

TRA SPAZIO E PAESAGGIO: DANIELE DEL GIUDICE DALLO *STADIO* ALL'*ATLANTE*

Uno spazio senza tempo?

In una conversazione del 1982 con Lea Vergine, Manganelli affermava di essere interessato a Milano «come modello di uno spazio da percorrere», «come ipotesi mentale di una struttura».¹

Potremmo, forse, andare più oltre e cogliere, nelle parole di Manganelli, il delinarsi di una particolare concezione della città; una concezione che sembra valorizzare un solo elemento del cronotopo cittadino (la spazialità) e che appare antitetica, pertanto, a quella di Lotman, che vede nello spazio urbano (il riferimento è a Pietroburgo, ma vale ovviamente per qualsiasi città) soprattutto il luogo in cui si palesa una complessa stratificazione temporale, «[...] un meccanismo che riporta di nuovo in vita di continuo il passato, il quale ha la possibilità di cambiarsi col presente come se passato e presente fossero su un piano sincronico».²

La citazione di Manganelli risulta significativa, e singolarmente pertinente, qualora si voglia rileggere *Lo stadio di Wimbledon*, il primo romanzo di Daniele Del Giudice, pubblicato da Einaudi nel 1983 con presentazione di Calvino in quarto di copertina. In effetti, come forse non è mai avvenuto in precedenza, la Trieste raccontata in questo libro ci appare alla stregua di una dimensione anzitutto mentale, un vero e proprio «spazio da percorrere», che può essere attraversato e restituito solo dotandosi degli strumenti della misurazione e della mappatura, privilegiando le modalità dello sguardo neutro e dell'«oggettività rappresentativa»,³ nel tentativo, continuamente frustrato e, ciò nonostante, continuamente rinnovato, di determinare con esattezza distanze, traiettorie, prospettive e punti di fuga. Ma anche, come ha osservato Anna Dolfi, nella consapevolezza della difficoltà, della intrinseca problematicità di questo *modus operandi*:

Il problema è che la realtà è al limite di quanto si vede, là dove ogni accostamento o diffrazione è possibile. Come dietro una lastra di vetro, fuori della cornice. A tentare di avvicinarsi troppo non si vede più niente [...]; ci si scontra con la improvvisa disgregazione, insomma, alla maniera di Magritte, con un cristallo rotto.⁴

Resta insomma, sullo sfondo, il fantasma inafferrabile del reale, lo scambio costante tra assenza e presenza, l'idea che al «benessere dell'oggettività» si opponga «l'illusione delle cose che ci sono comunque»:⁵ l'illusione dell'esserci, dunque, ovvero il timore che l'apparente solidità del mondo si possa rovesciare in una improvvisa rivelazione d'inconsistenza.

Tutto ciò è facilmente verificabile considerando la macrostruttura del testo, la successione dei capitoli in cui il protagonista-narratore racconta le giornate che trascorre a Trieste per condurre la sua indagine su un oggetto di ricerca altrettanto inafferrabile e sfuggente: Roberto (Bobi) Bazlen.

¹ G. MANGANELLI, *Dialogo sugli spazi* conversazione con Lea Vergine, in ID., *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. DEIDIER, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 115-23: 116.

² JU. M. LOTMAN, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. SALVESTRONI, Marsilio, Venezia 1985, pp. 225-43: 232.

³ R. CESERANI, *Il romanzo sui pattini*, Transeuropa, Ancona 1990, p. 91.

⁴ A. DOLFI, *Libri nella valigia e autoritratto dell'Artista da giovane*, in C. A. AUGIERI (a cura di), *Le Identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce 2005, pp. 266-300: 283.

⁵ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*. Con una nota di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1983-1996, p. 79. D'ora in avanti citato con la sigla SW.

In questo senso, l'episodio cruciale si ha quando il protagonista riparte da Trieste e guarda fuori dal finestrino del treno, nel preciso momento in cui «una sciabolata di luce [lo] abbaglia [...], e per un istante disegna a terra i contorni delle cose», a ricordare come la conoscenza della realtà, nel suo porsi sul discrimine tra visibile e invisibile, sia sempre indiretta e riflessa, parziale e problematica, dato che «anche dentro gli occhi non c'è assolutamente niente».⁶ Ma è proprio per questo, per contenere l'evanescenza del mondo e far fronte alla presenza fantasmatica delle cose, che diventa quanto mai necessario individuare una direzione, un orientamento, una distanza che aiuti a comprendere la realtà in un processo di graduale approssimazione:

Ho guardato fuori il faro, bianco e monumentale: si poteva immaginare la traiettoria di quel lampo fino agli occhi in mare, e come lì sarebbe stato riconosciuto dalla periodicità, dal tipo e dal colore della luce. Il navigante segue il faro calcolando continuamente la distanza; è un buon modo, credo, quello di avvicinarsi alle cose misurando sempre quanto se ne è lontani.⁷

Anche in questo caso – per ripetere le parole con cui Merleau-Ponty si interrogava sulla «novità» rappresentata dalla pittura di Cézanne – siamo in «un mondo senza familiarità, in cui non ci si trova bene, che vieta ogni effusione umana».⁸ In effetti, se lo «spazio da percorrere» raffigurato da Del Giudice ha una dominante, questa può essere ritrovata nel disagio, nel senso di estraneità e di inappartenenza con cui il giovane viaggiatore si muove nell'ordinato, prevedibile reticolo delle strade di Trieste: simile ad un osservatore ignaro di tutto, ad un visitatore extraterrestre capitato per caso sul pianeta Terra (si rammenti che lui stesso si definisce «straniero»), il protagonista attraversa gli spazi urbani muovendosi impacciato, quasi per tentativi, guardando le cose senza riuscire davvero a vederle (così che il riferimento pertinente, più che all'*ostranenie* teorizzato da V. Šklovskij, ci sembra quello che riporta alla «condizione spaesata e spaesante» propria di chi si trova «fuori contesto».)⁹ Scrive infatti Del Giudice:

Uscendo dal locale ho di nuovo una leggera sensazione di improbabilità. Ero andato a mangiare sentendomi a posto, in pari; adesso sono nuovamente in debito, benché sia difficile spiegare verso cosa. Il tutto è peggiorato dalla tregua generale per l'ora di pranzo; quando la città è in funzione, risulta più tollerabile essere avulsi, e stranieri. Ogni tanto, poi, l'ossessione di quello che gli altri saprebbero vedere dove io, camminando e guardando, non vedo nulla.¹⁰

Il richiamo, anche in questo caso, è alla condizione dell'essere abbagliati e, quindi, alla dialettica tra visibile e invisibile: quell'invisibile che non è un 'oltre' inconoscibile e nascosto (un 'al di là' delle cose, per così dire), ma una dimensione che rimane insita nel visibile, solo che non a tutti è dato accedervi («quello che gli altri saprebbero vedere»: una parte del visibile, dunque, ma che il protagonista disorientato e sperduto non riesce a percepire).

Centro focale dell'intero romanzo, il tema dello sguardo si sviluppa dialetticamente, prospettando soluzioni alternative e divergenti, nella scissione tra desiderio di vedere e volontà di sottrarsi alla visione, che è, ovviamente, il tramite primario di ogni contatto con la realtà. Se da una parte, come abbiamo visto, emerge una tensione che spinge alla conoscenza del mondo, sia pure attraverso una calcolata, graduale presa di distanza («uno sguardo aperto e critico, rivolto al nuovo

⁶ Ivi, p. 80.

⁷ Ivi, pp. 79-80.

⁸ M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Senso e non senso*, introduzione di E. PACI, traduzione italiana di P. CARUSO, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 27-44: 35.

⁹ G. CELATI, *Il bazar archeologico*, in ID., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001, pp. 195-227: 206.

¹⁰ SW, p. 34.

per captarne l'essenza pur misurando la distanza della lontananza)),¹¹ dall'altra si evidenzia una spinta diametralmente opposta, quella che porta al rifiuto, alla chiusura, alla negazione di ogni possibile confronto. I riscontri testuali non mancano: incontrando in treno una ragazza in preda alla malinconia, il protagonista cercherà in ogni modo di mettersi al riparo da un'eventuale conversazione, troverà nel silenzio «una risorsa straordinaria» e «un punto di resistenza assoluto», finirà per addormentarsi davvero dopo aver finto di dormire:

Di fronte alla malinconia bisogna darsi da fare; quando lei si risiede apro una cartellina e metto a posto le mie cose. In realtà giro tre o quattro fogli perfettamente bianchi, ma l'importante è tenere la testa bassa. [...] Avverto la pura energia in tensione dietro le sue parole, e reagisco come sempre: dilatando gli intervalli, opponendo lentezza. Ho approfittato di un suo attimo di pausa, imprevedibile. Ho chiuso gli occhi; ho finto di dormire. [...] Dopo ho pensato: «Adesso va meglio, adesso posso riaprirli». Ma è stata l'ultima cosa che ho pensato.¹²

Passo esemplare, questo, ove i tempi dilatati e il silenzio, così come la tensione avvertibile «dietro le parole» della ragazza, si pongono come gli elementi connotativi di un discorso attraverso cui traspaiono le figure essenziali del moderno, a partire da una «malinconia» che non è solo un'inclinazione personale ma una condizione dell'essere, una necessaria, ineludibile modalità di lettura del reale: come ha scritto Anna Dolfi, «nei romanzi di Del Giudice [...] la modernità passa, come in Calvino, da una sorta di malinconia, non detta ma generata dalle situazioni, dai silenzi, dai dialoghi, dall'intuizione del sentimento di estraneità, di non coincidenza tra le parole e le cose, [...]».¹³

Ed è nell'ottica di questa novecentesca crisi del linguaggio (la cui cifra essenziale è forse, come voleva Tabucchi, «l'ipertrofia del significante»¹⁴ a detrimento del significato), che si dovranno leggere le riflessioni di natura 'linguistica' del narratore, in particolare quelle sulla preferenza accordata ad alcuni termini marinai, ad alcune parole sentite come essenziali proprio perché insostituibili e non intercambiabili, dotate di una loro intrinseca necessità:

Chiesuola della bussola, madiere, alidada: a questi nomi il guardia-marina non rinunciarebbe per nessun motivo. Determinate parole fanno prendere un determinato portamento. E poi queste parole gli piacciono perché non hanno sinonimi, e possono congiungere la precisione tecnica a una certa quantità di evocazione, eliminando tutto quello che sta in mezzo.¹⁵

È anche in questi termini, dunque, che si realizza quella sfida all'esattezza che Del Giudice aveva raccolto, come è noto, dal suo maestro Italo Calvino (il Calvino di *Palomar*, ma anche il Calvino che nelle *Lezioni americane* avrebbe propugnato la lotta contro la «peste» del linguaggio generico):¹⁶ una sfida che l'autore romano porta fino alle estreme conseguenze, riducendo la «quantità di evocazione» e valorizzando al massimo la «precisione tecnica» del linguaggio, la ricerca del tecnicismo che, lungi dall'essere esibito come prova di virtuosismo o dimostrazione di proprietà lessicale, si traduce in una vera e propria modalità di scrittura, in una sorta di chiave che,

¹¹ J. DRUMBL, *Viaggio, narrazione e forma: appunti sulla «poetica» di Daniele Del Giudice*, in M. E. D'AGOSTINI (a cura di), *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Guerini e Associati, Milano 1987, pp. 105-17: 111.

¹² SW, pp. 40-41.

¹³ DOLFI, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze letterarie», XIX, 2, aprile-giugno 1994, pp. 19-30: 19.

¹⁴ A. TABUCCHI, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 72.

¹⁵ SW, p. 44.

¹⁶ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Con uno scritto di G. MANGANELLI, Mondadori, Milano 2002, p. 66.

stilisticamente, concorre alla costruzione del testo (ed è una modalità, questa, che ritornerà con evidenza in *Atlante occidentale* – il secondo romanzo di Del Giudice, pubblicato nel 1985 – dove il personaggio dello scrittore, Ira Epstein, rifletterà sulla propria scrittura a partire dai principi compositivi che la governano).

Il cronotopo e i tempi verbali

Si è visto come la dimensione temporale sia in qualche modo marginalizzata nel cronotopo urbano immaginato da Del Giudice: a dominare è lo spazio, il suo espandersi secondo direzioni e orientamenti sempre diversi, secondo «visuali» e punti di vista che il protagonista scopre attraversando la città in una dimensione di ossessivo presentismo narrativo, che riporta di continuo all'*hic et nunc* dell'enunciazione:

Esco dal bar. Faccio una serpentina di vialetti in salita: una volta ho di fronte una palazzina, un'altra volta la palazzina opposta. Ad ogni gomito la visuale si ribalta, come in piscina. C'è il tempo di arrivare a piedi fino in centro; [...]. Volto, mi fermo, riparto: forse il grigiore, o l'effetto del freddo, è anche questa percezione assottigliata al semplice movimento, ad un minimo vitale.¹⁷

Ne risulta un'immagine di Trieste che appare decurtata, impoverita, come se la sua storia, il suo passato fossero stati soppressi, improvvisamente cancellati da un evento catastrofico.

Va detto, tuttavia, che questa temporalità marginalizzata finisce per riemergere attraverso un particolare uso dei tempi verbali, caratterizzato, come è stato osservato,¹⁸ dall'impiego del passato prossimo e del futuro anteriore (o futuro composto, come vuole la dizione della grammatica di matrice generativa). In questo modo, mentre il commento prevale sulla narrazione vera e propria,¹⁹ l'utilizzo del futuro composto evidenzia il «valore epistemico»²⁰ delle azioni di cui si parla nel testo, come se esse fossero sogguardate dalla prospettiva di chi le considera in rapporto al loro grado di probabilità (che è comunque molto alto, dato che si tratta, come vedremo a breve, di azioni determinabili in base a calcoli e misurazioni strumentali).

Siamo dunque, a ben vedere, ancora una volta alle prese con l'esigenza di precisione e di esattezza che, a livello linguistico, si manifesta nel lessico ma anche nella scelta dei tempi verbali, rispetto ai quali la vera polarizzazione non è quella tra presente e perfetto semplice, ma quella tra presente – che lo scrittore usa soprattutto per sottolineare l'aspetto non-durativo degli eventi,²¹ l'istantaneità dell'accadere – e futuro composto, che in definitiva rimanda, pur avendo valore epistemico, all'idea di compiutezza dell'azione, al definirsi di una storia che non è in atto ma che, in quanto conclusa, può essere infine raccontata: è insomma la prospettiva, come emerge dalle dichiarazioni di 'poetica' proposte in *Atlante occidentale*, in cui si dà valore all'«istante successivo», l'istante nel quale «[si] comincia a vedere una storia con la sua aria e la sua luce e i suoi oggetti e i suoi personaggi».²²

Ma andiamo con ordine, considerando anzitutto il problema connesso all'utilizzo del passato prossimo in sostituzione del perfetto semplice o, comunque, dei cosiddetti «tempi narrativi». Una

¹⁷ SW, p. 36.

¹⁸ Cfr. DRUMBL, *Viaggio, narrazione e forma*, cit., p. 107 e p. 115.

¹⁹ Per quanto riguarda l'opposizione mondo narrato / mondo commentato, il riferimento, ovviamente, è ad H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, traduzione italiana di M.P. LA VALVA e P. RUBINI, il Mulino, Bologna 2004.

²⁰ A questo proposito cfr. G. SALVI – L. VANELLI, *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1992, p. 60.

²¹ Ivi, pp. 53-5.

²² DEL GIUDICE, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1985-1998, p. 110. D'ora in avanti citato con la sigla AO.

scelta che, in termini barthesiani, può essere letta come rinuncia alla prospettiva onnisciente del Romanzo tradizionale, nel quale il passato remoto si pone come «l'espressione di un ordine e conseguentemente di un'euforia».²³ Ora, appare evidente che la scelta di narrare al passato prossimo, o al presente, implica un totale capovolgimento di questo orientamento, per cui il livello di conoscenza (e di consapevolezza) del protagonista-narratore appare del tutto assimilabile a quello del lettore, dal momento che la sua visione delle cose, ancorata all'*hic et nunc* in cui avviene l'enunciazione, è di continuo incrinata dal dubbio, dall'esitazione, dalla difficoltà di trovare un orientamento sicuro. (Quando, nella prima pagina dello *Stadio*, leggiamo «ho aperto gli occhi»,²⁴ quella che ci si presenta è la situazione di un personaggio che, nel momento stesso in cui inizia a guardare, fa esistere il mondo, rispetto al quale ha la stessa conoscenza che potrebbe averne il lettore, come se anche quest'ultimo vedesse il mondo per la prima volta, in una sorta di rivelazione attimale, iniziatica o primigenia).

E però questo cambia molte cose: il narratore, oltre ad essere destituito di quella superiore autorità che gli viene dalla morte – così come aveva intuito Benjamin nel saggio famoso su Leskov²⁵ –, si ritrova immerso in una realtà di cui può cogliere l'imminenza o lo «spessore» (per riprendere la terminologia barthesiana) ma non il «significato». Si ritorni dunque a Barthes e alle sue osservazioni sulla «scrittura del Romanzo»:

[...] quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, più immediate, più dense e più vicine al linguaggio parlato (il presente o il passato prossimo) allora la Letteratura diventa depositaria dello spessore dell'esistenza e non del suo significato. Le azioni, staccate dalla Storia, non lo sono più dai personaggi.²⁶

Da una parte, dunque, una sorta di principio di indeterminazione, o di incertezza: il presente o il passato prossimo sono i tempi dell'attimalità, i tempi che riflettono l'*hic et nunc* della situazione del protagonista, lo spessore e, per così dire, l'imminenza delle sue azioni, restituite secondo una modalità che lascia trasparire l'enigma senza rimandare ad alcuna prospettiva di senso, ad alcuna superiore visione ordinatrice; dall'altra, invece, l'ordine supremo, la compiutezza del futuro composto, il tempo che fotografa gli eventi anticipandone il compimento, l'inevitabile conclusione. A questo principio di indeterminazione (per cui la realtà non è altro che un enigma cui si può far fronte solo attraverso l'utilizzo di strumenti di misurazione), si contrappone il principio della sicurezza e della determinazione, che il narratore sostiene attraverso l'impiego del futuro composto.

Esemplare, al riguardo, il passo seguente, in cui l'esattezza offerta dagli strumenti di navigazione (e, quindi, dalle determinazioni spaziali) appare congiunta con la compiutezza del futuro composto (ma si noti anche, nella frase d'apertura, un futuro semplice con valore evidentemente epistemico):

Molto più avanti, nel colore celeste e grigio della cabina, un comandante di cui ci è stato detto il nome *starà* guardando sulla consolle la pallina dell'orizzonte artificiale che torna lentamente in piano.

[...] Lui, o il suo secondo, *avranno preso* la radiale 292, un'uscita standard sul mare da Roma Fiumicino; dopo quaranta miglia *avranno virato* a destra, sul punto Alpha, per circa 23 gradi, quanti ne occorre per imboccare quella linea ideale, spostata di 315 gradi rispetto al Nord magnetico, che un segnale di altissima frequenza e dunque imperturbabile dal cattivo tempo traccia tra la stazione

²³ R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, traduzione italiana di G. BARTOLUCCI *et alii*, Einaudi, Torino 2003, pp. 23-30: 24.

²⁴ SW, p. 3.

²⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI, con un saggio di F. DESIDERI, Einaudi, Torino 1995, pp. 247-74: 259: «La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità».

²⁶ BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 25.

Vor dell'Elba e la prua dell'aereo. *Avranno fatto* attenzione a come si consumava via via realmente quella retta ideale, a 800 chilometri l'ora, a 31000 piedi di quota; *avranno seguito* i numeri decrescenti sul Dme, il misuratore di distanza dal Vor, fino allo zero apparso esattamente sopra l'Elba.²⁷

Lo stesso tipo di percezione, connesso alla scelta del futuro composto, tornerà in una pagina di *Atlante occidentale*, là dove Pietro Brahe (il giovane fisico co-protagonista della storia) riflette vertiginosamente sulla singolare prospettiva di un futuro 'rovesciato' ovvero, per così dire, proiettato all'indietro, verso il passato (con la differenza, in questo caso, che all'aspetto probabilistico, di cui si è detto, si sostituisce una sfumatura di ipoteticità, per cui non è affatto sicuro che la scena osservata nel presente si trasformi poi in un ricordo, in un possesso effettivo da parte di colui che l'ha vissuta e registrata nella memoria):²⁸

Brahe le ha versato del caffè nella tazza, poi ha riempito la sua. Beve in piedi, appoggiato alla finestra: le punture di azzurro sul disegno, la ragazza bruna e ariosa di capelli, la luce e la situazione e lui stesso gli sembrano cose percepite in questo istante e nello stesso tempo da un futuro in cui avrebbe potuto ricordarle e magari non se ne sarebbe ricordato più, da un futuro anteriore.²⁹

Di fronte alle cose: paradigmi della distanza

Ha scritto Alain Robbe-Grillet che le cose sono sempre 'di fronte' a noi, in una distanza oggettiva e misurabile, che inibisce di per sé qualsiasi attribuzione di ordine antropomorfo e che rigetta come puramente illusoria qualsiasi idea di vicinanza o di complicità:

Enregistrer la distance entre l'objet et moi, et les distances propres de l'objet (ses distances *extérieures*, c'est-à-dire ses mesures), et les distances des objets entre eux, et insister encore sur le fait que ce sont *seulement des distances* (et non pas des déchirements), cela revient à établir que les choses sont là et qu'elles ne sont rien d'autre que des choses, chacune limitée à soi. Le problème n'est plus de choisir entre un accord heureux et une solidarité malheureuse. Il y a désormais refus de *toute* complicité.³⁰

Le forme del 'paesaggio': variazioni intorno a una parola

Per quanto riguarda la rappresentazione del paesaggio, *Lo stadio di Wimbledon* evidenzia un sistema semiotico che, per quanto essenziale e poco variato, offre comunque una serie di indicazioni interessanti, che cercheremo di cogliere esaminando, sulle tracce di Greimas, il cosiddetto «significante spaziale».³¹ Si consideri, per cominciare, il lemma 'paesaggio', per il quale abbiamo contato 4 occorrenze (non molte, dunque, ma tutte accompagnate da una valenza molto forte del significante). La prima la incontriamo subito, ad apertura di libro, nella pagina iniziale:

²⁷ SW, pp. 81-2.

²⁸ È il noto problema della deitticità dei tempi verbali, della loro variabilità in funzione del punto di riferimento assunto: «[...] le nozioni stesse di passato, presente e futuro (e non solo i corrispondenti tempi verbali) sono nozioni deittiche. Per esempio, il medesimo evento che è futuro in riferimento al momento attuale potrebbe invece essere caratterizzato come passato rispetto a un momento successivo. Insomma, la proprietà di essere passato, presente o futuro che compete agli eventi è una proprietà *variabile*: dipende cioè dal contesto dato»: A. BONOMI, *Lo spirito della narrazione*, Bompiani, Milano 1994, pp. 34-5.

²⁹ AO, pp. 38-9.

³⁰ A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris 1961, p. 65.

³¹ A. J. GREIMAS, *Per una semiotica topologica*, in ID., *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. CORNO, Centro Scientifico Editore, Torino 1991, pp. 125-54: 129.

Ho aperto gli occhi, e forse non ero pronto. Il militare di mezza età, al quale avevo prestato il giornale prima di addormentarmi, dice sorridendo: «Si è rotto il treno». Si alza, prende il berretto e l'impermeabile dalla retina e una sua cartella di cuoio; poi si affaccia al finestrino e fa un cenno definitivo: «È meglio andare a piedi».

Anch'io guardo fuori ma è difficile rendersi conto: siamo tra le rocce e il mare, in pieno paesaggio.³²

Tutto semplice e chiaro, almeno in apparenza: da un lato una spazialità poco definita, contenuta entro riferimenti piuttosto generici (il fatto di trovarsi «tra le rocce e il mare»), dall'altro un'idea di paesaggio come apertura, pienezza e totalità avvolgente («in pieno paesaggio»).

Ma scopriamo subito, ad uno sguardo appena un po' più approfondito, che le cose sono più complesse. È infatti evidente che l'autore lavora soprattutto sull'«asse verticale» (paradigmatico),³³ ad esempio sostituendo, come avviene nel passo seguente, 'paesaggio' con 'prospettiva': termini che non sono ovviamente equivalenti, e che producono, come primo effetto, un fraintendimento da parte del giovane protagonista, il quale, peraltro, rimane sostanzialmente indifferente di fronte alla scoperta del paesaggio, realtà che egli può 'vedere' ma non 'sentire', così come risulta dalla sua manifesta incapacità di avere reazioni emotive o risonanze interiori di fronte alla visione sulla quale si affaccia.³⁴

Ha domandato: «Vede la prospettiva?» Vedevo la città per la prima volta, il golfo e le montagne, il faro, il castello, la case al di qua e al di là, e certo pensavo che doveva farmi un qualche effetto. Si è messo a ridere, lui parlava dei binari: qui sono paralleli, saldamente, poi a punta di freccia, sempre di più fino alla stazione. Dice: «Pensi che facciamo un mucchio di calcoli per la prospettiva, per riprodurre un difetto della vista». Ci ho pensato ma non sapevo cosa rispondere, e così siamo andati avanti in silenzio.³⁵

In questo caso lo scarto, sia comunicativo che concettuale, appare evidente: mentre al paesaggio è associato un *adfectum*, un sentimento che dovrebbe tradursi in qualche reazione emotiva (che però non si produce dato che, come si è detto, il protagonista è in grado di vedere ma non di sentire), la «prospettiva» di cui si parla è una realtà misurabile, definibile in base a modelli e parametri matematici (nonché osservabile nel disporsi della linea dei binari secondo un tracciato immediatamente visibile). Per ora, dunque, due elementi sono certi: il giovane protagonista non 'vede' la prospettiva (che gli viene illustrata dal suo occasionale compagno di viaggio) e non 'sente' il paesaggio, si aspetta di provare qualcosa («un qualche effetto») ma l'emozione attesa non arriva o, forse, viene semplicemente dilazionata (secondo una modalità che è tipica di Del Giudice, e su cui avremo modo di ritornare).

Ma veniamo alle altre occorrenze del lemma 'paesaggio', a partire dalle quali potremo sviluppare ulteriori considerazioni:

Del pomeriggio resta soprattutto un sentimento di appartenenza a ciò che è accaduto, o può accadere; è impossibile dargli una forma, e forse per questo mi sento separato dal resto, qui, come una figura sul paesaggio.

Resto così non so quanto, appoggiato allo schienale, sforzandomi di aderire al paesaggio oltre la finestra.

³² SW, p. 3.

³³ Per quanto riguarda gli «assi del linguaggio», si veda BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, cit., pp. 132-40: 134-36.

³⁴ Siamo dunque alla separazione (per non dire alla divaricazione) tra l'«Io che vede» e l'«Io che 'sente'», per la quale si rimanda a G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, in ID., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, traduzione italiana di L. PERUCCHI, il Mulino, Bologna 1985, pp. 71-83: 83.

³⁵ SW, p. 4.

Guardo laggiù l'edificio basso con la grande tettoia arrotondata: è un impluvio morbido in cui si raccoglie l'attenzione del paesaggio, e dove finisco anch'io.³⁶

Se nella prima citazione («siamo tra le rocce e il mare, in pieno paesaggio») la realtà paesistica funziona in modo abbastanza evidente come totalità in cui è immerso il protagonista-narratore (pur nell'azzeramento, come si è visto, di ogni *Stimmung*, di ogni immediata *correspondance* tra uomo e natura), nelle citazioni riportate più sopra la situazione appare del tutto rovesciata: ciò che si evidenzia, in questo caso, è la separatezza tra Io e mondo, l'insuperabile distanza che si frappone fra il soggetto e il paesaggio stesso, che appare non solo proiettato ma anche confinato in un «oltre», in un 'al di là' inafferrabile e sempre da raggiungere. Ciò che emerge, in altre parole, è la frontalità del paesaggio, il suo porsi di fronte all'osservatore, in una dimensione che ne dice la lontananza e l'estraneità. Un'estraneità che riguarda il paesaggio ma che si riflette anche sul soggetto: è infatti il soggetto che crea il paesaggio, che lo determina attraverso il proprio sguardo, ma proprio per questo ne viene necessariamente escluso, lo può vivere ma da una posizione di 'esilio', restandone irrimediabilmente al di fuori.

Passando ora ad *Atlante occidentale*, vi sono altre due occorrenze del lemma 'paesaggio', che riportiamo di seguito:

In macchina, andando a Echenevex, non parlarono più, presi ciascuno dai propri pensieri o dalle luci delle case sparse nel buio della pianura, dalle luci deboli in costa alla montagna, [...], nel paesaggio notturno dove a ogni luce si poteva adeguare un sentimento.

Prende gli occhiali dal taschino della giacca, senza metterli subito, tenendoli in mano; guarda, nell'insieme, il grande plastico della città di Ginevra: sullo sfondo un diorama riproduce le montagne e il paesaggio; il plastico, in piano, con al centro il lago e le costruzioni tagliate da una rete di rotaie e di treni in movimento, con binari morti e raccordi e posti di blocco, è delimitato da un doppio, grande anello di binari, [...].³⁷

Nel primo caso abbiamo, anzitutto, una spazialità definita attraverso due riferimenti essenziali (la pianura e la montagna), successivamente riuniti nell'immagine del «paesaggio notturno» punteggiato di luci artificiali. Ed è proprio questo l'elemento maggiormente significativo: il paesaggio descritto è presentato come uno scenario perlopiù artificiale, la cui luminosità è prodotta dalle luci della città o dalle «luci azzurre della pista dell'aeroporto».³⁸ Lo stesso «sentimento» (quella che Simmel chiamava la «tonalità spirituale» del paesaggio)³⁹ risulta sintonizzato sull'elemento della luce e, quindi, sull'aspetto essenzialmente artificiale proprio della spazialità rappresentata.

Considerazioni analoghe si possono fare anche in riferimento alla seconda citazione: in questo caso il paesaggio è ridotto a semplice 'rappresentazione', ad illusione dei sensi (il «diorama» che «riproduce le montagne»), diventa cioè una creazione ancora una volta artificiale, un «grande plastico» (quello che Epstein ammira nella galleria della stazione di Ginevra) nel quale sono riconoscibili gli elementi fondamentali di quella spazialità misurabile e geometrica che è al centro del narrare di Del Giudice.

Detto ciò, ci sembra di poter trarre la seguente conclusione: mentre il paesaggio entra nella scrittura di Del Giudice quasi solo come retaggio del passato, quale realtà che può essere colta nella sua autosufficiente separatezza o recuperata mediante la finzione di un plastico (o, come si è visto, mediante l'illusione di un diorama), il vero, autentico interesse dello scrittore è rivolto alla

³⁶ SW, pp. 106, 110, 111.

³⁷ AO, pp. 54, 168.

³⁸ AO, p. 54.

³⁹ SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 80.

dimensione dello spazio, a quella spazialità che si articola – come la città dove lavora il fisico Pietro Brahe – su piani e livelli diversi, ma comunque identificabili, riconoscibili nelle loro parziali, imperfette corrispondenze:

[...] Brahe aveva una doppia immagine del luogo: il grande anello sotterraneo arrivava fino al Giura inclinandosi di qualche grado, passava sotto una decina di paesi con campanile e monumento [...], e dunque Brahe pensava la topografia della pianura in forma circolare, ma le strade in superficie collegavano i paesini come in qualsiasi altro posto, con diagonali nette [...]. Così la rotazione, la grande rotazione e circolarità del sotto non corrispondeva alla geometria del sopra e, per andare dove voleva andare, Brahe doveva passare da un ordine mentale all'altro, secondo un orientamento di immaginazione, [...].⁴⁰

Ma, attenzione, è una spazialità che si forma e si decostruisce di continuo: ciò risulta in modo evidente in particolare nella sequenza dell'esperimento finale, quando l'improvviso, incontrollabile moltiplicarsi delle «dimensioni» (con la conseguente rottura di ogni precedente modello di spazio), viene restituito mediante una figurazione analogica in cui s'immagina il disarticolarsi della stessa parola 'spazio', una sorta di esplosione e 'disintegrazione' del significante, divenuto di colpo inadeguato rispetto al concetto che dovrebbe esprimere:

[...] 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 irraggiungibili, così instabili, che sentì spaccarsi la parola «spazio», sentì le lettere separarsi e ripiegarsi su se stesse come cilindri vorticanti, [...].⁴¹

È questa, dunque, la frontiera estrema a cui giunge il linguaggio di fronte alle sfide lanciate dalla conoscenza scientifica: pur mirando al tecnicismo e alla «precisione tecnica», il linguaggio deve confrontarsi con un limite insuperabile, deve accettare la figurazione analogica per rappresentare una realtà che altrimenti sfuggirebbe a qualsiasi tentativo di definizione e di nominazione.

Tra scienza e letteratura

I due romanzi di cui ci stiamo occupando appaiono in linea, a ben vedere, con l'atteggiamento che Robbe-Grillet raccomandava nel rapporto con le cose, atteggiamento che dovrebbe nutrirsi della consapevolezza della loro inevitabile distanza, del loro essere invariabilmente di fronte a noi, al di fuori di qualsiasi illusione di comprensione o di partecipazione al vissuto personale:⁴²

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées, au départ, comme *n'étant pas l'homme*, elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance.⁴³

⁴⁰ AO, p. 41.

⁴¹ AO, p. 166.

⁴² Ma si ricordi, con Barengi, che si tratta comunque di un «oggettivismo» problematico, che non si esaurisce in un sentimento di estraneità e di non-partecipazione: «Il suo apparente oggettivismo tende [...] a risolversi in un soggettivismo radicale, giacché le cose descritte, pur nella gelida impassibilità della descrizione, non si situano mai in uno spazio vuoto, neutro; c'è sempre qualcuno che le guarda o che le pensa: il luogo del loro esserci è sempre compromesso con la sfera dell'umano»: M. BARENGI, *Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono*, «Quaderni piacentini», n. s., 1984, 15, pp. 142-43.

⁴³ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, cit., p. 63.

Definito in questi termini il rapporto con le cose, nel rifiuto della «sympathie comme irréaliste» e della «tragédie comme aliénante», al narratore / osservatore (che si muove sulle orme di Palomar, come vedremo fra poco) nulla rimane se non l'atteggiamento della «compréhension comme relevant du seul domaine de la science»,⁴⁴ a partire dalla quale metterà a fuoco il suo vero obiettivo: il confronto (che è anche una sfida) tra le due culture, tra il discorso letterario e quello scientifico.⁴⁵

È questo il tema, com'è noto, del romanzo *Atlante occidentale*, dove il confronto / sfida tra lo scienziato e lo scrittore, tra il giovane Pietro Brahe e l'anziano Ira Epstein, è focalizzato anzitutto sulla possibile, auspicabile «comprensione» della realtà, comprensione che può attuarsi attraverso la ricerca dell'ordine sotteso alle cose, della logica e della *ratio* grazie alle quali diventa possibile spiegare una particolare configurazione del mondo, dare conto di una determinata immagine del reale. A questo proposito è da vedere il brano seguente, in cui lo scrittore Epstein riflette sulla simmetria, l'ordine e le proporzioni del proprio giardino nel tentativo di coglierne le ragioni segrete o non immediatamente visibili, quello che chiama, con formula pregnante, «il pensiero che c'è dietro»:

Con un braccio allungato dietro la testa guarda la parte del giardino che scende fino alla recinzione, sulla riva: alberi di piccolo e grande fusto, cespi di fiori e aiuole sono disposti in simmetria e in toni graduati per produrre un effetto di rilassamento, e lui in effetti è abbastanza rilassato; eppure in quest'ordine ci sono regole di potatura e innaffiatura, sforbiciatura e orientamento, esposizione alla luce e all'ombra, propagazione e adattamento e proporzioni nella lettiera e nella torba che solo il giardiniere conosce. È abbastanza mortificante usufruire di qualcosa, anche soltanto di un rilassamento, senza sentire bene il pensiero che c'è dietro.⁴⁶

Inseguendo Palomar

In un breve racconto di *Palomar* (*La spada del sole*, testo che chiude la sezione «Palomar sulla spiaggia» e che, in quanto terzo della serie, riflette un'esperienza a dominante meditativa), incontriamo l'«io nuotante» del protagonista alle prese con un'esperienza reale che, filtrata attraverso una griglia filosofica facilmente riconoscibile (tra l'idealismo di Husserl e la fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty), viene a un certo punto a configurarsi come un'esperienza puramente mentale:

Tutto questo avviene non sul mare, non nel sole, – pensa il nuotatore Palomar, – ma dentro la mia testa, nei circuiti tra gli occhi e il cervello. Sto nuotando nella mia mente; è solo là che esiste questa spada di luce; e ciò che mi attira è proprio questo. È questo il mio elemento, l'unico che io possa in qualche modo conoscere.⁴⁷

Ciò che accade è questo: nella sovrapposizione tra esperienza e riflessione, vissuto e metacognizione, Palomar oscilla tra l'abbandono immediato all'esperienza vissuta, secondo una modalità che pone l'io a diretto contatto con la realtà del mondo (nell'illusione, riconducibile all'ideologia della *Romantik*, di una consonanza, di un dialogo ancora possibile tra l'uomo e le

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Si tratta, in definitiva, dello stesso problema che aveva Calvino: «[...] leggere il libro del mondo, attraverso tutti i codici possibili, anche quelli che le scienze hanno elaborato»: M. PORRO, *Letteratura come filosofia naturale*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995, pp. 253-82: 253.

⁴⁶ *AO*, p. 33.

⁴⁷ CALVINO, *Palomar*, con uno scritto di S. HEANEY, Mondadori, Milano 2015, p. 14.

cose), e l'intuizione di una realtà 'altra' – collocata oltre la superficie dell'immediatamente visibile – che si può attingere mettendo in campo nuovi, inediti strumenti di conoscenza e di investigazione.

Così, mentre da principio l'io di Palomar appare «rovesciato negli elementi», che gli si presentano nell'ordine immaginato dalla cosmologia antica («il fuoco celeste, l'aria in corsa, l'acqua culla e la terra sostegno»), subito dopo, attraverso la sistematica messa in dubbio (o invalidazione) di ogni percezione e dato sensoriale («Sarebbe questa la natura? Ma nulla di ciò che egli vede esiste in natura»), sembra intuire la realtà sommersa delle cose, che è anzitutto quella di un «mondo scorporato», nel quale sono riconoscibili «intersezioni di campi di forze, diagrammi vettoriali, fasci di rette che convergono, divergono, si rifrangono».⁴⁸ Il tutto chiuso da una riflessione in cui emerge una precisa, ineludibile consapevolezza della relatività e contingenza dell'io nel suo rapportarsi al mondo, minacciato com'è da un'evanescenza che appare connessa alla «sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è».⁴⁹

Non siamo lontani – lo si sarà capito – da quelle riflessioni che caratterizzeranno le successive (e, com'è noto, postume) *Lezioni americane*, nelle quali Calvino teorizzerà le diverse forme della sua scrittura, distinguendo tra una tendenza che potremmo definire nei termini di un vero e proprio estremismo mimetico⁵⁰ (in cui prevale «uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto») e un'altra che invece «si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze [...]».⁵¹

Ora, è chiaro che le prime prove narrative di Del Giudice sono scaturite proprio da sollecitazioni di questo genere, come se il «mondo scorporato» di *Palomar* o la «razionalità scorporata» di cui si parla nelle *Lezioni americane* avessero nutrito il suo mondo inventivo e fantastico, determinandone, in qualche modo a priori, contenuti e forme espressive.

Solo che Del Giudice perseguirà questa linea di ricerca, e quindi di scrittura, con assoluta coerenza e unità d'intenti, riducendo, sin quasi ad eliminarle del tutto, quelle che in Calvino erano delle evidenti oscillazioni, quasi che lo scrittore fosse ancora incerto sulla strada da percorrere: sgombrato il campo da ogni residuale presenza di *Romantik*, da ogni illusione circa il possibile dialogo tra uomo e natura sulla base di misteriose, inverificabili *correspondances* del sentimento, annullata ogni illusione puramente antropomorfica, Del Giudice sceglierà consapevolmente di fare i conti con questo «mondo scorporato», assumendolo come l'oggetto primo della propria scrittura e investigazione.

Tutto ciò richiederà, per forza di cose, l'individuazione di una forma adeguata, la ricerca di una nuova modalità del dire che metta al centro l'esattezza (o l'«icasticità», come direbbe Calvino),⁵² ma anche il superamento di un modello analogico non più praticabile in quanto comunque approssimativo e, quindi, inadeguato ad una riproduzione il più possibile fedele dell'immagine del reale.

Sarà questa la sfida che lo scrittore Ira Epstein lancerà all'amico / rivale, lo scienziato Pietro Brahe, allorché lo inviterà a parlargli delle sue ricerche in modo diretto e linguisticamente esatto, rigettando qualsiasi semplificazione analogica, qualsiasi modello 'parallelo' di comprensione e lettura del mondo, per ancorarsi, infine, alla realtà effettiva delle nuove «non-cose», all'immagine più vicina al loro essere, escludendo sia le proiezioni antropomorfe sia i falsificanti, fuorvianti modelli analogici:

⁴⁸ Ivi, p. 16.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Massimo Rizzante ha parlato, a questo proposito, di «arte dell'approssimazione infinita a un'immagine del mondo che è per Calvino l'arte della prosa»: M. RIZZANTE, *Calvino e la luna*, in BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 293-303: 295.

⁵¹ CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 74.

⁵² Ivi, p. 59.

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? Le cose che ci saranno vengono da lì, e saranno non-cose. Perché vuole che io le immagini come tutto ciò che già c'è, e che sta scomparendo? 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. [...].⁵³

Ma gli esempi che si potrebbero fare sono numerosi: si pensi alla sequenza del bar, dove la conversazione tra i quattro personaggi (Brahe, Epstein, Gilda e Rüdiger) viene rappresentata (e scomposta) a partire dalle linee di forza, centripeta e centrifuga, che si possono riconoscere nei diversi momenti del dialogo a seconda dell'alternarsi degli argomenti, ora concentrati sull'interesse del singolo parlante, ora aperti ad una piena condivisione da parte di tutti (ed è, questo, il momento centrifugo dell'interazione, in cui il discorso individuale si perde in una rete di scambio e di confronto):

C'erano dei momenti in cui la conversazione li coinvolgeva tutti nello stesso argomento, e allora si stabiliva piano piano una specie di forza centrifuga e ciascuno di loro si ritrovava spinto ai margini di quello che stava dicendo, sempre più lontano dal centro dove in modo naturale si pensa quasi sempre una cosa e insieme il suo contrario; [...].⁵⁴

In realtà, il problema della conoscenza del reale ritorna di continuo: se «per vedere» – come si legge nel tesissimo dialogo tra Brahe e il cinese Mr Wang – «ci vogliono grande intenzione e grande energia»,⁵⁵ ciò accade perché i personaggi vivono costantemente in uno sforzo gnoseologico, nella tensione conoscitiva che esige non il semplice 'guardare' ma, appunto, il 'vedere' le cose, secondo un'attitudine per cui 'vedere' significa cogliere non solo la superficie delle cose, ma la superficie delle cose in tutta la sua ricchezza e complessità, comprendendo in essa anche ciò che potrebbe apparire ovvio e scontato, ciò che potrebbe sembrare non meritevole di attenzione (insomma: quell'«invisibile» di cui si è già detto, che può anche non manifestarsi ma che comunque c'è, in quanto insito nella dimensione del visibile).

Per quanto riguarda questa centralità del *vedere*, interessante è soprattutto il capitolo quinto di *Atlante occidentale*. Siamo in una delle sequenze più importanti del libro, quella della 'sfida' descrittiva che lo scrittore propone al suo giovane amico:

[...] Mi dica che cosa vede adesso, in questo istante. Chiuda un attimo gli occhi e li riapra. Se vuole li tenga chiusi finché il nero non le sembra perfetto, senza un'ombra d'immagine. Si concentri sul nero fino a farlo diventare più nero che può. Poi apra gli occhi e mi dica cosa vede. [...]
Brahe distende le labbra, perplesso; guarda Epstein, guarda il giardino e lo sfondo e il lago.⁵⁶

La prima cosa da notare è che abbiamo un nuovo significante spaziale, quello 'sfondo' che va ad aggiungersi al 'paesaggio' e alla 'prospettiva' già incontrati ne *Lo stadio di Wimbledon*. Ma non solo: interessante è anche la posizione che il termine occupa nella catena sintagmatica: una posizione centrale, che lo isola come realtà autosufficiente ritagliandogli uno spazio a parte. Questa, dunque, sembra essere la logica descrittiva che sottende il brano: mentre l'elemento naturale (il «lago») e quello culturale (il «giardino») sono, per così dire, fissati nella loro autonomia, lo

⁵³ AO, p. 119.

⁵⁴ Ivi, p. 98.

⁵⁵ Ivi, p. 44.

⁵⁶ Ivi, p. 61.

«sfondo» sembra funzionare come elemento di raccordo, la cui ampiezza è tale da comprendere, in qualche misura, gli altri due.

Segue la descrizione, minuta e particolareggiata, di quanto ricade nel campo visivo dell'osservatore; una descrizione che, calvinianamente, elude l'inafferrabile, solo presumibile essenzialità delle cose (la «sostanza ultima del mondo») per focalizzarsi, in direzione esattamente opposta, sulla loro «varietà», sulla loro «multiforme inesauribile superficie».⁵⁷

Non ne risulta però una serie di quadri semplicemente giustapposti: lungi dall'essere puramente esornativa, la descrizione finisce per esplicitare una irriducibile funzione narrativa,⁵⁸ determinando un movimento interno che dinamizza la sequenza, costruita secondo fasi progressive che rispecchiano gli spostamenti dello sguardo di Brahe, la cui mobilità viene evidenziata in opposizione alla fissità dello sguardo 'vuoto' di Epstein, immutabilmente concentrato su un unico punto d'attenzione, vero e proprio *focus* che dimostra la volontà del personaggio di 'pensare' la scena in modo indiretto, affidandosi unicamente allo sguardo dell'amico e alla sua capacità descrittiva:

«La prego, mi dica ancora che cosa vede, ma soltanto quello che vede, quello che c'è» e lo disse come un cieco può dirlo a un accompagnatore. E in effetti Epstein non guarda le cose che guarda Brahe, né guarda Brahe e il suo guardare, ma tiene il viso dritto davanti a sé, e gli occhi appena abbassati sulla cicala al centro del giardino, che spruzza acqua ruotando piano, a scatti su se stessa.⁵⁹

Come si diceva, non si tratta però di una digressione, né di un semplice brano descrittivo: ciò che viene messo in scena è anzitutto il «rapporto spazio-sapere»,⁶⁰ un'indagine attorno ai modi con cui si attuano i procedimenti conoscitivi in rapporto con la spazialità.

Ma il problema – lo abbiamo già detto – è che il vedere è sempre il risultato di un'«intenzione» del soggetto, di una determinazione anticipata e preliminare «perché – come si legge nel già citato dialogo tra Brahe e Wang – ciò che è stato prodotto per poterlo vedere non lo si vede mentre accade: si vede prima come intenzione, si vede dopo come risultato».⁶¹

Ora, poiché Brahe sembra mancare proprio di questa 'intenzione', sarà lo scrittore a guidare lo sguardo dello scienziato, determinando così il contenuto della sua visione, gli oggetti su cui si dovrà di volta in volta focalizzare la sua divagante attenzione di soggetto osservante. Solo così Brahe arriverà a 'vedere' la realtà nella sua completezza, fino a scoprire la presenza delle «persone» (quelle persone che, inavvertitamente, aveva lasciato nella sfera dell'invisibile, trascurando di darne conto) oltre e al di là degli «oggetti»: «E le persone? – dice Epstein continuando a guardare la cicala. – Lei vede soltanto gli oggetti, le cose. Possibile che non ci siano le persone? Ma dove mi ha portato?».⁶²

Come si è già ricordato, chi osserva un paesaggio (o uno «sfondo», come in questo caso), se da un lato lo fa esistere, dall'altro necessariamente se ne allontana, in qualche modo si autoesclude, si esilia dalla visione che egli stesso è riuscito a creare. Qualcosa di simile accade anche in questo caso: dalla descrizione sono escluse non solo le persone ma anche, e forse soprattutto, il soggetto

⁵⁷ CALVINO, *Lezioni americane*, cit., p. 76. Si noti, *en passant*, che qui Calvino ricorre a uno di quei «modelli della profondità che sono stati rifiutati nella teoria contemporanea»: F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, traduzione italiana di M. MANGANELLI, Fazi, Roma 2007, p. 29.

⁵⁸ Sul rapporto tra «descrizione» e «racconto», in riferimento a *Palomar* di Calvino, cfr. DEL GIUDICE, *L'occhio che scrive*, in BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, cit., pp. 176-79: 176-77.

⁵⁹ AO, p. 62.

⁶⁰ S. CAVICCHIOLI, *I sensi, lo spazio, gli umori. Micro-analisi di In the Orchard di Virginia Woolf*, in EAD., *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Bompiani, Milano 2002, pp. 39-56: 40.

⁶¹ AO, p. 44.

⁶² Ivi, p. 63.

osservante, del quale si potrebbe dire, come il protagonista de *Lo stadio di Wimbledon* diceva di sé, che è una figura «sovrapposta» al paesaggio, aggiunta e non integrata con esso.

Alla fine, la descrizione sarà completata col recupero delle presenze umane, recupero che passa, *in primis*, attraverso l'incrocio degli sguardi, quello mobile di Brahe e quello fisso di Epstein: Ci sono pensieri diversi, diversi sentimenti che Brahe attraversa, scartando via via i più immediati, e punti in cui sofferma lo sguardo prima di spostarlo dove deve guardare; inoltre gli sembra [...], che tutto sia fermo e teso e immobile come lo sguardo di Epstein che certamente lo attende alla sua altezza, fisso, e che alla fine Brahe fissa deciso.⁶³

«Attorno e a fianco»: *l'emozione differita*

Come si è visto, Del Giudice propone una serie di elementi fra loro strettamente correlati: il problema della descrizione si collega al problema dello spazio, mentre lo spazio, a sua volta, apre una serie di interrogativi che riguardano il sapere, più precisamente le modalità attraverso le quali è possibile connettere spazialità e conoscenza. Ma ciò che conta, soprattutto, è che il problema della spazialità, e quindi della sua descrizione / rappresentazione, passa attraverso il confronto tra lo scrittore e lo scienziato, anche in termini quasi paradossali, per cui è lo scrittore, il rappresentante per eccellenza della cultura letteraria e umanistica, a guidare lo sguardo dello scienziato, con un rovesciamento che allude alla necessità di una integrazione, di un dialogo il più possibile fecondo tra le due culture.

Detto ciò, appare evidente che i problemi, oltre alla spazialità, riguardano anche la sfera delle emozioni, se è vero che il giovane scienziato – non diversamente dal protagonista de *Lo stadio di Wimbledon* – è impegnato ad auto analizzarsi e, quindi, a verificare la propria assenza, il proprio costante ritardo nei confronti degli eventi che lo riguardano più da vicino, ritardo che si produce in ragione del fatto che «le emozioni vanno più lente, si mettono in moto dopo e si fermano dopo, sono come spostate rispetto agli avvenimenti, attorno e a fianco, una specie di alone e di sfondo che non riesco a percepire bene».⁶⁴

«Attorno e a fianco»: come non pensare, a questo proposito, a Bobi Bazlen? Infatti anche Bazlen – stando, almeno, alla ricostruzione biografico-immaginaria che ne dà Del Giudice – era solito rapportarsi alle cose (alle donne, in particolare) assumendo un punto di vista laterale, scegliendo una marginalità che lo tenesse al riparo da ogni compromissione, da ogni coinvolgimento eccessivo e irreversibile:

Con le donne si comportava da amico non da amante. L'amico si mette fuori della competizione e conserva senza mai sciuparle tutte le possibilità, anzi le deposita all'inizio come garanzia, e la sua seduzione è lenta e calda. Un amico come lui, poi! Le parlo di come si comportava con le donne perché è la cosa che più somiglia a come si comportava con lo scrivere. Tutto si svolgeva attorno e a fianco, anche se credo che per lui tutto fosse dolorosamente centrale.⁶⁵

Indicazione, questa, che ci permette di rileggere *Lo stadio di Wimbledon* con maggiore penetrazione critica, in quanto la freddezza, l'apparente impassibilità del protagonista- narratore, viene a giocarsi proprio nello spazio creato da questa emotività trattenuta e dilazionata, nello scarto offerto da un'emozione che, lungi dall'essere immediata, sembra prodursi soltanto nella distanza, in una sorta di distanziamento protettivo, in un costante, ricercato differire che allontana l'io dall'immediatezza (ma anche dalla incoerenza, e dalla indecifrabilità) del vissuto.⁶⁶

⁶³ Ivi, p. 64.

⁶⁴ Ivi, p. 53.

⁶⁵ SW, pp. 68-9.

⁶⁶ Del tutto evidente, al riguardo, la sostanziale differenza che distingue l'atteggiamento di Del Giudice rispetto a quello di Celati sul tema delle modalità affettive e, più in generale, rispetto al rapporto intrattenuto con la dimensione

Non sarà un caso, allora, che per il protagonista il rapporto con la realtà sia sempre mediato dalle distanze e dalle «misure», che sono vissute – ha scritto Anna Dolfi – «come forze di ordine morale»;⁶⁷ la distanza, quindi, come misura che contribuisce a definire lo spazio entro cui si svolgono le relazioni con gli altri, lo spazio dei rapporti e delle relative modalità affettive. Esempio a questo proposito è il primo colloquio, quello tra il protagonista e l'anziana donna ricoverata: colloquio il cui momento decisivo è quello finale in cui si dice della distanza e, insieme, del suo superamento allorché la donna passa dalla formalità del *lei* alla vicinanza del *tu*, determinando un mutamento, un cambio di tono e di atmosfera che, però, viene rappresentato in termini spaziali, come se si trattasse di percorrere una distanza separante, e di ridurne la portata:

Mi alzo di scatto; o meglio, mi rendo conto di esserci riuscito. Dico che vado via. La lettura cessa di colpo. [...] La donna nel letto mi fissa vuota.

Dice: «Abbracciami».

Ho impiegato un po' di tempo per percorrere la distanza improvvisamente così breve dal lei al tu.⁶⁸

Così, infine, nell'ultima pagina del romanzo, quando l'emozione forte, provata o forse (al solito) dilazionata durante la conversazione con Ljuba Blumenthal, troverà il modo di esprimersi, almeno per un momento, nella modalità offerta da un gesto minimo, essenziale e insostituibile nella sua assoluta banalità: quel gesto con cui il protagonista afferra il dono di Ljuba (un pullover con il collo a V), lasciando scaturire, di colpo, tutta l'intensità affettiva che era stata trattenuta durante la conversazione, ma anche il senso profondo di un incontro forse decisivo, estremo tentativo di afferrare l'elusiva «favola-Bazlen»,⁶⁹ ma proprio quando sembra venir meno ogni interesse rispetto alla ricerca intrapresa, rispetto al proprio ostinato, implacabile interrogare:

La ricerca del giovane scrittore perde l'obbiettivo e si dilata, non conta tanto Bazlen e neppure la sua mancata prova di scrittore, quanto invece la disillusione di ritrovare nella lezione del bel tempo antico un'indicazione che resiste ancor oggi. L'itinerario a ritroso rivela la disperata solitudine dello scrittore e dell'intellettuale nel presente, quanto più il narratore si avvicina alla risposta tanto più si riscopre 'indifferente alla domanda'.⁷⁰

Conclusioni

Dunque, riassumendo: misure, distanze, punti di fuga, traiettorie e sguardi che si incrociano: ancora una volta si conferma il procedere *more geometrico* di Daniele Del Giudice, che però, come si è visto, ha sempre un riconoscibile spessore morale, dal momento che le distanze di cui si parla assumono una precisa significazione in termini di relazionabilità, di capacità di stabilire / mantenere un rapporto con l'altro da sé. (Si potrebbe parlare, riprendendo ancora Greimas, di una spazialità intensamente connotativa, che sfrutta il linguaggio spaziale per dire qualcosa d'altro, al di là dello spazio inteso come semplice 'referenza').⁷¹

esperienciale: «L'uomo, per Celati, è un essere soprattutto 'affettivo', cioè mosso da 'attrazioni', 'intensità', 'umori', 'estri' che cammina nelle nebbie del presente: è, inoltre, *affecté*, ovvero naturalmente condizionato dall'orizzonte esterno. Non cerca protezione in una visione razionale»: RIZZANTE, *Camminare nell'aperto incanto del sentito dire. Due riflessioni su Verso la foce di Gianni Celati*, in BELPOLITI e M. SIRONI (a cura di), *Gianni Celati*, «Riga», 28, 2008, pp. 304-9: 305.

⁶⁷ DOLFI, *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, cit., p. 26.

⁶⁸ SW, pp. 17-8.

⁶⁹ E. PELLEGRINI, *Il vuoto dell'origine. Riflessioni su Roberto Bazlen*, in EAD., *Le città interiori in scrittori triestini di ieri e di oggi*, Moretti & Vitali, Bergamo 1995, pp. 99-110: 99.

⁷⁰ C. DE MICHELIS, *Fedeltà a Del Giudice*, in ID., *Moderno Antimoderno. Studi novecenteschi*, Nino Aragno Editore, Torino 2010, pp. 461-75: 462.

⁷¹ GREIMAS, *Per una semiotica topologica*, cit., p. 129.

È però qui uno dei nodi del problema, su cui tanto la letteratura quanto la scienza sono chiamate ad interrogarsi. A questo proposito possiamo tornare per un attimo al ‘duello’ tra lo scrittore e lo scienziato, alla ‘sfida’ descrittiva che Epstein lancia al giovane fisico: la conclusione, a ben vedere, non fa altro che rimarcare la separatezza (prodotta in questo caso dalla divaricazione tra ‘guardare’ e ‘pensare’) tra figure e cose, tra il soggetto che osserva (ma che di fatto è impossibilitato a vedersi anche qualora volesse farlo) e quello che in precedenza era stato definito lo «sfondo»:

[...] Epstein ha detto: «Adesso non resta che lei». Brahe ha allungato le gambe nel ghiaietto, aveva un sorriso irremovibile: «Io sono io. Non mi vedo. Se non nelle estremità» e mosse i piedi nelle scarpe». «Non volevo turbarla», ha detto Epstein dopo un po’. [...] [...] Guardando si vede solo lo sfondo, pensando si pensa solo la figura. Mai le due cose assieme.⁷²

Di qui la ‘poetica’ dello scrittore Ira Epstein, il cui programma è finalizzato a «raccordare le persone agli oggetti, e gli oggetti all’esperienza e ai sentimenti, alla percezione di sé, alle idee»: un programma che è, in modo molto trasparente, una illustrazione per interposta persona della poetica dello stesso Del Giudice, anche lui preoccupato, esattamente come il suo personaggio, di trovare «una lente speciale, che permette di vedere lo sfondo e la figura nella loro relazione, in pari dignità».⁷³

Lo spazio si viene così a configurare – per riprendere ancora una volta la terminologia di Cavicchioli – come «il luogo di una modalizzazione cognitiva»:⁷⁴ a partire dal rapporto che intercorre tra spazialità e conoscenza (rapporto che per Del Giudice è chiaramente essenziale, e su cui sviluppa le proprie interrogazioni), si evidenziano le differenti modalità conoscitive che si possono porre in atto, in un confronto (quello tra scienza e letteratura) che esalta la necessaria complementarietà dei punti di vista, per cui, come abbiamo visto, l’insufficienza dello sguardo di Brahe (uno sguardo selettivo, che coglie necessariamente solo parte del ‘visibile’) emerge in rapporto all’esigenza di totalità e completezza espressa dallo sguardo dello scrittore, in una sfida che, muovendosi sulla calviniana «superficie delle cose»,⁷⁵ mira anzitutto a restituire la visione «di ciò che esiste»:

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. [...] Lei forse pensa che un visionario sia qualcuno che vede mostri, che vede un ponte tendersi ad arco e scoppiare, non uno che sente la porosità del suo cemento senza toccarlo: io sono un visionario di ciò che esiste, un visionario di quello che c’è, e tale visione, per precisione e densità, non è meno sconcertante.⁷⁶

Obiettivo dello scrittore è dunque quello di riaffermare di continuo, in luogo della separatezza imposta dallo sguardo, la relazione vitale tra io e mondo, tra soggetto e oggetto, con il conseguente, contestuale rifiuto del suicidio, che appare inaccettabile in quanto si pone come «un’improvvisa impennata dell’io, un’inspiegabile uscita dalla relazione».⁷⁷

La «vocazione alla precisione»,⁷⁸ a questo punto, non sarà solo di marca lessicale-linguistica, ma verrà a coincidere con una più generale disposizione nei confronti della realtà, con la ricerca di uno stile che permetta di congiungere «percezione» e «sentimento», l’oggettività dei dati ambientali e la soggettività del sentire individuale, nel superamento di ogni separatezza, di ogni disgiunzione

⁷² AO, p. 65.

⁷³ Ivi, p. 66.

⁷⁴ CAVICCHIOLI, *I sensi, lo spazio, gli umori*, cit., p. 41.

⁷⁵ CALVINO, *Palomar*, cit., p. 51.

⁷⁶ AO, p. 67.

⁷⁷ Ivi, p. 69.

⁷⁸ V. COLETTI, *Storia dell’italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 372-75: 373.

tra io e mondo, tra interiore ed esteriore. Così, in sintesi, nelle frasi che restituiscono la poetica dello scrittore Ira Epstein:

Precisione, [...] sarebbe, se lui ancora scrivesse le sue storie invece di vederle, dire con esattezza questo tipo di aria, questo tipo di luce: consistenza, densità, rilievo sulla pelle del viso. Si tratterebbe di scegliere tra gli aggettivi quello che indica il giusto grado di umidità e di umore, di temperatura e di temperamento, di luore e di lucidità; in breve, quello che salda la percezione e il sentimento in una sola radice, comune o almeno in relazione, come l'aria di una persona e quella che respira.⁷⁹

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

A. AFRIBO, E. ZINATO (a cura di), *Modernità italiana: cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma 2011, pp. 175-77.

COLETTI, V., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 372-375.

DARDANO, M., *Narratori di oggi*, in ID., *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008, pp. 197-202.

DE MICHELIS, C., *Daniele Del Giudice*, in ID., *Fiori di carta: la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 1990, pp. 84-90; poi col titolo *Fedeltà a Del Giudice* in ID., *Moderno Antimoderno. Studi novecenteschi*, Nino Aragno Editore, Torino 2010, pp. 461-75.

⁷⁹ AO, pp. 108-9.

DEL GIUDICE, D., *L'occhio che scrive*, in M. BELPOLITI (a cura di), *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, «Riga», 9, 1995, pp. 176-179.

DOLFI, A., *Sul filo dell'iride. Daniele Del Giudice e la geometria della visione*, «Esperienze letterarie», XIX, 2, aprile-giugno 1994, pp. 19-30.

EAD., *Libri nella valigia e autoritratto dell'Artista da giovane*, in C.A. AUGIERI (a cura di), *Le Identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Manni, Lecce 2005, pp. 266-300.

DRUMBL, J., *Viaggio, narrazione e forma: appunti sulla «poetica» di Daniele Del Giudice*, in M.E. D'AGOSTINI (a cura di), *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario*, Guerini e Associati, Milano 1987, pp. 105-117.

GUAGNINI, E., *Del Giudice a Trieste, in cerca di Bazlen*, in ID., *Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori*, Diabasis, Reggio Emilia 2009, pp. 136-139.

PIERANGELI, F., *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*, Studium, Roma 2000, pp. 65-68.

PULLINI, G., *Tra poesia e cronaca: le «maschere» del romanzo italiano fine secolo*, «Studi novecenteschi», XXVII, 59, giugno 2000, pp. 211-237.

RELLA, F., *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996, p. 90.

VOLPI, S., *Lo stadio di Wimbledon: per una teoria dell'adattamento*, «Studi novecenteschi», XL, 86, luglio-dicembre 2013, pp. 367-376.