

I saggi raccolti in questo volume derivano dalle relazioni presentate dagli autori al convegno *Atlante Del Giudice*, svoltosi il 20 giugno 2025 presso l'Università degli Studi di Milano. Il convegno è stato la prima iniziativa del gruppo di ricerca *Manovre di volo*, costituito nell'ottobre del 2024 presso la stessa Università di Milano con l'intento di promuovere lo studio dell'opera di Daniele Del Giudice, e si inserisce, con questi atti, in un clima di rinnovata attenzione della comunità scientifica per l'autore dello *Stadio di Wimbledon*. Del Giudice non è certo una figura da scoprire, ma alcune regioni della sua produzione sono ancora largamente da esplorare. Gli interventi critici degli ultimi anni hanno intrapreso questa esplorazione e i saggi compresi in questo volume vorrebbero offrire un ulteriore contributo in questo senso. Soffermandosi sullo *Stadio di Wimbledon*, su *Atlante occidentale*, sulla narrativa breve, sulla saggistica e infine sull'archivio di Del Giudice, ma sempre pensando al complesso della sua opera, essi ne propongono letture diverse, convergendo però nel riconoscere nella sua scrittura una costante interrogazione della capacità della letteratura di rappresentare e quindi conoscere la realtà.

Stefano Ballerio è docente di Critica Letteraria e Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Milano. Ha costituito e coordina il gruppo di ricerca "Manovre di volo. Un laboratorio sull'opera di Daniele Del Giudice" ed è autore di *Il volo* e «*tutto il resto*». *Lettura di* Staccando l'ombra da terra *di Daniele Del Giudice* (Ledizioni 2025).

Marco Tognini insegna Letterature Comparete e Intermedia Theory presso l'Università degli Studi di Milano, dove si è addottorato in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale. Suoi saggi di critica e teoria della letteratura sono apparsi su «Allegoria», «Altre Modernità», «Letteratura e Letterature» e «Status Quaestionis».

Testi e testimonianze di critica letteraria 24

Ballerio, Tognini

Atlante Del Giudice

Atlante Del Giudice

Atti del convegno di Milano

20 giugno 2025

A cura di Stefano Ballerio e Marco Tognini

www.ledizioni.it



Euro 00,00



Ledizioni

Atlante Del Giudice

Atti del convegno di Milano, 20 giugno 2025

A cura di Stefano Ballerio e Marco Tognini

Ledizioni

© 2026 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Atlante Del Giudice. Atti del convegno di Milano, 20 giugno 2025
A cura di Stefano Ballerio e Marco Tognini

Prima edizione: luglio 2026

ISBN cartaceo: 9791256008490
ISBN eBook: 9791256008506
ISBN PDF web: 9791256008513

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Andrea Acribo, Università di Padova
Stefano Ballerio, Università di Milano
Federico Bertoni, Università di Bologna
Giuseppe Carrara, Università di Milano
Silvia Contarini, Università di Udine
Angela Fabris, Universität Klagenfurt
Stefano Ghidinelli, Università di Milano
Andrea Mirabile, Vanderbilt University, Nashville
Pierluigi Pellini, Università di Siena
Niccolò Scaffai, Università di Siena
Beatrice Stasi, Università di Lecce
Ada Tosatti, Université Sorbonne Nouvelle, Paris

Sommario

Introduzione	9
L'abitatore degli archetipi, ovvero Del Giudice sentimentale <i>Alessandro Cinquegrani</i>	15
L'arte del semplice passaggio. La scrittura come probabilità del naufragio ne <i>Lo stadio di Wimbledon</i> <i>Davide Tempesta</i>	33
L'importante era elaborarne un sentimento. Inchiesta e forme della conoscenza nello <i>Stadio di Wimbledon</i> <i>Marco Tognini</i>	51
Oggetti, personaggi, luoghi: riflessioni sulla spazializzazione nella narrativa di Daniele Del Giudice <i>Marzia Beltrami</i>	67
«Tutto quello che nel quadro non c'è». L' <i>ekphrasis</i> nel <i>Museo di Reims</i> di Daniele Del Giudice <i>Andrea Mirabile</i>	85
Vedi alla voce: Narrare. La saggistica di Del Giudice e il suo contesto <i>Michele Farina</i>	101
Mediologie di Del Giudice: <i>Evil Live</i> e « <i>Com'è adesso!</i> » <i>Stefano Ballerio</i>	117
Affacciarsi alle parole con prudenza <i>Enzo Rammairone</i>	131

Introduzione

Stefano Ballerio

I saggi raccolti in questo volume derivano dalle relazioni presentate dagli autori al convegno *Atlante Del Giudice*, svoltosi il 20 giugno 2025 presso l'Università degli Studi di Milano. Il convegno è stato la prima iniziativa del gruppo di ricerca *Manovre di volo*, costituito nell'ottobre del 2024 presso il Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici della stessa Università di Milano con l'intento di promuovere lo studio dell'opera di Daniele Del Giudice.¹ In questo senso, mi sembra che i saggi che qui si presentano, come le iniziative da cui essi derivano, si inseriscano in un clima di rinnovata attenzione della comunità scientifica per l'autore dello *Stadio di Wimbledon*. Del Giudice non è certo una figura da scoprire, ma alcune regioni della sua produzione, a cominciare da quella giornalistica per «Paese Sera», sono ancora largamente da esplorare, e complessivamente le ricerche si sono distribuite in modo ineguale, privilegiando decisamente le opere degli anni ottanta – *Lo stadio di Wimbledon*, *Atlante occidentale* e *Nel museo di Reims* – rispetto alle successive. Inoltre, la critica ha spesso seguito le tracce segnate dall'autore stesso nelle sue pagine di riflessione autoesegetica e criticoletteraria: fatto comprensibile, se si pensa alla lucidità e al fascino di quelle pagine e comunque all'importanza di ascoltare le riflessioni di poetica di un autore di cui si studino i testi, ma anche pratica per sé insufficiente all'elaborazione di un discorso critico adeguato, come suggerisce lo stesso Del Giudice, peraltro, quando avvisa che l'opera di uno scrittore non può essere ridotta nei termini della sua progettualità e autocoscienza. Gli interventi critici degli ultimi anni, ad ogni modo, hanno cominciato ad allargare l'esplorazione dell'opera di Del Giudice e i saggi che seguono vorrebbero offrire ulteriori contributi in questo senso. In essi, due questioni ricorrono insistentemente: quella del posizionamento storicoletterario di Del Giudice, alla quale è legata anche la considerazione dei suoi rapporti con autori quali Italo Calvino o Primo Levi, nonché con altri della sua generazione, e quella correlata del rapporto fra letteratura e realtà, o di come la letteratura possa essere rappresentazione della realtà. Se dovessi tentare una sintesi, direi che

¹ Al gruppo appartengono gli autori degli interventi e altre colleghe e colleghi. Non nomino tutti per brevità, ma all'indirizzo <https://studilefili.unimi.it/it/ricerca/risorse-e-luoghi-della-ricerca/laboratori-di-ricerca/manovre-di-volo-un-laboratorio-sullopera-di-daniele-del-giudice> si possono trovare ulteriori informazioni.

Del Giudice è riconosciuto come un autore che riafferma la capacità della letteratura di essere rappresentazione della realtà, contro una certa idea postmoderna di autoreferenzialità e derealizzazione, ma senza perdere la consapevolezza delle specificità e della problematicità di questa rappresentazione, e quindi senza dimenticare la lezione della stessa postmodernità (e della teoria letteraria, innanzitutto strutturalista, che l'ha accompagnata). D'altra parte, ciascuno dei saggi si dispiega in direzioni critiche ed ermeneutiche proprie, di cui non vorrei sminuire l'originalità.

Alessandro Cinquegrani, nel suo intervento su Del Giudice «abitatore degli archetipi» o «sentimentale», prende le mosse da tre elementi della biografia dell'autore che diventano materia della sua scrittura e possono essere pensati come «archetipi»: esperienze dell'estremo, che stridono con l'esperienza quotidiana, e insieme origine della scrittura, dimensione del simbolico. Del Giudice rappresenta una letteratura che cerca di esistere fra l'archetipo e il mondo, nella scia di Franz Kafka e di Maurice Blanchot, ma più ancora per la necessità di rielaborare gli insegnamenti di Calvino, da una parte, e quelli di Levi, dall'altra. E ciò avviene, nota Cinquegrani, con un'urgenza che deriva dal momento storicoculturale e che quindi sembra essere condivisa da altri scrittori più o meno suoi coetanei come Antonio Tabucchi, Gianni Celati o Gesualdo Bufalino. Senza pensare la propria opera come superamento e senza credere a semplici ritorni, Del Giudice cerca dunque di ricostruire un *perceiving subject* che in una certa postmodernità sembrava cancellato, ma entro un'idea complessa, anche concettuale e linguistica, delle percezioni e del sentire di questo soggetto; si propone di riportare l'uomo nella «zona», ossia nella letteratura, di reintegrare nella propria scrittura di archetipi un personaggio uomo che è tale innanzitutto per il suo sentire. «In questo senso», conclude Cinquegrani, «possiamo parlare di un Del Giudice sentimentale, ovvero di un uomo e uno scrittore abituato ad abitare gli archetipi e che da lì si ostina a voler esperire la realtà» (31; darò in questa forma breve i riferimenti interni al presente volume).

Nel successivo saggio di Davide Tempesta, il rapporto contrastato fra letteratura e realtà si ripresenta come «opposizione tra scrittura e non scrittura», o come «dicotomia tra letteratura e vita» (34). Concentrandosi su *Lo stadio di Wimbledon*, Tempesta legge la figura di Bobi Bazlen come simbolo della crisi della letteratura nella sua capacità di rappresentare la realtà e il romanzo d'esordio di Del Giudice come un «un romanzo di ricostruzione», che vorrebbe condurre a «una riattivazione e una rivalutazione della funzione di mediazione della letteratura verso la vita» (36), anche in risposta, di nuovo, ai cambiamenti in atto nel decennio degli ottanta. Tempesta sviluppa la propria lettura anche attraverso l'analisi dell'intertesto bazleniano del romanzo – *Il capitano di lungo corso* e le *Note senza testo* – e l'esame del campo metaforico del naufragio, che Del Giudice usa anche nei propri saggi per descrivere la narrazione e la storia letteraria. Come suggerisce la metafora del naufragio, la scrittura può fallire e questa eventualità la lega all'idea di probabilità.

Tempesta si sofferma allora sull'idea delgiudiciana di una narrazione probabile e sulla sua dicotomia di mimesi e *phantasia*, rilevando anche la ripresa delle riflessioni di Massimo Cacciari nel suo *Nuovo spazio del Trauerspiel* (1980), e ricorda come il percorso conduca tuttavia al riconoscimento della necessità della scrittura. *Lo stadio di Wimbledon*, infine, riafferma «la possibilità e la necessità di una mediazione tra realtà e rappresentazione» letteraria (50).

Sullo *Stadio di Wimbledon* e sul rapporto fra letteratura e realtà si sofferma anche il saggio di Marco Tognini, che parte però dal rilievo di come Del Giudice attribuisca alla letteratura una funzione conoscitiva, la quale spesso si traduce in indagini o esplorazioni condotte attraverso il linguaggio, come avviene nello *Stadio di Wimbledon*, in *Atlante occidentale*, nel *Museo di Reims* o in *Orizzonte mobile*, e narrativamente, incarnate in personaggi che ne sono i mediatori. E sono indagini ed esplorazioni della realtà, innanzitutto, ma anche, congiuntamente, della scrittura stessa. Tognini guarda alla *detective story* come paradigma dell'inchiesta narrativa, considerando sia le interpretazioni postmoderniste del genere, sia la recente letteratura di inchiesta di *non-fiction* e in particolare le investigazioni biografiche su figure di scrittori. Fra queste, particolarmente interessante è *Flaubert's Parrot* di Julian Barnes: pubblicato nel 1984, un anno dopo *Lo stadio di Wimbledon*, il romanzo di Barnes, come quello di Del Giudice, racconta di un'inchiesta intorno a uno scrittore. Tognini confronta le due opere per caratterizzare per comparazione «il funzionamento e il posizionamento storico-letterario dello *Stadio*» (56) e conclude che, al di là delle analogie, il romanzo di Barnes è un romanzo postmoderno, in quanto smantella le convenzioni e gli orizzonti di attesa dell'inchiesta bio-storiografica usando il *pastiche*, l'ironia, la *mise en abyme* e la metalessi; quello di Del Giudice, diversamente, «problematizza l'assiologia della scrittura e si colloca su un versante etico» (65), per ritrovare la necessità della scrittura per la vita e per una conoscenza del reale.

Un aspetto del reale a cui Del Giudice ha sempre dedicato la propria attenzione è lo spazio. Marzia Beltrami studia quindi le strategie narrative di spazializzazione dello *Stadio di Wimbledon* e di *Atlante occidentale*, mediante accurate analisi testuali che usano gli strumenti della narratologia cognitiva e integrano le riflessioni dell'autore stesso sulla letteratura e sulla propria poetica. Da queste analisi, *Lo stadio di Wimbledon* emerge come «un romanzo ellittico», caratterizzato da uno spazio narrativo «discontinuo» che si costituisce intorno a pochi luoghi e oggetti, identificati come «zone d'attenzione circoscritta» intorno alle quali sono enfatizzati i «vuoti» e le «aree di indeterminatezza» (68). Nel suo romanzo d'esordio, Del Giudice costruisce «il senso dello spazio [...] soprattutto a livello degli *spatial frame*, attraverso l'interazione diretta del personaggio con gli spazi circoscritti e gli oggetti che gli sono più prossimi», in modi per cui è difficile, per chi legge, integrare questi spazi in uno *story space* più ampio (76-77). In *Atlante occidentale*, diversamente, i cambiamenti della prospettiva narrativa e il disancoramento della resa dello spazio dalla

percezione di un personaggio specifico conducono a «uno spazio narrativo più omogeneo e potenzialmente completo», che agevola cognitivamente il passaggio «dal livello degli *spatial frame* a quello dello *story space*» (81). Il tratto distintivo della spazializzazione del secondo romanzo potrà quindi essere colto nella sua problematizzazione del rapporto tra sfondo e figura, per cui personaggi, oggetti e spazi si posizionano su un unico piano, con un effetto di continuità ma anche di appiattimento e infine di straniamento.

La relazione fra rappresentazione e realtà e la dimensione spaziale sono in gioco anche nel *Museo di Reims* e nel saggio che Andrea Mirabile dedica a questo lungo racconto. Mirabile ricorda che nell'edizione mondadoriana del 1988, la prima, il testo era accompagnato da una serie di riproduzioni di dipinti di Marco Nereo Rotelli e da una nota in cui Del Giudice avvisava che né il testo spiegava le immagini, né le immagini illustravano il testo: gesto di 'separazione' con il quale Del Giudice proseguiva una tradizione che rimonta alle avanguardie storiche e attraversa la riflessione di critici e teorici francesi ben noti all'autore – e Mirabile segue le diramazioni dei riferimenti, delle citazioni, delle letture e infine dell'intertesto verbale e pittorico del racconto. L'amore di Del Giudice per la pittura non ne era peraltro sminuito, né possiamo dimenticare che, scrivendo del *Palomar* di Calvino, egli insisteva sul potenziale narrativo della descrizione. Lo stesso racconto di Del Giudice dimostra questo potenziale, ma la descrizione, prosegue Mirabile, tende spesso a discostarsi dal visibile, in una deriva del discorso descrittivo che confluisce nella dinamica del desiderio fra i due protagonisti del racconto e fra questi e i dipinti. Si offuscano i confini tra «ciò che si vede con gli occhi e ciò che si 'vede' con la mente (la fantasia, il ricordo, il desiderio)» (93), o tra visione esogena e visione endogena, e con essi le distinzioni tra soggetto e oggetto. Il culmine è raggiunto con il dipinto di David, con il quale è suggerita «una differente nozione di visibilità, insieme ottica ed intellettuale, nel presente e nel passato» (98), che in dialogo con le riflessioni sul visibile di Calvino e di altri – Hans Belting, Christian Bonnefoi – vale anche a interrogarci sull'effettiva visibilità delle immagini nell'era digitale.

Michele Farina porta quindi il discorso sulla saggistica, che notoriamente costituisce una parte consistente della produzione di Del Giudice. Ciò lo avvicina, nota Farina, ad altri narratori e poeti che negli stessi anni, nell'interpretazione di Alfonso Berardinelli, sembrano usare la forma del saggio per orientare il pubblico nella ricezione delle loro opere. Se per Del Giudice si è tardato a riconoscere l'importanza di questa scrittura, il motivo è forse duplice: una parte della sua produzione saggistica è stata raccolta in volume solo negli anni duemila, in pubblicazioni anche postume, e un'altra parte, quella di «Paese Sera», non è stata raccolta ancora; e a ciò si aggiunge la lentezza con cui la critica accademica ha riconosciuto nel saggio un genere letterario vero e proprio. Farina invita ad attribuire il giusto peso alla componente saggistica della produzione delgiudiciana e contribuisce a una sua più precisa collocazione storicoletteraria

considerando il contributo dell'autore per l'antologia feltrinelliana *Esplorazioni sulla via Emilia* (1986). Inoltre, Farina rileva la compenetrazione, nei suoi testi, di scrittura saggistica e scrittura narrativa, suggerendo che «la categoria che descrive meglio la produzione saggistica edita di Del Giudice sia quella della *poetry lecture*», per cui «da presupposti in senso ampio formalisti» egli perviene «a descrivere la propria pratica scrittoria e la propria idea di narrazione» (107). Ne deriva un'estrema autocoscienza letteraria, alla quale tuttavia si unisce una riserva sulla possibilità di illuminare interamente la pratica della scrittura narrativa. E ne deriva, conclude Farina, la possibilità di giudizi di valore contrastanti, che apprezzino la combinazione di saggistica e narrativa (così Franco Fortini, su *Atlante occidentale*) o che al contrario vi risentano un eccesso didascalico (così Giovanni Raboni, sullo stesso romanzo).

Il mio saggio, che segue quello di Farina, si concentra invece su due racconti di *Mania: Evil Live* e «*Com'è adesso!*».² Ho provato a leggere i due testi come momenti di una riflessione che Del Giudice conduce su senso e funzioni della narrazione nella società mediatica tardonovecentesca, mostrando come essi sollecitino un distanziamento critico rispetto alle pratiche rappresentative e di fruizione che la caratterizzano. Congiuntamente, discuto dell'uso che Del Giudice fa di due dispositivi narrativi spesso descritti come caratteristicamente postmoderni, ossia la metalessi e la *mise en abyme*, per valutarne il senso in una prospettiva storicoletteraria. Mi sembra che le conclusioni che raggiungo convergano con le riflessioni di altri contributi sulla compresenza in Del Giudice di una fede nella capacità della letteratura di rappresentare la realtà con una lucida consapevolezza delle sue specificità, nonché sul suo posizionamento oltre la postmodernità letteraria entro la quale tuttavia si era anche (non esclusivamente) formato come scrittore.

Chiude il volume l'intervento di Enzo Rammairone, che ricorda la figura di Del Giudice attraverso un'espressione che questi usa per il maestro Bruno in *Staccando l'ombra da terra* – «Bruno si affaccia alle parole con prudenza» –, ma che Rammairone riferisce all'autore stesso, del quale ricorda il metodo di scrittura «caratterizzato da una lunga gestazione, frutto di viaggi e di ricerca, da un'attenta rielaborazione e da una profonda riflessione sulla scrittura, sul narrare, sulla responsabilità nei confronti del linguaggio» (135). I testi d'archivio inediti citati da Rammairone ci sono sembrati la migliore conclusione per il nostro percorso.

² Devo precisare che il saggio non deriva dalla mia relazione al convegno: ciò che avevo detto in quell'occasione è infatti confluito nella monografia su *Staccando l'ombra da terra* che ho pubblicato alla fine del 2025 (*Il volo e «tutto il resto»*. Lettura di *Staccando l'ombra da terra* di Daniele Del Giudice; per Ledizioni). Non volendo ripetere cose già dette, ho pensato di proporre un testo interamente nuovo. E aggiungo qui che manca agli atti anche il contributo che Roberto Ferrucci avrebbe potuto ricavare dalla sua relazione per il convegno. Siamo grati a Ferrucci, tuttavia, di avere partecipato a quella giornata.

Ma va da sé che la conclusione è provvisoria: sia perché il passaggio dell'archivio di Del Giudice alla Biblioteca Nazionale di Roma apre a future ricerche sul suo laboratorio di scrittura, sia perché il gruppo di lavoro è già impegnato a progettare un prossimo convegno, che ci auguriamo non meno interessante di quello di cui si dà conto in queste pagine.

L'abitatore degli archetipi, ovvero Del Giudice sentimentale

Alessandro Cinquegrani

I. L'abitatore degli archetipi

Nonostante le antologie scolastiche ne siano ancora incomprensibilmente ricche e ne facciano la premessa a qualsiasi discorso letterario, la biografia degli scrittori molto spesso ha un ruolo del tutto marginale per comprenderne l'opera. Ed è così tanto più per uno scrittore come Daniele Del Giudice, del quale chi lo conosceva può certamente ricordare la riservatezza. Come è noto, ad esempio, rifiutava persino di inserire le note biografiche nella quarta di copertina dei suoi libri: contava l'opera, non l'uomo. Del resto, era una persona di eccezionale intelligenza e l'intelligenza si trasforma spesso in arroganza o, come nel suo caso, in pudore. Perciò le notizie biografiche che conosciamo su di lui sono poche: qualche viaggio, il magistero di Grotowsky, qualche amico della statura di Calvino, alcuni interessi e passioni. Anche se recentemente è stato oggetto di alcuni libri narrativi o biografici, uno più astratto, *Un uomo sottile* di Pierpaolo Vettori, uno più prossimo alla sua vita reale, *Il mondo che ha fatto* di Roberto Ferrucci, Daniele Del Giudice resta per lo più un uomo che si sottrae, quasi invisibile, nonostante Ferrucci mostri al lettore aspetti concreti, presenti e tangibili, come quando scherza con una ironia tagliente e a volte goliardicamente spietata.

Ciononostante il lettore conosce molto bene alcuni elementi della sua biografia che si riversano nell'opera e diventano materiale narrabile: la letteratura ovviamente, ma anche il volo, la fisica, l'Antartide. Questi ultimi tre elementi, che, come è noto, costituiscono l'ossatura e il tema della maggior parte dei suoi libri, benché sembrino appartenere a diversi ambiti della conoscenza, hanno un punto in comune: sono archetipi, astrazioni, significati ultimi, che stridono con l'esperienza quotidiana, con la vita minuscola vissuta da ognuno di noi. Abitare quegli spazi della conoscenza significa abitare gli archetipi. E abitare gli archetipi significa frequentare i limiti dell'umano, l'estremo, approssimarsi a un senso assoluto dell'esistenza.

Nei libri, Del Giudice ci racconta tutto questo, esattamente in termini che, sia pure nell'eleganza riflessiva della sua prosa, rimandano a questa accezione. Staccare l'ombra da terra significa operare un sacrilegio, è quasi una bestemmia alla natura stessa dell'essere umano, significa per questo frequentare i territori estremi dell'es-

sere umano. Anche la fisica sfida l'essenza dell'umano, lo mette di fronte a paradossi dell'intelligenza a volte irrisolvibili, supera la percezione empirica del mondo, è paradossale, a volte incomprensibile, apparentemente disumana. Gli esperimenti al CERN di Ginevra portano l'uomo a vedere l'invisibile, a esperire l'infrequentabile, e perciò ad abitare un paradosso, un archetipo. L'Antartide infine, ben lontana dai percorsi turistici che recentemente si stanno diffondendo, è il luogo inabitabile per eccellenza, disumano in quanto estremo, dove ogni gesto quotidiano diventa impossibile o richiede una particolare preparazione e attrezzatura. Frequentare qual luogo significa frequentare l'estremo, ancora una volta abitare un archetipo.

Ciò che sappiamo della vita di Del Giudice – che sappiamo, va da sé, dai suoi libri – dunque, è solo apparentemente eterogeneo, e può generare libri anche formalmente diversi – un romanzo saggio, una narrazione pseudobiografica o di invenzione, un libro di viaggio – ma uniti da una compattezza strutturale, da una coerenza di visione del mondo. Ma l'abitatore degli archetipi, sottraendosi alla contingenza del quotidiano, vive costantemente sul crinale dell'evanescenza. È questo il prezzo da pagare a chi ambisce ad abitare l'inabitabile, è il rischio di scomparire nell'astrazione: «se non zavorri la luce vola tutto», scriveva Ermanno Krumm in un suo verso.¹

Scompare è il tema dei suoi libri, il tema dell'altra sua grande passione, ovvero la letteratura. Il Bazlen dello *Stadio di Wimbledon* è lo scrittore che non scrive, così come Epstein di *Atlante occidentale* è lo scrittore che ha rinunciato a scrivere. Scompaiono nel momento in cui toccano l'archetipo, come se fosse incandescente, come se li trasformasse in fumo: l'archetipo è altro dalla vita, dalla quotidianità, dalla contingenza delle nostre vite minuscole. Se la vita si trasforma in archetipo svanisce. Nel finale dello *Stadio di Wimbledon* – lo ricorda bene Cornelia Klettke in un suo studio² – il gesto semplice e quotidiano di una partita di tennis rischia di tramutarsi in una delle immagini archetipiche per eccellenza, ovvero il segno dell'infinito, così come l'intero spazio letterario del libro si tramuta in una Carta di Mercatore, come recita il primo titolo del manoscritto. In una celebre scena di *Atlante occidentale* Epstein descrive dei fuochi d'artificio e nelle sue parole diventano «un emisfero settentrionale di tracchi e bengala, coi continenti incandescenti e due tempietti opposti uno di torce bianche al magnesio e l'altro di cupole rosse».³ La letteratura, l'altra passione di Del Giudice, rischia di rifuggire nell'archetipo, oppure gli resiste

¹ Cfr. D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013 e la recensione di P. Citati, *Naufragare nella luce*, «Corriere della Sera», 10 febbraio 2013, dove scrive tra l'altro: «sono egualmente luce le idee, le sensazioni, i sentimenti, le parole che in questo momento Del Giudice adopera».

² Cfr. C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Cesati, Firenze, 2008.

³ D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, 1985, p. 151.

scavando nel quotidiano, ma è sempre su quel crinale, pronta a scomparire. Il Marat di David nel finale del *Museo di Reims* è «liberato soprattutto da se stesso»,⁴ ovvero scagionato dalla propria vita e reso un simbolo universale. Tutti questi libri raccontano di una realtà che scompare – nello scrittore sommerso, nella fisica delle particelle, nell'*ekphrasis* fittizia dei quadri del museo – e scompare per l'avvicinamento progressivo all'archetipo.

II. Oltre il tempo di scomparire

Secondo Del Giudice – in questo, per la verità, è molto coerente con un pensiero diffuso – la letteratura moderna inizia da Kafka, che descrive come un autore soglia («già con Kafka siamo in un'era nuova»)⁵. Nello *spazio letterario* Maurice Blanchot parte proprio da lui (e da Mallarmé) per definire le ragioni dello scrivere. Si legge in uno dei diari dello scrittore praghese: «Io sono altrove. Solo che la forza di attrazione del mondo degli uomini è mostruosa, e in un istante può far dimenticare tutto. Ma altrettanto grande è la forza di attrazione del mio mondo».⁶ Esiste una polarizzazione tra il mondo degli uomini, quello che noi chiameremmo realtà, e un altrove, che è un universo inesistente, astratto, come il mondo degli archetipi, in cui tutta la realtà si volatilizza.

In *Atlante occidentale*, in una conversazione tra i due protagonisti Brahe e Epstein, si immagina un dialogo a Praga tra Kafka e Einstein. La convergenza del lavoro del fisico e quello dello scrittore sta proprio nell'individuare quelle che in quel romanzo vengono chiamate le *non-cose*, nell'individuare il momento della scomparsa della realtà, dell'evanescenza, della volatilizzazione: «la forza di attrazione del mio mondo», lo chiama Kafka. L'atlante della luce, l'opera alla quale tende il lavoro di Epstein, sarebbe il registro di questa evanescenza.

Secondo Blanchot: «Nell'opera, l'artista non si difende solo dal mondo, ma anche dall'esigenza che lo attrae fuori dal mondo». «L'opera in corso – aggiunge – si espone o a rinunciare alla sua origine esorcizzandola con facili prestigi, o a risalire

⁴ D. Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Mondadori, Milano, 1988, ora in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 5-37: 28.

⁵ D. Del Giudice, *Calvino uno scrittore di formazione*, in G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino. Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi, 26-28 febbraio 1987)*, Garzanti, Milano, 1988, ora in *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, p. 54.

⁶ La citazione con la relativa traduzione italiana che altrove in parte differisce, proviene direttamente da M. Blanchot, *Lo spazio letterario* [1955], Il Saggiatore, Milano, 2018, p. 82.

sempre più vicino a essa rinunciando al proprio compimento». ⁷ I due mondi sono entrambi inabitabili nella loro totalità: l'origine, ovvero l'archetipo, va esorcizzata o avvicinata, ma non può mai essere abitata. Questa inabitabilità dell'origine, assieme alla sua inevitabilità, rende l'opera e il suo autore eternamente vicini al silenzio o allo scomparire, come dice Blanchot, o costantemente sul crinale dell'evanescenza:

Io apporto a quella parola incessante la decisione, l'autorità del mio proprio silenzio. Attraverso la mia mediazione silenziosa, rendo *sensibile* l'affermazione ininterrotta, il gigantesco mormorio su cui il linguaggio, palesandosi, diviene immagine, diventa immaginario, profondità parlante, indistinta pienezza vuota. Tale silenzio ha la sua origine nell'invito a scomparire che sperimenta ogni scrittore. ⁸

Lo sperimenta ogni scrittore e massimamente Del Giudice, per cui l'atto dello scrivere:

È una forte vocazione a essere niente. Nel senso che se qualche cosa devi fare è lasciarti attraversare, perforare da tutto, da ciò che chiamiamo «mondo», «realtà», o «linguaggi», devi avere una disposizione ad essere una lampadina, un paracarro, un albero, tutto quello che non sei. ⁹

Questa disposizione a scomparire, o a essere niente, è l'attitudine dello scrittore a abitare lo spazio che c'è tra il mondo e l'altrove, tra la realtà e gli archetipi, ovvero quella *zona del narrare* che, come si vedrà, Del Giudice descrive così bene. È una disposizione propria della modernità: nella prefazione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello nel tratteggiare diverse categorie di scrittori definisce una polarizzazione tra lo «scrittore storico» e quello «simbolico», attribuendo a se stesso, e implicitamente a ciò che ritiene la buona letteratura, il ruolo di «scrittore filosofico», che oltre a seguire le vicende dei personaggi «sent[e] un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammett[e] figure, vicende, personaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale», ¹⁰ ovvero si situano in una zona mediana tra la storia e il senso, tra la realtà e l'archetipo. Ma oltre a una disposizione generale della letteratura nella modernità questa questione diviene di bruciante attualità nel tempo in cui Del Giudice scrive.

⁷ Ivi, p. 59.

⁸ Ivi, p. 20.

⁹ D. Del Giudice, *La zona del narrare*, in Id. *Del narrare* cit., pp. 167-193: 188 (per una ricostruzione delle precedenti pubblicazioni del contributo o di parti di esso, si rimanda alla nota del curatore a p. 193).

¹⁰ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Id., *Il meglio del teatro. Drammi scelti*, a cura di P. Gibellini, BUR, Milano, 2016, p. 328.

All'inizio degli anni Ottanta, morto ormai da qualche anno Pasolini, il primo punto di riferimento per i giovani scrittori è ovviamente Italo Calvino, ed è un riferimento tanto più per Del Giudice che a lui deve il suo esordio e anche un intenso dialogo e confronto importante e formativo per entrambi, che nasce fin dal primo incontro per un'intervista per «Paese Sera». Quando Guido Neri si complimenterà con Calvino per un'altra intervista, lui gli risponderà: «quella lì del 'Resto del Carlino' non dicevo proprio niente perché l'intervistatore non mi invogliava. Invece ce n'è stata una su 'Paese Sera' 7 gennaio che è proprio un'intervista in cui dico qualcosa, credo».¹¹ È l'inizio di un rapporto solido e duraturo.

Ma con un maestro così importante e così ingombrante bisogna fare i conti, e chiedersi in che direzione andare per non essere uno sterile imitatore e quale sia lo spazio della propria scrittura. In un'intervista del 1986 Del Giudice circoscrive proprio la differenza tra lui e Calvino:

La differenza più sostanziale fra me e lui, e che forse sottolinea anche una differenza generazionale, è che Calvino metteva al centro della sua narrazione il problema. Ogni volta che parlando con lui arrivavamo a definire un problema, poi, questo problema lui lo metteva esplicitamente a tema della sua narrazione, mentre la mia idea è che i problemi devono essere delle specie di pile atomiche, di nuclei energetici che danno origine a comportamenti, che mettono in moto comportamenti.¹²

Il punto, per dirla con una celebre espressione di Salvatore Quasimodo è «Rifare l'uomo: questo il problema capitale. Per quelli che credono alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo, diciamo che il tempo delle "speculazioni" è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno».¹³

¹¹ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano, 2000, p. 1360. Per l'intervista a cui si riferisce cfr. *Un altrove da cui guardare l'universo. Colloquio con Italo Calvino*, «Paese Sera», 7 gennaio 1978, poi con il titolo *Situazione 1978*, in *Eremita a Parigi* (1994), in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, tomo II, pp. 2828-2834. Sui rapporti tra Calvino e Del Giudice e in particolare su questa intervista, sono intervenuto brevemente in A. Cinquegrani, *Contemporanei - Daniele Del Giudice*, in M. Belpoliti (a cura di) *Calvino A-Z*, Electa, Milano, 2023, pp. 436-438, ma cfr. almeno S. Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, «Cahiers d'études italiennes», n. 14, 2012.

¹² R. Ferrucci, *Il mondo che ha fatto*, La nave di Teseo, Milano, 2025, p. 219.

¹³ S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano, 1996, p. 272.

Con questo discorso del 1946 Quasimodo sentiva la necessità di uscire dall'ermetismo, anche come conseguenza dell'urgenza della storia, ovvero la fine della guerra mondiale. Del Giudice si trova in un punto simile, benché meno dirompente: un certo postmoderno aveva escluso l'uomo dalla narrazione, un certo strutturalismo aveva portato alla disumanizzazione della letteratura in un'epoca in cui il terrorismo avrebbe dovuto ricondurre la scrittura all'urgenza bruciante della storia. Dice ancora Del Giudice su Calvino:

Per me il passo è in qualche modo diverso proprio perché comunque la narrativa che a me piace è fatta di storie, e anche di sentimenti, di avventura, tenendo conto però che delle storie, dei sentimenti, del sentire in senso lato, e dell'avventura, fa parte tutto il mondo della percezione, anche il mondo intellettuale, nel senso che ormai tutte le nostre percezioni sono percezioni anche intellettuali.¹⁴

Ovvero, detto in termini più semplici, era necessario dopo Calvino riportare il focus dal problema all'uomo. Ed è per questo che quando in un convegno del 1987 Del Giudice ricorda l'amico scomparso, valorizza il suo essere uno *scrittore di formazione*, spostando il focus dall'opera all'autore che è la dimensione di realtà presente nella sua letteratura. Una narrativa centrata sul problema, ovvero sull'archetipo, sull'idea, sul valore universale, perde il contatto con la realtà e oltrepassa il crinale dell'evanescenza, a meno che non comprendiamo che c'è un altro legame con la realtà che è proprio la resistenza della figura dell'autore: «insomma, nell'epoca moderna la nostra relazione è, o non è, sempre più direttamente con lo scrittore stesso, con il suo modo delicato o complicato o ironico di dire “io” e sempre meno con i suoi personaggi».¹⁵ Questo modo di leggere Calvino è il sistema per esorcizzarne la supposta sterilità della pagina intesa come fuga tutta razionale nel problema o nelle idee. Del resto, lo stesso Calvino fin dalla prima intervista su citata con Del Giudice, dice: «Devo costruire oggetti che esistano per sé, cose come cristalli, che rispondano a una razionalità impersonale» oppure «il cosmo non esiste, nemmeno per la scienza».¹⁶ Questo, nei fatti, esclude quello che Del Giudice diceva di amare, ovvero le storie, i sentimenti, il sentire in senso lato, ovvero l'uomo e la realtà.

Ma è vero anche il contrario. Un altro degli autori fondamentali nel suo tempo era Primo Levi. Nel 1997 Del Giudice scrive l'introduzione all'edizione delle sue opere per I Millenni Einaudi. Se Calvino era l'autore in grado di narrare *il problema*,

¹⁴ Ferrucci, *Il mondo che ha fatto* cit, p. 219.

¹⁵ D. Del Giudice, *Calvino uno scrittore di formazione* cit., p. 54. Su questi temi mi permetto di rimandare al mio A. Cinquegrani, *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Carocci, Roma, 2024.

¹⁶ D. Del Giudice, *Un altrove da cui guardare l'universo* cit.

astratto, assoluto, archetipico, Levi è l'autore che si confronta con la realtà più cruda e bruciante, che, nonostante tutto, mantiene lo sguardo fermo per descrivere quale fosse l'incredibile realtà che stava vivendo nel Lager. Nella polarità su descritta tra mondo reale e mondo immaginario, i due autori si situano quindi ai due poli opposti, ma mentre per Calvino Del Giudice tenta di valorizzare proprio la dimensione che si emancipa dall'astrazione e diventa reale (lo scrittore di formazione), per Levi fa l'operazione contraria e inizia titolando il primo paragrafo della sua Introduzione *Il testimone ha la sua funzione, la sua finzione*. Si tratta di un titolo audace, in qualche modo moralmente rischioso, perché nella percezione comune la condizione del testimone è tale nel momento in cui riporti soltanto la verità (tanto più in un tempo in cui il negazionismo era già un'aberrazione troppo diffusa contro la quale Levi oppose *I sommersi e i salvati*). Ma a Del Giudice interessa proprio e primariamente quella dimensione:

C'è un effetto letterario da produrre, quello del testimone, una rappresentazione e messa in scena delle cose, vincolata strutturalmente ed eticamente a un esito di verità. Ed è qui che il testimone mette al lavoro la finzione, la sua finzione. L'esito di verità non è soltanto, ovviamente, quello degli eventi narrati, ma la verità quanto più approssimata all'"indicibile" cuore di ciò che appare non parlabile, ciò cui ogni parola è inadeguata, l'evento esperienza del Campo.¹⁷

Se da una parte c'è la realtà e dall'altra l'evento indicibile e assoluto, la letteratura, ovvero la finzione è la zona che permette l'avvicinamento a entrambi senza tuttavia aderire a nessuno dei due poli. *Se questo è un uomo*, e la sua grandezza, nascono proprio da questa disposizione a trasformare la realtà in astrazione e l'astrazione in realtà dicibile:

Levi riesce a dare la forma che dà a *Se questo è un uomo* non perché è un chimico, ma al contrario perché è fin da subito un narratore, uno scrittore, formato, certo, anche scientificamente, che 'scrive' mentalmente l'esperienza del Campo nel tempo stesso in cui la vive. Già lì, ad Auschwitz durante Auschwitz, si mette al lavoro la forma che il libro avrà successivamente, e rapidissimamente, al suo ritorno.¹⁸

È questa l'idea di letteratura che ha Del Giudice: la realtà non diventa rappresentazione ma è consustanziale ad essa: non una metamorfosi, ma un ibrido, come dirà per le creature leviane dei racconti fantastici, «ibridazione di sentimenti»¹⁹.

¹⁷ D. Del Giudice, *Primo Levi*, in P. Levi, *Opere Complete*, Einaudi, Torino, 1997, ora in Del Giudice, *Del narrare* cit., p. 10.

¹⁸ Ivi, p. 26.

¹⁹ Ivi, p. 44.

I punti di partenza, dunque, gli inneschi letterari di Calvino e Levi sono opposti ma nel momento in cui viene a mancare la realtà – ovvero dopo la fase testimoniale della sua letteratura – i percorsi dei due autori convergono, e anche Levi nei suoi racconti fantastici traveste narrativamente *il problema*.

Di fronte a questo doppio magistero, dunque, la questione che si pone a Del Giudice è come stare nello spazio tra l'astrazione dell'archetipo e l'evidenza della realtà, tra il mondo tangibile e l'altrove kafkiano. È il dilemma che sorge come un mistero nel *Museo di Reims* quando alla realtà si sovrappone senza apparente ragione l'invenzione, che tuttavia prende le mosse dalla realtà stessa e si giustifica solo di fronte ad ogni singolo quadro, che rappresenta il necessario avvio della narrazione, o meglio dell'*ekphrasis* fittizia.

Il legame con Calvino e Levi e le loro posizioni dapprima opposte e poi convergenti rende evidente che la questione centrale era allora, anche storicamente, l'evoluzione del ragionamento sulla letteratura, la transitività della narrazione, ovvero il rapporto tra letteratura e mondo, tra mondo scritto e mondo non scritto, tra le parole e le cose, che in quell'epoca diventava bruciante:

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. [...] c'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». Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo.²⁰

La possibilità della rappresentazione era il tema che Del Giudice ritrovava nell'opera, e anche nell'esperienza di vita, di Primo Levi, ed è ciò che si ripropone di fare fin dallo *Stadio di Wimbledon*: «*rappresentazione* era ciò che a me stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che invio all'editore col titolo *Carta di Mercatore*. È noto che il secondo nome della Carta cinquecentesca, alla base della moderna cartografia, è appunto *Rappresentazione*».²¹ Ma per farlo utilizza un personaggio che è anche un *alter ego* di sé, a testimonianza della dimensione transitiva del testo. Diceva, parlando del suo rapporto con Calvino: «la narrativa che a me piace è fatta di storie, e anche di sentimenti, di avventura», e né la rappresentazione né la realtà sono questo, piuttosto questa narrativa è una vasta area intermedia. E infatti: «Lo stesso primo libro che ho scritto, *Lo stadio di Wimbledon*, è la storia dell'attraversamento di un punto di negazione della possibilità stessa di rappresen-

²⁰ Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 177.

²¹ Ivi, p. 178.

tazione, in questo caso attraverso la narrazione, il racconto del proprio tempo, è un libro proprio di ripresa».²²

Dunque c'è la necessità di attraversare il tempo di scomparire che aveva caratterizzato la storia letteraria precedente. L'idea della transattività della letteratura è ancora imperfetta e deve fare i conti sia con la realtà inattendibile o evanescente, fatta di non cose, sia con la pura astrazione della Carta di Mercatore. A imporre questa urgenza è il momento storico-culturale:

Negli anni '70 c'è stata una rottura forte, [...] è la rottura provocata dai linguaggi forti, quello dell'ideologia, della psicanalisi, della psicolinguistica, che corrisponde anche a un grande aggiornamento culturale di questo Paese, e da un punto di vista culturale al compimento della sua modernizzazione. Tutto questo, in qualche modo, aveva spinto ai margini la rappresentazione attraverso il racconto e la poesia, considerate non effettuali, non fattibili.²³

Perciò era necessario – per usare termini molto più popolari e di necessità approssimativi – rifare l'uomo, un uomo in grado di fare i conti con la realtà senza aderirvi passivamente, in grado di trasformarla in rappresentazione che non fosse astratta, in grado di affrontare il problema, come diceva per Calvino, ma rendendolo umano, tangibile, effettuale.

Del Giudice non ama i discorsi generazionali, che pure si ritrova a fare, parlando di epoche e di decenni, ma è una questione che innerva gli anni Ottanta, la questione centrale per Tabucchi che, in *Notturmo indiano* (1984), mostra il processo più che il punto d'arrivo, ricostruendo l'umano nello spazio – nella zona – tra la realtà e il mito in un viaggio che ricorda la peregrinazione del protagonista dello *Stadio di Wimbledon* (1983); è la questione che affronta Tondelli, fin da *Altri libertini* (1980) quando scende nelle strade nebbiose per incontrare realtà marginali, o ancor di più in *Camere separate* (1989), nella costruzione quasi ossessiva di un Leo uomo nello spavento del lutto; è il problema di Camon che proprio allora, con *La malattia chiamata uomo* (1981), passa dalla narrazione degli sconfitti alla narrazione del sé nelle profondità più oscure raggiunte con la psicoanalisi; è il tema di Gianni Celati che muta profondamente la sua scrittura con *Narratori delle pianure* (1985); ma è il tema più forte anche di Bufalino, nel suo avvicinamento e allontanamento dall'esperienza biografica, nelle parole senza cose di *Diceria dell'untore* (1980); e lo è persino per Goffredo Parise, seppure di un'altra generazione, quando nei *Sillabari* (1972-1982) torna a circoscrivere «i sentimenti umani essenziali».²⁴

²² Ivi, p. 179.

²³ Ivi, p. 179.

²⁴ G. Parise, *Sillabari*, Adelphi, Milano, 2009, quarta di copertina.

La questione è dunque generazionale, ma per Del Giudice si fa più centrale e più bruciante, perché sospinta da un interrogativo: come può l'abitatore degli archetipi vivere nella zona intermedia che sta tra gli archetipi e la realtà? Come può l'abitatore degli archetipi abbandonarli per tornare ad accedere alla realtà?

III. A ritroso dalla Zona

La definizione è ormai celebre, perché suggestiva e narrativamente potente: «Se devo dire che cos'è per me il romanzo, o la narrazione, preferisco una definizione spaziale. Penso il romanzo come *la zona*. Più esattamente come “zona” o “campo di energie”. [...] Il romanzo è per me *la zona*, zona di detriti, materia calda e brulicante. Zona delle emergenze, di quel che emerge ai limiti del già conosciuto, informe, incompiuto, appena nato».²⁵

Bellissima definizione, da molti ripresa e discussa, ma anche, per stessa ammissione dell'autore, sibillina («non è nelle mie possibilità chiarire o definire i caratteri dell'atto del narrare, né della *zona* stessa»)²⁶ A partire da *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon e da *Stalker* di Tarkowski, Brian McHale usa lo stesso termine *zona*, «The Zone», in *Postmodernist Fiction*, un testo che non sappiamo nei fatti se Del Giudice leggesse, ma l'atipica convergenza può portare a pensare che almeno le due fonti di McHale contribuissero all'immaginario di Del Giudice, e forse anche il testo era a lui noto, almeno nella misura in cui analizza *Le città invisibili* di Calvino.

La caratteristica principale di questa zona, tipica della letteratura postmoderna, è «the collapse of *ontological* boundaries»,²⁷ che McHale ritrova sia nello spazio propriamente narrativo sia nella dimensione narratologica o conoscitiva. Esiste una differenza sostanziale tra le narrazioni moderniste e quelle postmoderniste, che risalgono proprio all'interpretazione della zona:

The space of a fictional world is a construct, just as the characters and objects that occupy it are, or the actions that unfold within it. Typically, in realist and modernist writing, this spatial construct is organized around a perceiving subject, either a character or the viewing position adopted by a disembodied narrator. The heterotopian zone of postmodernist writing cannot be organized in this way, however. Space here is less constructed than deconstructed by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time. Postmodernist fiction draws upon a number of strategies for constructing/deconstructing space, among them juxtaposition, interpolation, superimposition, and misattribution.²⁸

²⁵ Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 167.

²⁶ Ivi, p. 167.

²⁷ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York, 1987, p. 45.

²⁸ Ivi, p. 45.

Calvino lavora con questo spazio eterotopico. Lo stesso Marco Polo, dal quale parte nelle *Città invisibili*, diviene un simbolo della narrazione postmoderna, utilizzato anche da Paul Auster nella *Trilogia di New York*, immediatamente prima dello scarto ontologico in cui Daniel Quinn riceve la straniante telefonata notturna in cui gli si chiede dell'agenzia investigativa di Paul Auster. Nelle *Città invisibili*, come confessa Marco Polo al Gran Kan, ogni città raccontata è Venezia, ogni città è reale e irreale allo stesso tempo, è astratta e concreta. Del resto, dice Del Giudice, a Calvino interessa *il problema*, e il problema ha a che fare con «the heterotopian zone».

Eppure, benché Del Giudice sia contrario a definire il Novecento come una serie di progressivi superamenti della letteratura precedente, è evidente che in questo caso egli debba se non propriamente superare, almeno fare altro rispetto al maestro, per scelta o per necessità. Del Giudice non può negare l'urgenza della zona, su cui imposta il suo contributo critico forse più importante ma vuole retrocedere dall'astrazione postmoderna, il che vuol dire ripristinare il «perceiving subject»: che è il soggetto che percepisce, non solo in una prospettiva razionale e logica ma piuttosto immediata e istintiva, che si potrebbe tradurre come il soggetto che sente, ovvero percepisce in una forma prerazionale in cui razionalità e sentimento si fondono.

Questa sembra esattamente la definizione che Del Giudice dà della propria narrativa: «Proprio perché per me il sentimento è molto importante, io gli do un significato molto ampio, che è il significato del sentire: nel sentire oggi entra sia l'affettività che l'emozione, sia la percezione che l'elemento intellettuale». ²⁹ Siamo nei dintorni del *perceiving subject* di cui parlava McHale, ovvero se volessimo tradurre queste righe in una singola espressione potremmo utilizzare proprio questa ipotizzata da McHale.

Ovviamente questo non significa che la posizione di Del Giudice sia banalmente reazionaria né supinamente realista o modernista, piuttosto, a partire dalla necessità di ricostruzione di questo soggetto, l'autore lo colloca nel suo tempo, in un'evoluzione storica che non può non fare i conti con una società profondamente mutata e una letteratura o in generale una cultura che col postmoderno, ma anche con quelli che nella citazione precedente identificava come «i linguaggi forti, quello dell'ideologia, della psicanalisi, della psicolinguistica», aveva già vaporizzato il soggetto e disumanizzato la sua esperienza sostituendole con *il problema*, in un modo che non poteva più essere ignorato. Così è mutato il concetto stesso di sentire:

Credo cioè che oggi sia molto difficile distinguere il sentimento dalle idee, nel senso che una grande scolarizzazione e alfabetizzazione di massa, l'afflusso continuo di stimoli e di notizie, portano immediatamente e inevitabilmente una quantità di idee che entrano nel nostro sentimento e nei nostri sentimenti. Non credo che esistano più i «puri sentimenti» distinguibili – come per esempio poteva essere fatto nell'800 – dalle idee. Oggi idee e sentimenti, e linguaggio,

²⁹ D. Del Giudice, *Laboratorio di scrittura*, in Id., *Del narrare cit.*, pp. 200-206: 206.

emozione e percezione, mi sembrano veramente uniti in un'unica cosa che io chiamo «il sentire» che per me è molto importante.³⁰

Le idee, quindi, non sono in opposizione col sentimento, come si poteva credere un tempo, ma sono parte di un generale comune sentire del *perceiving subject*. E questo sentire non è in contraddizione con l'attenzione per gli oggetti, perché – scrive Joseph Navickas ragionando su questo tema – «like sensation, perception is related to sensible objects and their various attitude».³¹ Non si tratta perciò di negare o far crollare la lezione calviniana, o l'importanza della zona, si tratta però di ripensarla e di ridefinirla.

Nel suo saggio Brian McHale riconduce il concetto di Zona all'eterotopia foucaultiana («What kind of space? A heterotopia. The concept comes from Michel Foucault»)³² Non sempre il concetto di eterotopia è perfettamente nitido nel pensiero foucaultiano, ma c'è una conferenza del 1966 intitolata *Utopie Eterotopie*, in cui fornisce un'affascinante descrizione:

I bambini conoscono benissimo questi contro-spazi, queste utopie localizzate. L'angolo remoto del giardino, la soffitta o, meglio ancora, la tenda degli indiani montata al centro della soffitta, e infine – il giovedì pomeriggio – il grande letto dei genitori. È in quel letto che si scopre l'oceano, perché tra le sue coperte si può nuotare; ma quel letto è anche il cielo, perché nelle sue molle si può saltare; è il bosco perché ci si può nascondere; è la notte, perché fra le sue lenzuola si diventa fantasmi; ed è il piacere, perché al ritorno dei genitori si verrà puniti.³³

Nella Zona postmoderna la letteratura circoscrive questo spazio in cui il letto è oceano, cielo, bosco, notte, rifuggendo dalla semplice realtà empirica secondo la quale un letto è un letto. Si tratta perciò di ricostruire uno scarto ontologico, una convivenza di livelli di conoscenza. Lo scrittore postmoderno ha il compito di mostrare l'oceano a un lettore che è come quei genitori abituati a vedere solo il letto scompigliato e violato e niente più.

Eppure la letteratura postmoderna ha spinto così oltre la descrizione dell'oceano che è la percezione del letto che si è persa. Ed è da qui che prende avvio la narrativa di Del Giudice, come diceva lui stesso, prendendo le distanze da Calvino: «Per me il passo è in qualche modo diverso proprio perché comunque la narrativa che a me

³⁰ Ivi, p. 206.

³¹ J. L. Navickas, *Consciousness and Reality: Hegel's Philosophy of Subjectivity*, Springer, New York, 1976, p. 44.

³² McHale, *Postmodernist Fiction* cit., p. 44.

³³ M. Foucault, *Utopie Eterotopie* [1966], Cronopio, Napoli, 2006, pp. 12-13.

piace è fatta di storie, e anche di sentimenti, di avventura, tenendo conto però che delle storie, dei sentimenti, del sentire in senso lato, e dell'avventura, fa parte tutto il mondo della percezione». Il mondo della percezione: Del Giudice si assume il compito di rifare l'uomo, ovvero di riportare l'uomo nello spazio letterario, di ricostruire il *perceiving subject* a partire però dalla sua evanescenza. Mentre il compito della letteratura postmoderna era edificare la Zona, il compito della letteratura di Del Giudice è cercare vie di fughe dalla Zona, data la sua esistenza onnipervasiva.

IV. Dillon Bay o come fuggire da Tamara

Nello *Stadio di Wimbledon*, Del Giudice affronta un problema teorico, così come potrebbe fare Calvino, quello del rapporto tra scrittura e vita, tra scrittura e silenzio, tra *mondo scritto e mondo non scritto*, ma la gran parte del romanzo è centrata sull'esperienza del soggetto, esperienza di percezione e di sentire: il *focus* è sul letto non sull'oceano. Ma perché dunque il focalizzarsi sul letto non rende Del Giudice semplicemente uno scrittore realista o modernista, come diceva McHale? C'è una risposta storico-culturale che abbiamo identificato nella diffusa presenza della letteratura postmoderna, ma anche nelle altre forme *forti* di fuga dalla realtà tangibile che lo stesso Del Giudice elenca. Eppure c'è anche una risposta biografica che abbiamo anticipato più su descrivendo lo scrittore come l'abitatore degli archetipi. La grande letteratura ha questa ambiguità, nasce dalla convergenza di esigenze private e congiunture storiche grazie alle quali quelle esigenze private divengono paradigmatiche di un tempo e perciò hanno efficacia.

Gli archetipi, le idee, le astrazioni, restano vive perché fanno parte della vita e dell'identità dell'autore, e nei suoi testi si sente la fatica dell'esorcismo di questi punti di fuga in uno spazio altro. Ogni parola è un tentativo di affondare nella terra contro la volatilizzazione verso l'astrazione, è la zavorra della luce senza la quale «vola tutto». Il volo, la fisica delle particelle, l'Antartide sono astrazioni archetipiche che con stupore Del Giudice rende tangibili, prima nella sua esperienza reale, poi nella letteratura. Nelle sue pagine si percepisce il lavoro faticoso di ancoraggio alla realtà. E questo ancoraggio avviene ricostruendo la realtà stessa, rendendo tangibili gli oggetti che popolano le sue pagine con la tenacia del falegname, e ricostruendo il soggetto, come *perceiving subject*, come soggetto del sentire. In entrambi i casi il punto di partenza è la loro evanescenza, perciò questa letteratura si riempie di mistero perché è la narrazione della resistenza della vita e della realtà rispetto alla sua evanescenza archetipica.

Basta ricordare le parole finali di *Atlante occidentale* per comprendere la necessità di ritornare al soggetto:

«Adesso dovrebbe cominciare una storia nuova».
 «E questa?»
 «Questa è finita».
 «Finita finita?»
 «Finita finita».
 «La scriverà qualcuno?»
 «Non so, penso di no. L'importante non era scriverla, l'importante era provarne un sentimento».³⁴

C'è un elemento postmoderno nella chiusa che è anche metaletteraria perché i personaggi dichiarano finita la storia proprio quando il libro si conclude, ma c'è anche l'esorcismo di tutto questo nella resistenza del sentimento.

L'altro elemento biografico o identitario che rende Del Giudice il cantore di quest'epoca e di questo passaggio è proprio l'importanza del sentimento nel suo tipo psicologico. Nei suoi *Tipi psicologici*, Carl Gustav Jung definisce il Sentimento Introverso (certamente più riconducibile a Del Giudice rispetto all'Estroverso) con queste parole:

È un sentimento che apparentemente svaluta gli oggetti e che quindi si manifesta per lo più in forma negativa. L'esistenza di un sentimento positivo si può dedurre per così dire solo indirettamente. Esso non cerca di inserirsi nella realtà obiettiva ma di sovrapporsi ad essa, tentando inconsciamente di realizzare le immagini che ne sono alla base. Esso va quindi alla ricerca di un'immagine che non si può trovare nella realtà e che ha in certo modo già veduto in precedenza.³⁵

Sembra la definizione di ciò che Del Giudice chiama *rappresentazione* o della *Carta di Mercatore*, ovvero il sovrapporsi di un'immagine a una realtà oggettiva. Alla quale fa da contraltare la resistenza degli oggetti che significano soltanto quello che sono, che popolano le pagine di *Staccando l'ombra da terra* e stanno alla base dell'esperienza da cui nasce *Atlante occidentale*, e rappresentano il tenace e continuo esorcismo contro l'evanescenza della realtà che l'uomo e lo scrittore Del Giudice esperiscono parallelamente.

Forse il caso più evidente di questo esorcismo di un'immagine astratta è il racconto *Dillon Bay*. La fortezza nella quale è ambientato il racconto ha qualcosa di mitologico e astratto nella sua architettura inespugnabile:

Archi di cerchio, bisettrici, tangenti, figure inscritte una dentro l'altra: all'inizio avevano solo il cerchio e il suo centro e tutto era possibile, ma come mettevano

³⁴ D. Del Giudice, *Atlante occidentale* cit., p. 173.

³⁵ C. G. Jung, *Tipi psicologici*, Bollati Boringhieri, Torino, 1969, p. 392.

giù la prima figura tutto il resto diventava conseguente: incrociavano due triangoli capovolti e veniva fuori una stella, collegavano le punte e veniva fuori un esagono, nello spazio vuoto tra le punte, per il fatto stesso di averle disegnate, si formavano da soli dei trapezi, ed erano quei vuoti che facevano gola agli attaccanti; la fortezza cominciava a svilupparsi verso l'esterno, a onde, ripetendo in modo alternato la stessa forma; oppure si cominciava a involuppare verso l'interno, allo stesso modo. La fortezza cominciava a pulsare.³⁶

Con questa descrizione, l'autore non pretende dal lettore che si figuri nella mente la forma esatta, razionalmente definita, della fortezza, piuttosto ne vuole restituire il valore mitologico, come si vede chiaramente dall'ultima frase. In questo modo la fortezza diventa da luogo reale, scenografia della narrazione, a *problema*, archetipo mitologico di un labirinto vivo con il quale fare i conti.

Questo luogo ne ricorda un altro che Primo Levi descrive nella *Bestia nel Tempio*, incluso nella raccolta *Lilit* del 1981, solo quattro anni prima della prima pubblicazione di *Dillon Bay*. Il narratore e il gruppo dei viaggiatori che sono con lui si recano in uno strano tempio, la cui descrizione è misteriosa e labirintica come quella della fortezza di Del Giudice:

Vedemmo allora che ci trovavamo al margine di un'arena coperta, di forma approssimativamente ellittica; intorno ad essa, in luogo delle gradinate, erano disposti tutto intorno innumerevoli palchi, in quattro o cinque ordini, sostenuti e divisi fra loro da una selva di colonne di pietra o di legno dorato. Le colonne non erano che approssimativamente verticali, e gli ordini non si svolgevano lungo linee orizzontali, per cui i palchi non erano tutti uguali: ve n'erano di alti e stretti, di larghi e bassi (alcuni erano talmente bassi che un uomo non ci sarebbe potuto entrare che strisciando sul ventre). Di fronte a noi, una intera zona si presentava fortemente inclinata, come una dislocazione geologica, o come un frammento di nido d'api che fosse stato estratto e reinserito in posizione obliqua.³⁷

Siamo di fronte a un'architettura tanto intricata da ricordare quella di Del Giudice. Ma in Levi la questione si fa più esplicita, perché la dimensione mitologica è rappresentata, in modo più tradizionale, dalla presenza al centro dello strano Tempio di una bestia, «un animale massiccio, bruno, un po' più alto e più grosso di un bufalo

³⁶ D. Del Giudice, *Dillon Bay*, in A. Fara (a cura di), *La metropoli difesa. Architetture dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*, Stato Maggiore dell'Esercito, Roma, 1985, poi in D. Del Giudice, *Mania*, Einaudi, Torino, 1997, ora in Id., *I racconti cit.*, pp. 137-160: 153.

³⁷ P. Levi, *La Bestia nel Tempio*, in Id., *Lilit*, Einaudi, Torino, 1987, poi in *I racconti. Storie naturali, Vizio di forma, Lilit*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 459-460.

di palude».³⁸ La dimensione di astrazione del luogo, del resto, è esplicitata anche dall'architettura stessa che a un certo punto diviene impossibile, escheriana, rappresentata addirittura con un disegno, in cui gli interstizi tra le colonne nella parte bassa della figura diventano colonne piene più in alto, mentre le colonne in basso diventano interstizi più su. Il significato di questo disegno astratto è reso esplicito: «lo sentivamo come un'insolenza, una sfida alla nostra ragione: una cosa che non aveva il diritto di esistere, eppure esisteva».³⁹

Proprio la dimensione del tutto astratta, oltre che l'esplicitazione del significato, sposta l'attenzione del lettore dai personaggi, che diventano labili pretesti narrativi per circoscrivere *il problema*, al problema stesso. Perciò la chiusa del racconto si focalizza ancora una volta sul senso filosofico della bestia, sul *discorso* anziché sul *racconto*: «Quando uscirà, la uccideranno e la mangeranno, e allora il mondo sarà risanato: ma la bestia non uscirà mai».⁴⁰ Così è facile per il lettore associare la bestia al male e inquadrarla in una più ampia riflessione di Primo Levi che parte ovviamente dall'esperienza concentrazionaria.

Del Giudice, come si è visto, parte da un luogo simile e forse da una simile riflessione, dato che i temi sono la guerra e la violenza, vere o simulate. Anche in questo caso l'autore sembra portare il lettore nel cuore del problema, sembra accostarsi al significato dell'edificio, nelle parole del colonnello: «La fortezza stessa era a suo modo un grande multiplo, un moltiplicatore di forza e di tempo. La sua arma era il ritardo, la sua forza nel produrre lentezza, nel dilatare il tempo, nell'estenderne la durata fino a renderlo inoffensivo».⁴¹ La fortezza ha dunque lo scopo di rendere inoffensivo il tempo, e raggiunge così un significato universale.

Ma questo non è l'epilogo del racconto perché, dice il colonnello: «Io vorrei che lei sentisse tutto questo».⁴² E così, alla fine del racconto, quando il personaggio afferma che «per la prima volta ho pensato a questo luogo in rapporto alla sua vita, e quasi subito in rapporto alla sua morte»,⁴³ il lettore è di nuovo spinto accanto al personaggio, torna a identificarsi con lui, a comprendere la sua storia e il suo sentimento in relazione alla storia. L'epilogo dunque, quando il colonnello è davvero inaspettatamente colpito da uno sparo, il personaggio e il lettore *sentono il problema*: «Ogni gesto era come staccato dalla nostra percezione immediata, ogni cosa che vedevamo

³⁸ Ivi, p. 461.

³⁹ Ivi, pp. 460-461.

⁴⁰ Ivi, p. 462.

⁴¹ Del Giudice, *Dillon Bay* cit., pp. 153-154.

⁴² Ivi, p. 155.

⁴³ Ivi, p. 156.

si dilatava in una simultaneità parallela, e solo dopo aver attraversato infiniti piani tornava aderente a se stessa, ad essere quella cosa». ⁴⁴

La dilatazione del tempo, che era il cuore del problema della fortezza, ora non è solo compresa razionalmente, come accadeva nel racconto di Levi, ma è sentita, esperita soggettivamente dal personaggio e conseguentemente dal lettore. Il punto, nella letteratura di Del Giudice, è dunque uscire da Tamara, una delle *Città invisibili* di Calvino, la *città dei segni* in cui «l'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose» ⁴⁵, che è essa stessa una grande allegoria della letteratura: «Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti». ⁴⁶

Nota Beatrice Seligardi di questo racconto:

«l'uomo» compare solo all'ingresso e all'uscita di Tamara, e non al suo centro; vengono appena accennati i mercanti, funzionali solo alla disposizione della merce; le guardie e l'erbivendola sono invisibili, sostituiti già dalle loro insegne. Tamara assomiglia un po' alla scena di un delitto inesistente, dove anche chi osserva viene disincarnato in forme impersonali («si vedono») o in dispositivi scopici («l'occhio», «lo sguardo»). ⁴⁷

Rifare l'uomo, dunque, è l'obiettivo di Del Giudice, ovvero, narrativamente, ricostruire il personaggio uomo, e ciò che rende la narrazione umana non è generalmente il comprendere razionalmente, ma il sentire. In questo senso e per questo scopo squisitamente letterario (che consegue a una visione del mondo) ⁴⁸ possiamo parlare di un Del Giudice sentimentale, ovvero di un uomo e uno scrittore abituato ad abitare gli archetipi e che da lì si ostina a voler esperire la realtà.

⁴⁴ Ivi, p. 159.

⁴⁵ I. Calvino, *Le città invisibili* [1972], Mondadori, Milano, 1993, p. 14.

⁴⁶ Ivi, p. 15.

⁴⁷ B. Seligardi, *Tamara, o della città in forma di Bilderatlas*, «Arabeschi», 22, 2023.

⁴⁸ A partire dal contributo di Del Giudice del 1990 intitolato *La fortezza immaginaria*, Stefano Ballerio ha efficacemente dimostrato l'importanza di questi temi e queste architetture per interpretare il presente e in particolare il rapporto tra percezione e immaginazione in S. Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»*. *Lettura di Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*, Ledizioni, Milano, 2025, pp. 53-54 (ma il discorso poi si lega anche alle pagine seguenti e torna a *Staccando l'ombra da terra*).

L'arte del semplice passaggio. La scrittura come probabilità del naufragio ne Lo stadio di Wimbledon

Davide Tempesta

I. Il tema metaletterario del romanzo: al confine tra 'saper essere' e 'saper scrivere'

Nel romanzo d'esordio di Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* (1983),¹ un non meglio identificato protagonista, nonché narratore della storia, compie una serie di viaggi a Trieste e infine a Londra per indagare sulla vita dell'intellettuale triestino Roberto Bazlen. Tramite conversazioni e incontri con ex amici e conoscenti, il protagonista cerca di ricostruire l'esperienza letteraria bazleniana per rispondere a un'unica e apparentemente semplice domanda: «Perché non ha scritto» (SW 17). È con queste parole, a poche pagine dall'inizio del romanzo, che il protagonista esplicita alla sua prima interlocutrice, l'anziana poetessa ricoverata in ospizio, il motivo della sua visita. Spinto da tale desiderio di conoscenza, che tiene narrativamente tutta la trama del romanzo, inizia così il percorso del narratore da un intervistato all'altro, nel tentativo di scoprire la ragione per cui Roberto Bazlen, intellettuale tra i più rilevanti del Novecento italiano, non abbia scritto e pubblicato, in vita, nessuna opera compiuta.

Tuttavia, di contro alle domande specifiche e dirette del narratore, deciso a trovare una risposta ai propri interrogativi, i personaggi intervistati forniscono informazioni soltanto vaghe e parziali. «Non si sa bene che cosa fare con tutto ciò» (SW 40), sentenzia infatti il protagonista dopo i primi due colloqui a Trieste, durante i quali ottiene risposte di carattere principalmente anedddotico sulla vita e sulla personalità di Bazlen. In questo modo, d'accordo con Klettke, sin dall'inizio «il testo inscena il fallimento della ricostruzione letteraria di una vita, ossia dello sforzo di comporre un quadro di Bazlen partendo dalle testimonianze sporadiche e in parte banali dei suoi contemporanei».² Nel corso delle conversazioni, il protagonista è quindi costretto a

¹ D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* [1983], Einaudi, Torino, 2021; vista la frequenza delle citazioni, d'ora in poi il romanzo viene abbreviato con la sigla SW nel corpo del testo.

² C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Cesati Editore, Firenze, 2008, p. 26.

esplicitare, anche se senza successo, il focus del proprio interesse, deviando l'attenzione sia dalla prospettiva biografica che da quella storica.

Nella quarta di copertina della prima edizione del romanzo, ora riportata come nota d'appendice alla fine del testo, già Calvino suggeriva che, in realtà, «chi fosse questo personaggio [...] non importa» (SW 143, Nota). È il protagonista stesso, infatti, a stabilire un allontanamento da una «conception 'judiciaire'»³ della propria indagine, ponendo il proprio interrogativo su un piano più generale rispetto al caso personale del singolo (non)autore. A essere rilevante per la ricerca del narratore non sono i motivi individuali della scelta di Bazlen, bensì la sua dimensione simbolica in quanto controparte negativa della possibilità della scrittura:

Dico: «Non so. Una volta ho letto che “scrivere non gli interessava”, un'altra che era “oltre il libro”. Penso a tutto lo spazio che c'è tra queste due cose, a quanta fatica si fa ogni volta per spostare tutto *al di qua* o *al di là*. In mezzo potrebbe esserci uno scrittore senza libri. Però lui ha scritto [...] quanto bastava per far capire che non avrebbe scritto. Per questo è lì, in quel centro. Ho letto anche che quel centro non esiste, è il vuoto. [...] Certe volte vorrei scoprire dov'è che il vuoto, la cura del vuoto, finisce per trovare la sua compensazione...». (SW 35)

Poco più avanti, la questione di fondo indagata dal romanzo viene riassunta da questo scambio di battute tra un personaggio e il narratore: «“Perché scrivere?”. Dico: “E perché no?”» (SW 36). Il quesito iniziale del protagonista, quindi, viene essenzializzato in una generale opposizione tra scrittura e non scrittura, che attraverso il caso bazleniano si traduce nella decisiva dicotomia tra letteratura e vita. Nei capitoli conclusivi, quando il protagonista incontra Ljuba a Wimbledon, il rapporto tra queste due dimensioni, negato in Bazlen, si rivela il tema centrale del romanzo:

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

Il personaggio-Bazlen, in quanto «punto di negazione, un'antimateria di segno opposto alla materia»,⁴ costituisce il centro vuoto attorno al quale ruota una ricerca essenzialmente metaletteraria, volta a verificare i presupposti e le possibilità di intersezione, nella narrazione, tra 'essere' e 'scrivere', ovvero tra realtà della vita e rappresentazione letteraria.

³ P. Daros, *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des «mythologies de l'écriture»*. Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice, Hermann, Paris, 2016, p. 36.

⁴ D. Del Giudice, *Trieste e Bazlen*, in Id., *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 19-25: 19.

Nell'economia del romanzo, il caso bazleniano costituisce così il «simbolo di una crisi»⁵ letteraria, cioè di un'*impasse* della letteratura in quanto forma di rappresentazione mediata della vita. Interpretando Bazlen come «une métaphore du silence, [...] une figure dans laquelle se cristallise une angoisse, celle de la fin de l'art de raconter»,⁶ è possibile collocare il romanzo nella situazione di transizione vissuta dalla narrativa italiana tra i decenni Settanta e Ottanta. È in questa fase storica, infatti, che Del Giudice ravvisa «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”». ⁷ Secondo Del Giudice, la debilitazione della funzione socio-culturale della letteratura e dello scrittore di finzione vissuta negli anni Settanta, in cui «per l'urgenza delle dinamiche sociali [...] assumevano valore i linguaggi che tendevano a un rapporto *immediato* col significato»,⁸ si collega a una percezione di crisi della forma e dei modelli romanzeschi precedenti. Giunti a quel periodo, infatti, nella visione dell'autore quando cominciò a scrivere narrativa «era compiuto da un secolo il percorso del romanzo ed era compiuto da almeno cinquant'anni anche il percorso dell'antiromanzo». ⁹ Questo giudizio si allarga anche alla tradizione recente, che gli appare come «uno strumento usato sia al dritto che al rovescio, perfettamente conosciuto e sperimentato sia nella sua parte fondata, cioè di narrazione fondata in una convenzione, in una koinè, sia nella sua parte infondata, di impossibilità di fondazione, e dunque il puro gioco, la deriva, il bricolage, l'avanguardia, il frammento, l'aforisma». ¹⁰ Entrambe le tradizioni del realismo e dello sperimentalismo, a cui Del Giudice fa evidentemente riferimento, danno l'impressione di essersi esaurite, di non poter fornire esempi narrativi validi sui cui basare un lavoro letterario aggiornato al nuovo tempo.

Questa situazione di transizione a cavallo tra i due decenni è ben descritta da Tirinanzi De Medici nel suo volume sul romanzo italiano contemporaneo. Lo studioso mette in evidenza la necessità avvertita dagli scrittori di trovare soluzioni per sopperire a un vuoto di tradizione, dovuto «all'assenza di prestigio delle forme non sperimentali nell'ultimo secolo», e segnala come «le strutture di mediazione che si

⁵ V. G. A. Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e 'Lo stadio di Wimbledon' di Del Giudice*, «Studi (e testi) italiani», 17, 2006, pp. 271-283: 278.

⁶ Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 38.

⁷ D. Del Giudice, *La zona del narrare*, in Id., *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, pp. 167-193: 177. Per la genealogia del saggio si consulti la nota del curatore a p. 193.

⁸ *Ibidem*.

⁹ S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Intervista a Daniele del Giudice*, in F. Bruni (a cura di), «*Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori*». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia, Marsilio, Venezia, 2001, pp. 429-446: 438.

¹⁰ Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 173.

sono sviluppate lungo la modernità», tra cui il concetto letterario di realismo, «siano entrate in crisi nella seconda metà del Novecento».¹¹ Con il venir meno di questi riferimenti, la narrativa che si affaccia agli anni Ottanta si configurerebbe quindi come «la storia dell'occupazione di due centri rimasti vuoti, del campo letterario e dello spazio romanzesco», da cui deriva «un momento di accumulazione primitiva di capitale simbolico»¹² sotto forma di esplorazioni e di tentativi letterari volti a ricostruire il sistema teorico e formale della narrativa italiana.

È in questo sentimento al contempo di esaurimento e di desiderio di rinnovamento che nasce *Lo stadio di Wimbledon*, che va letto come il racconto dell'attraversamento di questo centro letterario rimasto vuoto, alla ricerca di un modo rinnovato di legittimare la scrittura narrativa nella nuova epoca. Questa interpretazione è avallata da Del Giudice stesso, che nei suoi scritti descrive proprio in questi termini l'idea e l'intenzione sottese al suo romanzo d'esordio:

Lo stadio di Wimbledon è la storia dell'attraversamento di un punto di negazione della possibilità stessa di rappresentazione, in questo caso attraverso la narrazione, il racconto del proprio tempo, è un libro proprio di ripresa.¹³

Collocato e fondato nel sentimento di cesura di quegli anni, lo *Stadio* si proporrebbe quindi come un romanzo di ricostruzione, volto a una riflessione sulla rappresentazione letteraria che consenta una riattivazione e una rivalutazione della funzione di mediazione della letteratura verso la vita. È con il dichiarato proposito di riverificare nella propria epoca la fattibilità di tale mediazione che Del Giudice afferma di aver iniziato a scrivere narrativa:

Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto [...]; *rappresentazione* era ciò che a me stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che invio all'editore col titolo *Carta di Mercatore*.¹⁴

¹¹ C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta ad oggi*, Carocci, Roma, 2018, pp. 41-42 e 44. Recentemente lo studioso è ritornato su questi temi, ampliando e approfondendo alcune direzioni di ricerca, in C. Tirinanzi De Medici, *Ritorno all'ordine o nuovo disordine? Il romanzo italiano negli anni Ottanta e l'inizio di una transizione culturale*, in B. Pischedda, G. Gherzi e E. Grazioli (a cura di), *Anni '80. Una svolta per il romanzo italiano*, «Il romanzo. Teorie, forme, dispositivi», 3, 2026, pp. 4-36.

¹² Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo* cit., p. 41.

¹³ Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 179.

¹⁴ Ivi, p. 177.

La Carta di Mercatore, titolo scartato del romanzo, è una delle figure fondamentali in cui si riassume la questione metaletteraria affrontata dallo *Stadio*. Questa Carta, spiega il narratore, «non è una proiezione geometrica, è inventata con un calcolo preciso, e con una matematica quasi perfetta. Il suo secondo nome è Rappresentazione» (SW 92). Del proprio oggetto essa non costituisce quindi un rispecchiamento realistico, bensì una riduzione modellizzante che segue regole operative e di rappresentazione proprie. Tuttavia, in quanto carta geografica «è il risultato di un'astrazione talmente efficace da poter servire da modello empirico utilizzabile nella vita, [...] è finzione, è Rappresentazione, eppure ha il suo posto nella vita reale».¹⁵

Fungendo da chiaro esempio della possibilità di una mediazione fittizia della realtà che preserva una propria validità e utilità pratica, nello *Stadio* la Carta di Mercatore diventa il correlativo oggettivo della forma narrativa, anch'essa un'operazione di modellizzazione del reale di cui si tenta di avallare la funzione di mediazione, cioè di generatrice di senso, rispetto alla realtà che rappresenta. Da questa analogia viene in luce il valore metaletterario del testo, nel quale, confrontandosi con l'esperienza negativa bazleniana, «l'inchiesta non è più un'inchiesta, ma una volontà iniziatica di superare un silenzio per fondare, dall'interno, [...] la scrittura di un romanzo».¹⁶

Nell'ottica di una sovrapposizione di livelli di lettura tra loro complementari, il «viaggio di ritorno dal 'bazlenismo'»¹⁷ compiuto da Del Giudice si presenta, così come segnalava Calvino in quarta di copertina, come una riflessione narrativa su «un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate» (SW 144, Nota), orientato a rinnovare la possibilità e la necessità, nell'epoca contemporanea, di una mediazione tra letteratura e vita.

II. Di fronte al naufragio: il Capitano-Bazlen e il campo metaforico della navigazione

Nello *Stadio*, l'interpretazione della rinuncia bazleniana come spazio simbolico di una crisi generale dell'intersezione tra letteratura e vita è rafforzata da una serie di legami intertestuali con gli scritti di Bazlen, in particolare con il romanzo incompiu-

¹⁵ L. Quaquarelli, *La carta della memoria. Lo stadio di Wimbledon di Daniele del Giudice*, in S. Gola, L. Rorato (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli anni Ottanta*, Peter Lang, Brussels, 2007, pp. 88-99: 97.

¹⁶ Ivi, p. 99.

¹⁷ I. Calvino, *Ricordo di Bobi Bazlen*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. 1, Mondadori, Milano, 1995, pp. 1007-1009: 1009.

to *Il capitano di lungo corso*.¹⁸ Nel romanzo questo riferimento è esplicito, dal momento che è il protagonista stesso ad associare la propria indagine sulla scrittura alla vicenda del Capitano di lungo corso: «avrei voluto rispondere qualcosa a proposito dello scrivere, e del naufragio narrato nel *Capitano di lungo corso*, dato che per me le due cose erano molto vicine» (SW 32).

La storia del Capitano, in cui la critica ha individuato come tema centrale proprio «la raffigurazione di un uomo che decide di immergersi completamente nella sua crisi personale per affrontarla»,¹⁹ è quella di un percorso al contempo di disgregazione e trasformazione, il cui fulcro è il momento simbolico del naufragio navale in quanto «esperienza caotica e risolutiva da cui poter ripartire». ²⁰ Sul piano strettamente letterario, individuando nell'«intellettuale contemporaneo [...] l'oggetto-soggetto della scrittura bazleniana»,²¹ questo «continuo processo di autotrasformazione» del Capitano diventa «paradigma e figurazione non soltanto della crisi del soggetto [...], ma anche della forma poetica stessa». ²² Nel romanzo questa implicazione è ben visibile anche sul piano formale. A partire dall'episodio dell'affondamento della nave, infatti, «la scrittura di Bazlen [...] comincia dunque a sgretolarsi in segmenti, [...] realizzando anche a livello microstrutturale il naufragio tentato e svolto tematicamente». ²³ La storia del Capitano è perciò interpretabile come un percorso di ne-

¹⁸ R. Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, in Id., *Scritti*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano, 1984, pp. 21-170. *Il Capitano di lungo corso* non è tuttavia l'unico scritto bazleniano rintracciabile nello *Stadio*. In particolare, si ritrovano anche due passi dalle *Note senza testo* (in Bazlen, *Scritti* cit., pp. 171-264). La prima citazione è riportata dal protagonista durante la prima conversazione con l'Angelo: «Anche in un suo libro c'era qualcosa di esplicito, come: fino a Goethe la biografia assorbita dall'opera, da Rilke in poi la biografia contro l'opera» (SW 56 riprendendo da *Note senza testo* cit., p. 184); la seconda, invece, viene riferita da un personaggio come frase di Bazlen: «Lui diceva: "Un tizio vive e fa bei versi. Ma se un tizio non vive per fare bei versi, come sono brutti i versi del tizio che non vive per fare bei versi"» (SW 76 riprendendo *Note senza testo* cit., p. 187). Entrambi i rimandi rafforzano l'idea dell'opposizione tra letteratura e vita di cui Bazlen costituisce il simbolo.

¹⁹ Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive* cit., p. 281.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. La Ferla, *Diritto al silenzio. Vita e scritti di Roberto Bazlen*, Sellerio, Palermo, 1994, p. 109.

²² M. Boffa, 'Naufragio' tra figure oniriche e miti negativi: *Il capitano di lungo corso* di Bobi Bazlen, «Italianistica», 49, 2020, pp. 119-131: 120-121.

²³ La Ferla, *Diritto al silenzio* cit., p. 135. Su questo punto interviene anche Boffa, 'Naufragio' tra figure oniriche e miti negativi cit., p. 122: «Se fino a questo momento [il naufragio N.d.R.] è stato possibile intravedere una trama, l'illusione si spezza nelle parti successive che si presentano come dei frammenti, come delle possibili soluzioni, dei possibili incipit dai quali potrebbero dipanarsi fili diversi, storie diverse e quindi anche romanzi diversi».

gazione della forma romanzesca e, più in generale, come «una parabola chiara del processo esoterico e metafisico insieme che, dalla letteratura come rappresentazione della realtà, conduce il personaggio verso la vita stessa e, dunque, alla fine della letteratura».²⁴ Il Capitano rappresenterebbe, quindi, il caso di un «personaggio letterario che prova ad uscire, per volere del suo stesso creatore, dal confine narrativo per compiere un'opera ben più complicata, cioè vivere»,²⁵ costituendosi anch'esso come simbolo di un'oscillazione tra vita e scrittura che si risolve in favore della prima.

Tenendo conto di questa prospettiva intertestuale, è interessante notare come il Bazlen-personaggio di Del Giudice condivida la stessa condizione esistenziale del Capitano di lungo corso:²⁶ mentre il Capitano viaggia sul confine «fra canto e vita»²⁷ alla ricerca della «nuova vita»,²⁸ poi raggiunta nel naufragio,²⁹ allo stesso modo Bazlen si muove «in una zona aspra e difficile, una zona di frontiera tra il 'saper essere' e il 'saper scrivere', sperando in realtà di riuscire nel corso della vita a diventare 'vivo'».³⁰ Lo stesso destino del naufragio, quindi, riguarda anche Bazlen. Nello *Stadio*, un personaggio suo conoscente menziona «una lettera con un piccolo elenco di morti o crollati nella sua età critica, quarantadue anni», riferendo poi di un ipotetico «fatto traumatico» per il quale «avrà dovuto abbandonare certe illusioni» (SW 30-31). Prendendo come estremi il 1902, anno di nascita di Bazlen, e il 1944, unico riferimento per la data «di una prima, rapida stesura [...] in otto pagine dattiloscritte»³¹ de *Il capitano di lungo corso*, nell'età dei 42 anni si verifica, tra il Capitano e Bazlen, una corrispondenza cronologica che fa convergere temporalmente nello stesso evento simbolico l'episodio di rottura vissuto da entrambi i personaggi.³²

²⁴ La Ferla, *Diritto al silenzio* cit., p. 109.

²⁵ Boffa, *'Naufragio' tra figure oniriche e miti negativi* cit., p. 127.

²⁶ L'identificazione tra i due personaggi è già suggerita anche nella scena finale de *Il Capitano di lungo corso*, dove, attraverso un procedimento metaletterario che collega la vicenda del Capitano al processo di scrittura del romanzo, «l'autore e il personaggio diventano una sola 'entità'» (ivi, p. 131).

²⁷ Bazlen, *Il capitano di lungo corso* cit., p. 61.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Su questo punto di veda La Ferla, *Diritto al silenzio* cit., pp. 141-145.

³⁰ Del Giudice, *Trieste e Bazlen* cit., p. 22.

³¹ Calasso, *Notizie sui manoscritti*, in Bazlen, *Scritti* cit., pp. 393-397: 393.

³² Tracce de *Il Capitano di lungo corso* si trovano anche in altri punti del romanzo. Nel secondo capitolo, per esempio, nella conversazione con la 'donna dei sestanti' è suggestivo il possibile riferimento alla taverna frequentata dalla moglie del Capitano. La donna, riferendo al protagonista dei periodi trascorsi da Bazlen presso la casa di campagna della sua famiglia, racconta: «Usciva la mattina presto, sempre con molti libri. Cercava un'osteria lungo

Sulla base di questa identificazione Bazlen-Capitano, nello *Stadio* si apre e si sviluppa il campo metaforico del naufragio, inteso come evento traumatico che simboleggia la crisi della rappresentazione che il romanzo affronta. I presupposti teorici per questa analisi sono forniti nuovamente da Del Giudice stesso, che nei suoi saggi, descrivendo l'esperienza della scrittura con la metafora della navigazione, individua nel naufragio l'obiettivo della narrazione:

Narrare oggi significa muoversi in una specie di mare [...] e le campane che dondolano al movimento delle onde indicano dei naufragi, qui è naufragato Kafka, e si vede bene, qui è naufragato Conrad, guarda il segno, qui Hemingway, qui ha fatto naufragio Calvino. Ciascuno di loro, nel compiere naufragio, ha dato un'enorme zuccata contro i limiti del linguaggio, spingendo un po' più in là il modo in cui si incrociano ogni volta linguaggio e realtà [...]. In fondo un compito che uno si può dare è proprio quello di mostrare in ogni epoca e secondo i propri mezzi che realtà e linguaggio possono essere incrociati anche in un altro modo, e compiendo quel modo fare il suo bel naufragio. [...] Questo forse si può ancora fare: trovare un posto nuovo dove compiere un piccolo e personale naufragio.³³

In questo passaggio, l'orizzonte del naufragio assume per la scrittura un valore al contempo ultimativo e fondativo. Esso rappresenta, metaforicamente, quel momento al limite del dicibile in cui linguaggio e realtà collidono, rendendo possibile, in ogni epoca in modo diverso, la rappresentazione della vita attraverso la letteratura.

Nello *Stadio*, l'insistenza su questo tipo di metafora e di semantica si traduce nella presenza di numerose scene che rimandano sia al naufragio che alla navigazione, interpretabili come metafore metaletterarie con cui il processo di scrittura viene problematizzato parallelamente al procedere della trama.

Questi motivi si concentrano nel più importante luogo marittimo di Trieste, il porto, dove il protagonista giunge per la prima volta nel secondo capitolo. La zona appare ben tenuta, ma non vi è ormeggiata «nemmeno una nave»; l'impressione del narratore è «che la navigazione sia stata asportata dalla città con un colpo secco, e ne è rimasto l'incavo preciso, rifilato» (SW 38). La scena, che si colloca in un momento ancora di incertezza del protagonista sui modi e sul senso della sua indagine, si presta a una doppia lettura. Da un lato, l'assenza di navi può indicare la fase del processo narrativo in cui in quel punto si trova il testo stesso, ovvero la provvisoria mancanza di una consapevolezza della necessità della scrittura; dall'altro, richiama

il fiume; era indispensabile che non avesse il neon. Ci raccontò che aveva trovato un'osteria straordinaria, la descrisse in ogni dettaglio. Noi non la trovammo mai. Mio marito pensò che doveva essersela inventata» (SW 43).

³³ Del Giudice, *La zona del narrare* cit., pp. 173-174.

la fuga di Bazlen da Trieste, andatosene dalla città «con un taglio netto» (SW 30), e di conseguenza la sua valenza simbolica negativa come rifiuto dell'opera, matrice di uno spazio vuoto di cui è possibile intravedere soltanto il contorno, la forma esterna.

La sequenza più importante si trova tuttavia all'inizio del terzo capitolo, in cui, durante una passeggiata al porto, il protagonista si sofferma ad ammirare la Île d'Oléron, una vecchia nave francese. In questo frangente, una visita alla nave da parte di due giovani, guidati dal guardiamarina, diventa l'occasione per una riflessione sulla navigazione della quale viene presto rivelata la valenza metaletteraria.

Innanzitutto, il guardiamarina descrive ai due visitatori la «stazione di governo» (SW 48). La guida spiega che le informazioni utilizzate per preventivare la rotta di navigazione non sono stabili, ma si basano su «tabelle ottimali» (SW 48-49), che se da un lato consentono di calcolare le condizioni e la direzione del percorso, dall'altro vanno continuamente riviste in funzione di ciò che accade durante il viaggio. Già in un'intervista a Calvino del 1980 Del Giudice indicava in termini identici, come tipica della situazione in cui lavora lo scrittore, una simile tensione tra progettazione dell'opera e pratica della narrazione: «in fondo ciò che fa [la] narrazione» dice Del Giudice a Calvino, «[è] proprio quello che tu non puoi ottenere attraverso [una] perfettissima strategia. [...] È il *resto* della tua operazione, nella quale [...] l'esito non è del tutto conseguente alla pratica».³⁴ In *Attorno al misterioso nell'atto del narrare*, intervento inedito risalente probabilmente al 1997 e ora raccolto in *Del Narrare*,³⁵ lo scrittore ritorna su questa idea, ponendo alla base dell'atto narrativo la violazione del progetto autoriale:

l'atto del narrare vive esattamente del contrario: di quanto, cioè, l'opera si discosta, tradisce e viola le intenzioni o le rappresentazioni dell'autore. La cosa migliore, a questo punto, sarebbe avere delle idee sul proprio lavoro e augurarsi che siano sbagliate; occorrerebbe possedere un doppio passo, essere ambidestri, con una mano tracciare delle mappe di quello che si sta facendo e con l'altra operare affinché queste mappe vengano bucate. La cosa migliore è sperare che il narrare invalidi qualunque rappresentazione del narrare, poiché nel racconto ciò che vale è proprio tutto quanto eccede e vanifica.³⁶

Così come le tabelle di navigazione forniscono una previsione della rotta ma non garantiscono a priori la riuscita del viaggio, nella scrittura il progetto dell'opera si

³⁴ D. Del Giudice, *C'è ancora possibilità di narrare una storia? Conversazione tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice*, «Pace e guerra», 8, 1980, pp. 24-26: 26. Le integrazioni tra parentesi quadre sono necessarie a causa di un probabile errore di stampa nella fonte.

³⁵ Del Giudice, *Attorno al misterioso nell'atto del narrare*, in Id., *Del narrare* cit., pp. 194-199. Per informazioni sulla provenienza del testo si veda la nota del curatore a p. 199.

³⁶ Ivi, p. 195.

scontra quindi continuamente con il compimento del processo narrativo, che tende a discostarsi da quanto previsto e a prendere una direzione e una forma proprie.

Questo è possibile perché la narrazione non si muove su un terreno statico e prevedibile, ma, come la nave, su una base fluida e magmatica, che produce senza sosta «quel rumore lugubre di fondo e di metallo, quel sospiro notturno della materia» (SW 49). Ciò su cui si basa la navigazione-scrittura, evidentemente, vive in una dimensione propria, ed è compito del guardiamarina-scrittore tradurne il linguaggio in una forma comprensibile, impegnandosi a «paragonare sempre le cose e i movimenti nel mare alle cose e ai movimenti sulla terra» (SW 49-50). È così spiegata la funzione dello «scandaglio a ultrasuoni» (SW 50), utilizzato durante la navigazione per controllare ciò che si trova sul fondale, che diventa il simbolo della continua verifica dell'intersezione tra linguaggio e realtà su cui si fonda la narrazione.

L'imprevedibilità e la variabilità del viaggio, implicando uno scarto dal piano e dai calcoli previsti, colloca d'altro canto la navigazione in una dimensione di precarietà che apre alla possibilità del suo fallimento. Emblematicamente, infatti, richiamando la vicenda simbolica del Capitano, il protagonista si chiede: «che cosa penserà il guardiamarina del naufragio?» (SW 50).

A partire da questo interrogativo inizia una riflessione sull'essere scrittore che si sviluppa attraverso un confronto con la figura del guardiamarina. A quest'ultimo il protagonista invidia, soprattutto, «l'arte conforme della carta» (SW 50): mentre il guardiamarina può contare sulla conformità della carta geografica rispetto al territorio che descrive, caratteristica che legittima la sua usabilità nella realtà da cui è tratta, lo scrittore è costretto a giustificare i presupposti sui quali si fonda la rappresentazione letteraria. È attraverso questo confronto che il romanzo suggerisce, infine, una ridefinizione del concetto di narrazione: così come nella navigazione, infatti, «quella compostezza metafisica del calcolo e dello stare in piedi ha come unico scopo il trasporto» (SW 51), il focus della scrittura non può essere sul progetto dell'opera, la cui realizzazione è incerta e mutevole, bensì sulla narrazione stessa, considerata come momento ripetuto e continuativo in cui si compie il processo di intersezione tra realtà e rappresentazione. In questa prospettiva, non è più la meta come punto terminale di un percorso prestabilito, ma è il viaggio in sé, sempre minato dalla possibilità del naufragio, a diventare la prerogativa della scrittura letteraria.

Questa concezione del fatto narrativo è affrontata in due scene che coinvolgono direttamente anche il narratore. Giunto a un punto cieco nella propria ricerca, il protagonista decide di godersi il mare galleggiando disteso su una tavola da windsurf, ma l'impressione di essere «tranquillo, e superficiale su chissà quanti metri di profondità» (SW 80) si traduce ben presto in una sensazione di angoscia dovuta all'inconoscibilità del fondale. Similmente allo scenario evocato in una delle citazioni precedenti, il personaggio ipotizza sotto di sé la presenza di una serie di naufragi:

«di una lamiera piena di buio, di una carlinga triste, piegata», oppure «di un relitto disperso, mai localizzato» (SW 80).

Questa sequenza, che si conclude con un timido ritorno a riva «nell'acqua bassa e trasparente» (SW 80), anticipa il «'grande bagno'» (SW 96) che il protagonista compie, prima dell'incontro decisivo con Ljuba, nella propria stanza d'hotel a Wimbledon. Il dettaglio della temperatura dell'acqua della vasca, che «è fredda» (SW 96), richiama il naufragio del Capitano di lungo corso, per il quale «lo choc dell'acqua fredda era molto forte»,³⁷ caricando così l'episodio dei caratteri simbolici tipici del rito di passaggio. In questo modo, «prima di arrivare alla soluzione finale il narratore [...] compirebbe tutte le tappe necessarie per una completa palingenesi, dal corpo a corpo con la crisi al simbolico rito di purificazione [...]».³⁸ Tuttavia, mentre il Capitano vive il naufragio come «la grande liberazione»,³⁹ che nel caso di Bazlen conduce alla rinuncia all'opera, il protagonista di Del Giudice si apre a una ricomprensione dell'esperienza negativa del naufragio, giungendo infine a riaffermare la necessità e il valore di una reciproca intersezione tra letteratura e vita. Infatti, mentre l'ultima scena de *Il capitano di lungo corso* «raffigura il Capitano intento a scrivere l'ultima riga del libro che dovrebbe raccontare la sua storia, ma specularmente mostra invece Bobi gettare la penna che gli consente solo di scrivere frammenti», metafora «di una resa»⁴⁰ nei confronti della forma letteraria, *Lo stadio di Wimbledon* si conclude nella consapevolezza opposta, ovvero che «scrivere non è importante, però non si può fare altro» (SW 127).

III. La scrittura della probabilità: narrare l'attualità della cesura

L'idea letteraria con cui, nello *Stadio*, Del Giudice assimila e reinterpreta il caso negativo bazleniano, riassunto, tramite l'identificazione con il Capitano, nell'esperienza simbolica del naufragio, consiste nella teorizzazione di una scrittura intesa in termini di 'probabilità'. Questo concetto viene introdotto al termine delle riflessioni metaletterarie sulla marina, dove alla metafora della scrittura-navigazione si lega definitivamente l'evento del naufragio:

L'acqua si riapre e si richiude continuamente, solo chi è a bordo sa di essere passato davvero. È un'arte complessa quella del semplice passaggio. E il

³⁷ Bazlen, *Il capitano di lungo corso* cit., p. 70.

³⁸ Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive* cit., p. 282.

³⁹ Bazlen, *Il capitano di lungo corso* cit., p. 61.

⁴⁰ Boffa, 'Naufragio' tra figure oniriche e miti negativi cit., p. 125.

naufragio – penso adesso, mentre i due ragazzi stanno salutando il guardiamarina – è già tutto qui, compreso nella leggerezza ironica della probabilità. (SW 51)

Nella scrittura intesa come navigazione, cioè come movimento di contro alla staticità del progetto, è già insita, governata dalla probabilità, la possibilità di un fallimento dell'atto rappresentativo. In quest'ottica, il naufragio non costituisce più, come per il Capitano-Bazlen, un evento terminale di rinuncia e negazione del linguaggio, bensì una condizione d'esistenza della scrittura stessa.

Nei suoi saggi, Del Giudice teorizza questo concetto di probabilità della scrittura attraverso l'opposizione tra *mimesis* e *phantasia*:

Credo che una distinzione più fondamentale secondo cui potrebbero ordinarsi gli scrittori è quella tra *mimesis* e *phantasia* [...]. La *phantasia* ha un'idea procedurale, cioè un'idea assolutamente probabilistica del rapporto tra le parole e le cose. [...] La narrazione, il racconto, le parole sono reti per agganciare la realtà, per inventarla, ma tale proceduralità ha col mondo che ci circonda un rapporto molto probabilistico.⁴¹

In questo brano, Del Giudice distingue quindi tra due approcci letterari contrapposti. Mentre 'mimesis' si riferisce a un'idea più tradizionalmente realistica di rappresentazione come descrizione e racconto a posteriori di un oggetto dato, la 'phantasia' indica un procedimento letterario funzionante soltanto in una «dimensione di *probabilità*»,⁴² cioè in cui la validità del rapporto tra linguaggio e realtà non è stabilita a priori, ma va verificata nel campo di possibilità aperto dal progressivo compimento del processo di scrittura.

Nello *Stadio*, questa concezione probabilistica della scrittura viene resa narrativamente nel sesto e ultimo capitolo. Dopo il primo incontro con Ljuba, il protagonista visita lo stadio di Wimbledon, sul cui campo da gioco immagina formarsi il simbolo dell'infinito:

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

In questa immagine la contrapposizione bazleniana tra 'saper essere' e 'saper scrivere' viene risolta nell'ottica di uno scambio ininterrotto, la cui continuità si basa tuttavia su un movimento al contempo da rinnovare e spezzare. Nel punto di intersezione tra le due metà del campo, al di sopra della rete dove i colpi si incrociano,

⁴¹ Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 173.

⁴² *Ibidem*.

«lo scrittore può scegliere, come Roberto Bazlen, di restare confinato nel cerchio della vita, rinunciando all'altro, oppure di attraversare lo 'scambio' e penetrare nel cerchio della scrittura».⁴³ Questo doppio cerchio, rappresentato dal rimbalzare della pallina, si interseca continuamente, diventando «il simbolo della trasgressione e della fluttuazione tra i due cerchi della vita e della scrittura».⁴⁴ In questo senso, «lo stadio non è più vuoto», ma «rinvia a un pieno immaginario»⁴⁵ in cui il percorso compiuto dalla pallina, sempre a partire dalla possibilità della sua interruzione, diventa «l'immagine di un pieno senza fine [...], di un movimento perpetuo che va rigenerato, reinventato, e mai fermato».⁴⁶ Rimandando allo spazio vuoto bazleniano come matrice al contempo negativa e generativa, viene così formalizzata narrativamente l'idea di una scrittura probabilistica, basata su una discontinua continuità del rapporto tra rappresentazione e realtà.

Come ha già notato Klettke, questa idea richiama l'analisi che Massimo Cacciari conduce sul pensiero viennese del primo Novecento.⁴⁷ In quell'area filosofica, spiega Cacciari nel capitolo *Il nuovo spazio del Trauerspiel* di *Dallo Steinhof*, in relazione a una visione del mondo concepito «come caso»⁴⁸ nasce una concezione di linguaggio in cui il presupposto dell'atto linguistico non risiederebbe nell'esito finale della rappresentazione, bensì nella capacità di «condurre [...] da accadere a accadere, da evento a evento»,⁴⁹ verso la comprensione dell'«inscindibile rapporto che esiste tra caso e possibile».⁵⁰ Il linguaggio si configura così come «insieme di soluzioni e di certezze null'altro che ri-velanti»,⁵¹ in quanto, agganciando soltanto *probabilmente* il reale, ripropone il problema del rapporto tra il caso e la sua definizione nello stesso istante in cui lo risolve. Ne deriva, visto il costante obiettivo del «mostrarsi dell'altro dal dicibile»,⁵² una continua «lotta con il linguaggio per poter costantemente

⁴³ Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito* cit., p. 28.

⁴⁴ Ivi, p. 27.

⁴⁵ Quaquarelli, *La carta della memoria* cit., p. 98.

⁴⁶ Ivi, pp. 98-99.

⁴⁷ Cfr. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito* cit., p. 22: «Sulla problematica del naufragio, così predominante nel frammento di romanzo bazleniano, si era già soffermato [...] Massimo Cacciari ne "Il nuovo spazio del Trauerspiel", anche lui a proposito del fallimento della lingua, citando direttamente da *Il capitano di lungo corso*».

⁴⁸ Massimo Cacciari, *Il nuovo spazio del Trauerspiel* [1980], in Id., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano, 2005, pp. 38-47: 39.

⁴⁹ Ivi, p. 40.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 46.

⁵² *Ibidem*.

ri-velare», la quale conduce inevitabilmente al naufragio del linguaggio stesso, che viene tuttavia considerato sia come «tendenza profonda volta a superarne i limiti» che come evento necessario «alla stessa definizione del dicibile».⁵³ In questo quadro, l'unico spazio in cui il linguaggio può muoversi rimarrebbe quello in cui la parola «sa riconoscere come costitutivo del suo dire lo stesso silenzio del naufragio», di fronte al quale la soluzione «non sta nell'evitarlo, nell'esorcizzarlo, ma nel ripeterlo diversamente, sempre in nuovi luoghi».⁵⁴

Dal discorso di Cacciari si ritorna quindi alla concezione delgiudiciana di scrittura probabilistica, nella quale si realizza il fondamentale passaggio «dal 'naufragio della scrittura'» del Capitano-Bazlen «al 'naufragio nella scrittura'»⁵⁵ del protagonista dello *Stadio*. Per Del Giudice, allora, occorre che la narrazione riesca a conservare questo intrinseco scarto tra parole e cose, fonte anche per lui di un conflitto con il linguaggio che viene riassunto nella metaforica dicotomia tra luce e ombra:

Lessico e sintassi sono strumenti della lotta con il linguaggio [...] che per me significa aver cura della parte in ombra del linguaggio, della parte misteriosa del linguaggio. [...] Nominare, descrivere – quando diciamo *bottiglia* o *cra-vatta* o *nuvola* – è come fare un piccolo cono di luce, che porta immediatamente con sé una parte d'ombra, l'ombra di ogni parola. [...] Custodire l'ombra della lingua lavorando al tempo stesso con la sua parte in luce, ecco un piccolo compito che uno può darsi nella narrazione.⁵⁶

Nell'atto di fissare la realtà in una forma, ogni parola lascia intravedere il *mistero* della definizione del *caso* attraverso il *possibile* del linguaggio, lasciando allo scrittore il compito di assimilare nella narrazione la problematicità di questa coincidenza.

Intendendo Bazlen come 'parte in ombra' insita nello *Stadio*, Del Giudice va oltre la dicotomia tra silenzio e parola, proponendo una concezione di narrazione che «contient en elle-même sa propre négation, elle ne la conjure pas, elle ne la rejette pas, elle s'en nourrit, elle en est constituée».⁵⁷ Lo spazio del silenzio bazleniano non costituisce semplicemente un punto negativo da superare, ma si configura come una «forme de resistance»,⁵⁸ ovvero la 'parte in ombra' costitutiva della procedura lette-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 47.

⁵⁵ Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive* cit., p. 282.

⁵⁶ Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 172.

⁵⁷ M. Aubry-Morici, M. Esposito, *Robert Bazlen et le refus d'écrire. Approches du Stade de Wimbledon de Daniele Del Giudice*, «TRANS», 20, 2016, web, par. 36.

⁵⁸ Ivi, par 26.

raria probabilistica su cui si basa il romanzo.⁵⁹ Sul piano della trama, l'acquisizione di questa prospettiva è sancita nella scena finale, in cui il protagonista sceglie non di indossare il pullover di Bazlen regalatogli da Ljuba, ma di portarlo con sé tenendolo in mano. In questa decisione viene metaforizzato narrativamente il rifiuto non solo di identificarsi nella scelta di Bazlen, ma anche di liberarsene; al contrario, il valore del modello bazleniano viene contemplato all'interno di una «liberté entre parler et se taire, écrire et ne pas écrire»,⁶⁰ sulla quale si fonda l'intera narrazione.

È in quest'ottica che lo *Stadio* può essere quindi inteso come un «roman sur la puissance»,⁶¹ nel quale Bazlen, «en tant que figure de la 'puissance de ne pas'»,⁶² costituisce «l'abîme dans lequel Del Giudice plonge, sans en rester emprisonné, mais au contraire dont il fait émerger toute sa puissance de créer». ⁶³ Questo stato 'in potenza' della scrittura delgiudicianiana si collega a quanto Manganaro descrive come «espaces de l'inachèvement»,⁶⁴ cioè una particolare dimensione della narrazione in cui l'atto rappresentativo si basa su «ce flottement perpétuel de quelque chose qui, plus encore qu'inachevé, travaillerait en se servant de l'inachèvement». ⁶⁵ Contemplando il vuoto come proprio modo di esistenza, la probabilità si muove quindi in uno spazio di incompiutezza del possibile linguistico, il quale si traduce in forma narrativa soltanto nel continuo e immanente formarsi della narrazione nel corso del processo di scrittura.

Sul piano formale questa concezione della narrazione si riflette nella scelta dei tempi verbali del racconto, orientata esclusivamente all'uso del presente, del passato prossimo e dei futuri (semplice e anteriore): il presente e il passato prossimo restituiscono una situazione di «presentismo narrativo» che evidenzia «l'aspetto non-dura-

⁵⁹ Nel romanzo la riflessione sul silenzio si articola in diversi punti, sottolineando il suo carattere di complementarità rispetto alla parola: «In realtà giro tre o quattro fogli perfettamente bianchi, ma l'importante è tenere la testa bassa. Penso al silenzio come a una risorsa straordinaria. [...] Però adesso poter non parlare mi sembra un punto di resistenza assoluto» (SW 45); oppure, a poche pagine dalla fine del romanzo: «Non so, è come se il silenzio non permettesse la falsità, o almeno la probabilità, cioè la vita. [...] Ho pensato che il silenzio costringe a lunghi viaggi per vedere. Ho pensato a tutto questo con l'idea che era l'ultima volta che ci avrei pensato» (SW 136).

⁶⁰ Aubry-Morici, Esposito, *Robert Bazlen et le refus d'écrire* cit., par. 27

⁶¹ Ivi, par. 21.

⁶² Ivi, par. 22.

⁶³ Ivi, par. 24.

⁶⁴ J.P. Manganaro, *Construction et espaces de l'inachèvement dans l'œuvre de Daniele Del Giudice*, in D. Budor, D. Ferraris, *Objets inachevés de l'écriture*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008, pp. 231-242.

⁶⁵ Ivi, p. 232.

tivo degli eventi, l'istantaneità dell'accadere»;⁶⁶ specularmente, il futuro (soprattutto anteriore) «fotografa gli eventi anticipandone il compimento, l'inevitabile conclusione»,⁶⁷ rimandando «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».⁶⁸ In questo modo, gli eventi rappresentati sulla pagina risultano attraversati da una costante tensione tra i diversi tempi dell'accaduto-accadere-accadrà, tramite la cui alternanza e complementarità viene resa la dimensione di una scrittura che soltanto in modo probabile, avendo a riferimento unicamente i tempi prossimi al presente, mette in relazione realtà e rappresentazione.⁶⁹

Nello spazio letterario della probabilità, l'atto mimetico risolve quindi la corrispondenza tra linguaggio ed evento in una dimensione narrativa che privilegia «*l'instant du présent*»,⁷⁰ inteso come momento ripetitivo nel quale le possibilità molteplici e compresenti del reale assumono la forma lineare del racconto. È in questa temporalità della scrittura che, secondo Manganaro, si fonda e si definisce una narrazione intesa come «*œuvre actuelle*», cioè un'operazione di rappresentazione della realtà basata su «*cette volonté d'interroger le temps en niant au 'présent' la capacité et la spécificité de réaliser, d'achever, en ne lui accordant que le principe d'une*

⁶⁶ B. Mellarini, *Tra spazio e paesaggio: Daniele Del Giudice dallo stadio all'atlante*, «Sinestesiaonline», 16, 2016, p. 4.

⁶⁷ Ivi, p. 5.

⁶⁸ Ivi, p. 4. Sul tema dei tempi verbali si vedano anche A. Baratta, *La temporalità quantitativa di Daniele Del Giudice. Verso una simultaneità delle azioni* e P. Mazzarisi, *Principio di indeterminazione ed effetto tunnel nei tempi verbali. Correlativi formali nella narrazione di Atlante occidentale di Daniele Del Giudice*, entrambi in F. de Cristofaro, P. Giovannetti, G. Maffei (a cura di), *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, vol. 2, Biblion, Milano, 2024, rispettivamente pp. 231-250 e pp. 251-272.

⁶⁹ A titolo esemplificativo, si veda questo passaggio per l'alternanza presente-passato prossimo: «Arrivo all'ultimo piano, la donna sulla soglia ha un'aria simpatica, avrà una cinquantina d'anni. Sorride: "Poteva prendere l'ascensore". Ho risposto che non si trovava. Poi ho domandato: "È in casa sua madre?". Lei ha detto: "No, perché?". Ho spiegato che avevo telefonato prima, e avevo preso appuntamento. Lei dice: "Sono io"» (SW 42); il seguente, invece, per la funzione del futuro: «Adesso cammineranno nei passaggi stretti tra le paratie; davanti a ogni locale, prima di entrare, la loro guida illustrerà il significato della sala. Avrà già spiegato che la *Île d'Oléron* è una nave ausiliaria, come sembra dall'armamento ridotto e dalla struttura mercantile. Certi locali, come il casotto dell'ufficiale di rotta o la cabina dei cronometri appariranno incredibilmente piccoli ai due visitatori, e talvolta lo sono davvero» (SW 47-48). Sull'effetto narrativo di queste tecniche verbali, e in relazione anche al già citato concetto di incompiutezza di Manganaro, cfr. anche Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito* cit., p. 31, che individua «una sorta di stato di sospensione dell'atemporalità».

⁷⁰ Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 41.

suspension, un arrêt de l'élaboration factuelle, en le replongeant dans un flux plus vast qui récupère le temps comme continuité délabrée puisque en constante réélaboration». ⁷¹ In questa prospettiva, come scrive Daros, l'atto narrativo «ne confère aucun pouvoir de modélisation du futur, ni de reconstitution du passé», ma si configura, piuttosto, come «une mémoire du présent qui divise l'instant et [...] donne la possibilité de répéter cette différence dans la présence du présent sur le théâtre de la représentation». ⁷²

Nel contesto di ricostruzione che caratterizza il passaggio agli anni Ottanta, la scrittura della probabilità diventa così la struttura ontologica letteraria sulla quale Del Giudice fonda una forma narrativa capace di esprimere «un point de vue éthique, anthropologique d'un *maintenant* comme instant de *césure*», ⁷³ percepito come la postura esistenziale e culturale predominante nel periodo in cui venne pensato e pubblicato *Lo stadio di Wimbledon*. Nella sua funzione formalizzante di questo sentimento, la procedura narrativa sperimentata da Del Giudice può essere quindi considerata come «la mise en œuvre fictionnelle [...] de ce constat d'intériorisation synchronique de dés-ajointement, de 'césure' come la condition d'établissement d'une relation, qui n'est donc plus certaine mais 'probable', avec le monde». ⁷⁴ Giunge in questo modo alla sua risoluzione la «question éthique fondamentale» ⁷⁵ posta nello *Stadio*, cioè quella di riaffermare e individuare, nella e attraverso la narrazione, «un point de croisement entre un savoir-être comme présence à soi et de soi dans le monde et un savoir-écrire comme intention qui préside à ce geste qu'est l'écriture». ⁷⁶

Nel suo romanzo d'esordio, si può affermare che Del Giudice, come da lui stesso auspicato, sia riuscito a compiere il proprio 'piccolo e personale naufragio'.

⁷¹ Manganaro, *Construction et espaces de l'inachèvement dans l'œuvre de Daniele Del Giudice* cit., p. 241.

⁷² Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 42. Assume lo stesso valore letterario la scelta del protagonista, sul finale del romanzo, di non raccogliere la macchina fotografica dagli spalti dello stadio: «L'appareil photo est disponible sur les gradins, telle une allégorie de la *mimesis* et il peut alors se comprendre comme la tentation écartée de s'engouffrer dans une simple copie du réel. L'imagination, dans *Le Stade*, permet d'aller au delà de la mémoire et forme un saut 'par-dessus' le temps, visant une représentation qui n'est pas simplement celle du présent éclairé par le passé — la vie de Bazlen une fois achevée et reconstruite *a posteriori* à la lumière de la fin — mais un présent ouvert sur les temps. C'est de cette résistance originelle à la *mimesis* que naît la liberté du récit possible, celui qui ouvre la porte à la probabilité de l'écriture» (Aubry-Morici, Esposito, *Robert Bazlen et le refus d'écrire* cit., par. 41).

⁷³ Daros, *Fictions de reconnaissances* cit., p. 21.

⁷⁴ Ivi, p. 20.

⁷⁵ Ivi, p. 27.

⁷⁶ Ivi, p. 28.

Attraversando Bazlen, l'autore decide di seguire «il percorso che va dalla carta all'esperienza» per poi ritornare al «dovere della carta» (SW 85), riaffermando così la possibilità e la necessità di una mediazione tra realtà e rappresentazione. *Lo stadio di Wimbledon* si caratterizza come un'esperienza narrativa dalla forte valenza etica, capace di rilanciare, in un periodo di sfiducia nella narrazione, «un'idea operativa della scrittura»⁷⁷ con la quale verificare una nuova forma del rapporto tra letteratura e vita. In quest'ottica, varrebbe anche per Del Giudice quanto lui stesso afferma su Bazlen:

La sua scrittura [...] assomiglierebbe alla grafia di chi traccia mappe per il proprio cammino, sentieri da percorrere, una scrittura che ha sempre un paradossale carattere di utilità, e dunque di necessità. Utilità in che cosa? Nel comportamento, nella ricerca di un modo consapevole [...] per stare a questo mondo, e starci nel rapporto con gli altri.⁷⁸

Per Del Giudice e nella sua letteratura, è grazie a questa idea di necessità e utilità della scrittura che la narrazione può ancora fornire, anche se soltanto probabilisticamente e sempre a rischio di naufragio, «un piccolo appiglio per il comportamento, per il modo d'essere e di agire»⁷⁹ nello spazio della vita, così come avviene, per concludere con una delle «immagini-chiave» (SW 144, Nota) del romanzo, per il navigante con la Carta di Mercatore.

⁷⁷ Del Giudice, *Trieste e Bazlen* cit., p. 23.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 25.

L'importante era elaborarne un sentimento.
Inchiesta e forme della conoscenza nello Stadio di Wimbledon

Marco Tognini

I. Un'investigazione formalizzante

Leggendo la produzione narrativa di Daniele Del Giudice, quantitativamente piuttosto limitata, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a una scrittura estremamente misurata e lucida, in cui il dettato e la narrazione sono sempre sotto il controllo dell'autore. Questa impressione è rafforzata da una scorsa alla sua saggistica,¹ che rivela la figura di un autore estremamente consapevole della propria scrittura e del proprio ruolo. In più luoghi di questa produzione, emerge infatti un'idea in merito a ciò che è e può fare la letteratura. In *Conversazione sull'animale parlante*, si legge: «Venire alle parole, essere con gli altri attraverso la narrazione o la poesia, significa compiere fino in fondo la propria natura di animali parlanti, di animali portati naturalmente alla lingua».² Se nella tradizione occidentale, da Aristotele, il filosofo è stato colui che ha incarnato appieno l'identità dell'uomo dotato di *logos* in quanto portatore di razionalità, Del Giudice, in maniera più heideggeriana, come rivela anche il suo dettato, suggerisce che essere scrittori significhi portare a compimento le possibilità proprie dell'umano, ossia di quell'essere dotato di linguaggio e che riflette a livello metalinguistico. Lo scrittore si realizza come essere umano utilizzando il linguaggio nella sua forma più raffinata, o almeno più consapevole, lavorando con le parole. L'etica dello scrittore consiste allora «nell'essere scrittore, cioè nel compiere etologicamente la natura della specie di animale cui appartiene».³

La dimensione etica dello scrivere, chiamata ripetutamente in causa dall'autore, non può allora realizzarsi che in un senso relazionale e intersoggettivo; l'*ethos* dello scrittore, in quanto *ethos* sociale, porta con sé anche una dimensione di impegno, che

¹ Sulla saggistica di Del Giudice, cfr. il saggio di Michele Farina in questo volume, che colma un'importante lacuna negli studi sull'autore.

² D. Del Giudice, *Conversazione sull'animale parlante*, in Id. *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, p. 33.

³ *Ibidem*.

Del Giudice rivendica per la sua scrittura in un modo peculiare, slegato dall'interesse per determinati temi sociali o politici. Scegliere la letteratura significa piuttosto, all'altezza del Novecento, scegliere una forma di conoscenza che deve ormai competere con altri prodotti discorsivi e medialità più adatti a rispondere alle esigenze del presente. Eppure, Del Giudice rivendica con fermezza questa scelta:

«Esiste una necessità – almeno per me – di arrivare con la letteratura, che è il mio strumento, al cuore dei nodi e dei problemi di questa epoca, come tutti gli altri vi arrivano con il loro strumento, sia uno sceneggiato televisivo o una formula matematica. Io penso che la letteratura sia una forma di conoscenza, che dice le cose che altre forme di conoscenza non riescono a dire».⁴

In effetti, l'impossibilità, o l'inutilità, di una letteratura autoreferenziale e tutta chiusa nei suoi circuiti era affermata dall'autore già ai tempi del suo apprendistato giornalistico: recensendo l'antologia di Berardinelli e Cordelli *Il pubblico della poesia* su "Paese sera", scriveva infatti che una poesia, e una letteratura, in cui prevalga la ricerca teorico-linguistica e rifiuti ogni mediazione con la vita diviene semplicemente «parola [che] si morde la coda» e conduce, in ultima istanza, a un «principio di asfissia»⁵ che toglie alla letteratura il suo proprio: l'essere appunto un'esperienza conoscitiva per chi la produce e per chi la legge. Nel progetto di scrittura di Del Giudice, elaborato dapprima nella sua 'formazione letteraria' dei giornali e poi messo in atto sulla pagina vera e propria, la letteratura diventa dunque «un modo per investigare» ma che, a differenza di altri modi d'investigazione, è «un'investigazione formalizzante».⁶

Del resto, sono le stesse storie di Del Giudice a mettere in scena dei protagonisti sempre alla ricerca, in esplorazione. Lo sono, evidentemente, i protagonisti di *Orizzonte mobile*, dove il viaggio verso l'Antartide prende la forma di una *iperspedizione* raccontata attraverso un intreccio di resoconti reali e fittizi. Lo è anche, a modo suo, il Barnaba del *Museo di Reims*, un ex capitano di marina che sta diventando cieco e che, proprio per questo, sceglie di mettersi sulle tracce della *Morte di Marat*, di David. «Ogni museo ha il suo percorso»,⁷ osserva il narratore in un passaggio metanarrativo, quasi a suggerire che quello nelle sale del museo costituirà per il protagonista un itinerario conoscitivo: l'incontro con il *Marat* è infatti continuamente dilazionato, mentre prende forma, attraverso il linguaggio, un nuovo spazio di cono-

⁴ D. Del Giudice, *Laboratorio di scrittura*, in Id. *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, p. 262.

⁵ D. Del Giudice, *Poeti alla deriva*, «Paese sera», 9 novembre 1975.

⁶ D. Del Giudice, *La zona del narrare*, in Id., *Del narrare* cit., p. 235.

⁷ D. Del Giudice, *Nel Museo di Reims*, in Id., *I racconti*, prefazione di T. Scarpa, Einaudi, Torino, 2016, pp. 5-37: 8.

scenza e condivisione con Anne, compagna di viaggio. Così come è nel linguaggio, «che diviene via via una palestra di condivisione», che si dà l'incontro fra due esploratori così diversi e così simili come il fisico Pietro Brahe e lo scrittore Ira Epstein, protagonisti di *Atlante occidentale*, impegnati in un esperimento e la cui amicizia «è rappresentata dalla saldatura di due tragitti spaziali».⁸ Ma si potrebbe anche andare oltre, ricordando per esempio come sia un movimento inesorabile a spingere il protagonista del racconto *L'orecchio assoluto* in un'investigazione serrata in cerca della sua vittima.

Pur nell'estrema diversità di spazi, luoghi e situazioni, i personaggi di Del Giudice, estremamente scarni dal punto di vista mimetico,⁹ sono spesso accomunati dall'impegno entro la cornice di una ricerca di stampo conoscitivo. Con essi, o alle spalle di essi, è lo stesso autore che procede di libro in libro a lavorare attorno all'esplorazione di qualche problematica; in questo senso, i suoi personaggi hanno innanzitutto lo scopo di 'aiutarlo' nell'esplorazione.¹⁰ In un saggio sull'opera di Calvino, Del Giudice sostiene che al suo amico e mentore si presentavano alla mente tante storie, che gli arrivavano in forma di immagine, di pensiero o di concetto; tra questa moltitudine, continua Del Giudice, «sceglieva quella che poteva accogliere in sé o rappresentare per lui un problema, quella che rappresentava per lui la necessità di trovare un *atteggiamento esistenziale*».¹¹ Ma qualcosa di non troppo dissimile lo suggeriva anche a riguardo del proprio itinerario di scrittura. Nelle prime pagine di *In questa luce*, Del Giudice ricorda la fatica che la scrittura gli è sempre costata; fra le operazioni necessarie, vi era in particolare quella di «trovare un'immagine che faccia di carne il ragionamento»,¹² poiché il problema richiede una sua messa in forma narrativa.

Ma quale tipo di questioni mette in gioco la scrittura di Del Giudice? Si potrebbe parlare, soprattutto per la prima fase della sua produzione,¹³ di una vocazione eminentemente epistemica, poiché i suoi testi prendono forma a partire da un problema di conoscenza. La scrittura non si limita tuttavia a costituire lo strumento attraverso

⁸ M. Colummi Camerino, *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Daniele Del Giudice*, in A. Cinquegrani e I. Crotti (a cura di), «Un viaggio realmente avvenuto». Studi in onore di Ricciarda Ricorda, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2019, pp. 189-198: 192; 193.

⁹ Cfr. J. Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.

¹⁰ Non a caso, nel suo saggio contenuto in questo volume Marzia Beltrami ha parlato dei personaggi di Del Giudice definendoli *personaggi teoristi*.

¹¹ D. Del Giudice, *Calvino uno scrittore di formazione*, in Id., *Del narrare* cit., pp. 65-71.

¹² D. Del Giudice, *In questa luce*. cit., p. 3.

¹³ Sull'idea di una partizione interna alle opere dell'autore e quindi sull'esistenza di un 'primo Del Giudice', cfr. P. Mazzarisi, Lo stadio di Wimbledon di *Daniele Del Giudice tra passato e presente*, «Transalpina», 26, 2023, pp.: 145-161: 152.

cui tale problema viene elaborato: diviene essa stessa oggetto d'indagine.¹⁴ Per questa ragione, la riflessione sul mondo si intreccia costantemente con un'interrogazione sui processi, le possibilità e i limiti del discorso letterario. Come ha osservato Federico Francucci, il Del Giudice degli anni '80 è un autore la cui opera si segnala per «una spiccata curvatura autoriflessiva che fa del rapporto tra percezione, immaginazione, linguaggio e realtà il tema portante».¹⁵ Se dunque riprendiamo l'autointerpretazione di Del Giudice secondo cui la scrittura è uno strumento conoscitivo, dobbiamo forse aggiungere che nella prima fase della sua opera lo è sempre attraverso una riflessione costante sullo scrivere stesso, in riferimento al suo presente e ai nuovi paradigmi esperienziali, tecnologici e conoscitivi. Non è un caso che la sua prima opera si collochi a monte di ogni altra questione, assumendo come oggetto d'indagine la possibilità stessa della scrittura. *Lo stadio di Wimbledon* si configura così come una vera e propria inchiesta sulle condizioni del fare letterario.

II. “Literary critics make natural detectives”

Brian McHale, nel contesto delle sue ricerche sul postmodernismo, ha sostenuto che la *detective story* sarebbe «il genere epistemologico *par excellence*».¹⁶ Archetipo dunque delle questioni epistemologiche, la *detective story* è dominata da una serie di temi che hanno a che fare con la conoscenza e con le possibilità stesse della conoscenza. Nella sua versione prototipica, essa ruota attorno alla risoluzione del mistero attorno a un crimine, e dunque alla domanda centrale “chi è stato?” (*whodunnit*). Da un punto di vista strutturale, come ha osservato fra gli altri Todorov, essa consta in realtà di due storie differenti. La prima, quella del crimine, è cronologicamente antecedente e termina sovente prima dell'inizio della seconda; essa è in effetti la storia di un'assenza, che ha come caratteristica fondamentale quella di non essere, e di non poter essere, presente nel libro. La seconda consiste invece nell'inchiesta volta a individuare il responsabile del delitto e nel suo racconto, fungendo dunque da mediazione fra il crimine e il lettore; in quanto racconto dell'inchiesta, essa coincide spesso con la storia del libro stesso.¹⁷

¹⁴ Sulla dimensione più ampiamente metanarrativa di Del Giudice, cfr. il paragrafo 3 del saggio di Ballerio in questo volume.

¹⁵ F. Francucci, *Il romanzo nella condizione postmoderna*, in B. Manetti e M. Tortora (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Carocci, Roma, 2022, pp. 187-204: 196.

¹⁶ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1987, p. 9.

¹⁷ T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, in R. Cremante, L. Rambelli (a cura di), *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, Pratiche Editrice, Parma, 1990, pp. 153-163.

Lungi dall'essere confinata al dominio del poliziesco, la struttura dell'inchiesta è stata adottata in opere di diversa natura; le sue peculiarità sono dunque state impiegate entro altri paradigmi anche distanti fra loro, che ne hanno mutuato la logica epistemica e narrativa.¹⁸ A proposito della non fiction contemporanea, Laurent Demanze ha parlato della diffusione di un paradigma inquisitorio in cui lo scrittore affronta il mondo reale per restituirne l'esperienza;¹⁹ anche in questi casi, la logica epistemica è infatti quella dell'inchiesta, poiché l'autore si mette sulle tracce di qualcosa che occorre ricostruire, la *storia in assenza*, che sarà raccontata nel libro.

Nella cartografia proposta da Demanze, un posto di particolare rilevanza è occupato dalle *investigazioni biografiche*. Entro questa tipologia, la struttura dell'inchiesta rimane salda, ma a cambiare è innanzitutto la domanda di fondo che la muove: non è il responsabile di un'azione a essere cercato, poiché il fulcro diviene ora la ricostruzione di un'identità. Demanze parla infatti di *puzzle esistenziale*, un mistero che non concerne tanto la ricostruzione dei fatti quanto la comprensione di un'identità frammentaria, i cui tasselli sembrano inizialmente inconciliabili, refrattari a ogni sintesi. Al centro è collocato un vuoto, insieme biografico e narrativo, corrispondente al tassello mancante che potrebbe conferire un nuovo significato all'intera esperienza esistenziale.

Del resto, già ben prima dell'esplosione delle forme non finzionali descritte da Demanze, numerosi romanzieri avevano esplorato la relazione, già notata dai critici di inizio secolo, fra biografia e lavoro del detective. Opere come *Mary Swann* di Carol Shield, *Possession* di A.S. Byatt, entrambe del 1990, o *The Real Life of Sebastian Knight* di Nabokov (1941) mettono in scena protagonisti finzionali che si mettono sulle tracce di personaggi altrettanto finzionali. Ad accomunare queste specifiche opere è inoltre il fatto che la ricerca si concentra su scrittori, il che rende la *quête* eminentemente letteraria; «Literary critics make natural detectives»,²⁰ sostiene Maud Bailey, protagonista di *Possession* in cui, insieme a Roland Mitchell, indaga

¹⁸ Cfr. L. Marcus, *Detection and literary fiction*, in M. Priestman (a cura di), *The Cambridge Companion to Crime fiction*, Cambridge UP, pp. 245-267. Ma la logica narrativa ed epistemica della *mystery story* era già applicata, entro il meccanismo tragico, nell'*Edipo re* di Sofocle. Come ha scritto Maurizio Bettini, «la tragedia funzion[a], nella sua struttura elementare, come una vera e propria *mystery story* [... in cui Edipo si presenta] come un eroe di tipo poliziesco», M. Bettini, *Il detective è un re: anzi, un dio. A proposito dell'Edipo re di Sofocle*, in Id., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 107-124: 112.

¹⁹ L. Demanze, *Portrait de l'écrivain contemporain en enquêteur. Enjeux formels et épistémologiques de l'enquête*, in A. Gefen (a cura di), *Territoire de la non fiction*, Brill-Rodopi, Leiden-Boston, 2020, p. 71.

²⁰ A.S. Byatt, *Possession. A Romance*, London, Vintage, 1991, p. 238.

sulla relazione fra i due poeti vittoriani Randolph Henry Ash e Christabel LaMotte. Nelle ricerche di stampo letterario si aprono così zone ambigue, dove vi sono spazi fecondi per l'indagine narrativa, che permette anche di riflettere sul senso stesso della scrittura e sulla possibilità della narrazione.

D'altra parte, se queste opere appena citate rientrano appieno nel dominio della finzione, può anche avvenire che le cose si complichino: *quête* letteraria è infatti anche *Flaubert's Parrot*, libro del 1984 dello scrittore inglese Julian Barnes. È significativo, anche se perlopiù meramente fortuito, che l'opera esca a un solo anno di distanza dallo *Stadio di Wimbledon*, in cui un anonimo protagonista e narratore si mette anch'esso sulle tracce di uno scrittore, o non scrittore, come Bobi Bazlen. I due libri condividono, anzitutto, una marcata eccentricità formale, riconosciuta fin da subito: Calvino definì lo *Stadio*, nella quarta di copertina che ne accompagnava l'uscita, un «insolito libro»; analogamente, i suoi primi recensori faticarono a classificare il romanzo di Barnes, sospeso com'è fra fiction, biografia, saggio e critica letteraria, nella forma di un originale *whodunit* intellettuale.²¹ Inoltre, è interessante che entrambi gli scrittori, agli esordi o quasi, avvertano la necessità di confrontarsi con una figura del passato, al tempo stesso significativa e, seppur in modi diversi, ingombrante. Le ammirate figure di Bazlen e di Flaubert rappresentano un enigma e funzionano come figure soglia per l'accesso al mondo della letteratura, poiché pongono problemi rispetto alla narrazione e alla possibilità stessa della scrittura, nel suo legame con la realtà e la vita.

Il legame tematico e la quasi coincidenza della pubblicazione rendono produttivo un confronto fra i due testi che, nella similitudine, presentano altresì rilevanti differenze, che consentono di caratterizzare il funzionamento e il posizionamento storico-letterario dello *Stadio*. Di seguito discuterò del primo capitolo dei due testi, che permette infatti di strutturare le premesse dell'opera e, nel caso specifico, di orientare la comprensione del lettore verso un determinato genere o, nel nostro caso, verso il paradigma dell'inchiesta, per vedere poi come esse vengano disattese.

III. Il viaggio parallelo del libro e della vita

L'apertura dello *Stadio* coincide con l'apertura degli occhi del narratore, che si risveglia in treno dopo un breve sonno, simbolo che è attraverso il suo sguardo che il mondo narrato viene a esistenza. Fin dalle prime pagine si delinea questa strana figura di narratore autodiegetico, centro focale del testo e del mondo narrato, che rimarrà anonimo per tutto il corso del testo. Nella sua percezione ed enunciazione,

²¹ Sulla prima ricezione del romanzo, cfr. le prime pagine di V. Guignery, *Postmodernist Experimentation: Flaubert's Parrot (1984)*, in Ead., *The Fiction of Julian Barnes. A reader's guide to essential criticism*, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2006, pp. 37-50.

si presenta come un inesauribile soggetto fenomenologico, costantemente teso alla descrizione di ciò che vede e percepisce, in una maniera che oscilla fra l'estrema esattezza e la sfocatura lirica,²² e all'autointerpretazione.

Nelle prime pagine, il viaggio del protagonista, che scopriamo essere a Trieste, ha il gusto dello straniamento. Straniante è innanzitutto l'esperienza stessa del protagonista rispetto all'aspettativa: essendo sceso dal treno e arrivando a piedi, è giunto in stazione «come se foss[e] il treno»,²³ realizzando così, almeno in parte, quel sogno del Del Giudice bambino di essere un aereo. Straniante è poi la resa dei suoi movimenti e dei suoi primi dialoghi, un po' zoppicanti, segnati dalla reticenza del protagonista e dai suoi silenzi,²⁴ a cominciare da quello col soldato col quale scende dal treno e cammina verso la città: «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» (SW 4). E straniante, per il lettore, è il viaggio stesso di questo protagonista con le sue motivazioni che restano inizialmente oscure; già alla terza pagina, mentre il protagonista cammina ancora col soldato ed è giunto all'ultimo tratto di strada, leggiamo: «Ho evitato un paio di domande indirette sul perché vengo qui. Non vorrei parlarne e in fondo non sono nemmeno arrivato» (SW 5), mentre una prima indicazione di orientamento la si ottiene nel momento in cui, salutando il soldato, il narratore chiede indicazioni per la libreria antiquaria. Eppure, fin dalla frase successiva comprendiamo che non sarà una ricerca lineare poiché, pur avendo una direzione, il protagonista si dirige altrove: «Lui è andato verso l'uscita, io verso il bar» (SW 6). Del resto, questa dinamica di dispersione e di distrazione si ripete più volte, poiché il narratore vaga e la sua enunciazione registrante rende conto di tutti i suoi dubbi e delle sue molteplici esitazioni. Così, si legge ad esempio: «Uscendo dal negozio sono incerto» (SW 9), e dopo sole altre due pagine: «Dopo la biblioteca la situazione è ancora più incerta» (SW 11), una frase seguita dall'enunciazione di tutte le possibilità che sovengono alla mente del narratore.

Una serie di segnali metanarrativi ci propone però quello che sarà il tema del libro e della ricerca che il narratore conduce. I primi luoghi che visita sono infatti tutte librerie e proprio mentre si trova nella libreria antiquaria, gli viene suggerito di provare a cercare in una libreria corrente: «Con quel 'correnti' si deve immaginare la

²² È, del resto, una delle caratteristiche stilistiche di Del Giudice. Come scrive Francucci, la pagina di Del Giudice «provoca uno strano doppio effetto: netta e sfocata, geometrica e sghemba», *Il romanzo nella condizione postmoderna* cit., p. 197.

²³ D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 2021, p. 6. D'ora in avanti citato come SW nel corpo del testo, con riferimento alla pagina.

²⁴ Il silenzio, sostiene il protagonista sul finire del secondo capitolo, è una *risorsa straordinaria*, soprattutto come rifugio dalle interazioni indesiderate.

miseria di libri contemporanei, di librerie senza storia; un trovare facilmente, entrando, pagando andando via» (SW 7), ossia un prendere e portar via quasi utilitaristico, senza possibilità di divagazione. Una impossibilità, questa della divagazione, certificata anche testualmente dal fatto che, mentre il narratore registra percettivamente ciò che è presente nella libreria antiquaria e nella successiva biblioteca attraverso numerose descrizioni e impressioni, l'esperienza della libreria corrente è liquidata in una sola frase: «Ho individuato una libreria corrente, in pratica sono entrato e uscito» (SW 8). D'altra parte, ne ricava però un'informazione e, come tipico, si scontrano una tendenza centrifuga, volta alla distrazione dal desiderio del protagonista di vagare, e una centripeta, che però resta appunto poco chiara.

Le allusioni al motivo della visita a Trieste si susseguono, come quando al libraio «accenna genericamente all'argomento» (SW 7), ma capiamo che è venuto in città per una persona solo quando il nome di questa persona compare nell'indice dei nomi di un volume preso in biblioteca. Un nuovo segnale metanarrativo, però, già permette di comprendere quale saranno i temi dell'inchiesta. In biblioteca, infatti, fra tutti i libri presenti il narratore ne nomina soltanto due, settecenteschi: *Il viaggio parallelo del libro e della vita* e *Di come un luogo invecchi lo scrittore*. Due libri che già dal titolo pongono dunque il problema della relazione e dell'interrelazione fra vita e scrittura. Soprattutto, il primo può suggerire una duplice interpretazione: 'parallelo' può riferirsi al fatto che vita e libro proseguono insieme, ma può anche, al contrario, suggerire che le due possano non toccarsi mai.

La sua ricerca lo porta innanzitutto in un ospedale, dove parla con un'anziana donna, una scrittrice. Nuovamente, però, l'obiettivo della ricerca viene in qualche modo dilazionato e posposto: il narratore si presenta e dice alla scrittrice di chi vorrebbe parlare, ma il passo è restituito in forma di discorso narrativizzato e perciò questo nome non compare, almeno fino a poco più avanti. Un aspetto narratologicamente significativo è il fatto che questa prima occorrenza del nome compare in un dialogo; la scrittrice racconta infatti una scena di tanti anni prima, in cui due ragazzi si sono avvicinati a lei e a un suo amico: «La ragazza dice: "Abbiamo sentito i vostri discorsi. Possiamo sederci qui?" Il suo amico si presenta, dice: "Roberto Bazlen"» (SW 16). Il passaggio è emblematico perché è un discorso diretto riportato, cioè esiste nel discorso di un personaggio del racconto; Bazlen, fin dalla sua prima apparizione, si presenta quindi entro un regime mimetico, estraneo al mondo narrato. E così sarà lungo tutto il corso del romanzo, dove Bazlen verrà evocato esclusivamente nel discorso dei vari personaggi, nelle testimonianze delle persone che l'hanno conosciuto. In questo senso, Bazlen non è un personaggio del romanzo, non pronuncia nessuna battuta se non, appunto, quella in cui si presenta, e in forma comunque mediata dal discorso altrui: la sua storia è la storia in assenza di questa inchiesta. Per questo, nel romanzo, Bazlen funziona come un buco narrativo, come un *gap* della narrazione che il narratore, interrogando persone che l'hanno incontrato, tenta di colmare.

Invero, il *gap* che il protagonista intende colmare non riguarda la figura di Bazlen *tout court*; come tipico del paradigma dell'inchiesta biografica, al centro non c'è tanto la ricostruzione della vita, né tantomeno il mero accertamento di fatti, quanto una questione enigmatica e specifica: ciò che interessa al narratore, rivela alla scrittrice, è il perché Bobi Bazlen, grande intellettuale e scopritore di talenti letterari, non abbia mai scritto nulla. Il pezzo mancante del puzzle è questo, la *storia in assenza* riguarda la non scrittura di Bazlen. Tuttavia, una volta formulata la domanda, torna di nuovo a dominare la tendenza centrifuga, che allontana il narratore dalla sua ricerca. Bazlen torna solo in conclusione del capitolo, dove viene riportato un frammento del libro acquistato in precedenza dal narratore, in cui Bazlen è descritto come «affondato nei libri» (SW 22).

IV. «Then I saw it»

Se il primo capitolo dello *Stadio* costruisce un paradigma inquisitivo in cui l'oggetto della ricerca è la domanda esistenziale su Bazlen, anche l'inizio di *Flaubert's Parrot* si muove nella stessa direzione, attraverso le parole di un protagonista e narratore autodiegetico.

La narrazione si apre su una scena realistica e di taglio cinematografico, che si svolge a Rouen, proprio sotto la statua di Flaubert, la quale è fin da subito strumento di riflessione per il narratore e permette di aprire una questione: la statua, cioè una rappresentazione materica che incarna l'autore nella sua figura biografica, non è però quella originale. È proprio dalla statua che, ci dice il narratore, parte il suo progetto, di cui per ora non sappiamo ancora nulla; e proprio qui si inserisce la prima di una serie di riflessioni di carattere metadiscorsivo, in cui questo narratore si interroga sulla sua stessa ricerca, e nello specifico si interroga sull'opportunità stessa del suo progetto: «Perché mai la scrittura ci porta a dar la caccia agli scrittori? Perché non li lasciamo in pace? Non ci bastano i libri? [...] Cosa ci rende smaniosi di reliquie? [...] Pensiamo davvero che i resti di una vita contengano scampoli di verità gregaria?».²⁵

Poche righe dopo, invece, per la prima volta veniamo a sapere qualcosa di questo narratore. Tipicamente, di fronte a una biografia costruita secondo il modello dell'inchiesta, non ci sorprende troppo sentire una voce che dice “io” e non abbiamo problemi a identificarla con quella dell'autore. Ma questa ipotetica identificazione

²⁵ J. Barnes, *Il pappagallo di Flaubert*, trad. S. Basso, Einaudi, Torino, 2015, pp. 4-5. D'ora in avanti citato come PF nel corpo del testo. Il tema sollevato dal narratore è tanto più dirimente in quanto si occupa di Flaubert, teorico dell'impersonalità, sulla quale cfr. S. Ballerio, “*Présent partout, et visible nulle part*”. *Note sulla poetica di Flaubert*, «Letteratura e Letterature», IX, 2015, pp. 139-148.

comincia a incrinarsi appunto quando il narratore inizia a rivelare qualcosa di sé; scopriamo infatti che nel passato aveva anche lui pensato di scrivere, e aveva persino preso qualche appunto: «Ma ero un medico, sposato e con famiglia. Ci è dato di fare bene una cosa sola: Flaubert lo sapeva. Io ho fatto bene il dottore» (PF 5).

Nonostante i critici abbiano spesso notato le somiglianze e i punti di contatto fra il narratore dell'opera e l'autore,²⁶ uno studio di Ryan Roberts sull'evoluzione testuale delle varianti d'autore ha mostrato come Barnes abbia progressivamente allontanato il protagonista dall'ambito della scrittura per avvicinarlo a quello della medicina, ossia «per separare sé stesso dal suo narratore».²⁷ Tale lavoro di differenziazione contribuisce alla creazione di un narratore con una fisionomia più nettamente finzionale e maggiormente definita: Braithwaite, il narratore/protagonista, creatura di Barnes, è medico, proprio come Charles Bovary, creatura di Flaubert.²⁸ Quando poi, nel terzo capitolo, e in modo ancora più esplicito nel settimo, il narratore rivela il proprio nome, Geoffrey Braithwaite, il lettore può riconoscere come la commistione fra realtà e finzione, una vera e propria «confusione ontologica»,²⁹ fosse già all'opera nella nota introduttiva, in cui Barnes avvertiva che le traduzioni erano opera di Geoffrey Braithwaite con l'aiuto di Francis Steegmuller, noto critico e traduttore di Flaubert: un passaggio che può essere ora retrospettivamente letto come un'infrastruzione ontologica del confine fra realtà e finzione.

Tornando al testo, è sempre nel primo capitolo che veniamo finalmente a conoscenza dell'oggetto della ricerca vera e propria. Mentre il narratore si trova all'Hotel-Dieu, dove il padre di Flaubert era stato primario e dove Gustave ha trascorso l'infanzia, fra una divagazione e l'altra, compare una frase all'improvviso: «Poi ho visto il pappagallo» (PF 9),³⁰ una frase anodina ma che sorprende per l'uso del deter-

²⁶ «La caratterizzazione di Braithwaite è scarna, i suoi interessi letterari e lo stile retorico sufficientemente affine a quello di Barnes favoriscono un involontario superamento della distinzione concettuale fra autore e narratore» (K. Wilson, "Why aren't the books enough?" *Authorial Pursuit in Julian Barnes's Flaubert's Parrot and A History of the World in 10 ½ Chapters*, «Summer», vol. 47, n. 4, 2006, pp. 362-374).

²⁷ R. Roberts, *Inventing a Way to the Truth: Life and Fiction in Julian Barnes's Flaubert's Parrot*, in S. Groes, P. Childs (eds.), *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives*, Continuum, London – New York, 2011, pp. 24-36.

²⁸ «Se si pensa che, come Charles Bovary, Braithwaite è un medico, vedovo di una moglie adultera e suicida, le cui iniziali sono E.B., non pare azzardato trarre una comparazione tra i due mariti, entrambi uomini ridicoli, protagonisti loro malgrado di tragedie» (S. Albertazzi, «*Madame Bovary, c'est lui!*» *Gustave Flaubert, Julian Barnes e l'eterna monotonia della passione*, «Francofonia», Primavera 2008, No. 54, pp. 127-139).

²⁹ V. Guignery, *Le Perroquet de Flaubert de Julian Barnes: genèse d'une passion littéraire*, «Flaubert», 24, 2020, online.

³⁰ L'originale recita "Then I saw it".

minativo. Il pappagallo è quello che Flaubert prese in prestito dal museo di Rouen e che tenne sullo scrittoio durante la scrittura di *Un coeur simple*, dove appunto compare un pappagallo di nome Loulou. Questo incontro del tutto marginale colpisce il narratore in un «modo epifanico»,³¹ poiché attraverso il pappagallo sente una sorta di connessione con Flaubert. Ma poche pagine dopo, mentre il narratore si trova a Croisset, compare una nuova frase, ricalcata sintatticamente sulla prima. Dopo una serie di oggetti presentati tutti con l'indeterminativo, si legge: «E poi l'ho visto» (PF 16), con utilizzo del pronome anaforico. Compare infatti un secondo pappagallo che, così viene riferito al narratore, è quello che Flaubert ha preso in prestito dal museo e che è servito da modello o stimolo per la figura di Loulou. L'ossessione per la figura di Flaubert si trasla sul tentativo di risolvere la domanda apparentemente centrale dell'inchiesta: quale dei due pappagalli, entrambi apparentemente originali, aveva sullo scrittoio Flaubert? E su questo, sul tentativo di cercare le risposte, si chiude il primo capitolo.

V. Oltre l'enigma: successi e fallimenti

Attraverso i primi due capitoli si strutturano e prendono avvio le inchieste biografiche di Geoffrey Braithwaite e del narratore dello *Stadio*. Lo sviluppo comune ma estremamente differente delle due inchieste è ciò che poi ci permette di compiere qualche riflessione ulteriore sui testi, e soprattutto sullo *Stadio* per analogia e differenza. A proposito di questi due testi, Riccardo Castellana, nel suo studio sulle finzioni biografiche, ha proposto l'etichetta di metabiofiction, con la quale intende testi in cui «l'oggetto del racconto non è la *vita* del biografato ma la *ricerca* compiuta intorno ad essa dal biografo. La metabiofiction è essenzialmente la storia di un'indagine, di una *quête*» che si rivela, di solito, «un fallimento» in quanto manca di «restituire la cifra di un'identità, l'essenza di una traiettoria biografica». ³² Se seguiamo questa interpretazione, che naturalmente può accomunare testi anche molto diversi fra loro, possiamo ora focalizzarci su alcuni aspetti dei nostri romanzi, a cominciare dal decentramento che le due inchieste conoscono rispetto ai loro obiettivi centrali.

Nell'opera di Barnes, nei successivi tredici capitoli, la questione del pappagallo viene tralasciata da Braithwaite, che lavora su alcune biografie alternative della vita di Flaubert, si occupa di critica letteraria, ecc. I tredici capitoli centrali si concentrano piuttosto su quella che Vanessa Guignery ha chiamato l'inchiesta epistemologica

³¹ V. Guignery, *Sur la piste des perroquets. Les figures de la quête dans Flaubert's Parrot de Julian Barnes*, in A. Sy-Wonyu et al. (eds.), *Flaubert's Parrot de Julian Barnes: «Un symbole du logos?»*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2002, pp. 29-45.

³² R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma, 2019, pp. 77; 76.

e metodologica. Già presente nel primo capitolo, la ricerca diventa soprattutto occasione di riflessione sul passato e soprattutto sul modo in cui afferriamo il passato, un «maialino spalmato di grasso» (PF 7) che sguscia e mette in ridicolo chi tenta di afferrarlo. E diviene anche, seppur in maniera carsica, il racconto o il mancato racconto sulla moglie del narratore, morta suicida, proprio come Emma Bovary. Se dunque l'impostazione del primo capitolo consisteva nell'utilizzare i codici tradizionali dell'inchiesta bio-storiografica, Barnes li sovverte e ne rivela in qualche modo l'inadeguatezza. Ciò che fa la parodia postmoderna, ha scritto Linda Hutcheon, «è evocare ciò che i teorici della ricezione chiamano gli orizzonti d'attesa dello spettatore, formati da convenzioni di genere, stili e forme di rappresentazioni riconoscibili, per poi destabilizzarli, smantellandoli passo a passo».³³

Il decentramento dell'inchiesta opera invece in modi molto diversi nel romanzo di Del Giudice. Innanzitutto, la ricerca si dà attraverso le testimonianze delle persone che hanno conosciuto Bazlen, ma l'impressione che se ne ricava è quella di una certa diversità, se non contraddittorietà, delle risposte: «ognuno dà la sua spiegazione, ognuno aggiunge il proprio tassello al *puzzle*»³⁴ che è l'esistenza di Bazlen, senza però riuscire a fornire una risposta definitiva. Così, di volta in volta Bazlen è un primavoltista che sa che tutto è già stato scritto e incarna quindi una postura postmoderna riconoscendo l'impossibilità del nuovo; è un uomo che ha fatto della sua vita la sua opera; è qualcuno che si è dedicato agli amici e per questo non ha scritto; ma era anche un uomo «molto prefabbricato, [...] un fallito da sempre» (SW 64). L'impossibilità di gerarchizzare o comunque di validare le risposte fa sì che si ottenga un'immagine sfumata, e la figura di Bobi resta assimilabile a ciò che Porter Abbott ha chiamato una *unreadable mind*, ossia un personaggio che resta opaco e inaccessibile; naturalmente, però, Bazlen è un personaggio che compare solo nei discorsi altrui e perciò la sua 'illeggibilità' è tale «più per eccesso di informazioni che per difetto».³⁵ Se seguiamo il narratologo statunitense, quello attorno alla non scrittura di Bazlen resta quindi a tutti gli effetti un *real mystery*, a proposito del quale Porter Abbott cita una frase del romanziere Tim O'Brien: «Volevo scrivere un *real mystery*, anziché un mistero che viene risolto e che, una volta risolto, non è più un mistero».³⁶ Parole simili sono state scritte dallo stesso Del Giudice, proprio pensando a Bazlen: «Un personaggio così sarebbe giusto sforzarsi di non definirlo, lasciando

³³ Cit. in V. Guignery, *Postmodernist Experimentation* cit., p. 44.

³⁴ V.G.A. Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e "Lo stadio di Wimbledon" di Del Giudice*, «Studi (e testi) italiani», 17, 2006, pp. 271-283: 275.

³⁵ *Ibidem*. Sul concetto di *unreadable mind*, cfr. H. Porter Abbott, *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*, The Ohio State UP, Columbus, 2013.

³⁶ Ivi, 107.

piuttosto che produca una costante risonanza nella memoria o nella fantasia. Di un personaggio così, se toccasse a me descriverlo, cercherei di custodire il mistero; è più difficile custodire misteri che svelarli, veniamo formati a svelare misteri».³⁷

Del resto, col procedere dell'inchiesta del narratore e con le testimonianze che si accumulano si assiste a un progressivo allontanamento dalla domanda centrale. Il punto non è tanto comprendere Bazlen, ma trovare una risposta sulla relazione fra vita e scrittura: ciò che persegue il narratore è ora un affinamento morale attorno alla questione, tanto che, a Londra, di fronte all'opportunità di giungere finalmente a una risoluzione del mistero Bazlen, prova ormai «un senso di lontananza da quella domanda» (SW, 127) e afferma che tutto ciò «ormai non è più importante» (SW 131).

Questo progressivo decentramento fa dunque sì che l'inchiesta attorno alla figura di Bazlen a livello di superficie fallisca, così come fallisce quella di Braithwaite. Quest'ultimo apre l'ultimo capitolo riecheggiando la domanda che probabilmente si ponevano pure i lettori («E il pappagallo?» PF 206), e afferma che gli «ci sono voluti quasi due anni per risolvere il Caso del Pappagallo Impagliato» (PF 206). In verità, il caso non è stato risolto, ma anzi è la domanda stessa a essersi *dissolta*:³⁸ Braithwaite scopre che il pappagallo esposto al Museo di Croisset era stato scelto fra una cinquantina di esemplari e, durante la sua ultima visita al Museo di Storia Naturale, si trova di fronte ai tre pappagalli superstiti, che sembrano fissare con aria beffarda questo 'detective' ormai costretto a confrontarsi con l'irriducibile irrisolvibilità dell'inchiesta.

Ma se entrambi i romanzi, dunque, non terminano con una risposta alla domanda centrale, il decentramento ha messo in primo piano questioni più dirimenti. La ricerca epistemologica del passato e la sua inafferrabilità, sancita dal moltiplicarsi dei pappagalli, la ricerca stilistica, la relazione fra l'arte e la vita sono alcuni dei temi del libro di Barnes, secondo le sue stesse parole: «è un libro: a) su Flaubert; b) sulla scrittura (non la scrittura del 19esimo secolo; ma anche la scrittura di oggi); c) ed è inoltre una semi-finzione in sé».³⁹ Così come, del resto, una ricerca stilistica sulle possibilità della rappresentazione è condotta nel libro di Del Giudice,⁴⁰ insieme alla questione della convivenza fra la scrittura e la vita. Mentre il protagonista si trova a Londra, Bazlen smette di essere il centro d'interesse e il romanzo rivela sé stesso

³⁷ D. Del Giudice, *Trieste e Bazlen*, in Id., *In questa luce* cit., p. 24.

³⁸ «What I really mean is that two years elapsed between the question arising and dissolving»; si noti che la traduzione italiana non rende questa idea della dissoluzione, suggerendo invece una chiusura: «sono passati due anni tra il sorgere della questione e il suo risolversi» (PF 208).

³⁹ J. Barnes, cit. in V. Guignery, *Le Perroquet de Flaubert de Julian Barnes: genèse d'une passion littéraire* cit.

⁴⁰ Cfr. il saggio di Davide Tempesta in questo volume.

come indagine sulla scrittura *attraverso* la figura di Bazlen. Noto per essere provvidenziale nell'aiutare gli amici quasi senza che essi se ne rendano conto, Bazlen utilizza indirettamente le sue doti maieutiche anche col protagonista, ora pronto ad abbracciare il suo presente di scrittore lasciandosi alle spalle l'inchiesta sul passato del non scrittore.⁴¹

D'altra parte, se i due libri presentano aspetti in comune, non da ultimo la comune riflessione riguardo i rapporti fra scrittura e vita/realtà, è evidente come si collochino su due orizzonti diversi fra loro. L'inchiesta come mezzo per recuperare un passato che si rivela inaccessibile, l'inaccessibilità della verità e l'indeterminatezza dei segni, per non dire del *pastiche*, dell'ibridazione dei generi o dell'ironia, sono solo alcuni dei temi che rendono l'opera di Barnes un capolavoro postmoderno. A questi, possiamo anche aggiungere la maniera in cui realtà e finzione, fin dal paratesto, interagiscono in modo saliente, dando quindi vita a uno *scandalo ontologico* e mettendo in crisi la distinzione fra i due mondi.⁴²

Diversamente, il testo di Del Giudice è privo di tutti questi contrassegni tipicamente postmoderni, e lo si vede bene a proposito del discorso sulla finzione. Castellana ha sostenuto che la sua natura di fiction è denunciata dalla parallesì all'inizio del terzo capitolo, quando i due turisti francesi visitano una nave in porto, poiché il narratore diverrebbe in questo frangente onnisciente.⁴³ In verità, più che di una parallesì si tratta a mio avviso di una proiezione immaginativa, tanto che il passaggio dal futuro epistemico al passato prossimo indicato da Castellana non è definitivo. D'altra parte, se non è un testo 'di finzione', non si può nemmeno dire che sia una narrazione cronachistica o fattuale, poiché manca l'interesse per il dato di realtà;⁴⁴ in questo senso, si applica allo *Stadio* ciò che Stefano Ballerio ha recentemente suggerito per *Staccando l'ombra da terra*, ossia che «l'alterazione di una fattualità rigorosa è [...] nel segno di una letterarietà intesa come figuralità della scrittura, più che in quello della finzionalità».⁴⁵ La distinzione fra realtà e finzione, cioè, non è saliente per l'in-

⁴¹ Cfr. P. Mazzarisi, *Lo stadio di Wimbledon di Daniele Del Giudice tra passato e presente* cit.; per una lettura "socratica" della figura di Bazlen, cfr. V.G.A. Tavazzi, *Lo scrittore che non scrive* cit., 278.

⁴² Cfr. McHale, *Postmodernist Fiction* cit.; sulla salienza della relazione fra realtà e finzione nell'opera, cfr. R. Roberts, *Inventing a Way to the Truth* cit.

⁴³ R. Castellana, *Finzioni biografiche* cit., pp. 159-160.

⁴⁴ Un esempio di come la realtà sia trasfigurata letterariamente è dato dal modo in cui Del Giudice taglia e rielabora i dialoghi, effettivamente avvenuti, con i testimoni: cfr. M. Caritto, J. Parodi, *Il bisogno di un tempo laterale. Del Giudice, Bazlen e «le storie di Ljuba»*, «L'ospite ingrato», 17, I, 2025, pp. 229-257

⁴⁵ S. Ballerio, *Il volo «e tutto il resto»*. *Lettura di Staccando l'ombra da terra*, Ledizioni, Milano, 2025, p. 58.

interpretazione del romanzo⁴⁶ e Bazlen è sì figura storica, ma è soprattutto *imago* del rifiuto della scrittura, è una fantasmatica voce interiore che blocca l'atto di scrivere.

Perciò, sebbene entrambi gli autori strutturino i loro testi secondo le modalità dell'inchiesta, inscrivendosi in un paradigma epistemologico, entrambi finiscono per destrutturarli. Lo fanno però in modi profondamente diversi, privilegiando dominanti differenti: in senso postmoderno e con un orientamento ontologico nel caso di Barnes; mentre Del Giudice, mantenendo una serietà di fondo, problematizza l'assiologia della scrittura e si colloca su un versante etico. Non è un caso che nel suo primo libro rifletta sull'opportunità di scrivere; ma l'inchiesta del narratore si risolve non con una risposta alla domanda originaria, ma con una progressiva *maturazione morale* che lo porta a superare il 'Bazlen interiore' e, finalmente, a scrivere. In questo senso, Del Giudice elabora un movimento della sua scrittura che caratterizzerà anche alcune opere successive, in cui il percorso del protagonista non termina con una risposta alla domanda conoscitiva di partenza, quanto piuttosto con quella *elaborazione di un sentimento* 'morale' che pone il protagonista all'altezza della situazione in cui si trova.

Detto in altri termini, l'inchiesta del narratore non produce un incremento di conoscenza in senso teoretico, ma ha come risultato una trasformazione del soggetto conoscente, ossia una sua diversa disposizione nei confronti del mondo. L'autoformazione, di natura etico-esistenziale, d'altra parte, non si configura mai come un processo solo interiore, ma prende forma attraverso il rapporto con un 'altro', in una dinamica triadica che richiama quella già notata da Scarpa nella prefazione ai racconti di Del Giudice.⁴⁷ L'esito del processo è quindi una *bildung* che non coincide con l'acquisizione di informazioni o competenze, ma con un'autoformazione che determina il conseguimento di una nuova capacità di giudizio, di un nuovo modo di stare nel mondo. Sono gli stessi protagonisti, nelle varie opere, a elaborare discorsivamente questo passaggio dalla domanda teoretica, o da quello che potremmo definire modello epistemico fondato sulla soluzione dell'enigma, a un territorio etico. A proposito della domanda originaria su Bazlen, nel momento in cui viene scartata, il narratore osserva che «forse la risposta è il fatto stesso che ho viaggiato, che ho incontrato qualcuno, o che sto qui» (SW 126). Così come di Barnaba, nel *Museo di Reims*, al termine della prima giornata con Anne, il narratore dice: «Penso prima che la risposta non fosse giusta, poi che la sua domanda era sbagliata, poi an-

⁴⁶ Dello stesso avviso anche Lorenzo Marchese, secondo cui «la distinzione fra racconto storico e racconto d'invenzione non è probante», *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 38. Marchese però legge il romanzo nel senso di una concezione della letteratura essenzialmente postmoderna, tutta sbilanciata entro il polo della finzione.

⁴⁷ T. Scarpa, *La profezia delle parole*, prefazione a Del Giudice, *I racconti* cit., pp. v-xvii.

cora che non ci sarebbe stata mai più occasione per fargliene un'altra». ⁴⁸ E al termine del racconto, di fronte al quadro per cui era arrivato fino a Reims, capisce che non c'è bisogno di dare una risposta *veritiera*, e accoglie con sguardo nuovo le richieste di Anne. La comprensione sta nel mutamento dell'orizzonte del soggetto conoscente.

Così, il narratore emerge dalla sua *quête* come soggetto scrivente non perché abbia raggiunto la risposta che cercava, ma in quanto è diventato un soggetto diverso. E l'oggetto iniziale della ricerca, Bazlen, cambia quindi di statuto e funzione; da buco narrativo, diviene nel finale una presenza da custodire, nel segno della responsabilità e della cura: nell'ultima scena, il narratore tiene infatti per mano il suo pullover «con la delicatezza con cui si tiene un bambino» (SW 140). E diviene anche, coerentemente con il suo ruolo di scopritore di talenti, una figura che accompagna il protagonista oltre la soglia del mondo della letteratura. La *quête*, tutt'altro che fallimentare, porta dunque a un effetto metalettico: il frutto dell'indagine è proprio quel romanzo che ora il lettore ha per le mani.

⁴⁸ D. Del Giudice, *Nel museo di Reims* cit., p. 19. Per un'analisi più circostanziata, mi permetto di rimandare a M. Tognini, *Descrivere, narrare, interpretare. L'ekphrasis nel Museo di Reims di Daniele Del Giudice*, «Letteratura e Letterature», 17, 2023, pp. 25-42

Oggetti, personaggi, luoghi: riflessioni sulla spazializzazione nella narrativa di Daniele Del Giudice

Marzia Beltrami

I. Introduzione

Daniele Del Giudice (1949-2021) è un autore di cui è stata spesso rilevata la spiccata attenzione per la dimensione spaziale, sia nel senso che si è interrogato a più riprese su nozioni come città, luogo, paesaggio, sia per un certo gusto geometrizzante di sapore calviniano che gli è stato riconosciuto, sia per un primato che egli stesso ha ammesso di attribuire alla geografia rispetto alla storia o alla prossemica rispetto alla psicologia nello sviluppo dei propri personaggi.¹ Si pensi anche alla propensione di Del Giudice a catturare certe idee astratte attraverso immagini concrete, per esempio l'immagine del cono d'ombra per esprimere il portato inferenziale di significato che ogni parola porta con sé e produce proiettando la propria luce («quando diciamo nuvole, o bottiglia, o cravatta, facciamo un piccolo raggio di luce, attorno al quale si crea simultaneamente il suo cono d'ombra»)².

In questo saggio il mio intento non è dimostrare che la dimensione dello spazio è più importante di quella del tempo nella lettura dell'opera delgiudiciana. Piuttosto, a partire da questo interesse esplicito dell'autore, vorrei guardare ai diversi modi in cui lo spazio narrativo è stato gestito, concentrandomi in particolare sul confronto tra *Lo stadio di Wimbledon* (1983) e *Atlante occidentale* (1985).³ Uno degli aspetti che vorrei esplorare è come l'attenzione di Del Giudice per la spazialità si sia tradotta

¹ Cfr. D. Del Giudice, *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, p. 170; il testo cui faccio indirettamente riferimento è stato in parte ripreso in M. Colummi Camerino, *Intervista a Daniele Del Giudice*, «Il verri», 19, 2002, pp. 65-75: 73, ma anche cfr. B. Mellarini, *Tra spazio e paesaggio. Studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*, Amos Edizioni, Venezia-Mestre, 2021.

² Del Giudice, *Del narrare* cit., p. 215.

³ D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 1983; D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1985. D'ora in poi citati nel corpo del testo come SW e AO, seguiti dal numero di pagina.

in una notevole sperimentazione rispetto alle strategie attraverso cui lo spazio di un racconto può essere portato in primo piano. Se per *spazio narrativo* intendo lo spazio fisico finzionale in cui si muovono e agiscono i personaggi di una storia,⁴ usando il termine *spazializzazione* mi riferisco al fatto che il processo tramite il quale questo spazio viene costruito per il lettore è distribuito nel testo e si sviluppa nel tempo, nel corso della lettura. David Herman, tra i primi teorici della narrazione a rilanciare lo studio narratologico dello spazio, sottolinea infatti come la dimensione spaziale non sia affatto un corollario del racconto ma ne costituisca una parte imprescindibile; anzi, proponendo una concezione della narrazione come *world-making*, cioè ‘costruzione di mondi’, Herman suggerisce che raccontare una storia presupponga sempre una certa misura di informazione spaziale.⁵

La domanda che mi pongo, dunque, è duplice e si articola in direzione sia critica che teorica: che tipo di spazio narrativo troviamo nei romanzi di Del Giudice e quali strategie concorrono alla spazializzazione, cioè alla sua costruzione? Quali effetti di lettura ne risultano? E se il senso dello spazio narrativo non equivale semplicemente al paesaggio – concetto che più si avvicina alla classica visione dello spazio come sfondo della storia – ma dipende anche da come i personaggi si muovono e interagiscono con altre figure o con gli oggetti circostanti, come si fa a dipanare questa matassa per studiarlo? Ha senso, in prospettiva teorica, distinguere tra oggetti, personaggi, luoghi, paesaggi?

Da una parte, la scrittura di Del Giudice offre degli spunti interessanti per affrontare la questione; dall'altra, un focus privilegiato sullo spazio può aiutare a cogliere alcune caratteristiche e sperimentazioni della sua narrativa. In questo saggio toccherò in maniera selettiva questi temi – oggetti, luoghi, paesaggio –, senza l'ambizione di fare il punto sul loro peso complessivo nell'opera dell'autore ma cercando di discuterne alcune implicazioni rispetto al modo in cui viene costruito lo spazio narrativo.

Anticipando la tesi che cercherò di argomentare nelle pagine che seguono, mi pare si possa dire che *Lo stadio* sia un romanzo ellittico che evoca uno spazio narrativo discontinuo, giocato soprattutto su luoghi e oggetti, nonché sull'identificazione di poche zone d'attenzione circoscritta e sull'enfatizzazione dei vuoti o delle aree di indeterminazione tra queste. *Atlante*, invece, si incentra sulla problematizzazione del rapporto tra sfondo e figura, che in quanto problema eminentemente spaziale si intreccia strettamente alla questione della prospettiva; nel secondo romanzo, per-

⁴ Cfr. M.-L. Ryan, *Space*, in P. Hühn et alii (a cura di), *the living handbook of narratology*, Hamburg University, Amburgo web.

⁵ «In general [...] the narratives analyzed reveal that telling a story necessitates modeling and enabling others to model, an emergent constellation of spatially related entities» (D. Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, The University of Nebraska Press, Lincoln, 2002, p. 296).

sonaggi, oggetti, spazi si integrano sullo stesso piano, con un effetto di complessivo appiattimento della dimensione spaziale. Nella cornice di un ragionamento in prospettiva narratologica, il mio discorso mira dunque a rilevare le continuità ma, soprattutto, a ragionare sulle differenze rispetto alle strategie adottate nei due romanzi e, conseguentemente, negli effetti di spazializzazione, ossia di costruzione dello spazio narrativo.

II. *Lo stadio di Wimbledon*

Partendo da una considerazione forse non originale ma non del tutto descrittiva, si può dire che *Lo stadio* sia un testo che lavora per sottrazione, all'insegna della selezione e dell'ellissi. Il narratore e protagonista della narrazione omodiegetica racconta la propria erratica indagine sulle tracce di Roberto Bazlen (1902-1965), critico e intellettuale che pur trovandosi al centro del panorama intellettuale italiano di metà Novecento operò una radicale quanto inspiegabile rinuncia alla scrittura. Un «non-scrittore»⁶ dal cui complicato rapporto tra arte e vita il narratore – e, immaginiamo, Del Giudice stesso – è profondamente affascinato.⁷

Nell'intento di custodirne il mistero,⁸ l'anonimo narratore insegue la figura di Bazlen attraverso i ricordi che ne hanno amici e amiche ancora in vita, ma al contempo sembra deciso a non definirlo, a volerne cogliere l'eco ma non l'immagine diretta. Come la mancata scrittura è al centro della vita di Bazlen, un vuoto deliberato è al centro del racconto di Del Giudice e ricorre in molteplici forme, dal campo da tennis deserto su cui si muove un'inesistente pallina descritto alla fine del romanzo, all'esplicita mancanza di voglia da parte del narratore di seguire proprio le piste più promettenti, di fare le giuste domande.⁹ La mia ipotesi è che questo perseguimento

⁶ D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, p. 20.

⁷ Su *Lo stadio* come romanzo incentrato sull'amicizia e sulla figura di Bazlen, si vedano P. Mazzarisi, *Lo stadio di Wimbledon di Daniele Del Giudice tra passato e presente*, «Transalpina», 26, 2023, pp. 145-161 e S. Zangrandi, «L'unica cosa che resta di lui sono gli amici». *Lo stadio di Wimbledon di Daniele Del Giudice: Una storia di amicizia e letteratura*, «Forum Italicum», 60, 1, 2026, pp. 290-306.

⁸ Del Giudice, *In questa luce* cit., p. 24.

⁹ «Però lui ha scritto, in un modo sotterraneo, parallelo, quanto bastava per far capire che non avrebbe scritto. Per questo è lì, in quel centro. Ho letto anche che quel centro non esiste, è il vuoto. Certe volte mi sembra che non ci sia cosa più forte del vuoto, o del niente» (SW 31). Da non dimenticare che la poetica del vuoto è centrale anche per Calvino dagli anni Settanta in poi (centro vuoto nello schema di I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*,

tematico e formale del vuoto venga rimarcato anche attraverso la peculiare spazializzazione del romanzo.

Da una parte, l'esplicito riconoscimento dell'ambientazione triestina nella prima parte del racconto è immediato: la scena d'apertura ha luogo su un treno fermatosi a causa di un guasto a un chilometro da Trieste, verso cui il protagonista decide di avviarsi a piedi camminando sulla striscia di terreno «tra le rocce e il mare» (SW 3). Così, tuttavia, è come il narratore si accosta alla città, pochi paragrafi dopo:

Vedevo la città per la prima volta, il golfo e le montagne, il faro, il castello, le case al di qua e al di là, e certo pensavo che doveva farmi un qualche effetto.
(SW 4)

Abbiamo dunque fin da subito la controprova di quella poetica di rappresentazione delle città più volte espressa da Del Giudice e che troverà effettivamente piena espressione nello *Stadio*, secondo cui:

[è] troppo facile affidare la descrizione di una città al nome delle sue piazze, dei suoi luoghi storici e tradizionali, dei suoi monumenti. Quello che mi interessa è spiazzare una città, costringerla a manifestarsi nel racconto attraverso la percezione che ne hanno i personaggi [...]. È una percezione di spazi, di tempi, di rapporti e di traiettorie, di movimenti. Trieste, nel mio primo romanzo, volevo assolutamente scrostarla da tutto il mito mitteleuropeo che aveva e costringerla invece a manifestarsi senza rete, senza una forza culturale dietro.¹⁰

Nessuna via, nessuna menzione di monumenti, pochissimi e generici riferimenti a zone potenzialmente note al lettore. L'unico elemento caratterizzante che filtra nella mappa mentale del protagonista è il fatto che la città si sviluppi lungo il mare, protendendosi da una parte verso la Jugoslavia e dall'altra verso l'Italia (SW 37). Assai frequenti, per contro, le espressioni di spaesamento e dell'incapacità – o della mancata volontà – di orientarsi nella città, di definirne una visione geografica d'insieme.

Accanto alla deliberata genericità dei riferimenti alla toponomastica urbana, la maggior parte delle rappresentazioni di esterni sono altrettanto poco connotate, denotate in maniera essenziale e funzionale agli spostamenti del protagonista: «Conosco un certo numero di strade, un ristorante, alcune librerie, un ospedale» (SW 21); «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. [...] Volto, mi fermo, riparto» (SW 36). Siamo di fronte alla messa in nar-

Einaudi, Torino, 1973, o il centro del mihrab in I. Calvino, *Collezione di sabbia*, Garzanti, Milano, 1984).

¹⁰ R. Ferrucci, *Il mondo che ha fatto*, La nave di Teseo, Milano, 2025, p. 95.

rativa di quella decisione di rendere lo spazio cittadino non tramite l'evocazione di rappresentazioni e atmosfere appartenenti a un immaginario culturale condiviso, bensì attraverso una percezione soggettiva «di spazi, di tempi, di rapporti, di traiettorie, di movimenti» esplicitata sopra.

Nel modello stratificato dello spazio narrativo elaborato dalla narratologa Marie-Laure Ryan,¹¹ siamo di fronte a una spazializzazione perseguita soprattutto al livello degli *spatial frame*. Unità base attraverso cui si può rendere uno spazio, uno *spatial frame* corrisponde alla resa dello spazio immediatamente circostante i personaggi, definito dalle loro azioni e dagli oggetti che contiene e che i personaggi percepiscono o con cui interagiscono. A partire dal livello degli *spatial frame*, lo spazio narrativo può essere analizzato su scala crescente, arrivando a definire: il *setting*, ossia la categoria socio-storico-geografica relativamente stabile che abbraccia l'intero testo (nello *Stadio*: Italia e Regno Unito negli anni Ottanta, contesto medio-alto borghese, di buon livello culturale); lo *story space*, ossia lo spazio rilevante ai fini della trama, mappato attraverso le azioni e i pensieri dei personaggi e che, di fatto, include tutti gli *spatial frame* più i luoghi menzionati ma non rappresentati in alcuna scena (centro storico di Trieste, con alcuni caffè e librerie; porto di Trieste; case della «signora dei sestanti» e di Gerti a Trieste, casa di Ljuba Blumenthal a Londra;¹² Roma); lo *storyworld*, che equivale allo *story space* ma è arricchito e completato dall'immaginazione del lettore sulla base del principio di minimo scostamento, secondo cui il mondo finzionale è analogo a quello reale a meno che il testo non suggerisca diversamente; e infine l'universo narrativo (*narrative universe*), che include non solo ciò che è reale nel mondo finzionale, ma l'intero universo 'modale' che lo circonda, cioè composto da tutti i mondi controfattuali e virtuali impliciti nel sistema di credenze e conoscenze dei personaggi.

Questi cinque concetti definiscono i livelli attraverso cui, secondo Ryan, può essere costruito lo spazio narrativo, a diversi gradi di dettaglio e di prospettiva. Se proviamo a rifarci a questo modello, la mia impressione è che la dimensione spaziale de *Lo stadio* sia giocata moltissimo al livello base degli *spatial frame*, ossia rappresentando soprattutto quegli spazi in immediata prossimità dei personaggi e alla

¹¹ M.-L. Ryan, K. Foote, e M. Azaryahu, *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where Narrative Theory and Geography Meet*, The Ohio State University Press, Columbus, 2016, pp. 23-25. Versioni precedenti del modello si trovano in Ryan, *Space* cit. e M.-L. Ryan, *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*, in D. Herman (a cura di), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, CSLI Publications, Stanford, 2003, pp. 214-42.

¹² Per l'identificazione degli altri personaggi oltre a Gerti e Ljuba, nominate esplicitamente, si veda Zangrandi cit., che individua in Franca Malabotta la già citata «signora dei sestanti», in Anita Pittoni la poetessa ricoverata in ospizio e nel pittore Virgilio Giotti lo scrittore biondo.

portata dei loro sensi, a discapito di quella visione d'insieme che può essere garantita a livello di *story space* o *storyworld*. Anche quando il narratore avrebbe la possibilità di concedere al lettore un facile colpo d'occhio complessivo, questa opportunità è deliberatamente inibita. Si pensi a quando arriva nel Regno Unito e contempla brevemente una mappa di Londra prima di avviarsi verso la zona di Wimbledon a sud-ovest della città:

Sul pannello con la pianta delle linee scelgo il mio percorso, lungo i lati più a sinistra e più a sud del rettangolo.

C'è un'ultima galleria poi la metropolitana corre all'aperto nella luce contrastatissima di un tramonto, nell'alternanza verde e marrone di periferia con case. (SW 85)

Il passo offre un modo elaboratamente studiato per indicare una collocazione e allo stesso tempo dire il meno possibile, limitandosi all'oggettività visiva di una mappa dei trasporti urbani e ai suoi riferimenti geometrici, senza tradurli in riferimenti geografici, e ottenendo un effetto straniante più che chiarificatore. La mappa viene privata del suo potenziale cognitivo referenziale condiviso per eccellenza, e si limita a venire esperita nel suo aspetto figurativo immediato, fornendo un caso emblematico di quello «sguardo che presuppone i nomi e dunque la storia dei luoghi o di una città, descrivendone le forme in una percezione più individuale», auspicato da Del Giudice.¹³ Questo esempio, inoltre, mostra efficacemente il gioco complesso tra oggettività e soggettività che sottende alcuni passaggi ricchi di informazione spaziale. Da una parte, l'impressione di oggettività emerge dall'uso di una terminologia tecnica, dalla tendenza geometrizzante a tradurre i movimenti dei personaggi in linee, traiettorie e vettori, e dalla riduzione di spazi cittadini dal forte potenziale evocativo storico e culturale ad agglomerati di volumi e vuoti attraverso cui si muove, spesso rimanendone confuso, il personaggio. Dall'altra, questo effetto di oggettività è costruito proprio attraverso la messa in primo piano di un'esperienza dello spazio schiacciata sulla soggettività e sulla percezione individuale, attraverso la rappresentazione di successivi *spatial frame*.¹⁴

Accanto a questa gestione delle scene di esterni in cui il protagonista si muove attraverso lo spazio urbano, si possono identificare almeno altre due principali strategie che caratterizzano la spazializzazione del romanzo, ossia la predilezione per

¹³ Del Giudice, *In questa luce* cit., p. 45.

¹⁴ «Io sono tra quelli che tendono a ricavare la soggettività dall'oggettività, a far emergere una figura dal suo rapporto con lo spazio, dai suoi movimenti, da una complessità di particolari e di relazioni che, se descritte con esattezza, dovrebbero produrre contemporaneamente l'immagine di una persona e il suo sentire in un determinato luogo» (ivi, p. 47).

quelli a cui nel mio titolo mi riferisco come *luoghi* e la caratterizzazione ambientale attraverso i colori e la luce.

Parlo qui di luoghi non nel senso filosofico-sociologico di *luogo* (*place*) come contrapposto a *spazio* (*space*), e dunque spazio carico affettivamente cui è associato un «sense of place»,¹⁵ né come spazio dall'insita carica narrativa nel senso in cui più volte ne parla Del Giudice. Nel saggio *La conoscenza della luce*, incluso nel volume collettaneo *Esplorazioni della via Emilia* del 1986 e poi riedito nella raccolta *In questa luce*, il concetto di luogo viene infatti utilizzato in riferimento a un sentire come quello di Stevenson, il quale «poteva pensare che un determinato luogo avesse in sé, racchiusa, la suggestione di una storia, un potenziale romanzesco che l'ambiente e la circostanza avrebbero innescato in un frequentatore accorto»,¹⁶ tale per cui certi giardini stillanti evocano immediatamente un delitto, le vecchie case disabitate esigono dei fantasmi e alcuni tratti di costa sembrano disegnati apposta per ospitare naufragi. In questo senso, Del Giudice si rifiuta effettivamente di trattare la città come un luogo perché, in linea con la temperie postmoderna, è consapevole della sua stratificazione culturale e dell'impossibilità di accostarla senza evocare automaticamente un sostrato di narrazioni precedenti.

Se dunque è vero che, almeno nello *Stadio*, Del Giudice si rifiuta sistematicamente di puntare sulle inferenze culturali che arricchirebbero l'immagine di Trieste, mi pare che, per contro, egli conti non poco sulle inferenze più procedurali, che riguardano la configurazione fisica degli spazi e degli oggetti in essi contenuti, i loro potenziali usi e i comportamenti materiali che questi possono favorire e accogliere.¹⁷ Uso quindi la parola *luogo* per indicare una porzione delimitata e riconoscibile di spazio, da intendersi in primis come costruito cognitivo a cui sono associati una serie di tratti e pratiche capaci di guidarne inferenzialmente la costruzione mentale: la

¹⁵ Y. Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

¹⁶ Del Giudice, *In questa luce* cit., p. 41.

¹⁷ Alla luce di queste considerazioni, si potrebbe mettere in prospettiva l'affermazione secondo cui Del Giudice avrebbe abbandonato il concetto di luogo, troppo culturalmente carico, per lavorare invece su quello di paesaggio (Del Giudice, *In questa luce* cit., p. 44). La si può considerare un esempio di come gli autocommenti degli scrittori vadano soppesati e incorniciati in prospettiva diacronica: una riflessione più tarda risalente al periodo tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila si apre infatti positivamente alla stretta connessione tra luogo e narrazione («Ma soprattutto i luoghi contengono storie, e bisogna saperle ascoltare. Ho girato posti molto differenti, una decina di anni fa ho vissuto più di un mese in Antartide [...]. Ho sempre viaggiato per conoscere e per ascoltare le storie che i luoghi racchiudevano, e con le storie le persone e la loro vita», ivi, p. 13) e suggerisce dunque una certa evoluzione nella concezione delgiudiciana del rapporto tra spazio e racconto, o quantomeno una differenza tra la rappresentazione specifica della città e quella di altri tipi di spazio.

libreria, il bar, il caffè, l'ospedale, la palazzina; la cucina, il salotto. Spazi di questo genere, costruiti affidandosi massicciamente al loro capitale inferenziale, abbondano nel romanzo e sono nominati per evocare spazi non specificamente triestini o londinesi ma il più generali possibile, in modo da garantirne un'immaginabilità di base che deriva dall'esperienza quotidiana che ne abbiamo tutti e permettendo dunque al narratore di concentrarsi su pochi elementi essenziali. Il brano sottostante è uno dei molti che si sarebbero potuti scegliere:

[Gerti] Apre l'armadio in alto, tira fuori un bricchetto di ottone, col manico lungo; ci mette dentro un cucchiaino di polvere e uno di zucchero, e poi dell'acqua. [...] Qui è più luminoso, e la parte finale della cucina è una specie di balconcino chiuso su tutti i lati da una vetrata. [...] Lei va di nuovo all'armadio, prende un vassoio e due tazzine, li mette nel lavello, li sciacqua. Io sto appoggiato al frigorifero, con le mani in tasca. Guardo la cucina, e una specie di mobiletto aperto, quattro o cinque cestini sovrapposti tenuti insieme da una struttura di metallo e di plastica, come nei negozi di frutteria. [...] Sul ripiano più in alto, tra pelati e piselli, c'è un barattolo di mangime per il gatto. (SW 58-59)

Mentre gli spazi urbani tendono a essere costruiti limitandone al massimo l'evocatività, riducendo l'esperienza all'osso e sortendo spesso un effetto di disorientamento, gli interni sono costruiti con coerenza assai maggiore e un alto tasso di «visività». Visività che, per Del Giudice, non significa descrivere tutto, bensì «scegliere negli elementi fondamentali della visione quei soli dettagli che sono al tempo stesso comuni a tutti i luoghi [...] eppure irriducibilmente *loro*, eppure irriducibilmente qualificanti».¹⁸ E questi dettagli sono, soprattutto, oggetti.

Anche se sarà poi *Atlante* a raccogliere la riflessione più corposa e approfondita al riguardo, già nello *Stadio* gli oggetti giocano un ruolo rilevante a livello sia quantitativo che qualitativo, attraverso osservazioni esplicite («Ho pensato: “Non è facile con gli oggetti, la loro presenza è indelebile. Però è facile disfarsene, sono terribili e indifesi”» SW 54). Già Italo Calvino si era interrogato, al massimo livello in *Palomar*,¹⁹ sulla possibilità di rappresentare un oggetto e sulla descrizione come strategia narrativa, e il confronto con Calvino è reso pressoché obbligatorio non solo dal rapporto personale e letterario tra i due ma, in particolare, dal fatto che proprio lui nella quarta di copertina punta l'attenzione sulla spiccata oggettualità materiale in Del Giudice.

Eppure mi pare che quest'ultimo affronti il problema in forma ancora diversa rispetto a Calvino, distanziandosi dalla freddezza dell'oggettività attribuitagli nella

¹⁸ Ivi, p. 46.

¹⁹ I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino, 1983.

quarta di copertina («viste con occhio freddo e attento ai dettagli»)²⁰ Il tentativo di Del Giudice è diretto in primo luogo a restituire rilevanza narrativa all'oggetto, la cui descrizione dettagliata è soppiantata da una stringata esattezza terminologica. Pierpaolo Antonello suggerisce che per Del Giudice gli oggetti «costruiscono vincoli strumentali e vincoli con e fra gli uomini; ma non tanto in senso disforico [...] ma come possibilità di relazionamento con l'altro».²¹ Ecco, questo genere di vincoli implica pratiche, movimenti e comportamenti che si sviluppano necessariamente nello spazio, e che dunque, evocati per tramite degli oggetti, forniscono l'innescò per la costruzione mentale di uno spazio consono ad attuarli.²² In altre parole, gli oggetti sono inclusi nella narrazione non solo per arricchirne la materialità, ma soprattutto come elementi con cui è possibile interagire, anche solo in potenza, e attraverso questi comportamenti potenziali essi modellano lo spazio circostante. Come si vede dal brano sopra, gli oggetti entrano nella narrazione seguendo l'attenzione del protagonista, attraverso la rappresentazione di spostamenti e azioni del personaggio, e dunque collocati nel tempo anziché in una sospensione temporale come nella descrizione nella sua forma pura in senso genetico.²³ Armadi e poltrone disposte in una certa maniera, i mobiletti da cucina e gli utensili di vario genere maneggiati da Gerti sono oggetti specifici che evocano però, inferenzialmente, un'ampia gamma di altri oggetti e, con loro, di spazi entro cui muoversi con minore o maggiore agio. Si potrebbe dunque suggerire che il narratore, qui, stia giocando sulla complicità e sull'allineamento tra lettore e personaggio basato più su un'esperienza *embodied* e basilare che non su un comune sostrato culturale.

Un discorso sulla funzione e la rilevanza tematica degli oggetti nella narrativa di Del Giudice sarebbe ben più ampio e dovrebbe includere la riconosciuta familiarità con le cose, con la materia e con la meccanica ma anche, in direzione opposta, la riflessione sulla smaterializzazione degli oggetti attraverso il digitale e sull'impatto della meccanica quantistica sulla nostra capacità di manipolare mentalmente oggetti

²⁰ Testo di Italo Calvino comparso sulla quarta di copertina nell'edizione dello *Stadio* del 1983, ora in calce all'edizione del 1996, p. 127.

²¹ P. Antonello, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, «Annali d'Italianistica», 23, 2005, pp. 211-231: 225.

²² In questo senso Antonello individua un riferimento precedente non tanto in Calvino quanto in Gadda e, soprattutto, in Primo Levi (di cui Del Giudice è stato attento lettore, al punto da vedersi commissionata da Marco Belpoliti la scrittura dell'introduzione al primo volume del Meridiano di Levi) (ivi, p. 217).

²³ Pensando agli oggetti che determinano i comportamenti dei personaggi, emblematico è il momento in cui, nell'albergo di Wimbledon, al protagonista viene messa in mano una chiave e per questo, in mancanza di altri piani, ritiene di dover uscire («Non so bene cosa devo fare, ma visto che ho la chiave dovrò uscire, ed esco» SW 89).

sempre meno immaginabili. Tuttavia, ciò che mi preme maggiormente è sottolineare la partecipazione attiva degli oggetti alla spazializzazione: le azioni dei personaggi e gli oggetti con cui interagiscono sono infatti intrinsecamente legati gli uni alle altre e, implicandosi a vicenda, contribuiscono entrambi a creare un senso dello spazio entro cui si snoda e si concretizza il racconto.

La seconda strategia di spazializzazione distintiva nello *Stadio*, su cui non mi soffermo ma che è importante rilevare, è la caratterizzazione ambientale attraverso i colori e la luce, le cui variazioni costituiscono il modo più utilizzato per connotare lo spazio. Il lessico usato per catturarle è un lessico d'uso, senza barocchismi; particolare attenzione è rivolta al cielo, al taglio e alla qualità della luce. Nel passaggio sull'arrivo a Londra, per esempio, l'ellissi narrativa e descrittiva serve proprio per dare preminenza all'atmosfera caratterizzata dal tipo di luce e dai colori. Mi limito a notare che, anche in questo caso, Del Giudice parla spesso di luce sia nella sua narrativa che nella scrittura saggistica, usandola come elemento capace, ancora una volta, di coniugare e intrecciare esteriorità e interiorità, e dunque oggettività e soggettività. Ne *La conoscenza della luce*,²⁴ per esempio, la luce non solo serve da efficace metafora per esprimere questa complementarità paradossale grazie alla sua duplice natura di onda e particella, ma diventa lo strumento strategico attraverso cui la percezione del mondo esterno può essere resa oggettivamente ma in maniera inestricabilmente dipendente dalla posizione situata e materiale dell'osservatore. Legare la spazializzazione alla luce, infatti, significa vincolarla alla percezione contingente e immediata dello spazio circostante, spogliandolo di ogni appiglio culturale e condiviso.

Inoltre è forse proprio la luce uno dei pochi elementi di raccordo che consentono potenzialmente di legare tra loro quei livelli dello spazio narrativo cui accennavo sopra, e che tendono nello *Stadio* a rimanere slegati producendo un effetto di profonda discontinuità:

Resterei qui anche soltanto per vedere come la luce fuori, sul mare e sulla città, diventa più grigia e più azzurra, finché la vetrata, nera, rifletterebbe i lumi e i movimenti nella casa. (SW 40)

L'attenzione alla luce concede al narratore di soffermarsi brevemente sulla resa di spazi ampi, con cui non interagisce direttamente se non con la vista e che si estendono oltre il livello degli *spatial frame*, dando una fugace visione d'insieme di porzioni di città.

Per il resto, tuttavia, la caratteristica fondamentale della spazializzazione nello *Stadio* mi pare proprio la decisa discontinuità spaziale dovuta alla difficoltà di ricostruire fluidamente l'uno dall'altro i vari livelli dello spazio narrativo. Il senso dello spazio è costruito soprattutto a livello degli *spatial frame*, attraverso l'interazione

²⁴ Del Giudice, *In questa luce* cit., pp. 40-48.

diretta del personaggio con spazi circoscritti e gli oggetti più prossimi; ma lo *story space* che ricaviamo da questi è estremamente rarefatto. Che sia un effetto deliberato mi pare plausibile dal momento che si tratta di una discontinuità spaziale fortemente in linea con la natura ellittica della narrazione degli eventi. Non solo i passaggi da capitolo a capitolo sono sfumati nel sonno che avvolge immancabilmente il protagonista (SW 20, 34), ma nel corso del racconto ci sono numerose ellissi e vuoti tra uno spazio e l'altro.

Un caso interessante si verifica quando questa discontinuità – che prende le forme ora della vaghezza, ora dell'ellissi – è favorita invece da un uso peculiare dei tempi verbali. In *Atlante* questa sperimentazione sintattica costituirà la sponda formale di una riflessione sulla mutata percezione del tempo innescata dalla meccanica quantistica e l'oscillazione tra diversi tempi verbali verrà perseguita con esiti quantitativamente e qualitativamente più eclatanti. Eppure, anche nella forma meno radicale praticata nello *Stadio* (in cui l'oscillazione è essenzialmente tra presente e passato prossimo), questa tecnica può contribuire a inceppare un basilare meccanismo di ricostruzione dello spazio – ampiamente usato nel romanzo – come la *route*, ossia la rappresentazione di uno spazio 'in navigazione', seguendo il punto di vista mobile e situato di un certo personaggio. Nei passaggi riportati, per esempio, le variazioni nei tempi verbali hanno l'effetto di spostare in maniera impercettibile ma continua il centro deittico appena più avanti o indietro, minando il senso di movimento progressivo e lineare:

Comincio a perdere quota lentamente, *ripercorrendo* le stesse strade che ho già fatto, riattraversando la grande piazza col suo lato incoerente, dalla parte dove non guardo. È una specie di decelerazione interna, naturale, in attesa che appaia un ristorante. *Ne ho trovato* uno nel cuore del ghetto, e fino alla frutta è andato tutto abbastanza bene; ho deciso di non pensare più a cosa faccio qui. È subentrata una pigrizia opaca del fantasticare [...]. *Ogni volta si alza*, va in cucina, porta un piatto al mio tavolo e si risiede a mangiare con la famiglia a quello accanto. [...] *Chiedo* l'elenco telefonico; cerco di ragionare, anche come esercizio contro l'inebetimento [...]. *Adesso cammino veloce*. *Ho preso* un taxi, *ho dato* all'uomo l'indirizzo, *usciamo* dal centro. L'ospedale è su una collina, al limite della città. (SW 11-12, corsivi miei)

Il narratore comincia a raccontare al presente la ricerca di un ristorante, finché la notizia che l'ha effettivamente trovato ci arriva al passato prossimo, come se avessimo 'mancato' il momento in tempo reale; seguono poi un verbo iterativo e, nuovamente, una sequenza serrata di presenti, che accelerano il ritmo e bruciano le tappe, questa volta in avanti e, grazie al passato prossimo, dando l'impressione di riportare gli eventi non in presa diretta – come in «cammino veloce» – ma sempre un attimo dopo il loro verificarsi.

Sebbene non frequenti, casi come questo mi paiono interessanti perché mostrano come Del Giudice sperimentasse con le medesime tecniche, aggiustandone però l'entità e gli effetti per adattarli al progetto in questione. Si tratta di strategie indubbiamente minori, che possono però acquisire un'eco rilevante nel momento in cui operano in sinergia con aspetti apertamente tematizzati nel libro: in questo caso, gli effetti di discontinuità si combinano efficacemente con il tema centrale del vuoto da una parte, e dall'altra con la tendenza del protagonista a schivare deliberatamente certi elementi indesiderati o, più in generale, con l'impressione che sia mosso da una motivazione ondivaga e distratta.²⁵

A dimostrazione di quanto tutti gli elementi narrativi possano concorrere a determinare la spazializzazione, una differenza sostanziale tra lo *Stadio* e *Atlante* sta nella focalizzazione, a sua volta legata alla voce narrante, che determina una situazione narrativa in prima persona nel primo romanzo e autoriale nel secondo. E dunque mentre nello *Stadio* tutte le dinamiche di spazializzazione sono rese attraverso la prospettiva situata del narratore protagonista, la spazializzazione in *Atlante* è dominata da quelle che il teorico della narrazione Franz Karl Stanzel chiamerebbe costruzioni aprospettiche.

III. *Atlante occidentale*

Se da una parte *Atlante* si pone senza dubbio in continuità rispetto a tendenze che già caratterizzano lo *Stadio* e che due anni dopo trovano un deciso sviluppo, dall'altra l'effetto ottenuto è innegabilmente e per certi aspetti radicalmente diverso, sia per quanto riguarda la resa dello spazio narrativo, sia in termini di effetto di lettura complessivo.

Prima di concentrarmi specificamente sullo spazio, vorrei anticipare che una delle ragioni di questa radicalità sta anche nel carattere pseudo-saggistico di molte parti di un romanzo definito nella prefazione di Cesare Segre un «trattato di poetica»,²⁶ il cui tasso di narratività già abbastanza basso²⁷ è messo ulteriormente in risalto dal fatto che sia il fisico Pietro Brahe che, in massimo grado, lo scrittore Ira Epstein sono di fatto personaggi «teoristi» – espressione usata da Massimiliano Tortora e

²⁵ Un collegamento che meriterebbe di essere approfondito ma che esula dal mio focus sullo spazio, è quello con una poetica che combina in modo originale marginalità e attenzione e che trova una sorta di correlativo oggettivo nei concetti aeronautici di visione obliqua e visione periferica (ivi, pp. 139-89).

²⁶ C. Segre, *Geometria di forze e di luci*, prefazione a Del Giudice, *Atlante* cit., pp. 7-13, p. 10.

²⁷ Sempre nella prefazione, Segre lo definisce dal «plot esiguo», ivi, p. 7.

recentemente ripresa da Michele Farina in riferimento a Luigi Malerba tardo romanziere e al Gianni Celati di *Narratori delle pianure*, in questo senso molto simile al Del Giudice di *Atlante*.²⁸ La propensione dei personaggi a squadernare per il lettore la propria visione del mondo attraverso riflessioni, dialoghi o monologhi, aumenta inevitabilmente la rilevanza di queste esposizioni.

Ma che tipo di spazio è costruito in *Atlante*? Le descrizioni abbondano ma sono brevissime, essenziali, strettamente e programmaticamente intrecciate alle azioni dei personaggi. Lo spazio narrativo complessivo è introdotto in maniera assai più diretta che nello *Stadio*. Nella prima scena del romanzo, l'azione è infatti ambientata in un campo di volo costruito attraverso il punto di vista in movimento di Pietro Brahe, prima a bordo di un aereo, poi a piedi: alcune pagine dopo, il fluido passaggio dalla prospettiva di Brahe a quella di Ira Epstein, a sua volta in volo, permette di allargare il focus praticamente senza soluzione di continuità da una prospettiva limitata di terra a una molto più ampia dall'alto, cosa che consente inoltre di identificare la città in lontananza come Ginevra (unitamente alla menzione del «francese duro di tutti gli svizzeri» AO 18). In effetti, il passaggio dalla focalizzazione dell'uno a quella dell'altro sembra quasi riprodurre la strategia cinematografica che esprime la continuità attraverso gli sguardi: dopo esserne stato quasi travolto, Brahe identifica lo Zlin in aria guidato da Epstein e vi fissa lo sguardo con fare quasi accusatorio:

Guardava l'aereo con la testa all'insù, lo guardava con intenzione; era impossibile che l'altro non lo vedesse, com'era impossibile in fondo che non l'avesse visto prima.

Il futuro per Ira Epstein era stato sempre ciò che vedeva dall'alto in quel momento: una proporzione diversa di toni verdi e toni grigi, più campi e alberi e meno strutture a vista [...]. (AO 20)

Ma soprattutto, il brano è rappresentativo di una strategia ampiamente praticata nel romanzo e che consiste nell'accostare punti di vista diversi che si succedono a rotazione o sono integrati in maniera pressoché equanime o equidistante. Se da una parte vige una gerarchia, diciamo, 'quantitativa', tale per cui Brahe risulta essere il personaggio che seguiamo più da vicino, nei movimenti e spesso nei pensieri, l'accesso alla sua interiorità non è però dettagliato né continuo: già nella prima scena, per esempio, quando assistiamo alla quasi collisione degli aerei di Brahe e Epstein, l'unica incursione nella mente di Brahe ci rivela che «immaginò il cupolino tranciato dall'elica» (AO 17), ma non abbiamo nessun accenno alla sua reazione emotiva, che

²⁸ M. Tortora, *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa, 2003, p. 105; M. Farina, *Tensioni saggistiche nei Narratori delle pianure di Gianni Celati*, «Oblío» [in preparazione], 2026; M. Farina, *Un narratore anfibio. Luigi Malerba e le forme brevi*, Mimesis, Milano, 2025, pp. 154-55.

si evince solo dalle azioni successive e dai dialoghi con il meccanico a terra prima e con Epstein poi.

Un altro brano simile si trova in apertura del capitolo 5, quando il narratore passa in rassegna le prospettive di tutti i presenti, con un ulteriore effetto di isometria dato dall'uso di simili sintagmi per introdurre i vari personaggi:

Avevano già mangiato tutto, con un po' di stupore. *Per Brahe* era sorprendente non tanto il modo in cui Epstein toccava gli oggetti [...]. *Per Gilda* era sorprendente non tanto il viso di Brahe [...]. *Per Epstein* era sorprendente che un giovane di scienza, come ormai cominciava a pensarlo, fosse così curioso di tutto il resto [...]. *Il cuoco poi* era stupito di come nonostante tutti loro desiderassero restare a tavola il più a lungo possibile [...]. (AO 71-73, corsivi miei)

Questa prima osservazione relativa ad *Atlante* e alla focalizzazione qui adottata suggerisce un passo ulteriore rispetto a quanto notato per lo *Stadio*, cioè che alla spazializzazione possano contribuire anche strategie narrative che non veicolano direttamente alcuna informazione spaziale. Vediamo dunque altri due brani in cui questi giochi di prospettiva si traducono nella resa aprospettica propriamente di uno spazio, come anticipato poco fa:

Entrarono in città da ovest, seguendo il senso delle nervature, tagliando lungo i viali larghi dove i cristalli delle banche e delle gioiellerie riflettevano spicchi di cielo azzurro in alto, e in basso l'immagine lunga della loro auto ferma a semafori con poca coda; seguirono linee di traffico fluido, ordinato, con macchine che giravano piano agli angoli o si incolonnavano dritte come su binari e guidatori così composti e protetti che le bande trasversali delle cinture sembravano soltanto un ornamento militare. Passarono sul grande ponte da cui si vedeva tutto, la città la rada e il Monte Bianco, e *visto dall'alto* teneva cucite con un'ultima gugiata le due rive del Rodano prima che si slabbrassero nel lago. (AO 31)

Secondo Stanzel si ha uno stile aprospettico quando la rappresentazione non è frutto della singola prospettiva di un personaggio situato nel tempo e nello spazio, bensì di un montaggio, di una prospettiva disincarnata o di una rielaborazione a posteriori da parte del narratore.²⁹ Nel primo brano, la prospettiva attraverso cui è percepito lo spazio è, da una parte, slegata da quella di entrambi i personaggi perché caratterizzata da una mobilità e da punti di vista che non sono attribuibili a due uomini in una macchina («visto dall'alto»); dall'altra, però, non si può immaginare

²⁹ F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978/1984. Per un'introduzione in italiano alla teoria di Stanzel, cfr. F. Pennacchio, *Approfondimenti, II. La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma, 2012, pp. 217-38.

neanche un'ipotetica prospettiva aerea, perché punti di vista alti e bassi si succedono senza coerenza da una frase all'altra. Siamo di fronte a un montaggio di prospettive necessariamente differenti.

Ma se questa discontinuità prospettica potrebbe richiamare sulla carta la discontinuità dello spazio narrativo già costruita nello *Stadio*, è importante notare che, in realtà, le strategie impiegate e, soprattutto, gli effetti di lettura e spazializzazione dei due romanzi sono profondamente diversi. La discontinuità nel primo romanzo è un fatto formale che si traduce nella costruzione di uno spazio narrativo effettivamente percepito come discontinuo ed ellittico. Nel secondo romanzo, invece, la discontinuità prospettica e la resa spaziale disancorata dalla percezione di un personaggio specifico hanno, per contro, l'effetto di uno spazio narrativo più omogeneo e potenzialmente completo, che permette di passare con minor sforzo cognitivo dal livello degli *spatial frame* a quello dello *story space*.

Un'ipotesi che mi limito qui ad accennare senza poterla approfondire è che l'esplorazione di uno stile aprospettico possa essere una strada in controtendenza rispetto a quell'assuefazione al *frame* osservata da Del Giudice in un testo risalente ai primi anni Novanta ma in cui fa riferimento esplicito alle opere precedenti e in particolare ad *Atlante*.³⁰ In questo intervento, Del Giudice suggerisce che, attraverso il cinema e la somministrazione di immagini prefabbricate e di qualità, il nostro sguardo abbia interiorizzato un'organizzazione per *frames*, ossia «un mettere in posa la realtà trascogliendo ed espungendo mediante un'invisibile cornice che ritaglia e inquadra il nostro vedere».³¹ La narrazione verbale, per contro, potrebbe funzionare come alternativa a questo modo di procedere perché, per quanto esattamente possa costruire le proprie immagini, esse non hanno né margine né cornice e costituiscono piuttosto «un campo visivo illimitato, dove ciascuno può vedere secondo il suo sguardo».³² Lo stile aprospettico, se vogliamo, consentirebbe di esaltare, di sfruttare appieno questa potenzialità della narrativa.

Proprio l'accenno alle diverse altezze e, dunque, alla distanza mi permette di introdurre una delle questioni esplicitamente affrontate da Del Giudice nel romanzo e che mi sembra centrale anche per la spazializzazione, ossia quella del rapporto tra sfondo e figura. Non a caso, proprio il rapporto tra figura e sfondo – ossia tra elementi su cui si concentra l'attenzione narrativa e il resto – è uno dei sei concetti attraverso cui descrivere le possibili testualizzazioni narrative dell'informazione spaziale identificati da Herman,³³ ed è su questo perno che mi pare si giochi in maniera fon-

³⁰ Del Giudice, *Del narrare* cit., pp. 207-15.

³¹ Ivi, p. 212.

³² Ivi, p. 213.

³³ Herman, *Story Logic* cit., pp. 274-77.

damentale la spazializzazione di *Atlante*. In una delle discussioni tra Brahe e Epstein, questo rapporto viene presentato come un problema di percezione ed elaborazione cognitiva, prima ancora che di rappresentazione:

Guardando si vede solo lo sfondo, pensando si pensa solo la figura. Mai le due cose assieme. [...] Scrivi una lettera pensando al carattere di chi la riceverà e non vedi i caratteri con cui la scrivi. 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. (AO 79-80)

Non mi pare un azzardo suggerire che *Atlante* sia scritto proprio adottando questa lente, e dunque che il romanzo stesso sia la messa in pratica della poetica elaborata da Epstein. Ma al di là delle dichiarazioni di intenti, un altro brano ricco di informazione spaziale sembra fornire l'esatta applicazione del tentativo auspicato sopra dallo scrittore:

Brahe guidò veloce attraverso la pianura, entrò nella zona degli impianti da cui si era sviluppato il grande anello e che erano rimasti sul bordo inferiore della circonferenza, come una puleggia che dà movimento a un disco enorme. Fece rue Démocrite senza pensare all'atomismo, badando ai limiti di velocità, attraversò rue Newton lontanissimo dalle leggi della meccanica e dalla luce scomposta nei colori e dal calcolo infinitesimale, attento che nessuno venisse contromano, girò in rue Coulomb non ricordandosi dell'attrazione tra le cariche elettriche, ricordando che doveva comperare in magazzino un connettore; in rue Faraday e poi ancora a destra in rue Maxwell non fu sfiorato dall'idea di campo o dal pensiero dell'elettromagnetismo, affamato com'era, e già in rue Einstein cominciò ad accelerare irrelato sicuramente alla relatività che in quel momento però non percepiva, e quando tagliò abbastanza sostenuto rue Planck e rue Rutherford e rue Schrödinger e rue Pauli non ebbe la sensazione dei quanti o del modello atomico o della meccanica ondulatoria o dello spin, ma pensò come sempre che i grandi hangar e i generatori e le palazzine basse degli uffici con qualche auto davanti somigliavano per la disposizione e il sole pomeridiano e la montagna sullo sfondo e il raccoglimento in una sola attività agli studi di Hollywood, una Hollywood tagliata da strade che erano tutte un'equazione o una costante attraverso le quali, una dopo l'altra, lui era arrivato sempre più spedito al self-service degli impianti, poco affollato data l'ora. (AO 64)

Si tratta di un passaggio che contribuisce a tutti gli effetti alla resa dello spazio narrativo, dal momento che fornisce informazioni su elementi concreti dello *storyworld*; non è una descrizione pura perché il tempo non è ridotto a zero, le cose menzionate

(strade, edifici) sono legate al movimento di Brahe e, anzi, diversi sintagmi richiamano la sfera semantica del tempo («veloce», «come sempre», «abbastanza sostenuto», «più spedito»); la prospettiva è frutto di un complesso montaggio che mette insieme una prospettiva ampia e distanziata e quella ravvicinata e situata di Brahe: da una parte abbiamo infatti il riferimento alla pianura e alla montagna sullo sfondo, dall'altra ci viene detto che gira «a destra», con un riferimento deittico relativo e non assoluto (altro parametro di Herman).³⁴ Ma il brano intreccia anche oggetti, nomi di vie, evocazione dei loro referenti reali (Democrito, Newton, Coulomb, Maxwell...) attraverso le loro idee più innovative – a cui ci viene detto esplicitamente che però Brahe *non* sta pensando –, l'esperienza fisiologica della fame, una riflessione leggera ma cosciente sull'analogia tra le attività del sincrotrone e quelle di Hollywood. Ci troviamo di fronte esattamente a quel raccordo tra persone, oggetti, sentimenti, percezione di sé e idee menzionato sopra da Epstein.

A ribadire la natura teorista dei personaggi di *Atlante*, anche in questo romanzo ritorna esplicitamente la questione dell'interconnessione tra oggetti e personaggi, che viene elaborata praticamente negli stessi termini da Epstein e da Del Giudice nei suoi autocommenti:

Ogni oggetto era comportamento trasformato in cosa, e poi ritrasformato in comportamento. (AO 81)

Ancora oggi mi sembra che la nostra vita sia fatta tutta del rapporto con le cose, e le cose hanno poi un potere evocativo, non sono soltanto dei puri oggetti. Descrivere gli oggetti significa per me descrivere i gesti e i movimenti e i modi di essere cui gli oggetti ci obbligano. E per descriverli devi conoscerli. Nella giornata di una persona il rapporto con gli altri è continuamente mediato dagli oggetti, dalle cose. [...] L'attenzione ai dettagli nasce da qui.³⁵

Tutto è dunque integrato e intrecciato in una rappresentazione di cui è molto difficile isolare le diverse componenti, a riprova del fatto che sia impossibile scindere l'informazione spaziale dal resto del testo.

Ciò che propongo, tuttavia, è che il proposito di eliminare sistematicamente la contrapposizione – o meglio, la prioritizzazione – tra sfondo e figura, si traduca nel dispiego di tutti questi elementi e queste dimensioni su uno stesso piano, ottenendo dunque un effetto complessivo non solo di omogeneità dello spazio, ma di un suo appiattimento. A rimarcare questo senso di appiattimento, i vuoti che alleggerivano

³⁴ Ivi, pp. 280-82.

³⁵ Ferrucci, *Il mondo che ha fatto* cit., p. 100.

e rendevano discontinua e porosa la trama dello spazio narrativo nello *Stadio*, in *Atlante* risultano fittamente ricomposti.

In conclusione, in questo saggio ho cercato di mostrare come la spazializzazione sia un fenomeno distribuito attraverso l'intero testo e perseguito attraverso molteplici piani e componenti, dalla focalizzazione all'uso dei tempi verbali, dagli oggetti alle azioni dei personaggi, sebbene queste ultime siano convenzionalmente considerate agli antipodi rispetto alla descrizione. Indagare le modalità attraverso cui Del Giudice costruisce lo spazio in questi due romanzi mi ha permesso di elaborare un'idea più accurata e complessa della sua tecnica narrativa. Se, da una parte, la fascinazione di Del Giudice per lo spazio e la sua funzione centrale nella narrativa sono state confermate, dall'altra ho cercato di mostrare come gli esiti di questa preminenza possono variare in maniera significativa, con effetti di lettura quasi antitetici – dall'ellitticità discontinua del mondo narrativo dello *Stadio*, alla continuità esasperata e straniante di *Atlante*.

«Tutto quello che nel quadro non c'è».
L'ekphrasis nel Museo di Reims di Daniele Del Giudice

Andrea Mirabile

Nelle pagine che seguono cercherò di precisare alcune riflessioni che avevo già abbozzato in un volumetto di qualche anno fa, *Piaceri invisibili* (2017). Altri studiosi, nel frattempo, hanno compiuto ulteriori e ben più approfondite ricerche sul *Museo di Reims*, e in genere sul tema della visione e delle arti visive in Del Giudice. Penso in particolare a Stefano Ballerio e a Marco Tognini, che hanno avuto la bontà di condividere con me le loro analisi, sulle quali ritornerò spesso, esplicitamente o implicitamente, in questa sede.¹

Un preambolo: Daniele Del Giudice pubblica *Nel museo di Reims*, presso Mondadori, nel 1988; la prima edizione include una sezione iconografica intitolata *Sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli* e una nota dell'autore – entrambe scomparse nelle edizioni successive – con una fotografia dello studio di Rotelli, e quindici riproduzioni di lavori del pittore veneziano. Qui faccio riferimento principalmente all'edizione Einaudi, 2010, priva della nota e delle illustrazioni. Tuttavia mi si conceda almeno un appunto sul breve scritto, in cui Del Giudice dichiara: «I quadri non illustrano il racconto, così come il racconto non accompagna i quadri». Durante una recente conversazione con Rotelli, l'artista mi ha confermato l'intensità dell'amicizia con lo scrittore, basata su una frequentazione regolare, a Venezia e a Milano: «Daniele leggeva nei miei quadri ciò che io dei miei quadri non sapevo», mi ha detto, e ha aggiunto: «io lavoro su un'idea della luce in quanto luce e invece Daniele vedeva l'ombra e le cose formate nella e dalla luce». Durante la nostra comunicazione, Rotelli ha ricordato ancora una volta che la scelta dei dipinti non era legata in alcun modo al testo (tanto più che Del Giudice stesso chiarisce che «alla base di *Nel museo di Reims* c'è [...] un pacco di fotografie di quadri non troppo messe a fuoco e in bianco e nero ricevute da quel museo un po' di tempo fa»), ma l'artista ha suggerito che una delle motivazioni risiedeva nel fatto «che questa perdita di visibilità nel libro

¹ A. Mirabile, *Piaceri invisibili. Retorica della cecità in D'Annunzio, Pasolini, Calvino, Carocci*, Roma, 2017; M. Tognini, *Descrivere, narrare, interpretare. L'ekphrasis nel Museo di Reims di Daniele Del Giudice*, «Letteratura e Letterature», 17, 2023, pp. 25-42; S. Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»*. *Lettura di Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*, Ledizioni, Milano, 2025.

crea un'altra visibilità e noi ci siamo incontrati in una possibile dimensione ulteriore, una propensione, qui, all'altrove».² In ogni caso, sia le parole di Del Giudice che i ricordi di Rotelli sembrano allertare sulla complessità della scrittura ekphrastica nel *Museo di Reims*.

Pur restringendo l'indagine agli anni Ottanta del Novecento, va detto che qualcosa di simile, una sorta di trasgressione del convenzionale rapporto didascalico tra testo e immagine, ovvero un testo o un insieme di testi corredati da immagini non, o non sempre, ad essi connesse, si riscontra in diverse occasioni, da titoli per pochi addetti ai lavori, o comunque non destinati a raggiungere grandi numeri di lettori, a veri e propri successi editoriali, se non bestsellers internazionali. Lo sguardo può spaziare verso i poco frequentati *Salons* di Manganelli, 1987 (accanto a trentacinque *ekphra-seis* dello scrittore milanese appaiono sovente, con deliberato disorientamento di chi legge, dettagli di opere e nomi di artisti diversi rispetto a quelli oggetto della scrittura); volendo andare più indietro nel tempo, ed addentrandosi in circostanze piuttosto peculiari, vorrei chiamare in causa anche un autore e un libro sempre cari a Del Giudice, cioè Barthes con la sua fortunata *Chambre claire*, 1980 (fra le fotografie commentate dal critico francese non si rintraccia quella della madre, che tuttavia ispira l'intero volume). È forse scontato rammentare che la genealogia di tale rottura, o decostruzione, della abituale relazione fra testo e immagine risale almeno alle avanguardie primonovecentesche, con epigoni e continuatori, in primis nella tradizione critica d'oltralpe – Reims, in fondo, si trova in Francia, e francesi sono gli artisti su cui più indulge Del Giudice nel racconto – con tendenze e scuole variamente inclini a valorizzare la discrepanza fra linguaggio verbale e percezione visiva: il caso di Magritte con *La Trahison des images*, *La Clef de songes*, *La Joconde*, e tanti altri dipinti è emblematico e assai vezzeggiato in ambito poststrutturalista, a partire da Michel Foucault, spesso abile nell'intrecciare indagine filosofica e storia dell'arte, dai grandi maestri del passato (l'*ekphrasis* de *Las Meninas* di Velázquez all'inizio de *Les Mots et les choses*) alle più radicali sperimentazioni moderne e contemporanee

² D. Del Giudice, *Nel museo di Reims: con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*, Mondadori, Milano, 1988 (la nota si trova alle pp. 81-82); Id., *Nel museo di Reims*, Einaudi, Torino, 2010. La mia conversazione con Rotelli è avvenuta verso la fine di novembre del 2025. L'artista, fra l'altro, mi ha segnalato che l'evoluzione del suo lavoro negli anni Novanta, con un progressivo abbandono del dipingere a favore di opere basate su installazioni, ha forse contribuito ad un raffreddamento dell'intesa con Del Giudice, sempre molto affezionato alla pittura («Daniele invidiava alla pittura il generare il palpabile, il visibile in forma di una materia»). Effettivamente, nello scritto che accompagna la prima edizione del *Museo di Reims*, Del Giudice condivide la propria ammirazione, e invidia, verso il modo — potremmo dire antintellettualistico, concreto, sensuale — in cui i pittori discutono del proprio lavoro: «Sarebbe bello se anche delle storie scritte si potesse parlare così, dall'interno, senza correre ai significati, che molto spesso non ci sono» (p. 82).

(da Goya a Manet, da Fromanger a Rebeyrolle).³ Significativamente, Del Giudice nomina il filosofo, insieme appunto a Barthes, Blanchot, Deleuze, Guattari, Lacan come uno dei punti di riferimento intellettuali durante i suoi anni di formazione. Ad ogni modo, la versione iconotestuale del *Museo di Reims* è stata attentamente studiata da Corinne Pontillo nel suo *Musei di carta*, e da Lavinia Torti in *Doppie esposizioni*, cui rimando.⁴

Una breve digressione: prima di avvicinare *Nel museo di Reims*, credo si debba leggere ciò che l'autore osserva nel 1984, a proposito del *Palomar* calviniano. Nell'*Occhio che scrive*, originariamente pubblicato su «Rinascita», Daniele Del Giudice sottolinea che in *Palomar* la descrizione «diventa una forma nuova, autonoma e potenziale di racconto». Questo avviene anche, in larga misura, nel *Museo di Reims*, che fra l'altro al pari di tanti scritti calviniani nasce, come si evince dalla nota dell'autore, a partire da un'immagine o una serie di immagini. La narrazione infatti vi si articola in dodici segmenti di lunghezza variabile – dalle due alle otto

³ Mi riferisco, in particolare, a: M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966; Id. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969; Id. *Ceci n'est pas une pipe*, 1968, Fata Morgana, Paris, 1986. Foucault, radicalizzando l'analisi saussuriana del divario fra 'parole' e 'cose', vede Magritte come l'alfiere della non complementarità tra scritture e immagini, scaturita dall'ineludibile distanza, e assenza di isotopia, fra piano linguistico e piano visivo, ovvero tra «les signes de l'écriture et les lignes de l'image» (*Ceci n'est pas une pipe*, p. 34). La critica pertanto, e in questo caso la scrittura ekphrastica, non è che un continuo, indistinto 'mormorio' che accompagna l'inscalfibile «silence natif» delle immagini (p. 24).

⁴ G. Manganelli, *Salons*, Franco Maria Ricci, Parma, 1987; R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris, 1980; D. Del Giudice, *Conversazione sull'animale parlante*, in Id., *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 26-39 (lo scrittore vi cita, ed elogia, gli autori francesi sopra ricordati; si veda anche, nella medesima raccolta, la p. 135, dove viene riportato un lungo passo di una lettera di Barthes a Michelangelo Antonioni); C. Pontillo, *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, Carocci, Roma, 2022, pp. 93 e ss.; L. Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto nell'italiano contemporaneo*, Biblion, Milano, 2023, pp. 165-178. A proposito delle tangenze fra Del Giudice e alcuni intellettuali francesi del dopoguerra, centrali per la generazione post-strutturalista e decostruzionista, si veda anche Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»* cit., p. 74. Per una ricognizione, assai critica, della tendenza francese a privilegiare la frattura tra linguaggio verbale e mondo delle immagini (ad esempio in studiosi e teorici della pittura quali Damisch, Marin, Schefer) rimando a C. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino, 2003. Pur scettico nei confronti dell'«imperialismo del linguaggio», in auge presso questi critici, Segre osserva che «merito di questo tipo di teorizzazione è di avere enfatizzato la barriera tra la fisicità del quadro e la natura mentale delle operazioni con cui lo si 'comprende', tra la simultaneità del suo presentarsi e la temporalità della fruizione, tra la sua compattezza e l'inevitabilità delle segmentazioni come momento della lettura» (p. 7).

pagine tranne l'ultimo di più di venti pagine – sei segmenti in prima persona e sei in terza, nei quali Del Giudice ci presenta due personaggi, il protagonista Barnaba, giovane ufficiale della Marina militare italiana, che sta per perdere completamente la vista a causa di una malattia malcurata, e Anne, una visitatrice del museo, la quale si rende conto delle difficoltà di Barnaba, gli si accosta, e gli descrive alcuni quadri, spesso modificando o inventando particolari. Fra gli artisti nominati, per limitarci ai più celebri: Corot, Delacroix, Gauguin, Renoir, Cranach; ma, attenzione, c'è anche il caso di un pittore non molto famoso, Nicolas Antoine Taunay, ed un quadro che questo artista e accademico parigino, vissuto fra Sette e Ottocento e specializzato in paesaggi, non ha mai dipinto, *L'enfant distrait* – di nuovo un avvertimento in merito alla natura assai particolare, si direbbe, dell'*ekphrasis* in questo testo. D'altronde *Nel museo di Reims* ha, per tale aspetto, antecedenti illustri: dall'*Iliade*, dove la grande descrizione dello scudo di Achille nel XVIII libro non ha un referente; alle molte descrizioni «semi-immaginarie», come le definisce Schlosser Magnino, che a partire dal Medioevo sposano realtà e fantasia, specialmente alla volta della Terra Santa e dell'Oriente (ad esempio la Gerusalemme reale, con le sue chiese e moschee, si scorre fra le *ekphraseis* di fantomatici templi del Graal); alla *Galeria* di Giovan Battista Marino, seminale museografia nella quale si possono leggere *ekphraseis* di quadri sia esistenti che immaginari, sia presenti nella collezione dell'autore e dei suoi sodali che dal Cavaliere pensati, sognati, desiderati.⁵

Ne *La scrittura delle immagini* Michele Cometa prende in considerazione l'opera di Daniele Del Giudice, con una particolare attenzione al *Museo di Reims*, in cui lo studioso rileva: «un'ermeneutica dell'immagine che [...] ne travalica i limiti [...] Anne 'integra' con le sue parole ciò che appena appare nell'immagine, aggiungendo dettagli che forse neppure attraverso il *blow up* più ardito si riuscirebbero a scorgere

⁵ D. Del Giudice, *L'occhio che scrive*, «Rinascita», 20 gennaio 1984, raccolto in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano, coll. «Riga, 9», 1995, pp. 176-179. Sulla scorta di John Hollander, J.A.W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, offre diversi esempi di «notional ekphrasis», ovvero «the representation of an imaginary work of art» (7). Curiosamente, il Cavalier Marino non figura fra i casi considerati dallo studioso americano, che si concentra piuttosto su Browning, Omero, Virgilio. Per una disamina delle origini della scrittura ekphrastica, e della sua tendenza, soprattutto nel genere dell'epigramma e in seguito nel «*titulus* narrativo», ad «abolire i limiti fra verità e finzione» nella produzione di «un prodotto puramente letterario, autonomo di fronte all'opera d'arte, intorno a cui gioca con piacevole arguzia», il testo tuttora di riferimento è il monumentale J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1967 (le citazioni si trovano alle pp. 21, 35, 37, 41).

e che forse nel quadro nemmeno ci sono».⁶ Si potrebbe supportare l'osservazione di Cometa con numerosi esempi. Mi limito ad uno, squisito: «Nature morte à la statuette Maori, di Gauguin», come scrive Del Giudice, ovvero *Roses et statuette*, secondo il titolo ora in uso presso il museo *marnois*.⁷ Si tratta di un olio su tela risalente al 1889, nel quale Paul Gauguin dipinge, in un interno domestico, dei fiori e una piccola scultura, che rappresenta una sensuale figura femminile. La statua, parzialmente ispirata dall'arte giavanese, rappresenta tuttavia una donna della Martinica (caraibica quindi, non polinesiana, come nel titolo che riporta Del Giudice), inginocchiata, di spalle, con la testa coperta da un foulard color zafferano, vicino ad un vaso di vetro colmo di rose rosse e bianche con riflessi lilla, dalle foglie e dai lunghi steli intrecciati.⁸ Entrambi gli oggetti sono posati accanto ad una brocca turchese, su un tavolo dalle sfumature policrome e cangianti, mentre lo sfondo è occupato da un muro d'oro fosco, e da quanto sembra essere una decorazione floreale, blu e gialla, su carta da parati o affresco. Nella complessa e raffinata policromia del dipinto, dalla semplicità ingannevole, le curve della brocca echeggiano quelle della firma del pittore, in primo piano sulla destra, e quelle della statuette, il cui capo si confonde sia con i fiori 'reali', nel vaso, sia con quelli 'dipinti', sul muro, mentre entrambi rimano, difficilmente distinguibili, e si sovrappongono, così come le loro prospettive (tanto che questa natura morta – molto ammirata quando viene esposta alla mostra in onore di Gauguin, nel 1906, al Salon d'Automne – annuncia analoghe e rivoluzionarie sperimentazioni novecentesche, segnatamente in Matisse). Tuttavia alla domanda di Barnaba, «Qui, lo sfondo della statuette Maori com'è?», Anne descrive «capanne di terra e di paglia e canneti di bambù». Probabilmente, come quella di Barnaba, anche la vista di Anne è compromessa, dal momento che la donna sembra rielaborare, fondendole in un unico dipinto, altri capolavori di Gauguin (ad esempio *Parahi te*

⁶ M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012, pp. 65, 83.

⁷ Paul Gauguin, *Roses et statuette*, 1889, olio su tela, 73 cm x 54 cm, Musée des Beaux-Arts de Reims, Reims, Francia, <https://musees-reims.fr/oeuvre/roses-et-statuette>. Il dipinto viene talvolta indicato semplicemente come *Nature morte*, ad esempio in J. Leymarie, R. Huyghe, *Gauguin. Exposition du Centenaire*, Éditions des Musées Nationaux, Paris, 1949, p. 30.

⁸ Confondere Caraibi e Polinesia è un 'errore' abbastanza giustificabile, trattandosi di un artista come Gauguin, il quale ha trascorso parte della sua esistenza in entrambe le aree geografiche e si è sempre dimostrato incline a mescolare, con deliberato sincretismo — in linea con gran parte dello *Zeitgeist* di fine Ottocento — riferimenti estetici provenienti da culture, spazi, e tempi disparati (nei dipinti più celebri, l'antico Egitto si fonde con l'Indonesia, una *apsara* Khmer con una Madonna botticelliana, l'arte del Rinascimento con quella dell'Oceania, e oggetti tipici della Martinica, in effetti, fanno sovente capolino in contesti e accanto a figure femminili tahitiane).

marae, oggi al Philadelphia Museum of Art, e *Vairaumati tei oa*, al Museo Pushkin di Mosca). O forse, la consueta mitografia relativa al pittore francese, bohemien in fuga dai grigiori parigini verso gli atolli più o meno incontaminati dei Mari del Sud, pare prevalere sul dato oggettivo del testo pittorico. Ciò a conferma di quanto Michel Butor, non senza ironia, definisce come «le halo verbal» che in qualche modo sempre accompagna, e anticipa, il nostro rapporto con i quadri, soprattutto se di artisti celebri (Barnaba confessa di scegliere, anticipatamente, «sui libri i quadri da vedere»); e Gauguin stesso, pittore e scrittore, era fortemente influenzato da alcuni libri di viaggio nella formazione del suo immaginario ‘maori’). Le varie ipotesi non necessariamente si escludono a vicenda. In ogni caso, Anne mente.⁹

Barnaba si rende conto, abbastanza presto, della scarsa affidabilità di Anne – «C’era veramente», si chiede, «un canneto di bambù sullo sfondo della statuetta?» – ma piuttosto che esserne davvero infastidito, condivide con la giovane donna alcune riflessioni sul rapporto tra visione, parola, conoscenza, tutti elementi all’origine del suo interesse per un dipinto di David che ritrae Jean-Paul Marat. Questi era, significativamente e fra le altre cose (teorico politico, giornalista, scienziato), un

⁹ Del Giudice, *Nel museo di Reims* cit., pp. 14-17, 32; M. Butor, *Les Mots dans la peinture*, 1969, Flammarion, Paris, 2019, p. 11. Utile anche: B. Nicholson, *Gauguin and Maori Art*, Godwit, Auckland, 1995. L’immaginario esotico di Gauguin era stato modellato dalla lettura degli scritti di Jacques Antoine, ad esempio *Voyage aux îles du grand océan*, 1837, e di Pierre Loti, in primis *Rarahu / Le Mariage de Loti*, 1880. Nel francese ottocentesco, la parola Maorie (o Mahorie, nell’uso che ne fa il pittore), veniva impiegata in riferimento a tutte le popolazioni polinesiane, non solo a quelle della Nuova Zelanda. A proposito dell’influenza e interferenza della vita dell’artista, e del suo mito, nella ricezione dell’opera pittorica, Butor riassume: «Admirer Rembrandt, ce n’est pas admirer l’un de ses tableaux, mais toute une vie de peinture» (p. 12), dove questa ‘vita di pittura’ va intesa, suppongo, sia in quanto insieme dei lavori del pittore, insomma il suo corpus, sia nel senso delle informazioni biografiche, e mitografiche. Nel medesimo volume si leggano anche le osservazioni sull’importanza fondamentale dei titoli (in particolare pp. 13-23, 64-67, e 132-133 per il *Marat assassiné*), tema come si vede centrale anche nel testo di Del Giudice (e, di nuovo, molto vicino alla sensibilità culturale francese: ad esempio Magritte, ancora una volta, gioca spesso con i titoli, e il già citato dipinto ormai noto con il titolo *Ceci n’est pas une pipe*, riprodotto in molteplici versioni con variazioni minime, reca in realtà diversi titoli: *La trahison des images*, *L’air et la chanson*, *Les deux mystères*, e altri). Il mito e la mitografia che circondano Paul Gauguin sono tuttora assai attivi e problematici, come dimostrano — appunto a partire dal titolo — alcune monografie: si veda per tutti C. Chassé, *Gauguin sans légendes*, Les éditions du temps, Paris, 1965. In tempi più recenti, segnalo il film dedicato al pittore, *Gauguin : Voyage de Tahiti* (diretto da Édouard Deluc nel 2017) fin troppo abbondante di elementi romanzeschi, in particolare a proposito della vita erotica dell’artista e del suo ‘esilio’ lontano dall’Europa, entrambi argomenti considerati assai controversi per gran parte della critica d’ascendenza femminista e postcoloniale.

medico impegnato nella cura della cecità. Incontreremo il quadro solo verso la fine del *Museo di Reims*, e vedremo che esso ritrae Marat morto, cioè il cadavere dell'ecclettico personaggio: altra singolare analogia con il *Palomar* calviniano, forse, dove la fine del testo coincide con la morte del protagonista omonimo. Probabilmente per l'incombere della cecità, il dialogo fra spazio pittorico e spettatore diventa intenso, quasi disperato, mentre vista e tatto sembrano integrarsi, fino a evocare una sorta di fusione sinestetica, con risvolti erotici. Come paiono confermare alcune dichiarazioni di Del Giudice, a seguito della pubblicazione del *Museo di Reims*: il testo è anche una storia d'amore, e tale sentimento sembra coinvolgere sia Anne e Barnaba sia le opere d'arte che si susseguono davanti a loro. È interessante che l'ex ufficiale di Marina ammetta di volere toccare alcuni dipinti, tanto quanto si desidera toccare chi amiamo: «Ormai posso vedere da vicino, soltanto da vicino, così da vicino che ciò che mi resta della vista sta diventando quasi una sensazione tattile. Per questo non ho potuto decidere di conservare per me come ultime le immagini di donne e uomini, perché non tutti, non sempre, si possono guardare così da vicino da toccarli con gli occhi».¹⁰

E come nella fusione erotica, l'identità stessa dei protagonisti – in questo caso uno (o due, se consideriamo anche Anne) vivente (viventi), lo spettatore (gli spettatori) e l'altro materia inerte, il quadro – viene saggiata, trasformata, insomma continuamente rimessa in gioco. Sulla falsariga del rapporto amoroso, tale dinamica è simultaneamente euforica e disforica, difficile da analizzare in termini che si vorrebbero puramente razionali.¹¹ Piuttosto, il linguaggio sembra quello allusivo dell'estasi, forse addirittura del mito, ovvero di una metafora in grado di presentare, e far convivere, conflitti irrisolti, contraddizioni non sanabili.¹² Echi lontani delle vicende di Amore

¹⁰ Del Giudice, *Nel museo di Reims* cit., p. 4.

¹¹ Per una genealogia delle componenti sensuali del rapporto fra manufatto d'arte e suo fruitore raccomando la lettura di D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989 (in particolare il capitolo dodicesimo, «Arousal by Image»).

¹² Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Plon, Paris, 1973: «Un mythe propose une grille, définissable seulement par ses règles de construction. Pour les participants à la culture dont relève le mythe, cette grille confère un sens, non au mythe lui-même, mais à tout le reste : c'est-à-dire aux images du monde, de la société et de son histoire dont les membres du groupe ont plus ou moins clairement conscience, ainsi que des interrogations que leur lancent ces divers objets. En général, ces données éparses échouent à se rejoindre, et le plus souvent elles se heurtent. La matrice d'intelligibilité fournie par le mythe permet de les articuler en un tout cohérent» (pp. 119-120; si vedano anche le pp. 215-221, sul mito come schema di regole e risposta a delle domande). Le posizioni dell'antropologo francese sono state in buona misura riprese, nel campo della storia dell'arte, da G. Didi-Huberman, *Des visages entre les draps. La ressemblance inquiète, II*, Gallimard, Paris, 2024 (pp. 34 e seguenti).

e Psiche, Salmace ed Ermafrodito, Pigmalione, si possono percepire nel testo di Del Giudice. D'altronde è la narrazione stessa, per quanto ambientata nel presente, a recuperare, a riproporre, in un certo senso a riciclare qualcosa di antico, di molto antico: il viaggio per ammirare una o più opere d'arte, e ancora più specificamente la passeggiata nel museo, o meglio galleria, occasione delle prime prove ekphrastiche della cultura occidentale, con le mitiche, appunto, *Eikónes* di Filostrato; e, come ricorda in particolare Tognini, il «*topos* del minore», cioè: «un *topos* ekphrastico che risale almeno a Filostrato. Filostrato, infatti, accompagnava il giovane in un percorso fra le opere rendendolo edotto ed è ciò che fa, o sembra fare, Anne. Il lettore, insomma, si aspetta che d'ora in poi Anne assuma il ruolo di guida all'interno del museo per condurre il 'minore', in questo caso reso tale dalla cecità, fra i quadri». ¹³ Si tratta di un *topos* peraltro caro anche a molti studiosi, critici, e scrittori d'arte di tempi ben più recenti. Ricordiamo solo, non esulando dal campo della storia dell'arte italiana e da due casi paradigmatici, rispettivamente nel senso di una scrittura tesa ad una certa contenuta sobrietà informativa, e ad una aperta a tutte le risorse della retorica e della letteratura: a Bernard Berenson quindi, dove il *topos* riceve un'impostazione classificatoria e tassonomica tuttora abbastanza impressionante; e a Roberto Longhi, che vi fa ricorso in numerose occasioni, persino in veste di sofisticato, giocoso travestimento manieristico. ¹⁴

Mentre seguiamo l'itinerario di Anne e Barnaba nel *Museo di Reims*, non mancano momenti euforici, suscitati da una sorta di disgregazione sinestetica dei confini tra l'opera d'arte e chi la contempla, spazio del soggetto e limiti dell'oggetto, nel segno di un approccio sensuale, emotivo, prima che intellettuale: «Ho visto quadri importantissimi, capolavori, ma mi sono dovuto convincere del loro valore, ho dovuto pensare che lì per la prima volta c'era un certo colore, una certa luce, una certa scena, una certa prospettiva, convincermene senza neanche avere la certezza di vederli bene. [...] Di fronte ad altri quadri invece, quadri di cui magari conoscevo il titolo per fama, ma che non sapevo fossero proprio quelli, fossero proprio così,

¹³ Tognini, *Descrivere, narrare, interpretare* cit., p. 36. Sulla letteratura ekphrastica dedicata a viaggi, visite (passeggiate) nei musei e nelle gallerie, si veda Schlosser Magnino, *La letteratura artistica* cit., con i capitoli dedicati alla «Topografia artistica. Inizio della letteratura delle guide artistiche», pp. 209-223, e «Topografia generale e letteratura di viaggi», pp. 555-558.

¹⁴ Si legga, ad esempio, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden*, scritto originariamente nel 1922, «scherzo» vertiginoso dove l'illustre critico piemontese si finge un erudito viaggiatore settecentesco alle prese con la collezione principesca del castello dei conti di Schönborn-Wiesentheid, nella Franconia bavarese, a poca distanza da Bamberg (in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, 1973, Mondadori, Milano, 2004, pp. 1000-1025).

l'emozione è stata piena, la commozione è stata immediata, quadri che venivano in fuori, che ti abbracciavano, che ti portavano dentro. E per un attimo io ero ciò che volevo essere: quel giocatore di dadi in una bettola, quell'ufficiale che prendeva ordini da Napoleone tra fumi di battaglia, io ero un cavallo sbudellato, o il centurione incattivito e stupefatto davanti al sangue di Cristo, oppure ero una bottiglia di vetro su uno sfondo colorato, ero una foglia di lattuga dentro una natura morta». Al contrario la disforia, prevedibilmente, scaturisce dalla percezione dell'implacabilità di altri vincoli, quelli della malattia: «Sono questi i quadri che cerco, sono queste le immagini che voglio trattenere. Ma se mi avvicino tanto da distinguere le figure, fino quasi a sfiorarle, perdo il senso dell'insieme, e se faccio un passo indietro, il passo che dicono sia del pittore, non distinguo più i contorni».¹⁵

La maggior parte degli interrogativi sollevati dal racconto – o racconto lungo (di circa una cinquantina di pagine) come spesso viene definito, un po' approssimativamente, *Nel museo di Reims* («Del Giudice è uno scrittore di misure brevi», puntualizza Ballerio, «ma entro queste misure non persegue brevità o concisione») – si articolano intorno a tre nuclei principali: cosa significa descrivere un'immagine, nella fattispecie un'immagine pittorica, e qual è il rapporto tra 'verità' e 'finzione' quando si tenta di tradurre con parole ciò che si vede, o non si vede; inoltre quali sono i confini tra la vista e gli altri sensi, quali le barriere fra il soggetto che guarda e l'oggetto che è guardato; infine la parola, e nello specifico la parola di quanto viene considerato come letteratura, è in grado di sondare le intersezioni, le interazioni, e anche l'ineludibile cono d'ombra, fra ciò che si vede con gli occhi e ciò che si 'vede' con la mente (la fantasia, il ricordo, il desiderio)? Queste e altre domande analoghe, è pleonastico ammetterlo, non possono avere risposte univoche. Forse non possono avere risposte *tout court*. Eppure, una dichiarazione di Del Giudice risalente al 1986 ci aiuta, se non altro, a formularle in termini meno labili. Due anni prima della pubblicazione del *Museo di Reims*, in un intervento raccolto nel volume *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, l'autore dice infatti: «Credo nella descrizione come forma narrativa, perché solo la descrizione mi permette di tenere intrecciate una complessità di relazioni e di dar conto del fatto che *tra osservatore e cosa osservata c'è indistinguibilità e reversibilità*».¹⁶ Come conseguenza, in Barnaba e in Anne, dentro e fuori si confondono; più concretamente: nella dialettica tra falsità e verità all'interno delle loro descrizioni ekphrastiche, è possibile scorgere la crisi della distinzione, più ampia, tra visione endogena (immagini mentali, elabo-

¹⁵ Del Giudice, *Nel museo di Reims* cit., pp. 6-7, corsivi miei.

¹⁶ Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»* cit., p. 70; D. Del Giudice, *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice. Conversazione con Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Pastorino e Gian Luigi Saraceni*, «Palomar. Quaderni di Porto Venere», 1, 1986, pp. 66-96. La citazione si trova a p. 85, corsivi miei.

razione psichica, produzione libidica e onirica, insomma ‘interno’) ed esogena (immagini reali, percezione di oggetti nella realtà fenomenica, attività ottica, insomma ‘esterno’). Nelle scuole di retorica del mondo greco l’*ekphrasis* viene considerata un esercizio, di tipo avanzato, in cui una composizione di carattere descrittivo (λόγος περιγηματικός) è in grado di condurre l’oggetto descritto «vividamente davanti agli occhi» (ὕπ’ ὄψιν ἐναργῶς).¹⁷ Per Anne e Barnaba, gli occhi sono prima di tutto quelli della mente.

Anche in questo caso, si deve riconoscere l’importanza di Italo Calvino, in quanto ricorrente modello nell’orizzonte intellettuale di Del Giudice: il capitolo dedicato alla *Visibilità* all’interno delle *Lezioni americane*, pubblicate postume nel 1988 ma risalenti al 1984-1985, si concentra più volte sulle «visioni nella mente», sulle «visioni dell’anima», in altre parole quel «cinema mentale» che, secondo Calvino, «non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore», per quanto la provenienza di tali immagini rimanga in larga misura misteriosa, come la parte sommersa di «un iceberg». ¹⁸ In uno scritto del 1986, *La conoscenza della luce*, accolto nello stesso anno all’interno del volume *Esplorazioni sulla via Emilia*, nato da un progetto di Luigi Ghirri e Gianni Celati comprendente sia una parte testuale (*Scritture nel paesaggio*) che una visiva (*Vedute nel paesaggio*), e ora disponibile fra i saggi di Del Giudice antologizzati in *In questa luce*, anche il nostro autore riflette sulla dialettica fra immagini mentali e reali, realtà esterna ed interiorità, a partire dalla ricerca di «un nuovo rapporto tra le cose osservate e l’io» e dalla «rieducazione dello sguardo» in scrittori contemporanei fortemente appassionati della visività come Butor, Handke, Robbe-Grillet. Nell’intento di «far venir fuori un modo di essere da un modo di vedere», si tratta di arrivare, in specie grazie alla descrizione, «a un’immagine di forma fluente, rappresentazione dell’interno e dell’esterno», anche perché la modernità riconfigura e in ultima istanza decostruisce la distinzione fra cosa osservata e osservatore: «Nel mio campo visivo rientrano non soltanto le cose ma anche le immagini mentali delle cose, le raffigurazioni delle cose», argomenta lo scrittore, «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

¹⁷ F. Ciccolella, *Cinque poeti bizantini. Anacreontee dal Barberiniano greco 310*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2000, pp. LX-LXI. Sulle componenti emotive dell’*ekphrasis*, cioè il continuo scambio in essa fra ‘narrazione’ ed ‘emozione’, rinvio al saggio di L. James, R. Webb, ‘To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places:’ *Ekphrasis and Art in Byzantium*, «Art History», vol. 14, 1, 1991, pp. 1-17.

¹⁸ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 81-98. Calvino ricorre alla metafora dell’iceberg citando Douglas Hofstadter, che la impiega nei suoi studi sulla creatività in Gödel, Escher, Bach.

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». ¹⁹

Su aspetti simili si concentra anche Pierpaolo Antonello, in un saggio del 2005 dedicato a *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, con osservazioni che riguardano principalmente *Atlante occidentale*, ma che mi sembra possano essere estese anche al *Museo di Reims*. Lo studioso legge Del Giudice sulla scorta del principio di indeterminazione di Heisenberg, ovvero l'inseparabilità fra soggetto e oggetto, osservato e osservatore, per cui i fenomeni possono essere rappresentati solo in quanto interazione fra tali poli. L'originalità dello scrittore, secondo Antonello, risiede nel fatto che «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. [...] Questa "reversibilità continua del punto di vista" [...] "significa rendere l'interrelazione operante nella complessità"». ²⁰ Già in *Atlante occidentale*, pubblicato nel 1985, Del Giudice pone al centro dell'amicizia fra il giovane fisico Pietro Brahe e il vecchio scrittore Ira Epstein questo tipo di argomenti. Ira, ad esempio, chiede a Pietro: «Non ha curiosità di cosa accade quando c'è *immaginazione fuori* e *immaginazione dentro*, o meglio fuori e dentro non esistono più, *nell'ininterrotto circuito dell'immaginazione?*». ²¹

¹⁹ D. Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in Id., *In questa luce* cit., pp. 40-48. All'interno di un testo (*In questa luce*, 1989) raccolto nell'omonima antologia del 2013, Del Giudice torna sull'argomento della labilità del crinale fra 'interno' ed 'esterno', in particolare nella contemporaneità: «Le nostre cose, gli oggetti che usiamo, sono già oggetti di luce, sempre più fatti di luce e sempre meno di materia, o meglio fatti di quella materia primigenia che è sempre stata considerata la luce; oggetti che chiederanno, e già chiedono, una diversa percezione di noi e del mondo, un diverso portamento del corpo, un confine molto più liquido fra interno ed esterno, ammesso che questa distinzione abbia ancora validità» (p. 50). Le recenti turbolenze geopolitiche fra le grandi potenze, scaturite fra l'altro dal controllo e dalla gestione delle cosiddette 'terre rare', ovvero le sostanze, la cui estrazione e lavorazione risultano fortemente inquinanti, fondamentali per la fabbricazione di quegli «oggetti di luce» di cui scrive Del Giudice (computers, telefoni, strumenti ad alta tecnologia, etc.), sembrano ridimensionare il loro statuto di «cose» pressoché immateriali.

²⁰ P. Antonello, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, «Annali d'Italianistica», 23, 2005, pp. 211-231. La citazione si trova alla p. 220, corsivi miei.

²¹ D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, 1985, Einaudi, Torino, 1998, p. 77, corsivi miei. Sulla dialettica fra immagini 'mentali' e 'reali' (e più generalmente sull'interscambio tra fattuale e finzionale) in D. Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino, 1994, rinvio a Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»* cit., soprattutto pp. 41, 46, 59. Nel testo del '94, Del

Ininterrotto circuito dell'immaginazione. Questo è, per molti versi, il nucleo tematico centrale del *Museo di Reims*: ancora una prova dell'impossibilità di dirimere e divaricare i due ambiti, del mentale e del reale, in questo caso dell'immagine reale (esogena, fisica, degli occhi) e dell'immagine mentale (endogena, psichica, dell'anima). Nella vicenda dell'ex ufficiale di Marina condannato alla semicecità, ma anche nell'esperienza comune a molti visitatori di un museo, l'osmosi fra mentale e reale si lega inoltre a quella fra scritto e dipinto, quest'ultimo essendo essenzialmente bifronte, ovvero da intendersi in quanto oggetto, singolare, unico, o riprodotto fotograficamente, quindi plurale, seriale: Barnaba, davanti ai quadri, «chiude gli occhi sforzandosi di richiamare alla mente l'immagine che ha visto sui libri».²²

Come del resto risultano in costante comunicazione due piani temporali, che l'abitudine tende a separare: da un lato, il presente al quale Barnaba vorrebbe rimanere saldamente ancorato; dall'altro, la millenaria tradizione dell'*ekphrasis*. Il presente: «Che importanza può avere se questi quadri li ricorderò come sono, o come ho cercato di vederli, o come lei me li ha descritti? Chi 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*».²³ Il passato: oltre alla raffinata tavolozza dei colori, vessillo della letteratura artistica («bianco abbagliante [...] riflesso color avorio [...] grigio disturbato in toni [...] arancione caldo [...] turchesi tralucanti [...] gialli accesi [...] bruni pieni di risonanze basse profonde [...] bianco marmoreo»), le antiche forme stilistiche dell'*ekphrasis* riaffiorano nell'ultima parte del testo, quando Del Giudice si serve di due dei moduli più consueti della scrittura ekphrastica.²⁴ Mi riferisco al passaggio da descrizione a narrazione, o meglio la sintesi dell'una con e nell'altra; e ricordo inoltre la prosopopea dell'opera pittorica, che da spazio inerte e a due dimensioni diventa realtà tridimensionale, miracolosamente dotata di vita, della quale anche lo spettatore, come in una certa misura abbiamo già notato in una delle citazioni precedenti, entra – sinesteticamente – a far parte. Qui, a più riprese, i millenni dell'*ekphrasis* si confondono con le radici antropologiche del nostro rapporto con l'esperienza visiva, per cui, oltre all'Heisenberg evocato da Antonello, sono convinto che uno studioso utile per rileggere Del Giudice sia Hans Belting,

Giudice utilizza l'espressione «immagine mentale» in relazione ai linguaggi tecnici: «Ogni linguaggio tecnico, al suo apparire, si distacca dal linguaggio comune, dal sapere comune, e costruisce un lessico di nuove parole, di immagini mentali e di rappresentazioni spaziali, autonome, nel far questo estende i limiti delle nostre conoscenze e del linguaggio generale, e talvolta cambia in parte anche il nostro modo di vivere e di morire» (p. 31).

²² Del Giudice, *Nel museo di Reims* cit., p. 37.

²³ Del Giudice, *Nel museo di Reims* cit., p. 17, corsivi miei.

²⁴ Del Giudice, *Nel museo di Reims* cit., pp. 3, 16, 22, 28, 40.

con la sua “antropologia delle immagini”, la quale punta a rilevare la continuità di elementi animistici, cultuali, persino nei contesti apparentemente più secolari. Anche la ricerca di Belting si concentra innanzitutto sull’ancestrale, intima, inevitabile interrelazione fra immagine mentale (interna, endogena) e reale (esterna, esogena), aggiungendo a questa coppia un terzo fattore, ovvero il ‘medium’ (vettore, agente, dispositivo), in altre parole il supporto fisico che veicola le immagini senza esaurirne la portata e le dinamiche: in questo caso, ci si riferisce ai quadri conservati nel museo di Reims, insieme ricettacoli e sorgenti della maggior parte delle visioni, nella mente e nella realtà fisica, e delle *ekphraseis*, più o meno connesse a motivi tradizionali del genere, che caratterizzano il testo di Del Giudice.²⁵

Nell’ambito delle immagini esogene, il dipinto di Jacques-Louis David si staglia in quanto vero e proprio protagonista, insieme a Barnaba e Anne, della narrazione di Daniele Del Giudice. Sono necessarie tuttavia alcune precisazioni. Bisogna infatti parlare non di quadro ma di quadri, dal momento che ne esistono cinque versioni, tre delle quali – a Digione, Parigi, Versailles – oggi considerate non autentiche. Rimangono pertanto il *Marat* di Bruxelles (pare interamente di mano di David) e quello di Reims (in parte o del tutto di bottega, forse di Gioacchino Giuseppe Serangeli, un artista romano gravitante nell’orbita degli allievi più vicini al pittore transalpino). L’opera conservata nei Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, a Bruxelles, è nota con il titolo *La Mort de Marat* e su una piccola cassa di legno, dipinta in primo piano, reca la dedica «A Marat, David»;²⁶ sulla tela del museo di

²⁵ Non è facile selezionare un solo volume all’interno della produzione dello studioso tedesco, formatosi come bizantinista e in seguito attivo in diversi campi disciplinari, anche moderni e contemporanei, all’interno della riflessione teorica sulle arti. Una raccolta di saggi che consente un primo approccio alle linee maestre del suo pensiero si trova in: H. Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink, Munich, 2001 e, ancora più succintamente, nel saggio *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», 31, 2, 2005, pp. 302-319. Belting sottolinea con fermezza la fluttuazione fra la dimensione fisica e quella mentale del nostro rapporto con le immagini, ed evidenzia che «internal and external representations, or mental and physical images, may be considered two sides of the same coin. The ambivalence of endogene images and exogene images, which interact on many different levels, is inherent in the image practice of humanity» (304). In italiano, fra le ricerche più direttamente segnate dal modello di Belting spicca quella di O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Bari, Laterza, 2011. Anche Niccoli si cala nella «continua reciprocità fra immagine pensata e immagine vista e fornita di una sua materialità» (IX). Per un’indagine del retaggio della dimensione culturale legata alle immagini, all’interno del museo contemporaneo, invito inoltre alla lettura di M. Brennan, *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*, MIT Press, Cambridge, 2010.

²⁶ Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, 1793, olio su tela, 162 cm x 128 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Belgio, <https://fine-arts-museum.be/fr/expo->

Reims, di dimensioni più ridotte rispetto alla copia belga, e associata solitamente al titolo *Marat assassiné*, o *Marat expirant*, si legge invece la frase «N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné» (la stessa iscrizione campeggia sulla copia del Louvre, mentre quelle di Versailles e Digione sono prive di scritte).²⁷ La descrizione del dipinto di David, o meno approssimativamente dell'iconografia che si situa alla base delle sue diverse versioni, avvia una lunga sequenza – fra la narrativa e la saggistica, come spesso in Del Giudice – sulla vita di Marat, sulla sua personalità piuttosto bizzarra, sulle sue ricerche nelle vesti di studioso di oftalmologia e ottica. La superficie pittorica assorbe, per così dire, chi la percorre con lo sguardo e descrive con le parole, ovvero lo spettatore diventa, abbastanza magicamente, a sua volta un personaggio del racconto scaturito dall'*ekphrasis*, in questo caso confinante con l'e-topica. Barnaba infatti dice ad Anne di aver assistito in prima persona a molti episodi della vita di Jean-Paul Marat, pur trattandosi di eventi svoltisi nel XVIII secolo. Il quadro, i quadri, del pittore francese diventa, diventano, una sorta di *vue en abyme*, e in qualche modo equivalenza visiva, della vicenda di Barnaba: l'ultimo dipinto che l'ipovedente ex ufficiale di Marina desidererebbe per quanto possibile contemplare raffigura gli ultimi istanti di vita di un curatore di ciechi, Marat: di nuovo la separazione fra pittura e spettatore – esterno ed interno, fuori e dentro, immagine reale ed immagine mentale, «vedere dello sguardo» e «vedere della mente» – si sfalda dissolvendosi in una non visibilità, o forse in una diversa visibilità, o meglio in una differente nozione di visibilità, insieme ottica ed intellettuale, nel presente e nel passato.²⁸ E inoltre alla fine del *Museo di Reims*, con una specie di colpo di scena, è Barnaba a mentire, o se non altro a pronunciare parole che non corrispondono all'immagine esogena della copia ospitata nella cittadina della Champagne, confondendo infatti le due versioni riconosciute come autografe del dipinto, quella belga e quella francese.

Come in altre opere di Daniele Del Giudice anche nel *Museo di Reims* la precisione, la sollecitudine, persino l'accanimento con cui la parola cerca di offrire un quid-simile verbale dell'immagine si rivela inversamente proporzionale allo statuto insta-

sitions/marat-assassine.

²⁷ Jacques-Louis David (atelier), *Marat assassiné*, 1793, olio su tela, 111 cm x 86 cm, Musée des Beaux-Arts de Reims, Reims, Francia, <https://musees-reims.fr/oeuvre/la-mort-de-marat>.

²⁸ Del Giudice distingue, e unisce, il «vedere dello sguardo» e il «vedere della mente» in uno scritto, *Il mondo come carta geografica*, primo di una serie di tre interventi sul volo presso l'École des Hautes Études ora tutti nella sezione *Volo* della raccolta *In questa luce* cit., pp. 141-189, in cui l'autore ripercorre alcune tappe della storia dell'aviazione, con un'attenzione specifica a come essa abbia mutato, e continui a mutare, la nostra visione (ad esempio, «l'immagine che ci passa per la mente», tipicamente aerea, quando oggi, grazie alle possibilità offerte dal volo, immaginiamo una città; p. 150).

bile, dinamico di quest'ultima, sempre evanescente, potremmo dire in fuga. Ciò che si mostra consiste innanzitutto nei limiti del linguaggio con cui si vorrebbe fermare e quasi imbrigliare l'esperienza, sfaccettata, multiforme, della visione (richiamo qui, in primo luogo, *Atlante occidentale*). Tornano alla memoria le riflessioni attraverso le quali con ammirevole sintesi Christian Bonnefoi sostiene, nel suo scritto *Sur l'apparition du visible*, che l'«indivisibilité» fra immagine reale e mentale si fonda su una base di, non del tutto spiegabile, «invisibilité».²⁹ Sono affermazioni singolari, anzitutto se consideriamo che vengono pronunciate verso l'alba di un decennio – gli anni Ottanta – nel quale è forse possibile individuare l'inizio di quella espansione inarrestabile delle tecnologie audiovisive, virtuali, ora sempre più onnipresenti, e in certo modo sempre più aggressive, in particolare nel guadagnarsi spazi all'interno della nostra quotidianità. Nella sezione delle *Lezioni americane* dedicata alla *Visibilità*, anche Calvino aveva messo in guardia contro il «diluvio delle immagini prefabbricate» della cosiddetta «civiltà delle immagini», nella quale la memoria «è ricoperta da strati di frantumi d'immagini come un deposito di spazzatura», e risulta «sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo», per cui paradossalmente all'abbondanza delle continue esperienze visive corrisponde un loro generale impoverimento, e una minore disponibilità a valorizzare il loro aspetto enigmatico, non completamente sondabile, non interamente traducibile.³⁰ A conclusioni simili sembra arrivare anche Del Giudice, in molti degli interventi raccolti in *questa luce*: la cultura italiana viene definita come eminentemente visiva, e tuttavia il compito dello scrittore è in primo luogo quello di «aver cura della parte in ombra del linguaggio, della parte misteriosa del linguaggio», custodendo «l'ombra della lingua lavorando al tempo stesso con la sua parte in luce», ovvero prestando attenzione alla «quantità di ombra che il linguaggio porta con sé, che ogni parola porta con sé nel suo medesimo far luce»; conseguenza di tale atteggiamento è l'essere in grado di «mantenere il più profondo mistero con la massima chiarezza di scrittura».³¹

Luce e ombra tornano in *Narrare e vedere*, testo preparato per una conferenza tenuta a Ferrara, nel 1991, poi parzialmente confluita in uno scritto apparso sul «Corriere della Sera», il 17 febbraio 1991, con il titolo *Elogio dell'ombra*. Citando Barthes e Blanchot, Del Giudice si chiede da dove vengano le immagini, in primo

²⁹ C. Bonnefoi, *Sur l'apparition du visible. Entretien avec Jean Clay et Yve-Alain Bois*, «Macula», 5-6, 1980, pp. 194-228: 215.

³⁰ Calvino, *Lezioni americane* cit., pp. 91-92.

³¹ Del Giudice, *In questa luce* cit., pp. 5, 28-30. La poetica delineata dallo scrittore, quasi inevitabilmente, si scontra con la presunta «epoca di totale visibilità» del presente: «E in un'epoca di totale visibilità, dove si ricrea il margine del non visibile? Il compito dell'arte, ammesso che ne abbia uno, non è proprio quello di alludere ogni volta a un non immaginabile diverso, che permetta la creazione delle immagini?» (p. 58).

luogo quelle, ossessionanti, lontane, misteriose – così le definisce il conferenziere – che non sappiamo «attribuire né alla nostra percezione né alla nostra memoria consapevole né alla nostra invenzione» (in larga parte sommerse, inattingibili, un po' come l'iceberg di Calvino).³² Le immagini, oltre la loro possibile visibilità, si mantengono comunque in un cono d'ombra, un mistero essenziale, e includono immancabilmente un contenuto invisibile, secondo altre espressioni dello scrittore, con buona pace di un mondo che, per l'autore, si illude di poter raggiungere una capacità di visione completa, pervasiva, totale.

«Tutto quello che nel quadro non c'è», quindi, potrebbe esserci in quanto siamo invitati a leggere, forse, tra le righe e soprattutto sopra, dentro, e persino dietro i quadri – offerti in piena luce o protetti dall'oscurità, presenti o assenti, nella mente o davanti agli occhi, descritti 'correttamente o 'scorrettamente', o addirittura inventati dalla fantasia – nel *Museo di Reims* di Daniele Del Giudice.

³² D. Del Giudice, *Narrare e vedere*, in Id., *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, pp. 207-215: 209.

Vedi alla voce: Narrare.
La saggistica di Del Giudice e il suo contesto

Michele Farina

I. Daniele Del Giudice: narratore-saggista

«I testi che vengono qui presentati fanno parte dell'attività saggistica di Del Giudice, una produzione che risulta ben maggiore rispetto a quella narrativa»:¹ questa affermazione, che si può leggere nell'introduzione di Enzo Rammairone alla raccolta postuma di saggi *Del narrare* di Daniele Del Giudice, si pone in continuità con la brevissima *Nota dell'editore* che apre *In questa luce*, la prima silloge saggistica dell'autore, pubblicata dieci anni prima, dove si parla di un intreccio prolungato fra i «modi del saggismo» e «della scrittura narrativa».² Dopo la morte di Calvino, infatti, è difficile pensare a un altro narratore italiano affermatosi nell'ultimo ventennio del Novecento per il quale il rapporto fra scrittura narrativa e scrittura saggistica si presenta così cruciale. Già Cesare Segre, in una prefazione a una riedizione di *Atlante occidentale*, romanzo incentrato sull'incontro umano e intellettuale fra lo scienziato Pietro Brahe e lo scrittore Ira Epstein, aveva notato: «Naturalmente l'autore, anche se s'identifica agevolmente con lo scienziato, è ben partecipe delle riflessioni di Epstein. E si potrebbe persino supporre che *Atlante occidentale* sia un trattato di poetica».³

Parrebbe che la stessa genesi di Del Giudice come narratore si collochi in quella svolta saggistica descritta da Alfonso Berardinelli in un contributo del 1986, conflu-

¹ E. Rammairone, introduzione a D. Del Giudice, *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, pp. VII-XIX: VIII. A questa constatazione di Rammairone si è allineato anche Stefano Ballerio nella sua monografia dedicata a *Staccando l'ombra da terra*, titolo che forse più di altri va considerato in un dibattito sulla presenza di una componente saggistica nella produzione di Del Giudice (S. Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»*. *Lettura di Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*, Ledizioni, Milano, 2025, p. 13).

² *Nota dell'editore*, in D. Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013.

³ C. Segre, *Geometria di forze e di luci*, in D. Del Giudice, *Atlante occidentale* [1985], RCS, Milano, 2003, pp. 7-13: 10.

ito in seguito nel volume *La forma del saggio*. Qui Berardinelli ricorda che la cifra saggistica della letteratura novecentesca assolve a una precisa funzione di raccordo fra le ambizioni di poetica degli autori e la necessità di orientare e predisporre un pubblico dai lineamenti incerti in un orizzonte d'attesa sempre più diviso:

Sia nel caso dei narratori che in quello dei poeti, l'uso della forma saggistica (nel romanziere del tutto all'interno, nel poeta prevalentemente all'esterno del genere letterario praticato) assume la funzione di moderare, di tradurre comunicativamente e concettualmente esperienze artistiche solipsistiche e chiuse in se stesse, rimediando in parte al franare delle regole e dei codici tradizionali, e gettando dei ponti interpretativi in direzione di un pubblico sempre più sconcertato e la cui stessa esistenza diventava particolarmente problematica.⁴

Questo è un punto di cruciale importanza per quegli autori che alla fine del Novecento hanno proposto una narrativa colta, rarefatta, povera di trama e priva dei contrassegni più riconoscibili del romanzesco; proprio come Del Giudice, spesso questi autori hanno avvertito una precoce esigenza di accompagnare gli sforzi interpretativi del pubblico attraverso il ricorso al saggismo nella finzione, in accordo con quanto segnalavano Segre e Berardinelli, al saggismo vero e proprio, nonché a forme di autocommento semi-formale come l'intervista.⁵ Se spesso il rapporto fra saggismo e narrazione è affrontato in sede critica in maniera antagonistica o quantomeno alternativa, in Del Giudice i due regimi spesso sfumano l'uno nell'altro, contaminandosi reciprocamente.

Col senno di poi, sorprende abbastanza il fatto che al Del Giudice narratore fosse stato attribuito un «recupero della trama romanzesca»,⁶ una caratteristica che,

⁴ A. Berardinelli, *La critica come saggistica* [1986], in Id., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 17-48: 27.

⁵ Nell'introdurre un'intervista a Del Giudice oggi pubblicata su «doppiozero», Roberto Ferrucci ha osservato che «Daniele è sempre stato lo scrittore ideale da intervistare: la nitidezza del suo pensiero è la stessa che troviamo in ogni sua pagina» [R. Ferrucci (intervista a cura di), *Internet serbatoio di immagini / Intervista a Daniele Del Giudice*, «doppiozero», 1 luglio 2016. La nitidezza di pensiero di cui scrive Ferrucci in riferimento alle interviste di Del Giudice si ritrova ad esempio in molti dei saggi raccolti in *Del narrare*, nati in origine come lezioni, relazioni, interviste radiofoniche.

⁶ L'espressione è stata usata da Angelo Guglielmi in una conversazione sul tema dei "giovani scrittori" italiani degli anni Ottanta, ospitata sulle pagine dell'«Espresso» nel gennaio 1986, che vedeva alcuni nuovi nomi della narrativa italiana in dialogo con alcuni affermati scrittori delle generazioni precedenti. Oltre a Guglielmi, in quella occasione sono intervenuti Daniele Del Giudice, Alberto Moravia, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Antonio Tabucchi, Pier Vittorio Tondelli e Giorgio Manganelli (Aa. Vv., *Scrittori d'Italia* [1986], in

ad avviso di alcuni critici, avrebbe distinto la giovane narrativa italiana degli anni Ottanta da quella dei due decenni precedenti. Se un giudizio di questo tipo può reggere solo se si considera lo sperimentalismo prosastico degli anni Sessanta come il metro privilegiato per valutare la produzione narrativa italiana di quel decennio e del successivo, su questa curiosa ricezione ha inciso anche il fatto che, da un lato, l'attività di Del Giudice come giornalista e recensore non è mai stata raccolta in volume, e, dall'altro, il fatto che la sua prima silloge saggistica sia stata pubblicata solo qualche anno dopo l'uscita di *Orizzonte mobile*, cioè l'opera che di fatto chiude la sua parabola editoriale. Questa combinazione di circostanze ha reso difficile avviare per tempo un discorso organico su questo lato della sua attività intellettuale.⁷ In aggiunta, sempre Berardinelli ha segnalato un problema più ampio a proposito della ricezione critica della saggistica italiana novecentesca, trasversale rispetto alle situazioni dei singoli autori: «Nella definizione di che cos'è la letteratura, la forma saggistica non era riconosciuta come un genere letterario all'altezza della poesia e della narrativa. [...] C'erano il giornalismo, la critica letteraria e la critica d'arte, la prosa di pensiero filosofica e scientifica, la "prosa d'arte" e il pamphlet: eppure non si trovava il modo di identificare e di unificare la varietà di queste scritture in un solo genere letterario».⁸

Eppure, già un recensore come Franco Fortini aveva notato in tempo reale nella prosa 'poetica' di *Atlante occidentale* (definito dallo stesso Fortini un «poema didascalico sulla ecologia della mente»),⁹ una compresenza di didascalismo e di saggismo: «Né solo poema di insegnamento ma di saggistica, come lo sono certe pagine di odierni uomini di scienza, diciamo gli splendidi dialoghi di Bateson o gli eleganti del nostro compianto Maurizio Ceccarelli».¹⁰ Si può affermare, perciò, che la radice narrativa di Del Giudice affondi in quell'*orientamento pratico* di cui scriveva Walter Benjamin nel saggio sull'opera di Nikolaj Leskov:

G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001, pp. 164-174: 166.

⁷ Su questo aspetto si rimanda alla rassegna effettuata da Riccardo Agostini, che, affrontando la vasta produzione di scritture 'secondarie' di Del Giudice, si è concentrato sulle collaborazioni con «Paese Sera» a partire dagli anni Settanta e con il «Corriere della Sera» a partire dalla fine degli anni Ottanta (R. Agostini, *Daniele Del Giudice e «la varietà di tutto il resto»*, «Quaderni Veneti», 10, 2021, pp. 79-111).

⁸ A. Berardinelli, *Il Novecento e la forma del saggio*, in Id., M. Marchesini (a cura di), *Saggisti italiani del Novecento*, Quodlibet, Macerata, 2025, pp. 15-22: 17.

⁹ F. Fortini, *Atlante alessandrino* (recensione a D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, 1985), «L'Espresso», xxxi/52, 29 dicembre 1985, p. 72.

¹⁰ *Ibidem*.

L'orientamento pratico è un tratto caratteristico di molti narratori nati. In modo più marcato che in Leskov, esso si ritrova per esempio in Gotthelf, che dava ai suoi contadini consigli pratici di agricoltura; o in Nodier, che si occupava dei pericoli dell'illuminazione a gas; e un Hebel, che metteva nel suo *Tesoretto* brevi istruzioni scientifiche per i suoi lettori, rientra di diritto in questa serie. Tutto ciò rinvia alla natura della vera narrazione. Apertamente o meno, essa implica un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona di «consiglio» per chi lo ascolta.¹¹

Trovo difficile pensare a un narratore che nei suoi anni abbia soddisfatto la descrizione del narratore pratico-operativo offerta da Benjamin più di Daniele Del Giudice, autore condotto dai suoi particolari interessi tematici e dal suo uso del linguaggio tecnico-scientifico verso forme di narrazione procedurale, nelle quali i personaggi seguono istruzioni ed eseguono manovre tecniche di varia natura.¹²

Del Giudice, infatti, molte volte nella sua produzione menziona generi testuali di natura funzionale come i manuali di istruzioni o quegli «avvisi ai naviganti» di cui ha scritto Joseph Conrad nel breve saggio *Outside Literature*, visti anche dall'autore di *Atlante occidentale* come modelli di responsabilità e di «Perfect Accuracy» nella scrittura.¹³ Tiziano Scarpa, in apertura alla sua prefazione ai *Racconti* di Del Giudice raccolti da Einaudi, ha notato che una situazione ricorrente della narrativa dell'autore vede due personaggi cercare di comunicare intorno a una passione conoscitiva: «Non si fa una confidenza intima, non ci si racconta un segreto ma si descrive un oggetto, un mestiere, una caratteristica tecnica: i particolari di un quadro, la polvere, l'orecchio assoluto, la decomposizione, la lotta, l'architettura cimiteriale, le fortezze militari, le comete...».¹⁴ Parafrasando e semplificando le osservazioni di Scarpa, si potrebbe sostenere che alla base di molta narrativa di Del Giudice c'è un pretesto saggistico. Alla disponibilità di Del Giudice verso una narrazione saggistica, sulla

¹¹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], tr. it. di R. Solmi, in Id., *Opere complete/VI. Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino, 2004, pp. 320-342: 323.

¹² Sull'uso del linguaggio tecnico-scientifico in Del Giudice si veda soprattutto P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002.

¹³ J. Conrad, *Outside Literature* [1922], in Id., *Last Essays*, a cura di H. R. Stevens e J. H. Stape, Cambridge UP, Cambridge, 2010, pp. 30-33: 33.

¹⁴ T. Scarpa, *La profezia delle parole*, in D. Del Giudice, *I racconti*, pref. di T. Scarpa, Einaudi, Torino, 2016, pp. V-XVII: V.

quale non mi soffermerò oltre in questa sede, corrisponde una tendenza speculare, quella di proporre una saggistica che ha il suo oggetto privilegiato nella stessa attività narrativa. Su quest'ultimo aspetto mi concentrerò nella seconda parte del presente contributo, provando a contestualizzare alcune riflessioni di Del Giudice e ad accostarle a quelle di alcuni autori affini fra quelli a lui contemporanei.

II. Esplorazioni saggistiche nella “zona del narrare”

Se si incrociano le informazioni cronologiche disponibili sui saggi di Del Giudice, ricavabili soprattutto dagli apparati di *In questa luce* e di *Del narrare*, si può notare come l'attività saggistica abbia accompagnato quella narrativa di Del Giudice fin dagli esordi e per i due decenni più intensi della sua carriera, gli anni Ottanta e Novanta. Questa disponibilità verso un precoce autocommento è un tratto caratterizzante e direi costitutivo della storia di Del Giudice come autore, se già nell'antologia feltrinelliana *Esplorazioni sulla via Emilia*, raccolta rappresentativa e sintomatica di un certo postmodernismo colto degli anni Ottanta italiani incentrato sulle forme brevi, l'autore dello *Stadio di Wimbledon* e di *Atlante occidentale* decideva di inserirsi non con una prova narrativa, ma con uno scritto di poetica come *La conoscenza della luce*, dettato anche da esigenze di posizionamento nel campo letterario di quegli anni:

L'esterno è l'unico punto fisso, visibile, che posso riconoscere nel mio lavoro e di cui posso essere certo. Gli altri due, infatti – ciò che inevitabilmente devo presupporre come una mia interiorità e la tecnica, cioè il linguaggio –, si definiscono e vengono in luce soltanto nella continua visione dell'esterno, solo nel sentimento dell'esteriorità, e solo nell'atto di rappresentarla. [...]

Talvolta lo scrittore può assomigliare a un viaggiatore munito di carta geografica, il quale ricava la propria posizione sottraendola da tutto il resto: se questo è il paese, questo il fiume, questi i campi, queste le case, e se avrò descritto con esattezza ogni cosa, allora io non posso che essere qui: «io» non è altro che il punto mutevole, risultato di una relazione con tutti gli altri, sul quale di volta in volta metto il dito.¹⁵

¹⁵ D. Del Giudice, *La conoscenza della luce* [1984], in *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio*, antologia a cura di E. Bronzoni, pref. di I. Calvino, Feltrinelli, Milano, 1986; Id., *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, 40-48: 40 e 47-48. In termini analoghi si è espresso anche Gianni Celati in un'intervista rilasciata nel 1990 a Robert Lumley, traduttore in lingua inglese di *Narratori delle pianure*: «Il modo in cui capisco io quel racconto [*Fantismi a Borgoforte* N. d. R.] è che noi siamo come canali. Noi siamo attraversati da un flusso di immagini e cose, ed è per questo che non possiamo rendere con precisione ciò che sta dietro di noi. Non possiamo essere un paesaggio attraverso cui le cose scorrono e allo stesso tempo controllare ciò che scorre» [R. Lumley (intervista a cura di), *La novella e il nuovo paesaggio italiano*

Sono dichiarazioni consonanti con il quadro di valori narrativi che emerge dall'antologia feltrinelliana, che ha come punti di riferimento il tardo Calvino e il Celati degli anni Ottanta, il quale recupera la tradizione novellistica anche in chiave filosofica. Lo stesso Calvino, antologizzato con un testo esemplare di questa temperie come *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*,¹⁶ aveva recensito poco prima di morire *Narratori delle pianure* di Celati con parole che risuonano con le prese di posizione di Del Giudice: «Dopo vari anni di silenzio, Celati ritorna con un libro che ha al centro la rappresentazione del mondo visibile [...], ma soprattutto quel rovesciamento dall'interno sull'esterno che mi sembra il movimento più caratterizzante degli anni Ottanta». ¹⁷ Fra gli altri narratori rappresentati in *Esplorazioni sulla via Emilia* troviamo anche Antonio Tabucchi con il racconto *Vagabondaggio* ed Ermanno Cavazzoni, che affida all'antologia un brano di quello che sarà il suo romanzo d'esordio, *Il poema dei lunatici* (Bollati Boringhieri), in uscita l'anno successivo.¹⁸

Sempre utilizzando la tassonomia proposta da Berardinelli nel già citato *La critica come saggistica* come punto di riferimento per questo inquadramento, si può affermare che, in veste di saggista, Del Giudice non coltiva le ambizioni metodologiche tipiche del saggio di invenzione e di illuminazione epistemologica, né quelle architettoniche e sistematiche del saggio di storia e critica della cultura. La tipologia

(1990), in G. Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di M. Belpoliti e A. Stefi, Quodlibet, Macerata, 2022, pp. 186-207: 193].

¹⁶ I. Calvino, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, in *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio* cit.; Id., *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano, 2023, pp. 470-471.

¹⁷ I. Calvino, *Da Buster Keaton a Peter Handke*, «L'Espresso», 30 giugno 1985; M. Belpoliti, M. Sironi, A. Stefi (a cura di), *Gianni Celati*, fasc. monografico di «Riga», n. 40, Quodlibet, Macerata, 2019, p. 316.

¹⁸ Nel suo libro dedicato all'amicizia con Celati, Ermanno Cavazzoni, rievocando le circostanze del loro primo incontro, fornisce qualche ulteriore coordinata per contestualizzare la temperie culturale dalla quale sarebbe emersa anche l'antologia pubblicata da Feltrinelli: «Come ci siamo conosciuti? Beh, c'era un piccolo convegno di fotografi e scrittori nella casa di Ludovico Ariosto, vicino a Reggio Emilia, 1985. Il tema era la via Emilia e la sua pianura. C'era Gianni Celati, Luigi Ghirri, Daniele Del Giudice, doveva esserci Italo Calvino, ma poi non è venuto, questioni di salute, questioni gravi, morirà di lì a pochi mesi» (E. Cavazzoni, *Storia di un'amicizia*, Quodlibet, Macerata, 2026, p. 12). Nel febbraio 1986 Celati e Del Giudice si sarebbero incontrati nuovamente a Sassuolo durante un simposio in onore di Italo Calvino, da poco scomparso [cfr. B. Cottafavi, M. Magri (a cura di), *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Mucchi, Modena, 1987]. Il nome di Del Giudice è già menzionato in alcune lettere della seconda metà del 1984 dell'epistolario fra Calvino e Celati [*Caro Italo (1974-1984)*, in M. Barengi, M. Belpoliti, N. Palmieri (a cura di), «*Alì Babà*» e altri discorsi, fasc. monografico di «Riga», n. 48, Quodlibet, Macerata, 2025, 334-374: 373-374].

a cui appartengono libri come *In questa luce* e *Del narrare* è quella del saggio come autobiografia e pedagogia letteraria. Se è vero che, anche per la natura occasionale di molti dei testi raccolti nei due libri saggistici pubblicati da Einaudi, la categoria che descrive meglio la produzione saggistica edita di Del Giudice è quella della *poetry lecture*, rileggendo le pagine di Berardinelli sulla saggistica di Šklovskij, non ho potuto non notare una grande consonanza con il saggismo di Del Giudice, il quale, si può dire, parte da presupposti in senso ampio formalisti per descrivere la propria pratica scrittoria e la propria idea di narrazione.

Ritornando a una definizione classica della teoria di Šklovskij, possiamo leggere in *L'arte come procedimento*:

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte*.¹⁹

E ancora: «Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta».²⁰ Per inciso ricordo come la *primavoltità* viene definita l'«unico valore» del personaggio di Bobi Bazlen,²¹ protagonista assente dello *Stadio di Wimbledon*, mentre *Atlante occidentale* si chiude proprio sulla parola *sentimento*, una delle *keyword* della poetica di Del Giudice, il quale non la intende in accezione per così dire 'sentimentalistica', ma appercettiva. La stessa attenzione che Del Giudice riserva agli oggetti, tanto nella sua produzione narrativa quanto nella saggistica, può essere ricordata per sottolineare ancora la validità dell'accostamento con il saggio di Šklovskij, il quale, tuttavia, presuppone una distinzione netta fra linguaggio poetico e linguaggio prosaico; eppure, laddove il critico russo nel passo citato parla di forma oscura e di autotelia del processo percettivo in arte, probabilmente Del Giudice non avrebbe usato gli stessi termini, sebbene l'accostamento resti a mio avviso ricco di implicazioni interessanti.

¹⁹ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa* [1925], con una prefazione dell'autore e un saggio di J. Mukařovský, postf. di C. G. de Michelis, tr. it. di C. G. de Michelis e R. Oliva, Quodlibet, Macerata, 2025, pp. 33-53: 40 (corsivi dell'autore).

²⁰ Ivi, p. 41.

²¹ D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino, 1983, p. 29.

Vorrei sottolineare l'iper-consapevolezza con cui Del Giudice maneggia lo strumento saggistico, piegandolo ai suoi scopi e problematizzandone lo statuto fluido entro l'orizzonte che regola i rapporti con altri domini del discorso. Nel saggio *Conversazione sull'animale parlante*, pubblicato in *In questa luce*, ma ripreso in parte nel saggio-manifesto *La zona del narrare*, Del Giudice riflette sul predominio saggistico che ha caratterizzato gli anni Settanta del Novecento, menzionando Lacan, Foucault, Laing, Deleuze e Guattari, ma richiamando anche le elaborazioni di teoria letteraria di autori come Todorov, Šklovskij, Jakobson, Blanchot, Barthes, Frye, Genette, Bachtin e Ricoeur:

Quei linguaggi hanno fatto parte della mia formazione e delle mie esperienze di allora. A fronte di tutto ciò c'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». Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo.²²

In Del Giudice la tendenza a sovrascrivere i suoi autocommenti di lettore iper-consapevole alla ricezione critica dei suoi libri si accompagna a una riflessione sull'ambiguità di questa pratica, come quando paragona le ipotesi di un narratore sulle sue storie a quelle che una balena potrebbe fare sul funzionamento del suo metabolismo;²³ o come quando scrive che «[p]ur essendo della stessa materia del discorso che tenta di descriverlo, l'atto del narrare è [...] irriducibile a ogni teoresi, a ogni storiografia, a ogni ermeneutica»²⁴ e che «[q]uando tentiamo di spiegare la legge delle sue forme o il suo mistero, restiamo comunque fuori dall'atto della narrazione».²⁵ La teoria è necessaria per generare e descrivere quella che Del Giudice chiama la *zona del narrare*, ma non è in sé sufficiente per potervi accedere od originare nuove narrazioni.²⁶ La stessa possibilità di narrare, insomma, si fonderebbe sulla codipendenza e l'inconciliabilità fra pratica narrativa e teoria narratologica. Del Giudice definisce questa espressione con un'immagine dinamica, coniata a partire dal suo personale percorso di scrittore e pertanto non facilmente generalizzabile:

²² D. Del Giudice, *Conversazione sull'animale parlante* [1993], in Id., *In questa luce* cit., pp. 26-39: 39.

²³ Ivi, p. 26.

²⁴ Ivi, p. 37.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. D. Del Giudice, *La zona del narrare*, in Id., *Del narrare* cit., pp. 167-193: 167-168.

Se devo indicare che cos'è per me il romanzo, o la narrazione, preferisco una definizione spaziale. Penso il romanzo come *la zona*. Più esattamente come «zona» e «campo di energie». Il romanzo è un genere spurio, prova a dire quel che accade nel momento in cui accade, e magari qualche attimo prima. Il romanzo è per me *la zona*, zona di detriti, materia calda e brulicante. Zona delle emergenze, di quel che emerge ai limiti del già conosciuto, informe, incompiuto, appena nato. Parlo di «zona» e «campo di energie» perché non è nelle mie possibilità chiarire o definire i caratteri dell'atto del narrare, né della *zona* stessa, posso soltanto indicarla, forse delimitarla: per certo so che è la zona di chi cerca e racconta, che è la mia zona, e lo è da quando ho memoria.²⁷

Che il difficile equilibrio fra narrazione e saggismo possa separare un risultato felice da uno scadimento è un fatto di cui Del Giudice è consapevole, come quando nel contributo del 1984 *Cosa significa scrivere romanzi oggi* afferma che «la coabitazione del racconto e delle sue teorie nello stesso linguaggio ha accresciuto, negli ultimi vent'anni, la crisi del romanzo»²⁸ e aggiungendo, poco oltre, che, analogamente alla letteratura che insegue il cinema, anche «il saggismo dichiarato sulla pagina o il reportage» sono «due modi opposti di sottrarsi ad una trasformazione fantastica delle cose».²⁹ Questo mi pare un punto importante, potenzialmente dolente anche, se sul disequilibrio fra il progetto poetologico dell'autore e l'esilità della messa in campo narrativa si gioca il severo giudizio su *Atlante occidentale* di Giovanni Raboni:

Daniele Del Giudice (*Atlante occidentale*, Einaudi) tenta la carta del *nouveau roman philosophique* sceneggiando i rapporti fra le due culture, quella umanistica e quella scientifica, a impersonare le quali sono convocati uno scrittore e un fisico di cui sappiamo tutto, dal colore dei pantaloni a ciò che pensano in un momento determinato, secondo una singolare combinazione tra la religione del dettaglio (alla Robbe-Grillet o alla Peter Handke) e la vecchia onniscienza del narratore.³⁰

Il punto sollevato da Raboni è quello del rapporto fra implicitezza narrativa ed esplicitatezza didascalica, se sempre il Benjamin del saggio sul narratore scriveva che è «già la metà dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni».³¹ Se il giudizio di Raboni è sicuramente netto in senso

²⁷ Ivi, p. 167 (corsivi dell'autore).

²⁸ D. Del Giudice, *Cosa significa scrivere romanzi oggi* [1984], in Id., *Del narrare* cit., pp. 228-236: 228.

²⁹ Ivi, p. 232.

³⁰ G. Raboni, *Antiromanzo? No, grazie* [1986], in Id., *Meglio star zitti? Scritti militanti su letteratura cinema teatro*, a cura di L. Daino, Mondadori, Milano, 2019, pp. 118-121: 120.

³¹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* cit., p. 325.

negativo, si è visto invece come l'attitudine esplicativa del secondo romanzo di Del Giudice sia stata valutata positivamente da Fortini. Qui basterà indicare come questo sia un aspetto che può dividere i lettori di *Atlante occidentale* lungo uno spettro sul quale si dispongono valutazioni polari, anche se egualmente legittime.

III. Del Giudice e il Calvino saggista

Essendomi proposto di istituire qualche collegamento fra la saggistica di Del Giudice e qualche esempio di saggismo coevo, non si può che ripartire dal nome di Italo Calvino, maestro e «scrittore di formazione»³² per Del Giudice non solo in veste di narratore, ma anche di saggista. Negli anni Ottanta, infatti, si registra l'emersione e la consacrazione editoriale del lavoro pluridecennale di Calvino come saggista, dalla pubblicazione di *Una pietra sopra* (Einaudi 1980) fino a quella postuma delle *Lezioni americane* (Garzanti 1988). Ad esempio, molti dei discorsi condotti da Del Giudice sulla trasformazione degli oggetti in immaginario smaterializzato e sulla rappresentazione di quella che Del Giudice chiama pasolinianamente «mutazione antropologica»³³ del visivo sono in continuità con il cambiamento epocale descritto da Calvino nel *Mare dell'oggettività*, il celebre saggio del 1959: «Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura il cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste».³⁴ Parlando di «alluvione oggettiva»,³⁵ Calvino tematizza il topos della modernità come marea che tutto sommerge, alla quale Del Giudice si appoggia quando descrive la letteratura del Novecento come una serie di naufragi per così dire 'inimitabili', che cioè non possono essere più essere presi a modello senza rischiare l'epigonismo:

³² Del Giudice ha usato questa espressione in una tavola rotonda in chiusura di un convegno internazionale dedicato a Calvino nel 1987. Insieme a Del Giudice sono intervenuti, non sempre in accordo fra loro, critici e scrittori come Alberto Asor Rosa, Cesare Cases, Gianni Celati, Franco Fortini e Luigi Malerba. L'intervento di Celati non è stato consegnato per la pubblicazione degli atti, ma se ne intuisce l'indole polemica dalle risposte di alcuni degli intervenuti [Aa. Vv., *Tavola rotonda*, in G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino. Atti del Convegno internazionale* (Firenze, 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano, 1988, pp. 381-406: 385 (corsivo dell'autore); la parte iniziale dell'intervento di Del Giudice è raccolta sotto il titolo *Calvino uno scrittore di formazione* in Daniele Del Giudice, *Del narrare cit.*, pp. 53-57].

³³ D. Del Giudice, *In questa luce*, in Id., *In questa luce cit.*, pp. 49-59: 56.

³⁴ I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* [1959], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, tomo I, Mondadori, Milano, 1995, pp. 52-60: 52.

³⁵ Ivi, p. 55.

Narrare oggi significa muoversi in una specie di mare in cui ci sono delle boe e sopra alle boe delle campane, e le campane che dondolano al movimento delle onde indicano dei naufragi, qui è naufragato Kafka, e si vede bene, qui è naufragato Conrad, guarda il segno, qui Hemingway, qui ha fatto naufragio Calvino. Ciascuno di loro, nel compiere naufragio, ha dato un'enorme zuccata contro i limiti del linguaggio, spingendo un po' più in là il modo in cui si incrociano ogni volta linguaggio e realtà, e ha dimostrato che la letteratura poteva essere anche un'altra cosa.³⁶

Sul tema del rapporto fra soggetto e oggetto Del Giudice si esprime frontalmente in *La conoscenza della luce*, collocandosi nella scia della situazione descritta da Calvino: «Io sono tra quelli che tendono a ricavare la soggettività dall'oggettività, a far emergere una figura dal suo rapporto con lo spazio, dai suoi movimenti, da una complessità di particolari e di relazioni che, se descritte con esattezza, dovrebbero produrre contemporaneamente l'immagine di una persona e del suo sentire in un determinato luogo».³⁷ La dichiarazione non è occasionale né marginale, se già in un breve contributo del 1984 dedicato a *Palomar* Del Giudice aveva enucleato il suo programma di lavoro come narratore commentando l'ultimo libro di Calvino:

Chiunque in questi anni abbia affidato la propria narrazione alla visività si è accorto che far venir fuori un modo di essere da un modo di vedere, cioè un nuovo rapporto tra le cose osservate e l'io, produce cambiamenti soprattutto nella soggettività di chi le osserva. Per Butor o per Robbe-Grillet, l'oggettività, nella quale il vedere era ancora implicito, fu un'intenzione narrativa antinaturalistica senza dover puntare tutto sulla sperimentazione del linguaggio; per Handke, o altri tedeschi, è stato ed è tuttora un'educazione del sentire attraverso una rieducazione dello sguardo. Se in questi autori il vedere era un modo per raccontare altre storie, altre esperienze, passando definitivamente dalla voce all'occhio, in Calvino il vedere è la «storia» stessa, un'esperienza esplicitamente radicale di cui le descrizioni di *Palomar* sono il racconto.³⁸

L'incrocio editoriale fornito da *Esplorazioni sulla via Emilia* mi permette di sottolineare l'affinità e la parziale sovrapponibilità esistente fra le teorizzazioni 'cartografiche' di Del Giudice e quelle del Celati degli anni Ottanta, due scrittori che soddisfano in modi diversi la descrizione che Epstein dà di sé stesso in *Atlante occi-*

³⁶ D. Del Giudice, *La zona del narrare* cit., pp. 173-174.

³⁷ D. Del Giudice, *La conoscenza della luce* cit., p. 47.

³⁸ D. Del Giudice, *Italo Calvino, Palomar* [1984], in Id., *Del narrare* cit., pp. 58-62: 59 (corsivo dell'autore). Il saggio di Del Giudice su *Palomar* richiede di essere affiancato a quello che Celati dedica al libro di Calvino sulle pagine di «alfabeta» nell'aprile dello stesso anno: «Palomar è un cannocchiale, e questo nome porta con sé un'implicazione: che l'esterno osservato sia solo una rappresentazione secondo le leggi dello strumento in cui si guarda» (G. Celati, *Palomar; la prosa del mondo*, «alfabeta», n. 59, aprile 1984).

dentale come di un «visionario di quello che c'è»,³⁹ espressione che incarna con efficacia anche il novellismo fenomenologico del Celati di libri come *Narratori delle pianure* (Feltrinelli 1985) e *Quattro novelle sulle apparenze* (Feltrinelli 1987). Oltre alla componente descrittiva ed eidetica della loro scrittura, anche attraverso il tardo Calvino, sia Celati che Del Giudice coltivano attivamente nella loro scrittura un'idea di soggettività debole, programmaticamente non accentratrice, ma plasmata dall'ambiente e 'dedotta' da una serie di coordinate posizionali: un «semplice punto di fuoco tra le immagini, una finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo»,⁴⁰ per usare un'espressione di Del Giudice riferita al personaggio di Palomar.

Da qui credo nasca per entrambi gli autori un'occasionale tentazione di scrittura non antropocentrica: penso, ad esempio, per Del Giudice alle pagine sui pinguini, queste sì davvero 'palomariane', all'inizio di *Orizzonte mobile*,⁴¹ ma anche a certe prese di posizione saggistiche, come quando l'autore parla dell'attività scrittorica come di una vocazione alla precarietà e al decentramento prospettico, in termini che non possono non ricordare certe tensioni anti-antropocentriche della poetica di Calvino e di Celati: «È una forte vocazione a non essere niente. Nel senso che se qualche cosa devi fare è lasciarti attraversare, perforare da tutto, da ciò che chiamiamo "mondo", "realtà", o "linguaggi", devi avere una disposizione a essere una lampadina, un paracarro, un albero, tutto quello che non sei».⁴² Si tratta di un auspicio

³⁹ «E nei libri, se raccontavo la storia di un nano, o di una madre o di un viaggiatore, partivo da un ombrello o da un pullover, dalle gambe di un tavolo. 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» (D. Del Giudice, *Atlante occidentale* cit., pp. 81-82).

⁴⁰ D. Del Giudice, *Italo Calvino*, Palomar cit., p. 61.

⁴¹ Scrive il narratore-diarista di *Orizzonte mobile*: «Mi accorsi che stavo antropomorfizzando i pinguini, cosa che mi ero ripromesso di non fare [...]. Il guaio delle storie, con i pinguini, è che sono narrate da un unico punto di vista, quello umano. Alla loro fantasia e curiosità, inesauribili, sovrapponiamo ciò che appartiene a noi, mutandone il senso» (D. Del Giudice, *Orizzonte mobile*, Einaudi, Torino, 2009, p. 7).

⁴² D. Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 188; e ancora: «Ogni cono di luce produce una zona d'ombra intorno ed io cerco di lavorare sia con la luce delle parole, sia con l'ombra, perché il potere evocativo per me è proprio in quella zona d'ombra che sta attorno alla luminosità delle parole. È in quella zona di opacità che passa anche, probabilmente, quello che io meno so della storia che sto raccontando, quello che più sfugge al mio controllo e quindi quello che forse di meglio posso dare. (D. Del Giudice, *Laboratorio di scrittura*, in Id., *Del narrare* cit., pp. 200-206: 204). Sull'anti-antropocentrismo della scrittura di Celati mi permetto di rimandare a M. Farina, *Al di là del romanzo, nell'aldilà della prosa. Celati e*

analogo a quello che chiude *Molteplicità*, la quinta *lecture* delle *Lezioni americane* di Calvino:

Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'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...⁴³

Concludo con un paio di suggestioni finali. Nella sua recensione apparsa su «doppiozero» a *Del narrare*, Alessandro Cinquegrani ha già esplorato alcune armoniche calviniane del libro di Del Giudice,⁴⁴ evocando la conferenza del 1983 *Mondo scritto e mondo non scritto*, testo che mi sembra possa sigillare alcune delle riflessioni effettuate fino a qui, a partire dalle premesse formaliste della poetica della visività degli anni Ottanta fino alla menzione dei nuovi autori italiani letti da Calvino alla metà del decennio, fra i quali rientravano sicuramente anche l'Andrea De Carlo di *Treno di panna* (Einaudi 1981) e, appunto, il Daniele Del Giudice dello *Stadio di Wimbledon*:

Un'importante tendenza internazionale nella cultura del nostro secolo, quello che possiamo chiamare l'approccio fenomenologico in filosofia e l'effetto di estraniamento in letteratura, ci spinge a rompere lo schermo di parole e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta al nostro sguardo. [...]

Recentemente in Germania Peter Handke ha scritto un romanzo basato interamente su paesaggi. E anche in Italia un approccio visivo è l'elemento comune di alcuni degli ultimi nuovi scrittori che ho letto.⁴⁵

La tensione fra mondo scritto e mondo non scritto è affrontata da Del Giudice in *Del narrare* in più punti: «Nominare, descrivere – quando diciamo *bottiglia* o *cra-vatta* o *nuvola*, – è come fare un piccolo cono di luce, che porta immediatamente con sé una parte d'ombra, l'ombra di ogni parola. È lì che passa il rapporto tra scrittore e lettore, è lì che lavora il lettore, esattamente nella zona d'ombra che accompa-

Manganelli contro l'antropocentrismo narrativo, in E. Morra, G. Raccis (a cura di), *Prisma Celati. Testi Contesti Immagini Ricordi*, Mimesis, Milano-Udine, 2023, pp. 45-57.

⁴³ I. Calvino, *Molteplicità*, in Id., *Saggi 1945-1985 cit.*, tomo I, pp. 715-733: 733.

⁴⁴ A. Cinquegrani, *Il narrare di Daniele Del Giudice*, «doppiozero», 20 novembre 2023.

⁴⁵ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto* [1983], in Id., *Saggi 1945-1985 cit.*, tomo II, pp. 1865-1875: 1871 e 1873.

gna ogni parola [...]».⁴⁶ Con toni meno razionalistici rispetto a quelli utilizzati da Del Giudice, di ombra del linguaggio aveva parlato negli stessi anni anche Giorgio Manganelli in quel libro dallo statuto anfibio e particolarissimo che è *Discorso dell'ombra e dello stemma* (Rizzoli 1982). Ancora una volta, però, è Calvino che, con un testo di difficile collocazione come *Dall'opaco*, offre il campione più soddisfacente da affiancare alla formulazione di poetica di Del Giudice con la sua fondamentale distinzione fra *aprico* e *opaco*.⁴⁷

In chiusura, l'accostamento meno originale ma non il meno produttivo che si potrebbe proporre per contestualizzare il dittico di libri saggistici di Del Giudice è proprio quello con le *Lezioni americane*, forse il libro italiano di saggistica letteraria più influente della parte finale del secolo scorso. Come suggerivo all'inizio, il genere della *poetry lecture* è quello al quale una grande parte dei saggi che ho richiamato si potrebbe ricondurre, per la loro dimensione auto-esegetica, per la loro tensione definitoria, nonché per la loro finalità in senso lato didattica. La lezione da cui attingo è *Visibilità*, e in particolare da uno dei passaggi che di quella conferenza risultano ancora attuali: «Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini».⁴⁸

Collocandosi nella scia di questa ferita dell'immaginazione individuata da Calvino, anche Del Giudice ha parlato in *Del narrare* di «visività *all pervading*»⁴⁹ e di cosa significa scrivere per un lettore che si identifica in primo luogo come spettatore:

Poco alla volta il vedere sta diventando azione, anzi una delle azioni fondamentali della nostra vita. Anche il lavoro diventa un lavoro immateriale del vedere, e così il consumo, consumo immateriale di visioni. [...] benché artificiale, è il paesaggio in cui mi muovo, e prendermela con questo paesaggio sarebbe come se un narratore ottocentesco se la fosse presa con gli alberi o con le montagne, invece di cercare un sentimento, magari di conflitto, ma che fosse all'altezza del paesaggio [...]. Nel nostro mondo del tutto visibile, quello che a me sta a cuore è il margine dove si crea nuovo invisibile, cioè *mistero*.⁵⁰

⁴⁶ D. Del Giudice, *La zona del narrare* cit., p. 172.

⁴⁷ I. Calvino, *Dall'opaco* [1971], in Id., *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni* cit., pp. 424-433.

⁴⁸ I. Calvino, *Visibilità*, in Id., *Saggi 1945-1985* cit., tomo I, 697-714: 707 (corsivo dell'autore).

⁴⁹ D. Del Giudice, *Narrare e vedere* [1991], in Id., *Del narrare* cit., pp. 207-215: 211.

⁵⁰ *Ibidem* (corsivo dell'autore).

Voglio sottolineare infine che l'attività di contestualizzazione dell'opera di Daniele Del Giudice non potrà non passare in futuro da uno studio scrupoloso anche della sua opera saggistica, che, al pari di quella narrativa, permette di leggere meglio la parabola creativa di questo autore sullo sfondo di concezioni, visioni e preoccupazioni poetiche comuni ad altri protagonisti della narrativa italiana degli ultimi vent'anni del Novecento, e in particolare degli anni Ottanta. In questa prospettiva, la mappatura delle differenze rispetto ad altri autori sarà importante tanto quanto quella delle affinità, alla quale ho cercato di contribuire in questa sede con alcune suggestioni fra le molte possibili. Un rischio che corrono molti narratori-saggisti che si sono profusi nell'autocommento di poetica, infatti, è quello di essere letti solamente attraverso le lenti delle proprie parole o attraverso le categorie interpretative che essi stessi hanno contribuito a predisporre per la critica. Si tratta di un rischio che un autore come Del Giudice, meno letto e conosciuto rispetto ai suoi meriti, non può permettersi di correre.

Mediologie di Del Giudice: Evil Live e «Com'è adesso!»

Stefano Ballerio

I. Introduzione

Nelle prossime pagine proporrò una lettura dei racconti *Evil Live* e «*Com'è adesso!*», entrambi originariamente pubblicati nella raccolta *Mania* (1997), come momenti di una riflessione che Del Giudice conduce su senso e funzioni della narrazione nella società mediatica tardonovecentesca, mostrando come i due testi sollecitino un distanziamento critico rispetto alle pratiche rappresentative e di fruizione che la caratterizzano. Congiuntamente, discuterò dell'uso che Del Giudice fa di due dispositivi narrativi spesso descritti come caratteristicamente postmoderni, ossia la metalessi e la *mise en abyme*, per valutarne il senso in una prospettiva storioculturale.

II. Evil Live

Di *Evil Live* occorrerà considerare, da una parte, la storia di lotta di Eva, Ruth e Evil-live; dall'altra, la comunicazione fra Evil-live e Timetolose, ossia la cornice narrativa della storia di lotta. Storia e cornice sono collegate innanzitutto dal fatto che Evil-live appartenga a entrambe come personaggio: testimone nella storia, narratrice nella cornice, forse personaggio nella storia, se ammettiamo che davvero – *davvero* nella storia – uccida Eva. A questo collegamento si aggiunge poi l'ambivalenza delle forme verbali e dei riferimenti pronominali di seconda persona usati nella cornice, che possono obliquamente chiamare in causa, dietro Timetolose narratore di Evil-live, il lettore o la lettrice del testo di Del Giudice. È così suggerita una *mise en abyme* che si sovrappone alla metalessi costituita dal passaggio effettivo o immaginario di Evil-live, nonché da quello di Timetolose evocato verso la fine, dentro la storia di lotta.

La lotta è la prima materia della storia: lotta violenta; storia di violenza. Il male (*Evil*) del titolo (*Evil Live*), che coincide quasi con il nome della narratrice intradiegetica (Evil-live), potrebbe essere innanzitutto la violenza. D'altra parte, il sintagma *Evil Live* non è ovviamente grammaticale, in inglese, e la sua traduzione in italiano non sarebbe scontata. Le componenti del suo senso sono indubbiamente la vita e il

male, ma in che termini, sintattici e semantici? «Vivere il male»? «Male vivi»? O magari «il male dal vivo», come suggeriscono i titoli di alcuni album *live* di Miles Davis, Black Sabbath e Diamond Head ricordati da Claudia Zudini?¹ Un titolo inglese similmente elusivo nel senso e nella sintassi è quello dell'esercitazione del racconto *Dillon Bay – Light Knowledge*: «conoscenza della luce, conoscenza luminosa, conoscenza leggera»² –, dove tale elusività è considerata dal protagonista, il capitano Marni, non diversamente da come Timetolose, in *Evil Live*, prova a tradurre «Evil Live!, *male vivi!*» (R 114).

Proprio il passo nel quale Timetolose riflette sul sintagma, tuttavia, suggerisce che il male non possa essere solo la lotta violenta di Eva e Ruth, che in sé non sembra a Timetolose «un gran male», ma al più un male mediocre, come «non particolarmente robusto», oltre che «abbastanza consueto», gli sembra il male dell'«erotismo» doloroso e distruttivo che unisce le due lottatrici (R 114). Ciò non significa che la lotta, la violenza e l'erotismo siano irrilevanti per il senso del racconto. La domanda finale di Evillive a Timetolose – contro chi lotta Giacobbe, nella notte? – suggerisce, per quanto dibattuta sia l'interpretazione dell'episodio biblico, che alla lotta debba essere conferito un senso allegorico o morale. Restano dunque la lotta, la violenza e l'erotismo e resta la domanda «quale male?», ma occorre definire i termini in cui la lotta, la violenza e l'erotismo della storia di Eva, Ruth e Evillive hanno a che fare con il male.

A questo scopo, può essere utile notare che il testo non si diffonde sulla componente erotica della storia di Eva e Ruth, ma vi allude subito nei termini di qualcosa che attrae l'immaginazione di chi legge in forme deteriori: la nudità non è subito «totale», dice Evillive, «non per pudore», ma «per preservare l'immaginazione di quel che si vedrà dopo» (R 105). L'immaginazione che si vuole preservare deve essere quella di chi legge il racconto e attende uno stadio «ulteriore», per cui la stessa Evillive osserva che «di ulteriore non ce n'è mai abbastanza in queste cose» (R 105); osservazione ripresa quando Timetolose, verso la fine, riconosce il «degrado sempre maggiore» a cui tendono «le fantasie» (R 120). In mezzo, Timetolose rileva come i «dettagli» siano essenziali per consentire a ciascuno di appropriarsi della storia secondo le proprie inclinazioni, o particolari perversioni, e lo dice con le stesse parole usate prima da Evillive: «in queste cose» (R 106). Ora, quali sono «queste cose»? Sono, mi pare, certi usi del racconto e della fantasia e in prima istanza, per sineddoche ed emblematicamente, certi racconti di lotta più o meno pornografici condivisi in

¹ C. Zudini, *Scrittura e internet nel racconto «Evil Live» (1997) di Daniele Del Giudice*, «Cahiers d'études italiennes», 11, 2010, pp. 137-146: 144.

² D. Del Giudice, *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 139. Citerò da questa edizione *Evil Live* e gli altri racconti di *Mania*. Userò inoltre una notazione abbreviata, indicando il volume con R, nel corpo del testo.

rete negli anni novanta. Tiziano Scarpa, nella sua prefazione all'edizione einaudiana dei *Racconti* del 2016, scrive di avere trovato centinaia di pagine web di racconti di questo tipo su *seakingsfemfight*.³ Sono racconti di lotte di donne, piattamente sadici e pornografici, oltre che prolissi (incontinenza verbale?), che mostrano quali fenomeni reali della rete stia rappresentando Del Giudice; racconti che offrono un appiglio alle pulsioni erotiche e violente dei lettori, nei modi della paraletteratura: senza suggerire un distanziamento critico, ma solo offrendo le soddisfazioni vicarie e mai «durevoli» dell'immaginazione, ovvero delle «fantasie» di Timetolose (R 120).⁴

Per queste fantasie, la rete offre la possibilità della condivisione, ossia del ritrovamento di altri che le condividano. Come Eva cerca ogni notte «in un'altra la sua stessa fantasia, il suo stesso destino» (R 104), così la «persona» «altra» rispetto al soggetto mancante, perché omesso, del primo periodo del testo torna «ogni giorno» al «gruppo di discussione della propria ossessione» e allo «specchio d'acqua delle manie condivise» della rete (R 103).

Nel passo citato, Del Giudice accosta due parole – «ossessione» e «mania» – sulle quali si sofferma anche nella conversazione con Ian McEwan intitolata *Mania*, come la raccolta in cui appare *Evil Live*, che figura all'inizio della sezione «*Phantasia*» di *In questa luce*. Nell'ultima pagina di questo testo, in particolare, Del Giudice confronta le due parole anche attraverso le rispettive etimologie e di «ossessione» ricorda la derivazione dai verbi latini *sideo* e *obsideo*. L'ossessione, nota, è così implicitamente «descritta [...] come disposizione del corpo», cosicché si può dire che «l'ossessionato sta seduto»,⁵ e in *Evil Live* il narratore extradiegetico descrive ripetutamente il navigatore della rete come seduto e il suo corpo come lento rispetto al pensiero che anticipa il soddisfacimento fantastico (R 107). A «ossessione», d'altra parte, Del Giudice dice di preferire «mania», il cui etimo greco mostra la mania come «una disposizione della mente», che rende frenetici e «può sostenere anche un grande matematico, un poeta, un musicista, un inventore». ⁶ Con parole che richiamano numerosi passi della sua produzione saggistica e narrativa, Del Giudice lega la mania al «conoscere» e al «coincidere con il proprio destino», per concludere con l'affermazione secondo la quale la mania, nel nostro tempo, tenderebbe

³ T. Scarpa, *La profezia delle parole*, in Del Giudice, *I racconti* cit., pp. v-xvii: xiii.

⁴ Sono anche racconti scritti da uomini, penso, e non per caso Timetolose si chiede se *Evillive* non sia un uomo, eventualità che conferirebbe alle fantasie narrate un più compiuto carattere di fantasie *maschili*.

⁵ D. Del Giudice, *Mania*, in Id., *In questa luce*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 9-15: 14.

⁶ Ivi, p. 14. Anche in *L'orecchio assoluto* la mania è descritta come una condizione mentale, ma «limitata e tesa» (R 48). Anche in questo racconto, noto inoltre di passaggio, si trova una comunità notturna e semianonima che si riunisce tramite un medium, che in questo caso è la radio; cfr. R 65-66.

a passare «all'azione», attuando i propri «fantasmi».⁷ Questa affermazione potrebbe rimandare al desiderio metalettico di Evillive e, dubitativamente, di Timetolose (dove questi si chiede se e come dovrebbe intervenire) di passare dentro la storia di lotta che si raccontano, qualificando la loro frequentazione della rete come mania, ma il racconto non sostiene una lettura delle loro pratiche mediali come arte (poesia, musica), conoscenza (matematica) o produzione tecnicamente informata (invenzione). Per la passività improduttiva di quella frequentazione si potrebbe essere tentati, invece, di parlare di «ossessione», ma mi sembra che il testo non sostenga nemmeno una distinzione concettuale netta fra «mania» e «ossessione» e che dal passo della conversazione con McEwan convenga ricavare, più largamente, l'indicazione della pertinenza di un complesso di dicotomie: attività o passività, conoscenza o sterilità, inibizione o passaggio all'atto. In *Evil Live*, le fantasie dei personaggi, ossessive o maniacali, sembrano essere espresse solo nella condivisione di una finzione narrativa e, se accendono un desiderio metalettico di attuazione, questo desiderio, proprio per il suo carattere metalettico, resta gnoseologicamente sterile.

Le fantasie narrate, in effetti, sembrano avere una funzione di mera compensazione. L'estremo di sadismo e pornografia a cui esse tendono si comprende come opposto compensatorio della medietà e della regolarità delle vite di coloro che le intrattengono: vite «mediamente regolari», viene detto e ripetuto (R 103, 119), con la ripetizione stessa a renderne forse la monotonia, figuralmente, e l'avverbio «mediamente» ribadito per gli orari regolari che le inquadrano. L'incipit, d'altra parte, attacca con un periodo acefalo, a suggerire un corso di eventi che non inizi in quel momento, ma sia, per così dire, sempre già iniziato. Evillive attraversa ogni giorno una città sfiibrata, caricaturale e «beffarda» (R 103, 119-120), dopo la quale l'accensione del computer e l'accesso al forum dove il personaggio e narratore deposita i propri racconti appaiono come un gesto compensatorio per una quotidianità anestetica. Anche di Timetolose, dopo il primo frammento della storia di Eva, si dirà che è «una persona di normale biografia», ma già la sua introduzione come «un'altra persona» era sintomatica (R 106, 103).

Ciò suggerisce infine che il male non sia nemmeno tanto un male vissuto, praticato, quanto un male fantasticato, fittizio,⁸ il male degradato del voyeurismo rivolto alla violenza e alla pornografia e, ancora prima, il male di vite inerti che si consumano in queste disposizioni. Alla luce del giorno, Eva, Ruth e Evillive sembrano tutte

⁷ Ivi, pp. 14-15.

⁸ Cornelia Klettke ricorda che una scena di lotta femminile riprodotta su un medium, che in quel caso è la televisione, si trova già in *Atlante occidentale* e che Gilda ne rileva la falsità; cfr. C. Klettke, *Die Transgression in den Simulationswelten des Cyberspace. Eine Lektüre von Daniele Del Giudices Novelle "Evil Live"*, «Italienisch», 1, 2004, pp. 58-69: 63; e D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 133-134.

«vittime», più che agenti del male (R 114-115), e vittime proprio del male mediocre delle fantasie che cercano sempre di spingersi oltre e si rivelano effimere. Ma ancora più deludente sarebbe realizzarle: «nell'azione», dice Timetolose in un momento di lucidità finale, «la delusione sarà ancora più grande» (R 121-122).

Dietro queste fantasie, tuttavia, si intravede la letteratura. La sfera pulsionale che le alimenta, quanto meno, è descritta con le parole che Del Giudice ha usato, notoriamente, per le origini della narrazione: «zona» ed «energia».⁹ Nell'introduzione alle *Opere* di Primo Levi, inoltre, la parola «zona» indica il luogo metaforico dove Levi e gli altri ebrei sopravvissuti ai campi di sterminio avrebbero attinto la volontà e la forza per sopravvivere – «la zona degli stimoli primari», la «zona che è in tutti noi e che Levi indagò così bene» – e dal quale sarebbe scaturita la sua narrazione testimoniale.¹⁰ Timetolose, nella sua quotidianità lavorativa, pensa alla «zona» dove tornerà di notte e «dalla quale trae energia» e, riflettendo sui messaggi di Evillive, si chiede se potrà rinunciare all'«energia» che ricava dalla «zona» (R 107, 108, 111, 112, 115).

La domanda di Timetolose deriva dal suo timore di un contagio – teme un «virus», o un'«infezione» eccedente «l'ambito elettronico» (R 108) – che non può che essere un contagio morale. Timetolose teme di essere sopraffatto dalla dinamica pulsionale – il timore del contagio si lega metaforicamente a un'idea di trasmissione sessuale – della storia di lotta di Eva, Ruth e Evillive. Pensa allora di guardarsene, di astenersi dal tornare nella zona, per ritrovare «una relazione naturale con la notte, forse dormire [...]». Cancellare la zona, recidere con un taglio chirurgico la parte, cicatrizzare quel lobo della fantasia» (R 111),¹¹ ma di questa astensione non sarà capace. Ancora meno capace di resistere alle pulsioni smosse è tuttavia la stessa (lo stesso?) Evillive, alla quale infine non basta più essere «testimone» e immedesimarsi «di volta in volta con l'una e con l'altra» (R 117). Evillive cede al desiderio di agire nella storia, di essere personaggio, e da qui comincia l'esaurirsi del suo tempo, al quale corrisponde l'esaurirsi del tempo di Timetolose. L'esito che precipita per entrambi è quello di cedere alle pulsioni invece di distanziarsene criticamente? A questa eventualità sembra in certo modo pervenire anche Timetolose quando preconizza per l'ingresso nella storia da parte di Evillive (lo abbiamo già ricordato) «una doppia delusione. Deludenti sono le fantasie» (R 120) – dove «delusione» sembra significare non solo il sentimento soggettivo di un'aspettativa insoddisfatta, ma anche il credere a un'illusione e la comprensione retrospettiva di avervi creduto: *delusion* (inglese) e «disillusione» (cfr. R 120).

⁹ D. Del Giudice, *La zona del narrare*, in Id., *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, pp. 167-193: 167-168.

¹⁰ D. Del Giudice, *Introduzione*, in P. Levi, *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti e D. Del Giudice, Einaudi, Torino, 1997, vol. I, pp. XIII-LXV: LXV.

¹¹ Resta un'eco rovesciata del monologo di Amleto in quel «forse dormire»?

In breve, l'errore di Evillive e di Timetolose, il quale tuttavia si interroga, sollecitato anche dai richiami di Evillive alla responsabilità, come vedremo a breve, e perviene a una maggiore lucidità, è nello stare nella zona nel modo sbagliato. Per le pulsioni che si agitano nella zona, e alle quali si legano le energie che ne scaturiscono, Evillive e Timetolose desiderano a tratti un soddisfacimento letterale, per immediatezza nei personaggi delle proprie fantasie e ripetizione delle loro azioni, ma questo soddisfacimento *paraletterario*, cercato come compensazione per vite vissute soggettivamente come mediocri, non può che risolversi in una delusione.

Alla zona, d'altra parte, Evillive era stata invitata non come personaggio, ma come testimone. A volerla come narratrice era stata Eva, che le aveva chiesto di essere spettatrice delle sue lotte o di ascoltarne i suoi referti sommari per svolgere poi il «compito [...] del riferire» (R 104). Fino a che non decide di diventare personaggio lottando a propria volta con Eva e uccidendola – se davvero accade anche questo –, Evillive attende al compito che le è stato affidato attraverso la rete. Il suo racconto svolge cioè la funzione testimoniale che Del Giudice, in *Staccando l'ombra da terra* e altrove, attribuisce alla narrazione letteraria.¹²

Il fatto che Evillive accetti da Eva l'incarico di narrare, inoltre, ha qualcosa di conradiano, poiché in *Heart of Darkness* e in *Lord Jim* Marlow accetta di essere il narratore di Kurtz e di Jim come questi desiderano, ciascuno a proprio modo e per le proprie ragioni. E conradiano è anche il restringersi della cerchia dei narratori anonimi al solo Timetolose, poiché in *Lord Jim* Marlow offre il racconto della parte finale della storia di Jim, per lettera, a uno solo dei narratori altrimenti anonimi che avevano ascoltato, oralmente, le parti precedenti. Se le analogie sembrano vaghe, si consideri che la ricerca di «The End» da parte di Timetolose è descritta con termini ed espressioni marinare che articolano la metafora della navigazione in rete per condurre infine a un «omaggio» (R 114) a Conrad, *The End of the Tether*, che è insieme di Timetolose e dell'autore. E come interpretare l'altrimenti incongrua similitudine con Arlecchino, nell'ultimo messaggio di Timetolose a Evillive, se non come allusione al giovane russo di *Heart of Darkness*?

L'evocazione di Conrad porta con sé il tema della responsabilità: tema morale, che Conrad elabora in relazione alla professione della marineria e inoltre alla scrittura, fra l'altro in un breve saggio del 1922, *Outside Literature*, che Del Giudice cita ripetutamente nelle proprie riflessioni sull'opera dell'autore anglo-polacco. Il tema è rilevante per lo stesso Del Giudice, che lo affronta anche attraverso Levi e Antoine de Saint-Exupéry,¹³ e si presenta anche nel nostro racconto quando Evillive, scegliendo

¹² Su questo, mi sia consentito rimandare a S. Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»*. *Lettura di Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*, Ledizioni, Milano, 2025, capp. V-VII.

¹³ Per non dilungarmi, rimando nuovamente a Ballerio, *Il volo e «tutto il resto»* cit., capp. II-IV.

Timetolose come solo narratario della parte conclusiva della narrazione, gli imputa con ciò una «responsabilità» (R 107-108).

Timetolose ne è sorpreso, perché le fantasie sadiche e pornografiche di Evillive, fino a quel momento, erano state condivise in un generale anonimato: nei gruppi di discussione i partecipanti usano pseudonimi, nelle comunicazioni Timetolose usa un alias e le lottatrici stesse restano anonime o sono chiamate anch'esse con pseudonimi o nomi di battaglia. La condizione dell'anonimato sembra collegata al godimento del piacere legato alle pulsioni evocate. Proprio Eva spiega a Evillive che non sapere nulla dell'avversaria è «essenziale» (R 105) e suggerisce così che l'anonimato sia funzionale all'esercizio della fantasia in un regime di irresponsabilità euforizzante. Lo stesso Timetolose, quando viene richiamato da Evillive alla responsabilità, reagisce oppositivamente, perché l'energia della zona gli sembra essere «proprio nel *no rules*, nel *sine lege*»: che cosa c'entra la responsabilità (R 108)? E come affrontare quel richiamo individuale, circostanziato, proprio *a lui*, di Evillive? Timetolose, la cui «mossa» è sempre stata il «sottrarsi» (R 111), deve ora comprendere che all'irresponsabilità dell'anonimato, nel passaggio dalla condivisione paraletteraria di fantasie sadiche e pornografiche alla lettura letteraria, deve succedere la responsabilità del riconoscimento e dell'ascolto.¹⁴ Sartrianamente, ma anche con Levi e marlowianamente, si potrebbe dire, la responsabilità unisce narratore e narratario, chi scrive e chi legge. Timetolose diffida, teme, resiste, si sottrae, dubita, ma infine prende in qualche modo le distanze dalle proprie fantasie e dalle loro inevitabili delusioni. Il racconto si conclude con l'interruzione della comunicazione, ma qualcosa è stato comunicato attraverso la *mise en abyme* della narrazione letteraria: un'idea di responsabilità della letteratura e di interrogazione morale, contro le soddisfazioni ingannevoli della paraletteratura o, più in generale, dei simulacri offerti dai media.

III. Metanarratività e storia letteraria

Nella scrittura di Del Giudice, la dimensione metanarrativa propria della *mise en abyme* e della metalessi ricorre non solo nei racconti brevi – di *Evil Live* abbiamo appena detto e su «Com'è adesso!» ci soffermeremo a breve –, ma anche nei testi narrativi di misura romanzesca. Può essere ravvisata nello *Stadio di Wimbledon*, con il narratore che si chiede se scrivere e tende proustianamente a coincidere con l'autore; in *Atlante occidentale*, con la visione di Ira Epstein di fronte al plastico ferroviario e nel dialogo conclusivo; in *Staccando l'ombra da terra*, quando l'enun-

¹⁴ Anche Thomas Klinkert parla di «responsabilità del lettore»; T. Klinkert, *Daniele Del Giudice ossia letteratura ed esperienza nell'epoca della realtà virtuale*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 24, 2, 2004, pp. 65-78: 75.

ciazione narrativa, nel capitolo su Ustica, si riferisce al testo in quanto testo, nonché nel «*Do you read?*» finale; e in *Orizzonte mobile*, con la riscrittura dei diari di Adrien de Gerlache e di Giacomo Bove.

Per *Lo stadio di Wimbledon* e *Atlante occidentale*, in particolare, Maria Pia Ammirati riprendeva nel 1991 la locuzione «romanzo metaromanzato» usata da Cesare Segre per *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino e legava questa modalità di scrittura a una volontà di interrogarsi sulla «precarietà» della letteratura e sulle sue prospettive.¹⁵ La dimensione metaromanzesca, in altre parole, era correlata a una riflessione sul genere del romanzo, sulla sua crisi e sul suo futuro per la quale si potrebbe richiamare *The Literature of Exhaustion* (1967) di John Barth.

D'altra parte, in un articolo apparso il 9 novembre del 1975 su «Paese Sera» e intitolato *Poeti alla deriva*, commentando l'antologia di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli *Il pubblico della poesia*, Del Giudice aveva espresso le proprie riserve sulla metaletteratura, deplorando, nella scelta dei testi operata dai due curatori, «il prevalere [...] del 'metaletterario', cioè della letteratura seconda, fatta soltanto di letteratura: esplicito nelle numerose poesie sull'argomento, implicito in molte altre, dove prevale comunque la ricerca teorico linguistica, nessuna mediazione con la vita, e la parola si morde la coda. A tratti un principio di asfissia».¹⁶

Si potrebbe risolvere la contraddizione apparente di scrittura metaletteraria e critica della metaletterarietà consegnando la seconda all'impegno degli anni settanta e riconoscendo nella prima l'esito, nei due decenni successivi, di un cambiamento culturale, sia individuale sia sociale. A me sembra però che Del Giudice non abbia mai smesso di pensare a una letteratura impegnata nella realtà: anche dove nota che la narrativa letteraria si confronta con la realtà in forme più mediate di quelle proprie di altri linguaggi, lo fa per concludere che essa è tuttavia «rappresentazione» della «realtà» e una rappresentazione sulla cui «tenuta» si può ancora scommettere.¹⁷ Alessandro Cinquegrani scrive pertanto di una ricerca rinnovata, da parte di Del Giudice, di una «dimensione transitiva del testo», che guarda dialetticamente ai modelli di Calvino e di Levi, fra l'altro, e deriva la propria urgenza dal momento storico.¹⁸

¹⁵ M. P. Ammirati, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 1991, pp. 67, 69.

¹⁶ L'articolo è citato in R. Agostini, *Daniele Del Giudice e «la varietà di tutto il resto»*, «Quaderni Veneti», 10, 2021, pp. 79-112: 94.

¹⁷ D. Del Giudice, *Conversazione sull'animale parlante*, in Id., *In questa luce cit.*, pp. 26-29: 39.

¹⁸ A. Cinquegrani, *L'abitatore degli archetipi, ovvero Del Giudice sentimentale*, in questo volume, pp. 15-31: 22. Ma si veda l'intero saggio per la sua più complessa argomentazione su poetica e posizione storioculturale di Del Giudice. Sugli stessi temi, si veda inoltre il saggio

In questa prospettiva, l'uso dei dispositivi descritti e di altre forme di scrittura metanarrativa non equivale a un ripiegamento autoreferenziale del testo. Il senso e le funzioni di un dispositivo narrativo, come di un tratto stilistico o di qualsiasi altro aspetto formale, non sono univoci né dati una volta per tutte e ciò vale anche per metalessi, *mise en abyme* e altre forme di metanarrazione, il cui dispiegamento in un testo non implica di per sé, di conseguenza, un suo complessivo ripiegamento autoreferenziale. In una prospettiva storioculturale, direi che Del Giudice è appartenuto a una generazione di scrittori che hanno voluto distaccarsi dalla postmodernità, o da una sua interpretazione indulgente verso una pratica autoreferenziale della letteratura, essendosi tuttavia formati nei suoi ultimi anni e avendone quindi ricevuto un complesso di forme che nella propria scrittura hanno cercato di inquadrare in una diversa concezione del suo senso e delle sue funzioni.¹⁹ Perdura la consapevolezza del fatto che la rappresentazione letteraria segua logiche simboliche proprie e possa non essere mimetica, ma resta con essa l'avviso costante che si tratti comunque, come dicevo, di rappresentazione *della realtà*.²⁰

di Michele Farina – *Vedi alla voce: Narrare. La saggistica di Del Giudice e il suo contesto* –, che li affronta entro una considerazione preminente della scrittura saggistica delgiudiciana.

¹⁹ La stessa considerazione potrebbe valere per David Foster Wallace, a proposito del quale si discute se debba essere descritto come un estremo erede della postmodernità letteraria, per le circonvoluzioni formali di testi come *Westward the Course of Empire Takes Its Way* (1989), o come il suo liquidatore, per le posizioni espresse, fra l'altro, in *E Unibus Pluram* (1993). Anche per lui si potrebbe dire che il reimpiego di forme già postmoderne non è incompatibile con il distacco da un'idea postmoderna di letteratura. L'accostamento di Wallace e Del Giudice potrà sembrare incongruo, date le differenze macroscopiche fra i due autori, ma dalla distanza temporale ormai raggiunta possiamo cominciare a vedere fra loro (come fra altri) quelle analogie legate alla prossimità storica che prima erano oscurate dalle differenze individuali.

²⁰ Cfr. D. Tempesta, *L'arte del semplice passaggio. La scrittura come probabilità del naufragio ne Lo stadio di Wimbledon*, in questo volume. Tempesta si concentra sullo *Stadio di Wimbledon* e lega il discorso all'idea delgiudiciana di una narrazione «probabile» (per la quale cfr. P. Daros, *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des «mythologies de l'écriture». Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice*, Hermann, Paris, 2016). Inoltre, cfr. M. Tognini, *L'importante era elaborarne un sentimento. Inchiesta e forme della conoscenza nello Stadio di Wimbledon*, in questo volume, che delle storie di Del Giudice rileva il carattere di indagine attraverso il linguaggio, o di esplorazione nel linguaggio, anche dialogicamente. Potrebbe avere a che fare con la duplice consapevolezza descritta, infine, anche l'idea suggerita dal *Museo di Reims*, nella lettura di Andrea Mirabile, che la visione endogena non sia semplicemente negazione o falsificazione o negligenza della visione esogena? Mirabile cita la lezione di Calvino sulla visibilità e, legandola alle considerazioni su descrizione, soggetto e oggetto formulate da Del Giudice ne *La conoscenza della luce*, arriva a riunire il discorso sulla visione a quello sulla descrizione e sulla rappresentazione letteraria,

L'impegno della letteratura nella realtà si mostra in Del Giudice anche nella rappresentazione critica dei media che egli elabora, fra l'altro, con l'uso dei dispositivi nominati. È ciò che avviene sia in *Evil Live*, come abbiamo visto, sia in «*Com'è adesso!*», come vorrei mostrare di seguito.

IV. «Com'è adesso!»

È subito evidente, anche a una prima lettura di «*Com'è adesso!*», che la storia raccontata dal protagonista, con una donna che cerca di convincere un uomo a concedere la salma della madre alla produzione di un programma televisivo, è una ripetizione immaginativa della storia di cui il protagonista stesso e il produttore, nella diegesi sovraordinata, sono personaggi. Lo si evince anche da dettagli quali l'uso del latino da parte del protagonista e della donna o le battute che il produttore pronuncia, producendo la storia di cui è personaggio e insieme suggerendo le battute per quella raccontata dal protagonista, in una progressiva metalessi (metalessi performativa, anche, per come l'identificazione del produttore con l'uomo della storia intradiegetica conduce lo stesso produttore verso l'accettazione finale della proposta del protagonista). Ciò che il lettore o la lettrice e il produttore non possono immaginare è che il protagonista, come si scopre nel finale, abbia cercato il produttore non perché questi finanzia un programma solo ideato, ma perché conceda la salma del padre alla produzione di un programma già in fase di realizzazione, sicché la storia che il protagonista racconta si rivela come una *mise en abyme* della storia a cui il protagonista e il produttore, come infine si scopre, già appartengono.

Con questa struttura metalettica e *en abyme*, il racconto assume il senso di una riflessione sulla rappresentazione narrativa e mediatica: su che cosa possa o debba essere rappresentato e come e sui modi del raccontare una storia. Questa riflessione avviene, da una parte, come riflessione, per così dire, tecnica, ossia come discussione, fra il protagonista e il produttore, su come costruire la rappresentazione per catturare e trattenere l'interesse del pubblico (che cosa conviene che fosse la defunta? Cantante o attrice? E che cosa converrà mostrare in teatro, il cadavere o un simulacro? E così via); dall'altra, come riflessione morale su che cosa sia giusto fare, o non fare, e perché.

Parte di questa riflessione è anche l'affermazione del protagonista, ma attribuita alla donna del suo racconto, secondo la quale «le storie e i film dell'orrore [...] sono un abbellimento, una rappresentazione estetizzante, hanno il carattere evasivo della

parlando, per la visione del *Marat assassiné* da parte di Barnaba, di *vue en abyme*. Cfr. A. Mirabile, «*Tutto quello che nel quadro non c'è*». *L'ekphrasis nel Museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in questo volume.

fantasia, il carattere liberatorio della fantasia che lavora sul confine ultimo allontanandolo» (R 97), e non producono niente di paragonabile alla realtà della morte. Questa osservazione non mira però a una critica della rappresentazione di genere, letteraria o cinematografica, ma a far passare come non-rappresentazione ciò che, sebbene in altre forme, è comunque tale. La donna fa la propria affermazione durante la serata finale del programma, ossia in un teatro, in televisione, davanti a un pubblico, entro quel programma. Ciò che la donna sta facendo non è dunque mostrare il reale, ma produrre un effetto di reale, nei termini di Roland Barthes (*L'Effet de réel*, 1968) – la donna, si noti, dice anche di perseguire «un effetto di conoscenza, di verità» (R 97; corsivo mio) –, spacciare una rappresentazione per realtà. Guy Debord scriveva:

Lo spettacolo, che cancella i limiti dell'io e del mondo con l'annientamento dell'io che si trova assediato dalla presenza-assenza del mondo, cancella parimenti i limiti del vero e del falso con la rimozione di ogni verità vissuta sotto la *presenza reale* della falsità che si trova confermata dall'organizzazione dell'apparenza. Colui che subisce passivamente la sua sorte quotidianamente estranea è dunque spinto verso una follia che a questa sorte reagisce illusoriamente, con il ricorso a delle tecniche magiche. Il riconoscimento e il consumo delle merci sono al centro di questa pseudo-risposta a una comunicazione senza risposta.²¹

Il programma è «un fatto artificiale e creato dal nulla» (R 87; e cfr. 90), che non ha niente a che fare con l'arte, la cultura e la ricerca della conoscenza rivendicate dal protagonista (cfr. R 88 e 97). I media – la televisione, la fotografia, la ceroplastica, il cinema, perfino l'opera lirica – non sono qui che forme di contraffazione e di inganno, che esibiscono la propria pretesa realtà per catturare più facilmente la curiosità degradata del pubblico. In particolare, la fascinazione per lo spettacolo dei cadaveri che già Platone stigmatizzava, nel libro IV della *Repubblica*, non potrà condurre ad alcuna ritrovata «familiarità con la morte» (R 93). Il produttore obietterà al protagonista – aristotelicamente?²² – che «la foto di un cadavere è sconveniente» e che non si dovrebbe mai portare «un cadavere in teatro» (R 87, 97), ma il protagonista ribatterà descrivendo la fotografia 'artistica' con cui l'immagine di un cadavere potrebbe essere resa accettabile, anzi, di valore, prima di essere moltiplicata e diffusa in milioni di copie perché «milioni di persone» possano «tirare a indovinare, e trovare in questo un piacere, un godimento, una fantasia» (R 88).²³ Il criterio ultimo di valutazione e decisione del protagonista, in altre parole, è il potenziale di intrattenimento.

²¹ G. Debord, *La società dello spettacolo* [1967], Baldini, Castoldi & Dalai, Milano, 2004, p. 182.

²² Cfr. Aristotele, *Poetica* 1453b.

²³ Per l'importanza del tema della morte, e più specificamente per il tema macabro dei cadaveri e della loro decomposizione, a «Com'è adesso!» si potrebbe accostare, della stessa

La televisione, scriveva Neil Postman a metà degli anni ottanta, trasforma qualsiasi cosa in intrattenimento, anche la morte o il sacro, e pertanto «ci serve utilmente quando presenta della paccottiglia [Ossia quando offre dichiaratamente mero intrattenimento. N.d.R.]; ci serve malissimo quando coopta modi seri di discorso – notizie, politica, scienza, educazione, economia, religione – e li trasforma in intrattenimento». ²⁴ «Com'è adesso!» mostra l'orientamento ultimo all'intrattenimento della televisione e, più ampiamente, delle produzioni mediatiche commerciali, demistificandone le pretese di conoscenza della realtà e i tentativi di legittimazione morale che si vorrebbero derivarne. La demistificazione investe specificamente alcuni aspetti dei media degli anni ottanta e novanta. Di questo secondo decennio, in particolare, Del Giudice coglie e affronta l'ascesa dei *reality show*, ossia del doppio mediatico deterioro della non-fiction letteraria e cinematografica, del quale mostra anche, con le mistificazioni che esso tenta attraverso il proprio statuto, la tendenza all'estremizzazione progressiva del rappresentato (al protagonista, il produttore rimprovera di non avere «alcun senso del limite»; R 100. E dopo si dirà che la fotografia, nello spettacolo finale, «non basta» più; R 97. Abbiamo già visto in *Evil Live*, d'altra parte, che le fantasie sadiche e pornografiche si spingono sempre più in là). Più ampiamente, tuttavia, e come si è detto, il racconto rappresenta le produzioni mediatiche commerciali del tardo Novecento – e prefigura quelle dei primi anni duemila –, sollecitando un distanziamento critico anche attraverso la messa in parola dei luoghi comuni, ideologicamente non innocenti, del discorso che le interessa. Non per caso il protagonista è mostrato nel dire che il suo programma, creando fatti dal nulla, genererà un risultato economico: «la nostra donna dà lavoro a tutti», suggerisce, «che vogliamo di più?» (R 94). Così nel nostro tempo si giustifica qualsiasi cosa: purché produca un fatturato (al quale potrà pure non corrispondere alcuna produzione di ricchezza reale). Ed è significativo che questi luoghi comuni siano ripetuti dal protagonista con

raccolta, *Fuga*. Il tono di quest'altro racconto è complessivamente più leggero, ma anche qui l'incontro fra morte e tecnica – non mediatica, ma urbanistica e architettonica – mostra un tratto grottesco e invita a un distanziamento critico da una modernità in cui l'applicazione delle scienze e delle tecniche ha di nuovo qualcosa di maniacale e si rivela funzionale alla perpetuazione di una società ineguale e ingiusta, dove ai poveri tocca una sepoltura in fosse comuni, o nemmeno una sepoltura. Cfr. C. Varotti, *Le distopiche geometrie di utopia. «Fuga» di Daniele Del Giudice*, «Griseldaonline», 19, 2, 2020, pp. 105-117.

²⁴ N. Postman, *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo* [1985], Marsilio, Venezia, 2002, p. 187; e cfr. p. 143. Aggiungo, per il nostro presente mediatico, un'altra citazione del saggio di Postman: «la tesi centrale della tecnologia dei computer» è «che la difficoltà principale per risolvere i problemi proviene dall'insufficienza dei dati. Verrà il momento in cui ci si accorgerà che la raccolta massiccia di dati alla velocità della luce è stata utilissima alle grandi organizzazioni ma ha recato ben poco vantaggio alla gente comune e ha creato non meno problemi di quanti ne abbia risolti»; ivi, p. 188.

un mezzo distanziamento ironico, secondo quell'appropriazione e neutralizzazione dell'ironia, rivolta allo spettatore (il produttore, in questo caso) e intesa a ridurne la resistenza (che non sarà proprio strenua, nel caso di un produttore vissuto di storie comprate e vendute con profitto; cfr. R 81), per la quale Debord aveva parlato di un «regno sociale delle apparenze in cui nessuna “questione centrale” può più essere posta “apertamente e onestamente”»²⁵ e di cui aveva appena scritto ancora David Foster Wallace (*E Unibus Plurram*; 1993).²⁶ Wallace, in particolare, aveva descritto l'ironia televisiva come appropriazione conservatrice di un'ironia postmoderna intesa invece, originariamente, a un proposito di critica sociale, ravvisando nel suo funzionamento un'autocoscienza metanarrativa: ciò a cui Del Giudice, mi pare, allude brevemente dove rileva il maturare di una «cultura di se stessa» – discorsi sul proprio farsi e sui suoi modi – della televisione.²⁷

In «*Com'è adesso!*» e *Evil Live* sono rappresentati questa ironia conservatrice e altri dispositivi e aspetti del sistema dei media tardonovecentesco e ancora duemillesimo, anche attraverso il complesso di forme narrative e metanarrative descritte. I due racconti si focalizzano sul soddisfacimento delle pulsioni (*Evil Live*) e sull'intrattenimento («*Com'è adesso!*»), ossia su due funzioni del sistema dei media che possono essere ricondotte alla categoria sovraordinata del consumo. Ma che cosa resta dopo il consumo? L'affiorare del volto della morte, in entrambi i testi, rimette in discussione il senso del sistema e la sua legittimità.

²⁵ Debord, *La società dello spettacolo* cit., p. 106. Debord riprende le parole di un passo di Rosa Luxembourg che aveva citato poco sopra.

²⁶ Aggiungo un ultimo dettaglio al confronto condotto fra Wallace e Del Giudice: anche Wallace, con *The Suffering Channel*, ultimo racconto della raccolta *Oblivion* (2004), ha scritto una storia che ruota intorno alla produzione di programmi televisivi (di un intero canale, in effetti) che mettono in scena l'osceno e in cui il protagonista incontra una persona che sarà oggetto di questa esposizione.

²⁷ D. Del Giudice, *Televisione*, in Id., *In questa luce* cit., pp. 121-125: 125.

Affacciarsi alle parole con prudenza

Enzo Rammairone

Vorrei qui proporre una riflessione – alla luce del lavoro che ho svolto in questi anni nel riordinamento dell’archivio di Daniele Del Giudice – su un aspetto che mi sembra importante nell’opera dello scrittore, partendo proprio dal titolo che ho scelto per questo intervento: *Affacciarsi alle parole con prudenza*.

Questa frase la ritroviamo in *Staccando l’ombra da terra*, quando la voce narrante descrive una figura centrale del romanzo, l’istruttore di volo Bruno: «Bruno si affaccia alle parole con prudenza e da chissà dove, come se le parole andassero usate in casi eccezionali e quando proprio non si può fare diversamente».¹

Il passo evoca l’attenzione e la cura meticolosa che Del Giudice pone in ogni sua riga. Attraverso l’analisi del suo metodo di scrittura cercherò di far luce sulla complessità e la ricchezza del suo ‘fare’ letterario e le sue riflessioni sul mestiere di scrittore.

La sua opera, seppur non vastissima in termini di volumi pubblicati, porta con sé una mole di scrittura preparatoria notevole, che è stata da lui sempre accuratamente conservata negli anni, progetto dopo progetto. Libro dopo libro. Dai primissimi tentativi di scrittura in giovane età, ai pezzi giornalistici per «Paese sera», ai romanzi, ai racconti e a tutti gli interventi pubblici.

Il suo *modus operandi* può essere efficacemente riassunto dalla sua tendenza a procrastinare, esplicitata in una conferenza del 1995 – quel ‘procrastina lente’, ovvero rimandare, posticipare il più possibile la data della pubblicazione di un romanzo. La profonda esigenza di avere più tempo per far sedimentare i libri, di permettere loro di ‘lavorare da soli’. Un motto che ci dice anche qualcosa di più sul suo modo di stare nella scrittura.

I suoi progetti nascono sempre da un intento conoscitivo. Nessun viaggio intrapreso da Del Giudice, sia esso a Trieste e Londra per *Lo stadio di Wimbledon* (Einaudi, 1983) o al CERN di Ginevra per il suo secondo romanzo, *Atlante occidentale*, o an-

¹ D. Del Giudice, *Staccando l’ombra da terra*, Einaudi, Torino, 1994, p. 11.

cora in Antartide per *Orizzonte Mobile* (Einaudi, 2009), è un semplice spostamento fisico. È piuttosto un lasciarsi «attraversare dal paesaggio, dai luoghi, dalle persone e dai sentimenti», un'immersione diretta nell'esperienza per poi, a distanza di tempo, mettere a fuoco trama e personaggi.

Nel 2019 è uscita per Einaudi una nuova edizione di *Atlante occidentale*, con in appendice il *Taccuino di Ginevra*, che ho ritrovato nell'archivio. Composto da 59 fogli dattiloscritti perfettamente conservati, il testo è esattamente il resoconto del suo viaggio di una settimana circa al CERN. Ancora una volta un viaggio, un taccuino, che saranno le basi per un nuovo progetto. E il taccuino per del Giudice è un ottimo strumento per fissare lacerti di scrittura che non necessariamente, e non sempre tutti allo stesso modo, saranno scelti per far parte del processo di rielaborazione stilistica: quel passaggio obbligato che inizia dalla annotazione diaristica, seppure a volte filtrata dal tempo, e arriva alla stesura del romanzo.

Nel *Taccuino di Ginevra*, ad esempio, durante i sei giorni di permanenza al CERN nel maggio 1984, Del Giudice appuntava le sue impressioni cronologicamente con la sua inseparabile macchina da scrivere. Egli stesso esplicita il suo metodo di lavoro nell'ultima giornata del *Taccuino*, rivelando che scriveva «quasi sempre con lo sfalzo di un giorno»,² e alcune giornate anche a distanza di una settimana, o addirittura tre mesi per l'ultimo capitolo, scritto a Venezia. Questo dimostra che il *Taccuino* non è una semplice trascrizione in presa diretta degli eventi, ma un vero e proprio scritto che vive di una sua omogeneità stilistica e strutturale e già filtrato dal tempo.

Se confrontiamo il *Taccuino di Ginevra* con *Atlante occidentale*, notiamo come, fin dalla prima pagina del *Taccuino*, Del Giudice tracci scene e immagini che finiranno nel romanzo, persino nella copertina. L'immagine del "Coccodrillo di latta", il locomotore Märklin che ricorda i suoi giochi d'infanzia, non solo è presente nella descrizione del suo arrivo a Ginevra nel *Taccuino*, ma diventerà l'immagine sulla copertina di *Atlante Occidentale* e tornerà nella scena finale del romanzo.

A testimoniare l'imponente lavoro di scrittura e riscrittura, durante la redazione dei romanzi e dei racconti, ci sono in archivio interi faldoni di fogli A4 dattiloscritti, nei quali per ogni pagina licenziata dall'autore sono conservate decine e decine di copie di varianti. Tutte con la stessa scena. Il suo metodo quasi ossessivo di procedere nella scrittura è del tutto singolare, come se fosse limitato dal perimetro del foglio A4, fino a quando la pagina e la porzione di storia in essa contenuta non lo soddisfa, non continua. Poi una volta approvato un foglio anche la storia può proseguire.

Non c'è traccia, ad esempio, nell'archivio di scalette o schemi su personaggi e trama. Sono presenti invece molte annotazioni, e abbondante materiale informativo sull'argomento scelto o sul luogo visitato o da visitare per dar vita ai suoi progetti narrativi.

² D. Del Giudice, *Taccuino di Ginevra*, in Id., *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, 2019, pp. 173-230: 228.

L'archivio di Daniele Del Giudice è un luogo privilegiato che ci permette di affacciarsi al suo processo creativo in tutta la sua complessità. È qui che risiede la prova del suo meticoloso lavoro di scrittura e riscrittura. Non solo documenta le varianti dei testi che hanno visto la luce diventando romanzi e racconti, ma conserva anche frammenti di progetti non realizzati, come i numerosi file word denominati *Congo* con materiale informativo per un viaggio che non fu mai intrapreso, per ripercorrere i luoghi di *Cuore di Tenebra* dell'amato Conrad. Il suo obiettivo era un taccuino da pubblicare a puntate sul «Corriere della Sera», per poi ricavarne un testo narrativo.

Scriveva Del Giudice a Paolo Di Stefano il 29 febbraio 1999:

Ho ordinato alla Harvard Library i microfilm dei due taccuini di Conrad, con le annotazioni a matita del suo viaggio sul fiume Congo nel 1890. Il secondo, in particolare, a carattere strettamente nautico, contiene le posizioni giorno per giorno espresse in latitudine e longitudine, indispensabili per me per poter identificare i luoghi.

Questi documenti ci offrono una finestra sulla sua curiosità intellettuale e sui percorsi narrativi che egli esplorava, anche se poi in diversi casi abbandonati e mai più ripresi.

Quella di Del Giudice è un'incessante ricerca di un equilibrio tra la scrittura e la sua assenza, tra il distacco necessario e il rapporto con il tempo, il tutto filtrato attraverso una sensibilità che percepisce l'atto di scrivere come un processo intimo e prudente. Il suo è un continuo interrogarsi sulle possibilità e sui limiti del linguaggio.

Del Giudice in più occasioni confessa che «scrivere è difficile. Per tutti. Si è soli...».³ Si sentiva profondamente precario nel suo lavoro: «se esiste una vocazione per questo lavoro non può che essere una vocazione alla precarietà. A cos'altro se no? Non hai nulla. Prima di un libro non hai nulla, dopo un libro non hai nulla lo stesso».⁴ O ancora ogni volta che è chiamato a parlare del proprio lavoro di scrittore, come racconta nello scritto *La zona del narrare*, contenuto nel volume di saggi *Del narrare*: «Ho sempre provato un certo imbarazzo nei confronti degli altri tipi di lavoro, che a me sembrano "lavori veri"».⁵

A questo proposito, vorrei aggiungere un altro tassello, ricordando una pagina che ho ritrovato recentemente in archivio. Il testo dattiloscritto è datato 10 settembre 1986 ed è conservato in una cartellina insieme ad altri fogli diaristici di quel periodo. Offre uno sguardo intimo e profondo sul confronto continuo che Daniele Del Giudice fa riguardo al processo di scrittura e al suo rapporto con essa.

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

⁴ D. Del Giudice, *La zona del narrare*, in Id. *Del narrare*, a cura di E. Rammairone, Einaudi, Torino, 2023, pp. 167-193: 188.

⁵ Ivi, p. 178.

Per lavorare bisogna annoiarsi a morte. Annoiarsi fino al punto che non c'è scampo, altro scampo che nel lavoro. Di questo non ero consapevole, fin qui l'ho semplicemente messo in pratica, Quando finisco di scrivere un libro - avendone scritti due posso usare questo giro di frase - è come se io avessi bisogno di dimenticarmi di me, del mio essenziale rapporto con lo scrivere, di fare tutto quello che per mesi, scrivendo, non ho potuto fare. Senza scrivere una riga, senza leggere; e le conferenze, i viaggi e gli incontri e tutto ciò che io giustifico presso me stesso come "promozione" sono solo le tappe di un distacco, di un abbruttimento intenzionale, un fare il vuoto e costruire la necessità, preparare la necessità, in modo che ogni volta, poi, sia come la prima volta. Finché mi capita di avere così dimenticato il libro precedente che aprendolo io non lo riconosco assolutamente più. A quel punto sono pronto, o dovrei essere pronto, per ricominciare. Tra la fine dello "Stadio" e l'inizio di "Atlante" (ottobre 1982 - gennaio 1985) sono passati esattamente due anni e due mesi, nei quali ho scritto soltanto un paio di saggi e "Dillon Bay". Adesso siamo nel settembre 1986 ed è passato un anno esatto dalla fine di "Atlante". Che questi intervalli che non so bene ancora come giudicare o comprendere, ma che evidentemente mi sono necessari, si stiano abbreviando? E non potrei imparare ad usarli in un modo più proficuo? O almeno a viverli dichiaratamente "fuori" - in viaggio o che so - invece di trascinarli rimandando, non facendo, tirando in lungo, insomma in una condizione che non è "lavoro" (scrittura) ma nemmeno "vita"?

(10.9.86)

Questa pagina di diario inedita rivela una lucida autoanalisi che è, in effetti, un tema costante nella sua opera e che è spesso presente, come sappiamo, nei suoi scritti di critica, nelle conferenze e naturalmente nei suoi romanzi (ricordiamo *Atlante occidentale* e lo scrittore Epstein che dopo aver attraversato la scrittura in tutte le sue forme, sente di non aver più la necessità di raccontare, di scrivere). Ancora una volta, torna il tema dello scrivere e della sua negazione.

Questo tornare costantemente ai temi a lui cari è stato anche motivo di valutazione per me e la casa editrice Einaudi nella scelta dei testi che compongono il volume *Del narrare* pubblicato nel 2023, soprattutto negli interventi scritti per essere pronunciati a voce. Certi sviluppi nevralgici ripetuti che hanno appunto come tema la scrittura, gli oggetti, le letture e i sentimenti, sono per Del Giudice snodi fondamentali di un pensiero, passaggi obbligati per il ragionamento che consentono allo scrittore di portare la riflessione verso sentieri non ancora tracciati.

Ma gli interventi di Del Giudice dedicati alla narrazione presenti in *Del narrare* non sono solo occasioni per parlare di letteratura o critica. Il racconto a volte investe senza troppe reticenze, ma sempre con una dose di pudore, la sua formazione, attraversando le molte passioni al di fuori della letteratura, *minima personalia* dei momenti cruciali del futuro scrittore.

Inoltre, l'archivio testimonia le sue interazioni con altri grandi autori. Non sono molte le corrispondenze conservate. Tra queste un breve pizzino di Italo Calvino, datato 27 aprile 1985, in cui Calvino invia a Del Giudice delle modifiche al manoscritto delle sue celebri *Lezioni americane*, chiedendogli un parere.

Uno scambio di opinioni e suggerimenti che sottolinea non solo la stima reciproca tra i due scrittori, ma anche la natura collaborativa, seppur discreta, del processo creativo, e il ruolo di Del Giudice come interlocutore attento e critico. L'archivio, in sintesi, ci consente di tracciare l'evoluzione delle idee, dei personaggi e delle trame, dalle prime intuizioni alla forma finale, rivelando l'estensione del suo orizzonte intellettuale e il suo modo di rappresentare la molteplicità del presente e di comprendere il nostro tempo.

E un'altra breve traccia sui rapporti di Del Giudice con scrittori e editori è questa brevissima lettera inedita indirizzata a Roberto Calasso, scritta a Roma da un giovane Del Giudice, giornalista di «Paese Sera», il 19 settembre 1978. È ancora lontana la pubblicazione di *Lo stadio di Wimbledon* (1983). Ma è già dichiarato da tempo il suo profondo interesse per Bobi Bazlen.

Caro Calasso,
ci conoscemmo telefonicamente qualche anno fa (mi chiamo Del Giudice, lavoro a «Paese Sera») per l'edizione del «Capitano» di Bazlen, di cui scrissi una lunga recensione. Nel frattempo ho prestato tutti i libri di Bazlen. Si prestano i libri che si amano, e sono quelli che non ritornano. Per librerie d'«usato» ho ripescato il «Capitano». Introvabili invece «Lettere editoriali» e «Note senza testo». Posso chiederle, se ne avete copia, di farcele avere in contrassegno al mio indirizzo? Lei ha amato Bazlen. Mi capirà.
Cordialmente
Daniele Del Giudice

In conclusione possiamo considerare quell'affacciarsi alle parole con prudenza più di una cifra stilistica, quasi una dichiarazione di intenti. Il metodo di scrittura di Daniele Del Giudice è caratterizzato da una lunga gestazione, frutto di viaggi e di ricerca, da un'attenta rielaborazione e da un profondo studio sulla scrittura, sul narrare, sulla responsabilità nei confronti del linguaggio e della narrazione.

Il suo lavoro era un continuo atto di scoperta, un'esplorazione dell'invisibile passando dal nucleo primo della materia fisica alle terre antartiche.

Le varianti stilistiche, così abbondanti nel suo archivio, non sono semplici correzioni, ma tappe di un processo di affinamento costante. E l'archivio, con le cartelle colorate e i faldoni di fogli dattiloscritti, si rivela uno strumento indispensabile oggi per ricostruire il suo percorso creativo, per capire come le sue storie si siano originate, trovando la propria forma, il proprio 'sound'.

Del Giudice ci ha insegnato che «la scrittura è il luogo comune dove si incontrano gli altri».⁶ Il suo affacciarsi prudente alle parole ci invita a fare lo stesso: a esplorare il linguaggio non come un semplice strumento, ma come un campo di forze dove la realtà e il sentire si incrociano, e dove ogni scelta ha un peso profondo. Del Giudice rimarrà sicuramente un punto di riferimento per chiunque voglia comprendere la complessità e la bellezza del ‘fare’ letterario, con consapevolezza e cura.

⁶ Cfr. E. Rammairone, Introduzione, in Del Giudice, *Del narrare* cit., pp. vii-xix: xii.

Testi e testimonianze di critica letteraria

1. *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito
2. Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*
3. *I modernismi delle riviste*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito
4. Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia: poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*
5. *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito
6. *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto e Edoardo Esposito
7. Edoardo Esposito, *Indagini sul Novecento*
8. *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri
9. Riccardo Corcione, *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*
10. Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*
11. *Andrea Suverato, Finzioni testimoniali. Scritture in un tempo infestato*
12. *Giuseppe Raimondi. La centralità di un "outsider" bolognese*, a cura di Filippo Milani
13. *«Il nome di un'atroce malattia». Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)*, a cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone
14. Silvia Gianni, *Storie di voci collettive. Morfologia del graphic novel di reportage*
15. Stefano Ballerio, *Il volo e «tutto il resto». Lettura di Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*
16. *Dov'è la letteratura? Circolazione, istituzioni, rapporti di forza*, a cura di Ferdinando Amigoni, Silvia Baroni, Federico Bertoni, Gabriele D'Amato, Luca Diani, Guido Mattia Gallerani, Donata Meneghelli, Vanessa Pietrantonio, Beatrice Seligardi
17. *Giovanni Giudici e i libri degli altri*, a cura di Simona Morando e Francesca Santucci

18. *Fix it: adattare i classici in immagine fissa*, a cura di Silvia Baroni, Chiara Battisti, Fabio Forner
19. *Giovanni Giudici: la poesia, l'archivio*, a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri
20. *Giovanni Giudici 1984-2004: versi, prose, scritti*, a cura di Rodolfo Zucco e Carlo Londero
21. Pierluigi Pellini, *Antropologia del personaggio e critica della traduzione. Due saggi sull'Education sentimentale*
22. Maria Claudia Petrini, *“È sempre un miracolo incontrarsi” Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini, due opere a confronto*
23. Luciano Erba, *Giovanni Giudici, «Nuovi poeti o poeti nuovi che sia». Lettere (1955-1964)*, a cura di Francesca Santucci

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: www.ledizioni.it

