





Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex  
D.M. 270/2004*)  
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Il concetto di interazione nell'opera di Daniele Del Giudice

## **Relatore**

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

## **Laureando**

Niccolò Zanon

Matricola 839924

## **Anno Accademico**

**2014 / 2015**

## Indice

Introduzione.....p. 5

CAPITOLO PRIMO. *Lo stadio di Wimbledon*.....p. 8

**1.1 Coordinate: la questione da approfondire.**

**1.2 Tra il causale e il casuale: come approfondire**

*Londra, Ljuba, lo stadio: la causa e il caso*

*Per via di tecnicismi: Bazlen e i fondamenti della scrittura*

**1.3 Nella pagina scritta: Come si esprimono questi concetti mediante l'opera**

**1.4 Ponti tra discipline: nomina sunt res (parte 1)**

Concludendo

CAPITOLO SECONDO. *Atlante Occidentale*.....p. 33

Introduzione

**2.1 L'esperimento di Brahe**

*Wang: la forza di produrre ciò che si vuol vedere*

*Vedere per intenzione: ri-conoscere*

*Poter vedere: la concentrazione oggettivante*

*Riuscire a vedere: un minimo di parole, un massimo di immaginazione*

**2.2 L'esperimento di Epstein**

Le "Lezioni americane" di Ira Epstein

Precisione

Strumenti, oggetti...relazioni

**2.3 Soglia del visibile: ciò che si vede, ciò che si è visto (la memoria)**

**2.4 Ponti tra discipline: nomina sunt res (parte 2)**

*Enormi globi di stelle generano enormi globi di stelle:*

*dalla matematica alla fisica*

Concludendo

CAPITOLO TERZO. *Nello stadio di Reims*.....p. 59

Introduzione

**3.1 *La verità di Barnaba: la cecità***

*Quadro 1: la malattia di Barnaba*

*Quadro 2: Barnaba sano, alla luce del ricordo*

*Quadro 3: Barnaba reagisce alla malattia:*

*discipline e norme di adattamento*

*Quadro 4: Marat e il Marat assassiné. I quadri come ultima cosa da vedere*

**3.2 *L'incontro con Anne: errare, errare, amare***

CAPITOLO QUARTO. *Staccando l'ombra da terra*.....p. 81

Introduzione

**4.1 *Dal volo di fantasia al volo concreto: la dinamica del pensiero***

**4.2 *Staccando l'ombra da terra: il volo concretato***

**4.3 *Io e altro: identità e morte***

CAPITOLO QUINTO. *Orizzonte mobile*.....p. 97

Introduzione

**5.1 *Uno e poi uno e poi uno: storie di nominazione***

**5.2 *Cavalli, fuochi, penne e ghiacciai***

**5.3 *L'ultima luce: cielo di minuscoli cristalli***

Conclusione.....p. 137

BIBLIOGRAFIA.....p. 141

## Introduzione

Nell'estate del 1985 Italo Calvino sta lavorando alla preparazione delle sei conferenze che dovrà tenere presso l' Università Harvard, Massachusetts, durante l'anno accademico seguente. Nell'introduzione a questo ciclo di approfondimenti scriverà: «La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici»<sup>1</sup>.

Due anni prima, nel '83, un trentaquattrenne romano aveva pubblicato il suo primo romanzo per Einaudi, beneficiando in quarta di copertina di una nota dello stesso Calvino, in cui si diceva: «il giovane ha fatto la sua scelta: cercherà di rappresentare le persone e le cose sulla pagina, non perché l'opera conta di più della vita, ma perché solo dedicando tutta la propria attenzione all'oggetto, in un'appassionata relazione col mondo delle cose, potrà definire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè sé stesso»<sup>2</sup>.

Questo giovane di cui parla Calvino è Daniele Del Giudice.

Le due frasi sopracitate ben dispongono al percorso che si compirà sulle orme dello scrittore romano.

Del Giudice, «cresciuto nelle periferie di Roma con la passione comune dei motori e delle motociclette»<sup>3</sup>, aveva due compagnie di amici. Un gruppo si basava «sui carburatori, le valvole, i pistoni»<sup>4</sup>, l'altro gruppo invece leggeva romanzi e parlava «di filosofia e di letteratura»<sup>5</sup>, e Del Giudice andava a nozze con entrambi, tant'è che 'da grande', quando sarebbe diventato lo scrittore, gli sarebbe sembrato «naturale introdurre gli elementi di quella [...] formazione profana»<sup>6</sup>.

Si vedrà in questo lavoro come la letteratura di Del Giudice si sviluppi sempre sul dialogo di queste sue due vecchie compagnie, e come lo scrittore abbia riflettuto lungamente su quell'atto, che con suo inesauribile stupore, le intrecciava: la scrittura.

---

1 I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2012, p. 3.

2 D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 2009, p. 128.

3 D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, p. 9.

4 *Ibidem*

5 *Ibidem*

6 *Ibidem*

Nel primo capitolo si analizzerà il suo romanzo d'esordio, *Lo stadio di Wimbledon*. Il romanzo tratta proprio di quel punto di intersezione probabile tra il saper vivere e il saper scrivere. Attraverso le mosse del protagonista si andranno a delineare i primi tratti importanti della sua letteratura. Il «congiungere la precisione tecnica a una certa qualità di evocazione»<sup>7</sup>, l'obiettivo fissato di «trovare una misura discreta tra il controllo della situazione e un certo abbandono»<sup>8</sup>, che si tradurrà in altri termini nella formulazione di quell'unione maieutica tra concentrazione e distrazione. Poi l'avvicinabilità soltanto asintotica della conoscenza e il gusto ancora acerbo, ma già messo all'opera, per le metafore estese articolate su un linguaggio specifico.

Il protagonista approfondirà l'enigma Bazlen, il *non-scrittore* triestino, personaggio realmente esistito e influente letterato dello scorso secolo. La sua umanità tuttavia è sfocata a tal punto che poco a poco si dissolve nel racconto, nei racconti, lasciando la leadership del romanzo ai temi che interessano lo scrittore. In questo si può rinvenire il tratto dell'esordiente, ancora non totalmente padrone del mezzo espressivo. Nonostante questo si vedrà come già qui Del Giudice riuscirà a dare corpo formale al suo concetto cardine, attraverso una frase che in sé racchiude il suo modo di intendere la dinamica almeno conoscitiva dell'uomo. Al termine dell'analisi si è iniziato un discorso parallelo, ma convergente nella prospettiva, all'interno del quale si vede come i temi sollevati dalla prima opera di Del Giudice si mettano in relazione con i fondamenti delle due discipline più influenti dell'ultimo secolo: la meccanica quantistica e l'informatica.

Il secondo capitolo, *Atlante Occidentale*, dà il primo esito forte alla doppia natura delle radici affettive in cui si è formato Del Giudice. Esso infatti narra la storia il nascere di un'amicizia, tra un giovane fisico e un vecchio scrittore. In questo romanzo i contenuti narrati palesano fortemente che l'oggetto dell'interesse di Del Giudice è il suo strumento di lavoro: la scrittura. E' soprattutto un romanzo sul vedere: Epstein, lo scrittore, non vuole più scrivere perché sente di avere moltissimo da vedere; Brahe, il fisico deve, con molta intenzione, vedere delle forme, o meglio deve formare con il suo vedere delle forme, così da provare sperimentalmente una teoria. Dal canto suo, Del Giudice «vede veramente soltanto quando scrive»<sup>9</sup>. Questo romanzo sul formare

---

7 D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, p. 44.

8 D. Del Giudice, *Op. Cit.* p. 95.

9 D. Del Giudice, *In questa luce*, p. 41.

vedendo, permetterà al termine dell'analisi di proseguire il dialogo tra l'opera di Del Giudice e le scienze contemporanee, ed in particolare sul rapporto tra tecnica e conoscenza.

Il terzo romanzo analizzato, un romanzo breve, *Nel museo di Reims*, ripresenta il tema della vista, come metafora del conoscere, incarnando il tema nel giovane Barnaba, ex ufficiale di Marina in procinto di perdere la vista. La lettura data al romanzo segue come direttrice primaria il rapporto tra Barnaba e Anne. Attraverso il loro incontro, Del Giudice ha l'occasione di parlare della conoscenza e dell'errore, della verità e dell'interpretazione, temi a lui estremamente cari fin dalla prima ora, ma questa volta fondando il loro intreccio su quanto di meno razionalizzabile ci sia: emozioni, sentimenti e fiducia. Per questo motivo si è deciso di riorganizzare gli avvenimenti seguendo un ordine cronologico, coll'intento di restituire nell'analisi la densità del momento d'incontro.

Il quarto capitolo è dedicato alla raccolta *Staccando l'ombra da terra*. In essa Del Giudice compie una metafora estesa e complessa. Egli descrive cosa voglia dire essere pilota d'aerei, cosa abbia voluto dire essere piloti della fantasia, e da qui quali siano le medesimezze e le differenze. Gli aspetti che si sono ritenuti più interessanti di questa metafora estesa sono: il fatto che il volo *in corpore* sia stato reso possibile e si realizzi grazie a null'altro che linguaggio e rappresentazione; e in virtù di questo, il paradosso secondo cui «per arrivare dove [si vuole] arrivare [si debba] mettere 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»<sup>10</sup>.

Il quinto e ultimo capitolo si apre sui concetti di rapidità, esattezza e metodicità. In questo modo si è potuto svolgere un dialogo tra Del Giudice, Calvino e Levi. Da qui si è giunti alle porte dell'ultimo romanzo di Del Giudice, *Orizzonte mobile*. Esso narra la storia di quattro viaggi, tre reali e uno immaginario, verso un'unica destinazione: l'Antartide. Piuttosto che di viaggi si parla di esplorazioni. L'analisi del romanzo, condotta secondo i tratti più rilevanti si sospenderà prima dell'atto finale, con un intermezzo su alcuni punti pertinenti della letteratura contemporanea che funge da atrio all'analisi seguente, e alla sintesi finale.

---

10 D. Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino, 2000, p. 90.

## Capitolo 1

### *Lo stadio di Wimbledon*

*Lo stadio di Wimbledon* è il romanzo d'esordio di Daniele Del Giudice. Pubblicato da Einaudi nel 1983, fu accompagnato da uno scritto di Italo Calvino in quarta di copertina, in cui egli presentava il romanzo e proponeva una delle possibili strade di lettura<sup>11</sup>.

Si narra la vicenda di un individuo che intende approfondire una questione. L'analisi dell'opera si muoverà attraverso il tentativo di rispondere alle seguenti domande:

- Qual è la questione che il protagonista vuole approfondire?
- Come tenta di approfondirla?
- Quali sono i concetti e le idee che scaturiscono dalla sua ricerca, e quindi dal romanzo che la ospita?

#### **1.1 *Coordinate: la questione da approfondire.***

Il protagonista e narratore della vicenda è anonimo. Egli intende approfondire il motivo per cui Roberto Bazlen non abbia scritto.

Da questa intenzione, procedono i passi dell'intera vicenda. Fatti, parole e azioni narrate si susseguono nella mente del lettore contribuendo a comporre la continuità del medesimo cammino.

A partire da esigenze filosofiche di matrice etico-gnoseologica, Del Giudice ragiona

---

<sup>11</sup> Lo stile della nota Calviniana è conforme al suo pensiero sulle caratteristiche che doveva presentare una proposta editoriale: "Noi non imponiamo mai un libro, ma lo proponiamo. Allo stesso modo, non lo giudichiamo mai, ma suggeriamo una delle tante strade per leggerlo. Non lasciarti andare mai a valutazioni. Tu, al massimo, indichi un percorso: e devi lasciar ben intendere che non è il solo, ma uno dei tanti". G. D. Bonino, *Alfabeto Einaudi*, Garzanti, Milano, 2003, p. 61.

Sul lavoro di Calvino per Einaudi, e sulla sua idea di proposta editoriale esiste una nutrita bibliografia. Per questo lavoro si è fatto affidamento sui seguenti testi: Aa Vv, Luca Clerici e Bruno Falchetto (a cura di), *Calvino & l'editoria*, marcos y marcos, Milano, 1993; Domenico Ribatti (a cura di), *Italo Calvino e l'Einaudi*, Stilo Editrice, Bari, 2009; oltre all'opera sopracitata di Bonino.

sulla natura dello scrivere, rappresentando questo suo ragionare sulla pagina. Nella raccolta di saggi *In questa luce*, scrive: «Io credo che uno scrittore "vede" veramente soltanto quando scrive»<sup>12</sup>.

Così *Lo stadio di Wimbledon* si configura come il mezzo narrativo in cui avviene, nei termini di Klettke: «la fusione di una biografia di Bazlen con l'autobiografia di una [...] poetica del romanzo»<sup>13</sup>. L'enigma del romanzo è vissuto dal protagonista come una coordinata. Egli va verso Bazlen come si va verso Nord. Si attraversano molti luoghi, molte persone si incontrano e molti pensieri si maturano andando verso Nord, pur senza mai giungere ad un punto reale, e poter dire: ecco, questo è il Nord.

## 1.2 *Tra il causale e il casuale: come approfondire.*

Seguendo la rotta Bazlen, il protagonista compie dei viaggi prima verso la città in cui Bazlen visse, Trieste, poi verso Londra. Nell'uno e nell'altro caso interagendo con quelli che un tempo furono gli amici del *non-scrittore*.

E' interessante notare come gli attori della vicenda intrattengano un complesso rapporto di mutua interazione. Il protagonista si relaziona già con il suo stesso cercare:

Dopo la biblioteca la situazione è ancora più incerta. L'università? [...] quella vecchia o quella nuova? [...] Andare in via Cecilia Rittmeyer [via in cui abitava Bazlen]? Escluso, questo non è un pellegrinaggio. Potrei andare al cronicario. [...] Andare subito al cronicario? Andare veramente all'università? Andare a pranzo? [...] [Ho] deciso di non pensare più a cosa faccio qui. E' subentrata una pigrizia opaca del fantasticare<sup>14</sup>.

La ricerca mette in relazione Bazlen, i suoi vecchi amici, Trieste, Londra, e certo su tutti il protagonista. Tutti questi esistono come figli della stagione che li cresce, determinati e vivi; ed essi, interagendo tra loro per mezzo della ricerca, contribuiscono a comporla. Questa è grossomodo la dinamica del romanzo, come Del Giudice approfondisce la questione.

---

12 D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, p. 41. D'ora in avanti nel testo con sigla (IL).

13 C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito, Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Cesati Editore, Firenze, 2008, p. 25.

14 D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 10-11. Poi nel testo (SW).

## *Londra, Ljuba, lo stadio: la causa e il caso*

Londra appare come possibilità già nel momento del secondo viaggio a Trieste. Al termine di un incontro con un amico anonimo di Bazlen, avvenuto in un bar/ufficio, questi gli indica la capitale Britannica come una coordinata molto importante del suo itinerario. Nel bar «i rumori di giornali o di tazzine o di sedie coprono un silenzio molto più scrupoloso» (*SW*, 27). I due personaggi scandiscono nel silenzio battute che per profondità e franchezza danno al lettore una buona serie di informazioni su Bazlen: «Lui lottava, non era di quelli che rinunciano a priori, cercava di avere qualcosa dalla vita; poi però credo che finisse per essere deluso. Ma può darsi che questo che dico sia molto personale. Purtroppo io sono un uomo abbastanza depresso, e con poche speranze, e forse gli attribuisco qualcosa che è mio» (*SW*, 26). Prossimi al congedo, l'anziano signore dice: «Deve assolutamente parlare con Ljuba<sup>15</sup>. Gli è stata più vicina di tutti, è una donna straordinaria. Vada a Londra, e parli con lei» (*SW*, 33).

L'importanza di Ljuba verrà ribadita all'interno di questo secondo capitolo dalla "signora dei sestanti": «Ljuba Blumenthal è una donna straordinaria. Vedrà, per lei sarà un'esperienza indimenticabile conoscerla; la voce di quella donna le resterà negli orecchi» (*SW*, 39-40). Così viene consolidata la volontà dell'incontro con Ljuba.

Nel vocabolario empirico e contestuale del protagonista, Londra ha un significato: il conoscere; e due sinonimi: Ljuba e Bazlen.

La capitale inglese viene raggiunta in aereo, e la permanenza dura due giorni. Una volta là, un evento fortuito, «improvviso e pacato come una visione» (*SW*, 111), lo colpirà profondamente: il nome del quartiere in cui si trova, Wimbledon.

Siamo in prossimità del termine della narrazione, a poco più di dieci pagine dal punto conclusivo. Il protagonista sta accingendosi ad andare all'appuntamento a casa di Ljuba. Si è organizzato in anticipo, «lasciandosi un po' di tempo per pensare» (*SW*, 111), ma come già spesso gli è accaduto nell'arco della vicenda, si *distræ*; cioè si toglie dall'attrazione che lo spinge alla continuità della sua ricerca e si fa rapire dalle discrete percezioni del momento. Così, «annusando l'odore degli alberi, o immaginando la vita nelle case» (*SW*, 111), supera l'abitazione di Ljuba quasi senza accorgersene e prosegue,

---

15 Cfr. *A Liuba che parte*, in E.Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2004.

fino ad arrivare ai piedi dello stadio di Wimbledon.

Egli ha fissato un appuntamento, ha questioni a cui pensare, l'intera storia va continuata tramite un incontro determinante, eppure finisce attratto da quell' «impulvio morbido in cui si raccoglie l'attenzione del paesaggio» (*SW*, 111). Qui è racchiuso interamente il messaggio etico del romanzo. L'atteggiamento discontinuo del protagonista, quella parte di sé che sfugge alla concentrazione sul problema, lo porta ad un avvenimento non programmato, in cui le forze centrifuga e centripeta lavorano costantemente e con decisione, spingendolo lontanissimo, nelle prossimità di una riflessione che s'addenserà, fino a diventare il simbolo del romanzo.

Rifletterà sul tennis, che con l'enigma Bazlen si potrebbe pensare c'entri poco. Invece, sovrapponendo l'esperienza casuale e discreta, la visita allo stadio, a quella causale e continua, l'incontro con Ljuba per Bazlen, giungerà ad uno snodo importante del suo cercare. E' significativamente denso questo momento narrativo, che d'altronde dà il titolo al romanzo, perchè rivela in modo esaustivo messaggio e legge dinamica del libro. In principio, nella mente del protagonista, Londra è newtonianamente il contenitore neutro di un motivo d'interesse, Ljuba. Come era accaduto per Trieste, usando un'espressione di Mirisola, la città spogliata «di ogni mitizzazione o patina letteraria»<sup>16</sup> si fa luogo del presente. Di più, è luogo di un presente specifico, quello dell'interesse del protagonista, ed ella esiste solo dove l'interesse del protagonista la riguarda, altrove non esiste («Soltanto adesso mi rendo conto di dove sono»<sup>17</sup>). Per questo Wimbledon Park non desta nella mente del ricercatore nessun indizio del luogo in cui si trova, per questo gli appare inaspettato. Solo una volta entrata nell'ordine del suo interesse *gli* appare. Parrebbe che l'intento della ricerca del protagonista, fare luce sull'enigma Bazlen, dia quindi forma a qualsiasi 'vedere' del protagonista, modellando secondo il proprio *interesse*<sup>18</sup> persone, città, mezzi di trasporto, e perfino sé stesso. Come Del Giudice 'vede' solo quando scrive, il protagonista 'vede' solo quando ri-conosce. Quando cioè

16 B. Mirisola, *Lezioni di caos, Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2015, p. 61.

17 *Ibidem*

18 *Interesse* [dal verbo lat. interesse «essere in mezzo; partecipare; importare», comp. di inter «tra» esse «essere»]. E' fondamentale specificare che il termine è qui utilizzato non nel senso di utilità, vantaggio materiale o spirituale, bensì come "partecipazione pratica e attiva dello spirito a una qualsiasi realtà, fatto, evento, applicazione, che si concreta in vario modo, come desiderio di conoscere, di apprendere, come curiosità e attenzione di fronte a ciò che si vede, si ascolta, si legge, come impegno nello svolgimento di un'attività". Da *Vocabolario Treccani* on line, [www.treccani.it/vocabolario](http://www.treccani.it/vocabolario).

nell'atto specifico del vedere contingente, si concentrano simultaneamente quelli che Platone definiva il vedere intelligibile e il vedere sensibile. Massimo Donà, nel suo *Luce, ombra e vera cecità*, sostiene, sulla scorta di Platone, che «noi possiamo dire di aver visto solo quando qualcosa si sia fatto da noi chiaramente *ri-conoscere*»<sup>19</sup>. Qui però si vogliono prendere le distanze da una sfumatura di significato della visione Platonica. Per questi infatti, la visione intelligibile possiede un primato assoluto, e il vedere sensibile è relegato a una funzione meramente ancillare. In Del Giudice invece, entrambe le componenti hanno medesima dignità. Se si dovesse scegliere un tema, un solo tema con cui presentare Del Giudice, si potrebbe forse scegliere questo senza aver troppo timore di tradirlo. Nell'intento di approfondire e comunicare questa idea, Del Giudice darà i lineamenti, in *Atlante Occidentale*, al personaggio Ira Epstein: «Tutta la mia vita, tutto il mio lavoro non è stato altro che raccordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all'esperienza e ai sentimenti, alla percezione di sé, alle idee. Forse quello che ho inventato fin qui non è altro che una lente speciale, che permette di vedere lo sfondo e la figura nella loro relazione, in pari dignità»<sup>20</sup>.

Tornando a *Lo stadio*. «Ogni tanto, poi, l'ossessione di quello che gli altri saprebbero vedere dove io, camminando e guardando, non vedo nulla»<sup>21</sup>. Londra rappresenta la possibilità di vedere, e il protagonista spera di non perdere l'occasione di vedere, dove potrebbe. Si diceva che Londra viene negata nel suo aspetto di mito culturale, a favore dell'interesse del protagonista. Ma anche quest'ottica non soddisfa l'animo del protagonista e dell'Autore: «Smetto di leggere. Guardo le cose qui [...]. Mi sposto continuamente, senza poter staccare un pensiero dal suo sfondo. [Forse] è proprio questo: per la prima volta tutto quanto mi ha portato fin qui mi sembra [...] quasi un impaccio alla naturalezza con cui potrei stare in questa camera» (*SW*,109-110). Così Londra riappare determinante in sé, lontano dalla continuità intenzionale del protagonista. La distrazione del protagonista rappresenta la sua dedizione al momento, una concentrazione altra in esso, vissuta nella sua naturalezza. Qual è quindi questa sua naturalezza? Proprio in questo tipo di ottica troverà la chiave di volta la sua ricerca. Lo

---

19 M. Donà, *Luce, ombra e vera cecità*, in AA.VV. (a cura di) G. Pasquale, *Ritorno ad Atene*, Carocci Editore, Pisa, 2012, p. 77.

20 D. Del Giudice, *Atlante Occidentale*, Einaudi, Torino, 2009, p. 66.

21 D. Del Giudice, *Op. cit.* p. 34.

stadio, il tennis, la macchina fotografica lasciata incustodita sulle gradinate, saranno per lui una distrazione dalla continuità del suo cercare, dedicando la sua attenzione ad una figura (il tennis) tolta dal suo sfondo (enigma Bazlen). Così permetterà alle due componenti del medesimo momento: lo sfondo/continuità (Bazlen) e la figura discreta tolta da essa (tennis), non solo di essere compresenti, ma di interagire tra loro spontaneamente, e di farsi cogliere da lui in un solo momento, «un momento di assoluta simultaneità, in cui tutto appariva compresente» (*SW*, 5), un momento in cui si riesce a *partecipare* spontaneamente di entrambe le sue componenti, compresenti nella simultanea doppia loro natura: continuità e discrezione, in una parola, naturalezza.

Per essa la ricerca del protagonista non potrà concludersi, ma solo continuamente determinarsi, o più conformemente, fiorire, ed egli ne è consapevole, come dimostra espressamente al termine del romanzo. Dopo tutto il suo indagare, si sente così: «Non sono mai stato così all'inizio, determinato e incerto» (*SW*, 124).

Ha forse questo senso l'informarsi. E' il gesto di darsi a un'informazione, di essere informazione, per mezzo non di forme, ma di in-formazioni, ovvero corpi in procinto continuo e perenne di avere una forma.

#### *Per via di tecnicismi: Bazlen e i fondamenti della scrittura*

C'è un testo prezioso di Del Giudice nella raccolta *In questa luce*, il cui titolo è *Trieste e Bazlen*, nel quale i tratti somatici di questo personaggio immaginato da Del Giudice sono già più che abbozzati. E' evidente da questo testo come Bobi Bazlen personaggio, il «*non-scrittore*», come lo appella Del Giudice, funga da incastro su cui possa far leva la riflessione. La questione sollevata dallo scrittore romano si muove indagando la natura dello scrivere, la sua genealogia e la sua fenomenologia, per approdare poi nel territorio gnoseologico ed etico.

Del Giudice mette in piedi la vicenda de *Lo stadio di Wimbledon* per ragionare sullo scrivere, scrivendo. La preoccupazione più grande che porta con sé l'atto dello scrivere è

di rendere giustizia a ciò che affermando si nega; all'ombra che porta con sé ogni luce, per usare la sua terminologia. Per questo spinge il suo protagonista a voler sapere come mai Bobi Bazlen non abbia scritto.

C'è un limite fondamentale nel *flatus voci*, così come nella riga scritta: una parola viene dopo l'altra, non si possono dire due parole contemporaneamente, non si possono, non si possono dire più cose contemporaneamente, che è quello che uno vorrebbe dire davvero: non soltanto dire una cosa e il suo contrario, ma dire contemporaneamente cose opposte, fare più parti in commedia (*IL*, 27).

Il grande, il grosso blocco *fluidò* deve essere stillato in gocce sulla pagina; corre un brivido lungo la schiena dello scrittore all'idea che il suo pennino non regga l'immensa portata, e l'esperienza si risolve in uno spargimento d'inchiostro. «Lessico e sintassi sono strumenti della lotta col linguaggio – perché c'è sempre un conflitto con il linguaggio – che per me significa aver cura della parte in ombra del linguaggio, della parte misteriosa del linguaggio» (*IL*, 29). La conoscenza, come la scrittura, lavora tracciando distanze tra le cose. Tenta di ridurre quel margine acuendolo, piuttosto che rigettandolo, poiché solo nella differenza delle forme le è consentito di muoversi apparentemente. E' ciò che compiono la tecnica e il linguaggio tecnico. Ad esempio il protagonista, osservando un guardiamarina, pensa a che cosa potrebbe invidiargli, e lo rintraccia nell' «abitudine a considerarsi in riferimento a qualche cosa» (*SW*, 45). Per questa ragione a nomi come «chiesuola della bussola, madiere, alidada [...] il guardiamarina non rinunciarebbe per nessun motivo. [Gli] piacciono perché non hanno sinonimi, e possono congiungere la precisione tecnica a una certa qualità di evocazione» (*SW*, 44). Attraverso la differenza e il dettaglio si cerca di cogliere l'identità delle cose, al negativo. La scrittura rappresenta l'inevitabilità del gesto artistico, e da essa non ci si può astenere, in nessun modo<sup>22</sup>. Questo costituisce la difficoltà del gesto dello scrivere. E' vero, «[nei] libri ci sono gesti, modi di muoversi, relazioni con gli oggetti, immagini di comportamento, e si aggiungono alle migliaia di comportamenti o di ragionamenti che uno ha già, e che poi inconsapevolmente riutilizza nella vita, come tutto» (*SW*, 117).

---

22 Dalla tematica del gesto, il già citato Mirisola ha condotto un interessante approfondimento sui possibili legami tra Del Giudice e Grotowski. Qui lo si riprenderà nel prosieguo del lavoro. Per approfondire, B. Mirisola, *Op. cit.* pp. 60-70.

Ma « [il] vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno *che scrive*» (*SW*, 117). Così, ogni artista che si rispetti tenta di portare un poco più in là il limite del gesto artistico, e ciò è possibile solo riconoscendo il gesto artistico come forzatamente finito (seppur possibilità infinita) dopo averlo cioè fatto differente dal resto. I resti di quei naufragi di cui parla Bazlen sono i capolavori, gole che gli artisti hanno scavato, togliendo terra su terra, per arrivare al fondo delle cose, così in profondità da non poter più risalire.

In fondo un compito che uno si può dare è proprio quello di mostrare come in ogni epoca e secondo i propri mezzi realtà e linguaggio possono essere incrociati anche in un altro modo, e compiendo quel modo fare il suo bel naufragio. L'importante è non fare naufragio nello stesso punto dove in questo secolo si sono inabissati giganti, grandi navi, enormi transatlantici; insomma, trovati un'altra tomba in mare, perché questa è già occupata. Questo forse si può ancora fare: trovare un posto nuovo dove compiere un piccolo e personale naufragio (*IL*, 34).

Questo è quindi l'intento di Del Giudice scrittore, o se si vuole la risposta alla famosa domanda che si era posto Saba: Cosa resta da fare ai poeti?<sup>23</sup>

E' interessante cercare di desumere quale possa essere la relazione tra il punto di vista di Del Giudice e quello del suo personaggio Bazlen. Quest'ultimo, all'interno del suo incompiuto *Il capitano di lungo corso* dice: «Vera vita vuol dire: inventare nuovi luoghi dove poter naufragare...ogni nuova opera è solo l'invenzione di una nuova morte»<sup>24</sup>. Si può stringere qui il nodo. Questo si direbbe essere il bivio e di lì in poi, a sinistra si va per Del Giudice, a destra per Bazlen. Quando Bazlen dice che "ogni nuova opera è solo l'invenzione di una nuova morte", offre al lettore una *qualità* di ogni opera letteraria. Tramite l'avverbio di modo "solo" specifica che il modo in cui ogni nuova opera è l'invenzione di una nuova morte, è anche l'unico modo possibile di quel soggetto opera. Con queste parole si potrebbe pensare che Bazlen si riferisca al fatto per cui scrivere qualsiasi cosa comporti la morte delle infinite possibilità. Che una qualsiasi affermazione implichi con la sua esistenza necessariamente la negazione è un topos

---

23 Umberto Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* (1911), in *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1948, p. 674.

24 R. Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, in *Scritti: Il capitano di lungo corso- Note senza testo- Lettere editoriali- Lettere a Montale*, postumo, a.c. R. Calasso, Adelphi, Milano, 2002, p. 170.

della tradizione filosofica occidentale, e corrisponde al motto spinoziano: *omnis determinatio est negatio*. Gli enti reali, come enti algebrici, sottostanno a condizioni storiche di formalità. Questo formarsi, che in letteratura è costituito dal duplice atto di scrivere-leggere un'opera, è il solo modo che la letteratura ha di esistere, ed è insieme affermazione di sé-negazione di altro, ma anche affermazione di sé-negazione di sé. Perciò la forma solo apparentemente si toglie all'infinito. «Penso a "timore" o a "deludere", così scomponibili in decine di traiettorie, disparate come le linee di una scissione nucleare» (*SW*, 102). Il modo di ricercare del protagonista, riflette il modo di conoscere per probabilità di Del Giudice, sempre attento a non mortificare la compresenza del diverso nel medesimo, tenendo cioè a mente ciò che dice un suo personaggio, amico di Bazlen, ossia che «l'essere spaesato, o il cosmopolitismo» (*SW*, 27) probabilmente sono le due facce della stessa medaglia. Del Giudice comincia a narrare conscio che non oltre, ma *nella* forma vi sia quella tensione infinita che rende vivo l'artistico; quel gesto che consta del «tramare contro quel movimento perpetuo con lo stesso colpo con cui bisogna ricucirlo» (*SW*, 112).

Qui nasce Del Giudice scrittore, nel nucleo di interazione dei ferri del suo mestiere: il discreto, il particolare, il significante insieme simultaneamente al continuo, all'universale, al significato. Parimenti l'interazione avviene anche tra lo scrittore e la scrittura. A tal proposito il protagonista si spingerà in una riflessione metaforica sulla gerarchia marinaresca, e si può scorgere in questa divagazione una confidenza di Del Giudice, sul suo rapporto con la scrittura, o se si vuole sul rapporto tra sentimento e tecnica linguistica per comunicarlo: «una volta avrei preferito il secondo ufficiale. Il comandante è il comandante; ma il suo secondo dispone le cose affinché si eserciti il comando. Controlla e media con l'equipaggio. Non è un vice; anzi dal punto di vista del grado è un pari grado. [...] A me sembrava che il secondo garantisse la continuità del tutto. Poi, poco alla volta, ho cominciato a capire il valore del principale, e ad apprezzarlo» (*SW*, 45). Chi sia il comandante e chi il secondo è questione tutt'altro che chiara. Alcuni elementi farebbero propendere per la soluzione: comandante=sentimento; secondo=tecnica. Ma risulta ancora troppo oscura per abbozzarne un'interpretazione solida. In ogni caso egli mira a concentrare queste forze in un ideale pratico che Calvino

nelle *Lezioni americane* avrebbe definito d'esattezza, e che il suo personaggio Epstein allenerà per tutta la vita col nome di precisione; «[non] la pignoleria, che è un restringimento del campo visivo né la perfezione che ne è l'allargamento illimitato, ma la precisione, come si allena un muscolo»<sup>25</sup>. Lo dimostra ad esempio quando decide di inserire la *summa* dell'intero senso del suo romanzo in una definizione, quella riportata poc'anzi sul *movimento perpetuo*. Il protagonista ragionando su se stesso, su Bazlen e sullo scrivere, penserà al «piacere di essere nel tempo, di farcela rischiando tra le immagini, rischiando anche la propria, lasciando che diventi una proprietà comune, modificata, viva» (*SW*, 101). La sua sensibilità perciò si sviluppa su di un Io discreto, flessibile, capace di modifiche e per questo integro e universale.

Le modalità del suo ingresso in letteratura assomigliano molto ad un rito di iniziazione, per il valore simbolico che ciò che è materiale assume nel suo vedere e nel suo dire. Il tennis perciò, smette di essere *solo* sport unicamente se esso viene approfondito al massimo grado della sua specificità. Solo così se ne possono cogliere i segreti di universalità.

Ogni individuo particolare non fa altro che ri-velare (in senso proprio: ossia, secondo la duplice ed essenzialmente contraddittoria valenza del nascondere e del mostrare) l'esistenza di un'individualità originaria ed assolutamente universale- ossia di ciò che esso è "in realtà", di un'individualità che non può che esser unica ed indivisibile (e quindi negante la molteplicità formale in essa originariamente compresa)<sup>26</sup>.

Grazie a questa affermazione di Donà, si può rilevare per confronto, la bellezza del pensiero di Del Giudice, uguale si direbbe nelle generalità, ma profondamente differente per approccio. Del Giudice considera fino in fondo il carattere di universalità presente in ogni singolarità, senza mai ridurre le singolarità a manifestazioni dell'uno, dell'universale. Anzi proprio in quanto manifestazioni dell'universale le indaga come fossero identità specifiche. In questo ricercare l'esattezza della loro specificità, le frequenta, le abita (qui l'*ethos*, che significa sia «comportamento», sia «abitazione»), le

---

25 D. Del Giudice, *Atlante Occidentale*, p. 108.

26 M. Donà, *La divina individualità. Annotazioni sul "De la causa, principio e uno"*, in "Teoria", a.XIII, 1993, n.I, p. 109.

approfondisce in quanto individualità, per vedere e godere fino a che punto, fino a quale grado di profondità e complessità di dettaglio sa essere molteplice l'uno, fino a che punto sappia essere singolare, l'universale. La dedizione alla specificità di Del Giudice comunica questo intendimento: si comprende l'universalità solo dandosi completamente alle sue specificità. In questo modo il tennis può divenire poetica, può divenire occhi per vedere e lingua per dire ciò che si vede. "Tramare contro quel movimento perpetuo con lo stesso colpo con cui bisogna ricucirlo"<sup>27</sup> è l'effigie del suo esordio letterario, un coraggioso modo per definire al contempo il narrare, e il suo narrare.

### **1.3 Nella pagina scritta: Come si esprimono questi concetti mediante l'opera**

«[Non] mi interessa il guru, o l'eminenza grigia, o il lettore di libri strani [...], nemmeno l'autore di gesti esemplari [...]. Quello che a me interessa è un punto, in cui forse si intersecano il saper essere e il saper scrivere» (*SW*, 96).

Da queste premesse si muove la ricerca del protagonista, e si muove in treno. Proprio sul treno si trovano molte immagini chiave del romanzo. Ad esempio, il modo in cui il protagonista si pone alla ricerca viene detto, velatamente, in questi termini: «I treni più belli sono quelli che hanno qualche carrozza con la forma della casa; [...] tutto si muove e viaggia, ma la posizione del corpo non segue le file, non è da viaggio, è rilassata e con l'angolatura discontinua, da casa» (*SW*, 79). Così il protagonista intende approfondire la questione, andando a Trieste e a Londra, di amico in amico, «da un lato [seguendo] la storia e dall'altro [cercando] di capire qual è il tempo interno con cui [essi parlano]». Cioè cercando di «trovare una misura discreta tra il controllo della situazione e un certo abbandono» (*SW*, 95). Gli amici di Bazlen si rivelano disponibili, chi più chi meno, a parlare di lui, e ognuno dirà letteralmente la sua. Chi ammetterà di non saper distinguere nel ricordo tra se stesso e Bazlen («Purtroppo io sono un uomo abbastanza depresso, e con poche speranze, e forse gli attribuisco qualcosa che è mio» (*SW*, 26)), chi non può assicurare un parere solido e incontrovertibile («Queste mie sono impressioni del

---

<sup>27</sup> *Ibidem*.

momento. Magari tra dieci minuti avrò un'impressione contraria» (*SW*, 28)), chi lo assicura della *in-fondatezza* del suo parere («Lei non deve dimenticare che io ero dentro a tutto ciò. Altri erano fuori, spettatori piuttosto» (*SW*, 58). Il protagonista si accorge ben presto della tendenza a volgere a infinito della ricerca: «Sono venuto qua per capire perché uno scrittore non ha scritto. Ora ogni cosa si dilata» (*SW*, 67). Eppure egli nutre gusto per questa diversità del medesimo cercare, che è lo specchio dell'alterità che scorge puntualmente nella medesimezza. Lo si capisce ad esempio da questo commento su un'apparente banalità, le manovre di guida che vede davanti a sé, aspettando l'autobus: «lo stesso gruppo di operazioni ripetuto decine di volte [...]; le distanze, gli spazi di manovra sono identici per tutti, anche i movimenti, ma ognuno passando qui davanti si comporta in un modo che a me sembra eccezionale» (*SW*, 25). Da qui si può notare l'attitudine del protagonista a una ricerca che non assuma un carattere forzatamente stilizzato, ma si possa comporre di qualsiasi atto, dal più casuale al più organizzato. Per questo quando Ljuba gli dirà che «soltanto attraverso le storie» (*SW*, 99) può capire, lui reagirà sorridendo ed esprimendo il suo disaccordo, poiché a suo parere invece «ci sono tantissimi altri modi» (*SW*, 99). Si riflette poi in più di un'occasione sul rapporto che lega l'esperienza, la memoria e il racconto. Il protagonista a tal proposito è molto vigile. Sempre da Ljuba ad esempio, i primi istanti passano al suo ricordo nel seguente modo:

C'è stato un momento – non molto lungo: sono entrato in casa, abbiamo detto le prime cose prendendo nota in silenzio dei particolari, per farci subito un'idea dell'altro – in cui tutto quello che avevo immaginato fino a un secondo prima si è semplicemente adeguato alla realtà, con l'abituale opportunismo della percezione (*SW*, 92).

E ancora sullo stesso tema, ma molto più profondamente: «sarà diverso da come lo sto immaginando e da come lo ricorderò. L'idea che ci sarà stato un attimo, tra l'invenzione e la memoria, in cui tutto questo sarà accaduto, non lo renderà più concreto» (*SW*, 123).

Johann Drumbl, nel suo *Viaggio, narrazione e forma. Appunti sulla poetica di Daniele Del Giudice*, ha rilevato l'importanza della scelta dei tempi verbali, da parte dello scrittore romano.

I viaggi del protagonista, alla volta di Trieste prima e di Londra poi, sono incorniciati dal sonno, ed anche «se è stato un sonno breve, [...] dopo bisogna ricominciare tutto da capo. Sono procedure normali della continuità» (*SW*, 3)<sup>28</sup>. Una continuità puntualmente problematizzata da Del Giudice, il quale ad un certo punto paleserà l'evidenza di questo nodo tematico, illuminandone l'enigmaticità: «Forse non c'è un percorso, ma solo un'intermittenza tra la probabilità e l'improbabilità». «Il singolo sguardo, delimitato dall'aprirsi e chiudersi delle palpebre, trova espressione, a livello formale del testo, nella singola frase costruita attorno al verbo usato al passato prossimo»<sup>29</sup>. Il tempo e lo spazio di Del Giudice sono il medesimo insieme che fa riferimento ad un sistema di coordinate create di volta in volta nell'interazione percettiva e interpretativa. In questo modo egli afferma la letteratura come un fatto umano capace di condensare, in una forma discreta, le forze e le tensioni del mondo dinamico, diveniente, e da questa discrezione muove tutto il resto.

Si prenda ad esempio il primo incontro triestino. L'amica di Bazlen, un'anziana poetessa, fissa il protagonista vuota e gli chiede, dandogli del tu, d'abbracciarla. Del Giudice *scrive* la reazione del protagonista.

In una frase breve come un'equazione di relatività fissa il tremante involucro di forze potentissime, che spingono dal nucleo del reale fino a solidificarsi nella crosta lessicale:

Dice: «Abbracciami». Ho impiegato un po' di tempo per percorrere la distanza improvvisamente così breve dal *lei* al *tu* (*SW*, 18).

Si consideri ora il terzo capitolo. Esso contiene l'incontro con la famosa Gerti. Nonostante la donna si riveli molto acuta, precisa e interessata<sup>30</sup> nel parlare di Bazlen, ciò che all'interno del capitolo rivela gli aspetti più interessanti dal punto di vista narrativo e formale è l'inizio, apparentemente estraneo, come ormai si sarà capito essere costume di Del Giudice, alla vicenda Bazlen, eppure aderentissimo. «Sono sotto la

---

28 Per approfondire il significato del sonno del protagonista nel romanzo cfr. Mirisola (2015).

29 J. Drumbl, *Viaggio, narrazione e forma. Appunti sulla poetica di Daniele Del Giudice*, in *Traduzione e Scrittura*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2003, p. 138.

30 «Lei non deve dimenticare che io ero dentro a tutto ciò. Altri erano fuori, spettatori, piuttosto» (*SW*, 58).

murata della *Ile d'Oleron*, una nave da guerra francese. [...] Mano a mano che mi avvicino, la sigla sulla fiancata che sembrava AGIO diventa A6I0» (*SW*, 42). La distanza rispetto ad un oggetto influisce considerevolmente sulla sua conoscenza, fino ad imporre di confonderla. Ma nell'errore non v'è falsità, poichè è stato il risultato di una serie complessa di calcoli interpretativi, che hanno condotto ad un plausibilissimo e realissimo risultato errato: «Pensi che facciamo un mucchio di calcoli per la prospettiva, per riprodurre un difetto della vista» (*SW*, 4) commenta ironicamente il militare in avvio di romanzo. Per tornare alla sigla, ciò che conta evidenziare è che essa non è sempre stata, ma *diventa* A6I0. Il punto di vista muta la forma stessa. Ci sarebbe poi la questione, tutt'altro che scontata, della scelta dei nomi: "AGIO" in lontananza, "A6I0" nella vicinanza, dove A6I0 lascia spazio a due differenti e complementari interpretazioni, di stampo parodistico: "Ah, sei io" e "Ah, sei uno zero", dove nel primo caso si potrebbe pensare all'idea del soggetto che proietta il sé nell'oggetto; nell'altro viceversa, un rimando alla volontà di concedersi solo in quanto recettore percettivo, riducendo a fattori minimi la componente soggettiva, così da favorire il più possibile l'espressione dell'oggetto, e soltanto da esso desumerne, per interazione, la propria soggettività<sup>31</sup>. Avrebbero perciò attinenza con lo spirito ludico di Del Giudice<sup>32</sup>, così, non volendo appesantire una parentesi come questa, che dopotutto è leggera, si prendano queste sigle per quel che probabilmente sono, un gioco.

Continuando con la scena, il protagonista sta passeggiando lungo il molo, si trova ai piedi della nave, aspettando di trovare un buon posto per sedersi e guardare il panorama.

Dopo un po' sono arrivati un ragazzo e una ragazza con gli zaini, [...] hanno gridato all'ufficiale sulla battagliola: «Siamo francesi! E' meraviglioso trovare una nostra nave qui». [...]

---

31 "Io sono tra quelli che tendono a ricavare la soggettività dall'oggettività", afferma Del Giudice in *In questa Luce*, p. 47.

32 Estratto preso dall'articolo apparso su l'Espresso, in data non pervenuta, e reperibile per intero presso il sito web: [www.ilmiolibro.kataweb.it](http://www.ilmiolibro.kataweb.it) : "Daniele Del Giudice mi ha raccontato che, quando a fine anni Settanta lavorava al "Paese sera", glorioso quotidiano vicino al Pci, fece uno scherzo ai colleghi giornalisti, e ai lettori. Scrisse una pensosa recensione al bel romanzo di un autore mitteleuropeo (la Mitteleuropa essendo una recente vogue letteraria, in quel periodo), Anton Ganzfalsch. Il segreto era nel cognome: ganz falsch in tedesco vuol dire tutto sbagliato, o tutto falso. Insomma: Del Giudice inventò il libro di un autore immaginario e lo recensì con generosità. Nessuno se ne accorse. Anzi, lo scherzo riuscì così bene che, pochi giorni dopo la pubblicazione del pezzo, lui ricevette la telefonata di un bravo critico letterario, il quale, interessato al romanzo dello scrittore viennese, confessava di non trovarlo in libreria."

poi in fila indiana sono scomparsi tutti e tre in un boccaporto. Adesso cammineranno nei passaggi stretti tra le paratie; davanti a ogni locale, prima di entrare, la loro guida illustrerà il significato della sala (*SW*, 42).

La guida anticiperà il significato della sala, così la visione dei visitatori assumerà un significato già prima dell'evento interattivo stesso, per mezzo di una continuità cucita dall'informazione. Si noti la messa in scena della compresenza simultanea di differenti temporalità, operata da Del Giudice: La guida offre un'informazione ai visitatori: «la Ile d'Oleron è una nave ausiliaria, come sembra dall'armamento ridotto e dalla struttura mercantile» (*SW*, 42). Questa informazione anticipa il significato che ciò che vedranno avrà (futuro), conformemente non all'atto loro percettivo presente, bensì alla sua *funzione passata* (nave ausiliaria), e di questo specifico significato la guida è (presente) garante e mediatore. Quindi l'informazione che la guida offre contribuisce a rendere continuo il momento discreto di quando loro effettivamente visiteranno la stanza preventivata. Grazie all'informazione quindi si tracciano continuità tra forme discrete. D'altronde uno degli aspetti più godibili di un'esperienza museale sta proprio nel riuscire a presentificare gli oggetti del passato, cioè avere le informazioni giuste affinché si possa immaginare la loro funzione che nel passato era presente<sup>33</sup>. Oltre alla questione temporale, si noti come Del Giudice indichi l'aderenza e congruenza tra piano fenomenologico («armamento ridotto e struttura mercantile») ed ontico («nave ausiliaria») come sempre perfetta ed esatta. Le sembianze quindi non sono apparenze, ma forme, cioè esatta manifestazione, grembo di perfetto significato a patto della perfetta ermeneutica («come sembra da»).

Il guardiamarina ha aperto l'armadio dei cronometri: sono messi in piano, in sospensione nelle controcasse. Ha detto: «Vanno caricati ogni giorno alla stessa ora, sono delicatissimi». [...] Soprattutto si preoccupa che i due ragazzi abbiano sempre chiara la loro posizione rispetto all'ordine dei ponti, e addirittura glielo chiede in modo esplicito: «Dove siamo?» Loro faranno riferimento alla sala macchine, che li avrà colpiti più di tutto, [...] è da lì che calcolano la distanza, parlando di «piani», «scale», «corridoi» (*SW*, 43).

Orientarsi è quindi la capacità di fissare punti discreti in una continuità immaginativa

---

33 Su questo tema del museo si ritornerà in occasione dell'analisi di *Orizzonte mobile*.

e di collegarli. L'esperienza è costituita dalla continua interazione tra memoria e rielaborazione immaginativa.

Del Giudice utilizza i tempi verbali conformemente alla relazione che si instaura tra corpi agenti e dimensione spazio-temporale. Per usare le parole con cui Wheeler sintetizzava la teoria di Einstein: «La materia dice allo spaziotempo come incurvarsi, e lo spazio curvo dice alla materia come muoversi». Lo stesso protagonista, intento a ottemperare sempre a rigore e naturalezza, dirà: «E' già un passo avanti poter distinguere il tempo, pensare "un'ora morta". E' come se dall'indeterminatezza in cui non c'erano anticipi o ritardi spuntasse finalmente una pausa, con quello che ne consegue» (*SW*, 24).

Si è detto in avvio di paragrafo come il treno, cornice dei suoi viaggi a Trieste, conosci immagini vivide dei concetti più rilevanti del romanzo. La seguente in particolar modo riassume i tre capisaldi dell'intera opera. In questa pagina Del Giudice dichiara in tre immagini i fondamenti del suo modo di intendere l'interazione conoscitiva. La prima immagine rappresenta un «bambino che muove su e giù contro il vetro un suo trenino di plastica, e forse così ottiene l'infantile pienezza di essere dentro qualcosa e continuare a possederla dal di fuori» (*SW*, 79); questo rappresenta il fondamento identitario. Parafrasando, la conoscenza, come un treno, porta viaggiando in una direzione che si è scelta, ma che non si guida; al contempo mentre vi si è dentro si può tenerne per le mani un modellino nostro, con cui muoverla nell'immaginazione. Tra i treni poi, ossia tra le conoscenze, la migliore per Del Giudice è quella «con la forma da casa» (*SW*, 79), poiché la conoscenza è certo un mezzo che muove, ma per quanto mobile è anche un luogo da abitare come fosse casa propria. Questo rappresenta il fondamento etico. Ultima immagine: «quando passiamo nel pezzo stretto tra le rocce e il mare, all'uscita dalla città, una sciabolata di luce abbaglia il finestrino, e per un istante disegna a terra i contorni delle cose» (*SW*, 79). Quei contorni rappresentano il modo in cui le cose, in un contesto particolare, da una finestra sul mondo, proiettano un loro profilo definito su una superficie (la pagina) che accoglie la loro ombra, disegnata dal loro interagire con l'invisibile: la luce (sentimento-pensiero).

«Chissà quante parole occorrerebbero per spiegare» (*SW*, 124) dice il protagonista al termine del romanzo. «Ecco un problema: riuscire a spiegare tutto, [...] col minor numero di parole. [...] Togliere, finché le cose stanno in piedi da sole per una loro tensione, o perché sorrette da qualcun altro» (*SW*, 23).

Arriva il momento in cui non sento più la curiosità di vedere qui. [...] Anche la leggera ansia per tutto quello che non ho capito si sarà appianata. Mi sembra di seguire il percorso che va dalla carta all'esperienza [...]. E di nuovo avrò cercato il dovere della carta, reinventando gli angoli di rappresentazione. (*SW*, 75-76).

#### **1.4        *Ponti tra discipline: nomina sunt res (parte 1)***

Si è visto come *Lo stadio di Wimbledon* rappresenti l'indagine di Del Giudice sugli stessi strumenti del suo mestiere: realtà, scrittura e loro rapporto. Negli anni Settanta, a suo dire, vi era «una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora una "tenuta" sulla realtà, e farne "rappresentazione"» (*IL*, 39). La sua scelta di affiancare alla scrittura saggistica la scrittura narrativa aveva l'intento di «sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso [...] lo strumento narrativo», poiché «le forme, romanzo compreso, nascono e muoiono, [...] *rappresentazione* era ciò che a [Del Giudice] stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che [inviò] all'editore col titolo *Carta di mercatore*, [essendo] noto che il secondo nome di quella Carta cinquecentesca, alla base della moderna cartografia, è appunto *Rappresentazione*» (*IL*, 39). L'esperienza di scrittura si potrebbe definire con le parole con cui Del Giudice parla del linguaggio informatico, ossia «[lettere] appoggiate sopra lettere, lettere sorrette da lettere. C'è dunque un alfabeto privo di senso comune che uso per sperimentare, per descrivere mediante un alfabeto di significato, quel che sta cambiando, almeno un po', nel senso comune degli oggetti, del corpo, e degli alfabeti» (*IL*, 37). «Ogni considerazione sull'atto del narrare è obbligata a usare la stessa materia – le parole – della narrazione» (*IL*, 37). Gli strumenti diventano oggetto d'indagine di loro stessi.

L'atto di indagare una cosa, dovendo necessariamente impiegare nell'indagine la cosa stessa, dispiega le possibilità della medesima; questo è il modo in cui Del Giudice intende la sua esperienza letteraria: «[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, che è quello che potremmo avere – chi fa appunto questo lavoro potrebbe avere oggi – con i propri strumenti» (*IL*,31).

In Del Giudice il mezzo, lo strumento, non viene mai solamente usato, ma viene indagato, osservato, testato in sé, con un'occhio attento a notare come ci si relaziona con esso, e cosa implica questa relazione. Il rapporto che Del Giudice ha con la letteratura ha come modelli più prossimi Conrad, Levi e Gadda. Nell'estate del 2004, all'Università di Bologna, Del Giudice partecipò a un ciclo di letture e di lezioni dedicate ad autori greci, latini e giudaico-cristiani, intitolato *Nel segno della parola*. Nel suo simpatico intervento, *Dictis non armis. L'arma della parola*, Del Giudice immagina di conversare con la parola in persona. Nell'arco di questo dialogo Del Giudice chiede alla parola se non sia forse vero che lei «abbia un debole per gli ingegneri»<sup>34</sup>.

Sì, lo ammetto, e le dirò perché. Gli ingegneri sono più costanti e equilibrati, e mi davano un'utilità, invece quelli che mi denigravano maggiormente e senza mio vantaggio erano proprio gli stessi che mi amavano svisceratamente, poeti o narratori puri [...]. Ma per tornare al secondo ingegnere [il primo era Wittgenstein], mi ha rivoltato come un guanto. [...] Non mi ha mai preso sul serio ma mi rispettava, mi faceva ballare come una vera signora, walzer, tanghi, polche, minuetti, mazurche, non mi ha mai annoiato, e non mi ha mai messo le mani addosso, quanto mi divertivo con Carlo Emilio [Gadda]! (*NS*, 24-25)

Al ché il personaggio Del Giudice risponde:

Non faccio fatica a capire che il linguaggio, in fondo, fu la prima forma di tecnologia, ingegneria delle parole, opera di costruttori di nodi sintattici e bulloni di grammatica, organizzazione del puro suono in pensiero articolato. Del resto *poiéin* in greco significa «eseguire, concludere, finire, fare». Il *poiéin* valeva sia per fare una sedia quanto per fare una poesia. (*NS*, 25)

---

34 AA.VV, I. Dionigi (a cura di), *Nel segno della parola*, Bur Rizzoli, Milano, 2012, p. 24.

Il modo in cui Del Giudice si pone alla parola affonda le sue radici non all'origine della letteratura, ma all'origine della scrittura. Per comprendere questo tipo di atteggiamento ci si deve immaginare nell'ottica in cui si potevano porre innanzi al linguaggio civiltà come quella Fenicia, quando cioè l'alfabeto non costituiva il punto di partenza del ragionamento, ma al contrario l'intento finale.

Quindi egli pensa alla natura dello strumento del suo lavoro, «per non buttare via [...] tutto ciò che esiste tra la metafora dell'Occidente e i calzini, tutto il resto, *con cui si scrive*<sup>35</sup>» (SW, 46). In quest' approccio volto a considerare ciò con cui si scrive, vi è un punto di contatto molto interessante con la gestazione di due delle maggiori discipline contemporanee: la meccanica quantistica e l'informatica<sup>36</sup>.

I logici matematici nei primi decenni del secolo scorso presero a ragionare sul concetto di algoritmo. L'indagine sull'algoritmo si inserì all'interno di una secolare ed irrisolta questione matematica sui concetti di continuo e discreto, su cui sono dipese in ogni epoca le teorie sulla definibilità di un ente matematico. Ora, si sostituisca all'astratta nominazione di *ente matematico*, Bazlen. Si è cercato di evidenziare in questo capitolo come Bazlen personaggio incarni un simbolo: il simbolo di ciò che si indaga. Si assuma che l'ente matematico sia per i logici ciò che Bazlen è per il protagonista. Da qui, si segua il ragionamento.

Storicamente in matematica la formulazione di continuità deriva dalla possibilità di calcolare, passo dopo passo, un insieme di valori approssimati che si prende per discreto. Gli *enti matematici* si stavano rivelando indefinibili in modo rigoroso. L'errore di approssimazione di calcolo giunse ad essere formulato, grazie alla notazione di Weierstrass, come concetto di limite. Ciò che conta evidenziare è che la «possibilità di avvicinarsi indefinitamente [limite], mediante una procedura, a un valore numerico sconosciuto, o solo formalmente definibile, è un insostituibile supporto non solo per l'immaginazione, ma anche per una conoscenza che non si limiti a una pura

---

35 Corsivo dell'Autore.

36 Per i contenuti inerenti a questa appendice, Cfr. P. Ceruzzi, *Storia dell'Informatica*, Apogeo, Milano, 2006; M. Davis, *Il calcolatore universale. Da Leibniz e Turing*, Adelphi, Milano, 2003; A. Turing, *On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem*, Proc. London Math. Soc., 1936; Per i concetti di continuo e discreto in matematica, Cfr. W. Kuyk, *Il discreto e il continuo: complementarità in matematica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1982.

dimostrazione di esistenza di quel valore». Come a dire, consci che l'enigma Bazlen è di fatto irrisolvibile, porre la possibilità di avvicinarsi indefinitamente ad esso, mediante una procedura, è un insostituibile supporto per l'immaginazione e la conoscenza. Del Giudice peraltro ci tiene a tutelare questa avvicinabilità soltanto asintotica del suo personaggio. «Un personaggio così sarebbe giusto sforzarsi di non definirlo, lasciando piuttosto che produca una costante risonanza nella memoria o nella fantasia. [...] Se mi trovassi un giorno a raccontare un personaggio di questo tipo lo farei sperando che il mistero [mantenga] un po' la 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» (*IL*, 24). All'inizio del XX secolo il matematico Borel pensava che la definibilità di un ente matematico fosse associabile non tanto ad un insieme finito e coerente di parole, quanto piuttosto a un *processo* che, applicato a un opportuno insieme di dati iniziali, sarebbe dovuto terminare dopo un numero finito di passi. Così tornò in auge il concetto matematico di algoritmo<sup>37</sup>. Attorno agli anni '30 del Novecento, da strumento l'algoritmo divenne vero e proprio oggetto di ricerca matematica. Questo avvenne quando si volle che gli algoritmi risolvessero problemi indeterminati. Per risolvere questa questione si cominciarono a studiare le proprietà fondamentali di tutti i procedimenti algoritmici. Nacque così un

nuovo settore della logica matematica: la teoria della computabilità effettiva, in cui vengono indagati i concetti di algoritmo e di funzione computabile mediante algoritmo. Godel, Church, Post, Kleene e Turing sono alcuni tra i maggiori logici che in quel periodo tentarono di individuare una definizione rigorosa della nozione di algoritmo. Scavando nel fondo del concetto di algoritmo, per comprenderne le possibilità specifiche, Turing si mise a ragionare su cosa significasse, ancor prima e più basilaramente, il processo di calcolo. Per aiutarsi nel ragionamento, concepì una macchina ideale, che svolgesse gli atti essenziali di calcolo. Questa macchina ideale, pensata da Turing per comprendere le possibilità di calcolo dell'algoritmo, è considerata oggi l'antenato del computer. Da Turing in avanti, i matematici e ingegneri fondatori dell'informatica si sono dovuti porre le questioni fondative di un linguaggio

---

37 Cfr. D. Harel, Y. Feldman, *Algoritmi. Lo spirito dell'informatica*, Springer, Berlino, 2008.

formalizzato.

Uno strumento tecnico di pensiero, il calcolo, è passato dall'essere strumento all'essere oggetto pensato mediante se stesso. Quindi se stesso è di fatto il primo oggetto creato dallo strumento calcolo. Questo come dice Severino è «quel far divenir-altro in cui consiste il fare tecnico»<sup>38</sup>. (pur se Severino ritenga che il divenir-altro sia una questione di fede, il massimo della Follia come egli la intende). Secondo il ragionamento di Del Giudice sulla tecnica scrittoria fin qui intrapreso, il fare tecnico si può dire non consista nel far divenir altro unicamente, ma sia già esso congiuntamente divenir altro. Quindi a ben guardare lo strumento non passa dall'essere mezzo all'essere fine, o per lo meno non è questo il punto essenziale; il punto è che non vi è disgiunzione tra i due, «è lì che si determina una contemporanea e indissolubile costituzione dell'interno e dell'esterno, dell'universo e dell'io, nell'atto dello scrivere» (IL,41).

Far divenir altro non è un'azione indipendente dal divenir altro, è già essa divenire. Come un sentimento che diviene parola che diviene sentimento è un insieme non discernibile di sentimento-parola. «Il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza, anzi è esso la sostanza»<sup>39</sup>, diceva De Sanctis affermando l'impossibilità di disunire le due componenti della stessa contemporanea realtà. Galimberti sostiene che la tecnica diventa fine «non perché la tecnica si proponga qualcosa, ma perché tutti gli scopi e fini che gli uomini si propongono non si lasciano raggiungere se non attraverso la mediazione tecnica»<sup>40</sup>. «La matrice essenziale della tecnica, cioè dell'uomo, è appunto la progettazione di scopi la cui realizzazione è ottenuta attraverso l'organizzazione dei mezzi ritenuti più idonei»<sup>41</sup> dice Severino. In Del Giudice la tecnica consiste nel considerare un ammasso caotico e indistinto del divenir-altro e volgere, secondo intenzione precisa, il divenir-altro in divenir-altro voluto, pensato, scelto. Dove la possibilità di realizzazione esatta della propria intenzione è soltanto probabile:

Nel momento del 'lavoro', della narrazione, tutte le possibilità erano ancora vive e compresenti, allo stato fluido, addensate in un unico nucleo emotivo, conoscitivo, nel quale i

---

38 E. Severino, *Discussioni intorno al senso della verità*, in *Ritorno ad Atene*, Carocci Editore, Roma, 2012, p. 306.

39 F. De Sanctis, *Saggi critici*, Principato, Milano, 1956.

40 U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 37.

41 E. Severino, *Op. cit.* p. 307

sentimenti, le immagini, le ossessioni arrivano e consistono tutte assieme, non disposte secondo l'ordine inevitabile della frase" (*IL*,27).

La matrice essenziale della tecnica non è quindi la realizzazione degli scopi prefissati, ma il formarsi dell'intreccio tra quegli scopi e i termini tecnici esatti impiegati. Del Giudice sostiene infatti che «le parole sono reti per inventarla [la realtà]; ma tale proceduralità ha col mondo che ci circonda un rapporto molto probabilistico, che è quello che potremmo avere [...] con i propri strumenti» (*IL*,31). Qui si introduce il forte contatto con la scienza e con la tecnologia contemporanee, per quel loro essere vicendevolmente dipendenti l'una dall'altra in un modo ancora piuttosto oscuro. «La nano-realtà si dischiude infatti solo nell'atto in cui la scienza-tecnica la fa essere»<sup>42</sup>. «Nell'atto in cui l'astrazione scientifica scinde la realtà complessa nei suoi elementi o sub-elementi costitutivi, noi non abbiamo a che fare solamente con una parte del tutto, caratterizzata dal tutto di cui è parte, ma con una nuova realtà con proprietà prima inesistenti. Dunque una nuova realtà»<sup>43</sup>.

### *Concludendo*

Si è quasi al termine di questo ragionamento. Ma prima di chiuderlo, si intende ripercorrere brevemente il percorso fatto, cosicché tutte le analisi intraprese possano qui giungere a sintesi nella mente del lettore.

Lo stadio di Wimbledon parla della possibilità di conoscere.

Il protagonista cerca di conoscere qualcuno che non incontrerà mai, Bazlen. Cerca di conoscerlo attraverso le parole di chi gli è stato vicino, i suoi amici.

Questi incontri rivelano al protagonista l'impossibilità di definire rigorosamente chi fosse Bazlen e perché non abbia scritto. Questo perché ognuno degli amici del defunto personaggio ha intrattenuto con lui una relazione. In questo scambio relazionale di cui è fatto un rapporto, risulta difficile, se non improbabile, fissare un sicuro divario tra le due persone che interagiscono.

---

42 Cfr. M. Dorato, *Filosofia della fisica*, in N. Vasallo (a cura di), *Filosofie delle scienze*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 126 ss.

43 L. Ruggiu, *Pensieri sulle nuove dimensioni della tecnica*, in *Ritorno ad Atene*, *Op. Cit.* p. 345.

Col procedere della lettura ci si rende conto che questa impossibilità di definizione delle singolarità in sé, si protrae nella memoria e nel racconto. Così, gli stessi amici, nelle parole che usano per descrivere Bazlen, non sanno bene quanto stiano parlando di lui o di loro stessi.

Questa maturazione porta il protagonista alla convinzione che la risposta alla sua domanda sia contenuta non in qualcosa in sé, ma nel processo interminabile di domanda che porta alla risposta.

Questo percorso di conoscenza del protagonista non può essere quindi che un continuo interagire.

Così egli stesso si relaziona alla sua indagine tenendo conto dell'importanza che il suo stesso relazionarsi ha, accettando così una possibilità di conoscenza soltanto probabile.

In questo proietterà la sua distanza tra lui e Bazlen. Bazlen rappresenta per lui qualcuno che si toglie alla scrittura, per il suo carattere di incompiutezza, scorgendo nella vita una ben più viva rete di relazioni. Ma col tempo una parte di lui soffrirà del fatto che la vita stessa, con il suo continuo relazionarsi, si conclude senza mai compiersi, e finirà per rimanervi deluso.

Il protagonista sente di aver la forza di dire qualcosa in più a riguardo, il punto a cui è arrivato Bazlen è per lui il punto di partenza.

Sulla base proprio di questa caratteristica della vita, di continuamente conclusa incompiutezza, egli si muove nel mondo, provando un sentimento nuovo, di aderenza, nell'approccio consapevole al carattere delle cose della vita.

Egli si relaziona così con le persone, le città, gli avvenimenti e se stesso, pensando tutte queste come conclusioni eternamente incompiute. Fatte, ma incompiute.

Così cerca di relazionarsi col mondo in un'ottica di irriducibile novità, che non significa un darsi incondizionato al nuovo, anzi è darsi alla novità tenendo conto che tale novità ha una storia. In questo modo egli tenta di congiungere la continuità del percorso con la novità degli atti di cui questa continuità si compone. E' un atto difficile, che non sempre gli riesce, ma questo è il suo intendimento.

Pur sapendo che il suo percorso non giungerà mai a un compimento, non smette di contribuire, relazionandosi, a comporlo.

Quindi astraendo dal romanzo i concetti:

La conoscenza di un oggetto è un tutt'uno con gli strumenti con cui la si indaga.

Questo concetto, desunto dal primo romanzo di Del Giudice, lo mette in relazione profonda con la scienza e la tecnica odierne.

La scienza, dal Novecento a oggi, indagando realtà irraggiungibili se non con mezzi tecnici, sta palesando materialmente, nei fatti, l'impossibilità di disgiunzione tra l'oggetto osservato e il mezzo tecnico con cui lo si osserva.

E parimenti la possibilità di descrizione di ciò che si è *visto*, non può che avvenire in un linguaggio, che sia esso letterario, artistico o scientifico.

Esattamente come gli scienziati, Del Giudice scrittore non può che descrivere ciò che *vede* se non nel linguaggio da lui adottato, la letteratura.

Ma non solo si tratta di cercare di descrivere ciò che si è visto, ma si tratta al contempo di creare un linguaggio esatto che permetta a lui stesso di vedere.

L'atto della scrittura perciò non è solo un atto che si riferisce a ciò che esiste e ciò che si è visto. Essendo anch'essa suscettibile di interazione, non è solo un mondo di riferimento, ma è un mondo altro, un mondo a sé. Come diceva Calvino riferendosi all'incipit del romanzo, qui adottandolo in senso più ampio riferendosi all'atto della scrittura in un qualsiasi linguaggio: «Passata questa soglia si entra in un altro mondo, [...] un mondo completamente diverso: un mondo verbale[...], che può intrattenere col primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto»<sup>44</sup>.

Ciò è avvenuto ad esempio, suscitando un'immensa portata di reazioni a catena, nel momento della nascita della meccanica quantistica<sup>45</sup>. Per diciassette anni la fisica ebbe il problema di far combaciare le formulazioni di Maxwell, che prevedevano che la luce fosse un'onda elettromagnetica, con i risultati di alcuni esperimenti che non collimavano con le aspettative previste dalla teoria. Questi problemi fisici furono risolti, attenzione, matematicamente. Brevemente, Plank immaginò che gli scambi di energie avvenissero in forma discreta, tramite quanti di energia, il cui valore era costante. Sistemò le equazioni e le presentò agli scienziati di laboratorio. I dati previsti dalla

---

44 I. Calvino, *Op. Cit.* p. 124.

45 Per i contenuti inerenti la storia della meccanica quantistica Cfr. D. A. Russo, *La conoscenza e l'incertezza. Breve storia della meccanica quantistica*, Altromondo, Padova, 2011; G. Gamow, *Trent'anni che sconvolsero la fisica. La storia della teoria dei quanti*, Zanichelli, Bologna, 1966.

formulazione di Plank combaciavano con quelli sperimentali. Nessuno aveva mai 'visto' i quanti di luce, e nessuno poteva provarne l'esistenza. Plank operò quindi all'interno di un linguaggio descrittivo che non interagiva direttamente con l'osservabile. Ma da una formulazione avvenuta nel mondo linguistico altro, della matematica, si sbloccarono uno straordinario numero di scoperte e di invenzioni tecniche, che hanno portato gli scienziati odierni a vedere ciò che era stato prima solo visto matematicamente, cioè formulato secondo coerenza logica al linguaggio matematico e non altro. Questo è ciò che caratterizza l'evoluzione dei linguaggi umani, da quello letterario a quello pittorico, dal filosofico al matematico, e che trova oggi, il più radicale palesamento nell'informatica.

L'informatica è quella tecnica linguistica fondata su di un linguaggio che produce cose, «sfumando – come direbbe Del Giudice – l'antica distinzione tra nomina e res [...]; nomina sunt res» (*IL*, 36).

Il software è il linguaggio formalizzato, linguaggio-macchina in cui un alfabeto usato solo come successione di segni e numeri serve per lavorare sul linguaggio dotato di significato e per trasformarlo in «oggetti visibili»: [...] di alfabeto e numeri è fatto anche il cestino che è ritratto come icona in fondo al mio schermo. E oltre al cestino posso disporre [...] di un'intera scrivania, pennelli, matite, fermacarte, forbici e cucitrice, fatti tutti di caratteri alfanumerici, ma raffigurati e visibili come «oggetti», come se gli oggetti esistessero ancora. [...] Lo spazio in cui cercare di definire il rapporto tra il mondo e gli alfabeti è stato da sempre lo spazio della filosofia, e per molti aspetti il luogo naturale della narrazione. Che ne sarà, in un tempo di *coseparate*, e di *immaginiemozioni*? (*IL*, 36)

Questo sarà il "Bazlen" del secondo romanzo, ossia la domanda di *Atlante Occidentale*.

In questo senso quindi la letteratura di Del Giudice dialoga profondamente con le tematiche forti del tempo della tecnica odierna, e con le discipline che queste tematiche incarnano: nanoscienza e nanotecnologie, meccanica dei quanti e informatica.

Il dialogo tra Del Giudice e le altre scienze può apparire ora parallelo all'analisi delle opere, ma si vedrà col prosieguo del lavoro come i due punti convergano, almeno nella prospettiva.

## Capitolo 2

### *Atlante Occidentale*

#### Introduzione

Ira Epstein è uno scrittore tedesco, Pietro Brahe un fisico italiano, entrambi piloti amatori di aeroplani. La vicenda narra gli effetti dello schianto appena mancato tra i due personaggi, in volo nel cielo di Ginevra della metà degli anni '80.

Questa sventata collisione porterà i due a volersi conoscere. Frequentandosi matureranno reciproco interesse, per quella comunanza che di volta in volta scorgono, nel fondo delle proprie diversità. L'incontro di questi due personaggi è altresì l'incontro di due sguardi sul mondo, e il dialogo tra i linguaggi in cui i due articolano per sé e per gli altri ciò che vedono. D'altronde è un romanzo sul vedere, e sugli strumenti e le modalità in cui si vede.

*Atlante Occidentale* è un romanzo allegorico. Si compone cioè di immagini che possiedono una natura ambivalente: da un lato trovano un senso preciso e organico nella dimensione esatta e determinata del loro contesto; dall'altro esse costantemente avvertono che la loro identità sboccia se si guarda oltre, al di là e affianco: tra le altre immagini. Le si pensi e le si miri quindi in loro stesse e pensando e mirando altro.

La scelta stilistica di Del Giudice in questo senso è rilevante, poiché fa coincidere la *cosa* di cui egli parla, con il *modo* in cui ne parla. Attraverso l'approfondimento delle immagini di cui si compone, l'analisi del romanzo terrà conto di questa «grande legge, una sola e la più semplice, una legge simultanea della differenza e dell'identità»<sup>46</sup>.

---

46 D. Del Giudice, *Atlante Occidentale*, Einaudi, 2009, Torino, p. 164. Da qui, nel testo (AO).

## 2.1 L'esperimento di Brahe

Pietro Brahe, giovane fisico italiano, sta lavorando a un esperimento di scontro di particelle. Elettroni e positroni sono fatti collidere a grandissima velocità, presso il rivelatore lungo trenta chilometri nel sottosuolo di Ginevra, presso il CERN. L'obiettivo è di-mostrare ciò che la teoria (elettrodebole) ha previsto.

*Wang: la forza di produrre ciò che si vuol vedere*

Nel capitolo quarto Brahe deve incontrare Mr Wang, una gloria della scienza, con il quale deve accordarsi su alcuni dettagli per un progetto futuro. In questa occasione Wang allarga il discorso su questioni più ampie, riguardanti l'attuale esperimento di Brahe. «Per vedere – dice – bisogna avere la forza di produrre ciò che si vuol vedere» (AO, 43). Questo vale per il personaggio Brahe, che deve avere la capacità di prevedere nettamente tutte le possibilità della sua visione così da riuscire a cogliere «una linea nuova, inspiegabile e dunque probabile» (AO, 21). Ma vale altresì per lo scrittore Del Giudice, il quale nelle fasi preliminari del suo lavoro deve avere la capacità di abitare lo *spiritus phantasticus* di cui parla Giordano Bruno, «un mondo [...], mai saturabile, di forme e d'immagini»<sup>47</sup>, e da questo mondo avere la forza di produrre un'idea nuova e inspiegabile, l'idea alla base di un romanzo. Questa idea, seppur distinta nella mente dello scrittore e dello scienziato, non è ancora niente di mostrabile. «La legge è splendida, anche l'immaginazione è splendida. Purtroppo in ogni esperimento vale solo quello che si può mostrare» (AO, 75). Per Brahe la forza d'intenzione riguarda la capacità di conoscere alla perfezione l'immagine teorica, che si componeva di «immagini molto preliminari, selezionate, artificiali, non tutto l'evento ma soltanto quella parte che avrebbe potuto rivelare novità; gli eventi completi, migliaia di eventi di una notte, andavano in memoria» (AO, 21). Quello che queste fasi preliminari per lo scienziato come per lo scrittore comportano, è «cercare di stabilire quali significati possono essere compatibili e quali no, col disegno generale che [si vorrebbe] dare alla storia, sempre lasciando un certo margine di alternative possibili»<sup>48</sup>. Da queste premesse

47 I. Calvino, *Op. Cit.* p. 93.

48 I. Calvino, *Op. Cit.* pp. 90-91.

si può notare come già fin dai primi momenti immaginativi, il processo di visualizzazione faccia i conti con un sistema di relazioni di cui l'uomo, scienziato o scrittore che sia, è parte, pur dovendo tenerne per intenzione e scopo le redini, «e solo queste erano le differenze dato che gli elementi per vedere erano fatti della stessa materia che forse sarebbe stata vista» (AO, 46).

*Vedere per intenzione: ri-conoscere*

Brahe deve collocare il suo atto di visualizzazione in un contesto rigorosamente determinato e specifico. Egli deve contribuire alla constatazione nei fatti, di ciò che è stato immaginato dalla teoria. La stessa teoria tuttavia non costituisce il punto zero, poiché anch'essa si è dovuta formulare all'interno di un linguaggio, con regole e leggi fondanti, il linguaggio matematico. Perciò, come Brahe deve forzatamente utilizzare degli strumenti per vedere ciò che la teoria ha previsto, la stessa teoria ha a sua volta dovuto utilizzare degli strumenti: per essere concepita, il pensiero; per essere formulata, il pensiero attuato in linguaggio. Questo è il tipo di dinamica in cui si deve collocare l'opera scientifica di Brahe. Uno strumento interattivo, il pensiero, assembla degli elementi presenti in se stesso fino ad oggettarli. Da questo pensiero divenuto oggetto, prendono la via altri pensieri, che a loro volta giungono ad un'oggettivazione. E' la dinamica della tecnica. Così il fisico teorico che ha formulato la teoria che Brahe deve dimostrare, ha oggettivato il suo pensiero in una formulazione, servendosi di altri pensieri divenuti oggetto, le formule matematiche. Ma anche l'oggetto che Brahe deve vedere è pensiero divenuto oggetto, poiché la visualizzazione di *qualcosa* non gli sarebbe possibile se il suo guardare non fosse volto a qualcosa, ossia come direbbe Wang: intenzionale. E' in questa intenzionalità che si rende possibile l'oggettivazione, e parimenti il carattere specifico dell'intenzionalità di Brahe è reso possibile solo dalle precedenti oggettivazioni a cui lui è tenuto ad attenersi coerentemente. Qui Del Giudice evidenzia il motore occulto della ricerca scientifica, ossia quel *modus operandi* che l'uomo si è posto essere il più efficace tra i modi per giungere alla conoscenza produttiva. In questo romanzo quindi Del Giudice prosegue il ragionamento sulla tecnica iniziato con *Lo stadio di Wimbledon*, approfondendone gli aspetti.

Se il procedere tecnico, ossia il divenire di oggettivazione in oggettivazione del pensiero, è il contesto in cui si muove Brahe come scienziato, andrà osservato come egli si ponga nei riguardi di questo suo contesto conoscitivo.

*Poter vedere: la concentrazione oggettivante*

Capitolo sette. Brahe e Rudiger (l'amico collega) entrano nel magazzino dei ricambi per il loro esperimento.

Passarono velocemente tra gli scaffali di ricambi per il vuoto spinto, con tubi isolanti, giunti in lega, giunti ruotanti [...]; superarono anche i ripiani con i tubi di potenza e i klystrons [...]. Non si fermarono a dare nemmeno un'occhiata, dato che tutto questo non riguardava i rivelatori e non era ancora il vedere, ma soltanto la base per produrre quello che forse si sarebbe visto (AO, 79-80).

I tubi isolanti, i giunti in lega, i klystrons sono oggetti che rappresentano un punto materiale a cui è arrivato un pensiero. I fratelli Varian, della Stanford University, chissà quanto pensarono, chissà cosa pensarono, ma ciò non ha importanza, poiché è l'oggetto che hanno inventato che conta per la ricerca. Il klystron rappresenta l'oggettivazione del pensiero che finisce negli scaffali, la sua materializzazione a disposizione di futuri pensatori, per future oggettivazioni. Brahe e Rudiger passano velocemente questi ripiani della conoscenza oggettivata, poiché il loro pensiero si muove non su di essi, ma grazie ad essi. Quel punto finale di una molteplicità di pensieri, che è l'oggetto, diventa uno dei molti strumenti per il nuovo obiettivo, la nuova oggettivazione.

Rallentarono davanti ai ripiani con le lastre di scintillazione, le plastiche in sfoglie e barre, le guide di luce, dove cominciavano i ricambi del vedere [...]. Si fermarono tra i ricambi per la presa dati, il culmine del vedere [...] (AO, 80).

Brahe, con il suo esperimento, è chiamato ad oggettivare nella visualizzazione il pensiero non suo, non della teoria, ma di tutti i pensatori che oggettivazione dopo

oggettivazione hanno condotto il pensiero fino a lui, fino al suo esperimento. Il suo esperimento rappresenta la possibilità di una nuova oggettivazione per la scienza.

Il pensiero è giunto oggettivato da linguaggio e disciplina fino alla teoria, e oggettivato parimenti in oggetti materiali con cui tecnicamente si sono materializzate le conoscenze. La conoscenza ha bisogno di un'ulteriore oggettivazione per poter divenire a sua volta ancora pensiero, in quella continuità rigorosamente coerente a se stessa nell'oggettivazione che fonda il patto scientifico.

Nel romanzo *Del Giudice* costruisce la rappresentazione di tale dinamica dell'oggettivazione del pensiero, partendo da questa un'immagine allegorica del magazzino ben architettata.

D'altronde Brahe stesso è consapevole di come questa dinamica investa anche il suo compito:

solo dalle tracce computerizzate di ciò che era decaduto avrebbe potuto intuire e immaginare, immaginare con rigore e prova, ciò che si era generato per trasformarsi subito in tutt'altro (*AO*, 80).

Ciò che va sottolineato ancora una volta, poiché è il punto su cui tacitamente insiste *Del Giudice*, è che questo trasformarsi subito in tutt'altro riguarda sia l'oggetto indagato che gli strumenti con cui lo si indaga. Nel momento stesso in cui dovesse avvenire la "visualizzazione" tanto agognata infatti, lo strumento (il pensiero) si trasformerebbe rigorosamente in oggetto (bosoni W e Z<sup>49</sup>), e l'oggetto si trasformerebbe contemporaneamente in strumento di pensiero, da riporre negli scaffali ideali del pensiero e usare per raggiungere nuove oggettivazioni.

Il significato allegorico è tutt'altro che celato da *Del Giudice*, anzi egli si accerta che arrivi al lettore nel prosieguo di capitolo:

---

49 Il personaggio Brahe, per data di pubblicazione del romanzo (1985) e per caratteristiche, potrebbe con buona probabilità esser stato ispirato a Carlo Rubbia, fisico italiano che vinse il Premio Nobel per la fisica nel 1984, per la prova dell'esistenza dei bosoni W e Z, responsabili dell'interazione elettrodebole, come previsto dalla teoria formulata da Abdus Salam, Glashow e Weinberg (Premi Nobel nel '79). In ogni caso, qui si è voluto indicare il nome specifico solo per non rendere il discorso troppo ombroso, dovendo continuamente parlare, per dovere di trattazione, genericamente di "oggetto".

Brahe diede un'occhiata alle pareti del magazzino [...]. Ogni cosa era esposta in pari dignità. La macchina, le macchine, le parti e la loro intelligenza erano tutte qui, col proprio numero di catalogo: ordinate e disponibili, come un vocabolario (AO, 81).

Tutta la conoscenza tecnica e scientifica è oggettivata in corpi materiali all'interno del magazzino, ed esposta in pari dignità, a disponibile a farsi strumento.

*Riuscire a vedere: un minimo di parole, un massimo di immaginazione*<sup>50</sup>

Fissate le basi di possibilità del vedere, Come può Brahe vedere? Come può oggettivare ancora una volta il pensiero, comprovando la teoria?

Brahe dovrà assemblare col pensiero (strumento) tutte le figure (pensiero oggettivato) che gli si presenteranno nel momento della visualizzazione (interazione), discernere quelle utili da quelle inutili secondo intenzione (tecnica), fino a vedere ciò che voleva vedere (concentrazione oggettivante). Quella visualizzazione produrrà l'oggetto (prova comunicabile in un linguaggio specifico) coerente con l'intero pensiero scientifico oggettivato fino al momento della sua visualizzazione.

Brahe, insieme ai colleghi Rudiger e Mark, giunge a questo atto concentrativo in cui la nebulosa del molteplice, convertita in un complesso sistema di significati, converge in un punto esatto. Un punto superficiale in cui la detta complessità si rifletta, esatta.

«E' così bello. Così incredibilmente bello», e il tono di rispetto non poteva essere destinato a ciò che direttamente aveva sotto mano gli occhi, le linee che nascevano e morivano rapidissime, generando nella collisione e nel reciproco attraversamento piccoli fasci di rette e di cerchi e di vortici, ma a quello che le tracce sparendo lasciavano immaginare, una simmetria così radicale e sorprendente per cui ciò che prima appariva come manifestazione di forze diverse e separate poteva essere considerato nell'unificazione di una grande legge, una sola e la più semplice, una legge simultanea della differenza e dell'identità, di cui in quel momento vedevano, come erano abituati a vedere loro, la prova e il compimento (AO,164).

---

50 *Un minimo di parole, un massimo di immaginazione* è il titolo di un saggio di Del Giudice, contenuto nella raccolta già citata *In questa luce*. Nel saggio Del Giudice parla delle caratteristiche nel linguaggio aeronautico, del cui valore letterario e metaforico si avrà modo di parlare approfonditamente nel capitolo quarto, dedicato a *Staccando l'ombra da terra*.

[...] ma soprattutto sarebbe rimasto indimenticabile per Brahe l'attimo in cui passò, come di scatto, da ciò che vedeva con gli occhi a tutto ciò che vedeva mentalmente, la profondità di una materia nella quale le dimensioni non erano più quattro, ma dieci, o undici, e quelle sconosciute e invisibili erano così corte su se stesse, così curve, così veloci e irrepresentabili, così instabili, che sentì spaccarsi la parola «spazio», sentì le lettere separarsi e ripiegarsi su se stesse come cilindri vorticanti, con all'interno altri cilindri e volumi aperti e chiusi istantaneamente, ma già volumi o cilindri o lacci o lembi o spirali non davano conto di alcunché, per tutto ciò che vedeva mentalmente in quel momento non esisteva immagine, almeno finché ritornando a distanze e proporzioni più grandi non percepì il riarrotolarsi delle dimensioni su se stesse, e il loro scomparire all'interno delle quattro dimensioni conosciute, dove tutto si manifestava ancora in modo puntiforme, campi onde particelle, comprese le particelle che loro vedevano per la prima volta quella notte [...] (AO, 166).

## 2.2 L' esperimento di Epstein

Ira Epstein è un affermato scrittore tedesco che ritiene conclusa la sua carriera.

Nel terzo capitolo Epstein scrive una lettera in cui conferma a Ed, editore e amico, che non intende tornare sui suoi passi e che quindi la sua carriera di scrittore debba considerarsi definitivamente conclusa. Non è un gesto di rottura, ma una svolta del medesimo percorso, che ora non prevede più libri da pubblicare. Epstein sente che «tutto è da vedere» (AO, 31) e lui ha appena iniziato a farlo in questa nuova fase che egli stesso definisce sperimentale. Nella lettera specifica all'editore cosa lo stia occupando, e la molteplicità degli avvenimenti, dei sentimenti e dei pensieri che lo riguardano la può racchiudere in una sola parola: il «presente (che non è la "vita")» (AO, 32). L'unica che possa probabilmente comunicare all'immaginario dell'editore la dimensione che vuol abitare. Non gliela descriverà, poiché non può tornare indietro. Essa già contiene in se stessa tutte le infinite parole che potrebbe scrivere al suo posto, è l'alfa e l'omega del suo alfabeto descrittivo attuale, «una nota musicale lunga, tersa, consonante con tutte le altre in assoluta simultaità» (AO, 32), e da quella nota, lo saluta. Ira Epstein non scrive più;

ma «l'energia non del tutto esaurita nei saluti» (AO, 33) che accompagna il suo cammino presente, sarà tracciata per il lettore attraverso i segni che Del Giudice userà per indicare i suoi passi, come il giardiniere che pone piastrelle ad ogni sua nuova impronta e di cui Epstein è consapevole: «questo non è un prato, è una pellicola che registra qualunque movimento umano» (AO, 60). Raccordi e diramazioni che rappresentano i punti in cui è passato.

Del resto a questo era abituato. Se beveva «con la sinistra c'era subito un commensale che diceva: mancino!» (AO, 31), gli guardavano le mani, gli guardavano l'orologio, gli guardavano le sopracciglia, scrutavano il modo in cui camminava, paragonandolo a chissà che. Paragonare del resto è una delle più diffuse modalità di comprensione dell'uomo. Attraverso il paragone si tenta di comprendere ciò che non si conosce servendosi di ciò che si conosce. Si interpretano così atteggiamenti, gesti, forme, colori e sensazioni per orientarsi in terre sconosciute. Il paragone e il confronto rappresentano quindi ponti e mezzi di trasporto che mettono in relazione agevolmente luoghi diversi, rendendo facile il passaggio. Facile fino al punto in cui la via stessa sparisce alla percezione, per la velocità, l'agio e la frequenza con cui la si percorre. Come avviene nella lettura, in cui il raccordo, che è costituito dal segno della parola, è attraversato così agilmente da non essere quasi nemmeno preso in considerazione quando si legge. Anche a questo si riferisce Epstein quando dice che: «doveva essere successa una cosa stranissima per cui tra i libri e le persone non si distingue più» (AO, 32), perciò non solo l'utilizzo del paragone, venendo semplice, finisce per scomparire nel suo effetto, ma gli stessi oggetti paragonati, per facilità di paragone rischiano di non essere indagati a dovere nella loro specificità.

Epstein invece, convintamente innamorato di ogni specificità, volge il suo sguardo al dettaglio, alle differenze piuttosto che alle somiglianze, convinto che lì sia veramente custodita la comunanza delle identità:

Vorresti provarli tutti, gli aerei, e quando sei su uno diverso da quello con cui voli abitualmente il tuo corpo si stupisce di piccole differenze: il piede va più giù sulla pedaliera, la cloche è più secca alla mano, il profilo del cruscotto è più alto o basso. L'occhio non trova l'altimetro dove dovrebbe stare, lo cerca, e dunque lo vede, voglio dire vede lo strumento,

mentre di solito prende nota automaticamente solo dei numeri e delle lancette; i piedi e le mani sentono la consistenza dei comandi, sentono la materia di cui sono fatti i comandi che normalmente comandano senza sentirli più. L'aereo si piega, ma con meno timone; oppure ci vuole più motore, più manetta per tirarlo su, e così ogni movimento fuori non corrisponde più ai tuoi movimenti dentro, e allora tutto ti sembra più innaturale, più artificiale, e per la prima volta pensi realmente «sto volando» (AO, 11-12).

Epstein può finalmente affermare di volare perché non utilizza lo strumento, ma lo vede, cioè rivolge lo sguardo ad esso. Riconoscendo cioè alle forme, in ogni istante, lo statuto di novità, può instaurare rapporti aperti e volti a godere di queste novità.

Epstein, così innamorato delle forme, sostiene di voler vedere oltre la forma. Questa dichiarazione andrà indagata più approfonditamente attraverso alcune tappe di avvicinamento.

#### *Le "Lezioni americane" di Ira Epstein*

Nel mio lavoro non posso fare altro che camminare, e da un certo punto di vista mi dispiace, perché camminando così uno non si concentra mai abbastanza sul camminare: è distratto dalle immagini mentali, dal paesaggio, dalla conversazione, come lei e io in questo momento. Camminando uno pensa, o detta, ascolta, vede, come se tutto questo perdere l'equilibrio e ritrovarlo non fosse di per sé importante. Si è mai reso conto di quanto è complesso camminare con le gambe? [...] camminando il corpo si sbilancia e procede, investendo prima tutto sulla sinistra e poi sulla destra, ricavandone un passo. Se uno fa attenzione si rende conto di come siamo governati dalla disparità e dall'alternanza, ma così rapide e naturali che un'intenzione, o una direzione, bastano a farle apparire come continuità (AO, 60-61).

Per comprendere il significato della sua scelta, si tenterà di delinearne il profilo di scrittore.

L' Epstein scrittore esprime quel tipo di temperamento indomabilmente curioso che Calvino ha cercato di tracciare all'interno della lezione americana dedicata alla *Molteplicità*<sup>51</sup>. Si vedrà allora in che modo egli si inserisca in tal contesto.

---

51 I. Calvino, *Op. cit.* pp. 101-122.

Ciò che più di tutto Epstein vuol conservare è lo stupore: «invecchiare – pensa – significa non tanto perdere la curiosità, quanto perdere la capacità d'incanto e di stupore ragionevole» (AO, 108). Se lo stupore è ciò che gli sta a cuore, come tenta di preservarlo?

### *Precisione*

Innanzitutto allenando la precisione.

Non la pignoleria, che è un restringimento del campo visivo né la perfezione che ne è l'allargamento illimitato, ma la precisione, come si allena un muscolo [...]. Precisione [...] sarebbe [...] dire con esattezza questo tipo di aria, questo tipo di luce: [...] scegliere [...] in breve quello che salda la percezione e il sentimento in una sola radice, comune o almeno in relazione [...]. [Precisione] sarebbe stato descrivere i piccoli corpi morti che proprio in questo istante vede vagare dentro l'occhio, [...] e descriverne il movimento [...] (AO, 108-110).

La precisione permette ad Epstein di tenere viva in sé la capacità di scorgere la complessità delle esistenze, e la descrizione è lo strumento che più di tutti predilige, assecondandone le possibilità narrative: «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, 67).

Alla precisione e alla descrizione s'accompagna certo la nominazione. «Nei manuali c'erano i nomi della natura, i nomi delle cose, la descrizione del loro funzionamento [...]. Con ogni cosa nuova – dice – imparavo anche una nuova nomenclatura, ed era come un'alfabetizzazione del corpo» (AO, 68). Si è detta già la stima nutrita da Del Giudice per Gadda; Epstein ricorda per certi versi proprio l'ingegnere milanese. Calvino, citando il saggio di Roscioni *La disarmonia prestabilita*, dice: «per Gadda questa conoscenza delle cose in quanto "infinite relazioni, passate e future, reali o possibili, che in esse convergono" esige che tutto sia esattamente nominato, descritto, ubicato nello spazio e nel tempo»<sup>52</sup>. Se Gadda vive «il romanzo contemporaneo come

---

<sup>52</sup> I. Calvino, *Op. Cit.* p. 107.

metodo di conoscenza»<sup>53</sup> per il lettore e per lo scrittore insieme, Epstein estende questa possibilità anche ai manuali dove «[ha] imparato a usare gli oggetti, [...] libri in apparenza destinati alla mano più che all'anima, ma soltanto in apparenza, perché [sa] per certo che il fine di un manuale è uno solo, accrescere la felicità del genere umano» (AO, 68). Così si comprende che l'allenamento alla precisione, la cura descrittiva e nominativa per la salvaguardia dello stupore, è rivolta soprattutto ad un sentimento di appartenenza alle cose che egli non usa, ma con le quali interagisce. Lo stupore appassionato di Epstein è rivolto alle persone e agli oggetti, e alla relazione che lega gli uni agli altri.

### *Strumenti, oggetti...relazioni*

Ogni «minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenerci dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo»<sup>54</sup>. Questo modo con cui Calvino descrive la letteratura di Gadda rispecchia precisamente anche l'ottica con cui Epstein intende gli oggetti: soprattutto «possibilità di amicizia» (AO, 67). Ma ricorda marcatamente un altro pensatore, non moderno, nemmeno postmoderno, nemmeno un romanziere, un pensatore antico: Euclide. Si conosce la passione filosofica di Gadda, custodita nell'intimità ed espressa nella formulazione in bozzo di un sistema filosofico di rimembranze leibniziane. Anche a questo si deve con ogni probabilità il nome dato da Roscioni al suo saggio su Gadda, *La disarmonia prestabilita*<sup>55</sup>, con riferimento a quell'armonia prestabilita che rappresenta ancor oggi il concetto più spinoso di tutta la filosofia leibniziana<sup>56</sup>.

---

53 I. Calvino, *Op. Cit.* p. 105.

54 I. Calvino, *Op. Cit.* pp. 106-107.

55 G. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1969.

56 Per farsi un'idea del motivo dell'interesse nutrito da Gadda per Leibniz, si legga questo estratto dal filosofo: «Ogni porzione di materia può essere concepita come un giardino pieno di piante, o come uno stagno pieno di pesci. Ma ciascun ramo delle piante, ciascun membro dell'animale, ciascuna goccia dei loro umori, è a sua volta un tale giardino o un tale stagno». In G.W. Leibniz, *Principi di Filosofia*, Rusconi, Milano, 1997, p. 89.

Tornando a Euclide, si può scorgere un'iterazione forte tra quanto formulato dal pensatore greco e quanto rilevato in Gadda e ancor più in questo romanzo di Del Giudice.

Euclide, partendo dai concetti primitivi della geometria, ricavò delle relazioni che appaiono in questo ragionamento sulla molteplicità e l'esattezza molto significative. Una retta è un insieme infinito di punti. Per un punto passano infinite rette. Il punto è un concetto di pura astrazione<sup>57</sup>.

Quello che si intende qui tracciare è il collegamento che intercorre tra la nascita della geometria euclidea e ciò su cui ragiona Del Giudice ne *Lo stadio* e qui, in *Atlante Occidentale*. Euclide fonda la sua geometria dicendo che il concetto primitivo di punto è pura astrazione. Ossia, parafrasando, egli pone che il punto si tolga dalla indiscriminata totalità multiforme e infinita, ma solo come concetto astratto. Esso stesso può ricucire l'infinito, relazionandosi con se stesso. Di fatto la geometria rappresenta le possibilità che quel concetto ideale ha di relazionarsi con se stesso. La geometria è il modo in cui il punto ricuce, in un sistema di relazioni finite con altri punti, rette, segmenti, angoli e così via, l'infinito di possibilità a cui si è tolto. La forza simbolica dei promordi della geometria è sentita dallo stesso Calvino, il quale accenna alle rette di Euclide, per parlare del concetto di limite<sup>58</sup>. Del Giudice scrive in *Conversazione sull'animale parlante*:

L'autore [...] è consapevole della miseria di quel che è rimasto, perché ha ben presenti tutte le possibilità che sono state falciate, ricorda l'assassinio continuo che ha dovuto compiere a ogni frase, a ogni personaggio, a ogni pagina: un mare di cadaveri che restano attorno a quel che sussiste. Nel momento del «lavoro», della narrazione, tutte le possibilità erano ancora vive e compresenti, allo stato fluido, addensate in un unico nucleo emotivo, conoscitivo, nel quale i sentimenti, le immagini, le ossessioni arrivano e consistono tutte assieme, non disposte secondo l'ordine inevitabile della frase (IL, 27).

---

57 Cfr. Euclide, *Tutte le opere*, Bompiani, Milano, 2007.

58 «Volevo parlarvi della mia predilezione per le forme geometriche, per le simmetrie, per le serie, per la combinatoria, per le proporzioni numeriche, spiegare le cose che ho scritto in chiave della mia fedeltà all'idea di limite, di misura...Ma forse è proprio questa idea che richiama quella di ciò che non ha fine: la successione dei numeri interi, le rette di Euclide...» I. Calvino, *Op. Cit.*, p. 69.

Allora perché fare geometria, perché fare letteratura? Questo è l'argomento che si è trattato nel precedente capitolo. In breve, come direbbe Severino, perché il fare tecnico, il formare di qualsiasi tipo, «non è l'alienazione, ma l'andare in sé, l'inveramento dell' "uomo", cioè l'andare in sé e l'inveramento della Follia – il contenuto della Follia essendo il divenir-altro e la capacità [...] di far diventar altro le cose»<sup>59</sup>. Ma oltre a questo si potrebbe adottare ciò che Vittorio Gassman disse a Carmelo Bene nel corso di un dibattito sui reciproci modi di intendere il loro essere attori:

Il lavoro che tu fai, sia che sia sulle fasce, sia che sia sull'interno, sulla tecnica come sulla spiritualità, o la non-spiritualità, la negazione come l'affermazione, è implicito nel mestiere dell'attore. [...] Una delle cose più belle, più profonde che sono state dette sulla Duse, è [...] sul suo utilizzo delle pause, come un terminare la punteggiatura, la grafia di tutto ciò che faceva. Tutto ciò ha a che fare col linguaggio, con la parola, perché è nella parola che tu trovi e l'espressione e il suo contrario, cioè la dimenticanza"<sup>60</sup>.

Epstein infatti scorge la possibilità di umanità negli oggetti: «Ogni oggetto era comportamento trasformato in cosa, e poi ritrasformato in comportamento; questo sì che assomigliava al mio mestiere, in fondo coi libri uno fa più o meno lo stesso» (AO, 67).

Questo aspetto è molto importante per comprendere Epstein. Antonello cita un interessante pensiero dell'antropologo Remo Gaudieri, in cui si dice dell'oggetto essere «un vincolo che crea vincoli. Lo è come instrumentum, cioè come medium tertium tra bisogni e fini [...]. Ma lo è anche in quanto diventa esso stesso bisogno. E' anzi perché esiste un bisogno di vincolo e un bisogno di sfruttare il vincolo creato dall'oggetto stesso che l'oggetto è creato o prescelto: che diventa oggetto necessario per instaurare vincoli»<sup>61</sup>. In Del Giudice qualsiasi «indifferenza verso l'oggetto è una indifferenza verso l'uomo, verso la mano e il pensiero che ha creato e posto in essere quell'oggetto che ci viene ora reso disponibile, donato»<sup>62</sup>. Tutti i manuali letti, tutte le capacità

---

59 E. Severino, *Op. Cit.* p. 308.

60 Tratto da: *Seminario sulla Phoné* (18, 20 gennaio 1984), tenutosi presso il Teatro Argentina, Roma.

Materiale audiovisivo reperibile in web, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=-oq17IL7Gw8>

61 A. Borsari, *L'esperienza delle cose*, Marietti Editore, Genova, 1992, pp. 184-185.

62 P. Antonello, *La verità degli oggetti*, in *Annali d'Italianistica, Literature and Science*, 23, 2005.

apprese, tutte le relazioni con gli oggetti erano «tutte possibilità diverse di me stesso» (AO, 68) dirà Epstein.

Al termine di un gioco descrittivo proposto a Brahe, i due si stupiscono di come il fisico abbia descritto tutto ciò che vedeva nelle sue forme, mentre quando gli è stato chiesto di descrivere se stesso abbia detto: «Io sono io. Non mi vedo [...]» (AO, 65).

Così Epstein, affatto stupito, spiega quella che era la sua intenzione letteraria:

Qualcuno dice «Sono felice» o «Sono triste» ma un altro potrebbe chiedergli: «Felice come?» Seduto? In piedi? In quale posizione? Con che cosa attorno? Facendo cosa? Toccando cosa? C'è una donna di cui sei terribilmente innamorato, [...] un'amicizia così salda con un amico che già la vedi come continuità, e mentre la vedi non vedi i rubinetti che apri, le maniglie che giri, le cornette che alzi, non vedi i vetri e i corrimano, non vedi i manubri e le manopole. [...] A me sembrava che la vita delle persone fosse unita a quella delle cose, fosse una lunga storia di sedie e di letti, di scarpe e di valigie, di tavoli e di porte, di automobili e aerei e treni e navi e di cassetti e di scatole, cose che in genere non si vedono, che restano sullo sfondo di persone prese a pensare direttamente «io come sto?» (AO, 65-69).

Da umanista, il sistema di relazioni inteso da Epstein è perciò totalizzante e volto a provare sentimenti e stringere legami anche con gli oggetti, stupendosi di ciò che essi possono essere: «[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, 66-67). Del Giudice, attraverso i pensieri di Epstein confida una fiducia salda sulle capacità adattive delle migliori qualità umane. Quindi Epstein è il simbolo di possibilità di un'umanità rivolta con amorevolezza e rispetto nei confronti dei cambiamenti. Salda nel suo afflato di umanità perché conscia che detto afflato non risente solo esteriormente dei cambiamenti della dimensione storica, ma si fa formare mentre forma a sua volta quest'ultima, in un mutuo rapporto. «L'oggetto -infatti- racchiude tutta una storia dello sforzo umano, una storia di intelligenza e passione. E nel riconoscimento di questa disposizione si dischiude un'etica del rispetto e della cura»<sup>63</sup>.

Epstein scrittore convoglia il suo desiderio di conoscere e la sua «capacità d'incanto e

---

63 P. Antonello, *Op. cit.* p. 15.

di stupore ragionevole» all'interno di una disciplina descrittiva e un'attenzione alla precisione.

Al fatto di essere un cultore delle specificità di qualsiasi oggetto di suo interesse, segue la predisposizione a valorizzarne il linguaggio specifico. Lato di lui che si rivelerà in un incontro con Brahe, quando lo scrittore chiederà al giovane fisico di raccontargli del suo esperimento.

Per un attimo Brahe cercò le parole, le immagini, le analogie; pensò perfino i gesti della mano e delle dita, come un attore che si prepara a rendere fisico un sentimento. Ma appena cominciò a dire «come», a dare solidità a ciò che non aveva, [...] e a cercare una qualsiasi cosa tra le forme del mondo cui paragonarlo, Epstein lo interruppe: «No, non così. Così non mi serve a nulla. Ciò di cui lei parla non assomiglia ad alcunché, lo sa benissimo. Io voglio che questa differenza si senta. Non capisce?» (AO, 118-119)

Brahe invece capisce perfettamente, anzi, lui stesso è della medesima opinione. Ci sono due pagine all'interno del romanzo in cui questa questione viene ben espressa. Brahe entra in una libreria per comprare un libro scritto da Epstein:

gli sembrava così strano che ci fossero tutti i libri tranne quelli della sua materia, e quando c'erano erano di divulgazione, e così le cose di cui lui si occupava diventavano arance tagliate in spicchi, sandwich con diversi strati, palle da tennis, automobili che dovevano percorrere miliardi di chilometri, lumache in corsa con i missili, palette da golf, pallottole sparate da fucili, bicchieri d'acqua, campi di calcio con la palla in volo da una parte all'altra, e la frase che più ricorreva era «immaginate un...» e quasi sempre doveva immaginare una cosa diversa da quelle su cui lavorava; da più di mezzo secolo tutto era cambiato, eppure una straordinaria legge di conservazione dell'immaginario e della percezione riconduceva tutto a come era prima. Certo, spiegare era necessario, ma avrebbe mai potuto spiegare che per quello che lui vedeva e cercava di vedere letteralmente non esisteva immagine, lui vedeva cose di cui non c'era immagine, se non quelle convenzionali e formalizzate di rigorosa fantasia, arbitrarie e potenti, rispetto alle cose, come un alfabeto (AO, 90).

Non c'era modo perché si comprendesse, si comprendesse davvero, ciò che stava

indagando lui attraverso le forme abituali, attraverso le forme che già esistevano nell'immaginario comune. Poiché non era una questione di forme, ma di linguaggio. Quello su cui stava ragionando Brahe era a tutti gli effetti linguaggio. Linguaggio tecnico su linguaggio scientifico, e solo in questa relazione lui avrebbe potuto vedere qualcosa, trovare delle informazioni per contribuire a formare null'altro che linguaggio, linguaggio tecnico, scientifico e matematico che avevano reso possibile il suo esperimento. Tornato a casa con i libri di Epstein, si mette a leggere «in una lingua diversa dalla sua, e questo rendeva ogni parola più evidente e oggettiva, quasi in rilievo» (AO, 92). Brahe si accorge dell'effetto che fa quando uno strumento, che si è abituati a non vedere, risalta invece agli occhi, nella sua evidenza, nella sua differenza, come gli aerei diversi dal proprio di cui parlava Epstein, nell'hangar, quando si erano conosciuti. Le prime impressioni di Brahe, suggeriteci dal narratore, ci mostrano un libro con «descrizioni molto precise delle cose, relazioni esatte tra gli avvenimenti e le emozioni, e piccoli dettagli [...]» e una frase: «Lui sapeva che non avrebbe più potuto accucciarsi tra le parole come un animale nella tana» (AO, 92). Col tempo Epstein non ha avuto più bisogno delle parole, lui che nella precisione e nel dettaglio e nell'alfabetizzazione del corpo aveva trovato tanta felicità, ora esce allo scoperto, cosa incontrerà lo si vedrà a momenti. Prima si torni all'episodio in cui Brahe doveva spiegare ad Epstein il suo esperimento, poiché è utile per capire bene l'importanza per entrambi della specificità, e a cosa essa possa condurre.

Epstein:

Perché vuole che io le riceva senza il loro nome, per arbitrario che sia? Perché per ogni cosa che dice manda avanti un gemello, che io già conosco, impedendomi di farmi un'idea dell'altro? Non abbia paura di disorientarmi, dato che ciò di cui lei parla è in effetti del tutto fuori dal mio orientamento. La prego, ricominci da capo. [...]

Brahe ha fatto cenno di sì, [...] e per la prima volta parlò a Epstein di ogni cosa chiamando ogni cosa con il proprio nome, la propria sigla, la propria formula; [...] staccava appena la mano dal volantino, ogni tanto, [...] come se mandasse su da un sottomondo dimensioni e concetti e movimenti e stati e direzioni che nascevano da una perfetta costruzione matematica, elastica e stupefatta, e valevano solo lì; [...] controllando con un'occhiata Epstein si accorgeva che più restava fedele a sé e più gli sembrava che lui sapesse già, o capisse perfettamente. Epstein

ascoltando si sporse verso Brahe, e Brahe parlando si sporse verso Epstein, ed erano così raccolti uno verso l'altro, e del resto il rumore del motore era così continuo e avvolgente, come l'aria, che nessuno, dietro di loro, avrebbe potuto sentire nulla (AO, 119-120).

Solo a partire dalla perfetta aderenza al proprio mondo, con il proprio cosmo linguistico, si può davvero sperare di comunicare qualcosa ad un altro, se l'altro al contempo si dà totalmente lì, presente, con la totalità del suo mondo probabile e possibile. Lì, dal fondo delle specificità, del dettaglio dei dettagli più particolari della complessità, Brahe ed Epstein si incontrano. A quell'incontro di due specificità nessun altro, per quanto vicino come può esserlo un narratore, o un lettore, può parteciparvi. Si devono tenere presenti alcuni aspetti di questa scelta di Del Giudice. Una narrativa: a quest'altezza del libro siamo a un passo dal momento caldo, in cui tutto converge verso il finale. Brahe ha già cominciato a vedere qualcosa sui monitor, seppur in modo ancora acerbo. Epstein dall'incipit abita quella dimensione pensante dell' «oltre la forma». Ma sarà nelle trenta pagine successive che il quadro si deluciderà in maniera netta. Nel prosieguo del romanzo il lettore avrà modo di conoscere le capacità d'esattezza descrittiva e metaforica di Epstein, in occasione dei fuochi d'artificio organizzati per lui da Brahe. I due personaggi in questa occasione avranno modo di approfondire il loro dialogo. Quindi la scelta di Del Giudice, di mantenere intimo il momento del loro incontro, sembra volta a sottolineare in modo implicito il suo vincolo di scrittore: «vedere una storia [...] la cui precisione è una misura interna e non dipende più da lui: staccata, come una bolla dal suo soffiatore» (AO, 110). Come Brahe del resto, il quale una volta iniziato l'esperimento non può più vedere che nell'ottica della sua "storia", con la sua precisione interna di «linee continue o tratteggiate, curve e parabole e ellissi e piccoli vortici» (AO, 21) staccati, come una bolla dal soffiatore.

Si potrebbe leggere questa scelta anche in termini più generici, aiutandosi con il pensiero di Buber, parafrasato da Callieri nel suo *L'identità egoica in crisi: il tempo del Noi*, secondo cui: la «radice di ogni relazione è [...] da ritrovarsi nell'alterità o, più precisamente, in una sfera che sia comune all'io e al Tu, ma che oltrepassi l'ambito particolare tanto dell'uno quanto dell'altro»<sup>64</sup>.

---

64 B. Callieri, *L'identità egoica in crisi: il tempo del Noi*, in AA.VV., *Ritorno ad Atene*, Carocci Editore,

### 2.3 Soglia del visibile: *ciò che si vede, ciò che si è visto (la memoria)*

Il capitolo undici ospita uno dei momenti più intensi dell'intero romanzo. Brahe ha organizzato uno spettacolo pirotecnico in onore di Epstein, da godersi insieme dal giardino dello scrittore, loro abituale luogo d'incontro. Al termine della visione Brahe, punzecchiato da Epstein sulle ragioni di quello spettacolo, ammette esserci «anche un motivo di simmetria» (AO, 146). Aggiunge poi, parlando del suo lavoro:

[il] mio lavoro è simmetria, una simmetria molto molto spinta. Che con la simmetria si riesca a prendere qualcosa delle fluidità e velocità e inafferrabilità è sempre sorprendente. Ma da questo punto di vista anche la luce è una simmetria (AO, 146-147).

Brahe sta parlando del suo lavoro, ma tra le righe sta introducendo Epstein alla sua richiesta: «Del resto io le ho fatto vedere dove lavoro, le ho detto ciò che vedo, e anche ciò che forse non vedrò. Lei non mi ha mai mostrato cosa vede. Né mi ha invitato a vedere dove si produce» (AO, 147).

Epstein per tutta risposta inizia a scomporre i corpi di cui è fatta la materia del suo lavoro: «una storia è fatta di avvenimenti, un avvenimento è fatto di frasi, una frase è fatta di parole, una parola è fatta di lettere» (AO, 147). Arrivato fino al corpo più piccolo, l'atomo della scrittura, si chiede: «E' l'"ultimo"? No, dietro la lettera c'è un'energia, una tensione che non è ancora forma, ma non è già più sentimento» (AO, 147). Epstein sta tracciando a Brahe il collegamento tra i loro esperimenti. Questo collegamento si regge esattamente su quel punto di forza in cui si genera la parola, la forma. Nel punto d'interazione tra l'energia e il corpo si trova la simmetria tra Brahe ed Epstein. Per Epstein il sentimento legato alla parola, per Brahe l'interazione elettrodebole e i bosoni W e Z, per entrambi l'impossibilità di indicare «la differenza tra il prodotto e ciò che lo produce» (AO, 147). «Purtroppo in ogni esperimento vale solo quello che si può mostrare» (AO, 75), questo è il modo di operare che ha scelto Brahe, inserendosi nella ricerca scientifica; in esso deve operare, in un linguaggio specifico e rigoroso, coerente con ciò che gli è possibile e plausibile nel suo linguaggio limitato e

determinato. Questo modo di contribuire alla conoscenza ha scelto, e a questo intende attenersi. Perciò questo chiede ad Epstein: «che cosa vede» (AO, 148); cioè cosa di quello che vede, può mostrare.

Così Epstein, nonostante ammetta di sentirsi scomodo «a parlare di tutto questo» (AO, 148), poiché per scelta ne sarebbe «uscito fuori» (AO, 148), con un gesto di amicizia e d'onesta intellettuale insieme, comincia a descrivere ciò che ha visto.

Inizia in modo assolutamente rilevante, utilizzando il tempo della narrazione per eccellenza, il passato remoto: «Ci furono due botti secchi, senza luce, e i fuochi cominciarono» (AO, 148).

La scena si svolge all'interno di un «riquadro di cielo buio»<sup>65</sup> (AO, 149), che si può associare senza fatica al monitor che utilizza Brahe per la visualizzazione nel suo laboratorio<sup>66</sup>. Epstein dà subito prova di conoscere con precisione nomi e proprietà degli elementi chimici, elencando nel dettaglio le corrispondenze probabili tra elementi e colori presenti in quelle «linee traccianti [che] si divaricavano in un punto dove la materia diventava luce» (AO, 149). Sodio giallo, bario verde, rame azzurro, magnesio bianco, stronzio rosso, calomelano celeste. Qualche riga dopo, per sottolineare la natura narrativa delle sue parole, parla di se stesso e Brahe usando la terza persona plurale («senza che loro due» (AO, 149)). I fuochi gli appaiono come un'esplosione del divenire: «la materia diventava luce», «l'aria si trasformava in luce», «gli alberi si trasformavano in luce». E' un inno descrittivo al divenir altro, una *Metamorfosi* dal sapore totalmente diverso rispetto a quella Kafkiana, più affine al sentimento che si trova in Ovidio<sup>67</sup>. Qui Epstein dimostra gli esiti del suo essersi volto con passione alla conoscenza, senza discriminazione di sorta, se non quella dell'allontanamento da generalità e disinteresse. Epstein simboleggia l'amore per la diversità, per l'identità descrivibile, seppur soltanto probabilmente (si noti nel testo l'abbondante utilizzo del termine probabile), delle cose. Egli è sempre stato spinto ad avvicinarsi e conoscerle

---

65 Per il rapido alternarsi di parti di testo e parti di commento, non si annoteranno tutte le citazioni inserite nella spiegazione di questa scena. Tutto il virgolettato qui non citato si riferisce a parti di testo contenute nelle pp. 149-153.

66 «dal buio si formava sul monitor prima una cornice col numero della serie, il tempo, la sigla dell'esperimento; poi da destra e da sinistra entravano linee rapidissime, alcune collidenti al centro dove l'impatto generava altre linee continue o tratteggiate, curve e parabole e ellissi e piccoli vortici attorcigliati su se stessi» (AO, 21).

67 Cfr. Ovidio, *Le metamorfosi*, Bur Rizzoli, Milano, 1994.

tutte, una ad una, nel fondo della loro singolarità. Così, nei fuochi artificiali riesce a discernere delle forme esatte.

I fuochi si dividono per momenti. Dopo l'introduzione, si entra tramite la descrizione di Epstein in un giardino fiorito in cielo, dove ogni "fiore" è riconosciuto e chiamato con il suo nome: «ombrelliformi come gli eucalipti», «dal blu al porporino al bianco come la passiflora», «fiori dal calice allungato che scoppiava in una corona doppia e tripla di sfumature viola, come la granadilla», «come l'iperico [...], come il papavero da oppio [...], come la buddleia [...], come le fucsie». Anche «i fiori erano diventati luce», e «anche gli animali [...]. Per la presenza dell'acido gallico, [...] che dà sonorità alle miscele [creando quasi] il verso di animali inferociti». Poi «il ferro stava diventando luce», inoltre gli «sembrava che [anche] l'acqua diventasse luce» risucchiata dal riflesso luminoso. Epstein ottempera nel suo punto di vista molti punti di vista, offrendo con disinvoltura il realismo delle materie e dei processi chimici, l'astrattismo delle forme e l'impressionismo delle suggestioni. Due bragantini vengono fatti bruciare sul bordo dell'acqua, così «in una combustione lenta [...] anche gli oggetti e la meccanica finirono in luce». La guerra e la geometria convergono nell'astronomia nel seguente passaggio, divenendo comunemente luce:

granate a serpentelli che tracciavano nel buio ellissi luminose, e del resto in geometria anche l'ellisse ha i suoi fuochi [...], granate raggianti [...], granate a pioggia, granate a paracadute, [...] fino alla perfezione circolare delle granate a sfera [...]; enormi globi di stelle gialle che generavano enormi globi di stelle verdi che generavano enormi globi di stelle violette, o stelline rosse come il rosso verso cui nello spettro si sposta la luce delle galassie in allontanamento, probabilmente infinito, se l'universo è aperto (AO, 152)

Mondi che generano altri mondi, come discipline che generano altre discipline, momenti che generano altri momenti («secondo altre geometrie più complesse, comprendenti nella simmetria anche il tempo» (AO, 152)), uomini e donne che generano figli, che generano altri figli, tecnica che genera scienza e scienza che genera tecnica, sentimenti che generano parole, che generano sentimenti, generando al contempo «stelline rosse [...] in allontanamento», tempi perduti.

Si è quasi giunti al termine della rappresentazione. La velocità aumenta a un «ritmo

sempre più infernale», qui è possibile il rimando all'acceleratore di particelle con cui Brahe può vedere ciò che deve riuscire a vedere. Questa velocità, utilizzata con consapevolezza dagli artificieri che si potrebbero pensare come gli scienziati ed Epstein stesso, produce un nuovo tipo di interazione visiva. Per la gran velocità i colori sparati dagli artificieri interagivano con gli occhi degli spettatori, sfruttando «anche i colori che l'occhio secerne come una ghiandola sollecitata», così risultavano «colori che esplodevano con dentro soltanto colore, colore senza più dentro né fuori, colore fuori e colore dentro». Con la velocità, l'interazione con l'occhio cambia i connotati, via le forme, via le immagini, rimangono soltanto i colori: «blu e porpora e arancione e verde», in colori base dello spettro elettromagnetico, e «anche il bianco – l'insieme di tutti i colori – che non lo si pensa mai come un colore ma soltanto come luce», e poi «luce e luce e luce e luce-buio».

Questo è ciò che Epstein ha potuto mostrare a Brahe. La storia di come la sua conoscenza, tutta la sua conoscenza, sia finita in luce, diventata luce, giunta alla luce.

#### **2.4 Ponti tra discipline: *nomina sunt res* (parte 2)**

Si proseguirà ora il dialogo d'appendice tra le questioni circostanziali affrontate da Del Giudice e le medesime questioni in altri panorami culturali.

*Atlante Occidentale* tenta di descrivere in forma narrativa la dinamica con cui l'atto del pensare si sia nella storia costantemente formato in fatti, divenendo cioè pensiero pensato. Quindi, attraverso il sistema allegorico in cui si muovono gli emblemi Epstein e Brahe, Del Giudice indica come in questo connubio tra la possibilità di divenire e la capacità umana di far divenire (tecnica), si possa collocare probabilmente il divenire delle discipline. Esse ribollono nell'atto indistinto del pensare, ma si formano solo per mezzo di un atto concentrativo che genera il fatto, il pensato. Non dal pensare, ma da questo frutto del pensare che è il pensiero pensato può agire il nuovo pensare, fino a diventare ancora qualcosa, colore, forma, corpo o fatto ch'esso sia. Del Giudice in

*Atlante Occidentale* parla di questo. Coincidendo il suo interesse per la luce con l'interesse a cui si rivolgono oggi le scienze (fotoni, conoscenza dell'universo tramite raggi gamma), ed essendo la luce oggi lo strumento nonché la sede e il corpo delle più specifiche attività temporali dell'uomo<sup>68</sup>, si intende proseguire il percorso d'appendice trattando due concetti che dialogano con quanto emerso in questo romanzo e riassunto appena adesso. Si vedrà perciò come le tensioni emotive e intellettuali che danno corpo a Epstein e Brahe si siano irrorate nei pensieri di due fisici del Novecento: Bohr e Heisenberg.

*Enormi globi di stelle generano enormi globi di stelle: dalla matematica alla fisica*

Si è visto nel capitolo precedente come Plank risolse il problema fisico del corpo nero: matematicamente. Egli postulò che gli scambi di energia avvenissero in modo discreto, tramite quanti. La sua formulazione funzionò ed ebbe grande successo. Oggi infatti il valore discreto dell'energia scambiata è definito *costante di Plank*.

Ora, il modello atomico presentava ai fisici dei grossi problemi. Il modello atomico di Rutherford prevedeva che gli elettroni orbitassero stabilmente attorno al nucleo. Tuttavia era noto che una carica in movimento emette energia sotto forma di luce, cosicché in brevissimo tempo l'elettrone sarebbe dovuto cadere sul nucleo. Ma questo non avveniva<sup>69</sup>.

Per comprendere questo, Bohr partì dal pre-supposto («Per vedere bisogna avere la forza di produrre ciò che si vuol vedere»<sup>70</sup>, Wang, in *Atlante Occidentale*) che gli elettroni orbitassero sì attorno al nucleo, ma che gli scambi di energia assorbita o emessa avvenissero non in modo continuo ma in unità discrete, i quanti appunto<sup>71</sup>. Bohr,

---

68 Lavoro, economia, socialità, comunicazione, conoscenza, esplorazione sono i principali ambiti in cui si esprimono le caratteristiche dell'umano. Oggi si svolgono attraverso il segnale elettrico che rende possibile, attraverso linguaggio informatico, la rappresentazione delle abituali sedi di questi ambiti. Su questo, Cfr. G. Maione, *Le merci intelligenti. Miti e realtà del capitalismo contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.

69 Cfr. M. Montani, *Storia dei modelli atomici*, Alpha Test, Milano, 2005.

70 D. Del Giudice, *Op. cit.* p. 43.

71 Da qui in poi, per quanto riguarda il pensiero di Bohr, ci si è affidati al testo: N. Bohr, *I quanti e la vita. Unità della natura, unità della conoscenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

ragionando sul problema, applicò all'atomo il concetto di energia quantizzata, proposto matematicamente da Plank. Ciò che Bohr aveva pre-visto gli permise di calcolare con grande precisione le energie che un atomo può assorbire o emettere.

Fino alla fine dell' Ottocento i fenomeni meccanici e ondulatori rimanevano distinti. Quando la ricerca scientifica arrivò all'atomico e al subatomico tuttavia, ci si rese conto delle contraddizioni che questa suddivisione comportava: alcuni fenomeni (diffrazione) evidenziavano l'aspetto ondulatorio delle particelle, altri (fotoelettrico e corpo nero) erano stati spiegati invece solo ammettendo che le onde fossero formate da corpuscoli aventi energia con valore fisso, discreto<sup>72</sup>.

Bohr, come Epstein di fronte alla difficoltà «di sconnettere quel sentimento dalla parola che lo rende visibile» (*AO*, 147), ossia di fronte all' interazione sentimento-parola-sentimento, considerò la disgiunzione solo apparente. Oggi lo stato della scienza prevede che a fondamento dell'universo materiale vi siano delle interazioni fondamentali, e dei corpi non che permettono, ma che sono esattamente essi stessi l'interazione: i bosoni di gauge<sup>73</sup>. I bosoni scoperti da Brahe-Rubbia sono esattamente questi, corpi dell'interazione. Come la lettura avviene per mezzo di corpi dotati di massa, non che permettono, ma che sono contemporaneamente la doppia natura continua e discreta, ondulatoria e corpuscolare, di quell'interazione fondamentale: sentimento-parola-sentimento. Bohr postulò che gli aspetti duali sono complementari. In senso concettuale ma anche fisico. Secondo lui, ogni particella inosservata si trova in uno stato indistinto di onda e corpuscolo. E' nel momento in cui la si osserva che questa entità assumerà la forma ondulatoria o corpuscolare, mai insieme. L'osservazione dell' uno in un singolo processo sperimentale, preclude l'osservazione dell' altro. Ecco quindi il senso dell'ostinazione di Epstein a «permettere di vedere lo sfondo e la figura nella loro relazione, in pari dignità» (*AO*, 66).

Secondo Heisenberg, formulatore del principio di indeterminazione, anche se esiste un corpo di leggi matematiche "esatte", queste non esprimono relazioni tra oggetti esistenti nello spaziotempo; è vero che approssimativamente si può parlare di "onde" e

---

72 Cfr. V. Becagli, *La rivoluzione della fisica e la meccanica quantistica nel panorama storico di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento*, Settegiorni Editore, Milano, 2011.

73 Cfr. B. Sylvie, *Particelle e interazioni fondamentali*, Springer, Berlino, 2012.

"corpuscoli", ma le due descrizioni hanno la stessa validità<sup>74</sup>.

L'esattezza delle leggi matematiche è perfetta, stabile e coerente, in quanto però «misura interna» (AO, 110), «staccata come una bolla dal suo soffiatore» (AO, 110) : la realtà spaziotemporale. Brahe ne è consapevole, perciò avrà la lucidità, nel momento di estasi della riuscita del suo esperimento, di ritenere che «il vedere significasse solo spostare un po' più in là la soglia del non visibile, ricostruirla con lo stesso battito di ciglia con cui la si abbatteva» (AO, 167).

Anche Gadda, come ricorda Calvino, la pensava in questi termini: «conoscere è inserire alcunché nel reale; è, quindi, deformare il reale»<sup>75</sup>.

Si hanno due alternative, distinte e reciprocamente escludenti, come il «"lei" con cui Gilda e Epstein si parlavano»<sup>76</sup>, una linea netta che esclude molte possibilità, esaltando al massimo tutte le altre. Questo ad oggi si può fare: o descrivere i fenomeni nello spaziotempo, tenendo conto delle limitazioni di questa dimensione; o usare relazioni espresse da leggi matematiche, privandosi della possibilità di descrivere nello spaziotempo. «Questa "reversibilità continua del punto di vista" non significa però "dubbio, non significa incertezza, non significa pluralismo", come il principio di Heisenberg è stato troppo spesso inteso dalla vulgata umanistica; invece “significa rendere l'interrelazione operante nella complessità»<sup>77</sup> Per la meccanica quantistica queste due qualità, pur riferendosi alla medesima entità, sono incompatibili, per questo complementari. La materia in sé presenta secondo il fisico danese sempre caratteristiche di sovrapposizione simultanea, caratteristiche che scompaiono alla momento della misurazione. Questo lo spinge a credere che vi sia complementarietà indissolubile tra l'esistenza della vita e la possibilità di una sua descrizione scientifica<sup>78</sup>.

«L'indeterminazione non è tanto de dicto, ma de re, cioè che riguarda la cosa stessa. [Le] posizioni epistemologiche di reversibilità e interscambiabilità heisenberghiana fra oggetto e soggetto, fra osservatore e osservato, non vengono semplicemente tematizzate o presentate didascalicamente da Del Giudice, ma inserite nel tessuto narrativo del

---

74 Cfr. W. Heisenberg, *The Physical Principles of Quantum Mechanics*, Dover Publications, 1930.

75 I. Calvino, Op. Cit. p. 107.

76 D. Del Giudice, Op. cit. pp. 57-58.

77 P. Antonello, Op. cit. p. 10.

78 Cfr. M. Kumar, *Quantum. Da Einstein a Bohr, la teoria dei quanti, una nuova idea della realtà*, Mondadori, Milano, 2011.

romanzo con semplici operazioni di ribaltamento prospettico»<sup>79</sup>.

come osservatore moderno non sono disgiunto dalla cosa osservata e che nel mio campo visivo rientrano non soltanto le cose ma anche le immagini mentali delle cose, le raffigurazioni delle cose, forse posso descrivere un determinato oggetto, un determinato luogo, una determinata situazione sovrapponendo istantaneamente sia la sua immagine reale (cercando di farlo nel modo più preciso e significativo) sia quella ricavata da una percezione non immediatamente sensibile, come appunto linee di tensione, traiettorie, elementi di movimento nello spazio, di forma nello spazio, che pure costituiscono la natura di ciò che voglio descrivere (*IL*, 47).

### *Concludendo*

Attraverso l'analisi di *Atlante Occidentale* si è visto come Del Giudice abbia proseguito il suo percorso di approfondimento dei temi della conoscenza e dell'identità. Le particelle che indaga Brahe, congiuntamente mediatrici d'interazione e interazione stessa, non sono poi così dissimili da quella energia-materia che lega i sentimenti alle parole al di là di qualsiasi possibile disgiunzione, di cui parla Epstein. Non sono dissimili poiché entrambe «sono, allo stesso momento, eventi naturali e culturali; sono fenomeni rappresentabili solo come interazione fra soggetto osservante e oggetto osservato. Sono metà oggetto e metà soggetto, non potendo essere definiti da nessuna di queste due polarità»<sup>80</sup>.

Insomma, si tratta di percepire l'esterno (e questa percezione-rappresentazione [...] è costitutiva anche della mia interiorità) nella sua natura almeno doppia, come è quella della luce, di forma perfettamente definita- quella forma, non un'altra- e di forza diffusa, di onda e di particella. Si tratta di rappresentare attraverso il massimo della precisione, il massimo della definizione, ciò che è indefinitamente movimento; di arrivare, attraverso la descrizione, a un'immagine di forma fluente, rappresentazione dell'interno e dell'esterno (*IL*, 47).

Del Giudice sente perciò la responsabilità di continuare a descrivere con precisione.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*

<sup>80</sup> P. Antonello, *Op. Cit.* p. 11.

Per tentare di concentrare, come Brahe, in ciò vede nell'atto descrittivo, attraverso cioè la sua interazione con la parola, ciò che scorge altrove, nell' indistinta continuità del suo interagire. Persegue questo intento, volto alla custodia dello stupore, accogliendo nel suo linguaggio un'esattezza tutt'altro che arida (Antonello), nutrita senza riserbo alcuno di ogni disciplina e sempre rivolta alla rappresentazione.

Sebbene infatti «questa vita nuova scintilla davvero delle ceneri del sepolcro»<sup>81</sup>, vi è «qualcosa di assolutamente morale in una buona descrizione» (*AO*, 77-78), poiché pur già in essa si può «provarne un sentimento» (*AO*, 173).

---

81 F. De Sanctis, *Saggi critici*, Principato, Milano, 1956, p. 190.

## Capitolo 3

### *Nel museo di Reims*

#### **Introduzione**

Con il suo terzo romanzo, pubblicato da Mondadori nel 1988, Del Giudice approfondisce i temi della luce e del doppio. Parla della luce indagando il vedere, e del doppio poiché questo vedere viene indagato ragionando sul suo presunto opposto, il non vedere. Barnaba, il giovane ormai ex marinaio protagonista della vicenda, sta diventando cieco. Decide che l'ultima cosa che vuole fissare sulla retina, prima del buio definitivo, sono dei quadri. A Reims, dove si recherà per vedere il *Maràt Assassiné* di David e dove si svolge l'intera vicenda, incontrerà la giovane Anne. Tramite un sofisticato congegno di specchi in cui si riflettono verità e menzogna, Del Giudice avrà l'occasione di fare chiarezza sulla natura della cecità, o se si vuole, sulla natura del vedere.

#### **3.1 *La verità di Barnaba: la cecità***

E' da quando ho saputo che sarei diventato cieco che ho cominciato ad amare la pittura. Forse amare non è la parola giusta, [...] perché le mie condizioni già non mi permettono di vedere più bene, e dunque non posso dire con certezza che cosa amo, se i quadri che vado a cercare nei musei, o questo stesso andare a cercare<sup>82</sup>.

Il romanzo, nella prima edizione, era accompagnato da una serie di sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli, pittore e amico di Del Giudice. La vicenda si compone nella

---

<sup>82</sup> D. Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Einaudi, Torino, 2010, p. 3. D'ora in poi segnalato con la sigla (MR).

pagina come un dipinto ad olio si comporrebbe sulla tela. Alcune pennellate, lasciate asciugare, si integrano coi successivi colpi dati dal pittore mantenendo integri e stretti i legami che danno, ad ognuna di esse, una singolarità specifica. Altre invece, pur distinte le una dalle altre, nel tempo brevissimo della loro successione, per la loro natura fresca, subito si mischiano e le loro esistenze già nel momento della gestazione violano le rispettive singolarità, o meglio, ne palesano l'inconsistenza. Questa immagine può forse dare un'idea del modo in cui prendano espressione narrativa le tematiche del romanzo. L'intenzione qui, certo arbitraria, è di prendere il romanzo non come un quadro, ma come un museo, così da poter creare un percorso discreto che permetta di orientarsi all'interno di questo intreccio organico di materie.

### *Quadro 1: la malattia di Barnaba*

Ricostruendo un ordine cronologico, indicatoci dallo stesso Barnaba, le prime avvisaglie di cecità sarebbero giunte da una sfocatura delle distanze. Barnaba non riesce più a vedere ciò che gli è lontano. La capacità di interagire con ciò che è lontano, nell'ordine delle distanze, è ciò che fa della vista il più potente dei cinque sensi. Gusto e tatto dipendono dalla maggiore delle prossimità, il contatto tra il corpo percipiente e il corpo percepito. Olfatto e udito invece non necessitano del contatto; la vista, ancor di più, permette di interagire con ciò che è molto lontano rispetto all'organo percipiente. Questo almeno è ciò che pensa Barnaba.

Il termine "lontano", nell'immaginario metaforico, rinvia il suo senso a qualcosa che è distante, qualcosa con cui non sia ha a che fare prossimamente, che non tange. La cecità di Barnaba e il disagio ad essa connesso cominciano da qui, dalla confusione della lontananza, dall'impossibilità di distinguere in forme esatte ciò che è lontano. Varrebbe la pena di spendere due parole in più sul carattere della sua malattia. Seguendo l'ottica interdisciplinare suggeritaci da Del Giudice, si intende quindi analizzare cosa voglia dire perdere la vista, partendo da cosa voglia dire "avere la vista". Ma lo si farà tradendo il suo punto di contatto contingente, ossia la pittura, per rivolgere lo sguardo preliminarmente ad un'altra disciplina: l'ottica. Si comincerà servendosi del linguaggio tecnico che descrive l'atto visivo, per poi estrapolarne i concetti e svolgerli di modo da

tentare di comprendere la condizione fisico-emotiva in cui si trova Barnaba. In questo romanzo infatti il carattere emotivo è assolutamente determinante, e tanto del significato del romanzo dipende da esso.

Secondo gli studi odierni di ottica<sup>83</sup>, per capire il meccanismo della vista umana, si deve considerare come interagiscano tra loro, le tre componenti anatomiche che permettono l'atto fisico del vedere.

Queste tre componenti sono: l'occhio, la retina e il cervello. L'occhio ha il compito di ricavare informazioni dall'ambiente circostante attraverso la luce. Più precisamente, si dica che l'occhio ricava informazioni sul modo in cui la luce interagisce con l'ambiente circostante. Sono infatti le radiazioni, presenti nell'oggetto visivo, ad arrivare all'occhio. Qui, attraversano prima di tutto una serie di lenti, come avviene in una macchina fotografica, in cui la luce colpisce l'obiettivo che la riceve. Queste lenti sono:

- diottra aria-cornea;
- diottra cornea-umore acqueo;
- diottra umore acqueo-cristallino;
- diottra cristallino umore vitreo.

Dopo l'attraversamento dei primi due diottri, la parte di radiazione irregolarmente rifratta alla periferia di tali sistemi colpisce l'iride che ne ostacola il passaggio. Tale radiazione produrrebbe poca chiarezza dell'immagine, e una certa errata visione dei colori. L'*iride* tuttavia non è un organo passivo, le contrazioni e le dilatazioni delle sue fibre muscolari dilatano e restringono il foro pupillare (*pupilla*). Svolgendo la stessa funzione del diaframma di una macchina fotografica<sup>84</sup>, essa regola la quantità di luce in

---

83 Per le nozioni di ottica si è fatto riferimento al manuale: F. Zeri, *Ottica visuale*, SEU Edizioni, Roma, 2012.

84 Si noti il paragone che si sta compiendo. Esso è il palesamento involontario di quanto rilevato nel precedente capitolo, riguardo l'oggettivazione del pensiero, in pensato prima e in materiale poi. Si sta utilizzando infatti un oggetto meccanico (la macchina fotografica) per facilitare la comprensione della dinamica visiva. Questo è rilevante ai fini più generali di questo lavoro. Si ricorderà cosa si è detto nel precedente capitolo riguardo l'oggettivazione del pensiero. Brahe al magazzino di ricambi vede davanti a

ingresso.

Dopo aver attraversato il *cristallino*, i raggi luminosi attraversano l'umore acqueo e convergono in un punto, detto fuoco, posto ad una certa distanza dalla retina. Qui si forma l'*immagine* dell'oggetto, capovolta e rimpicciolita. La retina è il film, la pellicola, su cui s'imprime l'informazione luminosa divenuta forma, immagine. La retina è caratterizzata da tre diversi elementi nervosi sovrapposti:

- *coni e bastoncelli*: ai coni è affidata la percezione dei colori, ai bastoncelli la percezione di immagini in bassi valori di luminanza, quindi penombra o luce diffusa.
- *cellule bipolari*: fungono da ponte tra coni/bastoncelli e cellule gangliari.
- *cellule gangliari*: dotate di terminazioni che convergono in un punto cieco *insensibile* alla luce, la *papilla ottica*.

Da questo punto cieco diparte il nervo ottico che arriva al cervello. Quindi l'immagine, che è il risultato della decodificazione dell'informazione luminosa, arriva sé tutte le materializzazioni della conoscenza scientifica. Tutte semplificazioni del pensiero con cui l'uomo è riuscito a tramutare l'informe pensiero in un pensiero pensato, oggettivato, materializzato. Si è detto che questo pensiero pensato, questo corpo, è ciò su cui si può effettuare un secondo pensiero che voglia essere intenzionale, e quindi rivolto esattamente alla formulazione di qualcosa d'altro. Ora qui si può osservare come, per spiegare in modo semplice il funzionamento dell'occhio, si possa ricorrere a ciò che costituisce già, di fatto, un pensiero del suo funzionamento, diventato materiale: la macchina fotografica. Quindi pensando e analizzando la macchina fotografica, di fatto si pensa e si analizza il funzionamento dell'occhio semplificato. Questo ovviamente non produrrà in questa sede, pensata, una miglioria di qualche tipo né alla macchina fotografica, né alla comprensione dell'occhio. Permette però, e questo è l'intento, di comprendere più esattamente la complessità dei modi in cui possano interagire pensieri e pensieri pensati, senza vincoli settoriali pre-costituiti. Il linguaggio specifico dell'ottica è il modo in cui l'uomo ha tentato di rendersi chiaro il funzionamento della vista. Questi studi hanno influenzato le migliori tecniche, che a loro volta successivamente hanno influenzato la capacità di comprensione dell'ottica, fornendo alla disciplina strumentazioni sempre più simili agli oggetti indagati. Questa tendenza all'avvicinamento tra strumento e oggetto, abbiamo visto essere il fondamento della tecnica, e uno dei punti su cui Del Giudice, direttamente o no, ritorna con più insistenza. Si vedrà come in questo romanzo il tema si intrecci in maniera inattesa. Questa breve parentesi si è posta per facilitare al lettore l'impugnatura del filo rosso che attraversa l'intero studio, essendo qui ancora un corpo troppo poco solido per poter reggere ai venti dell'indistinto interpretativo.

formata al cervello, tramite lo sviluppo avvenuto nella "camera oscura" sulla pellicola retinica. Il punto cieco, insensibile alla luce, permette quindi al cervello di vedere la fotografia sviluppata sulla retina senza ulteriore modifica possibile.

Si ponga che l'immagine, invece di essere una fotografia, sia proprio un film. Cioè una sequenza veloce di fotografie. Degli organi percipienti (regista, sceneggiatori, attori, scenografi, costumisti ecc.) hanno percepito una porzione dell'informazione dell'ambiente a loro esterno per mezzo di una serie di strumenti, convergenti in un unico ultimo strumento finale: la cinepresa. L'interazione finale tra la cinepresa e ciò che c'è di esterno ad essa si imprime sulla pellicola, il film. Questo film, immutabile in se stesso, può essere mutato in fase di montaggio e postproduzione, dopodiché viene distribuito nelle sale cinematografiche, dove a quel punto non può più essere in sé modificato. Qui gli spettatori vanno a vederlo. Esattamente vanno a vedere la proiezione, che è l'esito di un'ulteriore interazione, tra la pellicola e lo strumento proiettore prima, e tra lo strumento proiettore e la superficie su cui proietta. A quel punto, sulla superficie su cui è proiettata l'immagine risultato di tutte le interazioni avvenute, gli spettatori osservano. La sala cinematografica è il cervello. Lì gli spettatori vedono i film che si sviluppano dall'interazione con l'esterno. Lì ricomincia un altro ciclo d'interazione, poiché l'immagine che arriva in sala si integrerà con la memoria, le emozioni, gli stati d'animo dell'organo percipiente, lo spettatore.

Quindi Barnaba. Il disagio per l'inesorabile sopraggiungere della cecità è dovuto al fatto che egli teme di dover rimanere per sempre in quella sala cinematografica senza più nessun film da vedere, vincolato alla memoria e alla rielaborazione dei film già visti.

Durante la notte, quando il senso d'angoscia per il suo destino raggiunge il suo picco massimo, dice:

in ore come questa faccio le prove. Allora tutto mi appare dall'interno, come durante le visite dei miei amici all'epoca dei primi disturbi, quando non potevo dirmi in compagnia nemmeno con loro: dopo un po' se ne sarebbero andati e io sarei rimasto di nuovo per mio conto, [...] e finivo per essere solo anche mentre loro erano lì, separato e diviso da un cristallo [il cristallino in cui si forma l'immagine] che rimandava me a me stesso con la scritta: «Questa malattia è tutta per te, solo per te» (MR, 27).

*Quadro 2: Barnaba sano, alla luce del ricordo*

*Quadro 3: Barnaba reagisce alla malattia: discipline e norme di adattamento*

Questo miniciclo tematico lega la figura di Barnaba ancora vedente con il suo modo di affrontare il sopraggiungere della cecità. L'intento è quello di sondare ancora un poco la superficie, per lasciare che affiorino a tempo debito le tematiche sotterranee di questo romanzo.

A sentire Barnaba, la sua famiglia è «protettiva e dominante» (MR, 27). Le parole dei famigliari, dietro apparenti veli di conforto, risultano amare. Lui le interpreta come il risultato della sua inadeguatezza a corrispondere all'ideale di figlio che i suoi vorrebbero fosse. Non si può dire quanto sia infondata la sua opinione, poiché egli stesso dichiara di essere cresciuto nell'emulazione della sua famiglia. «[Poi] avevo preso una mia strada, nei miei piani prevedevo anche una famiglia nuova, la mia, mi sarei inventato la stessa cosa che si erano inventati loro, ma senza le rigidità gli eccessi le possessività, li avrei battuti su quel terreno, il loro, [...] invece proprio lì sono stato sconfitto, come su tutto d'altronde» (MR, 27).

L'educazione alla disciplina e al rigore trova il suo primo frutto nella scelta del giovane Barnaba di entrare in Marina. L'ambiente dell'Accademia navale acuisce la predisposizione maturata in famiglia, non solo alla disciplina, ma anche ad un'estensione della disciplina dal piano etico al piano percettivo e autopercettivo. Il rigore e l'esattezza, da norme comportamentali diventano così un'ottica sul mondo, secondo cui tutto risulta netto e distinto. Per questo motivo Barnaba pensa con amarezza che il suo, per «quelli del posto dove [lavorava], così energici, così attivi e selettivi, era solo un caso di sofferenza, [era] semplicemente entrato a far parte della schiera di coloro che non ce l'hanno fatta» (MR, 26).

Nonostante questo modo di intendere le cose faccia soffrire Barnaba, col tempo diventa un suo stesso costume. Così, per non rientrare nella schiera di quelli che «non ce l'hanno fatta», quando già sa di avere dei problemi di vista, davanti alla cassetta delle lane di Holmgreen per il test del daltonismo, mente al maggiore medico; «c'erano tanti scomparti con dei fili di lana colorata raccolti a matassine divise per tono e sfumature,

già da un po' mi ero accorto che non li riconoscevo più, però quella visita l'avevo passata tante volte e avevo imparato a memoria il posto di ogni colore» (MR, 29-30).

Fino al giorno in cui il maggiore medico si accorge della menzogna, sancendo l'inizio della sua nuova vita di malato *ufficiale*.

Il modo in cui Barnaba si oppone alla malattia è conforme all'educazione impartitagli e maturata con l'esercizio di anni: la disciplina. «All'inizio opponevo alla malattia la disciplina cui ero stato educato dalla mia famiglia, quando ancora pensavo che il destino fosse carattere» (MR, 26). Barnaba cerca di compiere ogni azione con impegno e dedizione, sebbene risulti goffa e impacciata. Egli cerca di combaciare ancora con l'ideale di normalità ed efficienza che lui stesso ha maturato negli anni, tentando disperatamente di non essere riconosciuto dagli altri come malato, diverso o manchevole, come qualcuno che non ce l'ha fatta. Insomma questo sofferente intento si traduce in una cura maniacale dei gesti, rilevato dal narratore extradiegetico: (al museo) «si piega per leggere i titoli sulle targhette d'ottone, si piega ma non troppo, per non essere visto, perché nessuno dal fondo della sala accorgendosi della sua rigidità o della sua incertezza possa bisbigliare, possa stupirsi, possa provare tenerezza» (MR, 8). Si dica per inciso qui, ma si approfondirà: Barnaba in questi atteggiamenti mostra di essere perfettamente consapevole delle potenzialità interpretative che gli uomini hanno sulla base dell'interazione tra il gesto corrente percepito e l'esperienza<sup>85</sup>. A questo proposito può venire in mente il passato teatrale di Del Giudice, quando diciannovenne andò a frequentare un seminario del maestro teatrale Grotowski. Quest'ultima rappresenta l'archivio dinamico di tutta la serie di gesti passati riconducibili per qualche motivo a quello corrente. A questo proposito, nell'occasione sopraindicata a cui fa riferimento il narratore extradiegetico, «sul fondo della sala passa una scolaresca, e qualche bambino in effetti [...] lo guarda senza fare domande, in quel modo muto e terribile» (MR,8) con cui i bambini *fissano* un'immagine che li colpisce, cioè la *fissano* nella memoria.

---

85 A questo proposito può venire in mente l'esperienza teatrale di Del Giudice, quando diciannovenne andò in Polonia per frequentare un seminario del maestro teatrale Jerzy Grotowski. Il lavoro di Grotowski era spiccatamente basato su messa in scena e gesto attoriale, vertendo per lo più nella direzione della sottrazione. Qui non risulta pertinente dilungarsi, per inaderenza alla traccia interpretativa impostata. Per approfondire l'argomento di rimanda a Mirisola (2005).

Quanto si è detto fin qui rivela una faccia del rigore e della disciplina impartitegli nell'educazione. Questa faccia è contorta dal senso di costante inadeguatezza e irrigidita dalla volontà di trovare i modi per sopperirvi. L'altra faccia di quella stessa educazione ha i lineamenti fermi, provenienti da un intimo senso del pudore e della dignità, della propria dignità, che si possono affermare solo accettando la propria condizione: «[quand]'ero allievo ho imparato le manovre per la resa e i termini in cui ci si consegna» (MR,27); «[non] beve, non prende pillole. Col tempo si era sforzato di accettare la sua condizione fino in fondo, compresa la difficoltà ad addormentarsi, compreso quell'attimo di *blanc* al risveglio, quando uno sa che deve ricordarsi qualcosa di molto doloroso, come il fatto di divenire cieco[...] Si era alzato, si era lavato e vestito con cura, anche se i colori erano già un problema» (MR, 5).

In Barnaba, le due facce della sua formazione coesistono insieme, in ogni gesto.

Poiché si vergognava della sua condizione, e più di tutto avrebbe voluto che non fosse notata dall'esterno, era riuscito a rendere naturale quella ricerca di aderenza con una specie di passo semplicemente più allungato. Tutto questo sforzo del camminare dritto e del pudore si frantumava poi in errori clamorosi, in quelle situazioni clamorosamente ridicole in cui può trovarsi un cieco, o quasi cieco. Ma anche il ridicolo alla fine aveva imparato ad accettarlo, come la cosa più difficile (MR, 5).

#### *Quadro 4: Marat e il Marat assassiné. I quadri come ultima cosa da vedere*

Barnaba sceglie di trattenere come ultime immagini, prima del buio definitivo, dei quadri. Li sceglie, dice, per esclusione, poiché può vedere solo da molto vicino, così da vicino che ciò che gli resta della vista «sta diventando quasi una sensazione tattile» (MR,4), e sulla base della sua esperienza, ha maturato l'opinione che avere un contatto visivo di quel tipo con donne e uomini non sia possibile. Perciò i quadri.

Barnaba, «in questo suo andare per musei sofferente e probabilmente di ripiego" (MR,32), da buon ex ufficiale di Marina segue un *modus operandi*: «sceglieva sui libri i quadri da vedere, quasi sempre li sceglieva per il soggetto, e prima di partire si

documentava» (MR,32). In uno di questi momenti preparatori scopre che Marat, il soggetto del quadro dipinto da David per cui lui si trova a Reims, «prima di essere Marat, era un medico, e un fisico» (MR,41). Barnaba, dalla prima volta in cui lo vede in un libro sente che lo riguarda, pur non capendo come. Senza dire nulla, il padre gli fornisce una storia della medicina. Così Barnaba scopre che Marat era un medico che curava i ciechi. Barnaba si interessa alla storia, si documenta, e più si documenta più sente il suo interesse non «come per gli altri quadri, [...] questa storia così lontana e curiosa parlava per me» (MR,43), dice. Barnaba, ormai appassionato alla questione, si sente «stupito che avendo scelto i quadri come ultima cosa da vedere proprio un quadro [lo] riportasse a tutto questo, a [lui] stesso» (MR,44). Il rapporto con Marat diventa, come si direbbe, maniacale. Breve inciso: la già citata raccolta di racconti di Del Giudice, *Mania*, si apre con questa annotazione di Foscolo che ben riassume l'anima della raccolta: «Notate che la 'mania' deriva dal troppo sentire»<sup>86</sup>. Inoltre Del Giudice stesso sottolinea: «"mania" nel mondo antico era una parola doppia, una parola "male-bene". [Nell'] orizzonte greco "mania" indica non soltanto il demone che sconvolge la mente, ma anche una particolare forma di concentrazione, una forma estrema del conoscere e del coincidere con il proprio destino» (IL, 14). Proprio questo trasporto lo induce ad approfondire la storia di Marat, indagandola intensamente ed estesamente; scoprendo che Marat aveva avuto modo di polemizzare con Newton sulla composizione della luce del sole e di ricevere per questo il pubblico plauso di Goethe. Fino a che Barnaba giunge ad un singolare aneddoto che vede muoversi, nell'ambito di una quisquilia su di un parafulmine, due dei più celebri rivoluzionari della storia: il "non ancora rivoluzionario" Marat appunto, fisico e medico, e un "non ancora rivoluzionario" giovane e promettente avvocato: Maximilien de Robespierre.

Perciò, sintetizzando quanto detto, il rapporto ambivalente di sofferta aderenza e rispettosa emancipazione dalla propria famiglia, dalla propria formazione affettiva, etica, ermeneutica e cognitiva. Il sopraggiungere inesorabile della malattia: dal quotidiano e gestuale relazionarsi con essa, ai sentimenti che questa relazione porta con sé. Infine la scelta di interessarsi ai quadri, quindi la recente e appassionata mania per il

---

86 D. Del Giudice, *Op. Cit.* p. 3

*Marat Assassiné.*

Tutto questo è nel «tempo così lungo che Barnaba passa di fronte a ogni quadro, la vicinanza da cui guarda la tela, [nell'] ostinazione con cui cerca di percepirla, [facendo] sì che una coppia di anziani si fermi a osservare con sufficienza, che il custode si alzi dalla sedia e faccia un giro guardingo alle sue spalle, che la ragazza bionda voltandosi dal suo Géricault e vedendo il tutto resti un attimo interdetta, e poi capisca» (MR, 9-10).

### 3.2 *L'incontro con Anne: errare, errare, amare*

L'incontro con Anne avviene dirimpetto a un Delacroix: *Desdémone aux pieds de son père* («se è proprio questo che c'è scritto sulla targhetta» (MR, 14). In effetti non c'è scritto proprio questo; nell'ansia di non attirare l'attenzione su sé, Barnaba ha confuso il titolo inciso sulla targhetta; il nome dell'opera in realtà è: *Desdémone maudite par son père*.

Come rileva Spaccini: «[il] fatto che Del Giudice scelga per il suo titolo la locuzione imprecisa “aux pieds de” (*ai piedi di*) piuttosto che l'originale “maudite” (*maledetta*), investe il quadro – da subito – di una forte valenza metaforica»<sup>87</sup>. Il tema del quadro simboleggia la vicenda di Desdemona, accusata di infedeltà e disonore nell'opera di Shakespeare. Barnaba scorge distintamente la figura di Desdemona, ma a fatica il padre, «troppo in ombra» (MR, 14), e ancor meno lo sfondo. Quando Anne sta per sopraggiungere, Barnaba sta riflettendo:

Che cosa ricorderò di questo quadro? Il fatto che una donna chieda di essere tollerata e amata dal padre così com'è, anzi, proprio perché è così? La durezza di un padre che vincola l'affetto a una linea di condotta? Ricorderò il gesto di lei? Il gesto del padre, che ho potuto soltanto immaginare? Ma c'era realmente il padre? Di Desdemona so tutto ciò che la legava a Otello, so della sua remissività e impotenza, della sua menzogna finale, di come in punto di morte, preferì mentire addossandosi la colpa piuttosto che accusare altri, ma del padre cosa so? (MR, 14-15).

---

<sup>87</sup> J. Spaccini, *In un museo e davanti a un quadro*, SRAZ LI, 147-181 (2006), p. 155.

Si possono notare i punti di contatto che legano il quadro di Delacroix all'esperienza del giovane protagonista. Il rapporto che egli tesse tra Desdemona e il padre è interiorizzato a tal punto da sembrare nettamente sottoposto all'esperienza personale. Spaccini sottolinea come «questo padre, i cui tratti [...] e i cui gesti di separazione tirannica dalla figlia sembravano collegati al destino della sola Desdemona, si ricollega ad un altro, ben più reale che appare alcune pagine dopo»<sup>88</sup>, ossia il padre di Barnaba. Il padre qui è descritto dal narratore extradiegetico duro ed esigente; pretendendo il rispetto di una linea di condotta ferrea e schiacciando così la remissiva e impotente Desdemona. Di lei Barnaba sa tutti i fatti e le qualità, ma il padre è un punto interrogativo, e le persone in secondo piano si chiede se siano esistenti, o solo tratti di uno sfondo che lui ha scambiato per persone. «E' come con le nuvole, quando potevo ancora vederle, bastava un minimo appiglio per dare loro una forma [...]. Devo difendermi da quell'immaginazione che collega le stelle tra di loro, [...] mentre tutto in realtà è staccato, disunito, non messo lì per assomigliare a qualche cosa» (MR, 15). E giunge Anne.

Anne descrive il quadro a Barnaba brevemente e con precisione. Dopodiché Barnaba le chiede dettagli sui colori:

«Sono soprattutto marroni, a parte il rosso dei vestiti e il giallo della luce» ha risposto lei. «Ma il vestito di Desdemona non è verde?»  
«No, non lo è?» ha detto Anne. Ha sorriso. Ha guardato il quadro. Poi ha ripreso in un tono diverso: «O forse sì. E' verde» (MR, 16).

Questo è l'incipit del loro incontro. Klettke descrive così il nuovo atto del romanzo: «La ragazza decide di accompagnarsi a lui per il resto della visita. Nel loro modo di stare insieme, di interagire e rapportarsi l'uno all'altra, i due personaggi imitano i primi approcci di due innamorati»<sup>89</sup>. Mentre Spaccini non sembra attribuire al personaggio di Anne alcuna umanità, definendola sulla scorta di Barnaba «qualcosa di biondo»<sup>90</sup> e indicandone invece il ruolo narrativo: «dà respiro al racconto: da un lato, essa allontana

---

88 J. Spaccini, *Op. Cit.* p. 159.

89 C. Klettke, *Op. Cit.* p. 52.

90 J. Spaccini, *Op. Cit.* p. 149.

il rischio che il testo si faccia troppo monologante; dall'altra, introduce il punto di vista dell'universo femminile che sembrerebbe potersi correlare alla vicenda di Desdemona»<sup>91</sup>.

Qui si è dell'avviso di Klettke. I due dialogano, parlando dei quadri che mano a mano si fermano a vedere, parlando del problema di Barnaba («Anne [...] con piccoli accenni o frasi laterali cercava di raggiungere [...] la parte comica della sua condizione» (MR, 21)) e velatamente dell'infanzia di Anne («La sua infanzia è stata così?», e lei rispose: «Un po'» (MR, 22)). Affiorerà anche il mentire<sup>92</sup>; sarà Anne a nominare questa parola: «Le cose a metà sono le migliori per fare degli scherzi», e poi aggiungendo in un tono appena diverso, riflessivo, come tra sé: «Anche per mentire, la condizione a metà è la migliore» (MR, 21).

Ma i due comunicano anche per gesti: Anne asseconda il passo di Barnaba («ha trovato d'istinto, fin dall'inizio, un'andatura che tiene conto di quella incerta e rinormalizzata di Barnaba» (MR, 19), lo prende quasi per mano quando il museo sta per chiudere, per piombare a vedere il *Marat*. Chiede a Barnaba di sedersi sulla panchina di fronte al *Marat* anziché stare in piedi e inutilmente vicini al quadro, «per sottrarlo a quell'inutile tortura dello stare così attaccato al quadro, o forse perché con quel quadro lei manteneva comunque un distacco e una rivalità, Barnaba doveva conoscerlo assai bene, e al posto dell'intimità nelle bugie e nell'invenzione del giorno prima, lei ne cercava un'altra» (MR, 35). Dal canto suo «Barnaba dopo un attimo di esitazione, [...] ha quasi sfiorato il braccio di Anne» (MR, 39). Lei lo ascolta, «in silenzio, spostando lo sguardo da Barnaba al quadro e viceversa, attenta, ma soprattutto a lui, al modo in cui parlava, a certe inflessioni della voce, a certe insistenze, a come, parlando, non sceglieva alcun punto dove guardare per perdersi, come se potesse perdersi ormai senza più alcun riferimento esterno» (MR, 42). Infine, i due si guardano negli occhi:

gli occhi di lei erano così vicini che gli riuscì di coglierne perfettamente il disegno e la trasparenza, ma non la tonalità che a lui sembrava complessivamente chiara, senza poter dire a

---

91 J. Spaccini, *Op. Cit.* p. 157.

92 Anche sul tema della menzogna si sono espresse abbondantemente anche Spaccini e Klettke. Inoltre su questo argomento si ricorda il lavoro di Matteo Martelli, il quale traccia un collegamento con l'arte performativa. M. Martelli, *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*. Contributo reperibile online al sito [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

quale tipo di azzurro appartenesse. La ragazza guardò a sua volta gli occhi di Barnaba e si stupì che il margine della pupilla nera fosse così netto, una specie di circoletto nitido in cui si addensava il bruno scuro, e pensò che a tanta definizione dell'esterno doveva corrispondere chissà quale sfocatura e non definizione dall'interno (MR, 15-16).

Quando Anne e Barnaba si trovano al cospetto di un quadro, lei attende che sia lui a parlare per primo, e solo successivamente si inserisce, sempre integrando la sua visione, mai correggendola. Barnaba sbaglia e lei lo asseconda nell'errore, sorridendo. Spaccini indica che da questo momento ogni sorriso di Anne sarà «sinonimo di bugia»<sup>93</sup>

Anne completa e rifinisce le immagini mentali sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o gliele inventa dettaglio per dettaglio. Non si direbbe che lei menta per mentire, né perché la situazione le offre l'immunità da ogni riscontro; e c'è sicuramente un tempo, magari breve, in cui lei stessa vede chiaro ciò che nei quadri non c'è, ciò che soltanto il desiderio o l'immaginazione di Barnaba producono, e lo fa suo, ed è con lui almeno in questo. [...]

Camminano così, uno a fianco all'altra nel riflesso color avorio delle sale del museo, e quando si fermano e lei mente, la sua voce, per natura sottile, prende altre risonanze, più vicina, più intima, più complice, appena sofferente (MR, 18-19).

Barnaba se riesce, si immedesima totalmente nei quadri, («quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro» MR, 12), cambiando perfino i titoli e le immagini stesse. Tuttavia vive questo approccio all'arte sentendosi un profano, abituato da regole e disciplina a ritenere che vi sia una realtà in sé certa e rigorosa da rispettare<sup>94</sup>.

Le immagini che Anne gli descrive gli piacciono molto, ma al contempo lo turbano, poiché non trovano un corrispettivo nella sua memoria, e questo lo confonde. Non capisce se Anne menta oppure no. La campana di chiusura del museo suona e Barnaba non riesce a vedere il Maràt per cui è lì. I due escono insieme dal museo; Anne lo accompagna all'Hotel. In quel momento di complicità già qualche parola diventa «loro»;

93 J. Spaccini, *Op. Cit.* p. 157.

94 «Non sono un conoscitore d'arte, non lo sono mai stato. [...] E' da quando ho saputo che sarei diventato cieco che ho cominciato ad amare la pittura. Forse amare non è la parola giusta, perché nelle mie condizioni è difficile provare un sentimento verso qualcosa fuori» (MR, 9-11).

prossimi al saluto, Barnaba gli chiede esplicitamente:

Non c'era in quel quadro il bambino con l'aquilone, vero?», e Anne rispose con un sorriso triste<sup>95</sup>: «Avrei preferito non me lo chiedesse. Comunque c'era. E anche se non ci fosse stato, in qualche modo non le avrei mentito (MR, 24).

In questa affermazione di Anne si vede un riadattamento operato da Del Giudice, del modo con cui Conrad, nella *Nota* che precede a *Tifone*, tratta lo storico e l'immaginario del suo personaggio MacWhirr. Del Giudice stesso riferisce che «Conrad in realtà il suo Capitano MacWhirr lo conobbe davvero»<sup>96</sup> ma Conrad nella nota sopraindicata espone in questi termini la questione:

Ritengo superfluo dire che non ho mai veduto il Capitano MacWhirr in carne ed ossa[...]. MacWhirr non è il frutto di un incontro di poche ore, o settimane, o mesi: è il prodotto di vent'anni di vita, della mia propria vita. [...] Se anche fosse vero che il Capitano MacWhirr non ha mai camminato o respirato su questa terra [...], posso tuttavia assicurare ai lettori che egli è perfettamente autentico»<sup>97</sup>

Barnaba passa la notte sveglio a pensare e ripensare alla sua condizione, e ad Anne, facendo eco ai pensieri istantanei che l'hanno assillato durante l'incontro. Barnaba è un ragazzo rigido e disciplinato, abituato a vedere le cose esatte. La perdita della possibilità di vedere chiaro provoca in lui la necessità di ripensare non solo gli oggetti "osservati", ma lo stesso "osservare". Se per lui tutto doveva ricondursi a categorie nette, lo sforzo consisteva prima nel discernere e poi nell' inserirsi a dovere nella parte idonea a farlo collimare con le preventivate entità distinte. Il sopraggiungere della malattia ha rimesso tutto in discussione.

Riguardo ad Anne, si sforza di capire se ella menta oppure no, e nel caso mentisse non ne comprenderebbe il motivo: «C'era veramente un capitano sul battello? C'era veramente un canneto di bambù sullo sfondo della statuetta? [...] A me sembra di

---

95 In questo caso pare che il sorriso di Anne esca dalla lettura fattane da Spaccini.

96 D. Del Giudice, *Introduzione*, (in) P. Levi, *Opere*, Mondadori

97 D. Del Giudice, *Op. Cit.* (in nota 16) p. XXI.

vederli» (*MR*, 19). «Chissà per quale motivo ha mentito Anne, che bisogno c'era?» (*MR*, 29). Pensa, immagina tutte le alternative, le esamina. Cerca di fare pulizia da dentro sé su ciò che egli ritiene essergli esterno e confuso. Riflette sulla sua condizione, sulla verità e sulla menzogna, sul suo modo di porsi alla sua condizione come alla verità e alla menzogna. Da dentro sé cerca di oggettivare precisamente le componenti in relazione: lui, la sua malattia, Anne, le bugie e la verità. Tenta di decifrare gli atteggiamenti di Anne, consultando l'archivio della memoria: «Devono esistere delle malattie diverse dalla mia, senza danno apparente, senza menomazione, anzi contornate dalla bellezza e dalla gaiezza, malattie di cui è difficile dire dove ledono e dove fanno male, ma non per questo meno gravi, meno dirompenti» (*MR*, 29). Ma sente di non arrivare a un punto convincente. Anne sovrasta per interesse tutto il resto, la sua voce ogni tanto «[lo] sfiora, o [lo] prende per le spalle, [...] questi gesti della sua voce hanno qualcosa di assolutamente composto e per bene, come lei doveva essere, e qualcosa che chiede aiuto» (*MR*, 28). Il protagonista fatica ad emanciparsi dall'interpretazione dell'altro, pur nel sentimento.

Durante il pomeriggio, in un'istante di turbinio del pensiero, mentre era ancora insieme a lei, era franato tra sé e sé in una istantanea del suo nodo problematico:

Ma poi, alla fine, che importanza ha sapere se c'erano veramente? Che importanza può avere se questi quadri li ricorderò come sono, o come ho cercato di vederli, o come lui me li ha descritti? Chi mi assicura mi assicura che quando il buio sarà perfetto buio li ricorderò uno per uno e non diventeranno invece una specie di visione confusa e unitaria, che piano piano si perderà nel passato? L'importante è adesso, l'importante è qui. Vorrei che lei parlasse ancora, vorrei che me ne descrivesse altri, vorrei capire se questa sensazione sottile che ho, tra quello che lei dice e quello che io non riesco a vedere bene, corrisponde in qualche modo al vero (*MR*, 19).

Ciò di cui si accorge è che il problema non riguarda il suo vedere confuso adesso, ma il pensare di vedere distinto prima, a cui si era abituato per educazione e formazione. Si condivide la funzione abreativa che Spaccini evidenzia nei quadri<sup>98</sup>, e la si rivede anche nelle azioni di Anne. Le bugie di Anne smuovono l'interiorità di Barnaba. Egli tenta di

98 J. Spaccini, *Op. cit.* p. 161

comprenderla interiorizzandola:

Invece di scoprire se mentiva o no avrei dovuto capire, come lei ha capito, avrei dovuto aiutarla, dovevo riuscire a essere io lei, avrei dovuto metterla di fronte a se stessa, permetterle di incontrare se stessa vivente nei gesti e nelle parole di un altro, identici ai suoi, i suoi, dovevo essere lei anche solo per un istante, per lei...(MR, 29).

Questo ragionamento rivela una questione sottile sollevata da Del Giudice. Barnaba è formato nel pensiero che misura e analizza a tal punto da tentare di alfabetizzare il suo sentimento. Barnaba sta reiterando l'atto che non gli permetteva di comprendere Anne, per comprenderla. Alla luce di quanto detto fin qui negli altri capitoli, forse non è troppo azzardato ritenere che Del Giudice stia portando il tema della conoscenza su un piano intimo, come a voler comunicare quanto sia complesso e sfaccettato il modo di conoscere di un individuo. Ma soprattutto qui si ha il primo caso in cui la metafora è presentata molto più velatamente rispetto ai primi due romanzi. Questo è forse il primo caso in cui Del Giudice riesce a metaforizzare occupandosi unicamente del particolare, lasciando così l'altra parte del compito al lettore. In questo modo Barnaba infatti sta oggettivando Anne, ossia la sta riducendo a qualcosa di concepibile pienamente da lui, e se ne avvede subito:

...Ma cosa sto pensando? Se non ho potuto nemmeno vederli i suoi gesti, che peccato che io non abbia saputo...(MR, 29)

La frase che ospita la presa di coscienza è sospesa, ed è una finezza, poiché dopo che il sentimento lo aveva fatto avvedere (Ma cosa sto pensando?), l'emotività di Barnaba in relazione a questo sentimento, si articola di nuovo su nozioni, conoscenza mnemonica, ricerca di sicurezze, fino a sospendersi. Anna non può essere oggettivata senza che questa oggettivazione risulti impropria, manchevole e insoddisfacente. Solo la sospensione di qualsiasi tentativo di capire riesce ad ospitare la vita di Anne dentro di sé, e *probabilmente* non capirla mai e comprenderla davvero.

Non può esserne sicuro in alcun modo e non può agire su *dati* certi. L'unico

fondamento possibile al suo agire è rappresentato da ciò di cui per eccellenza non si sa: la fiducia. Barnaba comincia, tramite quella sospensione dell'analisi, ad accogliere in sé l'ignoto, perciò ad affidarsi.

Anne glielo aveva suggerito durante il loro dialogo su *L'enfant distrait*, di Taunay: Barnaba «volle sapere quale dei due bambini poteva considerarsi distratto, e Anne lo invitò a scegliere» (MR, 22). In presenza di regole che chiedono solo di essere applicate non c'è decisione, ma calcolo, dice Derrida<sup>99</sup>. Non c'è scelta, e tantomeno responsabilità. La vera scelta è davanti non all'ignoto, ma a una situazione in cui si deve dare una certa assenza della certezza.

In questo romanzo Del Giudice fissa un altro sostegno portante della sua struttura d'etica conoscitiva: il conoscere per sentimento.

Barnaba all'inizio del romanzo non sa se sia giusto parlare di amore o no nel suo caso, perché gli è difficile «provare un sentimento verso qualcosa fuori» nelle sue condizioni. Egli quindi si rende ben conto di una necessità di alterità nell'amore, e soffre per la soggettività a cui si sente sempre di più confinato.

Anne rappresenta per Barnaba un nuovo tipo di conoscenza: la conoscenza per sentimento. Anne incarna questo modo della conoscenza, che è soprattutto un modo della vita che ha traduzioni gnoseologiche. Se Barnaba si innamora di Anne, Anne coincide con l'amore. In quanto amore, Anne non è comprensibile esaustivamente; tutto ciò che si può comprendere di Anne è interno al sentimento d'amore. Al di fuori di esso si ergono le pareti di altre strutture conoscitive.

Barnaba palesava il disagio di non poter avere un rapporto in lontananza, perché la vicinanza che ha conosciuto, in cui è cresciuto, lo mette a disagio emotivo. Ma le forme distinte, cioè la normalità, sono già esse stesse un sacrificio a favore della percezione standard, come rifletteva già, Brahe in *Atlante Occidentale*.

Anne vive in sé la naturalezza del "ciò che direttamente ha a che fare con me" e così testimonia a Barnaba che la vista è e dovrebbe sempre sapersi avere a che fare con il vicino, invece di essere intesa come il senso che permette di vedere il lontano. Poiché non è solo una questione di vedere e distinguere, è soprattutto una questione di sentire, di mettersi in *con-tatto* con il lontano. Anne esprime un pensiero fondamentale di Del

<sup>99</sup> Cfr. A. Andronico, *La disfunzione del sistema. Giustizia, alterità e giudizio*, Giuffrè Editore, Catania, 2006.

Giudice:

Io credo che oggi la visività rappresenti soprattutto una possibilità di percepire l'esterno al di là delle sue forme complessive [...] reinventato in forme nuove, misurate al proprio sguardo, che consentano un'aderenza, un modo di essere, un comportamento. [Non] sono disgiunto dalla cosa osservata e [...] nel mio campo visivo rientrano non soltanto le cose ma anche le immagini mentali delle cose, le raffigurazioni delle cose (*IL*, 47).

Per questo Anne dice a Barnaba di scegliere, perché sta a lui decidere cosa c'è davvero.

Andare fuori, andare via è stata per secoli una forma particolare dell'esperienza: conoscenza dell'altro, conoscenza di ciò che è diverso (*IL*, 13).

Del Giudice in questo romanzo considera il doppio significato del termine *errare*, e compone così il suo romanzo di viaggio, nell'errore. Errare è così anche la possibilità di conoscere ciò che è diverso. Questo avvicina Anne ai concetti già trattati nei precedenti romanzi di possibilità e probabilità di conoscere.

I quadri per Anne non sono nell'ordine delle realtà date, ma rappresentano la possibilità d'interazione, congiungendosi per molti aspetti col pensiero dello stesso Del Giudice: «Al di fuori della rappresentazione sarebbe per me abbastanza difficile distinguere tra interno ed esterno» (*IL*, 40). Esterno ed interno sono perciò fatti nell'ordine delle misure razionali. Esistono distintamente nel mondo *formato*. «E' lo stesso atto della rappresentazione che permette a me di concepire e descrivere un interno e un esterno [...] simultanei alle forme e ai modi stessi della descrizione» (*IL*, 41).

Ciò che fa Anne, inventare liberamente il contenuto formale dei quadri, non è affatto dissimile da ciò che fa Barnaba, sebbene lui agisca in una sorta di nube oscurantista dovuta al disagio per la malattia. Che Barnaba già agisca in questi termini lo si capisce ad esempio dal nome che dà ai quadri, quasi sempre sfalsato, ma mai casualmente, sempre conformemente al suo modo di intendere quel quadro<sup>100</sup>. Basti pensare alla sua

---

<sup>100</sup>Cfr. Su questo Spaccini.

visione di *Le Spectre de Banquo* in cui vede quest'ultimo in piedi sul tavolo, mente nel quadro è seduto tra gli altri commensali. Il suo difetto di vista lo conduce a un'accentuazione del carattere soggettivo con cui si avvicina all'opera.

Anne asseconda il suo errare, dettagliandolo, inventandogli sopra figure di fantasia, partendo da una base e svolgendola. Anne non fa nulla più di ciò che ha fatto a sua volta l'artista.

E se lei gli parla del giallo, lui cerca subito un paragone per ricordarne uno, [...] ma i paragoni con cui Anne risponde sono di tutt'altro tipo, e a voce più bassa: «Giallo come il tradimento e l'incostanza. Giallo come l'amore legittimo, o l'adulterio che lo rompe» (MR, 23).

Anne piega il linguaggio secondo regole intime, conscia o no che sia del carattere sfuggevolmente arbitrario di qualsivoglia linguaggio. Di certo conscio lo è Del Giudice. L'esatta corrispondenza del termine *giallo* ad una immagine netta di colore è possibile solo previa strutturazione di basi convenzionali. Ossia non necessariamente per verità, ma necessariamente per convenzione comunicativa.

Barnaba le chiede specificazioni sul giallo, così Anne dovrebbe fare come il guardiamarina de *Lo stadio di Wimbledon*, che per spiegarsi ai giovani francesi era costretto a dire molti «così» e «come»<sup>101</sup>, o come stava facendo Brahe per spiegare l'esperimento ad Esptein, facendosi richiamare per ciò da quest'ultimo. Per ogni «come» Anne dicesse, lui non potrebbe fare altro che ricorrere alla sua memoria, per visualizzare un'immagine che a sua discrezione coincida con le parole dette da Anne.

Anne (non si vuole congetturarne il motivo, tenuto taciuto all'interno del romanzo) associa il giallo al tradimento, al tradimento di un amore legittimo. Ma il «giallo» del tradimento è nella sua ottica medesimo al «giallo» dell'amore legittimo che esso adultera. Sconvolge in questo modo non solo le convenzionali associazioni categoriali d'immagini e di idee che s'intrecciano alla parola, ma insieme anche le convenzioni culturali che vogliono significati distinti per gli amori legittimi e adulteri.

Cerco di lavorare non tanto su un'idea di spirito *del* luogo ma su un'idea di spirito *nel* luogo.

---

101Cfr. D. Del Giudice, *SW*, 44.

[...] Tale spirito può forse emergere come risultato di una relazione essenziale tra osservatore e luogo osservato, cioè come nel paesaggismo, o nella relatività, attraverso il sentimento di una reciproca definizione. [Descrivendone] le forme in una percezione più individuale (*IL*, 44-45).

L'effetto che ha Anne su Barnaba, in quanto amore, è: «un'educazione del sentire attraverso una rieducazione dello sguardo, una vera e propria alfabetizzazione dello sguardo» (*IL*, 45). Anne è custode della conoscenza di Barnaba, supera i quadri di vita domestica, poiché il suo sguardo non è rivolto ad una riflessione sulla base dei *fatti* depositati nella memoria di Barnaba. Al contrario è tesa all' *atto* percettivo attuale, al modo di affacciarsi del giovane ai quadri adesso e adesso e adesso, per favorire, anziché inabissare il passaggio dall'inconscio al simbolo. Anne rappresenta l'attuazione dell'ambivalenza simbolica, in cui i significati non si riducono a termini, anzi i termini («giallo») vengono utilizzati da lei non come segni, ma piuttosto come simboli<sup>102</sup>.

Al rigore e alla misura razionale a cui è stato abituato Barnaba, si oppone l'ambivalenza di Anne. Quando Barnaba si trova a dover pensare a lei, il suo istinto è quello di tentare di impegnare il pensiero razionale a tal punto da riuscire a capirla. Il tipo di approccio di Barnaba consiste nel tentare di comprendere, internando la complessità dell'indistinto in un linguaggio di riferimento. Anne invece è sperimentazione e novità. In questo vi è profonda differenza nel modo di ragionare dal primo all'ultimo Barnaba. Se infatti il protagonista, razionalmente tenta di contenere in concetti ciò che esperisce, sempre razionalmente tenta di contenere anche quello che sfugge alla lestezza comprensiva. Ma, suggerisce Del Giudice con questa opera, almeno due entità si tolgono alla terminazione e alla determinazione: la conoscenza e l'amore. Per usare le parole di Galimberti: «l'uomo è [...] *apertura al senso*, e la sua libertà [...] si esercita nell'ampiezza di questa apertura»<sup>103</sup>.

Così il romanzo ci chiude con una bugia, con una verità e con una dichiarazione d'amore insieme:

Dalla cassetta, a Barnaba, arrivavano parecchie lettere, confuse ma non tutte, formavano la

---

102 Sulla differenza tra segno e simbolo, cfr. U. Galimberti, *La terra senza il male, Jung: dall'inconscio al simbolo*, Feltrinelli, Milano, 2003.

103 U. Galimberti, *Op. Cit.* p. 90.

scritta in nero e in stampatello, talmente lunga da essere dipinta su due righe, lui la pensò intensamente, "N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné", la pensò sillaba per sillaba, con tale forza che quasi riuscì a vederla tutta intera.

Piegò appena le spalle, disse sorridendo: «Un po'. C'è scritto solo A MARAT, DAVID».

«Sì. Soltanto due parole» disse Anne, e la sua voce aveva un colore caldo e brillante, lucido di tenerezza.



## Capitolo 4

### *Staccando l'ombra da terra*

#### Introduzione

Beniamino Mirisola, in *Lezioni di caos*, rileva come sia stata osservata già da molti critici la compresenza in Calvino di una dualità Uno-Molteplice, sintetizzabile nelle figure dei modelli: Lucrezio (*De rerum natura*) e Ovidio (*Metamorfosi*). Facendo riferimento in particolare a Scarpa, Mirisola afferma: «Calvino sembra apprezzare l'autore del *De rerum natura* (che indica come esempio di leggerezza) principalmente per la sua proposta di un cosmo frazionabile in elementi primi e, dunque, padroneggiabile dalla ragione; [...] al contrario, il mondo delle *Metamorfosi* è abitato da forme incantevoli e ordinate ma, in quanto patria del mito, sfugge alle coordinate della ragione»<sup>104</sup>. In *Staccando l'ombra da terra*<sup>105</sup> Del Giudice cerca di formare il corpo della metafora del volo articolando la compresenza dei monomeri Uno-Molteplice in una struttura a doppia elica, che costituisca il DNA dell'opera. Il romanzo si presenta al lettore come un nucleo di racconti dalla natura anfibia, insieme narrativi e saggistici. Esso trae la sua forza dalla reiterazione del tema del volo, in punti e punti delle sue variabili. Questa opera può intendersi come una metafora estesa, intensamente complessa e dettagliatamente pensata da Del Giudice. Egli vede infatti nel volo concreto un'energia metaforica potenziale rilevante, «[anche] una tecnica procedurale custodisce infatti al proprio interno, nascoste nella sua operatività, idee di comportamento e orientamento, percorsi della mente e della percezione, e produce nuove metafore, piccole o grandi, di portata più generale, le quali a loro volta rifluiscono nel senso comune» (*IL*, 148). Perciò la approfondisce, cercando di liberare in essa tutti i concetti sulla scrittura che più gli premono. Questa analisi intende offrire un percorso orientativo

104B. Mirisola, *Lezioni di caos, Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Edizioni Ca' Foscari, 2015, p. 21.

105D. Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino, 2000

all'interno del corpo di questa metafora.

#### 4.1 *Dal volo di fantasia al volo concreto: la dinamica del pensiero*

«Il volo migliore è senza dubbio quello della mente» (*IL*, 141). Inizia così il capitolo che inaugura la sezione dedicata al volo, all'interno della raccolta di saggi *In questa luce*. Eppure, nonostante il volo migliore sia quello della mente, avviene sempre nella storia dell'uomo una concretizzazione, come fosse una necessità, o un'aspetto ineludibile.

Il protagonista de *Lo stadio di Wimbledon*, dopo aver seguito il percorso «che va dalla carta all'esperienza», pur non sapendo di che percorso si trattasse, aveva di nuovo «cercato il dovere della carta» (*SW*, 76). Brahe, in *Atlante Occidentale*, si era reso conto che per ciò «che vedeva mentalmente in quel momento non esisteva immagine» (*AO*, 166). Eppure anche lui era dovuto tornare al «dovere della carta», dell'immagine, del significato, a discapito del senso:

percepì il riarrotolarsi delle dimensioni su se stesse, e il loro scomparire all'interno delle quattro dimensioni conosciute, dove tutto si manifestava ancora in modo puntiforme, campi onde particelle, comprese le particelle che loro vedevano per la prima volta quella notte (*AO*, 166).

Così gli sembrò che quello che aveva esperito con la mente «non fosse che un senso, come l'udito o il tatto, sacrificato in chissà quale punto dell'evoluzione a vantaggio della percezione standard, ristretta ma vitale» (*AO*, 166), poiché di ogni esperimento, ormai lo si saprà, «vale solo quello che si può mostrare» (*AO*, 75).

Barnaba, ne *Il museo di Reims*, aveva capito come la rigidità e l'esattezza non fossero qualità delle cose, ma modi con cui le si assume di volta in volta, per intrecciare *probabilmente* la verità con la propria realtà, in una dinamica salda e flessibile di mutua dipendenza, in cui l'uomo per conoscere può, anzi deve scegliere (cfr. *MR*, 21).

Si vedrà ora un modo in cui *Staccando l'ombra da terra*, questo nuovo punto della sua riflessione, si allacci con la trama del pensiero soprindicata.

Il volo della mente dunque. «Per millenni si è volato così. Il cielo dell'antichità è colmo di traffico aereo» (*SOT*, 25), soprattutto d'immaginazione. Del Giudice passa in rassegna alcune manifestazioni significative del volo, nella letteratura e nella filosofia antiche. Nomina l'antica raccolta indiana di favole, il Panciatantra, in cui compare l'aquila Garuda, «governabile per mezzo di una manovella; o la colomba meccanica di Archita; o il trono aereo di Re Kavus, [...] un imponente seggiolone di legno ai cui lati sono legate quattro aquile, e davanti a ciascuna di esse è sospesa una coscia di agnello infissa in un'asta, così che le aquile battendo le ali per avventurarsi vanamente sulla carne trascinano il trono attraverso il cielo» (*IL*, 141); Ma pilota, evidenza, è stato qualsiasi narratore orale o scriba abbia narrato i voli di Salomone, di Maometto o di Malek. Lo è stato Luciano di Samosata, addirittura astronauta sulla Luna, o tutti gli sciamani dell'antica Cina, «che volavano senza alcun supporto concreto, anzi [...] distaccandosi di notte dal corpo e percorrendo miglia e miglia nei cieli per spostarsi da un luogo all'altro e andare a conoscere» (*IL*, 142). Questi mirabolanti voli della mente non sottostanno a nessuna regola esterna ad essi, sono nella fantasia e solo ad essa devono rispondere. Paiono perciò liberi da qualsiasi vincolo. Ma l'aspetto che più piace a Del Giudice è «l'estremo dettaglio nella motorizzazione, come se la fantasia di per sé non fosse assiomatica e necessitasse invece di ingranaggi verosimili su cui fare affidamento» (*SOT*, 25). Ossia la mancanza di qualsiasi vincolo di sorta è forse anche possibile, ma perché la fantasia sconfinata si potesse esprimere, potesse cioè attuarsi, doveva comunque immaginare qualcosa di finito, doveva già nel pensiero figurarsi degli oggetti del pensiero. Così da poter creare, attraverso la pur arbitraria e fantasiosa postulazione di oggetti pensati, una dinamica che esprimesse il modo in cui questi oggetti pensati interagivano, ossia articolare la fisicità di *quella* fantasia. Oltre che ad una questione di verosimiglianza di contenuto, il volo della mente doveva assumere una verosimiglianza, già nelle sue condizioni di esistenza: doveva togliersi all'indistinto e comporsi di corpi fantastici finiti. Del Giudice sembra scorgere in questo i primordi di una consapevolezza, ancora embrionale, della ineludibilità della dinamica tecnica del pensiero: il procedimento concretante. Il narratore non palesa di scorgere questa verosimiglianza strutturale, (questa coincidenza viene articolata attraverso il libro da

Del Giudice autore), ma pensa alla verosimiglianza di contenuto, e vede, in questa attenzione al dettaglio motoristico già presente nei voli di fantasia, come un «presentimento della macchina» (*SOT*, 26). Dove lui vede un presentimento della macchina, Del Giudice ci vuole indicare come questo sia un presentimento anche della tecnica con cui si sarebbe potuta ottenere quella macchina. Dal momento in cui l'uomo ha cominciato a oggettivare con decisione il pensiero, e altresì a creare una catena di pensiero fondata su questi corpi pensati e individuati esattamente e discretamente rispetto agli altri, l'immaginazione si è attuata in corpi fisici secondo velocità, efficacia ed estensione inesperte prima. Secondo questa dinamica cambiarono anche i modi in cui si vivevano queste mitiche fantasie, diventate oggetti da pensare. Ad esempio, ricorda il narratore, Leopardi testimonia questo passaggio nelle sensibilità del pensiero, con un'obiezione riguardo il mito di Dedalo e Icaro: «come fa la cera a sciogliersi se mano a mano che si sale la temperatura scende? Questo era proprio di Leopardi, l'adesione al mito e insieme al gradiente termico verticale» (*SOT*, 26). La conoscenza col tempo si è arricchita di diversi tipi di linguaggio, che il pensiero si occupa di integrare e discernere.

Né la colomba di Archita di Taranto, né Bellerofonte a cavallo di Pegaso, né le ali cerate di Dedalo hanno sollevato il corpo dell'uomo permettendogli di volare davvero. L'ombra l'uomo l'ha staccata da terra grazie ad un altro volo della mente, un volo avvenuto in un linguaggio non mitico, ma tecnico, e che soprattutto non aveva niente a che fare direttamente con il volo: il teorema di Bernoulli. Del Giudice sottolinea come l'uomo sia riuscito a volare concretamente solo per mezzo di un linguaggio, fondato imponendo al pensiero di oggettivarsi in qualcosa che seguisse coerentemente le procedure oggettivanti: il linguaggio scientifico; questo linguaggio un passo dopo l'altro ha permesso all'uomo di volare.

[Come] per molti altri fenomeni, possediamo leggi descrittive perfette, e accuratissime regole di costruzione, tutte incentrate su un unico e fondamentale teorema, il teorema di Bernoulli riguardante la relazione tra velocità e pressione nella dinamica dei fluidi. Conosciamo gli effetti della velocità, sappiamo che questa crea una depressione sul dorso dell'ala e una sovrappressione sul suo ventre. I filetti fluidi, cioè le particelle fluide in movimento lungo una stessa linea di

corrente, si dividono al contatto con l'ala: quelli che passano sul dorso vengono accelerati dalla convessità del profilo; quelli che passano sotto acquistano invece una velocità minore a causa dell'incidenza dell'ala. La somma vettoriale della depressione e della pressione determina la portanza dell'ala, cioè la sua capacità di sostentamento [...], la portanza è prodotta per due terzi dalla depressione sul dorso dell'ala e per un terzo dalla sovrappressione sul ventre. Questo vuol dire che l'aereo è per due terzi risucchiato in cielo e per un terzo sostenuto dal basso [...] (*IL*, 146-147).

Oltre a questo genere di conoscenza che riguarda l'aereo in sé, dice Del Giudice, ve ne è anche una più specificatamente concernente il sapere del pilota. Ossia le nozioni necessarie affinché l'aereo si possa guidare, compiendo così l'atto del volo:

In questa piccola illustrazione di un elemento essenziale del volo ho preferito rinunciare alle formule e alle equazioni di quella matematica che è alla base del sapere di ogni pilota. Ma voi sentite certamente come il linguaggio è cambiato (*IL*, 147).

Fissati dei punti di appoggio definiti, pensieri pensati e oggettivati, il successivo pensiero può interagire con essi. Da questa possibilità di interazione si struttura, nel tempo, un complesso di finiti discreti. Questi, interagendo gli uni con gli altri, *realizzano* nella dimensione temporale in cui esistono, un infinito. Questo infinito si configura nella loro impossibilità, pur essendo finiti, di finire. Questo infinito è dato dalla stessa dimensione che lo attua: il tempo. Così l'infinito dei finiti non è in loro stessi, ma nell'interazione temporale che li trasforma, nella dinamica cioè del loro interagire.

Questo tratto di oggettivazione marcata è ciò che rende il linguaggio scientifico affine a quel qualcosa che si chiama realtà. Se, come si è detto in precedenza, il volo di fantasia sottostava alle leggi dell'immaginazione e dell'immaginato, con «la nascita dell'aeroplano [...] il volo del mito e della fantasia si trasforma in *tecnica*, in un'esperienza fisicamente possibile, e dunque soggetta alle leggi fisiche così come le conosciamo» (*IL*, 147). Cambiati i termini, ma la dinamica è rimasta la medesima. Del Giudice non dice che il volo, reso esperienza possibile, si debba ora confrontare con la realtà; ma sottilmente che è soggetto «alle leggi fisiche così come le conosciamo». E'

determinante per la comprensione del suo pensiero: anche nel caso del volo cosiddetto concreto, ciò che c'è di concreto sono unicamente le leggi fisiche che l'han permesso e lo descrivono.

Ogni linguaggio tecnico, al suo apparire, si distacca dal linguaggio comune, dal sapere comune, e costruisce una propria grammatica di procedure, un lessico di nuove parole, di immagini mentali e di rappresentazioni spaziali, autonome e a sé stanti [...] (*IL*, 147).

L' avanzamento di una disciplina è contraddistinto da due fattori: l'esattezza con cui si nomina e discerne ogni singolo elemento, e la non esaustività di ogni esattezza, conseguente alla sua condizione di esistenza temporale, e quindi suscettibile di mutamento.

Una volta riusciti a volare, il volo divenne una disciplina e rivelò di essere, come del resto un qualsiasi linguaggio formulato,

totalmente innaturale, anzi [...] probabilmente la cosa più innaturale che esiste [...]. Per rendere apparentemente "naturale" il volo fu necessario formalizzarlo il più possibile, costruire una complessa grammatica di regole ed eccezioni, un corpus di procedure e accorgimenti, corretto ed emendato negli anni e nei decenni attraverso incidenti, errori, catastrofi [...] Del resto ogni linguaggio speciale e operativo si costruisce e si rafforza mediante una separazione iniziale e artificiale dalla lingua comune; e nel far questo estende i limiti delle nostre conoscenze e dei linguaggi in generale (*IL*, 147-148).

Così quindi la fisica e la matematica, come linguaggi speciali si sono tolte al linguaggio comune e hanno proceduto per errori e catastrofi, correzioni e accorgimenti all'interno di esse stesse, ma col tempo hanno fecondato la conoscenza umana anche al di fuori del loro ambito strettamente settoriale. Si può notare come Staccando l'ombra da terra sia l'approfondimento ulteriore delle possibilità di rapporto tra diversità nel particolare. Seguendo la dinamica offerta da Del Giudice, il divario tra il modo di volare che si era compiuto per millenni «con ogni oggetto e figura della fantasia» (*IL*, 158) e quello *in corpore* che si è cominciato a compiere all'inizio del secolo scorso, avrebbe

permesso col tempo l'accumulo di «un complesso di conoscenze che oggi può costituire un "sapere del pilota", giunto ormai [...] a un tale grado di maturità e complessità intellettuale da riscoprirsi [anch'esso] in fondo come "volo della mente", seppure con un'appendice di diecimila chili di ferro, plastica e chincaglieria elettronica, che [al posto delle parole o delle immagini pensate] ci sostiene in aria» (*IL*, 159).

#### **4.2 *Staccando l'ombra da terra: il volo concretato***

Tracciata la continuità, le medesimezze che legano il volo di fantasia al volo della mente concretato, vanno sottolineate ora, sulla scorta di Del Giudice, le diversità ossia le specificità proprie di quest'ultimo, poiché in esse lo scrittore romano troverà terreno fertile per la sua particolare poetica dell'esattezza, e il compimento forse più felice dell'intera sua esperienza d'utilizzo della metafora.

Il romanzo si articola su una serie di racconti che trovano la loro continuità, oltre che nel tema, nella figura del narratore. Il volo come esperienza umana viene trattato attraverso l'esperienza aerea particolare della voce narrante, a cominciare dal primo atto: il conseguimento del brevetto di volo.

E' narrato in seconda persona dal protagonista l'atto primo del divenire pilota. La struttura a doppia elica Uno-Molteplice trova sbocco in questo capitolo attraverso una figura concettuale solida: il tema dell'errore.

Al protagonista viene data la possibilità di volare da solo dopo aver compiuto un gravissimo errore in fase di decollo, durante una guida con l'istruttore Bruno. Il motivo per cui quest'ultimo ha deciso di permettergli il primo volo «solista» è da ricondursi all'errore: «per via dell'errore, hai visto l'errore», dice (*SOT*, 14). L'esattezza quindi è un procedimento che coincide «con una disciplina e un rigore assoluti» (*SOT*, 4), ma richiede altresì di avere consapevolezza del carattere manchevole di questi attributi; per chiudere il cerchio serve disporre anche dell'altra parte, quella che sfugge alla misura: l'«intuito» (*SOT*, 4). Come conoscenza scientifica, la conoscenza del pilota ha un carattere asintotico, poiché per quanto si conoscano alla perfezione tutte le componenti del volo (dalla strumentazione agli elementi naturali, fino a se stessi) il presente si svolge, suggerisce Del Giudice, con un un'indice di probabilità e «le probabilità non

hanno memoria delle circostanze o dell'anzianità di volo» (*SOT*, 12). Nel precedente romanzo Barnaba era stato invitato a scegliere pur non disponendo della certezza di una verità incontrovertibile, ora la situazione è posta in questi termini: «"Che cosa conosce Bruno di te? Niente." Eppure ha preso lo stesso la decisione di metterti da solo su un aereo» (*SOT*, 11). Qui il narratore si accorge che «il primo decollo da solo è l'incontro di due paure, [...] paure reciproche e concordi di due persone costrette a fronteggiare un evento avendo soltanto una conoscenza parziale» (*SOT*, 11). La conoscenza di cui dispone l'uomo è mutabile, alla pari di esso. Questo non le dà un carattere meramente erroneo, bensì errante. E' una prosecuzione di quanto esposto nel precedente romanzo, in nuova forma. L'uomo può errare, errare così nel dettaglio e precisamente e sentitamente da poter volare. Infatti

[nel] volo non c'è nessuna nozione che non abbia impiego, nessuna nozione «disoccupata», nemmeno la più astratta, nemmeno la più remota, la più nascosta nelle pieghe della memoria o dei manuali [...]. Né ci sono nozioni principali e nozioni secondarie; quello del pilota non è un sapere gerarchico, perché non è gerarchico l'errore (*IL*, 160-161).

Gli errori sono i punti in cui si fissa il viaggiare della conoscenza umana<sup>106</sup>, di questo sembra esser fatto il sapere del pilota. Del Giudice associa la capacità di comportamento nell'errore alla probabilità di volare. Saper volare è la conoscenza e la padronanza di errori certi (nozioni esatte) e insieme una conoscenza consapevole del fondo di erroneità di queste nozioni (probabilità). La capacità di mantenere quindi con esse un legame flessibile, soltanto probabile, che permetta di adattarsi e far fronte all'ignoto che arriva. L'ignoto è quindi alle spalle come innanzi, per questo volare è «probabilmente la cosa più innaturale che esiste» (*IL*, 147).

Il tema dell'errore, simbolo del primo capitolo dandogli del resto il titolo, viene corroborato, come è costume di Del Giudice, da una raggiera di dettagli collaterali che in sordina, appartati, fanno da scorta al concetto, lavorando nella mente del lettore come sostegni per fissarne il quadro. Questa tecnica non deve passare inosservata, o rimanere in secondo piano, poiché è una delle cifre stilistiche più caratterizzanti dell'opera di Del

---

<sup>106</sup>Su questo tema, cfr. B. Antomarini, *Pensare con l'errore. Il bersaglio mobile della conoscenza*, Codice Edizioni, Torino, 2007.

Giudice. Nell'opera si presentano più occasioni in cui viene evidenziato che *questo* è anche *altro*.

Le immagini più plateali a riguardo sono proprio quelle che riguardano il pilota e l'aereo.

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 (*SOT*, 5).

In questo Del Giudice sembra proseguire la sensibilità di Calvino, nell'arco dello stesso periodo egli ottempera entrambe le visioni, quella di Ovidio, volta a sottolineare il movimento fluido e mitico delle forme che si trasfigurano in altro, e quella di Lucrezio, volta a sottolineare il continuo incedere casuale di nascita e morte, di distinzione, assegnazione d'identità discernibili discretamente. Nei precedenti capitoli si è tracciato un ponte con le discipline scientifiche, notando come i concetti di continuo e discreto siano da sempre nodi cardine del pensiero umano. Lo sforzo di Del Giudice è quello di risolverli nella compresenza «in pari dignità» (*AO*, 66). Così si possono spiegare le sue *manie*: il volo e la luce («il mondo anfibio delle onde e delle particelle, dei campi e dei quanti» *IL*, 58); poiché forse in esse egli scorge la possibilità di evidenziare questa compresenza. A proposito va sottolineato come dal punto di vista formale egli sia perennemente teso a sciogliere il linguaggio tecnico nella metafora, e viceversa a dare alla impalpabile forza metaforica un corpo solido: l'esattezza tecnica.

Anche il pilota vive questo complesso movimento di trasformazione, nascita di un nuovo sé in altro, in altro sé: «a mano a mano che l'aereo si trasforma in aereo tu ti trasformi in Bruno e diventi comandante di te stesso» (*SOT*, 8).

La trasformazione investe anche l'ottica sul mondo, e le informazioni (cfr. Primo Cap.) contribuiscono a dar forma mobile alle cose, come avviene al narratore di dar forma a Bruno. Nel momento del loro primo incontro il narratore non conosce nulla di Bruno, non ha nessuna informazione su di lui, non sa ad esempio «che era stato un pilota acrobatico e pilota collaudatore, che negli anni del dopoguerra si era guadagnato da vivere facendo piroette in pubbliche gare, che aveva trentamila ore di volo su ogni tipo d'aeroplano» (*SOT*, 9-10). Non disponendo di tutte queste informazioni, Bruno è

per lui «quel signore coi capelli bianchi» (*SOT*, 10) che sta compiendo manovre ai limiti dell'umano e che fa pensare al narratore: «adesso muoio con questo signore che non conosco» (*SOT*, 10). L'informazione agisce e tempera le intensità emotive presenti nell'atto percettivo.

Ci sono altri tre casi interessanti nei quali il concetto d'identità si articola dando importanza di volta in volta ad aspetti diversi della medesima dinamica. Nel primo caso Del Giudice sottolinea come la definizione sia arbitraria e approssimativa, e risulti quasi come una confezione inappropriata al regalo che essa avvolge; il narratore chiama l'ufficio di Bruno "ufficio", e questo lo induce ad aprire una rapida parentesi riflessiva: «se può chiamarsi ufficio una vecchia scrivania anni quaranta, una rastrelliera di carte aeronautiche, un dondolo e un monitor con l'Italia e le nubi viste come le vede in quest'istante un satellite meteo» (*SOT*, 13). Nel secondo caso un atto particolare e distinto viene riconosciuto come tale, ma al contempo divaricato nei suoi confini e aperto a una continuità che non gli appartiene, condensata in esso dalla fantasia del narratore felice, che per tale felicità non vede discrezioni: «è solo l'autorizzazione a un contropista, ma a te sembra un'autorizzazione più ampia, autorizzato a qualcosa che si è appena iniziato e cui solo un evento ultimativo potrebbe porre fine» (*SOT*, 13)<sup>107</sup>. Nel terzo e ultimo esempio si rileva come la medesima parola, pur all'interno di un utilizzo formale del significato, tragga il suo esatto significato non a priori, ma sulla base delle circostanze, aprendo persorsi di possibilità flessibili, pur all'interno di una dimensione esatta: «un "tu", uno di quei tu che non accorciano le distanze, anzi, né scompongono il portamento, ma che [...] ti consentirà di domandargli nella nuova dimensione del tu come mai proprio oggi» (*SOT*, 13)<sup>108</sup>.

Vi è poi un pensiero del narratore, posto tra parentesi, che sintetizza bene la struttura dinamica adottata da Del Giudice.

(Se nella memoria esistesse un comparto per le prime volte [...] metteresti il primo

---

<sup>107</sup>Vale la pena notare come in *Atlante Occidentale* Epstein collegasse la mancanza distintiva ad un sentimento opposto, di tristezza: «e tu sei così triste che tutto sembra uguale a tutto» (*AO*, 30). Il ponte tra i due casi si regge sul «sembra», come a dire che il sentimento, non importa quale esso sia, sfugge alla distinzione, alla discrezione, ma da solo non è reale, non è completo, e si riduce di per sé solo all'apparenza («sembra»).

<sup>108</sup>Questo ricorda il «lei» con cui interagivano Gilda ed Epstein in *Atlante Occidentale* (*AO*, 57-58).

decollo da solo nella stessa regione della prima volta in amore [...]; curioso però che la prima volta e più travolgente compenetrazione con un'altra creatura si trovi per te in compagnia della prima e più grande solitudine, radicale, 'solista' nell'aria) (*SOT*, 13).

Il contenuto della frase pone la questione della compresenza dialogica di medesimezza e alterità. Ma questa compresenza è considerata a tal punto che non si chiude unidirezionalmente nel contenuto, ma si perpetua reiterandosi in un sempre ulteriore dialogo con la forma stessa. Se per il narratore questa coincidenza desta curiosità, Del Giudice ne traccia consapevolmente i lineamenti, facondogli narrare il suo primo volo 'solista' alla seconda persona singolare.

### 4.3 *Io e altro: identità e morte*

Il secondo racconto del romanzo, narrato «stavolta in prima persona singolare»<sup>109</sup>, piega e sviluppa i temi dell'identità e della differenza, affrontando di petto l'estremo limite tra l'uno e l'altro: la morte.

Per trattare il tema della morte Del Giudice si serve di una dimensione temporale assai particolare: il limbo incerto del dormiveglia. In questa dimensione la percezione del tempo oscilla tra la cronologia corporale della veglia e l'atemporalità del sogno, così nella frazione di un secondo può capitare l'impensabile:

Forse fu il caldo, o forse mi addormentai, tra un secondo, pensavo, tra un secondo mi alzo e vado via, ancora un secondo e mi alzo, spengo le luci della pista e vado via, e forse l'avrei fatto, stavo per farlo, ma il secondo successivo mi accorsi della loro presenza (*SOT*, 15).

La presenza che il narratore coglie è di due uomini: uno più anziano, l'altro più giovane, due piloti si scopre presto, i quali narrano la dinamica della loro tragedia, la loro morte in un incidente aereo.

Il narratore nel capitolo seguente parlerà del suo amore per il cinema, allora per cercare di analizzare la modalità in cui viene narrata la morte, ci si vuole servire qui di

---

109C. Klettke, *Op. Cit.* p. 66.

un ponte che leghi la tecnica narrativa usata ad una tecnica squisitamente cinematografica<sup>110</sup>. Si tratta dello slow motion, rallentatore in italiano. Questa tecnica consiste nel catturare molti più fotogrammi al secondo rispetto ai ventiquattro della pellicola standard, che corrispondono alla capacità percettiva dell'occhio umano. In questo modo, fissando ad esempio mille fotogrammi al secondo, si possono cogliere dei dettagli che a velocità normale non sarebbero discernibili poiché accorpati in movimenti più ampi, generici e approssimati<sup>111</sup>.

La narrazione della dinamica di morte infatti, condotta dal più giovane, è sezionata in secondi, dal secondo 1423 al 1797 che danno il titolo al racconto. Il più anziano, interpellando il narratore protagonista, dirà in una pausa del racconto: «sente come ne parla? 1492, 1653, 1748, come fossero anni, date storiche, furono appena trecento secondi, cinque minuti» (*SOT*, 17-18). Klettke fornisce questo tipo di interpretazione per la scelta delle date:

[le] date che in questo racconto delimitano la vita e la morte (1423 e 1797) possono essere decifrate come allusioni alla storia di Venezia il cui aeroporto sembra essere presumibilmente il luogo dell'incontro notturno con i fantasmi: l'anno 1423 segna l'inizio del dogato di Francesco Foscari che segnò l'apice del potere della Serenissima, che però conobbe allo stesso tempo una svolta, preparando così la lunga fase di decadenza che sfocerà nella caduta del 1797. Pertanto la 'dannazione' all'eterna ripetizione del fantasma della caduta allude anche al destino di Venezia<sup>112</sup>.

Proseguendo questo indirizzo, si potrebbe pensare a questo genere di collegamento come la prova subliminale di quella dimensione di dormiveglia in cui si troverebbe il narratore, dimensione in cui il cervello parrebbe assemblare informazioni che nella veglia hanno una precisa forma e collocazione contestuale, per riarrangiarle in nuovi termini non del tutto sconnessi da questa disposizione, ma trasformati. Così, date importanti del luogo che ospita il sogno si inseriscono come date importanti, ma in nuove vesti, all'interno del sogno stesso. Sembra ricalcare in questo modo l'immagine del bambino osservato in treno dal protagonista de *Lo stadio di Wimbledon*<sup>113</sup>. In questo

---

110 L'utilizzo del linguaggio filmico ha la sola utilità di rendere chiaro il ragionamento.

111 Cfr. G. Rondolino, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino, 2011.

112 C. Klettke, *Op. Cit.* p. 67.

113 «[II] bambino che muove su e giù contro il vetro un suo trenino di plastica, e forse ottiene così

senso l'interpretazione di Klettke risulta plausibile e diviene quasi suggestiva.

Nell'estratto appena citato viene messo in gioco anche un altro aspetto significativo: l'«eterna ripetizione del fantasma della caduta». Questo è assolutamente rilevante poiché evidenzia come la morte dei due piloti non sia niente in sé, se non l'eterno perpetrarsi di ciò che essa non è, ossia la dinamica che ha condotto ad essa. Qui ritornano in gioco, sul piano più delicato, le questioni di identità e individuazione. La morte non è la totalità degli atti che hanno condotto ad essa, poiché in ognuno di questi atti, come l'estensione rallentata dell'evento palesa, i protagonisti si possono dire vivi. In sé la morte non viene detta. Dopo la morte si passa per Del Giudice<sup>114</sup> alla reiterazione dello stesso percorso di morte, in «un tempo di stupore assoluto»<sup>115</sup> e di narrazione. La complessissima questione in gioco, nel limite estremo tra la vita e la morte, è l'identità. Su questo riflette Del Giudice: che rapporto c'è tra la vita e la morte se si apre la realtà fino al dettaglio più estremo? La morte è il territorio ultimo in cui indagare cosa sia l'identità. Come si era notato nel precedente capitolo, la riflessione portante (identità e morte) anche in questo caso è coadiuvata da immagini più morbide della medesima specie, che servono per puntellare il quesito. Ad esempio, per comprendere il principio di identità, in due casi ragiona sulla differenza tra totalità e intero. Dice il comandante: in «meno di due minuti [...] quello non era più un aereo, eravamo semplicemente quindicimila chili di metallo e fibre e plastica e persone che venivano giù a piombo» (*SOT*, 19). L'identità dell'aereo («era») cessa nel momento in cui esso non dispone più delle sue proprietà identitarie, che lo costituiscono come intero, ossia la possibilità di volare. Cessata questa possibilità, cessa l'identità dell'intero discernibile, e resta («eravamo») solo la totalità materiale delle sue componenti. Quindi Del Giudice pone l'identità dell'aereo non in qualcosa, ma nella possibilità specifica di qualcosa, ossia pone l'identità dell'aereo non nell'ente, ma nella dinamica che questo ente intreccia con altri enti, un'identità si direbbe funzionale. In altre parole ciò che fa di un aereo "un aereo" è il volare, dove tutto ciò che costituisce il totale delle sue parti consente, ma non è ancora

---

l'infantile pienezza di essere dentro qualcosa e continuare a possederla dal di fuori» (*SW*, 79).

114 Su tale aspetto sarebbe interessante uno studio approfondito sull'influenza di Nietzsche sulla concezione del tempo di Del Giudice, con riferimento in particolar modo al complesso concetto dell'eterno ritorno. Klettke, nel libro citato, lo propone molto speditamente, utilizzando come *medium* l'amico di Del Giudice e filosofo Massimo Cacciari. Per questo, Cfr. Klettke, 2008, pp. 31-32.

115C. Klettke, *Op. Cit.* p. 67.

la sua identità. Questa è una delle immagini più mature e più riuscite del suo indagare la natura intrecciata di sé e all'altro da sé.

Questa dinamica si riflette anche nella conoscenza del pilota<sup>116</sup>: neppure una manovra condotta da manuale ne assicura il buon esito, poiché la realtà non coincide con la totalità descrivibile e misurabile rigorosamente dei suoi componenti, come percepisce in maniera confusa il pilota più giovane: «[eppure] noi facemmo quel che c'era scritto sul manuale, né più né meno, rispettammo il manuale dell'aereo alla lettera, da qualche parte doveva esserci un errore o un'incompletezza» (*SOT*, 20-21), passando poi apparentemente a un altro nebuloso ragionamento, messo tra parentesi, che invece chiarifica al lettore il senso di ciò di cui si sta parlando:

(Sai [...] mi sono sempre chiesto che cosa pensa chi ascolta le voci dei piloti morti nel *voice recorder*, [ma] cosa cerchi che non sia già nel flight recorder, nella registrazione delle manovre di volo? Cerco il tono delle voci, è importante sai, [mi disse una volta uno a cui lo chiesi], il tono delle voci) (*SOT*, 21).

L'elenco dei dati oggettivi deve essere totale, ma non è tutto, manca infatti un aspetto determinante per l'indagine: la soggettiva dei contenuti oggettivi. Quel dato emotivo che era stato fatto fondamento del precedente romanzo. Oltre a ciò l'intreccio si infittisce anche per la componente ermeneutica che rappresenta. Cioè che rende tutto ciò che indaga presente di nuovo. Solo tramite tutto questo si può sperare di avvicinarsi all'identità di un fatto.

La morte dei due piloti è perciò, pur per loro stessi, come la nuvola che «[avevano] preso in pieno» (*SOT*, 19), transizione costante tra sé e altro.

Nel gesto della mano, con cui il giovane pilota morto raffigura la posizione in cui si trovava l'aereo, ormai prossimo allo schianto<sup>117</sup>, è racchiuso il rapporto dell'uomo con la realtà secondo Del Giudice. La riflessione sul gesto d'altronde accompagna tutto il suo percorso letterario, e ancor prima; già dalla sua esperienza di gioventù dal maestro della sottrazione e dell'essenzialità del gesto, Grotowski. Non sarebbe fuori luogo intendere la

---

116 Forse non si è detto abbastanza che quando si dice pilota, in Del Giudice, si intende parimenti uomo e scrittore contemporaneo, così che non sfugga il carattere generale della questione trattata.

117 «un aereo passeggeri in volo rovescio, sospirò il giovane girando la mano col palmo verso l'alto e lasciandola cadere» (*SOT*, 18).

letteratura di Del Giudice mossa sulla riflessione della portata del gesto.

Parlare di vita, parlare di morte, di verità come di menzogna, di volo fantastico come di fantasia, rappresenta lo sforzo dell'uomo di individuare, di discernere il vuoto invisibile. Così l'uomo descrive, come un mimo, solamente le posizioni ch'egli stesso assume, rispetto alla forma che ha dato a questo buco, lasciando scivolare nel sorriso, la lacrima sospesa al limitar degli occhi.

E percorrere quindi la strada, che «[abbassata] la leva e [scomparse] le due file di luci azzurre[,] si dissolve nell'oscurità» di un «aeroporto [che] messo così, [...] avrebbe potuto essere ogni aeroporto, [...] in uno qualsiasi degli anni e dei decenni di questo primo secolo aviatorio, il luogo di ogni partenza e di ogni arrivo, di ogni mancata partenza, di ogni mancato arrivo» (*SOT*, 18).



## Capitolo 5

### *Orizzonte mobile*

#### Introduzione

Prima dell'ultima analisi, si vuole allargare un momento lo sguardo sulla planimetria di relazioni, tracciate fin qui dalla critica sull'opera dell'Autore. L'esperienza letteraria di Del Giudice è stata vista in più di un'occasione come una sorta di riflesso al vitalissimo lascito intellettuale di Calvino. Quest'idea è maturata a seguito di indiscutibili caratteri di contiguità, si direbbe ottica, dei due autori. D'altro canto si è sempre cercato di non ridurre lo scrittore romano alla facile etichetta di discepolo di Calvino. Sabina Ciminari parlò di Del Giudice, virgolettandone l'appellativo, come di un "erede" di Calvino, indicando come nella produzione del primo si possa «pensare a un ideale proseguimento della sua [di Calvino] attività letteraria»<sup>118</sup>. La studiosa traccia una breve cronologia dell'incontro tra i due autori. Nel 1978 un ventinovenne Del Giudice, in veste di critico letterario, intervista per *Paese Sera* Calvino, il quale rimarrà contento dell'accuratezza del giovane intervistatore nel focalizzare nodi tematici essenziali: «ce n'è stata una su "Paese sera" 7 gennaio che è proprio una intervista in cui dico qualcosa, credo»<sup>119</sup>. Tra i due si consoliderà un rapporto di amicizia, e Del Giudice non mancherà di dichiarare apertamente la sua stima nei confronti di Calvino: «secondo me è stato lo scrittore più importante del dopoguerra, e anche lo scrittore più innovativo che ci sia stato in Italia»<sup>120</sup>.

Il percorso tracciato da Ciminari si fa molto interessante verso il termine, quando cita una «conversazione a due voci» tra Calvino e Del Giudice, sulle possibilità di salvezza della narrazione. Il dialogo titola senza fronzoli: *C'è ancora possibilità di narrare una storia?*

---

118S. Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino negli anni Ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, in *Cahiers d'études italiennes*, n. 14, 2012, p. 165.

119I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, (a cura di) L. Baranelli, Mondadori, Milano, 2000, p. 1360.

120S. Ciminari, *Op. Cit.* p. 178.

In essa Del Giudice sembra mettere a fuoco tutte le tematiche che potremmo definire calviniane intorno alle quali sceglierà di costruire il suo percorso. Si parla [...] dell'esperienza scientifica come narrazione [...]; della fotografia [...]; del viaggio fisico e mentale; e si finisce sulla «somma dei possibili» e sulla definizione calviniana della narrativa come «escamotage all'unicità»<sup>121</sup>.

Il discorso intorno alle possibilità residuali di sopravvivenza della letteratura ha riguardato, da molto vicino, tutto l'affaccendarsi intellettuale europeo degli anni Settanta e Ottanta e Del Giudice dichiara di aver avuto, già dalla prima ora, le idee abbastanza chiare a riguardo:

Già allora, in quegli anni Settanta, a me sembrava chiaro che le questioni non erano più all'interno della letteratura e delle sue «rotture formali», ma tra la letteratura nel suo insieme e gli altri linguaggi, [...] per l'urgenza delle dinamiche sociali, e la drammaticità di quel periodo, assumevano valore i linguaggi che tendevano a un rapporto *immediato* col significato, i linguaggi dell'ideologia politica, del pensiero negativo in filosofia [...], la psicolinguistica di Lacan, la storiografia degli Annales o quella antirepressiva di Foucault; Laing e la destrutturazione della famiglia, o il pensiero rizomatico di Deleuze e Guattari [...]. A fronte di tutto ciò c'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora una «tenuta» sulla realtà, e farne «rappresentazione» (*IL*, 39).

Del Giudice riporrà sempre molta fiducia nel valore insito in questo carattere di non-immediatezza del fare narrativo, ponendo proprio questa qualità come origine e perno del suo muoversi gnoseologico-narrativo<sup>122</sup>.

Tornando a Del Giudice e Calvino, il timore di Goldmann è ben fondato:

Temo [...] che l'ombra lunga e protettiva di una personalità straordinariamente ricca come

---

121S. Ciminari, Op. Cit. pp. 178-179; il virgolettato appartiene al testo originale: *C'è ancora possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice*, in *Pace e guerra*, n.8, novembre 1980, pp. 24-26.

122 Si è già avuto modo di sottolineare quanto sia importante il concetto di rappresentazione nella sua letteratura.

quella di Italo Calvino abbia, soprattutto in anni passati, spostato la lettura dei suoi libri (con inevitabile riverbero sulla sua stessa immagine) nel territorio di un inutile e falso confronto. Mentre la sola profonda affinità tra Del Giudice e Calvino è quella di un'idea della letteratura aperta a tutte le altre forme di conoscenza (Goldmann, 429).

Fa bene perciò Mirisola a proporre almeno un altro riferimento, trovandolo in uno dei maestri del teatro contemporaneo, nonché maestro di un diciannovenne Del Giudice in spedizione in Polonia, Jerzy Grotowski. I punti di contatto tra i due sono sufficienti da ritenere plausibile un'influenza sul percorso letterario di Del Giudice, e si rimanda al lavoro di Mirisola<sup>123</sup> per farsene un'idea articolata. Ciò che qui si vuole riportare è quella cura della sottrazione che Grotowski ha perseguito fino al limite estremo della non rappresentazione. Mirisola riporta:

«Realizziamo [...] 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» (Grotowski 1970, 24)<sup>124</sup>. Inoltre «l'attore deve agire in modo simile a chi, attraverso l'uso consapevole di martello e scalpello, elimina dal blocco di pietra tutto ciò che oscura la forma preesistente» (Grotowski 1970, p. 48). Queste parole trovano un'eco nell'approfondimento del concetto di visività di Del Giudice:

[...] visività non credo sia l'elenco indiscriminato di tutto quello che c'è [...]. Al contrario, per me significa scegliere negli elementi fondamentali della visione quei soli dettagli che sono al tempo stesso comuni a tutti i luoghi, a tutte le figure, a tutte le situazioni eppure irriducibilmente loro (IL, 46).

Questo sforzo è volto al perseguimento dell'ideale di esattezza espresso nelle *Lezioni americane* e perseguito con fiducia da Del Giudice. Se è assodato, come nota Ciminari, che la «visibilità [è] centro e fulcro del suo racconto e del suo modo di narrare, [e se] anche la leggerezza [...] sembra tematizzata nella passione per gli aerei che Del Giudice, da esperienza di vita, fa passare alla sua scrittura» (Ciminari, 180), sarà interessante vedere come nel suo ultimo romanzo Del Giudice riesca a volgere questi due valori in

---

123 Sull'argomento cfr. B. Mirisola, *Op. Cit.* pp. 66-71.

124 J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

un ritmo narrativo che risponde a pieno ad un altro ideale concepito da Calvino: la *Rapidità*. Non per «chiudere anticipatamente il discorso nelle comode coordinate di una sua filiazione dal modello calviniano»<sup>125</sup>, anzi al contrario per aprirlo e osservare la corona di un insegnamento tradotto in atti, ossia godere dello svolgimento etico di un'ideale, rinnovato e fatto altro sé, rappresentato.

*Orizzonte mobile* è il libro della maturità di Del Giudice. In esso vi è la manifestazione più equilibrata delle forze che hanno mosso il suo percorso di scrittore.

Innanzitutto è un romanzo sul piacere della narrazione, sul piacere di raccontare e ascoltare storie. Sono proprio le storie le protagoniste di queste pagine, storie di viaggio, storie d'esplorazione, storie d'avventura. Le storie si compongono di nomi, non tutti insieme, ma uno dopo l'altro. Storie e nomi. Storie soprattutto di nomi, come si vedrà. Sull'intreccio di nomi e storie viene intessuta la trama di questo lungo racconto, che sono tre poi, più uno immaginario, che funge da atrio narrativo.

Quattro racconti per quattro viaggi e un'unica destinazione: l'Antartide. Il viaggio, di per sé l'affacciarsi all'ignoto, trova nella destinazione antartica il ricongiungimento reiterato al sé. Il viaggio d'esplorazione è la forma che più in assoluto risponde a quell'ideale di *primavoltità* caldeggiato ne *Lo stadio*, in riferimento a Bazlen<sup>126</sup>, e l'Antartide rappresenta il vertice polare della diversità estrema del medesimo (pianeta). Del Giudice dal canto suo ha bene in mente quello che deve compiere lui come scrittore, l'ulteriore viaggio: quello che va dall'esperienza alla carta<sup>127</sup>, e come i suoi personaggi devono affrontare gli elementi e portare a termine il loro lavoro, lui deve affrontare gli elementi della narrazione, e portare a termine il suo di lavoro: la storia.

Perciò, anche se nell'incipit confida la tentazione di «gridare subito un grumo di

---

125 A. Napoli, *Geografia del probabile: Per una rilettura dello stadio di Wimbledon di Daniele Del Giudice*, in *Misure critiche*, n. 1-2, 2003, p. 280.

126 Del Giudice, immaginando Bazlen, nel suo *Trieste e Bazlen*: «Del resto 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. La "primavoltità", sia come esperienza, sia come opera, sia come giudizio, dev'essere una disciplina non facile» (*IL*, 24).

127 L'espressione qui è parafrasata dal passo de *Lo stadio di Wimbledon*: «Mi sembra di seguire il percorso che va dalla carta all'esperienza, sebbene non so che tipo di percorso sia. Probabilmente sarò partito da nomi che risuonavano nelle pagine, in piano, ormai puri nomi, astratti e potenti; poi sarò andato verso la voluminosità rotonda e ambigua da cui furono distaccati al momento del ricalco. E di nuovo avrò cercato il dovere della carta, reinventando gli angoli di rappresentazione» (*SW*, 76).

dolore, o di gioia, che non si articola in parole ordinate, ma tutte insieme»<sup>128</sup>, per narrare la sua storia deve necessariamente cominciare, ricordando che «cominciare significa decidere un prima e un dopo, dare un ordine, isolare dal flusso, rompere la simultaneità, uscire dalla compresenza, fare come se esistesse una frase alla volta, un'immagine alla volta, un pensiero alla volta, uno e poi uno e poi uno» (*OM*, 4). «La Storia – del resto – non è che scrittura in una forma diversa» (*OM*, 4).

Del Giudice arriva a *Orrizzonte mobile* avendo mostrato come l'identità si configuri come la funzione rispetto ad altro. Lo aveva mostrato molto chiaramente con la metafora del volo, ed in particolare esemplificando il concetto nell'identità dell'aereo.

Cosa fa di un aereo "un aereo"? Un aereo è tale, definendolo rigorosamente, solo nel momento in cui esso svolge la totalità delle sue componenti in un atto distintivo: volare. Nel momento cioè in cui la totalità delle sue componenti si risolve nell'interezza della funzione contestuale. A parità di componenti, ma tolta la *possibilità* del loro svolgersi secondo misura ordinata, l'aereo smette di essere un aereo, perde la sua identità, e rimangono solo le sue componenti. Si ricorderà quanto detto nel capitolo precedente sulla significativa scelta di genere e numero nella coniugazione del verbo essere: «qualcosa nell'aereo non andava [...], meno di due minuti dopo, quello non *era* più un aereo, *eravamo* semplicemente quindicimila chili di metallo e fibre e plastica e persone che venivano giù a piombo» (*SOT*, 19).

L'aereo rappresenta in *Staccando l'ombra da terra* la possibilità di far *funzionare* la materia (componenti) con altra materia (aria) in modo intenzionale (attraverso conoscenze e corpi meccanici e aerodinamici). In questa intenzionalità, in quanto oggetto tecnico, è custodita l'identità dell'aereo. Nella maestria di progettare, costruire e governare questa materia v'è il sapere dell'uomo pilota, nonché la sua possibilità di volare. Da qui, la metafora del volo concreto come nuovo modo di volare della letteratura, su basi spiccatamente tecniche.

Del Giudice, fin dagli esordi, ha dimostrato un particolare interesse nei confronti della tecnicità della scrittura. Sull'argomento è entrato nel dettaglio elencativo Zublena,

---

128D. Del Giudice, *Orrizzonte mobile*, Einaudi, Torino, 2009, p. 3.

a cui si rimanda<sup>129</sup> per approfondimenti. L'interesse di Del Giudice per la tecnica non è a suo dire una scelta intellettuale, ma ha a che fare più con le radici affettive:

La mia passione all'inizio non era tanto per la scienza ma per la meccanica e la tecnica. Non si tratta di una scelta intellettuale. Sono cresciuto nelle periferie di Roma con la passione comune dei motori e delle motociclette. Le mie amicizie si basavano sui carburatori, le valvole, i pistoni, sulla cura dei motori [...]. Avevo un altro gruppo di amici che leggevano i romanzi e con i quali parlavo di filosofia e di letteratura. Queste due comunità si detestavano. Quando ho cominciato a scrivere romanzi e racconti mi è sembrato naturale introdurre gli elementi di quella mia formazione profana, che comunque appartiene all'esperienza e al senso del "fare" quotidiano (*IL*, 9).

Queste parole mettono aprono un orizzonte comunicativo tra lo scrittore romano e il chimico e scrittore torinese Primo Levi.

Del Giudice ha firmato l'introduzione che apre la raccolta einaudiana *Opere*<sup>130</sup> di Primo Levi. Serbandogli grande elogio, all'interno del suo contributo, Del Giudice apprezza:

In pieno Sessantotto, nel momento in cui il lavoro toccò il punto più basso nell'idea di se stesso, intendendosi solo come sfruttamento e oppressione, Primo Levi concepisce *La chiave a stella*. [...] L'amore per il lavoro ben fatto non è solo un punto fondamentale per il chimico Levi ma è anche un sentimento che percorre tutta la sua opera. [...] Fausone [protagonista dell'opera] è tutto nelle sue mani [...]. C'è una certa epica in Fausone, [...] epica del lavoro ben fatto, della responsabilità personale di un'opera, foss'anche un traliccio» (Del Giudice, XLII ss.).

Del Giudice prosegue utilizzando parole per Levi che si vorrebbero prendere a prestito qui, per descrivere egli stesso:

la sua propria condizione, che sentiva come quella di Carlo Emilio Gadda, [è] dimidiata tra fare scientifico e fare letterario. [...] Ed è proprio nella *Chiave a stella* che questa saldatura

---

129P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002, pp. 119-147.

130 Primo Levi, *Opere*, Einaudi, Torino, 1997. Le citazioni tratte dall'introduzione curata da Del Giudice compariranno nel corpo del testo con la sigla (Del Giudice, n. p.).

viene narrata esplicitamente. Tema del libro è l'opera – metallica, chimica, e letteraria –, l'opera del montatore Faussone, l'opera del chimico Levi, l'opera del narratore Levi [...]; opere del saldare e dell'imbullonare, del mettere a quadro e in bolla, per una determinata funzione» (Del Giudice, XLVII).

Nel romanzo Faussone e il narratore chimico trovano il punto di medesimezza dei loro diversi lavori «sul vantaggio di potersi misurare [...]. Sul piacere del vedere crescere la [propria] creatura, piastra su piastra, bullone dopo bullone, solida, necessaria, simmetrica e adatta allo scopo» (Del Giudice, XLVII). Certo il punto d'intersezione tra i due personaggi trova il pieno sostegno di Del Giudice, che rincara la dose citando un altro suo maestro: Joseph Conrad, «altro eroe dell'etica del 'lavoro ben fatto' e dell'errore» (XLIX). Levi stesso dirà di aver trovato, nel lavoro, «un'immagine conradiana della vita» (XLIX), un'immagine di cui faceva parte, per Del Giudice, «il misurarsi con la materia» (XLIX).

Può forse risultare ora più agevole comprendere come l'attitudine tecnica agisca fecondamente nell'immaginario e nell'utilizzo metaforico di Del Giudice.

### **5.1 *Uno e poi uno e poi uno: storie di nominazone***

Il ritmo rapidissimo che Del Giudice adotta per questa narrazione si appoggia su di un sapiente uso della nominazone.

Per il loro rincorrersi sulla pagina, i nomi sono protagonisti di questo romanzo alla pari quantomeno di ciò che essi rappresentano nella vicenda. D'altronde si narrano per lo più storie di esploratori, «Signori della Primavolta [che] vedevano cose mai viste prima da occhio umano, e [dovevano] dare a queste un nome, [...] raccontarle, [...] elaborarne un sentimento» (OM, 137).

Sulla strategia di nominazone si gioca tanto della partita narrativa di questo romanzo. Già dal secondo capitolo si preannuncia l'impeto di questa scelta. Il narratore alter-ego di Del Giudice si trova a cena a Santiago del Cile, ospite di Roderigo de Castro, un ex rifugiato per quindici anni in Italia. Uno dei commensali viene visto al suo arrivo e descritto così:

tutto vestito di lino con sotto una maglietta nera, scarpe in tono bianche e nere, capelli folti e grigi quasi bianchi nonostante all'apparenza fosse molto giovane, occhi azzurri nervosi e dolci. Si chiamava Ramòn Barcelona. All'inizio mi era sembrato un dandy e invece era un altro esule (OM, 16).

Ramòn gli racconta di come andò la «storia dello 'stadio'» (OM, 16). La storia dello 'stadio' cinge a sé la storia di Ramòn, che «ci restò un mese» (OM, 16), ma anche la storia di molta altra gente, che «cambiava continuamente: quelli più pericolosi avevano posti in tribuna, quelli meno pericolosi sulle curve» (OM, 16); parte di questa gente finì in galera.

La storia dello stadio è anche la storia in cui l'11 settembre 1973, al mattino, Salvador Allende moriva nella Moneda, al pomeriggio, nello stadio iniziavano le persecuzioni e gli arresti di massa: «Chiunque fosse ritenuto coinvolto con il governo di Unidad Popular veniva fermato [...], molti vennero torturati o uccisi» (OM, 16-17). Perciò è anche la storia di molte morti, molte morti tutte individuali, come quella di «Victor Lidio Jara Martinez, cantautore, musicista e regista teatrale» (OM, 17). Quello 'stadio' quasi vent'anni dopo sarebbe stato la storia di esuli e sopravvissuti che «si erano raccolti di sera in quello stesso stadio illuminato [sul cui] tabellone non scorrevano i punteggi di una partita, scorrevano i nomi dei morti o dei desaparecidos» (OM, 17). La storia dello stadio ancora era la storia di intrighi internazionali, di Cia e Casa Bianca fomentatrici e finanziatrici da tre anni della caduta violenta e sanguinosa del governo Allende.

Questa storia accresce ulteriormente nella mente del protagonista ascoltatore:

La morte del presidente Allende riverberò in Italia. Enrico Berlinguer, segretario del Partito Comunista Italiano, applicò una nuova politica chiamata 'compromesso storico', che intendeva mettere al riparo la democrazia italiana dai pericoli di involuzione autoritaria che avevano portato al golpe cileno (OM, 17).

Quella dello stadio quindi è una storia di intrigo, sangue, esilio, ricordo, morte. Si sposta nel tempo di quasi vent'anni e trova eco nello spazio perfino della Storia politica

italiana. Del Giudice la narra in una pagina che corre velocissima, da leggere in totale immersione, fino alla chiusa, sul punto. A seguire: «Il giorno dopo iniziò con una bellissima mattina di sole e fu una domenica di tranquillità» (*OM*, 17). risulta quasi disorientante la rapidità con cui si succedono così tanti tempi, così tanti destini individuali e collettivi, e come questi, quasi aperti e impazziti si siano chiusi in un baleno in un punto. Dopodiché altro, totalmente altro viene narrato, come se tra i due periodi vi fosse un'incolmabile distanza.

Coll'intento d'introdurre lo stile adottato da Del Giudice in questo romanzo, attenersi al diegetico è già, come si è potuto constatare, abbondantemente indicativo. Tuttavia se ci si volesse abbandonare a una congettura metadiegetica, si potrebbe indicare come lo 'stadio' nella narrativa di Del Giudice non sia affatto un nome neutro, passando così da luogo della rivelazione nel suo primo romanzo, al qui luogo delle barbarie e delle atrocità. Ma non è davvero nulla di eccessivamente rilevante.

Nel terzo capitolo, il primo della spedizione De Gerlache (1898), di cui quest'ultimo è protagonista a un tempo e narratore, indugia su due nomi che contribuiranno fortemente a intrecciare i racconti. Trattasi del reverendo Thomas Bridges e della tribù fuegina Yagan.

Bridges era comparso già nel precedente capitolo, quando Roderigo, ospite del narratore, gli aveva mostrato il dizionario scritto dal suddetto Bridges, e il narratore ricordò che di quel nome ne aveva parlato anche Bruce Chatwin. Il nome in questa circostanza iniziale era passato in sordina, e con esso anche il dizionario.

De Gerlache comincia a nutrirlo, inglobandolo nella sua storia, e ad accrescerne l'entità. Egli arriva a Ushuaia, luogo che «contende a Punta Arenas l'onore d'essere la città più meridionale del mondo» (*OM*, 25-26). Qui si dilunga a fornire una descrizione storica di Ushuaia, nella quale tra le altre cose dice: nel 1863 «la stazione evangelica veniva affidata all'opera del reverendo Thomas Bridges e del suo sostituto John Lawrence; da allora, le memorie storiche di Ushuaia e dei due uomini si sovrappongono e coincidono» (*OM*, 26). Secondo quanto riportato da De Gerlache, Thomas Bridges da prima del 1887 «si è ritirato dal sacerdozio per dedicarsi [...] agli affari» (*OM*, 26).

Tentando e riuscendo a impietosire l'opinione pubblica sulla condizione degli indigeni fuegini Yagan, ottenne «oltre ventimila ettari di terreno [nella] parte più bella della Terra del Fuoco» (OM, 26). De Gerlache riporta il suo giudizio su Thomas Bridges e ci consegna l'immagine di un affarista con la veste del missionario evangelico: «ci permettiamo di sollevare qualche dubbio sulla reale conversione dei poveri indigeni, e quanto alla loro condotta morale possiamo assicurare che non è migliorata per nulla» (OM, 26). Nell'arco di questo capitolo all'esploratore belga toccherà «l'onore di conoscere di persona il più grande personaggio della Terra del Fuoco, il reverendo Bridges, o meglio Mister Bridges. Mister Bridges, poiché è così che viene chiamato da Capo Horn a Buenos Aires» (OM, 35). Di lui non viene detto nulla, se non dei suoi possedimenti abitativi e produttivi, e ritorna seppur celermente il dizionario di cui si parlava sopra: «Dobbiamo alla cortesia del reverendo Bridges un dizionario yaman-inglese di oltre tremtamila vocaboli, importante contributo ai nostri rapidi lavori etnografici» (OM, 36).

Avanti nel libro, capitolo settimo, e indietro nel tempo, 1882, il racconto per mezzo della spedizione Bove incontra di nuovo il «signor Thomas Bridges» (OM, 63). Del Giudice prepara il lettore al mutar forma di ciò che già conosce, per mezzo di nuove informazioni, utilizzando come espediente una riflessione collaterale dell'esploratore italiano:

Se è vero che la qualità delle abitazioni è il più sicuro indizio di civiltà, quei miseri alloggi mi dissero molto poco a favore dei fuegini; ma una conoscenza più approfondita dei poveri indigeni avrebbe mutato in compassione il disprezzo che provai al principio (OM, 59).

Certo non è un'anticipazione nei termini di contenuto, ma velatamente preannuncia la dinamica che il lettore si troverà a vivere, ricevendo nuove informazioni che arricchiranno e mescoleranno le forme che si aveva attribuito a Bridges e ai fuegini. Del resto la sensibilità del personaggio Bove sembra essere ben consapevole del carattere di arbitrarietà che la sua relazione inevitabilmente ha:

Ghiacciai, cascate, cime rocciose, precipizi, nevi eterne, boschi foltissimi formano un insieme di tali bellezze e grandiosità che il pennello di un pittore eccelso potrebbe darne solo una vaga idea: che cosa sono mai i modesti schizzi che accompagnano la mia relazione di viaggio? Ciò che rese quella giornata ancora più bella fu la scoperta di alcuni fuegini (*OM*, 62).

La nave di Bove giunge dove giungerà diciassette anni dopo quella di De Gerlache, a Ushuaia. Qui lui e compagni vengono accolti «con cortesia dal signor Thomas Bridges, sovrintendente della missione [evangelica], dal signor Lawrence, maestro di scuola, e dal signor Whaite, catechista e falegname. Una volta saputi i motivi della [loro] spedizione [gli] offrirono i loro servigi, e le loro offerte non furono parole vane come tante altre» (*OM*, 63).

I personaggi sono qui inquadrati con riferimento alla loro professione. Se De Gerlache nutrirà (nutriva nell'ordine del romanzo) forti dubbi sugli effetti della missione evangelica di Bridges, Bove ne ha un'impressione opposta e, forse eccedendo nell'ingenua fiducia, riporta apparentemente senza filtri di giudizio ciò che gli racconta Bridges sugli indigeni e sulla sua missione evangelica:

Scoprii che l'effetto benefico della missione si era esteso ad ogni angolo della Terra del Fuoco. Dopo che la parola di Cristo aveva risuonato in quei deserti si poteva assistere a uno strano spettacolo: quei selvaggi, per i quali la vendetta era un dovere, dimenticavano le offese e offrivano la pace a chi li aveva oltraggiati.

La fondazione di una missione in Terra del Fuoco ha fatto sorridere l'illustre Darwin, che in privato e in pubblico ha commiserato gli autori di questa iniziativa. Ma gli stessi fuegini [...] che avevano derubato e massacrato gli equipaggi di tante navi dopo il naufragio, quegli stessi fuegini pochi anni dopo attraversarono più di cento miglia per cercare aiuto a Ushuaia a favore di nove naufraghi [...] Darwin lo seppe e si stupì moltissimo (*OM*, 64).

La fiducia di Bove per la bontà dell'opera di Bridges è un'esito senza dubbio anche della sua fede, come mostra qualche pagina più avanti: «quanto conforta affidarsi a Colui che regge i nostri destini, e la soddisfazione di aver fatto il proprio dovere!» (*OM*,

68). Ecco allora che si può scorgere anche in lui il filtro alla narrazione, filtro che si potrà constatare anche più celatamente in un'altra occasione. All'interno di un capitolo, il nono, dedicato per intero alla descrizione della tribù Yagan, Bove riportandone le credenze religiose, adotta un utilizzo delle maiuscole e delle minuscole in modo conforme al proprio credo, e non attenendosi ad un utilizzo oggettivo del linguaggio: «Le credenze religiose sono assai limitate: un *Dio* benigno e un altro *dio* maligno che i fuegini rispettano in pari modo» (OM, 89).

Il nome Thomas Bridges è ulteriormente rinnovato dall'alter-ego di Del Giudice, viaggiatore nella Terra del Fuoco nel 1990. Accade all'interno dell'ottavo capitolo. Questo capitolo è il punto di più alta densità d'intreccio dei nomi.

Il narratore apre il capitolo sollevando ironicamente la questione del significato del nome: «Centro Geografico de Chile» (OM, 70). Il fatto che in fondo al Cile si trovi il centro geografico del Cile lascia il narratore perplesso: «qui, [...] tra i ghiacciai che colano in acqua e il giallo ocre delle pampas, è qui il centro del Cile. Ma come può esserlo se mi trovo in fondo al Cile?» (OM, 70). La risposta è contenuta non nella forma, ma nell'informazione: «Il fatto è che il Paese ha inglobato il mare di Drake e si è annesso una porzione di Antartide, uno spicchio compreso tra il novantesimo e il cinquantatreesimo meridiano che si stringe fino al Polo. [Il] Cile si è ritagliato gli stessi quattromila chilometri che ci sono da qui al confine settentrionale col Perù. Per questo sono 'nel centro'» (OM, 70).

La sede di questo «Centro Geografico de Chile» è Port Famine. Port Famine una volta non si chiamava Port Famine, ma Rey Felipe. Ma «[nessuno] la conobbe mai con quel nome. Circa tre anni dopo la sua fondazione ci passò l'inglese Thomas Cavendish, e trovò solo i resti di persone morte per freddo e per fame. Con la concretezza dei corsari sostituì al nome regale quello più rispondente di Port Famine, 'Porto Carestia'» (OM, 71). Ma l'inaderenza tra *nome* e *cosa* si ripresenta nel 1990. Il nome infatti ora stona un po' secondo il narratore, poiché stride con la sua immagine presente: «Vista adesso, nell'estate australe, non sembra affatto un luogo di fame e di stenti, anzi. Per il panorama splendido dello stretto e l'isola subito al di là dell'acqua e le due baie

ombreggiate e tranquille, potrebbe essere un gioiello turistico» (*OM*, 72). Il narratore trova lì, a Port Famine, sette o<sup>131</sup> otto croci. Da queste croci, Del Giudice tesse una fittissima rete di relazioni tra nomi, che di decesso in decesso giungeranno fino alla morte di uno degli altri narratori di questo romanzo: il tenente Bove.

Una delle suddette tombe, immagina poter essere quella di Clovis Gauguin<sup>132</sup>, padre del pittore, che sapeva esser morto qui durante una crisi di rabbia. Ma la croce non era di Clovis Gauguin, apparteneva a Pringle Stokes, primo ufficiale della *Beagle*, morto nell'agosto del 1828. «A Port Famine, nello stretto di Magellano, Stokes si chiuse nella sua cabina per quattordici giorni, poi prese una rivoltella, la caricò, si sparò [...]. Alla *Beagle* venne nominato un nuovo capitano, [era] FitzRoy, abile marinaio molto versato in geografia, inventore e costruttore di uno speciale barometro tra i primi della nascente meteorologia» (*OM*, 73). Quello stesso FitzRoy che Bove aveva nominato senza approfondimenti all'inizio della sua narrazione:

Continuavo a interrogare il barometro per ricevere informazioni, ma non ebbi risposte come quelle che si ottengono a climi più temperati. Le mie poche osservazioni mi inducono a considerare questo strumento della più infima utilità per chi deve raggiungere Capo Horn. Invece il capitano FitzRoy, che più di ogni altro navigò e studiò l'estremità dell'America Meridionale, si fece un'idea migliore di questo strumento pregevole e lo considerò utile in questi paraggi non meno che in altri (*OM*, 45).

---

131 Soprattutto in questi dettagli si nota la maturità narrativa di Del Giudice, che non tematizza pedantemente i concetti ma li trasforma in stile. La "o" utilizzata in questo caso assomiglia all'utilizzo della terza persona singolare con cui Epstein, in *Atlante Occidentale*, aveva narrato se stesso e la sua esperienza dei fuochi. In entrambi i casi la scelta si fonda sul concetto che la narrazione è sempre memoria di qualcosa, memoria trasformata in rappresentazione. Ma se in *Atlante Occidentale*, o in *Nel Museo di Reims*, questo concetto appariva anche come contenuto dichiarato apertamente, qui, concentrato nella scelta delle parole, vola via liscio, esatto e *rapido*.

132 Si noti come nella formulazione della frase mantenga il riflettore puntato su Clovis Gauguin, pur comparando nel periodo l'ingombrante (per notorietà extradiegetica) figura del figlio: «forse c'era anche quella di Clovis Gauguin che sapevo morto al largo di Punta Arenas durante una crisi di rabbia, mentre litigava col comandante della nave su cui lui, sua moglie e il figlio Paul, il pittore, stavano andando in Perù» (*OM*, 72). L'energia della frase trova senza dubbio in Paul una sorgente intensa, proprio in virtù della sua nomina periferica. Del Giudice qui riesce a dar forza e interesse ad un intreccio particolare e totalmente diegetico, grazie anche all'utilizzo di un fulcro d'interesse extradiegetico, la notorietà al di fuori del romanzo del pittore Paul Gauguin, ma ponendolo con sapienza in un angolo del luogo narrativo.

E al quale poi nel suo secondo capitolo, il settimo del romanzo, accenna facendo intendere al lettore come egli rappresenti un riferimento per il suo immaginario, al quale costantemente relaziona la propria esperienza l'esploratore italiano: «più di una volta mi domandai se quella era la stessa terra che FitzRoy e Darwin avevano dipinto a colori tanto malinconici» (OM, 60). Si ritorni al fitto intreccio che si stava introducendo. Si perdoni la lunga citazione, ma per il discorso che si sta facendo su ritmo e nominazione, va letta nella sua continuità perchè si possa comprendere ciò di cui si sta parlando. Il narratore racconta che FitzRoy portò in Inghilterra quattro indigeni Yagan,

con la lodevole intenzione di indurli a una vita migliore e più felice» (OM,74). Li nominò: Boat Memory, York Minster, Fuegia Basket e Jemmy Button, «perché dicono che l'avesse pagato a suo padre un bottone. Ma è un racconto ridicolo, nessun indio avrebbe venduto suo figlio nemmeno per l'intero Beagle con tutto il carico che aveva a bordo; almeno scrisse così Lucas Bridges [figlio di Thomas Bridges] nel suo *El Ultimo Confin de la Tierra*, osservando semplicemente che quando gli uomini bianchi battezzano gli indigeni amano scegliere i nomi più fantasiosi. [...] Poco tempo dopo tornarono in Terra del Fuoco con FitzRoy, che questa volta aveva imbarcato anche Darwin [...]. Ma appena arrivati, Jemmy Button scomparve nei canali [...].

Ma il film non finisce qui. Passano vent'anni e dalla contea di Nottingham arrivano il pastore George Despard e il figlio adottivo Thomas Bridges, padre di quel Lucas che sarà il suo biografo, per evangelizzare gli indigeni fuegini. Per prima cosa cercano Jemmy Button e incredibilmente lo trovano; gli spiegano l'idea della stazione evangelica e lui è d'accordo. Dalle Falkland, [...] spediscono una nave completa di equipaggio e catechisti, ma non avendo più notizie dopo un po' si precipitano a Wulaia. La nave è lì, [...] il cuoco Cole, nudo e impazzito, racconta che all'inizio gli indios erano amichevoli [...] ma poi hanno smesso subito. Hanno ucciso tutti. Jemmy Button fu processato [...], condannato, riportato a Wulaia e messo in libertà, perché non si poteva punire chi doveva essere evangelizzato. Thomas Bridges col tempo rinunciò alla missione, ottenne terreni dall'Argentina e fondò una grande estancia, vivendo con gli indios come su una lama, ma diventando un'autorità per loro, e raccogliendo la loro lingua in quello straordinario dizionario yaman-inglese che comperai una mattina di pioggia ad Ushuaia dagli eredi degli eredi degli eredi.

Nel 1882 Bridges aveva incontrato i membri di una spedizione scientifica italiana arrivata a

Punta Arenas [...]. Erano il tenente Bove, un uomo alto e imponente come si conviene al comandante di una spedizione, il signor Lovisato, mineralogista, basso bruno e perennemente inquieto, il signor Spegazzini, il botanico, [...] il signor Vinciguerra, zoologo, il luogotenente Roncagli, [...] e l'attendente di Bove, Reverdito, completava il gruppo.

Giacomo Bove aveva compiuto nel 1878 [...] una spedizione memorabile, dalla Svezia avevano raggiunto l'Oceano Pacifico attraverso il mare della Siberia. Tornato, aveva esposto all'Alhambra di Roma nell'aprile del 1880 un nuovo programma, che prevedeva una permanenza di tre anni e due svernati nel Mare Antartico [...].

Il Comitato centrale di Genova per la spedizione all'Antartico, [...] «non vedendo la probabilità di poter ottenere in Italia, [...] la somma necessaria alla modesta impresa deliberata», inviò a La Plata il tenente Bove, il quale trovò accoglienza favorevole da parte [...] del governo argentino, che gli affidò il comando della spedizione. Avrebbero esaminato la Patagonia del Sud, l'isola degli Stati e la Terra del Fuoco per un possibile sfruttamento economico, e le osservazioni scientifiche avrebbero fatto da corollario. In seguito l'Istituto Geografico Argentino pubblicò le notizie raccolte, *Expedición Austral Argentina*, contenente un rapporto sugli indigeni Yagan; conferì a Giacomo Bove la medaglia d'oro e il suo nome [...] fu unciso sulla base di un faro nell'isola degli Stati consacrato «al servicio de la humanidad y al buen nombre de la Patria». Anche l'Italia riconobbe l'importanza della sua missione, la Società geografica lo acclamò 'membro' d'onore. Bove ripartì due anni dopo diretto nel bacino del Congo, [...] navigò lungo il fiume, giunse a Matadi, si spinse fino alle cascate di Stenley come Joseph Conrad cinque anni dopo di lui, si ammalò, tornò, e il 9 agosto 1887 si sparò alla tempia (*OM*, 72-77).

Il capitolo seguente, a poco più di metà libro, sarà l'ultimo narrato da Bove, dopodiché proseguiranno solo i viaggi di Del Giudice e del belga De Gerlache. La morte di Bove appena narrata coincide con il suo congedo dal romanzo. Questo infonde al suo ultimo capitolo, dedicato alle tribù fuegine, un tinta malinconica, quasi fosse una cartolina d'addio dalla Terra del Fuoco e dal romanzo stesso. Ma se dal punto di vista contenutistico e narrativo risulta molto interessante, dando un quadro particolareggiato della popolazione fuegina, dal punto di vista specificatamente letterario risulta piuttosto lineare, senza spunti per dire qualcosa che non si sia già detto, se non che parlando della questione dei matrimoni tra fuegini, si nomina il caso di una vecchia di sessant'anni, moglie di un ragazzo di venti; «la donna si chiamava Fuegia Basket» (*OM*, 88), quella

Fuegia Basket che nel capitolo precedente, ancora bambina, FitzRoy aveva portato con sé in Inghilterra, e per la quale «la regina Adelaide si tolse la cuffia e [gliela] mise sul capo» (OM, 74).

Invece è molto interessante notare come l'effetto di quel vortice di eventi e nomi e coincidenze intrecciate le une alle altre, sia stato quello di un totale assorbimento centrifugo all'interno del romanzo. In quel momento esatto, quando il lettore è completamente immerso nel vortice della vicenda, Del Giudice rimanda velocemente alla memoria del lettore il *museo* che si era incontrato all'inizio del romanzo. Tornando indietro, il narratore-Del Giudice si trova a Santiago del Cile; quel giorno voleva vedere la Zona Franca. Lungo il viale del cimitero, sulla strada del ritorno dalla Zona, si ferma al museo dei salesiani. Il modo in cui descrive il museo è molto indicativo:

nelle stanze del primo piano è accatastata una quantità enorme di materiale etnografico e antropologico chiuso in vetrine vecchie d'un secolo e accompagnato da indicazioni scritte a penna di epoca in epoca. Vertebre di balena, molti animali impagliati, uccelli di ogni tipo, teschi di indios divisi per etnie, scheletri di Ona, scheletri di delfino, frecce, pietre da lanciare con le fionde, utensili domestici e collane, le foto di una visita in questi luoghi di papa Giovanni Paolo II, il tutto impolverato e con un'aria macabra, nell'odore ronfante di morte già avvenuta, congelata dalla mummificazione, morte immobile come nei musei di storia naturale. (OM, 20-21).

Tutto ciò che vede il protagonista a quell'altezza del romanzo è muto, e così anche per il lettore, che passa in rassegna la pagina annoiato esattamente come entrerebbe e uscirebbe da un museo di cui non gli importasse nulla. Ma a distanza di una cinquantina di pagine, e soprattutto dopo il vorticoso intreccio di cui si parlava poc'anzi, quando il narratore si ricorda en passant dei depositi museali «pieni di frecce, pelli di guanaco, canoe, animali impagliati e vertebre di balena» (OM, 77), l'immagine del museo assume tutto un altro significato nella mente del lettore. Quelle bacheche piene di niente ora contengono oggetti che hanno una storia, e che in qualche modo riannodano attorno a sé una vita. Del Giudice non lo dice espressamente, ma lo lascia sottilmente intendere, con il sapiente utilizzo dei ritorni di parole, una delle tecniche narrative più sfruttate nel

romanzo.

Si sarà potuto constatare come l'incedere narrativo di *Orizzonte mobile*, retto sul susseguirsi incalzante delle nominazioni, richiami fortemente quel valore di *Rapidità* caldeggiato da Calvino nelle *Lezioni americane*.

## 5.2 *Cavalli, fuochi, penne e ghiacciai*

Qualsiasi lettura si faccia dell'ultimo romanzo di Del Giudice quindi, non ci si può certo esimere dal trattare quello che, coadiuvatamente alla fitta nominazione, rappresenta l'altro tratto distintivo di *Orizzonte mobile*: il ritmo.

Calvino inizia la sua lezione apprezzando la sinteticità con cui lo scrittore romantico d'Aurevilly racconta una vecchia leggenda su Carlomagno. Il segreto della buona riuscita sintetica del racconto di d'Aurevilly, a suo dire, sta proprio nell'economia del racconto. Ci torneremo. Procedendo con ordine, Calvino cerca il motivo del fascino di una storia come quella di Carlomagno e l'anello, e lo ritrova nella «successione d'avvenimenti tutti fuori della norma che s'incatenano l'uno all'altro»<sup>133</sup>. Essi si intrecciano tramite due legami, uno verbale e uno narrativo. Quello verbale è dato dal ritornare dei termini «amore» o «passione», il legame narrativo è sostenuto da un oggetto, l'anello magico.

In *Orizzonte mobile* Del Giudice articola questa dinamica facendo coincidere il legame verbale con quello narrativo, e qui sta la sua firma. Thomas Bridges, Yagan, Jemmy Button, Shackleton, Beagle, FitzRoy, Scott, Amundsen, Bove e De Gerlache si muovono e si intrecciano divenendo punti d'appoggio nominali e narrativi. Ognuno di questi nomi porta in sé una storia, che si lega e si intreccia a quella degli altri. Così Bove si intreccia a FitzRoy per mezzo dell'«oggetto magico»<sup>134</sup> barometro, ma FitzRoy è anche uno dei nomi magici che il narratore-Del Giudice utilizza in quella vorticoso centrifuga di avvenimenti e nomi soprariportata che conduce proprio alla morte di Bove. Tutti questi, da semplici nomi, ben presto assumono il valore di veri e propri *Tardis*<sup>135</sup>

133I. Calvino, *Op. cit.* p. 36.

134«Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico». I. Calvino, *Op. cit.* p. 37.

135Ci si è presi la libertà di piegare questa immagine filmica al contesto, seguendo la suggestione che è

narrativi, per mezzo di cui si può passare da una dimensione spaziotemporale all'altra. Come nell' *Orlando furioso*, romanzo peraltro notoriamente caro a Del Giudice<sup>136</sup>, in *Orizzonte mobile* si assiste «a un'interminabile serie di scambi di spade, scudi, elmi, cavalli»<sup>137</sup>, con l'unica variante che anziché spade, scudi, elmi e cavalli, a scambiarsi interminabilmente sono storie, nomi, destini e informazioni, in un intreccio che «potrebbe essere descritto attraverso i cambiamenti di proprietà di un certo numero d'oggetti dotati di certi poteri, che determinano relazioni tra un certo numero di personaggi»<sup>138</sup>.

Il «segreto» di cui parla Calvino (l'economia del racconto), fa venire in mente un'espressione analoga di Levi: la malizia. Ne parla lo stesso Del Giudice nella sopramezionata *Introduzione* alle opere di Primo Levi:

Il lavoro ben fatto, nelle storie di Faussone, è prima di tutto sapienza delle 'malizie', cioè dei trucchi, degli stratagemmi, del come si fa, appunto, per convincere un oggetto ad esercitare la funzione per il quale è progettato e costruito. Faussone le malizie le conosce tutte. Nella *Chiave a stella* il concetto di 'malizia' si evolve lentamente [...]. Poco alla volta la malizia diventa ciò che nascondendosi in un lavoro, se non scoperta, lo mette 'fuori quadro', diventa dunque, al tempo stesso, malizia del ferro e dell'ingegneresco, e stratagemma con cui farli andare a posto. Ogni lavoro ha la sua malizia [...]. E Faussone [...] nelle sue imprese, di malizie ne userà non poche: [...] «Le sei colonne non sono tutte uguali: le tre da questa parte vede che le ho fatte più grosse [...]. E' perché oltre che gambe sono dei galleggianti»; e ancora, per il ponte sospeso in India: «La malizia di quel lavoro di tendere i fili è che i fili bisogna che abbiano tutti la stessa tensione: e su una lunghezza come quella non è tanto facile» (Del Giudice, XLIII-XLIV).

Che si tratti di «segreto» o «malizia», l'importante è che risponda «a criteri di

---

parsa fin da subito molto evocativa. Il *Tardis* è un' aironave e macchina del tempo, utilizzata dal Dottor Who nell'omonima serie televisiva britannica. Tardis è l'acronimo di "Time and Relative Dimension in Space" (Tempo e Relativa Dimensione nello Spazio). Le caratteristiche principali del Tardis sono: la capacità di giungere in qualsiasi epoca e luogo, le sembianze esterne di una cabina blu della polizia britannica celano un interno molto più grande e costituito da un numero indefinito e variabile di stanze, infine la proprietà di materializzazione e smaterializzazione che permette lo spostamento nelle diverse dimensioni.

136A. Napoli, *Geografia del probabile. Per una rilettura de "Lo stadio di Wimbledon" di Daniele Del Giudice*, in *Misure Critiche*, 2003, n. 1-2, pp. 279-285.

137 I. Calvino, *Op. cit.* p. 37.

138 *Ibidem*

funzionalità»<sup>139</sup>: «gli avvenimenti, indipendentemente dalla loro durata, diventano puntiformi, collegati da segmenti rettiline, in un disegno a zigzag che corrisponde a un movimento senza sosta»<sup>140</sup>. Sono parole di un discorso generico di Calvino, ma si può facilmente notare come calzino perfettamente nel caso particolare del romanzo di Del Giudice. Sulla funzionalità però va spesa qualche parola in più. Si era detto come Del Giudice avesse fissato nelle precedenti opere il carattere funzionale dell'identità. Fissato questo concetto nella sua mente e nella sua opera, ora può finalmente usufruirne senza più tematizzarlo. Pare quasi, ma è una idea, che si sia sentito in dovere, prima di tutto con se stesso, di appurarne la validità sulla pagina scritta, e una volta comprovata, si sia finalmente sentito libero di correre senza più pensare e ripensare alla narrazione, e semplicemente narrare. Se l'identità è funzione, non solo in letteratura, allora a maggior ragione nella narrativa viene a cadere il problema così largamente condiviso e discusso del *rendere conto di tutto*<sup>141</sup>, poichè per Del Giudice nel tutto non v'è nulla più che non vi sia nelle parti: nell'uno e nelle altre, l'intero. La narrazione ritrova franchezza e freschezza nei valori dell'esattezza e della rapidità, fondati entrambi sull'intreccio. Del Giudice, in completo accordo con Calvino, «trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni»<sup>142</sup>. In *Orizzonte mobile* in nomi sono a tutti gli effetti «avvenimenti che rimano tra loro»<sup>143</sup>.

Calvino riporta quello che per lui è un esempio di laconicità, in cui si ha il «massimo d'efficacia narrativa e di suggestione poetica»<sup>144</sup>:

Un Re s'ammalò. Vennero i medici e gli dissero: «Senta, Maestà, se vuol guarire, bisogna che lei prenda una penna dell'Orco. E' un rimedio difficile, perché l'Orco tutti i cristiani che vede se li mangia». Il Re lo disse a tutti ma nessuno ci voleva andare. Lo chiese a un suo sottoposto, molto fedele e coraggioso, e questi disse: «Andrò» (C, 40).

Così Del Giudice in *Orizzonte mobile*:

---

139I. Calvino, *Op. cit.* p. 39.

140Ibidem

141 Cfr. I. Calvino, *Op. Cit.*

142Ibidem

143Ibidem

144I. Calvino, *Op. cit.* p. 40.

Passano vent'anni e dalla contea di Nottingham arrivano il pastore George Despard e il figlio adottivo Thomas Bridges, padre di quel Lucas che sarà il suo biografo, per evangelizzare gli indigeni fuegini. Per prima cosa cercano Jemmy Button e incredibilmente lo trovano; gli spiegano l'idea della stazione evangelica e lui è d'accordo (*OM*, 75).

«Tutto ciò che è nominato ha una funzione necessaria nell'intreccio»<sup>145</sup>. Da qui si può individuare un altro segmento della lezione di Calvino: da Boccaccio a Galilei passando per De Quincey e Leopardi, nel segno del cavallo, «come emblema della velocità anche mentale»<sup>146</sup>. Per seguire il passo di Calvino, si dica che Del Giudice nel suo romanzo ha ottemperato in sé Sagredo e Salviati, il velocissimo e il metodico. Tutto lo sforzo letterario è volto alla felicità dell'espressione, che conduce all'evocazione:

«La mia precisione nasce invece dall'idea che quanto più uno è preciso, tanto più riesce a essere evocativo. Il mio fine non è la precisione, è l'evocazione. La mia idea è che soltanto riuscendo a dire bene una cosa tu riesci a dire tutte le altre; cioè se sei molto preciso riesci ad essere anche molto metaforico. O almeno, a me riesce di essere evocativo soltanto nella precisione»<sup>147</sup>.

Come un raffinatissimo oggetto tecnologico, il libro presenta inequivocabilmente la sofisticatezza del lavoro necessario alla sua realizzazione, senza che se ne scorga tuttavia lo sforzo.

Oltre alle convergenze riscontrabili nello stile e nel ritmo, il romanzo dispone anche di immagini metaforiche che simboleggiano il concetto di rapidità, in riferimento alle quali si può proseguire il discorso ben cominciato da Mirisola, su Moresco e Calvino, inserendo nella conversazione la voce del testo di Del Giudice.

Beniamino Mirisola, nel citato *Lezioni di caos*, tratta l'accesa disapprovazione nutrita da Moresco nei confronti di Calvino, e cerca di scorgere al di là delle dichiarazioni 'di

---

145 *Ibidem*

146 I. Calvino, *Op. cit.* p. 41.

147 A. Mainardi, *Daniele Del Giudice, Come essere felici nel mondo nucleare*, in *MonOperaio*, novembre 1985.

pancia' proferite dallo scrittore mantovano, le consistenti divergenze e le eventuali affinità. I motivi dell'attacco si riconducono all'insofferenza provata per la lodata tersità del testo calviniano:

Niente più scissioni, vuoti, non ci sono più spazi, ogni visione drammatica della letteratura è cancellata, niente più lacerazioni, conflitti, solo linee che dialogano con altre linee, reticoli che dialogano con altri reticoli. La letteratura, almeno lei, è in paradiso. La letteratura è il paradiso. [...] Cos'è che mi urta a tal punto in quella sua scrittura lodata per la sua lievità e tersità e proposta come modello di italiano perfettamente digeribile, light, e così indicativa, mi pare, di questi anni e di questo paese, delle sue élites letterarie di tipo combinatorio e virtuale e del loro respiro?<sup>148</sup>.

Calvino nelle *Lezioni americane* aveva distinto scrittori di fuoco e scrittori di cristallo, come emblemi figurativi delle due diverse forme primitive originatrici della natura:

[...] m'è capitato di leggere recentemente che i modelli per il processo di formazione degli esseri viventi sono «da un lato il cristallo (immagine d'invarianza e di regolarità di strutture specifiche), dall'altro la fiamma (immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna)». [...] Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti<sup>149</sup>.

Questa categorizzazione rimane indigesta a Moresco, che la biasima in questi termini:

E questa divisione degli scrittori in «fuoco» e «cristallo», viscerali e mentali...Divisione, questa sì, davvero «superficiale». Tant'è vero che molto spesso proprio quegli scrittori che Calvino definisce «viscerali» sono in realtà anche i più mentali. [...] La stessa differenza che c'è tra chi sta in sella a un cavallo selvaggio e chi invece «doma» un cavalluccio a dondolo in

---

148 A. Moresco. *Il vulcano: Scritti critici e visionari*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, pp. 11-30.

149 I. Calvino, *Op. Cit.* p. 67.

legno!<sup>150</sup>.

Benedetti, studiosa appassionata di Moresco, ha definito nel 2002 *Canti del Caos* un «libro incandescente» che «tratta materia bruciante»: «Tutto ciò che di oscuro e inaudito stiamo vivendo in questo nuovo Millennio appena incominciato, come donne, come uomini e come specie, comprese le recenti e spaesanti scoperte dell'astrofisica e della biologia, prende corpo e luce qui dentro, e vi si incendia»<sup>151</sup>.

Cristallo, fuoco e cavalli quindi. Ora che si sono fissate le coordinate simboliche della discussione<sup>152</sup>, si può dire che in *Orizzonte mobile* compaiono delle immagini particolarmente pertinenti con la questione sopraesposta.

Capitolo quarto. Il narratore-Del Giudice ha preso una macchina a noleggio: «[il] mio programma era di arrivare fin dove potevo arrivare con una ragionevole probabilità di tornare indietro non troppo tardi nella notte» (*OM*, 22). Di quel viaggio dice di non sapere se ha molto da raccontare, «perché è stata soprattutto una storia di paesaggio, e di paesaggio attraversato in macchina» (*OM*, 37). Si ferma spesso a fare fotografie, «appunti visivi». Le foto sono fatte di corsa, «senza spegnere il motore e qualche volta senza nemmeno scendere» (*OM*, 37). Del resto la «strada corre» e dopo pochi chilometri fuori da Punta Arenas imbecca la Carretera Austral. Il viaggio lungo la Carretera è sintomatico di un sottotesto che vuole suggerire lo scrittore:

La Carretera è asfaltata solo a metà, l'altra metà [...] è cosparsa di ghiaietto [...] costringendoti a limitare la velocità. [Io] me ne stavo sulla parte asfaltata, cercando di andare più veloce possibile (*OM*, 38-39).

La velocità ritorna poi una pagina dopo, al termine del pranzo, quando il protagonista si dice «contento di aver risolto velocemente il pasto» (*OM*, 40), così da lasciarsi di nuovo velocemente

---

150 A. Moresco, *Op. Cit.* p. 15-16.

151 C. Benedetti, *Maestro Moresco*, in *L'espresso*, 9 aprile, p. 123.

152 Questo breve estratto della discussione è certamente assai conciso. Esso ha il solo scopo di introdurre il tema. Per una conoscenza preliminare più approfondita si rimanda a B. Mirisola, *Lezioni di caos*.

prendere da una strana ebbrezza del paesaggio che correva, come un nastro che si srotola veloce e porta immagini, un paesaggio-passaggio, e il viaggio andava avanti, interrotto solo dalle soste per fotografare (*OM*, 40).

Dalla prima alla seconda immagine di velocità, il passaggio è anticipato ed esplicitato come in una staffetta, dal cambio di testimone. La seconda immagine di velocità, incentrata sulla figura del cavallo, è contenuta nel capitolo successivo a questo, ma Del Giudice lancia qui nella mente del lettore un avviso, rapido come un flash, anticipando l'immagine successiva mediante il termine dal ruolo evocativo: «Li ho lasciati pochi chilometri più avanti, di fronte a una cinquantina di *cavalli* che l'uomo mi ha indicato come suoi. Gli ho fatto i complimenti, ho salutato il bambino e sono ripartito» (*OM*, 41).

Capitolo quinto, Spedizione Bove. L'esploratore italiano decide di andare a visitare la costa orientale della Terra del Fuoco:

Dicendo addio al buon comandante cavalcai verso Punta Arenas. I cavalli me li aveva forniti Donato Benitez [...] Alle otto del 19 aprile tutto era pronto e montammo a cavallo [...]; la carovana era formata di quattro cavalli da sella e due da tiro. In quali condizioni io versassi dopo qualche ora di cavalcata è facile da immaginare: per quanto cambiassi posizione il dolore non cambiava e per maggiore disgrazia mi era toccato un cavallo indio incapace di tenere il passo, il trotto o il piccolo galoppo; nemmeno muovevo le gambe che già volava più veloce del vento come fossimo a caccia di guanachi (*OM*, 48-49).

E' lecito immaginare che si stia riferendo alla penna di Del Giudice? Talmente veloce da coprire il tempo di qualche ora in un solo punto tra due periodi? La tentazione di seguire questa lettura è forte. Ed è altrettanto forte alla luce di quello che viene detto subito dopo:

Mi balenò alla mente che avremmo potuto imbatterci in un branco di questi animali e il mio timore aumentò, ma quando ne incontrammo quella furia [il cavallo] non diede mostra di

ulteriore eccitazione.

Il fatto succede di una 'virgola' la velocità del pensiero, che pure giunge in un baleno.

Era la prima volta che vedevo il guanaco e potei constatare il suo stadio eminentemente selvaggio [...]; visti da lontano sembravano un esercito in attesa di un attacco. Ed era la verità! Mano a mano che avanzavamo le staffette correvano da un avamposto all'altro, e se noi procedevamo verso di loro gli avamposti ripiegavano e rientravano nel corpo principale. L'allarme si diffondeva: si udiva una specie di sbuffo e subito un'immensa nube di polvere segnalava la più precipitosa delle ritirate. Si accampavano altrove, gli avamposti spiccavano dalle fila e le sentinelle tornavano in postazione. Con un sistema di spionaggio così ben organizzato, avvicinare un branco di guanachi è molto difficile (OM, 49).

Questa sembra a tutti gli effetti un' allegoria dell'essere selvaggio. Forse qui Del Giudice vuole dire la sua sul dibattito tra colui che «sta in sella a un cavallo selvaggio» (Moresco) e chi «doma cavallucci a dondolo di legno»<sup>153</sup> (Calvino). I guanaco sono ad uno stadio «eminentemente selvaggio», eppure non per questo sono privi di organizzazione, di strategia, di percezione esatta del tempo e dello spazio e di tatticismi di difesa e di attacco. Questi camelidi adottano per la difesa un «sistema», ossia quanto di più elaborato la mente possa realizzare. Eppure sono animali selvaggi. Anche le immagini utilizzate nella pagina seguente lasciano il dubbio che si tratti di un esplicito (seppur metaforico) intervento sui temi della discussione.

Alle tre Benitez diede il segnale di alt. Scendemmo da cavallo tra alcuni cespugli sul fondo di una vallata, ai bordi di una laguna minuscola. C'era un cavallo morto, e i resti di un fuoco e alcuni frammenti di pelle di guanaco e di pecora ci dissero che quel luogo era frequentato dalle carovane provenienti o dirette a Gregory Bay. [...] A poca distanza da noi, sulla sinistra, si alzò una colonna di fumo, poi una seconda, poi una terza, e infine vedemmo un uomo a cavallo allo sbocco di una gola. Alle colonne di fumo rispondemmo con altre colonne di fumo, e per produrle bastò gettare a terra un fiammifero acceso; il fuoco si accese all'istante e le fiamme si levarono serpeggiando con incredibile rapidità in ogni direzione (OM, 51).

---

<sup>153</sup>Le espressioni sono dello stesso Moresco, (1999a, pp. 15-16).

L'«uomo a cavallo allo sbocco di una gola» verrebbe voglia di dire che sia una grandiosa allegoria del Moresco scrittore, ma non è nulla più che una suggestione; ciò che conta evidenziare è ciò che segue, ossia la facilità con cui si può produrre il fuoco e la rapidità con cui esso giunge in ogni direzione. Pare tutt'altro che forzato dire che Del Giudice in effetti stia alludendo ai differenti modi di raggiungere la rapidità, e in particolare il fuoco è inarrestabile in questo,

nessun cavallo, per quanto veloce, può battere la rapidità con cui si propaga l'incendio. La fiammella prodotta da un sigaro gettato a terra inavvertitamente si estende in un lampo per centinaia di metri quadrati e poi non c'è forza sufficiente a contenerlo; mentre si estende cresce in velocità, invade valli, copre colline, valica monti, guada fiumi, e divora ogni cosa che incontra sul cammino (*OM*, 52).

Alla luce di questo, come si pone Del Giudice, tra «fuoco» e «cristallo»? Del Giudice si pone prima di tutto dalla parte della scrittura, e questa storia di scrittura va dalla Terra del Fuoco al continente di cristallo, l'Antartide.

Del Giudice giunge in Antartide e se «fin qui [ha] potuto immaginarlo e sperarlo come [voleva], adesso accadrà, e non potrà essere diverso da come sarà» (*OM*, 57).

L'Antartide è il continente della scrittura, una scrittura particolare che si vedrà. L'Antartide è l'ultima figura metaforica di Daniele Del Giudice. Una metafora estesa, come lo era stata quella del volo in aereo, un continente in cui lui entra, che conosce e che descrive.

Xie Zichu, il «vicepresidente del Comitato internazionale della neve e del ghiaccio» (*OM*, 107), glielo aveva detto:

«Le storie non sono nelle basi, le storie sono qui. Questa è una memoria in cristalli. Lei dovrebbe imparare a leggerla. Per lei il bianco è tutto bianco, il ghiaccio è tutto ghiaccio. Poiché il suo animo è sensibile, si lascerà conquistare dalla bellezza delle forme. Resista. Cerchi un altro tipo di attenzione» (*OM*, 107).

L'altro tipo di attenzione è in effetti quello che Del Giudice ha sempre avuto, ed è rivolto a leggere non solo le storie che nascono dalle parole, ma insieme queste e le altre, le storie *delle* parole. Era già stato l'obiettivo di Epstein in *Atlante Occidentale*, unire lo sfondo alla figura, dando all'uno e all'altra pari dignità. Del Giudice «[segue] le indicazioni di Xie [...]. Così il ghiaccio cambiava colore attraverso i bianchi, i celesti e i grigi, e cambiava d'età, di cristallizzazione in cristallizzazione, indietro per millenni e millenni» (OM, 107). Vede la storia della forma, vede che l' «Antartide, prima di scivolare in fondo al pianeta, era stato al centro di Gondwana, come viene chiamato il grande blocco delle primigenie terre» (OM, 108), i primordi del linguaggio. In seguito vede che la scrittura è un'isola, «un vulcano spento, coperto da nevi perenni, scavato da una profonda baia con quel nome, Pendulum Cove, un nome alla Poe certamente» (OM, 120), ma non dato da Poe. L'ottica che adotta Del Giudice cerca altrove la storia esatta di quel nome. Il nome dell'isola è dovuto infatti

agli esperimenti dell'ufficiale inglese Henry Foster che nel 1829 osservò qui con il pendolo il magnetismo terrestre e la gravità. Si sdraiò bocconi sulla *superficie* gelata, *guardò lo strumento* fatto di *specchi e lenti*, *misurò* le oscillazioni del filo a piombo. Si sapeva allora che uno stesso oggetto alle stesse condizioni di temperatura e pressione pesa di più ai Poli [...], per [...] il convergere verso i Poli delle linee di forza magnetica, cioè la *gravità* (OM, 120).

Nell'occasione è riproposta la sua lezione: riporre l'attenzione sullo strumento, lo strumento che riflette la realtà. In esso il Perseo Foster ha potuto, guidato da Atena dea delle arti e della sapienza, misurare e conoscere. La gravità poi è ben più intensa nella scrittura, poiché l'Antartide, essendo il continente della scrittura, è anche il continente dell'intenzionalità. Lì infatti, nel luogo dell'intenzionalità, si vede molto di più di quanto non si veda in una vita intera altrove, poiché lì è tutto un vedere, nel regno della forma è impossibile non formare. Del Giudice afferma: «se vivi con qualcuno sei mesi in Antartide lo conosci meglio che se ci passassi insieme tutta la vita in qualsiasi altro posto» (OM, 110).

Cercando, come consiglia Xie Zichu, «un altro tipo di attenzione» si può vedere come «[il] continente antartico [...] non è quello delle immagini scattate nei rari giorni di

tempo buono, dove tutto è 'bello' e il bello corrisponde all'imperante criterio fotografico di solarità» (OM, 93-94). Se nella scrittura antartica «c'è una bellezza è quella complicata dei grigi e degli opachi, del diafano e della luce drammatica e irreali. Nonostante la grande violenza [«l'omicidio continuo delle infinite possibilità»], la natura qui non è ostile o tanto meno amica, è solo indifferente alla presenza umana che è un fatto del tutto accidentale» (OM, 94). In questo paradosso c'è il significato profondo dell'idea di Del Giudice, la scrittura, come forma di linguaggio, seppur attuata dall'uomo, non è prodotto dell'uomo, è ben distinta da esso.

Del Giudice lo pensava già dall'esordio: ne *Lo stadio di Wimbledon*, il protagonista verso la fine, parlando con Ljuba, comprende che «[il] vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno *che scrive*» (SW, 117); e lo ribadirà nel romanzo seguente anticipando ancor di più questa alterità, e ponendola così, in *Atlante Occidentale*, già nel momento di *vedere* le storie: «già non li vede più [i piccoli corpi morti che vede vagare dentro l'occhio], già nell'istante successivo comincia a vedere una storia con la sua aria e la sua luce e i suoi oggetti e i suoi personaggi, una storia la cui precisione è una misura interna e non dipende più da lui: staccata, come una bolla dal suo soffiatore» (AO, 110). Qui in *Orizzonte mobile* aggiunge: «[per] noi il paesaggio non sgorga dalla coscienza, bensì la altera e le impone un'altra direzione [...]: se proprio il paesaggio deve chiedere qualcosa al suo osservatore, è una sensibilità sufficiente per capire quanto esso non sappia cosa farsene di lui» (OM, 94). Non a caso sono gli acquarelli di Edward Wilson, «il personaggio più amato della 'banda antartica'» a dare «l'immagine più bella e adeguata di questo paesaggio: chiuso nella sua differenza da tutto quanto conosciamo e che mai ci accoglierà» (OM, 96). Del Giudice in tutto questo sta parlando della scrittura. Eppure regge il mistero, non di come ad esempio possa accadere che qui, nella scrittura, scrittori e lettori possano vedere, «riflesse nei miraggi», le navi e i compagni lasciati lontano, ma il mistero dovuto al fatto che quei «miraggi erano reali, solo le dimensioni ingannavano, sembrava tutto più grande e più vicino» (OM, 95). E' un fatto la scrittura, «il prodotto del passaggio dei raggi in un cielo intriso di minuscoli cristalli di ghiaccio» (OM, 96), un alfabeto. Del Giudice al contrario di Epstein si mantiene amorevolmente

aldiquà, pur, anzi alla luce della consapevolezza nell'errore della scrittura, nell'errore del gesto, della forma. Poiché oltre ad aver potuto volare, con l'errore si possono altresì scoprire «luoghi [...] stupefacenti della Terra» (*OM*, 108):

Nel 1903 Scott e tre dei suoi [...], nel cuore dell'Antartide, [tornavano] da un'esplorazione nell'interno, nervosi e affamati avevano imboccato un ghiacciaio coperto da nubi basse e salendo e bucando le nubi si erano accorti di aver sbagliato ghiacciaio. Scesero fino a un lago e oltre il lago c'era la grande valle secca: i ghiacci terminavano lì, lasciando un ampio plateau di terra [,] avevano scoperto uno dei luoghi più stupefacenti della Terra, non diverso da quelli che Herbert George Wells immaginava negli stessi anni su altri pianeti (*OM*, 108).

Va sottolineata la complessità della bellezza metaforica di Del Giudice. Come aveva fatto per la metafora estesa del volo, anche in questa occasione il suo sforzo è quello di metaforizzare con rispetto degli elementi che permettono la metafora, ancora una volta, «figura» e «sfondo» in pari dignità. Non si tratta di usare la metafora, ma vedere in che rapporto sta essa con i termini che s'intrecciano in lei, vedere cosa accade se si rivolge lo sguardo nel punto dove fantasia e gesto coincidono nello stesso atto, cioè se la fantasia smette di essere fantasia e diventa gesto, gesto concreto dove l'immaginazione diventa un tutt'uno con la conoscenza e con l'atto che si compie. Del Giudice sembra chiedersi: in quale linguaggio si compie questa metafora? Quale tipo di comportamento esegue il volo concreto, e che sentimenti porta con sé, quale disciplina, quale etica, quale percezione di sé, quale sapere, quale rischio, quale identità? Queste sono le domande che Del Giudice si è posto e che trovano in *Staccando l'ombra da terra* un'esito formale considerevole. Qui altrettanto, per sapere cosa sia «la scrittura di cristallo» bisogna spingersi fin dove «le storie colano giù, colano fino a te che nel frattempo sei già arrivato laggiù a guardarle dal di sotto» (*OM*, 4), immerso in ciò che è la scrittura e in ciò che il cristallo, metaforicamente, letteralmente e davvero insieme. Poiché questo è esattamente il mistero della scrittura, il grande mistero della forma:

Certe volte, mentre attraverso questi paesaggi di ghiaccio e luce, cerco di rappresentarmi il loro tipo di mistero. [...] E alla fine mi sembra che il mistero si componga di tre parti: quello che

l'Antartide ha in comune col resto della Terra ma che qui diventa eccezionale; quello che c'è solo qui [...]; e quello che originando da qui influenza poi tutto il pianeta (*OM*, 121).

E conclude il pensiero dicendo: «Sono le cose che la scienza ha sempre cercato in questo luogo, la Terra Incognita» (*OM*, 121).

Questa frase prelude alla parte appena successiva, e che dura qualche pagina, fino alla fine del capitolo, in cui Del Giudice una volta ancora ragiona tra le righe della narrazione sul fare scientifico, sulla sua etica conoscitiva, quell'incedere per passi cauti, che dà «l'impressione di un lavoro routinario, di una vigilanza sfibrante, spesso in posti e condizioni di puro isolamento; però – grazie alla quale riuscì a farsi – poco alla volta un'immagine mentale delle relazioni invisibili tra gli effetti e le cause, del carattere globale di ciò che chiamiamo natura, e dei nostri comportamenti» (*OM*, 124).

Lo spettacolo delle «aurore australi» come quello che fu lo spettacolo dei fuochi d'artificio in *Atlante Occidentale*, Del Giudice lo racconta in una maniera (secondo suo costume) tradizionalmente letteraria e letterariamente scientifica insieme, tramite le varie voci che popolano la sua immaginazione: lo scrittore suo alter-ego e i fisici, in un dialogo in cui descrizione e narrazione diventano uno.

Fuori nevicava, parlammo della ionosfera e dei campi magnetici, e di quel fenomeno straordinario che sono le aurore australi, gigantesche vampe guizzanti che colano luce colorata nel cielo buio. Mi raccontarono come a produrle fosse il vento solare carico di particelle subatomiche, emanato nello spazio dalla corona del Sole e catturato al Polo dal campo magnetico terrestre. Le particelle eccitavano i gas della ionosfera e deformavano il campo magnetico, aprendovi una cavità mobile che insieme alla rotazione della Terra produceva il guizzare e l'evolvere delle aurore. I colori e l'intensità, che io avrei giudicato come 'più o meno bello', dipendevano dal tipo di atomi e molecole eccitanti, viola per l'azoto e rosso fino al verde per l'ossigeno, e dall'energia delle particelle in arrivo dal Sole. Così i colori, disse il professore americano, potevano essere analizzati e interpretati come informazioni su quanto avviene nell'alta atmosfera e sulla natura dei venti solari (*OM*, 121-122).

Si è giunti quasi al termine. Alla luce di quanto detto in questo capitolo, si vuole

ripercorrere il percorso compiuto, non in forma riassuntiva, ma sintetica. Lo si farà tentando di accogliere la lezione di Del Giudice, dando cioè alla «figura» e allo «sfondo» pari dignità.

Si pensi ad un linguaggio come quello matematico. Esso ha le sue regole, il linguaggio evolve rispettando queste regole ogni volta in modo coerente con esse. Anche nel caso di una rivoluzione, essa deve inserirsi congruentemente alla struttura linguistica che scardina, che rivoluziona appunto, formandosi necessariamente in un ordine coerente al linguaggio scardinato. Questo è il vincolo. Procedendo in questo modo la letteratura matematica è progredita fino allo stato attuale, arrivando a modificare profondamente la vita degli uomini, ma senza uscire un solo istante da essa stessa. Il linguaggio e gli uomini non si sono mai toccati direttamente. Questa facoltà effettiva quindi, così efficace, è stata resa possibile solo a patto di ritenere il linguaggio matematico rigorosamente chiuso in se stesso. Tutte le modifiche e le rivoluzioni, come detto, sono avvenute al suo interno, e in maniera conforme a ciò che al suo interno era plausibile o non plausibile che accadesse. Solo a partire da questa impermeabilità formale si è resa possibile una comunicazione così profonda ed estesa con ciò che era altro da essa, fuori da essa: 'le persone'.

Del Giudice ha capito questo e il suo sforzo letterario è stato quello di farlo comprendere *da dentro* il suo linguaggio: la letteratura. Ciò che rende difficile l'intendere la letteratura un corpo chiuso è forse proprio la sua apparente apertura al mezzo espressivo, che è alla base di quasi ogni attività comunicativa umana: la parola. Ma non va confuso il linguaggio, con la consapevolezza del linguaggio. Del Giudice nel suo saggio *Conversazione sull'animale parlante*<sup>154</sup> parla proprio di questa distinzione e intrinsecamente della dimensione etica del mestiere dello scrittore:

Si tratta di una questione da trattare con molto riguardo, sia per l'importanza del tema, sia perché sull'argomento circolano tuttora molti equivoci, o frammenti di passate ideologie. Io credo che *l'etica di uno scrittore è nel suo essere scrittore*, cioè nel compiere etologicamente la natura della specie animale cui appartiene. Noi ci distinguiamo dagli altri animali non perché possediamo il linguaggio, che anche gli altri animali possiedono, ma per la nostra

---

<sup>154</sup>Testo contenuto nella raccolta dei saggi, già citata *In questa luce*, Einaudi.

consapevolezza del linguaggio, per la nostra operatività sul linguaggio e la capacità di riflettere sulla sua natura (*IL*, 33).

Il linguaggio è da ritenersi un sistema chiuso, che non vuol dire fisso o immobile o finito o terminale, significa semplicemente chiuso in sé, e solo da dentro sé può sperare di spingere fino a infinito. Si era detto nel secondo capitolo che le figure geometriche possono entrare in relazione solo se si assume che vi sia una distinzione tra le une e le altre, ossia ponendo arbitrariamente una discrezione astratta che le identifichi. E' dove un linguaggio riconosce il suo statuto di chiusura, che trova una possibilità di comunicazione e di integrazione con qualcosa d'altro.

Si era iniziato questo discorso dichiarando l'intento di voler dare la medesima dignità a sfondo e figura, perciò detta sintesi vuole riprendere e proseguire il concetto di *sintesi*. Si diceva che Calvino apprezzasse la sinteticità del racconto di d'Aurevilly. Il significato profondo del concetto di sintesi tuttavia non è la rapidità, e nemmeno la concisione, ma l'essenzialità. Questo è il vero «segreto» della sintesi, che Calvino aveva immaginato nell'unione di Vulcano e Mercurio, e che Del Giudice, abbracciando anche il caro chimico Levi, ha compreso e perseguito con fiducia nelle sue rappresentazioni. L'essenzialità è il segreto della sintesi, la rapidità non ne è che un effetto.

Alla sintesi si lega l'altro concetto fondamentale di Del Giudice: la visività, poiché se l'essenza è ciò che fa di una cosa quella cosa e non altro (Aristotele)<sup>155</sup>, visività, come la intende Del Giudice,

significa scegliere negli elementi fondamentali della visione quei soli dettagli che sono al tempo stesso comuni a tutti i luoghi, a tutte le figure, a tutte le situazioni eppure irriducibilmente *loro*, eppure irriducibilmente qualificanti, al punto tale che bastano, come elementi di minimo ingombro e di massima forza, a sopportare il peso, il volume e il senso dell'intera descrizione (*IL*, 46).

La conclusione delle *Lezioni americane* presenta un desiderio di Calvino:

---

155 Cfr. Treccani, *Dizionario di filosofia*, 2009. on line [www.treccani.it/enciclopedia](http://www.treccani.it/enciclopedia)

magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del self, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata di un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose? (Calvino 1988, p. 120).

Come afferma Mirisola, «appare evidente che qui Calvino stia guardando a nuove prospettive di scrittura e di costruzione del romanzo»<sup>156</sup>.

Nel finale del suo ultimo romanzo *Del Giudice* concentra i concetti che lo hanno accompagnato lungo tutto il suo percorso di scrittore. Tramite la sua analisi si può quindi sintetizzare verso quale orizzonte fosse rivolta la prospettiva della sua scrittura.

### ***L'ultima luce: cielo intriso di minuscoli cristalli***

Il capitolo finale narra il congedo del narratore dall'Antartide. Questo congedo è da intendersi sia in senso letterale, nella dimensione diegetica il protagonista lascia il continente visitato; ma anche in senso metaforico, in quanto rappresenta altresì il congedo di *Del Giudice* scrittore dalla scrittura del suo romanzo.

Questo congedo si struttura nel seguente modo: la prima parte riguarda il caso particolare del protagonista che, pronto al congedo, si prende «un momento di concentrazione» (*OM*, 134). Questa sua concentrazione individuale lo porta a una riflessione generale, che lo accomuna a tutti quelli che hanno esplorato il medesimo continente (anche in questo caso letteralmente e metaforicamente). Da questa riflessione si delinea la sua idea fondamentale della letteratura e della scrittura. Dopo la quale concettualizzazione *Del Giudice* ritorna all'esperienza sua particolare, e descrivendo le specifiche dinamiche umane della realtà antartica odierna, conduce a riflettere una volta di più su come l'esattezza sintetica del caso particolare tracci una comunanza metaforica tra l'essenzialità di quel caso, e l'essenza dei casi. Al termine di questo percorso ritorna a sé, dichiara concluso il suo congedo e chiude il romanzo.

---

156B. Mirisola, *Op. Cit.* p. 80.

Si veda ora nel particolare il contenuto di questa struttura. Il capitolo inizia così: «Venne il giorno in cui il viaggio era finito [...]. Rapidamente tutto sarebbe stato così solido e compatto da poterci camminare sopra» (OM, 134). Le vie aperte in talune situazioni dell'esperienza, dalle quali si è potuto passare, diventano rapidamente chiuse, cambiano natura. Diventano superficie calpestabile, altra cosa. Ci si può camminare sopra «come sulla tettoia di vetro di una stazione ferroviaria» (OM, 134). Questa immagine utilizzata da Del Giudice traccia un ponte con le immagini della sua letteratura. La «stazione ferroviaria» ha ospitato i viaggi de *Lo stadio di Wimbledon*, è stata il luogo dell'ultimo saluto tra Epstein e Brahe in *Atlante Occidentale*, via aperte nelle quali Del Giudice è passato, ma che ora può rivedere solo dall'alto di una tettoia di vetro su cui può camminare. Ma qualcosa di quelle stazioni è ancora presente, come il rapporto tra la concentrazione e la distrazione. «Ho detto che cercavo un momento di concentrazione, ma ero distratto» (OM, 134) dice Del Giudice. Quel distrarsi aveva permesso al protagonista de *Lo Stadio di Wimbledon* di avere la sua rivelazione; quel distrarsi era stato il raggiungimento di una saggezza per Brahe<sup>157</sup>, e nell'incipit di questo romanzo lo scrittore, parlando a se stesso in seconda persona, invoca la distrazione «perché è la sola che scampa al dolore» (OM, 3). E qui, nel finale, dove volge la sua distrazione? La risposta a questa domanda è il contenuto di quanto segue, la parte del capitolo in cui il narratore-Del Giudice riflette sul rapporto tra distrazione e concentrazione, tra guardare e vedere. Inizia distratto: «Guardavo un cingolato anfibio nuovo di zecca, uguale alle centinaia che arruginivano nella base russa Bellingshausen» (OM, 134). Ma la scenetta che lo distrae ben presto si convoglia in una concentrazione altra, nel vedere. Il primo sintomo del passaggio dal guardare al vedere lo si ha con la frase: «così almeno sembrò dai gesti» (OM, 135), l'interpretazione è una facoltà propria del vedere, poiché si fonda sulla capacità di collegare e creare continuità di senso tra gli esperiti, si fonda sull'intenzione diceva Mr. Wang in *Atlante Occidentale*. Da qui la sua ultima riflessione, portata avanti tra le righe, sul vedere.

---

157«Nelle lunghe settimane degli esperimenti gli sembrava che ogni sua lontananza sottraesse energia, e anche nelle ore libere della giornata, ore necessarie di sonno o di riposo, si sforzava di essere nel pensiero dell'esperimento, di esserci con la tensione, come se questo aiutasse qualcosa a venire fuori. Poi aveva capito che le cose più importanti avvengono nella distrazione, non nella concentrazione, e aveva imparato la necessità di distrarsi» (AO, 116).

Nel vedere si creano confini immaginari, che permettono di interpretare il mondo e abitarlo. Vedere distingue le cose, permette di nominarle e di contribuire così al progresso della conoscenza basata sul vedere e sul mostrare (Brahe, *AO*). Vedere permette anche di sapere quindi, sapere ad esempio come sia possibile che l'indiscutibile termine di una terra non corrisponda affatto al termine di un Paese, anzi sia paradossalmente il suo «Centro Geografico». Poiché il vedere non ha niente a che fare con il guardare. Non vedere può mettere in pericolo, come dimostra il divertente episodio degli skua, in cui il narratore viene attaccato dopo aver «invaso un loro territorio, peraltro non segnalato da alcunché» (*OM*, 135). Ma una volta in pericolo vedere può essere uno strumento di difesa, poiché permette di interpretare i gesti e muoversi di conseguenza, come accade sempre nell'episodio degli skua: «quando venivo attaccato dagli skua [...]: dopo un breve conciliabolo si alzavano in volo e io cominciai subito a scappare scivolando sul ghiaccio» (*OM*, 135). Questo episodio così leggero è davvero significativo (e d'altronde non poteva essere che così), poiché si muove interamente, in ogni sua fase, sul vedere. L'incalzare del pericolo è presentato non attraverso la descrizione di uno stato d'animo, ma per mezzo di un'immagine visiva, e la salvezza è data al narratore solo grazie al calcolo visuale degli skua: «piombavano giù gracchiando [...] e mi mettevano alla porta, che non c'era, dato che si trattava sempre di distese e rilievi di bianco su bianco, e tuttavia a un certo punto, *il punto che loro immaginavano come confine*, atterravano, si accovacciavano e mi guardavano torvi senza più attaccare, ma vigilianti» (*OM*, 135).

La riflessione sul vedere prosegue trattando la possibilità di descrivere ciò che si vede. Vedere, descrivere e oggetti della visione e della descrizione arrivano, nella prospettiva di Del Giudice a convergere:

Ho provato più volte a descrivere lo spazio, [...] ma lo spazio era ancora niente in confronto al tempo, i meridiani si avvicinavano via via che si scendeva, e a cinquecento chilometri dal Polo finivano per convenzione. Lì la distanza tra un meridiano e l'altro era di una cinquantina di chilometri, ogni settantacinque cadeva un fuso orario, volando lungo quella circonferenza si poteva rimettere ogni dieci minuti l'orologio, un'ora avanti o un'ora indietro, come vuoi, tanto è quasi sempre giorno e quasi sempre notte, e [...] illudersi di precedere il mondo di un paio di giorni nel calendario e aspettarlo poi da qualche parte (*OM*, 136).

Nel mondo della scrittura il vedere e il descrivere arrivano a un punto in cui le coordinate finiscono «per convenzione», e gli elementi fissi della misura sono suscettibili di continui cambiamenti. Qui l'elemento del volo sembra importante. In *Staccando l'ombra da terra*, il sapere del pilota è basato sull'errore; non solo, la possibilità stessa del volare concreto è basata su errori esatti, ossia le interpretazioni fisiche, matematiche e tecniche probabili della realtà. Quindi, ricongiungendosi all'immagine che sia sta qui analizzando, essendo abili ed esperti nell'utilizzo dell'errore, si può volare, cioè agire lungo questo punto dove le regole abituali «finiscono per convenzione». Da qui si può sperare di viaggiare nel futuro. Ma la speranza si spinge ad un futuro fantastico e indeterminato, privo di forma e intero. Questa speranza si ridimensiona a illusione, poiché l'unico futuro raggiunto è il futuro del calendario, ossia è ancora nell'ordine misurativo che si è tentato di ingannare. Qui Del Giudice, che pure non nega l'impeto sentimentale, evidenzia la nota antientusiastica che va tenuta presente nel procedere all'interno di un linguaggio. Qualsiasi esito formale, per quanto stupefacente, risulta tale solo se lo si riduce in modo coerente al linguaggio formale in cui si può descrivere l'esperienza. Lo stupore è perciò dettato dalle possibilità della visione, dal modo in cui la cosa si può rappresentare, cioè seguendo l'etimologia, dal modo in cui si possa fare-di nuovo-presente nella visione descrittiva.

Per questo motivo Del Giudice dice: «[nonostante] i prodigi ebbi l'impressione di un senso d'esilio, [...] dell'Antartide in sé» (*OM*, 136). Il motivo di questa impressione risulta più comprensibile se lo si integra con quanto aveva detto nel precedente capitolo. L'Antartide, il continente del linguaggio cristallino, che trova nel linguaggio scientifico la sua massima espressione, «è troppo limpido e anche questa sua limpidezza non gli giova, ostacolando la diffusione e il riverbero dei raggi. E' un grande e sconcolato specchio di milioni di chilometri quadrati, e il suo potere riflettente, l'albedo, costituisce la maggior parte dell'albedo della Terra. Così il ghiaccio respinge la luce che qui è massima, e si condanna al ghiaccio per sempre» (*OM*, 124). Per questo Del Giudice, appassionato di scienza, nonostante abbia dedicato passione e attenzione al percorso conoscitivo ed etico della scienza, anzi forse alla luce di questa sua partecipazione emotiva, pensando al linguaggio scientifico esatto, ha «l'impressione di un senso

d'esilio» (*OM*, 136). Prosegue: «si sentiva che tutto questo una volta era altrove, allacciato ad altre terre e ad altri climi, c'era una condanna e un sospiro [...], e mi chiedevo in che modo Dante avesse capito che il Purgatorio era quaggiù, dove lo collocò, esattamente dove lo collocò» (*OM*, 136).

Il continente Antartico ha avuto i suoi esploratori, a cui il narratore ha «pensato spesso [,] a Scott e a Shackleton, a Wilson e a Mawson, a David o Bowers o altri perché furono una banda antartica e presero parte nei primi vent'anni del secolo scorso a quasi tutte le spedizioni, sempre loro, sempre gli stessi, una volta partivano con uno una volta con un altro, e il miglior antartico, Frank Wild, partì quasi con tutti» (*OM*, 136). Ma proseguendo la lettura allegorica, anche l'Antartide continente del 'linguaggio di cristallo' ha avuto i suoi grandi esploratori all'inizio del secolo scorso: gli scienziati del Novecento. Il linguaggio esatto che riflette la realtà come uno specchio è stato esplorato in lungo e in largo e approfondito come mai era stato fatto prima. Plank, Bohr, Heisenberg, Turing, Einstein, Fermi e altri sono i grandi esploratori dell'Antartide dello scorso secolo. Le seguenti parole di Del Giudice cominciano a stringere fortemente i lacci ancora morbidi della metafora:

furono tutti Signori della Primavolta, vedevano cose mai viste prima da occhio umano, e si trattava di dare a queste un nome, di raccontarle, di elaborarne un sentimento (*OM*, 137).

Questo è ciò che lega gli scienziati del Novecento ai poeti, ai filosofi e agli esploratori, visitare terre reali o ideali sconosciute, «mai viste prima da occhio umano», e doverle nominare, raccontare, ed elaborarne un sentimento.

La letteratura scientifica quindi è già l'opera al di fuori del self che sognava Calvino? Del Giudice dopo qualche riga continua la riflessione dicendo, riferendosi agli esploratori, che «forse la loro chiave fu un'assoluta indifferenza verso loro stessi. E naturalmente scrivevano» (*OM*, 137). Del Giudice di seguito fissa la metafora in modo ancora più esplicito:

Ogni continente ha la sua letteratura, [...] e l'Antartide non è un caso diverso dagli altri. In

questo momento non penso al *Gordon Pym* di Poe, [...] e al bellissimo seguito che ne immaginò Jules Verne nella *Sfinge dei ghiacci*. Mi riferisco invece ai libri di Shackleton, di Scott, di Mawson, di Bove, De Gerlache e di altri, che nacquero qui. Sono una letteratura, ma non si tratta di 'libri di viaggio'; per l'affresco storico, la forza della passione, la densità del mistero e un ethos sulla soglia dell'incognito e per gli apparati scientifici sono gli ultimi e veri grandi racconti d'avventura, il genere che Stevenson, nella sua classificazione del romanzo, definiva il più sensuale, dove gli autori furono anche i personaggi e parti in commedia (*OM*, 138).

Del Giudice non sta pensando a Poe o Verne perché non sta pensando alla letteratura come tradizionalmente la si intende. Quelle di Poe e Verne sono eccellenti opere, ma non hanno niente a che vedere con l'Antartide, cioè niente a che vedere con la letteratura che ha in mente Del Giudice. Nel capitolo primo di questo romanzo, Del Giudice narra del suo viaggio immaginario in Antartide, compiuto nel 2007. Il motivo di questo capitolo, rimasto fino a qui oscuro, trova nella penultima pagina del libro la sua chiarezza. All'interno di esso infatti, il personaggio Teresa Montaruli, ricercatrice fisica italiana, permette a Del Giudice di ricordare al lettore uno dei suoi fondamenti intellettuali: l'inefficacia di trasporre un linguaggio in un altro linguaggio, poiché le verità raggiungibili da ogni linguaggio sono tutt'uno con le specificità di quel linguaggio: «Teresa è gentile, [...] ha cercato di tradurre il tutto per noi non in altri termini, piuttosto in concetti, ma non è stato facile. [...] Certo non saprei ripetere alla lettera le parole di Teresa e a volte non c'è modo di tradurre il vocabolario della fisica, non sempre si hanno i verbi per raccontarla» (*OM*, 10-12). In quel preciso istante inizia la storia del romanzo. Tutto ciò che leggiamo di qui in avanti, la storia del romanzo, è il frutto della distrazione di Del Giudice, distrazione dalla sua stessa immaginazione. Teresa parla di contemporaneissima ricerca scientifica su neutrini e materia oscura, e Del Giudice ammette: «se devo essere sincero mentre parlava mi sono distratto perché ho ripensato al mio primo viaggio verso l'Antartide» (*OM*, 12).

Quindi Del Giudice non sta pensando a Poe e a Verne si diceva. Ciò a cui sta pensando è la specifica letteratura scientifica, numeri, regole, formule ed equazioni. Quelli sono i veri «capisaldi in cui vengono fissati il mito e la memoria originando il racconto» (*OM*, 138). Quelle formule, quelle equazioni sono la vera letteratura che dà l

«affresco storico», poiché nulla più delle equazioni di relatività, delle formule e degli esperimenti su cui si è delineata una rappresentazione atomica, hanno influito nella storia del secolo scorso. La storia del secolo scorso si può leggere come la storia dell'etica dell'uomo «di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno che scrive» (*SW*, 117) formule con cui è possibile decidere, non metaforicamente, la vita e la morte di milioni di persone; quello è l'«ethos sulla soglia dell'incognito», l'etica sulla soglia della fissione nucleare. I fisici, gli informatici, i matematici, i chimici del secolo scorso, sembra dire Del Giudice, sono stati i veri scrittori dello scorso secolo, ed erano una 'banda antartica', veri esploratori del linguaggio di cristallo.

La conferma a questo tipo di metaforizzazione si può rintracciare nella frase con cui procede il capitolo finale. Del Giudice, dopo l'escursus riflessivo sul generale movimento del vedere appena analizzato, ritorna alla sua particolare esperienza personale: «La sera, nelle baracche delle basi, mi è capitato di sentirne parlare dagli *scienziati* non diversamente da come alle nostre latitudini parliamo di Emma Bovary o di Charlus» (*OM*, 138). Il termine scienziati pare essere una di quelle parole spia che lo scrittore ha utilizzato in tutto il corso dell'opera, punti d'appoggio «di minimo ingombro» (*IL*, 46) per facilitare la mente del lettore a percorrere i percorsi semantici tracciati. Del Giudice, subito prima del suo congedo finale, getta luce sulla realtà umana a cui ha partecipato in Antartide, lasciando al lettore il compito di vederne e descriverne l'ombra d'universalità che si allunga alle spalle di questa rappresentazione:

Durante le conversazioni serali nelle baracche degli scienziati, rese un po' liquide dall'alcol, tutto questo, le storie, era intercalato da questioni sul moltiplicarsi delle basi, su quelle vere e quelle finte, distinzione possibile attraverso la qualità del lavoro scientifico, sull'inquinamento, sulle rivendicazioni territoriali, sullo sfruttamento minerario, sul Trattato Antartico che negli ultimi trent'anni aveva regolato la materia e la vita qui, giudicato da tutti i Paesi un fantastico trattato, tutti pronti però a prendere d'assalto il continente nel caso di una sua revisione.

Valeva la pena di riportarlo per intero, poiché in esso vi è riflessa un'abbondante parte dell'umanità espressa nell'ottica di Daniele Del Giudice. Si trova la convivialità e l'abbandono del controllo e della discrezione («rese un po' liquide dall'alcol»), la facoltà

narrativa dell'uomo («le storie»), che significa anche padronanza e consapevolezza del linguaggio, calcolo della realtà circostante («questioni sul moltiplicarsi delle basi»), indagine filosofica sulla verità di questa realtà («quelle vere e quelle finte»), secondo criteri arbitrari e circostanziali («distinzione possibile attraverso la qualità del lavoro scientifico»). Poi fatti molto attuali, (l'«inquinamento») e di nuovo particolari e universali, come l'ostilità per l'appropriazione di un bene («rivendicazioni territoriali») e l'avidità senza freno («sfruttamento minerario»). Ancora i rapporti diplomatici, il tentativo di convivenza non belligerante («Trattato Antartico»).

Poi di colpo ritornavano a parlare delle 'ombre di terra', quel curioso fenomeno per cui il sole, illuminando dal basso le montagne, ne proietta l'ombra sulle nubi come un cono rovesciato, e quali ragionamenti facessero gli esploratori per darne una spiegazione, e come usavano foglie di senna tra le calzature e il fondo delle scarpe per ridurre i rischi di congelamento (*OM*, 139).

Questa parte conclusiva è interessantissima, poiché evidenzia ancora una volta il tipo di sensibilità di Del Giudice, il quale prende due aspetti dell'umano che generalmente si pongono su due piani distinti, e disponendoli simultanei, come di fatto sono, gli dona tutta la pari dignità che ha sempre ricercato: l'istinto di conoscenza e l'istinto di sopravvivenza, i «ragionamenti [...] per [darsi] una spiegazione» e «le foglie di senna [...] per ridurre i rischi di congelamento».

Poi, il definitivo congedo dall'Antartide, dalla scrittura. Sintetico, e ovviamente in aereo:

[...] passavano rapidissimi i ghiacci e i rilievi, alcune persone a cui mi ero affezionato, e un pinguino solitario, traballante o danzante, chi lo sa (*OM*, 140).

**Conclusione**

Daniele Del Giudice è uno scrittore che ha dedicato molta attenzione agli strumenti del suo lavoro. Soprattutto alla parola. Si direbbe che nell'utilizzo della parola Del Giudice si sentisse come dinnanzi all'utilizzo di una stupefacente tecnologia. Forse questo è dovuto al fatto che da giovane è cresciuto in mezzo ai motori, come si è ricordato nell'introduzione a questo lavoro. In effetti questa sua attenzione alla parola come fatto tecnologico si è manifestata anche nelle sue opere. Ne *Lo stadio di Wimbledon* indaga sul comportamento di un uomo davanti a una forma. Quella forma è proprio la parola. Nella parola Del Giudice vede un mistero. Epstein, in *Atlante Occidentale* diceva che «dietro la lettera c'è un'energia, una tensione che non è ancora forma»<sup>158</sup>. Sentita questa forza misteriosa, Del Giudice ha indagato la questione vedendo come di volta in volta la parola non riuscisse mai a prendersi tutta l'energia da cui si toglieva. La parola era una cosa ben distinta da quell'energia? E tra parola e l'energia vi era un qualche legame o si era completa disgiunzione? Una e l'altra a sé stanti e riflettentisi o comunicanti? Del Giudice ha provato a rispondere a queste domande. La strada che ha scelto per rispondere è stata quella narrativa. Non a caso, poiché nella forma narrativa, a differenza di altre forme, è compresa l'interazione e quindi l'identità. Lo stile che ha scelto è stato uno stile esatto, curato e spesso specifico. Talvolta anche sperimentale, ma solo per motivi di funzionalità. In questo stile ha scorto una dinamica singolare che lo ha affascinato. L'estrema esattezza e specificità portava incredibilmente a ricucire quella differenza che allungava. Cioè creava ponti tra le diversità. Creava un'altra diversità, che però ricuciva. Da qui la metafora del volo, la più riuscita per complessità ed efficacia, insieme a quella del continente di cristallo. Il volo realizzato non è che linguaggio diventato altro linguaggio diventato aereo. La conoscenza in Del Giudice si raggiunge per errore e per sentimento.

Se la conclusione deve giungere a un qualche punto, io dopo quanto detto, non ne aggiungerei che due:

---

158D. Del Giudice, *Atlante Occidentale*, p. 147.

Sapere, sapere tutto, anche più di tutto, sapere e trasformare quel sapere in gesti naturali, da mettere in atto nel minimo tempo e in modo istintivo, ma non troppo istintivo; sapere finché questo sapere diventi movimenti della mano, sensibilità delle dita agli strumenti, sensibilità del corpo alle posizioni nello spazio, cinestesia. Sapere tutto, ma non troppo, né essere sicuri di saperlo, poiché l'errore non aspetta altro che la tua sicurezza, ed è lì che morde. L'errore è la specialità del pilota, la sua disciplina, la sua materia. Se c'è una competenza del pilota, è la competenza dell'errore. Lei di cosa si occupa? Per tutta la vita mi sono occupato di errori (IL, 160).





## **Bibliografia primaria**

- D. Del Giudice, *Atlante Occidentale*, Einaudi, Torino, 2009.
- D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013.
- D. Del Giudice, *Introduzione*, (in) P. Levi, *Opere*, Einaudi, Torino, 1997.
- D. Del Giudice, *I-TIGL. Canto per Ustica*, Einaudi, Torino, 2009.
- D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 2009.
- D. Del Giudice, *Mania*, Einaudi, Torino, 2004.
- D. Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Einaudi, Torino, 2010.
- D. Del Giudice, *Orizzonte Mobile*, Einaudi, Torino, 2009.
- D. Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino, 2000.



## Bibliografia secondaria

- A. Andronico, *La disfunzione del sistema. Giustizia, alterità e giudizio*, Giuffrè Editore, Catania, 2006.
- B. Antomarini, *Pensare con l'errore. Il bersaglio mobile della conoscenza*, Codice Edizioni, Torino, 2007.
- P. Antonello, *La verità degli oggetti*, in *Annali d'Italianistica, Literature and Science*, 23, 2005.
- R. Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, in *Scritti: Il capitano di lungo corso- Note senza testo- Lettere editoriali- Lettere a Montale*, postumo, a.c. R.Calasso, Adelphi, Milano, 2002.
- V. Becagli, *La rivoluzione della fisica e la meccanica quantistica nel panorama storico di fine Ottocento e dei primi decenni del Novecento*, Settegiorni Editore, Milano, 2011.
- N. Bohr, *I quanti e la vita. Unità della natura, unità della conoscenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- G. D. Bonino, *Alfabeto Einaudi*, Garzanti, Milano, 2003.
- A. Borsari, *L'esperienza delle cose*, Marietti Editore, Genova, 1992.
- B. Callieri, *L'identità egoica in crisi: il tempo del Noi*, in AA.VV., *Ritorno ad Atene*, Carocci Editore, Pisa, 2012.
- I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, (a cura di) L. Baranelli, Mondadori, Milano, 2000.
- P. Ceruzzi, *Storia dell'Informatica*, Apogeo, Milano, 2006.
- S. Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino negli anni Ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, in *Cahiers d'études italiennes*, n. 14, 2012.
- S. Ciminari, *Op. Cit.* pp. 178-179; virgolettato appartiene al testo originale: *C'è ancora possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice*, in *Pace e guerra*, n.8, novembre 1980.
- AA.VV, L. Clerici e B. Falchetto (a cura di), *Calvino & l'editoria*, marcos y marcos, Milano, 1993.

- P. Daros, *Image et représentation chez Italo Calvino et Daniele Del Giudice*, in *Chroniques Italiennes*, n. 75/76, 2005.
- M. Davis, *Il calcolatore universale. Da Leibniz a Turing*, Adelphi, Milano, 2003.
- F. De Sanctis, *Saggi critici*, Principato, Milano, 1956.
- G. Devoto, G.C. Oli, *Vocabolario della lingua italiana, Le Monnier, 1981, Vol. II*.
- AA.VV, I. Dionigi (a cura di), *Nel segno della parola*, Bur Rizzoli, Milano, 2012.
- M. Donà, *La divina individualità. Annotazioni sul "De la causa, principio e uno"*, in "Teoria", a.XIII, 1993, n.I.
- M. Donà, *Luce, ombra e vera cecità*, in AA.VV. (a cura di) G. Pasquale, *Ritorno ad Atene*, Carocci Editore, Roma, 2012.
- M. Dorato, *Filosofia della fisica*, in N. Vasallo (a cura di), *Filosofie delle scienze*, Einaudi, Torino, 2003.
- J. Drumbl, *Viaggio, narrazione e forma. Appunti sulla poetica di Daniele Del Giudice*, in *Traduzione e Scrittura*, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2003.
- Euclide, *Tutte le opere*, Bompiani, Milano, 2007.
- U. Galimberti, *La terra senza il male, Jung: dall'inconscio al simbolo*, Feltrinelli, Milano, 2003.
- U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- G. Gamow, *Trent'anni che sconvolsero la fisica. La storia della teoria dei quanti*, Zanichelli, Bologna, 1966.
- J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.
- D. Harel, Y. Feldman, *Algoritmi. Lo spirito dell'informatica*, Springer, Berlino, 2008.
- W. Heisenberg, *The Physical Principles of Quantum Mechanics*, Dover Publications, 1930.
- C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito, Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Cesati Editore, Firenze, 2008.
- M. Kumar, *Quantum. Da Einstein a Bohr, la teoria dei quanti, una nuova idea della realtà*, Mondadori, Milano, 2011.

- W. Kuyk, *Il discreto e il continuo: complementarità in matematica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1982.
- G.W. Leibniz, *Principi di Filosofia*, Rusconi, Milano, 1997.
- P. Levi, *Opere*, Einaudi, Torino, 1997.
- A. Mainardi, *Daniele Del Giudice, Come essere felici nel mondo nucleare*, in MonOperaio, novembre 1985.
- G. Maione, *Le merci intelligenti. Miti e realtà del capitalismo contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.
- M. Martelli, *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*. Contributo reperibile online al sito [www.accademia.edu](http://www.accademia.edu).
- B. Mirisola, *Lezioni di caos, Forme della leggerezza tra Calvino, Nietzsche e Moresco*, Edizioni Ca' Foscari, 2015.
- E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2004.
- M. Montani, *Storia dei modelli atomici*, Alpha Test, Milano, 2005.
- A. Moresco. *Il vulcano: Scritti critici e visionari*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.
- A. Napoli, *Geografia del probabile. Per una rilettura de "Lo stadio di Wimbledon" di Daniele Del Giudice*, in *Misure Critiche*, 2003, n. 1-2.
- Ovidio, *Le metamorfosi*, Bur Rizzoli, Milano, 1994.
- N. Pireddu, *Towards a Poet(h)ics of techne: Primo Levi and Daniele del Giudice*, in *Annali d'Italianistica*, n. 19, 2001
- D. Ribatti (a cura di), *Italo Calvino e l'Einaudi*, Stilo Editrice, Bari, 2009.
- G. Rondolino, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino, 2011.
- G. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1969.
- L. Ruggiu, *Pensieri sulle nuove dimensioni della tecnica*, in AA.VV. *Ritorno ad Atene*, Carocci Editore, Roma, 2012
- D. A. Russo, *La conoscenza e l'incertezza. Breve storia della meccanica quantistica*, Altromondo, Padova, 2011.

- U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* (1911), in *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1948.
- E. Severino, *Discussioni intorno al senso della verità*, in *Ritorno ad Atene*, Carocci Editore, Roma, 2012.
- B. Sylvie, *Particelle e interazioni fondamentali*, Springer, Berlino, 2012.
- J. Spaccini, *In un museo e davanti a un quadro*, SRAZ LI, 147-181 (2006).
- A. Turing, *On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem*, Proc. London Math. Soc., 1936.
- F. Zeri, *Ottica visuale*, SEU Edizioni, Roma, 2012.
- P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002.