁵ presente nella zona, l'autore non può più tornare sui propri passi, appartenendo quell'esperienza a una dimensione esistenziale ormai autonoma e conclusa di cui tutte le possibilità alternative sono già state scartate nell'atto della

³⁸² Colummi Camerino, *Intervista cit.*, p. 66.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Ivi, p. 67.

scrittura. Come visto in *Atlante occidentale* in riferimento alla fisica quantistica, la narrazione vive in una dimensione probabilità di partenza alla quale, una volta misurata in una forma romanzo, non è più possibile ritornare.

Il parallelismo tra rappresentazione letteraria e volo è quindi evidente, entrambe le discipline costituendosi come una zona franca la quale, posta al limite della vita, è regolata da norme diverse rispetto a quelle della comune esperienza ed è soggetta alla molteplicità di un possibile del quale il pilota-scrittore non conosce la natura e la forma finché non accade. Attraverso la probabilità si delinea il rapporto, durante il volo, del pilota con la terra attraverso l'assetto dell'aereo e, durante la scrittura, dello scrittore con la realtà attraverso il linguaggio letterario. In entrambi i casi viene instaurato con la vita un rapporto probabilistico fondato in una zona di margine, da mantenere viva e attiva sul confine tra una dimensione e l'altra dell'esistenza.

Tuttavia, in *Staccando l'ombra da terra* Del Giudice, in accordo con l'idea di una letteratura che in ogni epoca cerchi la tecnica adatta per compiere un piccolo naufragio e riuscire a dire qualcosa del proprio tempo, rivaluta questo approccio probabilistico alla scrittura e alla vita problematizzandolo in merito alla percezione di una realtà in cambiamento per la quale il concetto di probabilità non è più il principale modo d'interpretazione:

[...] la natura di tutto il resto stava cambiando, non bastava più trovare sapienze d'equilibrio in limiti estremi, la parte attiva di governo, di *condotta*, sembrava non presa più, o non soltanto, in infinite variabili imprevedibili e complesse ma in un eruttare di lacerazioni aperte come ferite, o come bocche ghignanti. (SOT, 35)

La dimensione del reale si complica, provocando la sensazione di un rapporto più doloroso e complesso con la realtà, il quale non è più esprimibile soltanto attraverso la

coincidenza del probabile. In questo contesto, il concetto di probabilità diventa problematico per la conoscenza in quanto, in fin dei conti, spiega il pilota, l'approccio probabilistico conduce alla riduzione di una serie di possibilità e variabili compresenti a «un punto dove questa conoscenza era costretta a raggrumarsi, a consolidarsi all'istante in una decisione, e in un gesto, che escludevano tutti gli altri» (Ibid.). In un quadro del reale più complesso e stratificato «questo momento diventava obsoleto» (Ibid.), imponendo la necessità di scoprire e sperimentare un nuovo modo per riuscire a «mantenere aperte le lacerazioni e insieme ricucire il dolore» della complessità del reale, proposito che suona molto simile all'infinito dell'«otto orizzontale» de *Lo stadio di Wimbledon*, anch'esso definito da un movimento contro il quale «si tratta di tramare [...] con lo stesso colpo con cui bisogna ricucirlo» (SW, 126).

Con il proposito etico e conoscitivo di rinnovare questa immagine, in *Staccando l'ombra da terra* Del Giudice fa l'esperienza di una diversa modalità di interpretazione e rappresentazione della realtà, basata sui concetti esistenziali, etici e letterari insieme, della trasformazione e della metamorfosi.

4.1.4. Conservare lo stupore nella probabilità della trasformazione

Come scienza del naturale nell'innaturale, che conduce ad abitare una zona di margine in cui il rapporto del pilota con la vita è continuamente messo in gioco da una relazione non diretta, bensì mediata, obliqua e decentrata con l'esterno, in *Staccando l'ombra da terra*, secondo Massimo Donà, «il volo sembra prospettarci una condizione unica» determinata

dall'«inoggettualità, ossia il non-esser mai ciò che è (perché nessuno *stato* può essere in qualche modo fissato) da parte di ogni essente [...]»³⁸⁶.

In questo senso, il volo costituisce un limite in cui l'esperienza quotidiana viene radicalizzata attraverso una relazione dinamica e continuamente operante tra interno ed esterno dell'aereo e viceversa, ovvero tra io e oggetto, il cui rapporto si determina «solo da un punto di osservazione che non può essere se non quello del *frammezzo*, in cui l'uno non è l'altro e l'altro non è l'uno»³⁸⁷. L'aereo si configura, quindi, come il luogo per eccellenza della relazione e del determinarsi di tale relazione a partire da una condizione di indeterminatezza dei propri termini: paradossalmente nel volo, come dimensione di «frammezzo», vive una «relazione in cui il soggetto non è soggetto e l'oggetto non è oggetto. Eppure dalla stessa, solamente, i poli sono resi possibili»³⁸⁸.

I piloti protagonisti dei racconti di *Staccando l'ombra da terra* vivono questa dimensione, nella quale il rapporto tra sé stessi nell'aereo e il cielo e la terra si instaura in uno spazio di continui passaggi tra l'indeterminazione e la determinazione della distinzione tra soggetto e oggetto, tra io e altro, tra paesaggio terrestre e paesaggio celeste, tra realtà e rappresentazione. In questa prospettiva il volo, in quanto dimensione di una continua e dinamica relazione, «vale come luogo di una *trasformazione* [...] in cui a trasformarsi sono sì il soggetto (in oggetto) e l'oggetto (in soggetto), ma innanzitutto la «relazione», e dunque la *trasformazione* in cui essa consiste»³⁸⁹.

In questo senso, Donà sostiene, con ragione, che nel romanzo «la *trasformazione* costituisce l'elemento tematico essenziale [...] che il dire di Del Giudice si propone di

³⁸⁶ M. Donà, *Sul vedere obliquo. Note su "Staccando l'ombra da terra" di Daniele Del Giudice*, «Aut Aut: Rivista di Filosofia e di Cultura», 271-272, 1996, p. 184. Tutti i corsivi delle citazioni estrapolate da questo saggio sono del testo.

³⁸⁷ Ivi, p. 185.

³⁸⁸ Ivi, p. 186.

³⁸⁹ Ivi, p. 187.

abitare»³⁹⁰, costituendo il modo principale, attraverso la mediazione dei principi e della dimensione esistenziale del volo, di rappresentare la sostanza della vita. Quindi, contemporanea trasformazione e metamorfosi dell'io, della realtà e del loro reciproco rapporto come modo per descrivere uno stato delle cose in continuo mutamento, nel quale un oggetto, nel momento in cui viene definito e fissato in una forma, è già qualcos'altro. In *Staccando l'ombra da terra* questa condizione di continuo passaggio degli elementi del reale da uno stato all'altro è esemplificata dal caso delle nuvole, all'interno delle quali, nel già citato *Fino al punto di rugiada*, il protagonista si trova imprigionato. All'inizio del racconto, il pilota si trova disperso con il proprio aereo in una nebbia fitta e profonda che ben presto si trasforma in una nube, la cui natura resta enigmatica e misteriosa:

Che cosa sapevi allora del *cumulonimbus*, pilota?, che dentro c'è di tutto, correnti ascendenti e discendenti fortissime, grandine e pioggia, ghiaccio potenziale istantaneo; che anche una nube così ha origine quando l'aria si raffredda fino al punto di rugiada [...] (*SOT*, 70)

La nube diventa il simbolo di una realtà densa e in continuo movimento, originata da una metamorfosi naturale scaturita da variabili incontrollabili. In questo senso, le nubi non si lasciano incasellare in un'unica tipologia, ma sono l'esempio perfetto di una materia metamorfica di difficile classificazione. Fissare la forma e i caratteri di tutti i tipi di nuvole in una definizione rigida e formalizzata condurrebbe a un fallimento gnoseologico, evitabile, invece, accettandone la natura metamorfica. Sono proprio questi i problemi che la scienza meteorologica deve affrontare nei confronti del proprio oggetto di studio:

La meteorologia ti appariva come una scienza della delusione: non perché la previsione non trovasse conferma nell'accadimento, ma perché al carattere classificatorio, che sembrava garantire qualcosa di ben

³⁹⁰ Ibid.

definito e misurabile, corrispondeva una fluidità continua, un'imprendibilità totale. [...] alla definizione della nube con corrispondeva mai un'immagine definitiva [...], la nube non era mai quella che avrebbe dovuto essere, l'unico che l'aveva capito, l'unico che l'aveva accettato era stato quello che aveva dato il nome alle nubi, [...], Luke Howard, un inglese, il solo che avesse capito che la nube non è un oggetto, non è uno stato, ma è una transizione costante, e come tale andava descritta [...]. (SOT, 78)³⁹¹

Soggette a questa particolare condizione naturale, le nuvole così descritte nel romanzo potrebbero ben corrispondere al potenziale «luogo», per come è definito da Donà, «della trasformazione assoluta [...], quella che non implica uno “stato precedente” e uno “stato successivo»³⁹², bensì nella quale si instaura un «essere metamorfico» per la cui «originaria *in-determinatezza* nessuna trasformazione sarà mai definitiva»³⁹³. Il modo d'essere delle nuvole, quindi, si trova in quel margine dell'esistenza perpetuamente a cavallo tra forma e informe, diventando l'esempio concreto di una realtà da intendere non secondo termini fissi e oppositivi, bensì nella prospettiva di un continuum nel quale «ordine e disordine erano la stessa cosa, [...], caos contenente ordine contenente caos» (SOT, 82).

Nella sfida letteraria di Del Giudice di rappresentare questa percezione e condizione del reale, in *Fino al punto di rugiada* le nubi dentro le quali il pilota si perde sono descritte in tre lingue diverse, in latino e inglese utilizzando le definizioni originali del testo di Howard, e successivamente in italiano con una personale variazione di Del Giudice, così da segnalare, da un lato, lo scarto subito del linguaggio di fronte all'inafferrabilità di una materia in continua trasformazione e, dall'altro, il contemporaneo tentativo di rappresentare questa continuità attraverso la giustapposizioni

³⁹¹ Luke Howard, studioso inglese considerato il fondatore della nefologia, pubblicò nei primi anni dell'Ottocento un *Essay on The Modification of Clouds* nel quale stabilì i termini latini, in uso ancora oggi, per indicare i vari tipi di nuvole.

³⁹² Donà, *Sul vedere obliquo* cit., p. 186.

³⁹³ Ibid.

di codici linguistici diversi, come se la metamorfosi senza soluzione di continuità della lingua cercasse di riprodurre quella dello stato delle nubi³⁹⁴.

In questo punto, infatti, il linguaggio viene adoperato in modo da riprodurre «una situazione fluente, un flusso piuttosto che uno stato»³⁹⁵, impiegando anche i tecnicismi metereologici delle varie lingue in modo tale da «inseguire la continua metamorfosi delle nubi»³⁹⁶. Anche l'impiego della lingua, quindi, cerca di riflettere la condizione metamorfica che caratterizza il reale, generando un attrito tra tendenza formalizzante e irriducibilità dei referenti a un'unica forma che li definisca e rappresenti. È in questa direzione che, nei racconti di *Staccando l'ombra da terra*, nel contesto di una realtà caratterizzata dalla molteplicità e dalla trasformazione, si gioca la funzione di mediazione della scrittura, che resta come sospesa in un margine che oscilla tra due termini in tensione tra loro: «parole e nuvole, [...], nuvole e parole» (*SOT*, 80)

Nel romanzo, inoltre, è dall'inquadramento della rappresentazione letteraria in relazione a questo tipo di approccio al reale, considerato come insieme di elementi dalla forma e dal significato trasformante e metamorfico, che deriva la costruzione di una figura che si articola e diffonde in numerosi passaggi: l'ibrido. In relazione a uno stato del reale basato sulla trasformazione, infatti, l'ibridismo rappresenta una forma dell'essere caratteristica di soggetti e oggetti in grado di muoversi in un flusso metamorfico del reale che contempla la possibile presenza, senza soluzione di continuità, di più forme sovrapposte dell'esistere.

³⁹⁴ A titolo di esempio riporto la descrizione dei cirro-strati: «*nubes extenuatae sub-concavae vel undulatae, horizontal or slightly inclined masses, attenuated towards a part or the whole of their circumference, una nuova modificazione prodotta dall'abbassamento delle fibre dei cirri, dal loro rinserrarsi in un insieme scivolante di forme mobili, più corposo al centro, estenuato verso le estremità*» (*SOT*, 79). La notizia dell'estrapolazione delle definizioni latine e inglesi direttamente dal volume di Luke Howard è fornita da P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 135, ma è facilmente verificabile consultando qualsiasi edizione del testo di Howard.

³⁹⁵ Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua* cit., p. 135.

³⁹⁶ Ibid.

Nei racconti di *Staccando l'ombra da terra*, il tema dell'ibrido riguarda soprattutto gli oggetti e le situazioni che si muovono sul confine tra cielo e acqua e, dunque, tra la dimensione aerea e marina dell'esistenza. Soprattutto, l'ibridismo è una delle condizioni esistenziali dei piloti del racconto *Pauci sed semper immites*, che narra la storia del Gruppo Buscaglia, una squadra di aeronauti che durante la Seconda Guerra Mondiale operava nel Mediterraneo per abbattere convogli e navi nemiche. Quindi, i piloti del Settantanove, l'aereo che pilotavano, si muovevano in una dimensione di mezzo tra il cielo e il mare, soggetti ed oggetti dell'aria ma con destinazioni e obiettivi marini. Essi vivevano in una continuità che li contraddistingueva dagli altri gruppi militari, limitati, invece, a un unico spazio naturale.

Quella del Gruppo Buscaglia, sotto il segno della trasformazione che regola il reale, si configura come un'esistenza dal carattere fluido, a cavallo tra più dimensioni, che è esemplificata dai siluri che i loro aerei trasportano, oggetti d'aria ma inevitabilmente costruiti per viaggiare, una volta sganciati, anche sotto la superficie del mare:

Sulla coda del siluro c'era un piccolo impennaggio che lo aiutava a planare, nell'impatto con l'acqua l'impennaggio si staccava e il siluro si trasformava da siluro aereo in siluro marino, e già questo ci imparentava ai sommergibili. (*SOT*, 41-42)

Il siluro, nel passaggio dall'aria all'acqua, è soggetto a una metamorfosi che lo rende un oggetto ibrido dalla natura aero-acquatica, definito da caratteristiche miste inizialmente compresenti che diventano dominanti a seconda dello spazio in cui esso si muove. Quindi, il missile diventa il primo esempio di una condizione ibrida, derivata da una dimensione fluida di continuità nella quale molteplici possibilità del reale si sovrappongono nella forma di un unico oggetto.

L'ibridismo del siluro, inoltre, come si nota al termine del brano, riguarda anche l'aereo che lo trasporta, il quale, volando a stretto contatto con l'acqua, assume in sé alcune caratteristiche specifiche dei mezzi marini. Infatti, i piloti del Gruppo Buscaglia, si legge, a causa del fuoco nemico in risposta alle loro iniziative di siluramento, erano spesso costretti ad ammarare. Di conseguenza, bisognava che l'aereo fosse costruito in modo tale da garantire un certo tempo di galleggiamento in acqua utile a svolgere le operazioni di evacuazione, ovvero uscire dall'abitacolo e mettere in mare il battellino di salvataggio. Questo era un altro aspetto della doppia natura dell'aereo, che una volta ammarato assumeva le sembianze del proprio corrispettivo marino:

Alzai la mano sana e trovai alla cieca il portello che stava sopra il mio posto di pilotaggio, aprii e mi sporsi col busto nel vento gelido e negli spruzzi d'acqua, sembrava davvero di uscire da un sommergibile nel mare notturno [...] (SOT, 58)

Infine, l'ibridismo che caratterizza l'aereo si riflette anche sull'autopercezione dei piloti, i quali, come unità militare, sentono di appartenere a una dimensione mista, definita da elementi appartenenti a campi diversi del reale:

[...] a causa del nostro tipo di combattimento diventammo anfibi, aeroacquatici, dei sommergibilisti emersi sul livello del mare, anzi volanti [...] (SOT, 55)

Teoricamente distinte, le zone abitate da questi piloti sono invece inserite in un unico e continuo spazio dell'esistere, tanto da rendere complicato stabilire effettivamente a quale specifico settore operativo essi siano assegnati, fino alla paradossale immagine fantastica del sommergibile volante.

In questo modo, attraverso il tema dell'aviazione esplorato nelle sue specificità e varianti, Del Giudice, accogliendo «la prospettiva della transizione quasi impercettibile di una cosa

in un'altra cosa»³⁹⁷, racconta un mondo nel quale i confini delle distinzioni e delle definizioni tra i fenomeni, tra gli oggetti e tra i vari stati della natura umana sono tanto sottili quanto mobili e frangibili. Le infinite possibilità dell'esistenza, sotto il segno della trasformazione e della metamorfosi, lungi dall'essere rigidamente separate l'una dall'altra sono governate, si potrebbe dire, da un principio di osmosi, per cui gli elementi del reale sono in grado di trasferirsi da una zona di appartenenza all'altra generando soluzioni esistenziali mutevoli e scambievoli.

La scrittura di *Staccando l'ombra da terra*, collocandosi proprio nel territorio di confine tra ciò che è, ciò che non è più e ciò che sarà, cerca di rappresentare questa condizione ontologica della realtà della vita, derivandone la necessità e la possibilità «di un *ethos* per il quale si sia in grado di affrontare l'esistenza *secondo coordinate intenzionali*, e quindi con un sentimento, radicalmente *altri* da quelli sinora resisi familiari»³⁹⁸, in modo da riuscire a vivere in contesto in cui è «la *trasformazione* stessa il *risultato* da conseguire», nel vero e proprio senso di «essere *nella trasformazione*»³⁹⁹.

Di questa condizione esistenziale, tuttavia, dai racconti del romanzo si ricava un sentimento di negatività, di incertezza nei confronti del rapporto con il reale.

Come evidenzia Antonello, infatti, in *Staccando l'ombra da terra* Del Giudice si allontana dal positivo atteggiamento che caratterizza *Atlante occidentale*, «cedendo il passo a una indeterminazione fisica ed epistemologica, profondamente conoscitiva e operativa»⁴⁰⁰. Mentre nell'*Atlante*, infatti, il collasso ontologico è controbilanciato da una sostanziale fiducia gnoseologica, in questo romanzo, invece, viene meno anche la possibilità «di ogni conoscenza che abbia la pretesa di essere universale e sistematica, e

³⁹⁷ Grundtvig, *Aviazione* cit., p. 234.

³⁹⁸ Donà, *Note sul vedere obliquo* cit., p. 191.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Antonello, *Microfisica* cit., pp. 142-143.

che esiga di prevedere e di controllare la realtà sempre più sgranata»⁴⁰¹ che caratterizza l'esistenza.

In questa direzione, infatti, rispetto al romanzo precedente, che addirittura ne accoglie nel titolo il valore fondante, anche l'importanza e la validità conoscitiva del manuale subisce un ridimensionamento. Emblematica, in questo senso, la testimonianza del più giovane dei due piloti-fantasma del racconto *Tra il secondo 1423 e il secondo 1797*, il quale si mostra sconsolato e ancora incredulo che l'aereo sia precipitato nonostante avessero seguito perfettamente «quel che c'era scritto sul manuale, né più né meno» (*SOT*, 20), arrivando persino a ipotizzare che, evidentemente, «da qualche parte doveva esserci un errore o un'incompletezza» (*Ibid.*).

La realtà che emerge dai racconti di *Staccando l'ombra da terra*, infatti, è di una complessità e variabilità tale da rendere precario e incompleto qualsiasi tentativo di classificazione e definizione, come avviene nel già citato racconto del pilota disperso all'interno delle nubi, nel quale «al sontuoso e vorticante linguaggio della natura», espresso formalmente attraverso l'impiego di ben tre codici linguistici diversi, fa da contraltare il «secco e povero linguaggio dell'uomo»⁴⁰², limitato a comunicazioni via radio dal carattere, come si è visto, estremamente scarno nella forma ed essenziale nel contenuto, incapace di fornire una rappresentazione dettagliata e molteplice della realtà alla quale si riferisce.

In generale, nel romanzo, lo scarto tra capacità conoscitiva umana e complessità del reale finisce per produrre un «sentimento autenticamente negativo»⁴⁰³, che emerge dalla consapevolezza che «non c'è legge, non c'è condotta, non c'è modello capace di

⁴⁰¹ Ivi, p. 144.

⁴⁰² Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua* cit., p. 137.

⁴⁰³ Donà, *Note sul vedere obliquo* cit., p. 191.

dominare la complessità e il turbine della disgregazione caotica»⁴⁰⁴ da cui è caratterizzata la realtà della vita.

Tuttavia, Del Giudice, pur inglobando e descrivendo in *Staccando l'ombra da terra* questo scacco gnoseologico determinato da una realtà eccessivamente complessa, articolata e metamorfica, conserva rinnovata, nella propria idea di rappresentazione, la possibilità di identificare, nei confronti del reale, una postura esistenziale ed etica che emerge proprio dal rapporto con questa stessa situazione di stallo.

Infatti, nel romanzo «la teoria caotica non si limita a un mero principio di casualità, di pura indeterminazione», ma contempla anche «il lato creativo del caos deterministico, l'emergere di un principio costruttivo e conoscitivo dal turbine dell'indifferenziato»⁴⁰⁵. Nell'aviazione la possibilità di questo momento conoscitivo si determina nel momento dell'errore, in cui il pilota è chiamato a mettere in pratica le proprie competenze per accogliere «lo scarto [...] che perturba il flusso e crea l'evento»⁴⁰⁶, trasformandolo, «senza precipitarvi»⁴⁰⁷, in un'occasione di formazione. In questo senso, «il volo è non solo metafora radicale, ma realizzazione tecnica ed umana di un limite estremo fra il collasso inarrestabile e l'emergenza di un significato che il pilota deve dominare, un limite fra la quota e la catastrofe, fra conoscenza e buio che l'uomo contemporaneo ha il compito e la necessità di attraversare»⁴⁰⁸.

Collegandosi all'aviazione come campo tecnico, tematico, esistenziale ed etico insieme, anche la scrittura di Del Giudice si propone di abitare lo spazio del volo, concependo la rappresentazione in un precario equilibrio sul margine di una realtà frammentaria, complessa e metamorfica, in rapporto alla quale, tuttavia, anche in questo

⁴⁰⁴ Antonello, *Microfisica* cit., pp. 145-146.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 144.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 145.

⁴⁰⁸ Ibid.

caso, l'autore è in grado di generare nella propria scrittura il principale sentimento che emerge, come una costante, dall'inezia della sua opera narrativa: lo stupore.

In *Staccando l'ombra da terra*, lo stupore letterario che deriva dalla concezione probabilistica del reale anch'esso si aggiorna, si trasforma. Non si tratta più, infatti, dello stupore che si genera quando si riesce, quasi casualmente, ad agganciare qualcosa del reale tramite la rappresentazione, ma dello stupore che deriva dalla probabilità di intersecare in un punto la continua metamorfosi della realtà e, conseguentemente, di trasformarsi con essa. Anche la scrittura, quindi, si configura come un processo di trasformazione che conduce verso la rappresentazione della vita, al pari del metallo dell'aereo nel momento di alzarsi in cielo:

La corsa di decollo è una metamorfosi, ecco una quantità di metallo che si trasforma in aeroplano per mezzo dell'aria, ogni corsa di decollo è la nascita di un aeroplano, anche questa volta l'avevi sentita così, con lo stupore di ogni metamorfosi; [...]. (*SOT*, 5)

4.2. Trasformare *I Tigi*: la responsabilità della scrittura di fronte alla Storia

Nelle righe finali di *Pauci sed semper immites*, l'anziano pilota termina il racconto della storia del Gruppo Buscaglia, del quale a suo tempo era stato membro, con una scena suggestiva. Il pilota dice al proprio giovane interlocutore che, nonostante l'età, continua ancora a volare, talvolta salendo al di sopra del manto delle nubi, uno spazio particolare nel quale vive la memoria del passato:

Volo ancora, e quando il cielo ha un teso soffitto di nubi faccio un buco e me ne vado lì sopra, il sopra delle nubi è un altro mondo, è come starsene in soffitta e vegliare sulla casa; il cielo sopra le nubi è una memoria magnetica, lì tutto è rimasto impresso, come sui sali d'argento delle fotografie, del resto sarebbe insensato che quel che c'è stato una volta non ci fosse non ci fosse mai più, non le pare? (*SOT*, 65)

In questo luogo, il pilota prima percepisce e poi vede, immaginandolo attraverso il ricordo, l'aereo dei propri ex compagni in volo durante una missione, con il quale fantasticamente, ma ovviamente senza riuscirci, cerca di stabilire un contatto radio.

Il cielo, quindi, alla sua quota maggiore, oltre lo spazio comunemente percorso, si configura come un luogo della memoria, dove ciò che è stato sopravvive e può essere rivissuto. Le azioni degli allora membri del Gruppo Buscaglia, grazie al ricordo di un loro compagno, vivono impresse nella memoria del cielo, il loro naturale luogo di appartenenza.

Tuttavia, si è visto come Del Giudice descriva una realtà metamorfica, caratterizzata da ibridi e rovesciamenti, come nel caso emblematico di Cola Pesce, la cui storia è brevemente sintetizzata in *Fino al punto di rugiada* (SOT, 75-76), il ragazzo-pesce che, sfidato dal proprio re a raggiungere la maggiore profondità marina possibile, si ritrova infine in uno spazio rovesciato, con il «sopra d'acqua e il sotto d'aria, tutto capovolto» (SOT, 76), nel quale incontra la morte. Su questa scia, anche a un aereo può capitare, come per Cola Pesce, che il luogo della propria memoria si rovesci rispetto allo spazio naturale comunemente vissuto in quanto mezzo aeronautico.

Il luogo della memoria può ribaltarsi, trasformarsi, come accade nel racconto *Unreported inbound Palermo*, nel quale Del Giudice narra l'inabissamento, il ritrovamento e la ricostruzione dell'aereo DC9 IH870 della compagnia Itavia, precipitato in mare, e lì depositato in frammenti fino al ripescaggio, la sera del 27 giugno 1980 nei pressi dell'isola di Ustica. Nel caso del DC9, quindi, lo spazio della memoria non è il cielo, suo spazio naturale, bensì il mare, che nell'ottica della trasformazione accoglie il flusso di una realtà osmotica conservando il relitto appartenente a un'altra dimensione dell'esistenza.

Da questo punto di vista, la storia dell'aereo che Del Giudice sceglie di narrare è innanzitutto una storia di trasformazione, di metamorfosi progressiva da uno stato all'altro di un «qualcosa che prima era un aereo, poi finì in fondo al mare e ne risorse, e fu di nuovo, dopo, un aereo, creatura metallica ricomposta» (*SOT*, 97-98). Non a caso, l'immagine dell'aereo con la quale si apre il racconto ricorda evidentemente quella di «una specie di fenice»⁴⁰⁹, animale mitologico associato per eccellenza al concetto di metamorfosi, in quanto capace, dopo la morte, di rinascere dalle proprie ceneri:

Se qui ci fosse un capitolo su Ustica, dovrebbe essere la storia dell'aereo. Sarebbe la storia di un aeroplano finito in fondo al mare e riemerso dalle acque, una creatura di metallo inabissata e risorta, come in un racconto mitico [...]. (*SOT*, 97)

Il racconto, quindi, si svolge sotto l'insegna della trasformazione, tema che fornisce alla storia una base mitica, «una storia da intitolare *I Tigi*, come fossero un popolo antico o degli alberi secolari, e non dei pezzi di metallo sbriciolati e ricomposti» (*SOT*, 97). Attraverso il richiamo al mito, la scrittura ci conduce in una dimensione altra, in cui il materiale fattuale e oggettuale viene rielaborato come “racconto della mente”, appartenente alla zona in cui vive la trasformazione e opera la metamorfosi. Pensando la storia del DC9 in relazione a questa zona, Del Giudice mette in pratica l'approccio gnoseologico che caratterizza la “conoscenza del pilota”, offrendoci un racconto dal quale, attraverso uno sguardo obliquo e decentrato, emerge un significato che è ricavato da un modo altro di vedere e intendere la realtà rispetto a quello impiegabile nella vita comune.

⁴⁰⁹ L. Rorato, *Raccontare I Tigi. Viaggio tra memoria tecnica ed immaginaria in Staccando l'ombra da terra e I Tigi. Canto per Ustica di Daniele del Giudice e Marco Paolini*, in Gola, Rorato (a cura di), *La forma del passato* cit., p. 110.

L'autore, infatti, come sottolinea sin dall'inizio, non racconta la storia fornendo un'interpretazione personale o collettiva della vicenda, ripercorrendone, per esempio, i fatti storici o di natura pubblica, ma immaginando l'evento dal punto di vista delle cose, degli oggetti, del relitto dell'aereo, i quali, rimasti per anni in fondo al mare, sono da considerare come gli unici superstiti e gli unici testimoni dell'accaduto. Spetterebbe a loro, quindi, se potessero, raccontare la propria storia:

[...] gli oggetti sono lì. Sarebbe una storia dell'aereo, perché l'aereo conosce la sua storia, quanti la conoscono al mondo?, in mancanza di parole sarebbe una storia di cose, storia di metallo [...]. (*SOT*, 99)

Del Giudice narra il progressivo ripescaggio dei pezzi dell'aereo assegnando agli oggetti un ruolo testimoniale sul quale è basata la potenza letteraria dell'intero racconto, che diventa, in questo modo, una storia di cose, ognuna delle quali si configura come «una possibilità della accaduto» (*SOT*, 101) tra le potenziali interpretazioni dell'evento. Anche nella concretizzazione di questa idea narrativa, inoltre, Del Giudice procede in senso inverso, in quanto l'oggetto viene posto in «una totale visibilità proprio nel momento in cui diventa a-funzionale, tessera di un mosaico che non si ricompona in significato, attonita parcella di realtà che non diventa simbolo, ma testimone, nella sua muta e insovertibile presenza [...]»⁴¹⁰. Proprio nel momento in cui perde la propria funzione meccanica, quindi, l'oggetto diventa materiale narrativo utile al racconto, in quanto porta con sé, come unico testimone, il potenziale di una memoria storica da interrogare e interpretare.

Sulla scia di questo riconoscimento testimoniale, prima ripescati singolarmente dal fondo del mare e successivamente riassembleti nella forma originaria su uno scheletro

⁴¹⁰ Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua* cit., p. 138. Sul concetto di oggetto come testimone in riferimento a questo racconto si veda anche Antonello, *La verità degli oggetti* cit., pp. 227-229.

all'interno di un hangar, gli oggetti, le cose e i frammenti, così disposti e conservati, compiono un'ulteriore trasformazione. In quanto unici testimoni dell'evento, infatti, diventano i collettori di ricordi, pensieri e affetti, assumendo la forma e il valore di un monumento:

Ogni tanto, nell'hangar, i parenti si riunivano attorno ai Tigi [...], e in quelle occasioni i Tigi, dopo essere stati un volo di linea, dopo essersi dispersi come relitti, poi ripescati e rimontati in forma d'aereo, diventavano un monumento funebre; [...]. (*SOT*, 102)

Giunge a compimento, in questo modo, il percorso di metamorfosi di questi oggetti da uno stato di natura all'altro: prima aereo, poi relitto e di nuovo aereo, allo stesso tempo identico ma diverso dal precedente, in quanto «non tutto torna, vengono meno un'ottantina di persone, tra passeggeri ed equipaggio» (*SOT*, 98), oltre al secondario fatto che «ogni pezzo non combaciava più con gli altri, proprio perché manteneva la propria storia ossia la propria deformazione» (*SOT*, 101).

Passati attraverso il cielo, sprofondati nel mare e infine raccolti sulla terra, *I Tigi* si ricompongono in una forma dal carattere ibrido, un aereo-non-aereo dal valore memoriale sul quale si proietta il dolore di una realtà imprevedibile, intellegibile e metamorfica. Di fronte a una vicenda umanamente impenetrabile, «l'oggetto dice poche cose ma forse [...] le sole cose a cui si possa veramente credere»⁴¹¹ e il compito della letteratura, come modo di leggere e interpretare il reale, è quello di ripercorrerne e narrarne la trasformazione consolidandone e aumentandone la memoria e il ricordo.

In questo senso Del Giudice, tramite una scrittura in cui la precisa e rigorosa denominazione di ogni oggetto non restituisce l'effetto di «un pathos della distanza, ma

⁴¹¹ Antonello, *La verità degli oggetti* cit., p. 228.

un pathos dell'immediatezza, dell'immediata adesione al mondo-della-vita»⁴¹², crea un racconto che Zublena definisce, insieme, di «epica tragica [...] ed epica etica – per la necessitata corrispondenza tra linguaggio e responsabilità»⁴¹³.

Un binomio, quest'ultimo, che ricorda da vicino il fondamento che Del Giudice individua nel sistema di pensiero della letteratura Saint-Exupery e che, per traslazione, può essere posto alla base dei romanzi studiati in questa tesi: il concetto di libertà come responsabilità. Al pari di coloro che liberamente ma consapevolmente «hanno scelto la linea aerea o il deserto “come altri scelgono il monastero”» (*SOT*, 109), anche lo scrittore, in una realtà complessa, stratificata e metamorfica nella quale tutto è contemporaneamente ciò che è e ciò che non è, come testimonia perfettamente la storia di Ustica, deve basarsi su questo principio.

Alla libertà dello scrivere e del raccontare, cioè, corrisponde sempre, mediata dalla forma, una responsabilità nei confronti della vita, della memoria, della Storia.

⁴¹² Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua* cit., p. 139.

⁴¹³ Ibid.

Bibliografia

B.1. Bibliografia d'autore

B.1.1. Opere di Daniele Del Giudice

D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, (1983), Torino, Einaudi, 2021.

Id. *Atlante occidentale*, (1985), Torino, Einaudi, 2019.

Id., *Nel museo di Reims*, Milano, Mondadori, 1988.

Id., *Staccando l'ombra da terra*, (1994), Torino, Einaudi, 2017.

Id., *Mania*, Torino, Einaudi, 1997.

Id., M. Paolini, *I-Tigi. Canto per Ustica*, Torino, Einaudi, 2001.

Id., *Orizzonte mobile*, Torino, Einaudi, 2009.

Id., *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013.

Id., *Racconti*, Torino, Einaudi, 2016.

B.1.2. Opere e scritti di altri autori

R. Bazlen, *Scritti*, R. Calasso (a cura di), Milano, Adelphi, 1984.

I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, (1979), Milano, Mondadori, 2021.

Id., *Lezioni americane*, (1988), Milano, Mondadori, 2019.

Id., *Saggi 1945-1985*, M. Barenghi (a cura di), Milano, Mondadori, 1995.

B.2. Bibliografia critica

A. Afribo, E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2011.

R. Agostini, *Daniele Del Giudice e «la varietà di tutto il resto»*, «Quaderni Veneti», 10, 2021, pp. 79-112.

M. Aubry-Morici, M. Esposito, *Robert Bazlen et le refus d'écrire. Approches du Stade de Wimbledon de Daniele Del Giudice*, «Trans», 20, 2016. URL: <http://journals.openedition.org/trans/1250> (ultima consultazione 29/07/2023).

A. Baratta, *Daniele Del Giudice e la fisica quantistica: narrare gli «oggetti di luce» in Atlante occidentale*, in AA. VV., *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2021, pp. 9-32.

C. Benussi, G. Lughì, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Venezia, Marsilio, 1986.

M. Boffa, *“Naufragio” tra figure oniriche e miti negativi: Il capitano di lungo corso di Bobi Bazlen*, «Italianistica», 49, 2020, pp.119-131.

M. Cacciari, *Il nuovo spazio del Trauerspiel*, in Id., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi di fine secolo*, (1980), Milano, Adelphi, 2005, pp. 38-47.

R. Carnero, *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano, Mondadori, 2010.

A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.

R. Cepach, *L'origine delle comete. Appunti sulla poetica dello stupore nell'opera di Daniele Del Giudice*, «Italienische Studien», 20, 1999, pp. 240-249.

M. Colummi Camerino, *Daniele del Giudice: narrazione del luogo, percezione dello spazio*, «Strumenti critici», 1, 1999, pp. 61-81.

Id., *Intervista a Daniele del Giudice*, «Il Verri», 19, 2002, pp. 65-75.

Id., *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Del Giudice*, in A. Cinquegrani, I. Crotti (a cura di), «*Un viaggio realmente avvenuto*». Studi in onore di Ricciarda Ricorda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 189-198.

M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, (1996), Torino, Einaudi, 2006.

C'è ancora possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice, «Pace e guerra», 8, 1980.

S. Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, «Cahiers d'études italiennes», 14, 2012, pp.163-181.

P. Daros, *Image et représentation chez Italo Calvino e Daniele Del Giudice*, «Chroniques italiennes», 75-76, 2005, pp.77-96.

Id., *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des «mythologies de l'écriture»*. Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice, Parigi, Hermann, 2016.

D. Del Giudice, *L'occhio che scrive*, in M. Belpoliti (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, pp. 176-179, inizialmente comparso in «Rinascita», 20 gennaio 1984.

Id., Intervento senza titolo, in *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 385-389.

Id., *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, in A. Borsari, *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992, pp. 91-102.

Id., *Meccanica per viaggi al limite del non conosciuto*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 293-315.

A. Dolfi, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze letterarie», 19, 1994, pp. 19-30, versione italiana di Id., *Daniele Del Giudice: Planimetry of Sight/Vision in Three Books*, in L. Pertile, Z. Barański, *The New Italian Novel*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 89–98.

Id., *La light knowledge di Daniele Del Giudice*, in M. Bresciani Califano, *La realtà e i linguaggi. Ai confini tra scienza e letteratura*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 313-325.

M. Donà, *Sul vedere obliquo. Note su "Staccando l'ombra da terra" di Daniele Del Giudice*, «Aut Aut: Rivista di Filosofia e di Cultura», 271-272, 1996, pp. 184-192.

M. Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2014.

F. Francucci, *Sedici dipinti, più o meno. Leggere e guardare nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, «Per Leggere», 32-33, 2017, pp. 113-141.

B. Grundtvig, *Aviazione: Topologia, topografia e percezione del luogo in Daniele Del Giudice*, «Revue Romane», 42/2, 2007, pp. 220-238.

Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice, D. Del Giudice a colloquio con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni, «Palomar. Quaderni di Porto Venere», 1, 1986, pp. 67-96.

C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Firenze, Cesati Editore, 2008.

M. La Ferla, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Palermo, Sellerio, 1994.

F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

J. P. Manganaro, *Construction et espaces de l'inachèvement dans l'œuvre de Daniele Del Giudice*, in D. Budor e D. Ferraris, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 231-242.

M. Martelli, *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in *Il lato oscuro delle parole*, 2015, Berlino, Peter Lang, pp. 57-69.

B. Mellarini, *Tra spazio e paesaggio: Daniele Del Giudice dallo stadio all'atlante*, «Sinestesiaonline», 16, 2016. Url: <http://sinestesiaonline.it/numero-16-anno-v-agosto-2016/> (ultima consultazione 29/07/2023)

Id., *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*, Venezia, Amos, 2021.

B. Mirisola, *L'ombra Lunga di Grotowski su Lo Stadio Di Wimbledon di Daniele Del Giudice*, in S. Costa, M. Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, ETAS, 2010, t. II, pp. 517-528.

Id., *Lezioni di caos. Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015.

A. Napoli, *Geografia del probabile. Per una rilettura de Lo stadio di Wimbledon di Daniele Del Giudice*, «Misure critiche», 1-2, 2003, pp. 279-285.

P. Antonello, *Microfisica Del Racconto*, «Nuova Corrente», 115, 1995, pp. 129-146.

Id., *La verità degli oggetti: La narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, «Annali d'Italianistica», 23, 2005, pp. 211-231.

N. Pireddu, *Towards a Poet(h)ics of "technē". Primo Levi and Daniele Del Giudice*, «Annali d'Italianistica», 19, 2001, pp. 189-214.

L. Quaquarelli, *La carta della memoria. Lo stadio di Wimbledon di Daniele del Giudice*, in S. Gola, L. Rorato (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli anni Ottanta*, Brussels, Peter Lang, 2007, pp. 88-99.

F. Ricci, *"Atlante occidentale": Daniele Del Giudice's "New Atlantis"*, «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», 1, 23, 1990, pp. 45-53.

L. Rorato, *Raccontare I Tigi. Viaggio tra memoria tecnica ed immaginaria in Staccando l'ombra da terra e I Tigi. Canto per Ustica di Daniele del Giudice e Marco Paolini*, in S. Gola, L. Rorato (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli anni Ottanta*, Brussels, Peter Lang, 2007, pp. 101-112.

G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018

J. Spaccini, *In un museo e davanti a un quadro. Lettura critica di un racconto di Daniele Del Giudice*, «Studia Romanica et Angelica Zagrabiensia», 51, 2007, pp. 147-181.

V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana del secondo Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2007.

S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Intervista a Daniele del Giudice*, in F. Bruni (a cura di), «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*». *Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 429-446.

S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

V. G. A. Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e "Lo stadio di Wimbledon" di Del Giudice*, «Studi (e testi) italiani», 17, 2006, pp. 271-283.

C. Thimonnier, *Entre animalité et probabilité: le personnage de Brahe dans Atlante occidentale de Daniele Del Giudice*, «Italiens: culture, civilisation, société», 12, 2008, pp. 475-493.

C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta ad oggi*, Roma, Carocci, 2018.

P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.