



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA
SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE in LETTERATURE MODERNE E SPETTACOLO
(Classe LM-14 - Classe delle lauree magistrali in FILOLOGIA MODERNA)

Titolo

Il mondo di Daniele Del Giudice
attraverso i suoi articoli sul «Corriere della Sera»

Relatore: prof. Andrea Aveto

Candidato: Francesco Bertolini

Correlatore: prof. Paolo Zublena

ANNO ACCADEMICO 2022/23

Sommario

Il Barone volante. Una premessa.....	3
1. Viaggi reali e mentali	7
2. Il volo	25
3. Luce e ombre.....	39
4. I luoghi e la memoria	57
5. Le problematiche narrative.....	72
6. Il tempo	84
7. Le parole.....	100
8. Scienza e letteratura	114
9. La realtà immaginativa in Italo Calvino e Daniele Del Giudice	130
Bibliografia	142

Il Barone volante. Una premessa

Ti perdesti una mattina in volo come ci si perde nella vita, senza rendersi conto che ci si smarrisce, scivolando a poco a poco nel non trovarsi più¹

Il presente lavoro è un viaggio attraverso una sezione meno nota della produzione letteraria di Daniele Del Giudice (1949-2021), uno degli autori tra i più importanti di fine Novecento: scrisse racconti e romanzi che mettevano insieme aspetti di una struttura narrativa classica, costruita con uno spirito moderno.

Sono presenti nelle sue opere ricerche di situazioni e di occasioni per capire il senso dell'esistenza, intrecciate con il tentativo di comprendere con umiltà e curiosità il lavoro di chi indaga i fenomeni fisici e naturali: un *etologo* delle metamorfosi, un osservatore calviniano che vuole andare oltre le immagini per restituire un nuovo senso alle cose.

Lo stadio di Wimbledon (1983) e *Atlante occidentale* (1985) suscitarono scalpore e interesse per le novità enunciate e rappresentate con uno stile letterario sobrio ed attento.

Le consonanze con la produzione di Italo Calvino furono evidenti sia per la cura del linguaggio sia per l'attenzione all'azione principale che ispira il narratore, che è quella di "vedere", osservare i fenomeni cercandone la luce in un bordo di ombre.

Cambiare il punto di visuale per *sentire* le cose, capirle profondamente per raggiungerne la natura, come sia i fisici che gli umanisti tentano di fare anche se con linguaggi differenti.

Sotto questo aspetto, in coerenza con la natura curiosa ed attenta dell'autore, il volo aereo restò la costante della sua esistenza. Volare permette di vedere le cose dall'alto non proprio in verticale ma in modo laterale e obliquo «ma voi vi abituerete velocemente alla visione obliqua, a dire il vero più completa di quelle delle superfici»², così come Cosimo Piovasco di Rondò, il protagonista del *Barone rampante*, rimanendo ad una altezza arborea, vede il mondo e gli individui che lo popolano da diversi e sorprendenti punti di vista.

Ma, a differenza del barone rampante, altezzoso e ribelle ad ogni sollecitazione che lo vorrebbe riportare alla terra tra i suoi simili, Del Giudice desidera, dopo aver potuto godere di una visione obliqua delle cose, ritornare a terra, *ricongiungersi con la propria ombra*.

La produzione letteraria di Del Giudice non è vasta se si considerano i libri pubblicati. Si può solo immaginare che la sua ritrosia a pubblicare possa essere un effetto di un'identificazione con Roberto Bazlen, l'intellettuale triestino che fu nucleo di aggregazione e di contatto tra Svevo, Montale e le teorie psicanalitiche di Freud, e che decise di non scrivere opere complete di

¹ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino 1994, p. 67.

² Ivi, p. 32.

narrativa ma di “lasciare solo note a piè di pagina”, e di rimanere in ascolto attivo per essere di supporto alle esistenze reali.

Dopo i due romanzi che fecero conoscere Daniele Del Giudice verso la metà degli anni '80, seguirono racconti e libri compositi, ma in realtà unione di storie già pubblicate, come *Staccando l'ombra da terra* (1994), *Mania* (1997) e, per ultimo, *Orizzonte mobile* (2009), quando le forze dell'autore incominciavano purtroppo a dare un primo segnale di cedimento.

Ma esiste “tutto il resto”, parafrasando il titolo di un racconto inserito nell'opera *Staccando l'ombra da terra*, ossia emerge una messe di articoli giornalistici, presentazioni a convegni, ideazione di festival culturali, apporti a mostre, curatele, un apporto notevole e unico alla vita intellettuale del paese, durato quarant'anni e che spesso non è noto né adeguatamente considerato, all'interno della produzione di Del Giudice, vista anche la varietà dei temi affrontati. Per approfondire tale aspetto è opportuno innanzitutto analizzare la biografia dell'autore.

Del Giudice “nasce” come giornalista, o meglio, come autore di pezzi tratti da vicende di fatti di costume e di incontri culturali e politici, pubblicando su «Paese Sera» numerosi articoli dal 1971 fino alla fine degli anni '70, con approfondimenti, interviste, presentazioni che spaziano tra elzeviri su recensioni di libri appena pubblicati, come commenti di taglio politico sui fatti dei turbolenti anni di piombo e sulle conseguenze della rivoluzione dei costumi post '68, nell'ambito della scuola e della cultura.

Si tratta di circa centocinquanta articoli scritti nell'arco di nemmeno una decade su «Paese Sera». Questi brevi pezzi colgono la cifra del futuro narratore di racconti, che costituiscono la tipologia narrativa in cui Del Giudice riuscirà meglio ed in modo più efficace per definire con coerenza ed unità il suo progetto di scrittura. I racconti che pubblicò successivamente, come *Nel museo di Reims* e *Dillon Bay*, sono, infatti, eccezionali nella loro brevità e profondità e forse restano tra i migliori racconti realizzati alla fine del Novecento.

La collaborazione di Del Giudice con il «Corriere della Sera» iniziò alla fine degli anni '80, quando era ormai conosciuto per essere l'autore di quei romanzi d'esordio che avevano sancito la sua figura come quella di uno scrittore di vaglio, riconosciuto dallo stesso Calvino.

Gli articoli scritti da Del Giudice sul «Corriere della sera» persero la carica tipica del giornalista militante, che era presente nei pezzi su «Paese Sera».

Divennero più meditati ed abbandonarono qualsiasi riferimento politico, anche nei reportage che fece dai paesi dell'Est pochi giorni prima della caduta del muro di Berlino. Erano spaccati osservativi su aspetti culturali di vario tipo dove, come vedremo, l'umanità delle relazioni supera qualsiasi divisione ideologica.

Il taglio dei temi trattati, che partivano da aspetti culturali o di costume, divenne molto più esteso e profondo e meno giornalistico. Alcuni di questi articoli potrebbero costituire un cameo prezioso all'interno della storia letteraria italiana, essendo in grado, con alcune precise pennellate, a descrivere un intero mondo, come per l'articolo del 15 agosto 1990, dal titolo *Tutti a rimirar quest'onde azzurre*, dove il tema è l'effettiva e singolare mancanza, nell'ambito della letteratura italiana, di opere dedicate ed

ambientate in mare, come invece era accaduto nella letteratura inglese e francese.

Per l'acutezza e l'estensione, alcuni di questi pezzi giornalistici assunsero il valore di capitoli di una raccolta, come avvenne per la serie di articoli di *Taccuino australe* che comporrà *Orizzonte mobile* nel 2009. Analogamente per il racconto del "doppio decollo all'alba" per celebrare l'impresa di Antoine de Saint-Exupéry, scrittore di fiabe ed intrepido pilota d'aereo durante la Seconda guerra mondiale, quasi fratello gemello di Daniele Del Giudice che più volte si ispirò a tale vita entrata nel mito, identificando l'autore con il suo *Piccolo principe*.

In questa tesi si sono voluti ripercorrere i contenuti di tutti gli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» dal novembre 1988 al dicembre 1997, allargando la ricerca anche ad altri articoli successivamente ed indirettamente composti da Del Giudice, a seguito della sua devastante malattia.

Si tratta, in tutto, di circa trenta articoli pubblicati in quasi dieci anni, con una densità di pubblicazione variabile da sette articoli del 1989 e ai nove del 1990, passando ai cinque del 1991, due del 1992 fino ad arrivare al massimo ad un articolo nel corso degli anni successivi.

Nonostante il numero di per sé modesto del numero di interventi giornalistici culturali, il loro livello di approfondimento, non paragonabile agli elzeviri attuali molto più brevi e diretti, permettono al lettore e allo studioso di acquisire un quadro completo delle linee narrative e di pensiero dell'autore.

Gli articoli del «Corriere della Sera» scritti da Del Giudice, che si rifanno alle sue varie linee narrative intraprese, sono stati ospitati, con i vari rimandi, in otto capitoli di questa tesi. In ognuno di questi si approfondisce un tema che gli articoli affrontano, anche per più temi diversi per lo stesso articolo, ponendosi pure da guida per le opere letterarie di Del Giudice più complesse e articolate, con riferimenti alla critica letteraria, che, su Del Giudice scrittore, è molto estesa, e agli autori che influenzarono maggiormente il suo percorso, come Conrad, Stevenson, Calvino ed altri quali Musil, Kafka per citare i principali.

Viaggi reali e mentali, Il volo, Luce e ombra, I luoghi e la memoria, I problemi narrativi, Il tempo, Le parole, Letteratura e scienza, sono i titoli dei capitoli relativi alle otto tematiche ineludibili e complesse che Del Giudice affrontò in modo trasversale, unendo le sue capacità di vedere le cose e di legarle alle immagini, mediante l'uso chiaro e definito della lingua per descriverle. Un altro capitolo, il nono, è stato dedicato al rapporto fondamentale tra Italo Calvino e Daniele Del Giudice viste le profonde assonanze tra i due autori, scegliendo di approfondire l'importanza che entrambi attribuirono nelle loro opere alla realtà immaginativa.

Sconfinata fu la produzione di Calvino e pertanto, oltre ai richiami nel corso di tutto il presente lavoro tra i riferimenti incrociati dei due autori, in questo nono ed ultimo capitolo, in particolare, si è confrontato il tema della "visione", del significato della rappresentazione delle immagini reali e mentali, tramite anche l'uso della tecnica come la fotografia.

Tutti questi temi sono trattati negli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» che costituiscono nuclei aggreganti e produttivi, come infatti alcuni di essi divennero spunti ed oggetti di saggi critici che nell'opera *In questa luce* (2013) verranno raccolti.

Dal «Corriere della Sera» con la sua terza pagina e dagli inserti culturali, come anche da altre pubblicazioni, sono stati estratti anche tutti o quasi gli articoli *su* Daniele Del Giudice, scritti da critici e studiosi, riportati in bibliografia e citati puntualmente, vista la rilevanza letteraria e di pensiero che l'autore ebbe nel dibattito culturale nelle ultime decadi del Novecento.

In conclusione, si è voluto studiare il pensiero di un autore, che purtroppo non godette di una fama successiva degna del valore espresso, attraverso le sue pubblicazioni giornalistiche, in parte più dirette, dense e sentite, esattamente come nei racconti che hanno il dono della *brevitas* e del rigore terminologico, o meglio dell'esattezza raccomandata da Calvino nelle sue *Lezioni americane*.

Il sentire, il vedere, il connettere temi diversi, sotto una stessa luce diedero luogo ad articoli di grande valore ed intensità, dove armoniosamente aspetti inconsueti vengono uniti tra loro, come dal volo aereo ogni cosa assume luce diversa, con una sovrapposizione di visuali e di sguardi che, vivendo in uno spazio bidimensionale, erano sfuggite.

È un viaggio della mente nel secolo dell'oggettività, dove ad ogni idea doveva seguire un oggetto, mentre in seguito, anche grazie alle nuove teorie scientifiche, l'oggettività perse consistenza e si ritrasformò in immagine e in un qualcosa che è solo luce in uno schema matematico astratto:

Ma probabilmente ero arrivato troppo tardi, la mia metamorfosi avvenne in un'epoca che potrei facilmente indicare come quella del 'tramonto del pilota': gli aerei, perfino quelli con cui volavo io, erano ormai pieni di elettronica e di automatismi, per tutti era chiaro che nell'enorme sistema terra-cielo-terra, il punto debole, il punto di panne era da ritenersi proprio il pilota, ciò che mi apprestavo a diventare. Pensai allora che della 'conoscenza del pilota' avrei potuto guadagnare la sua complessità, e dunque un rapporto più maturo con la varietà di *tutto il resto*, col suo groviglio di intrecci e compresenze e opposizioni laceranti³.

³ Ivi, p. 34.

1. Viaggi reali e mentali

La produzione letteraria di Daniele Del Giudice si focalizza su alcuni grandi temi, che si intrecciano tra loro: il viaggio, il volo, il rapporto tra letteratura e scienza, lo spazio e il tempo all'interno di un percorso conoscitivo alla ricerca di un modo di sentire mai del tutto solitario.

La narrazione dello scrittore non procede ovviamente per temi, ma non si possono non cogliere alcuni aspetti che sono comuni in un panorama che, tra racconti ed articoli giornalistici, destò curiosità ed interesse già dalle prime opere edite negli anni '80 del secolo scorso.

Il viaggio, in particolare, costituisce uno stato spesso atteso e voluto per giungere nel luogo e sentirne il sentimento attraverso chi ci vive e lavora.

Già dalla prima opera, pubblicata nel 1983, *Lo stadio di Wimbledon*, appare ben definito un percorso di ricerca, dove la narrazione segue passaggi segnati da un realismo, apparentemente casuale.

La ricerca delle tracce dello scrittore e critico letterario Roberto (Bobi) Bazlen (1902-1965), che non ha lasciato opere letterarie compiute, nonostante il suo apporto notevole in ambito filologico e critico, si compone attraverso la ricerca delle persone che ebbe modo di conoscere, in luoghi diversi ma con caratteristiche comuni, come a Trieste e a Londra, luoghi tenuti insieme da un legame mentale fatto dalle persone che lì dimorarono. Come affermò Del Giudice nel contributo video in nota⁴: «Roberto Bazlen è l'unica figura del Novecento italiano che affermò ufficialmente “Non si possono scrivere più libri”».

Questa prima opera attrasse l'attenzione di Italo Calvino, che nella presentazione del libro di esordio, scrisse:

Misterioso e inesauribile, *Lo stadio di Wimbledon* è il viaggio di un uomo davanti alla scelta di prendere la parola. Seguendo i passi di uno scrittore nevralgico che non scrisse mai nemmeno un libro, e temendo il contagio del suo silenzio, quell'uomo si interroga su come stare al mondo⁵.

Si tratta di un viaggio tra due città: Trieste e Londra, dove si tenta di costruire un quadro fatto di immagini e movimenti indotti dall'inerzia, come concetto importato dalla Meccanica, quale tendenza di un corpo a mantenere il proprio stato di quiete o di moto uniforme: «Vorrei mantenere una certa inerzia, con piccole spinte indispensabili e sufficienti»⁶. Sono disseminati in quest'opera, come in altre, i richiami ai concetti e agli oggetti della Scienza, e della Fisica in particolare, come l'impatto dell'osservatore esterno che può mutare lo stato di un sistema.

Lo scrittore/non scrittore, Roberto Bazlen, che lasciò numerose tracce di sé, resta comunque indefinito, partecipando a diverse vite e a molteplici

⁴ Si veda il video su Youtube con intervento di Del Giudice, *Con uno zaino pieno di libri*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=fPeDwjwyNas>.

⁵ Dalla quarta di copertina di Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino 1983.

⁶ Ivi, p. 10.

possibili viaggi, come una particella subatomica che, fino a quando non è osservata, partecipa a numerosi equiprobabili percorsi, dato che l'osservazione, di per sé, determina univocamente il suo stato, concetto questo proprio della Fisica quantistica ed enunciato in particolare dal *Principio di Heisenberg*.

Secondo tale principio, non è possibile, di una particella, conoscere con una precisione, raffinata quanto si voglia, sia la sua posizione, sia la sua velocità, poiché la possibilità della conoscenza di una di queste grandezze determinerebbe l'indeterminatezza dell'altra, avendola perturbata, a causa della misura che ne ha modificato lo stato.

Il percorso che il protagonista di *Lo stadio di Wimbledon* compie a Trieste è dato da un avvicinamento graduale e anche affidato al caso, attraverso spinte esogene ed endogene, sulle tracce di persone, cose, ambienti che hanno conosciuto l'intellettuale che si è eclissato dallo scrivere come forma di esistenza.

Solo alla fine del suo viaggio, a Londra, forse, capirà perché «entrare nella vita degli altri ed aiutandole a cambiare o a decidere»⁷ aveva suggerito allo studioso di non scrivere nulla di definito. Si tratta di un viaggio quasi metafisico, con il panorama dello stadio di Wembley che ricorda alcune visioni protrate e concentrate solo su alcuni particolari e dettagli, tipiche del cinema di Michelangelo Antonioni.

Nel 1985 per la sua seconda opera, *Atlante occidentale*, il viaggio di Del Giudice è costruito attraverso il percorso culturale di due uomini: uno scienziato ed un letterato che casualmente si incontrano a Ginevra.

Il viaggio permea l'opera, tra il desiderio di raggiungere il laboratorio del CERN, ove i fisici rincorrono il *viaggio* degli elettroni, e l'attrazione dello scrittore-viaggiatore Del Giudice, attraverso il suo alter ego, il fisico Brahe, nei confronti della scoperta della creazione di un'opera letteraria.

La costruzione letteraria è vista da una diversa prospettiva dallo scrittore Epstein, interpretando la sua ansia di andare e di permanere contemporaneamente nei due ambiti, scientifico e letterario, per capire e *sentire*, con il coronamento, al termine del racconto, dell'incontro dei due protagonisti della vicenda, Brahe ed Epstein nella stazione ferroviaria, altro luogo di mobilità, prima di ripartire dal luogo, in cui si erano casualmente incontrati:

«Sì, piacerebbe anche a me parlare di un sentimento e del modo di produrlo come lei parla dell'anello di una trentina di chilometri. Potrei mai invitarla a visitare dei tempi verbali, dei giunti per incastrare le frasi in modo che si tengano una contro l'altra, come per contropinta? Potrei mai farle vedere il punto esatto dove si genera un'immagine, un gesto, lo snodo di una storia, l'intreccio di un sentimento, indicandole la differenza tra prodotti e ciò che lo produce? Potrei dirle: una storia è fatta di avvenimenti, un avvenimento è fatto di frasi, una frase è fatta di parole, una parola è fatta di lettere? E la lettera è irriducibile? È l'“ultimo”? No, dietro la lettera c'è un'energia, una tensione che non è ancora forma, ma non è già più sentimento, ma chissà quale potenza occorrerebbe per sconnettere quel sentimento della parola che lo rende visibile, dal pensiero che lo pensa istantaneamente, e capire il mistero

⁷ Ivi, p. 131.

per cui le lettere si dispongono in un modo e non in un altro e si riesce a dire: “Lei mi piace”, e il miracolo per cui questo corrisponde a qualcosa»⁸.

Il viaggio attraverso il CERN verrà effettivamente compiuto da Del Giudice nel 1984 per capire il metodo e l’ambiente scientifico, laddove si fa effettivamente ricerca, nella quotidianità dei rapporti e del procedere della vita, ed il percorso che venne compiuto nel maggio di quell’orwelliano anno verrà descritto nel *Taccuino di Ginevra*, pubblicato nel 2019, a cura di Enzo Rammairone, in appendice ad *Atlante occidentale* e fino ad allora rimasto inedito. Tale avvicinamento al mondo della scienza da parte di un letterato presenta analogie, *mutatis mutandis*, con il viaggio verso Trieste del protagonista di *Lo stadio di Wimbledon*, alla ricerca del mistero, non della natura delle particelle, ma della mente dell’uomo/intellettuale Roberto Bazlen:

Il lungo viaggio in treno, di giorno: il lento cambiamento del paesaggio, e il tempo, che cambia parecchie volte dalla pioggia al sole.

Stresa, Varzo, Domodossola: luoghi di confine, stretti, come sempre, all'interno di gole tra montagne, conche e torrenti, centrali elettriche, piccole dighe, case cantoniere. Tutto molto affollato, nel verde, e piuttosto aspro⁹.

In generale, Del Giudice è attratto dalle esperienze di viaggio di esploratori e di uomini che cercarono di conoscere il *senso del vivere*: «Ho sempre viaggiato per conoscere e per ascoltare le storie che i luoghi racchiudevano, e con le storie, le persone e la loro vita»¹⁰, non legato necessariamente dalla scrittura di un percorso narrativo.

In tal senso, un percorso di viaggio, a cui più volte Del Giudice si avvicina e che ripercorre, fu quello costituito dalle esperienze di volo e di ricerca del poeta-aviere Antoine de Saint-Exupéry, che lo stesso Del Giudice affronterà nel luglio 1991, rifacendo il medesimo suo ultimo volo il 31 luglio 1944, che si concluse con l’abbattimento del velivolo ad opera della contraerea tedesca, e che costituirà una serie di articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» nell’estate 1991. Il viaggio di rievocazione delle prodezze di Antoine de Saint-Exupéry corrisponde anche alla necessità atavica dell’autore di volare e di vedere le cose da un diverso punto di vista, come ci confida l’autore nel racconto *E tutto il resto?* tratto da *Staccando l’ombra da terra*:

Come aviatore venivo dalla strada, avevo alle spalle una lunga carriera di camminatore, avevo sempre camminato molto e quasi sempre guardato in terra.

Ero ipnotizzato dal movimento, dallo scorrimento del paesaggio in miniatura.

Fin da ragazzo, camminando e guardando in terra mi sembrava che quella traslazione somigliasse a ciò che si sarebbe potuto vedere da un aereo: il tutto in proporzione, perfino la velocità risultava adeguata, le giunture dei marciapiedi erano strade che perimetrano isolati, laghi dentro vulcani le pozzanghere, i rigagnoli fiumi in piena con affluenti¹¹.

⁸ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino 1985, ed. 2019, pp. 137-138.

⁹ Ivi, p. 173.

¹⁰ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, Einaudi, Torino 2013, p. 13.

¹¹ Daniele Del Giudice, *Staccando l’ombra da terra*, cit., pp. 23-35.

Del Giudice attraversò anche una nuova dimensione di viaggio, come scoperta di un luogo totalmente alieno.

Nell'ultima sua opera a respiro di romanzo, *Orizzonte mobile*, pubblicato nel 2009, infatti, il viaggio raggiunge il suo apice di difficoltà e di distacco fisico e mentale dai luoghi familiari, con la raccolta degli articoli pubblicati molti anni prima, nel corso della primavera del 1990 sul «Corriere della Sera», dedicati al reportage, non semplicemente come racconti di cronaca, dell'esperienza del viaggio verso il luogo più estremo della Terra, l'Antartide.

Per quale ragione Del Giudice, che, sostanzialmente, a partire dagli interessi comuni dei personaggi, aveva fino ad ora costruito storie a sfondo autobiografico, dove però lo *stare* era più importante del viaggio fine a sé stesso, si impegnò in un'esplorazione così estrema?

Una risposta, non esaustiva, appare nella premessa dell'opera *Orizzonte mobile* e sembra consistere nella ricerca di un 'grumo', di un punto in cui confluiscono tutte le esperienze e i dolori, in modo tale che la loro esplosione possa creare un gelido silenzio attorno al quale muovere lo sguardo.

Nel più «gelido meridione della Terra» tutti i meridiani terrestri si concentrano, rendendo inutile il tempo che resta assoluto e pertanto in questo luogo unico, inconsapevolmente individuato da Dante per situarci il Purgatorio, si cristallizza l'esperienza.

Il fascino di questa terra, totalmente diversa da ogni altra, attrasse numerosi esploratori, tra la fine del '800 e l'inizio del '900, i quali lasciarono testimonianze scritte sul loro viaggio e sulla consapevolezza di vivere soprattutto un'esperienza esistenziale, al di là del desiderio di raggiungere un primato.

Questo aspetto attrasse Del Giudice a ripercorrerne il viaggio, nell'opera *Orizzonte mobile*, alternando, alle proprie esperienze, quelle di questi viaggiatori.

Particolare attrazione Del Giudice rivolse ai taccuini di viaggio (e qui non si può non richiamare, quasi in un fortuito corto circuito, il già citato *Taccuino di Ginevra*) degli esploratori Giacomo Bove (1852-1887), nel corso della sua spedizione australe italo-argentina del 1882, e del belga Adrien de Gerlache de Gomery (1866-1934) sulla nave *Belgica*, nel corso della spedizione promossa dalla Società Reale Geografica di Bruxelles, realizzata tra il 1897 e il 1899.

Per ciò che riguarda la storia letteraria, spesso la prosa e il pensiero di Del Giudice si accostano allo stile narrativo di Joseph Conrad (1857-1924), secondo il quale il viaggio per mare, attraverso terre ostili e ignote, è costantemente pervaso dal sentimento esistenziale sul senso della vita e della verità mai assoluta, come in *Tifone* (1899), pubblicato a puntate sul «Pall Mall Magazine» tra il gennaio e il marzo 1902, e in *Nostramo* (1904).

Gli stessi brani riportati su *Orizzonte mobile* permettono di realizzare «una 'iperspedizione' che gioca sulla diversità delle prospettive e delle voci ma anche sulla convergenza delle esperienze e dei sentimenti»¹², come afferma l'autore nella nota finale alla sua opera. Tali temi, collegati indirettamente,

¹² Daniele Del Giudice, *Orizzonte mobile*, Einaudi, Torino 2009, p. 141.

sono diffusi all'interno della discontinuità della forma episodica del succedersi in modo quasi casuale, lungo il percorso invece lineare degli articoli pubblicati nel 1990 sul «Corriere della Sera», alcuni dei quali verranno ripresi e raccolti in *Orizzonte mobile*.

Questa serie di articoli rappresentò una novità, tra le più interessanti nel giornalismo di reportage, dedicati all'esplorazione del continente bianco: l'Antartide.

Nella primavera del 1990 per sei puntate settimanali, dal 15 aprile al 1° giugno, Del Giudice effettua il resoconto, per i lettori del quotidiano, del suo viaggio-reportage, che prenderà forma unitaria e compatta nel volume *Orizzonte mobile*, pubblicato da Einaudi quasi vent'anni dopo nel 2009.

Gli articoli hanno un fluire narrativo che ha poco del reportage a cui siamo abituati nello stile giornalistico consueto. Dal punto di vista redazionale e compositivo notevoli sforzi furono compiuti nella redazione del quotidiano di Via Solferino, per contenere in poche pagine le puntate dei racconti giornalistici.

Come accade nella narrativa di Del Giudice, il viaggio e la scoperta colgono particolari aspetti che non evitano di lanciare riferimenti esistenziali e metaforici.

La prima puntata di questo reportage uscì il 15 aprile 1990, con il titolo *Antartide, passaggio a Sud-Ovest*.

Alla partenza verso la Terra del Fuoco, il riferimento per questo mondo capovolto è il centro geografico del Cile che si trova lungo lo stretto di Magellano. Si mostra così la geografia poco nota dell'emisfero australe per noi abituati all'altra metà del mondo.

L'estensione del continente bianco non è, infatti, comprensibile per la sua immensità, così come la sua distanza dalle propaggini più meridionali degli altri continenti, al punto tale che, nonostante la lunghezza del Cile, che attraversa la costa occidentale dell'America del Sud, altrettanta parte del paese si trova dalla Patagonia fino al Polo Sud, lungo meridiani che paiono scomparire e concentrarsi in un punto inavvicinabile. Motivo ricorrente della produzione narrativa di Del Giudice è la geografia come trama in cui incasellare le persone e le loro esistenze nella storia.

Paesaggi vari ed inattesi abbagliano e colpiscono il viaggiatore che, dalla Patagonia alla Terra del fuoco, giunge allo Stretto di Drake, tra popolazioni indigene e antichi casamenti di destinazione militare o insediamenti di colonie penali abbandonate da tempo.

Si tratta di un mondo ostile e quasi irreale che ricorda i paesaggi descritti da Joseph Conrad in *Cuore di tenebra*, quando Marlow risale il fiume Congo nella profondità dell'Africa: viaggio reale ma anche viaggio nell'anima che tanto influì nella narrativa e nella saggistica di Del Giudice.

L'autore, addentrandosi in questo territorio ricco di suggestioni e di stridenti contrasti, con eco shakespeariana afferma: «*Le storie hanno una particolare follia e crudeltà*».

In questa fase, in Daniele Del Giudice domina l'atteggiamento dell'antropologo che descrive la storia delle popolazioni le cui culture sono caratterizzate da tipiche tradizioni sopravvissute da secoli, quasi che, per resistere in queste inospitali terre, occorra rivolgersi ad un riferimento

trascendente lontano da ogni altro, basato su una forma di animismo luminescente e fantasmatico.

Nella seconda puntata, uscita il 24 aprile 1990, dal titolo *Tra i ghiacci: il nido dei quattro venti*, si passa alla situazione ambientale, tra luce e tenebre, di un pianeta ignoto attraversato da condizioni meteorologiche estreme e percorso da esploratori di ogni nazionalità, i quali incontrano enormi difficoltà nello spostamento e nell'adattamento.

Le storie dei vari esploratori si scontrano con una natura indifferente all'uomo, dove è costante la compresenza di natura e storia, il cui rapporto interessa l'autore-esploratore, come tante volte ere già successo nel corso dei suoi percorsi di ricerca.

La stessa estetica delle immagini viene stravolta da un mondo diverso, culla dei venti e di ogni fenomeno visivo e meteorologico, che qui è protagonista nella realtà, in totale assetto di superiorità e di indifferenza alla storia e all'uomo.

Le immagini che si compongono nel cielo, con fenomeni ottici totalmente nuovi, rappresentabili solo con la pittura, e non con la tecnica e la lunga esposizione della fotografia, possono suggerire una parvenza di accostamento alla realtà, senza la possibilità di un sentimento, tanto è violento e immediato il dato esperienziale.

Del Giudice riprenderà la natura stupefacente dell'Antartide in uno dei suoi racconti *Ritornare a Sud*¹³, attraverso la descrizione dei fenomeni luminosi di formazione di miraggi di origine ignota, difficilmente rappresentabili anche mediante supporti fotografici.

In queste pagine emerge la visione dello studioso del dato fisico del fenomeno, che comunque non è sufficiente per dare conto di una serie di eventi ottici e meteorologici, così straordinari che sembrano rifuggire da qualsiasi spiegazione razionale.

Altro rapporto fondamentale, e direi costitutivo del lavoro narrativo e giornalistico di Del Giudice, è quello istituito tra mondo umanistico e mondo scientifico, che, con metodo galileiano, ma con grande modestia, viene manifestato nella terza puntata del reportage *Viaggio attraverso i ghiacci*, pubblicata nella settimana successiva, il 29 aprile 1990, dal titolo: *Dentro le basi, tra i Russi e i Cinesi*.

L'autore-esploratore viene invitato da Xie Zichu, Vicepresidente del «Comitato internazionale della neve e del ghiaccio» a leggere la storia e la memoria della Terra, attraverso la visione di strati di un ghiacciaio, che, lungo una sua sezione trasversale, non risulta uniforme, ma cangiante e con colori che descrivono sia lo stato fisico, che determina quel particolare colore, sia la sua storia. Come afferma Xie Zichu rivolto all'ignaro visitatore:

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

¹³ Daniele Del Giudice, *I racconti*, Einaudi, Torino 2016, pp. 201-205.

La natura, benché indifferente, con tono leopardiano, alla presenza dell'uomo, si rende però leggibile da chi, non solo ha competenza, ma soprattutto possiede adeguata sensibilità per la bellezza.

Non si può non rivedere lo stesso parallelismo tra natura e studi laboratoriali presente in *Atlante occidentale*, dove la natura, in quel caso, è ancora più distante, trattandosi del moto di particelle subatomiche all'interno delle gallerie dell'acceleratore del CERN, ed è mediata da strumenti di misura che indirettamente manifestano l'oggetto da misurare attraverso grafici digitali di grandezze fisiche correlate al loro moto.

Il recupero del sentimento che permette di riacquisire il legame di amicizia tra i protagonisti che hanno, anche se in campi diversi, la stessa curiosità per le cose si manifesta in *Atlante occidentale*, al termine della storia: essi convengono sull'importanza del *sentimento*, non tanto e non solo della descrizione della storia. «La scriverà qualcuno?» «Non so, penso di no. L'importante non era scriverla, l'importante era provarne un sentimento».

La geografia come motore della storia: l'Antartide, questo pianeta alieno, animato da strane e bizzarre creature, lontano da ogni altro continente, ha una storia che discende dalla sua posizione, che, prima di «cadere in fondo al mondo», era unita con altre terre e quindi aveva una storia diversa (piante e resti fossilizzati dimostrano che milioni di anni prima la sua storia era la stessa dei territori continentali dell'attuale savana africana).

Ecco un esempio della tesi di Del Giudice antropologo, indagatore di storie che discendono da luoghi e quindi da una tipica “geografia fisica”.

A sua volta, la storia futura dell'Antartide determinerà le storie e le geografie degli altri luoghi: i tre chilometri di spessore di ghiaccio, che ricoprono la terra dell'Antartide, se dovessero sciogliersi (ipotesi già studiata diversi anni fa) causerebbero l'innalzamento del mare di duecento metri circa, modificando la geografia e dunque la nostra storia che sembra indipendente da un continente, che appare a noi lontano quanto quello dei pianeti del sistema solare.

In questa terra estrema, paradossalmente, si realizza, con vera unità di intenti legata ad obiettivi concreti, la comunità internazionale di studiosi che vivono in laboratori, che sono le case, quali avamposti delle nazionalità a cui appartengono. È una specie di CERN del ghiaccio, dove la ricerca di senso, di scoperta e di condivisione di cose rende normale il vivere insieme, in totale distanza dalle storie dei paesi di origine, che, in quegli anni di rivoluzioni geopolitiche, sono coinvolti dalle conseguenze della caduta del muro di Berlino del 1989, in modo che le certificazioni che possiedono gli scienziati tedeschi, ormai non più valide, li rendono apolidi di fatto in una realtà priva dei canonici agglomerati umani, come paesi e città.

Sopravvivono in quelle condizioni estreme le idee primordiali ma essenziali di intimità sensoriale: di casa, di caldo, di vicinanza ricercata nella solitudine esterna siderale.

L'Antartide è una terra di tutti e di nessuno e le storie della sua scoperta, nel Sud del mondo, dove i luoghi sono punti di intersezione di linee e di schemi fisici (il sud geografico-il sud magnetico...) rappresentano poli di attrazione irrinunciabili per gli esploratori di terre ignote (Shackleton, Scott,

Amundsen, esploratori anche italiani) per ragioni diverse e secondo linee di ricerca e di viaggio parallele.

Lo stato dell'individuo è anch'esso determinato dalla terra in cui è destinato a vivere: in un luogo, posto al Sud di tutto, dove i meridiani si concentrano in solo punto, attorno a cui il paesaggio è terribilmente costante, con un clima che determina quello dell'intero pianeta, Del Giudice non riesce a non essere colpito dal carattere di chi a lungo doveva convivere su un pianeta alieno: stati di eccitazione cangianti da depressione e follia, come i colori del ghiaccio mutevoli tra infinite sfumature.

La stessa nozione di tempo, scandito dal passaggio di fuso orario, si concentra al Polo: ogni scienziato adotta orari diversi in relazione al fuso orario a cui appartiene il proprio paese, ma, come in volo, in cui si concorda un unico orario, il Polo Sud concentra in sé il tempo in uno stesso cronometro universale.

Nella quarta puntata del reportage, pubblicata l'8 maggio 1990, dal titolo *Il misterioso stress dei pinguini*, Del Giudice si trasforma in etologo, descrivendo con tenero umorismo varie storie e vicende dei buffi abitanti dell'Antartide, i pinguini «l'essere al tempo stesso così impeccabili ed impacciati».

La versione pubblicata sul «Corriere della Sera», rispetto a quella riportata nel volume che raccoglierà gli articoli che stiamo analizzando, è più stringata e descrive anche episodi più macabri, ma contiene le modalità con le quali i pinguini incedono, tra il loro incedere traballante e l'ansia che trasmettono, tra le relazioni con l'uomo, come anche i goffi tentativi di comunicazione: riecheggiano comportamenti simili a quelli dell'uomo moderno con la tipica fretta e moti antropomorfi di un animale incompiuto. Notevoli sono i tentativi di confrontare l'agire del pinguino con quello umano; tale parte del reportage sembra sia stata quella più autobiografica dell'autore, quella in cui il *sentire* dell'autore si fosse accostata maggiormente ad una natura non necessariamente cristallizzata e inesplicabile.

Anche in questo caso la descrizione del comportamento straniante del pinguino sembra confermare la follia e l'atemporalità del luogo, con il commovente episodio del pinguino, che forse non del tutto ignaro di aver perso il suo uovo, ne cova uno di ghiaccio, rimanendo mortificato ad essere stato scoperto.

Il tema dell'assenza e della presenza, curato da Del Giudice in diversi articoli e testi, come nello *Stadio di Wimbledon*, ritorna in modo efficace e metaforico rispetto al tema dell'assenza, nella situazione del pinguino che non comprende la presenza o assenza dell'uomo verso cui si muove non percependone l'esistenza lungo il suo percorso:

Del resto questi uccelli hanno una loro speciale idea della presenza e dell'assenza, come ebbi modo di constatare un giorno con un involontario esperimento. Mentre uno di loro tornava dall'acqua verso il suo posto nella rookery mi son trovato sulla sua traiettoria; prima mi ha guardato stupito, poi ha cercato di attraversarmi come se non esistessi. Avanzava, urtava contro le mie gambe, faceva marcia indietro. Dopo un po' ha cominciato a colpirmi con le natatorie. A me veniva da ridere, ma i colpi erano velocissimi facevano male. Dato che non mi spostavo, ha compiuto un giro completo della rookery, e io a mia volta ho fatto un passo aspettandolo sul lato

opposto. Quando è arrivato e mi ha visto ancora lì aveva un'espressione di totale incredulità. Il suo ragionamento era ineccepibile: aveva fatto un giro intero, perciò io dovevo essere sparito, non potevo esserci ancora. Un giro completo vale un cambiamento delle cose, altrimenti che si gira a fare?¹⁴

L'osservazione e il dialogo esploratore, vere caratteristiche del procedere narrativo dell'autore, si esplicano in modo completo nella quinta puntata del viaggio, pubblicata il 22 maggio 1990, dal titolo *Il buco dell'ozono sulla mia baracca*.

La realtà può essere sentita e può essere misurata: gli strumenti di misura sono necessari per orientarsi in questo deserto di gelo ed anche per effettuare misure, per verificare se i fenomeni a noi noti siano ancora verificabili e veri in un mondo così diverso da ciò a cui siamo abituati, come il pendolo quale strumento di misura per verificare se la forza di gravità sia uguale alla forza che si registra alle nostre latitudini.

Esperienza che venne condotta, nel 1829, già dall'ufficiale Henry Foster, sulla baia Pendulum Cove di un'isola vicino alla costa dell'Antartide, e «che osservò qui con il pendolo il magnetismo terrestre e la gravità»¹⁵.

Misurò con grande difficoltà, viste le condizioni meteorologiche non agevoli, il periodo di oscillazione del pendolo, a parità di temperatura e pressione standard, e si verificò che risultava minore, rispetto ad altre latitudini più basse e pertanto era più alta l'accelerazione di gravità ai Poli e dunque il peso è maggiore ai Poli rispetto all'equatore¹⁶. La spiegazione data da Del Giudice è un poco confusa, riferendosi al «convergere verso i poli delle linee di forza magnetica, cioè la gravità...»¹⁷. Però forza di gravità e forza magnetica sono forze di natura diversa, anche se i fisici stanno tentando, ancora senza successo, di farle rientrare nella stessa forza.

Si può perdonare l'autore per questo errore, Del Giudice non è un fisico, ma è raro nella letteratura italiana, fatto salvo per Primo Levi (che era chimico di professione), Carlo Emilio Gadda (ingegnere) e Italo Calvino (scrittore, ma cresciuto in un ambiente familiare scientifico) individuare un autore così profondamente coinvolto dalla realtà scientifica, che è intersecata e lambita da aspetti e contenuti esistenziali non quantizzabili.

La stessa realtà fisica, del resto, misurata in un ambiente così estremo rende impraticabile riprodurre esperienze da laboratorio controllato, a meno che non si studino e non si sviluppino, in tali latitudini, esperienze estreme.

In tal senso, va recepita la descrizione delle aurore australi: luminescenze nel cielo caratterizzate da moti imprevedibili di particelle emesse dal Sole.

In questo luogo, come in prossimità del Polo Nord, il campo magnetico è più intenso e quindi le particelle subatomiche emesse dal Sole (il vento solare) interagiscono massimamente con il campo magnetico della Terra e

¹⁴ Daniele Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 8-9.

¹⁵ Ivi, p. 120.

¹⁶ Il tempo, o meglio il periodo di oscillazione T di un pendolo semplice di lunghezza l , è inversamente proporzionale all'accelerazione di gravità g : $T = 2\pi \sqrt{\frac{l}{g}}$, il peso di un corpo è poi dato dal prodotto della sua massa per l'accelerazione di gravità: $P=mg$.

¹⁷ *Ibidem*

quindi si muovono lungo percorsi elicoidali determinando, interagendo con i gas dell'atmosfera terrestre, i drappeggi colorati, che Del Giudice osserva in compagnia di un fisico esperto in aurore australi Jong-Woo Kim.

Non si può non rinvenire in tale episodio il parallelismo con il fenomeno simile a cui assiste il fisico Brahe con lo scrittore Epstein in *Atlante Occidentale*, scritto cinque anni prima della redazione di tali articoli, osservando i colorati fuochi d'artificio, lanciati in prossimità del Lago di Ginevra. L'amicizia tra uomini, entrambi interessati agli stessi oggetti, pur provenienti da culture e preparazioni diverse, seppur accomunati dalla stessa curiosità e sentimento, è un topos letterario comune nella produzione di Del Giudice.

Nell'articolo in questione altri fenomeni, anche più attuali, costituiscono elementi di discussione, fenomeni che comunque sembrano segnare una diversità di questa terra, facendo apparire situazioni estreme che permettono di capire meglio la realtà del pianeta in cui siamo abituati a vivere.

La ionosfera, zona atmosferica di gas che, interagendo massimamente con il vento solare, rendendo visibile i suoi effetti proprio ai Poli, è in realtà diffusa per l'intera atmosfera terrestre e permette la trasmissione delle onde elettromagnetiche, oltre a difendere gli esseri viventi dalle radiazioni solari.

Il buco dell'ozono, espressione coniata decenni fa e di per sé locuzione errata e fuorviante, non è un buco tra le nuvole, come un fisico di una base sovietica si premura di spiegare, irridendo il nostro scrittore-scopritore, indicando uno squarcio nel cielo circondato dalle nuvole come il *buco* dell'ozono: «Eccolo lì, ci pensa? proprio sopra la mia baracca».

Non in tanti sanno, in effetti, che, per *buco*, si intende un assottigliamento dello strato dell'ozono che protegge la Terra dai raggi ultravioletti sprigionati dal Sole. E proprio in corrispondenza dell'Antartide, un vortice invernale fa convogliare lo strato di ozono della stratosfera in massima parte proprio in corrispondenza del Polo Sud, facendo percepire in modo più evidente il suo assottigliamento dovuto a spray e gas sprigionati dalla civilizzazione.

Le riflessioni di Del Giudice recepiscono la globalizzazione dei fenomeni e di come gli effetti locali non restino dove sono stati prodotti, ma colpiscano ovunque, esprimendo così una coscienza ecologica ante-litteram.

Lo stesso continente antartico subisce tutti gli effetti del globo, ma non producendo elementi inquinanti, è pertanto la cartina al tornasole della situazione globale in termini di inquinamento, che qui si raccoglie. In tale laboratorio permanente, e che così fu considerato già dalle prime esplorazioni, oltre a raccogliere le scorie e le testimonianze delle terre lontane che abbracciano questo mondo desolato, lo scambio è anche in vantaggio dell'intero globo: «è il freddo indispensabile per il grande processo termodinamico globale».

È il grande pozzo freddo del mondo che può costituire la riserva di acqua dolce per l'umanità, considerazioni, queste, di grande attualità tenuto conto che, dopo più di trent'anni da quando fu pubblicato questo articolo, l'emergenza del riscaldamento globale rende l'Antartide una possibile salvezza per il futuro e, al tempo stesso, fonte di un cataclisma finale se tutta l'immensità di ghiaccio dovesse liquefarsi, a causa dell'attuale, progressivo e inesorabile riscaldamento globale del nostro pianeta.

La storia nei racconti di Del Giudice è sempre intrecciata con la geografia, sia negli articoli-racconti sia nelle narrazioni più ampie, come per l'Antartide, raccontata dagli esploratori e sviluppata lungo le ere geologiche, e che, con un rapido time-lapse, se ne potrebbe vedere lo spostamento da un supercontinente unito a Sud con ciò che diventerà Africa e Sud America fino a spingersi al Sud assoluto del globo, modificando la sua storia e il suo clima.

Anche in campo geografico il continente bianco non è come appare. Se si giungesse, con una perforazione particolarmente profonda, alla terra su cui poggia la gigantesca massa di ghiaccio, il paesaggio sarebbe profondamente diverso, la sua sostanza interna disvelerebbe una realtà del tutto nuova e imprevedibile: isole, crepacci, catene montuose, che sarebbero visibili solo dal volo, come si descrive nel saggio *Il mondo come carta geografica* tratto dall'opera, raccolta di riflessioni, *In questa luce*¹⁸.

Il 1° giugno 1990 viene pubblicata sul «Corriere della Sera» la sesta e ultima puntata del reportage del viaggio di Del Giudice in Antartide: *Il congedo dai ghiacci*, con il sottotitolo affascinante: *Il cinema celeste della notte polare*.

I congedi dalle persone e, soprattutto dalle storie e dai luoghi, sono situazioni che Del Giudice vive con una voluta sospensione dell'azione, quasi a lasciare tempo alla mente di far sedimentare il sentimento, come era avvenuto cinque anni prima, con il congedo tra Epstein e Brahe al termine di *Atlante occidentale*.

È un congedo in cui si catalizzano i sentimenti dello spazio e del tempo: lo spazio composto da ghiaccio iridescente e da cielo tracciato da luminescenze spiegabili dalla scienza, ma comunque di sapore misterico e prodigioso, in un *cinema celeste* e fuori dal tempo. Per il tempo, l'Antartide possiede la singolarità di concentrare nel suo Polo tutti i meridiani che si fermano pochi chilometri prima e giungono idealmente ad unico tempo, in modo che si può passare da un meridiano all'altro con spostamenti minimi.

Tale singolarità della posizione delle terre del Polo forse non è da escludere per la scelta effettuata da Dante per costruire in questo luogo prodigioso il monte del Purgatorio, anche se nel '300 non era assolutamente chiaro come potesse essere la Terra nell'altro emisfero.

Di questo posto unico, i pinguini paiono i sacerdoti e i protettori, in quanto «possiedono il potere in nome delle forze del Bene e dell'Ilarietà», come espresso nel quarto capitolo del reportage.

È una terra unica che sembra essere stata mandata in esilio dal resto del globo e che la rende inarrivabile e surreale.

La letteratura del continente bianco si è sviluppata attorno all'esplorazione temeraria di coloro che, per primi, solcarono tale terra indefinibile, per conoscere una realtà mai detta prima, mai esplorata, di cui si doveva non solo raccogliere dati, ma dare un *sentimento* a tali novità assolute.

Le storie degli esploratori, che si susseguirono alla ricerca del Polo, si dipanano attraverso sentimenti contrastanti e individuali, dal solitario Amundsen, che punta al Polo Sud e lo raggiunge per primo, senza però lasciare risultati scientifici significativi, né aspetti di risonanza umana, alla

¹⁸ Daniele Del Giudice *In questa luce*, cit., pp. 141-159.

implacabilità dell'etica militare di Scott, che, rassegnato, si fa morire dopo i suoi compagni ed aver scritto a tutti il suo ultimo saluto, alla generosità di Shackleton, il più amato, che, rinunciando agli obiettivi che si era prefissato, preferisce tornare indietro e salvare i compagni attraverso un viaggio di andata e di ritorno eroico. È l'ultima letteratura delle esplorazioni geografiche e dei romanzi di avventura, scritte da coloro che ne furono protagonisti.

La partenza dell'autore, giornalista e narratore dell'unicità di un luogo surreale, è accompagnata, come ultima visione, nell'aereo che sta lasciando l'Antartide, dalla creatura più antropomorfizzata lungo il racconto: un pinguino solitario traballante o danzante sulla banchisa, non si sa se dominato dalla gioia o dall'incertezza del futuro della sua esistenza.

A seguito dell'uscita di *Orizzonte mobile* nel 2009, Del Giudice tornerà a riflettere su tale esperienza. In una delle ultime pubblicazioni editoriali, prima dell'avanzata inesorabile della malattia, che porterà l'autore in altre silenziose imprese mentali solo a lui note, il 1° marzo 2009, verrà pubblicato, sempre sul «Corriere della Sera», un dialogo tra Daniele Del Giudice e Claudio Magris: *Orizzonti mobili: L'esploratore Del Giudice in viaggio verso l'ultimo Sud*, esemplare per chiarezza e profondità. Nel Polo non c'è nulla, forse il vuoto dove viaggiano i neutrini, particelle elusive che sono insensibili, quasi fantasmi della realtà, ma lì si condensa ogni cosa, come i meridiani terrestri che in tal punto si concentrano, rendendo il tempo una variabile unica e quasi implosa.

Anche nei contesti più solitari e apparentemente alienanti la relazione e il sentimento della simultaneità nello stesso luogo costituiscono l'essenza del racconto.

Così come viene ribadito, in tutte le opere di Del Giudice sono costanti l'esigenza e l'attenzione per il reciproco rapporto tra scienza e letteratura, fino a identificarsi, come accadde con Galileo Galilei, tra scoperta e riflessione autonoma.

Anche l'intervistatore, Claudio Magris, è consapevole della necessità di un nuovo linguaggio per descrivere la nuova immagine del mondo, come Lucrezio l'aveva realizzata per la fisica epicurea.

La grande vicinanza tra Magris e Del Giudice venne ulteriormente suggellata in un articolo sul «Corriere della Sera», dal titolo *Quel giorno all'improvviso ho avvertito uno scricchiolio*, del 3 settembre 2021, all'indomani della prematura scomparsa di quest'ultimo. Tale articolo venne poi riportato all'interno della pubblicazione dell'agosto 2022, in occasione dell'anniversario della morte¹⁹.

Tornando all'incontro con i pinguini, verso i quali Del Giudice prova una vicinanza per il loro essere impeccabili ed impacciati al tempo stesso, Claudio Magris ravvisa tale similitudine tra il comportamento di tali esseri ineffabili e la sensibilità della scrittura di Del Giudice:

¹⁹ *Staccando l'ombra da terra*, con testi di Massimo Cacciari, Roberto Ferrucci, Ernesto Franco, Claudio Magris, Cesare Segre, Antonio Troiano, Einaudi-RCS MediaGroup, Milano 2022.

Impeccabile nella scrittura pacata ed inesorabile ed in tutto lo stile della sua persona, egli non è certo esteriormente impacciato. Ma c'è in lui [...] un impaccio metafisico; il senso profondo (e sempre pudicamente ricacciato in fondo al cuore) che la vita è un impaccio, un disguido, uno scarto tra la precisione della cartografia e la superficie curva della Terra deformata dalla pur rigorosa carta geografica, tra la necessità di dire e il silenzio, tra le cose palpabili ed amabili e la loro conoscenza o espressione che le dissolve, tra l'amore per la vita e lo sgomento che essa incute²⁰.

Gli articoli pubblicati da Del Giudice, sul viaggio in Antartide, riecheggiano le esplorazioni narrate da Joseph Conrad, come le vicende descritte da Robert Louis Stevenson (1850-1894) in *Isola del Tesoro* (1833), che costituiranno un tema di un articolo sul «Corriere della Sera», su cui torneremo. Anticipandone i contenuti, Del Giudice afferma che Stevenson non è inscrivibile solo nel filone degli autori di libri di avventura per ragazzi, perché, al di là della manifestazione dell'azione, esiste tratteggiata una ricerca psicologica non manichea tra bene e male, in relazione al comportamento dei personaggi che agiscono all'interno delle movimentate trame, come in *un luogo che avesse in sé racchiusa la suggestione di una storia*²¹:

«Certi giardini stillanti, – scriveva Stevenson, – reclamano a tutti i costi un delitto; certe vecchie case esigono di essere popolate di fantasmi; certe coste sono messe da parte per i naufragi. E ancora altri luoghi sembrano rispettosi del loro destino, suggestivi e impenetrabili... Sentiamo che deve accadere qualcosa: non sappiamo che cosa, purtuttavia ci mettiamo a cercarlo»²².

Non casualmente, a proposito dell'analisi dei luoghi in cui incardinare l'azione dei romanzi o dei viaggi, l'articolo successivo alla serie dedicata al viaggio in Antartide, che venne pubblicato il 15 agosto 1990, dal titolo *Tutti a rimirar quest'onde azzurre*, dove nell'occhiello si enuncia il soggetto, *Alla grande tradizione italiana di pesca, viaggi, cantieri navali, non si accompagna una letteratura sulla vita di mare*, Del Giudice espone una riflessione interessante relativa alla letteratura italiana.

Ci si pone la domanda su come la letteratura italiana si ponga nell'ambito dei racconti di avventura, di taglio anche psicologico in questo campo, dove diverse opere europee costituirono un habitat molto avvincente nel panorama culturale del secolo diciannovesimo e ventesimo, trovandolo nell'ambientazione marina.

Ebbene, paradossalmente, a differenza della letteratura anglosassone, dove spesso nella narrativa si descrivono le avventure anche metaforiche di lotte e viaggi, basti pensare a *Moby Dick* di Henry Melville (1851) o all'ampia produzione di Joseph Conrad, da *Tifone* (1903) a *Nostramo* (1904), e di Robert Stevenson, che descrive il mare quale protagonista, con il suo mistero e forza indomabile, nella narrativa italiana, invece, il mare, che circonda la penisola per tre quarti del suo confine, non è mai stato preso in

²⁰ Claudio Magris in *Orizzonti mobili, L'esploratore Del Giudice in viaggio verso l'ultimo Sud*, «Corriere della Sera», 1° marzo 2009, pp. 36-37.

²¹ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 40-48.

²² Ivi, p. 42.

considerazione per realizzarne un'ambientazione di opere narrative: il mare è stato visto dalla riva, dalla posizione di osservatori ben appostati sulla terra.

Il mare è visto da lontano, *da lungi*²³ come viene ripreso in Leopardi, sia nella poesia sia nella prosa.

Esiste un testo, in effetti, che più di altri poteva essere considerato un romanzo di mare, *I Malavoglia* di Giuseppe Verga (1840-1922), pubblicato nel 1881, ma la storia dei pescatori si sviluppa sulla terra. Il mare è un luogo da cui ricavare le risorse per la sopravvivenza, ma non è mai un protagonista o almeno uno spunto per narrare di viaggi in cui la natura della navigazione possa non essere uno sfondo passivo.

Anche Emilio Salgari non viene considerato da Del Giudice uno scrittore di storie di avventure di mare: troppo esotico e soggettivamente associato a racconti legati alla letteratura per i giovani.

Sorprendentemente Del Giudice individua in un classico della letteratura per ragazzi (spesso, a torto, considerata minore) un testo dove si esprime una lotta del mare con i suoi abitanti: *Pinocchio* di Carlo Collodi, pubblicato nel 1883, nella parte in cui il burattino fugge in mare e viene ingoiato da una balena e ci vive con naufraghi e resti di relitti, ritrovando il padre, fuggendo poi su un tonno, realtà quasi mitica e leggendaria.

Del Giudice termina l'articolo con rassegnazione e delusione, per ciò che attiene la letteratura italiana contemporanea, che non può costruire nulla di ciò che non è stato affrontato nei secoli precedenti, con l'ambientazione marina vista e non vissuta e che ora rimanda solo a idee vacanziere ed ecologiche.

Insomma, nonostante le tradizioni marinesche (conquiste geografiche e viaggi in mare, si pensi anche al viaggio in mare dei Mille di Garibaldi), ben poco la letteratura italiana ha costruito su tali profonde tradizioni e legami con la propria storia marinara.

Dagli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» del 1990, dedicati al viaggio dell'autore in Antartide, al libro del 2009 *Orizzonte mobile* sono trascorsi quasi venti anni.

È lecito, pertanto, chiedersi come si possa essere giunti a tale opera, che non può essere solo una raccolta di articoli giornalistici, sebbene uniti da una serie di appunti meditati frutto di un viaggio di alcuni giorni e che, nel corso di questo lungo periodo, non possa essere rimasta senza ricadute dalle esperienze letterarie e critiche successive.

Innanzitutto, il tracciato di *Orizzonte mobile* è intramezzato, come in un confronto temporale tra storie di esploratori, da estratti di viaggi analoghi compiuti secoli prima da due esploratori già indicati precedentemente: Giacomo Bove e Adrien de Gerlache de Gomery.

Gli appunti di tali esploratori sono stati scelti per la loro vivacità narrativa e descrittiva, come afferma Del Giudice in nota al volume. Tale contrappunto ha lo scopo dichiarato di costruire una ipotetica "iperspedizione" che contribuisca a «giocare sulla diversità delle prospettive e delle voci ma anche sulla convergenza delle esperienze e dei sentimenti»²⁴.

²³ Giacomo Leopardi, *A Silvia*, «Mirava il ciel sereno,/ Le vie dorate e gli orti, / E quindi il mar da lungi, e quindi il monte».

²⁴ Daniele Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 141.

Il silenzio di Del Giudice tra le ultime opere (*Staccando l'ombra da terra* del 1994, *Mania* del 1997) e *Orizzonte mobile* del 2009 risulta di più di dieci anni, quindi, a maggior ragione, *Orizzonte mobile* costituisce un'opera che, nonostante le apparenze, risulta complessa, frutto di un lavoro di sintesi delle precedenti produzioni.

Sono presenti i principali temi che sono stati pubblicati sia nelle precedenti opere sia negli articoli pubblicati sul «Corriere della sera», che andremo ad analizzare.

La luce viene esaltata in *Orizzonte mobile*, come presenza, in opposizione al buio alternandosi nelle terre prossime al Polo Sud, con frequenza semestrale, evidenziando così la permanenza del buio e della luce, in modo simile al giorno e alla notte, con una espansione del ritmo giorno-notte portandolo all'estremo di un anno.

Nel racconto *Nel museo di Reims*²⁵ la cecità di Barnaba si avverte con passaggi di luci ed ombre nella visione dei quadri, accostando la luce al colore e alla sua ineluttabile perdita che gli fa rendere, con maggiore desiderio ma profonda tristezza, la mancanza della luce per poter apprezzare i quadri. Il rapporto di fiducia con colei che lo accompagna, Anna, tiene unito il sentimento che Barnaba prova nel sentirsi, anche se ingannato, non più solo.

Il problema della rappresentazione della luce in un ambiente estremo viene risolto con la memoria delle immagini da ricostruire al ritorno dal viaggio con la pittura, non potendosi risolvere con la fotografia. In tal senso si colloca la lettera, immaginata da Del Giudice, scritta da Edward Wilson, biologo e pittore nelle traversate con Scott nel 1902 e 1912, presente nell'opera *I racconti*²⁶ dal titolo *Ritornare a Sud*, in cui l'esploratore, colpito da fenomeni ottici inenarrabili, ritiene che solo con la pittura al rientro dalla spedizione, si possa rappresentare un luogo e fenomeni unici, laddove sembra che la natura, indifferente all'uomo, permetta l'origine di ogni fenomeno atmosferico.

Il cielo, ambiente del volo aereo in tante opere e articoli correlati, qui è il protagonista silente e distante dall'intervento umano: le aurore australi lasciano attoniti i pochi spettatori, non lasciando possibilità di entrare direttamente in tale palcoscenico ma solo di ammirarne la bellezza:

Il cielo è l'altra metà del paesaggio, una specie di sfera di cristallo che può essere usata per vedere. A latitudini diverse accadde agli esploratori di scorgervi, riflessi nei miraggi, le navi e i compagni lasciati lontano, e i miraggi erano reali, solo le dimensioni ingannavano, sembrava tutto più grande e più vicino.

Le nubi iridescenti e le aurore australi che squarciavano l'azzurro per effetto del vento solare non erano ancora nulla in confronto ai pareli e ai paraseleni, quando il Sole la Luna si presentavano accompagnati da lune e soli gemelli o circondati da sezioni d'arco o croci luminose, che l'immaginazione riceveva come simboli teosofici o giocosi, e che erano il prodotto del passaggio dei raggi in un cielo intriso di minuscoli cristalli di ghiaccio.

²⁵ Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Mondadori, Milano, 1988 (poi Einaudi 2010).

²⁶ *I racconti* (Einaudi 2016). Il racconto *Ritornare a Sud* venne pubblicato in «Idra» Semestrale di Letteratura, II, 4, 1991, pp. 9-19.

Edward Wilson, biologo e pittore, il personaggio più amato della ‘banda antartica’, vide il suo primo parelio nel 1902. Tirò fuori di corsa il teodolite e misurò tutti gli angoli e le distanze dei cerchi luminosi tra di loro, e annotò: «Era una visione stupenda ma molto difficile da descrivere, però sono riuscito a fare degli schizzi che credo potranno rendere un'idea». Le lastre fotografiche dell'epoca avevano tempi di posa troppo lunghi, e poi erano in bianco e nero, e i fenomeni ottici troppo mobili perché vi potesse restarne qualcosa. Così Wilson faceva degli schizzi a matita durante le marce e accanto a ogni forma luminosa appuntava il colore, arancio, giallo, violetto, trasformandoli poi in acquarelli nei momenti di riposo alla baracca.²⁷

Altro aspetto è dato dalla cura degli oggetti, soprattutto dalla lenta e costante ricerca laboratoriale, come si ricorda in *Atlante Occidentale* (1985): dall'acceleratore di elettroni e positroni del CERN, si passa al veloce ed ineffabile viaggio dei neutrini che non interagiscono con alcuna forza e pertanto solo nei siti, posti nella profondità della banchisa in Antartide, si può effettuare lo studio.

Tema ricorrente nei racconti e in tutte le opere, da *Mercanti del tempo*²⁸ allo *Stadio di Wimbledon* è il tempo: il tempo sia come sfondo in cui le attività, come il volo aereo, sono destinate a svolgersi in perfetta sincronia con la torre di controllo²⁹, sia come qualcosa di ineluttabile, sfuggente e prezioso.

Questo inarrestabile fluire può forse essere fermato solo in un punto: il Polo Sud, singolarità spazio-temporale ove i meridiani collassano e il tempo sembra fermarsi in un attonito vuoto, e dove le storie si coagulano e la vita sembra rallentare mettendo fine ad una rincorsa perenne.

L'Antartide raccoglie in uno stesso luogo tutti gli aspetti della ricerca di Del Giudice, la contrapposizione tra luce e ombra, più volte ricercata, come in *Atlante occidentale*, in cui l'ombra rende fisse le cose, lasciando il ricordo non cancellato dalla luce: i segni dei mobili, ormai portati via, sulle pareti, quale ricordo costitutivo del passato, non devono essere intaccati dalla luce nella casa museo di Voltaire sul lago di Ginevra, presso Ferney, per non perderne il ricordo.

Nella raccolta che ricostruisce il cammino di Del Giudice, *In questa luce*, edito nel 2013, il proposito narrativo dell'autore è evidenziare la provvisorietà e il contrappunto tra luce e ombra associato alle parole.

L'ombra attorno al cono di luce ci porta al visibile ed all'invisibile, forse l'indefinito visivo estremo, che, così efficacemente, viene descritto in *Orizzonte mobile* e che, negli articoli costitutivi, pubblicati quindici anni prima, non era così evidente, ha ora un valore legato alle parole e alla relatività del concetto della visione, visto il bombardamento di immagini reali, ma anche di immagini di cose non reali però più vicine, come icone, alla sensibilità dell'uomo.

²⁷ Daniele Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 95-96, e nell'articolo uscito sul «Corriere della Sera» del 24 aprile 1990, con il titolo *Fra i ghiacci il nido dei quattro venti* [*Viaggio attraverso l'Antartide* / 2].

²⁸ Racconto compreso nell'opera già citata, *In questa luce*, Einaudi 2013, pp. 93-109.

²⁹ Daniele Del Giudice, *Fino al punto di rugiada*, in *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 67-84.

Su quest'ultimo aspetto, esemplificativo è l'articolo del 17 febbraio 1991 sul «Corriere della Sera» dal titolo *Elogio dell'ombra*, ove tutto ciò che è invisibile costituisce comunque una conoscenza, citando ancora Joseph Conrad, «tutta l'arte narrativa è magia, evocazione dell'invisibile in forme persuasive, illuminanti, familiari e sorprendenti».

La struttura dell'opera *Orizzonte mobile* ha poi una caratteristica unica che la distingue dall'insieme cronologico delle puntate del reportage pubblicato sul quotidiano milanese venti anni prima.

L'idea di Del Giudice è di rompere con la successione degli eventi con un prima e un dopo, rendendoli, invece, storie simultanee. Si nota, infatti, che curiosamente l'opera non possiede titoli dei capitoli e nemmeno un indice, che, per definizione, dovrebbe sezionare l'andamento dei fatti, visto che non è una raccolta di racconti.

Si tratta di un'opera unica, dove però le situazioni superano il tempo sovrapponendosi con quelle incontrate molto tempo prima dai più antichi esploratori. È come se le storie fluissero lungo i meridiani per ricongiungersi in un unico punto: «Ogni orologio un fuso, ogni fuso un filo, lungo i fusi le storie colano giù, colano fino a te che nel frattempo sei già arrivato laggiù a guardarle dal di sotto», come afferma l'autore al termine del prologo.

Siamo di nuovo al cospetto del “tempo” che rende necessario fissare un prima e un dopo, attraverso l'ordine delle parole che non possono seguire uno scorrimento temporale fissato a priori ma possono essere concentrate per poi esplodere. La geografia della Terra e dell'Antartide rende possibile così coagulare le storie in un'unica Storia.

Gli articoli del «Corriere della Sera» così serrati e consecutivi vengono in *Orizzonte mobile* sparigliati e permutati con un passaggio che sembra naturale dalle vicende attuali e quelle avvenute più di un secolo prima e viceversa.

Tale intento combinatorio viene dichiarato con l'invito, posto nel prologo dell'opera, rivolto proprio al lettore:

Vorresti gridare subito la tua storia, vorresti dire «Talvolta credi di commettere tutti gli errori passati e futuri», oppure «Se potessi capire come mai è finita così», in bilico sopra un filo, un fuso, ma se è vero che ogni uomo ha in se stesso una camera, la tua è tutta in disordine, sul comò si ammucchiano vecchie fotografie, e tu penseresti «È impossibile ricordare tutto», invocheresti la distrazione perché è la sola che scampa al dolore, e intanto in una scatola nell'armadio di cucina c'è un uovo di pinguino, bucato e svuotato dal bianco e dal tuorlo, riportato dal Sud più profondo, il più profondo e radicale dei Sud, un gelido Meridione. O forse sta per uscire il tuo numero, qualcuno dice «Sai, il mio numero sta per uscire, lo sento, lo so, sono usciti i numeri tutti quelli che conoscevo» e ognuno vedendo la pallina fermarsi nella fossetta non ha nemmeno aspettato che il croupier lo annunciasse ad alta voce, si è alzato e si è incamminato verso la porta, col suo numero scritto sulle spalle, come un atleta al termine della gara, uno di quelli che non solo non arrivano primi ma la corsa la finiscono prima della fine.

Ecco, vorresti gridare subito un grumo di dolore, o di gioia, che non si articola in parole ordinate, ma tutte insieme, esplose come esplose una stella, e c'è un silenzio attonito e glaciale, e dov'è la calma allora, dov'è la tua calma, dov'è il governo, dove la composta malinconia dell'imperscrutabile capitano, un po' distratto, un po' silenzioso, colui che tiene le fila, un uomo sui fili che ha voluto tendersi da sé?

I fili sono trecentosessanta, ma ventiquattro contano più degli altri, dodici verso destra e dodici verso sinistra, e da qui potrei cominciare, ma cominciare significa decidere un prima e un dopo, dare un ordine, isolare dal flusso, rompere la simultaneità, uscire dalla compresenza, fare come se esistesse una frase alla volta, un'immagine alla volta, un pensiero o un ricordo o un racconto alla volta, uno e poi uno e poi uno, e non tutto insieme³⁰.

Tale incipit crea un naturale parallelismo con l'analogo invito con cui Italo Calvino nel suo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), pubblicato anch'esso, come *Orizzonte mobile*, dopo un lungo silenzio durato sette anni, si rivolgeva al suo ipotetico lettore ad iniziare la lettura dell'ultimo romanzo inconcluso che rimandava ad un altro e così via, dando luogo ad un meccanismo ricorsivo.

Daniele Del Giudice a più riprese espresse la sua vicinanza alle tecniche di Italo Calvino, il quale gli riconobbe tali affinità³¹, nella pulizia e nella scrittura nitida e rigorosa, con la capacità di unire lo sguardo dell'uomo di scienza con il sentire tipico dello scrittore di romanzi.

³⁰ Daniele Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 3-4.

³¹ Come nel risvolto di copertina della prima opera di Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* in cui Calvino coglie la novità di questo nuovo autore nel panorama letterario italiano.

2. Il volo

Tra i temi affrontati da Daniele Del Giudice, il volo riveste per l'autore un fascino particolare. Pilota provetto di piccoli velivoli nella vita, Del Giudice spesso ha raccontato le proprie trasvolate, unendo la passione per il mezzo e per le sue caratteristiche tecniche con la ricerca di conoscenza della realtà in modo diverso con luce e sguardi nuovi, sovente non come esperienza in solitaria, ma come elemento di condivisione con chi prova uno stesso sentire.

Nella sua produzione letteraria, la scrittura è pervasa anche indirettamente dal desiderio di "lasciare la propria ombra da terra" per poi ricongiungersi all'atterraggio. La descrizione realistica e minuziosa dei voli effettuati è un modo per esprimere il pathos vissuto dal pilota e da chi con lui vive tale esperienza.

L'aspetto esistenziale e metaforico prevale nel corso dei racconti, attraverso una conoscenza profonda, che, a partire dalla tipica visuale del pilota e dalla conoscenza del mezzo, può scrutare e capire la realtà da più punti di vista e passare da una visione orizzontale, di chi vive lungo una superficie bidimensionale, ad una visione obliqua, più completa, ed inizialmente stupefacente, per cogliere aspetti sempre nuovi della realtà.

Forse è nel racconto *E tutto il resto?*, tratto dall'opera *Staccando l'ombra da terra*³², dove è più evidente il processo di emersione di tale passione. Del Giudice descrive come, sin da piccolo, amasse trasformarsi in aeroplano per mutare la propria visuale, per osservare la realtà del suolo e delle strade, con un dettaglio non raggiungibile per gli adulti, attraverso una metamorfosi del bambino in oggetti ed elementi in volo.

Dettagli visibili, insignificanti per un adulto, assumono significati unici che solo con una proporzionale prospettiva, per esempio a bordo di un aereo, costituiscono una nuova sfida conoscitiva per la geografia della realtà:

Nel volo c'erano cose dalle quali mi sentivo attratto per istinto e tutte insieme, la meteorologia e l'orientamento, la meccanica e l'aeroplano che conoscevo bene, per averne fatto parte; c'era la geografia che amavo come un'arte del luogo, in quella visione, obliqua o cubica o comunque fosse, lo spazio diventava rappresentazione, si poteva vivere la continuità che lega la pianura alle montagne, i fiumi allo sbriciolarsi dei delta, la città al polverizzarsi nelle periferie, anche la storia del nostro insediamento si presentava in una percezione immediata di necessità e sfacelo, nel volo geografia e storia si univano nella raffigurazione simultanea del perfetto caos al quale apparteniamo³³.

L'interesse per il volo si dispiega in tutta la produzione letteraria di Daniele Del Giudice. Già il primo articolo, in ordine cronologico, pubblicato sul «Corriere della Sera» è subito dedicato al volo.

Domenica 6 novembre 1988, inizia la sua collaborazione con il quotidiano milanese con un articolo intitolato *La cloche tra le nuvole* (occhiello *In volo con la fantasia e l'ardimento*).

³² Daniele del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 23-35.

³³ Ivi, pp. 34-35.

Le riflessioni che l'autore conduce, e che verranno riprese nelle opere successive, riguardano numerosi aspetti che dal volo prendono spunto: l'attenzione alle condizioni di volo per la partenza, il misto tra istinto e cura delle procedure, il passaggio dal volo pionieristico e avventuroso al volo moderno con la necessaria cura delle procedure di sicurezza da seguire, il rapporto privilegiato tra due persone che condividono gli stessi interessi:

Anche in giornate così, sia che si voli sia che no, c'è sul campo quel tipo speciale di amicizia che lega persone, più giovani, più anziane, nel fare qualcosa di identico per tutti. Poiché le procedure sono sempre le stesse, ripetute durante la propria vita di volo infinite volte, e perché c'è sicuramente un punto in cui la cosa comune incontra la singolarità di ogni temperamento, uno finisce per essere curioso soprattutto di quel punto di intersezione, e cerca di osservarlo nel modo di fare di un altro: in come fa i controlli esterni dell'aereo, in come mette in moto, in come rulla, in come stacca da terra, e se per caso lo si ascolta in volo, in come parla alla radio con la torre, e al rientro in come si avvicina in finale e tocca il suolo.

Anche l'aleatorietà del momento della partenza, che richiede condizioni meteorologiche adeguate, può legare due persone che hanno gli stessi obiettivi ma ciascuna ha metodiche, passi e movimenti differenti.

Se poi il volo parte da Venezia, la situazione tecnica delle condizioni si sfuma in un'ambientazione unica, che solo con delicatezza e rispetto si può descrivere, mantenendo attenzione costante all'uso dei vocaboli e delle locuzioni tecniche:

C'è un modo, uscendo dal reticolo di calli strette nell'aperto di piazza San Marco, per giudicare subito la visibilità: uno può guardare la chiesa di San Giorgio, sull'isola al di là del bacino, e vedere quanto se ne vede. La prima giornata di nebbia d'ottobre, al mattino presto, si intravedeva appena il giro delle cupole, anche se c'era un sole caldo, opaco, totalmente fuso nella nebbia. Era chiaro che quel giorno non avrei volato. Il volo comincia con l'avvicinarsi al campo d'aviazione, in battello da San Marco al Lido, in un certo rapporto con le nuvole e con l'aria, nel misurarne l'altezza, nell'immaginarne l'umidità, nel sentire la temperatura e pensare al punto di rugiada dove si genera la nebbia, nel percepire la pressione, alta o bassa, che può darsi influisca sul mio umore, ma certamente influirà sugli strumenti, dunque sul volo.

La cura, quasi maniacale, è necessariamente richiesta dall'attenzione per le procedure di preparazione al volo, dal decollo all'atterraggio: sono procedure che non ammettono errori e dunque sono particolarmente delicate, ma controllabili, riportate su un apposito manuale, e pertanto definibili in una grande numero di possibilità che sono comunque in numero finito e contenibili senza eccezioni. Si tratta di un manuale, presente in ogni aeromobile, che riporta il repertorio di tutte le possibili situazioni anomale, che, se ben conosciute, possono essere controllate e preventivate:

Nel volo tutto è basato sulla circolarità della bussola, ogni punto può essere usato al dritto e al rovescio, ogni calcolo di navigazione ha il suo calcolo opposto, ogni riferimento non costituisce una scelta di valore ma solo di posizione, e possiamo agevolmente ribaltarlo, noi navighiamo per allontanamento, con gli strumenti che

indicano la rotta dalla nostra provenienza a decrescere, e navighiamo per avvicinamento, con gli strumenti che inseguono una meta, un arrivo³⁴.

Il volo costituisce, inoltre, una metafora della vita, una modalità di intraprendere il viaggio e di assumersi un rischio e la conseguente responsabilità, aspetti che trovano corrispondenze con il vivere quotidiano.

Nella vita gli errori possono anche non essere fatali, come invece accade nel volo, ma comunque determinano quasi sempre situazioni irreversibili non percorribili a ritroso.

Esistono costanti in ogni volo: il percorso, seguito da un velivolo, collega sempre due punti sulla terra, ed in tale percorso non è necessario non commettere errori, ma è vitale riconoscerli, vederli, solo così si è in grado di capirne l'importanza e prevenirli; questo è il messaggio che il comandante Giuseppe Bruno, figura di silenzioso e sapiente istruttore, quasi sempre, e con estrema discrezione, accanto al suo allievo, gli consegna.

Per l'errore, come il titolo del primo racconto pubblicato in *Staccando l'ombra da terra*, l'aspirante pilota viene abilitato al volo, in quanto si è accorto in tempo dell'errore ed è riuscito, riconoscendolo, a prendere provvedimenti:

Ti consentirà, mentre quel comandante perennemente in camicia bianca e cravatta firma sul tuo libretto il primo decollo da solo, di domandargli come mai proprio oggi, perché proprio stamattina che ti sei dimenticato i flap e per poco non finivate in mare; e consentirà lui, con un'occhiata rapida e sorpresa, di risponderti perché oggi?, stupito che tu non abbia compreso. Per l'errore, per via dell'errore, hai visto l'errore. Ma il tono è sbrigativo, quasi sottovoce, come si trattasse di una cosa ovvia, e oltretutto segreta. Quando altrimenti? conclude restituendoti il libretto. Tu, appena fuori dall'ufficio, ti fermi nella luce obliqua del mattino e sfogli le pagine, cerchi la dicitura, la firma che ti immette definitivamente nei luoghi del celeste errore, dove ogni errore è una cicatrice ma non evita la ricaduta³⁵.

Volare non è romanticamente, come accadeva al tempo delle trasvolate di Gabriele d'Annunzio, una prova di *ardimento*. Ora il volo, oltre alla "fantasia" e al "coraggio", richiede controllo e monitoraggio degli strumenti di misura, è sostanzialmente il prodotto combinato di conoscenza tecnica ed esperienza istintiva.

Occorre concentrazione e lotta anche contro se stessi, attraverso una procedura formalizzata, dove le manovre spesso devono essere "anti-istintive", cioè contrarie a quanto l'istinto ci spingerebbe a fare: ad esempio, durante uno stallo non bisogna reagire con una modalità apparentemente spontanea e naturale, cioè tirando la cloche verso di sé, ma occorre accompagnare la caduta e dirigere i comandi operando su ali e timoni, in modo da risalire gradualmente dopo la discesa controllata. Esattamente come nella vita, nei momenti di crisi occorre non operare istintivamente, ma seguire le correnti avverse per poi riprendersi.

Ecco che il volo riesce a penetrare nella filosofia esistenziale dell'autore, il volo risulta una metafora della vita, tema questo che verrà ripreso in

³⁴ Ivi, p. 88.

³⁵ Ivi, pp. 13-14.

Manovre di volo, manovre nella vita, saggio contenuto nell'opera *In questa luce*³⁶.

Dunque, il volo è una situazione di equilibrio instabile, «zona-limite tra la vita e la morte»³⁷, in continua possibile emergenza, dove il controllo è dato dal sapere del pilota. Come accade nella vita, ma, nel volo, le procedure codificate consentono, quasi sempre, di controllare la situazione.

È ricorrente, sia negli articoli sia nelle opere più estese, il rapporto a due tra persone che vivono le stesse esperienze con ruoli a volte paritetici, a volte gerarchici.

Si pensi al legame tra il fisico Brahe e lo scrittore Epstein in *Atlante occidentale*, che può essere posto in parallelismo con il rapporto tra l'allievo (l'autore) e il suo istruttore (il capitano Giuseppe Bruno).

L'attesa, la preparazione, la cura dello stesso oggetto, sono situazioni queste che, come afferma Del Giudice nel brano citato sul «Corriere della Sera» del 6 novembre 1988, legano due persone. È qui, nell'intersezione delle procedure, che si incontrano e si intendono due persone, con interessi comuni anche in ruoli diversi, ma tutti legati ad un "fare", ad una procedura tecnica. Come se la tecnica, che di per sé può sembrare sterile e meccanica, invece, desse sicurezza all'esistenza sia del singolo che dell'unione di due persone. Quasi una forma pudica con cui si può trovare un'intesa che eviti di affrontare aspetti personali più ingombranti e faticosi da sostenere.

Così come il volo ha una sua geometria rassicurante: punto di partenza, percorso di volo, punto di arrivo e tutto resta percorribile a ritroso, così sarebbe auspicabile avvenisse nella vita. È costante il parallelismo tra la manifestazione del proprio interesse per la meccanica delle cose, esplicate dagli aspetti tecnici, fisici ed asettici degli oggetti, e il sentire, il procedere degli avvenimenti con sguardo assorto e discreto. Si trova così, nella misura delle cose e dei processi, conforto per la vita e per i suoi aspetti, in generale non degni di interesse all'interno di una narrazione, come le semplici e ripetitive procedure per consentire di affrontare le esperienze aeronautiche.

Ma anche il volo, talvolta, presenta aspetti tragici. Non tutto è prevedibile, calcolabile, evitabile; non basta il monitoraggio di strumenti di volo sempre più precisi lungo traiettorie definite e un manuale che contenga tutte le possibili contromisure in caso di problemi in volo. Il percorso aereo, apparentemente razionale nella sua geometria, trova emergenze non superabili che possono divenire fatali, poiché ogni momento di volo costituisce un punto di costante instabilità.

La posizione di un aereo non può essere fisicamente sostenibile se esso rimane in quiete, pertanto la rotta può subire stalli improvvisi per una variazione repentina della temperatura esterna o dei fattori igrometrici, che possono produrre fenomeni estremi non previsti, come la formazione di ghiaccio sulle ali³⁸, oppure per un errore di ricezione di misure, conseguenza

³⁶ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 160-175.

³⁷ Cornelia Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Cesati, Firenze 2008, p. 66.

³⁸ Daniele Del Giudice, *Tra il secondo 1423 e il secondo 1797*, in *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 15-22.

del mancato rispetto puntuale del linguaggio aeronautico³⁹, o per manovre militari di cui tutti sono all'oscuro, come viene narrato, con estrema quasi asettica precisione in diversi racconti disseminati da Del Giudice nella sua produzione: «Ti perdesti una mattina in volo come ci si perde nella vita, senza rendersi conto che ci si smarrisce, scivolando a poco a poco nel non trovarsi più»⁴⁰.

In effetti, l'articolo del «Corriere della Sera» del 6 novembre 1988, termina, con la premonizione, che diventa realtà, di un incidente di volo catalogato tecnicamente, come da protocollo, con il nome in codice del mezzo:

Nel pomeriggio, quando tutto fu confermato e ufficiale, Raffaele, l'uomo della torre, ha preso mestamente una cartellina col simbolo dell'Assistenza al Volo, c'era già stampigliato PRATICA..., lui ha aggiunto a penna I-TIZI, india tango india zulu india, le marche dell'aereo caduto, e ha raccolto lì i lanci successivi delle telescriventi. I-TIZI. I tizi, ho pensato con dolore, così spesso uno immagina gli altri in volo, che non conosce, di cui magari sente solo la voce via radio. Ho pensato all'epigrafe sulla tomba di Duchamp, alla sua verità e vanità: «In fondo sono sempre gli altri che muoiono».

Silenzio, sgomento, atmosfere che saranno riprese in diversi racconti dell'opera *Staccando l'ombra da terra*, di otto anni successiva all'articolo suddetto, ove un mezzo più pesante dell'aria, per incidenti che non si riescono a far rientrare nel catalogo delle emergenze superabili con adeguate manovre, perde il proprio equilibrio.

Il tema della metamorfosi è anch'esso ricorrente più volte: lo stesso volo trasforma un mezzo fatto di metallo in elegante elemento che volteggia nel cielo.

Ma si può trasformare tale elemento, dal mezzo lineare e compatto in volo, in un insieme di rottami che scompare cadendo in mare, per poi ricostituire una nuova realtà fatta dalla ricomposizione delle proprie parti frantumate e violentate, riemerse dalle profondità del mare, per costituire qualcosa che ricorda un aereo ma non ha più le stesse fattezze, come si descrive nel racconto dedicato alla tragedia dell'Itavia 870 nel cielo di Ustica avvenuto il 27 giugno 1980, *Unreported inbound Palermo*⁴¹.

Qui il racconto di un gravissimo disastro aereo connotato da subito dalla difficoltà nel raccogliere i dati di volo, avvolto per decenni da un colpevole depistaggio, conduce l'autore all'impegno civile, con Marco Paolini che trasse da questo racconto un memorabile monologo *I-TIGI. Racconto per Ustica*, in cui in un silenzio assordante del pubblico, l'attore-autore, per più di tre ore di spettacolo, rievoca, momento per momento, la tragica vicenda e si interroga e si scaglia contro il groviglio di bugie e di omissioni che hanno accompagnato i momenti dell'"incidente" e l'indagine sulle sue cause.

³⁹ Daniele Del Giudice, *Un minimo di parole, un massimo d'immaginazione*, in *In questa luce*, cit., pp. 176-189.

⁴⁰ Daniele Del Giudice, *Fino al punto di rugiada*, in *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 67.

⁴¹ In Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 97-104.

Le varie rappresentazioni che seguirono tale opera resero sempre più caratterizzata da un'atmosfera mitica da tragedia corale greca il disastro in cui decine di passeggeri e membri dell'equipaggio inconsapevolmente vennero travolte da una terrificante situazione che si era venuta a creare nella loro totale estraneità, costituendo un simulacro da sacrificio per l'ignoto.

Resta, a memoria della catastrofe, una specie di mostro mitologico, rappresentato plasticamente dall'unione dei singoli pezzi del velivolo che, dopo essersi inopinatamente inabissato in mare, verrà ripescato, rottame dopo rottame, e ricomposto su una griglia metallica, che vanamente tenta di ricrearne la mappa e le forme, tenendo unito un insieme orrido di pezzi, ciascuno portatore di una storia ancora non raccontata il cui dolore è reso ancora più acuto dalla descrizione puntigliosa pezzo per pezzo:

Tutto ciò che era indietro sarebbe finito avanti e viceversa, qualunque cosa li avesse precipitati in mare, i Tigi s'erano depositati sul fondo in ordine inverso a quello con cui volavano al momento, lungo un corridoio di quasi dieci chilometri di rottami.

Ogni piccolo particolare era una deduzione, gli strumenti di bordo come i tappetini e la moquette, tranciata di netto all'altezza della quarta fila di sedili.

Che ne sanno gli oggetti delle trame e delle azioni? Che ne sanno dei mandanti e degli esecutori, gli oggetti sono lì. Sarebbe la storia dell'aereo, perché l'aereo conosce la sua storia, quanti la conoscono al mondo?, in mancanza di parole sarebbe una storia di cose, storie di metallo, metallo offendente e metallo offeso, la fusoliera sa che cosa ha prodotto una frantumazione diseguale poco prima della coda, la pinna sinistra dello stabilizzatore di coda sa che cosa gli ha aperto un taglio a croce sul bordo, così come il ventre del flap destro conosce certamente che cosa lo ha perforato e la natura delle piccole biglie di ferro trovate dentro le lamiere scatolate, il portello laterale sa che cosa gli ha arricciato il rivestimento esterno (*skin*, in inglese nella classificazione dei reperti, «pelle») verso il fuori, le rivettature strappate sanno se a strapparle è stata la velocità della caduta o la depressione di un boato⁴².

Gli oggetti narrati conducono al *sentire* e inducono ad una trasformazione etica, come scrive Paolo Zublena:

Parole che «operano [...] sulla soglia tra visibile ed invisibile, ed anzi costituiscono la sostanza di quella soglia»⁴³, tanto che al narratore, dell'immagine narrativa, interessa soltanto «la quantità di passione e di invisibile che quell'immagine sopporta»⁴⁴, «la quantità di invisibile che essa ricrea nel momento stesso in cui si mostra attraverso le parole»⁴⁵.

Alla luce di ciò parrà naturale il passaggio di Del Giudice dalla problematica ontologica a quella etica: il suo interesse si sposta continuamente dalla visibile evidenza degli oggetti alla carica di passione, di sentimento che essi nascondono nella loro area di invisibilità⁴⁶.

⁴² Ivi, pp. 99-100.

⁴³ *Elogio dell'ombra*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 1991.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p. 119.

Il rapporto tra immagine ed oggetti, tra luce e ombra, verrà spesso approfondito nel corso di questa trattazione, in quanto è decisivo nella rappresentazione del reale da parte di Del Giudice.

Intanto, al riguardo, si può citare un suo articolo molto importante, ripreso poc'anzi da Paolo Zublena, vera sintesi teorica, pubblicato il 17 febbraio 1991 sul «Corriere della Sera», dal titolo *Elogio dell'ombra*, da cui si trae il seguente pertinente pensiero che è calzante con la carica emotiva e di denuncia che i relitti del DC9 riemersi sembrano esercitare:

La potenza di un'immagine, la sua *attività* (a prescindere ancora dai suoi caratteri) è allora quella di evolversi da questa sua natura morta e di produrre un sentimento vivo.

Perché queste salme inconsistenti che girano nella nostra mente sono capaci di *azione*, ed è questa azione che io cerco. Il requisito minimo di un'immagine è che sia in grado di essere attiva, di compiere quella indispensabile azione che permette di *non vedere* il suo essenziale carattere di spoglia, e di abbandonarsi invece al contenuto *visibile* e al sentimento che porta con sé.

Tra gli articoli dedicati al volo scritti per il «Corriere della Sera», si distingue, per estensione e per presa narrativa, un denso reportage dedicato alla trasvolata che Antoine de Saint-Exupéry compì dalla Corsica alla Costa Azzurra il 31 luglio 1944, nel corso della Seconda guerra mondiale. Volo che si trasformò in tragedia, in quanto il velivolo venne abbattuto dalla contraerea tedesca al largo della costa francese.

Reduci dalla pubblicazione sul «Corriere» dei taccuini del viaggio in Antartide in sei puntate *Viaggio in Antartide* nella primavera del 1990, si volle replicare il successo con un altro articolo contenente un reportage di viaggio su «Corriere Cultura», settimanale domenicale del «Corriere».

L'idea di Del Giudice fu quella di narrare un'esperienza di volo che avrebbe voluto fare partendo da Venezia, raggiungendo la Sardegna, la Corsica e da lì fino ai luoghi, al largo della Costa Azzurra, dove si credeva fosse scomparso Antoine de Saint-Exupéry nel luglio del 1944.

Fu organizzata la missione, preso contatto con il comandante René Gavoille, amico fraterno di Antoine, che lo aveva sempre seguito tranne in quell'ultimo fatale viaggio.

Il 31 luglio 1991 Del Giudice partì insieme al suo mentore, il comandante Giuseppe Bruno, e iniziò questo viaggio, come un pellegrinaggio laico seguendo idealmente l'ultimo volo dell'autore del *Piccolo Principe*.

Pochi giorni dopo, Del Giudice, completato il viaggio, aveva già composto la bozza dell'articolo che sarebbe stato ospitato tra le pagine del «Corriere» riuscendo nell'impresa di farlo pubblicare senza tagli, domenica 18 agosto 1991, avendo superato il rischio di doverne ridurre l'estensione per esigenze editoriali. Da tale articolo, riprendendo le parole con cui si chiudeva, si realizzò nel 1994 l'opera, edita da Einaudi, *Staccando l'ombra da terra*, il cui ultimo racconto è proprio l'articolo, pubblicato con alcune riduzioni, *Doppio decollo all'alba*. Il titolo del reportage che verrà pubblicato sul «Corriere» è *Doppio decollo all'alba*, con sottotitolo, *Una mattina di luglio, il piccolo principe dell'aria*.

Del Giudice trasvola diversi territori e, identificandosi con lo scrittore francese, autore del *Piccolo Principe*, esprime il sentimento del volo che riporta all'infanzia quando ci si finge aerei e si è a stretta vicinanza con la terra, così come è unico il viaggio aeronautico, che, non avendo nulla in comune con nessun altro viaggio, impone la concentrazione sulle regole di viaggio, sulle procedure che svuotano l'uomo dalla negatività che è presente nell'animo di ciascuno.

Regole di viaggio che Del Giudice predilige già da ragazzo, come ricorda nel racconto *Manovre di volo*, dell'opera già citata, *Staccando l'ombra da terra*, in cui si descrive l'importanza del libro di volo e del manuale che riporta tutte le procedure di controllo e di azioni di comportamento per le emergenze. Viene considerato il più importante, tenuto conto che, invece, tale manuale, per le manovre e le emergenze della vita, purtroppo non esiste.

Il viaggio che ripete Del Giudice, sulla scorta del percorso compiuto quasi cinquanta anni prima dall'aviatore francese, non è ovviamente così audace, anche solo per la diversa e più arretrata strumentazione di bordo di cui poteva disporre, che rendeva il volo una forma di atto di incoscienza.

Allora tutto era pervaso da una dimensione eroica e anche da un'inebriante inconsapevolezza del rischio che si correva; oggi, il continuo controllo portato dagli strumenti di bordo rende tutto più prevedibile e, per questo, nella contemporaneità non sarebbero appropriati i toni quasi mitici che accompagnavano le trasvolate leggendarie. Ora, come afferma l'autore nell'articolo citato:

Mi sarebbe difficile attribuire al volo qualcosa di eroico o di mistico, il volo è soltanto una scienza del fare, della correttezza e dell'errore, della posizione e del comportamento (cose tutte che uno potrebbe imparare a spendere nella vita), connessa all'immaginazione e al sentire e alla geografia, più che a regioni altisonanti del nostro animo. Oggi almeno è così, non so come fosse quando Antoine de Saint-Exupéry portava la posta in Patagonia scavalcando di notte le Ande, o faceva il caposcalo dell'Aeropostale a Juby nel Sahara, o era pilota di guerra su Arras o su Grenoble, tempi diversi, tempi eroici, oggi quell'eroismo non ha più motivo, e fortunatamente nemmeno la retorica che portava con sé.

Il rischio veniva assunto lungo rotte complesse anche solo per trasportare la posta. Il senso del dovere, il rispetto della responsabilità, perfino per compiti che ora possono sembrare ingiustificati, trasvolando da un punto all'altro del mondo, erano compiuti e giustificati dalla libertà come responsabilità, valore supremo che rende oggi ancora meno comprensibile la sproporzione tra il pericolo che si correva e il valore intrinseco dell'obiettivo che si perseguiva. Pertanto, ancora più partecipato e inconsapevole dei pericoli sarà stato l'impegno che si fosse assunto il pilota per salvare o per raggiungere, in missioni militari, compagni raccolti in territori occupati, sotto il controllo di un governo alleato del nemico, come fece nell'ultima missione Antoine de Saint-Exupéry per arrivare al largo della Costa Azzurra.

Il volo replicato da Del Giudice, ora, segue percorsi, tracce e misure che rendono ogni fatto verificabile e controllabile, ma, nonostante ciò, l'imprevedibile è sempre in agguato; in volo non si può replicare la vita sulla terra e nemmeno in una nave, in cui le leggi morali della terraferma si

trasferiscono naturalmente, una nave può stare ferma, si può vivere come se si fosse sulla terra. In volo nulla si ferma, le azioni sono continue, l'instabilità è costante. La procedura è talmente pregnante e indissolubile con la vita del pilota che anche «il male tace allibito di fronte alla proceduralità del tutto».

Il volo, costringendo ad un'attenzione costante, è come se non consentisse all'uomo di manifestare il proprio ego in modo abietto.

Domina una legge morale che conduce ciascuno ad una forma di solidarietà d'animo, per lottare per la sopravvivenza di tutti o di nessuno:

Si commettono errori, ma quasi sempre di ordine tecnico, difficilmente di ordine morale. Perché l'animo umano possa svelare la propria tenebra, per l'abiezione e le bassezze, ci vuole spazio, ci vuole tempo e nell'aereo c'è troppo poco dell'uno e dell'altro, insomma, in volo si è temporaneamente privati del proprio Male che tace allibito di fronte alla proceduralità del tutto. Nel volo anche se uno si sforza di tirare fuori il peggio di sé è implacabilmente condannato a una certa nobiltà di spirito⁴⁷.

Nel volo dello scrittore francese, le azioni con la loro carica di intenzionalità hanno il predominio sui fatti che seguono una meccanica deterministica.

La differenza tra *fatti* e *azioni* sarà messa in evidenza dal parallelismo che l'autore istituisce tra Joseph Conrad e Antoine de Saint-Exupéry: in Conrad interessano i *fatti* come concatenazioni di destini in mezzi e luoghi (come le navi e il mare) che spingono, con il loro lento procedere, ad angosce e riflessioni tormentate; in de Saint-Exupéry, invece, contano le *azioni*, come intenzionalità costruita su legami, paradossalmente in viaggi solitari o con al massimo due componenti dell'equipaggio, dove il tempo, come soggetto ad una contrazione, fa emergere il distillato dell'esistenza.

Il pensiero di Del Giudice si identifica con quello di de Saint-Exupéry, dalla cui scrittura pare evidente che le azioni nascono e sono perseguite con spirito quasi mistico e religioso, nel senso di volontà di costruzione di legami tra gli uomini, e quindi nel senso etimologico più rispondente e più antico della parola *religione*.

Nell'articolo del 18 agosto 1991 ci sono parti che non vengono riportate nel racconto omonimo pubblicato in *Staccando l'ombra da terra*, come quella in cui l'autore si sofferma sul particolare linguaggio usato tra pilota e controllori di volo. Un linguaggio denso e criptico, caratterizzato dall'uso di acronimi, con intenti oggettivi e privo di ambiguità: «è un linguaggio procedurale che elimina pronomi e congiunzioni, riduce i verbi, lasciando solo parole-concetti e numeri», come viene ripreso nel racconto *Un minimo di parole, un massimo di immaginazione*⁴⁸.

Tale linguaggio è quello che utilizza de Saint-Exupéry nei suoi racconti: caratterizzato da periodi molto brevi con frasi apodittiche, costruiti attraverso parole che disegnano ambienti, ma con rigore e intensità. Sintesi e rigore, rapidità; come non pensare a Italo Calvino e alle sue *Lezioni americane*⁴⁹?

⁴⁷ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 114-115.

⁴⁸ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 176.

⁴⁹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

Di nuovo, si ripresenta la relazione tra fatti e sentimenti, così diffusa nelle opere di Daniele Del Giudice, che comunicano un sentire spesso immediato, perché i fatti in volo avvengono in tempi molto ristretti, legati alla libertà ma anche alla responsabilità, indipendentemente dal valore dell'obiettivo della missione.

Presente e passato si alternano nell'articolo in questione: alla vicenda di fatti e sentimenti di Antoine de Saint-Exupéry nel corso del suo ultimo volo, si alternano le vicende del volo ripercorso da Del Giudice, che si identifica con il suo alter-ego, figura di scrittore ed aviatore, quasi ad inseguirlo per coglierne il messaggio più profondo ed ignoto:

Al telefono René Gavoille aveva una voce attenta, calma. Parlai con lui prima di partire, disse: quella mattina non doveva volare, fu un puro caso, io rimasi a letto perché la sera prima avevamo fatto tardi, lui si alzò presto, la notte non dormiva quasi più, andò dall'ufficiale alle operazioni e ottenne il permesso di decollare. Non doveva volare, le mie istruzioni erano precise, ma così fu destino. Fu l'unica volta in cui non c'ero, una missione che non gli spettava, una missione inutile, tenuto conto del pericolo e dell'imminente sbarco in Provenza. Andò sulla Savoia e fece le sue fotografie.

Al ritorno, quando già era stato colpito, ebbe un'ultima emozione, passò ancora una volta sui luoghi della sua infanzia e della sua adolescenza. Riposa lì, in quel mare. Lei può immaginare che cosa accade quando un aereo a quattrocento chilometri l'ora si infila nell'acqua.

Ho tirato il volantino, ho fatto quota sufficiente, ho battuto due o tre volte le ali in segno di saluto. Bruno adesso è più tranquillo. Nizza e Mentone sfilano via sulla sinistra. Non parliamo, del resto non parliamo quasi mai durante il volo. Ciascuno di noi pensa già a Genova e a Milano, a Verona e al filo quasi rettilineo che ci riporta a casa, a Venezia. Al tramonto, dopo l'atterraggio, faremo lunghi ed elastici passi per rilassarci dalle fatiche dei comandi. Sorrideremo, di nuovo ricongiunti alla nostra ombra⁵⁰.

Il passaggio, anche brusco, tra passato e presente è uno stratagemma narrativo impiegato da Del Giudice anche in altre opere, come nel testo monografico *Orizzonte mobile*, ove, ad ogni capitolo attuale del viaggio dell'autore sulle rotte verso il Polo Sud, segue di contrappunto un capitolo dedicato alle vicende di esploratori di due secoli prima, che si cimentarono, talvolta senza fortuna, nel viaggio per raggiungere la stessa destinazione.

Del Giudice e il suo maestro, Bruno, dopo essersi congiunti con l'ipotetico luogo della morte di Antoine de Saint-Exupéry, ripresero il percorso di ritorno fino a giungere alla pista di arrivo, dove riuscirono a «ricongiungersi alla propria ombra». Come in *Orizzonte mobile* e in *Lo stadio di Wimbledon* il viaggio e il ritorno fissano le coordinate spazio-temporali tra passato e presente in un ciclo che fissa il luogo (Venezia o il Polo Sud o Trieste) in atmosfere cronologicamente indefinite.

Articolo memorabile, anche solo per la densità e la lunghezza del testo, che venne raccolto intero senza tagli dalla pagina culturale del «Corriere della sera». Per poter riportare integralmente l'intero reportage, la redazione del «Corriere della Sera» si adoperò per ottenere il depennamento perfino delle inserzioni pubblicitarie dalle pagine che dovevano ospitare il pezzo.

⁵⁰ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 121-122.

Antonio Troiano, nel suo intervento inedito⁵¹, dal titolo *Ricongiunti alla nostra ombra*, pubblicato nell'agosto 2022, in occasione del primo anniversario dalla morte di Daniele Del Giudice, quale postfazione alla ripubblicazione della narrazione integrale di *Staccando l'ombra da terra*, narra che in quell'agosto 1991, in una redazione quasi vuota per il ferragosto, ma tutti convinti della validità del reportage di Del Giudice, si riuscì a stampare completo l'intero racconto, anche con un efficacissimo e breve titolo: *Doppio decollo all'alba*:

Restava da sistemare la titolazione, molto sacrificata con i nuovi spazi, piccoli e ostici. E poi non c'era Ranieri che nelle titolazioni era un maestro insuperabile. Geniale. Nella rilettura agitata del testo alla ricerca di uno spunto, a un certo punto per non so quale ragione nel leggere la frase «Ma la Pianura padana qui sotto dopo il decollo ...» lessi *doppio decollo*. Il carattere ridotto e stretto mi aveva ingannato, ma anche regalato il titolo che spuntava lì tra le righe: *Doppio decollo*. Ancora un passo. *Doppio decollo all'alba*. Pensai subito che a Daniele non sarebbe dispiaciuto. No, non sarebbe dispiaciuto. Lo completai. Occhiello: *Il viaggio - 31 luglio 1944: Antoine de Saint-Exupéry parte per l'ultima missione. Daniele Del Giudice ripercorre il suo volo*. Poi catenacci e didascalie. Una veloce rilettura e la pagina fu pronta per la stampa⁵².

Nella serie di pezzi pubblicati sul «Corriere della Sera» dedicati al volo e all'aviazione se ne evidenzia ancora uno in cui si coglie il significato, già espresso, del volo come *metamorfosi*: il volo è una sfida umana all'interno di una macchina che subisce una metamorfosi dal decollo al volo e all'atterraggio:

La corsa di decollo è una metamorfosi, ecco una quantità di metallo che si trasforma in aeroplano per mezzo dell'aria, ogni corsa di decollo è la nascita di un aeroplano, anche questa volta l'avevi sentita così, con lo stupore di ogni metamorfosi; verso la fine della trasformazione e della pista senti che l'aeroplano prorompe, non è più terrestre, troppi sobbalzi, troppe imbardate di qua e di là, a terra non lo tieni più, meglio volare che correre così, aspetti solo che diventi definitivamente un aeroplano, vorresti che lo fosse già, a quel punto talvolta viene su da solo, appena viene su si acquieta, altre volte basta una leggera, leggerissima chiamata con il volantino⁵³.

Il 13 ottobre 1991, nell'articolo nel taglio basso pagina, come appendice dell'articolo principale dedicato all'anticipazione dell'ultimo libro di Ken Follett, *Sulle ali della guerra*, Del Giudice riportò un fondo dal titolo *Idrovolanti, i dinosauri del nostro secolo*.

L'articolo prende le mosse dal pensiero di Le Corbusier (1887-1965), che, a detta di Del Giudice, scrisse il più bel libro sugli aerei e sugli idrovolanti, *Avion* (1935), secondo il quale il volo con l'aereo permette di avere una visione dall'alto di una città, mettendone in evidenza e denunciandone le distorsioni architettoniche e urbanistiche.

⁵¹ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, con testi di Massimo Cacciari, Roberto Ferrucci, Ernesto Franco, Claudio Magris, Cesare Segre, Antonio Troiano, cit.

⁵² Ivi, pp. 187-188.

⁵³ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 5-6.

Di conseguenza, Le Corbusier ricavò le prove della necessità di rivedere i caposaldi dell'architettura e dell'urbanistica contemporanea, con idee che esaltassero le forme e la funzionalità delle costruzioni e delle città sviluppate caoticamente dalla fine dell'Ottocento. Gli stessi aerei e le loro parti, inoltre, forniscono a Le Corbusier i modelli e l'utopia della visione modernista, per la quale gli aeroplani costituivano i prodotti della civiltà tecnologica degli anni '20 e '30 del Ventesimo secolo, quando il funzionalismo doveva imporre le proprie linee anche ai profili delle città. In tale visione tecnologica e funzionalista, l'idrovolante costituiva il mezzo più audace e complesso.

Con l'interesse che lo accompagna per i mezzi e le tecniche, Daniele Del Giudice ripercorre la nascita di questi mastodonti, ibridi tra navi e aerei, quasi mostri mitologici, incroci tra cetacei e volatili e, se l'aeroplano rappresentava l'utopia del razionalismo, l'idrovolante ne interpretava l'eccesso. Come tale, per la sovrabbondanza di spazi occupati e di difficile manovrabilità, venne poi superato. Tranne per alcuni modelli più leggeri, uno dei quali permise a Italo Balbo la trasvolata dell'Oceano Atlantico, l'idea di pesantezza, che il mezzo suggeriva, scoraggiò a proseguirne la sperimentazione.

Anche Joseph Conrad, abituato alle grandi navi a vela e alle interminabili bonacce, descritte così sapientemente nei suoi romanzi, sentì l'estrema pesantezza e lentezza degli idrovolanti, aspetti che lo indussero addirittura a non prendere più aerei in futuro, nonostante l'animo indomito che aveva instillato nei personaggi delle sue opere. Dall'articolo di Del Giudice di cui sopra leggiamo:

Visti da qui, ad oggi, gli idrovolanti rappresentano la paleontologia dell'aviazione, la loro scomparsa fu improvvisa come quella dei dinosauri, sebbene per giustificarla non ci sia bisogno di pensare ad un meteorite. Finirono semplicemente nel grande cimitero della ferraglia e dei sogni di questo nostro secolo.

L'evoluzione tecnologica è un tema frequentato da Del Giudice, come nel racconto *E tutto il resto?* presente in *Staccando l'ombra da terra*, in cui si ripercorre la storia dell'aviazione o meglio del sogno dell'umanità di volare.

In questo desiderio atavico, le mongolfiere permettevano di volare, ma la dominante stazionarietà di tali mezzi non forniva l'idea di volo, avendo una sostanza assomigliante a quella delle nuvole più che ad un mezzo innovativo dotato di intenzionalità di volo. La loro forma non corrispondeva all'idea perseguita di volo, non possedendo una forma alare, come quella dei volatili, esseri avvantaggiati naturalmente nell'aria. In queste evoluzioni del volo, passando da modelli vincenti, l'aeroplano, e modelli superati, la mongolfiera, il dirigibile, l'idrovolante, si sente la grandezza fisica *tempo*, tempo *delle* cose, o meglio, il tempo segnato *dalle* cose. Questa grandezza sfuggente, in realtà, è data dagli oggetti e dal loro successivo superamento.

Come si evidenzia nel racconto *Mercanti del Tempo*⁵⁴:

⁵⁴ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 93-109.

Alla fine, tutte le descrizioni di Del Giudice non sono altro che tentativi di mettere in evidenza ciò che scorre sotto la crosta terrestre dell'epoca, sotto le placche continentali dei suoi nuovi oggetti e dispositivi e terminologie passeggere: la cosa indicibile, imprendibile, ineffabile: la più strana di tutte, la più inspiegabile, quella che illumina tutte le altre senza poter essere mai vista; la cosa gratuita, indisponibile, irreparabile: il tempo⁵⁵.

L'uso dell'idrovolante, con l'ardimento e la retorica di cui Del Giudice richiama la sensazione nei primi tempi pionieristici della storia dell'aviazione nelle prime decadi del Ventesimo secolo, in pieno periodo futurista⁵⁶, viene ripreso nel racconto dal titolo *Di legno e di tela*, che è inserito nella raccolta, *I racconti*, edito da Einaudi nel 2016, fino ad allora non pubblicato. In questo racconto si riproduce il rapporto a due tra l'autore e l'esperto di volo che, insieme, ma da soli, in quanto sull'idrovolante ciascuno ha la propria cabina di pilotaggio in tandem con quella del compagno, effettuano un viaggio storico e geografico. Esperienza di un volo diverso, a partire dal decollo che avviene sull'acqua, con la doppia complicazione di muovere un mezzo, che per metà è una imbarcazione e per l'altra metà è un velivolo. Dunque, in questo contesto si misura l'arte aeronautica di muovere un mezzo ambiguo, che però riusciva a adattarsi a qualsiasi pista anche fluviale, in un periodo in cui le superfici per gli atterraggi erano ancora di fortuna. In ciò si coglie almeno un vantaggio dell'idrovolante rispetto all'aeroplano negli anni ancora pionieristici dell'aviazione:

Eppure una volta si volava così, con gli idrovolanti sulle Alpi risalendo le valli, cercando i passaggi migliori e più bassi; l'idrovolante, più di ogni altro aereo, fu legato alla geografia, alle spedizioni e ai viaggi. Piste di terra o di cemento in giro per il mondo ce n'erano ancora poche, ma un lago, un mare, un fiume, perfino lo specchio ghiacciato, era difficile che un paese non potesse permetterseli⁵⁷.

L'evoluzione della tecnologia, in questo caso, porterà, come indicato nell'articolo del 13 ottobre 1991, all'obsolescenza di un ingombrante, ma adattabile, mezzo:

Il volo, nato col Novecento, aveva tutti i caratteri di un sapere portato dagli oggetti del tempo, racchiudeva, come ogni cultura tecnica, delle implicazioni conoscitive e comportamentali di carattere più generale, che si sarebbero potute scoprire e narrare con attenzione e curiosità, come fu fatto in altri paesi. Qui da noi ricevette le appassionate attenzioni del dannunzianesimo e del futurismo prima, del fascismo poi: quale cultura avrebbe potuto sopravvivere a tanto?⁵⁸

Il volo come metamorfosi da un mezzo da terrestre ad aereo e il suo ritorno irreversibile costituisce un percorso mitico e tragico, come nel racconto nel disastro aereo di Ustica. Visto inizialmente attraverso gli occhi di un

⁵⁵ Prefazione di Tiziano Scarpa a Daniele Del Giudice, *I racconti*, Einaudi, Torino 2016, p. XVII.

⁵⁶ Filippo Tommaso Marinetti, Fedele Azari, *Primo dizionario aereo*, Morreale, Milano 1929.

⁵⁷ Daniele Del Giudice, *Di legno e di tela*, in *I racconti*, cit., p. 213.

⁵⁸ Ivi, pp. 215-216.

bambino che vive nelle proprie immaginazioni e poi analizzato da uno scrittore che, in modo poi non così difforme, costruisce dalle cose i propri miti:

Io, come aeroplano, appartenevo al secolo delle traduzioni in cose, il secolo più realistico che mai sia visto, un secolo che solidificava le fantasie in oggetti (e più tardi, superando sé stesso, sarebbe diventato il secolo della sparizione delle cose, sostituite dalla loro immagine). Per ogni mito inevaso dalla storia, per ogni sogno o semplice narrazione fantastica, prima o poi si riusciva a costruire l'oggetto che ad essi corrispondeva perfettamente, l'oggetto fisico capace di realizzarli sul serio, sebbene in modo molto più faticoso, macchinoso e impacciato⁵⁹.

Come analizzato dal saggio *La battaglia della verità*, di Franco Rella:

Un volto, una cosa, un evento sono inanimati quando sono irrigiditi in una catena di equivalenze e identità. Il volto, le cose, gli eventi, diventano vivi nel mutamento, nella metamorfosi, nella trasformazione⁶⁰.

Il racconto narra sempre il mutamento. Il racconto è lo spazio in cui si mostra la metamorfosi delle cose. Il racconto è il sapere possibile di questa metamorfosi, quando, nell'impermanenza delle cose che ci circondano, nel loro continuo oscillare, scorrere, fluttuare, decidiamo una traiettoria, e su questa traiettoria cominciamo a descrivere atteggiamenti, posture, tratti, movimenti⁶¹

Si sottolinea, nella produzione letteraria di Del Giudice, la descrizione non naturalistica delle azioni, anche nella realtà più tecnica, come quella del volo.

Esiste sempre nella sua narrazione una traccia parallela agli eventi in quanto tali, che, tramite metafore convincenti, attinge ad aspetti essenziali, raggiunti mediante la struttura dei dialoghi, come in *Atlante occidentale*, o mediante aspetti oggettuali ben definiti tagliati dalla luce in un contesto di ombre, come in *Staccando l'ombra da terra*:

Il conflitto con la lingua cui accennavo prima può essere inteso anche in questo modo: nel custodire la parte in ombra e con ogni parola porta con sé. Nominare, descrivere – quando diciamo *bottiglia* o *lama* o *nuvola*, – è come fare un piccolo cono d'ombra, che porta immediatamente con sé una parte d'ombra, l'ombra di ogni parola.⁶²

Come anche Cornelia Klettke aggiunge al riguardo:

Da questo punto di vista, la metafora del volo, con l'ombra dell'aereo liberamente sospesa nell'aria, simboleggia lo slittamento del significato delle parole che si sottrae ad una univoca corrispondenza con il corpo della parola (l'aereo). Su questa apertura e ambivalenza è basato il rapporto tra lo scrittore e il lettore.

Nella sua doppia apparizione di luce e ombra, la parola 'sospesa nell'aria' impedisce in definitiva una univoca interpretazione. Come dispositivi di energia, i testi di Del Giudice restano chiusi nell'involucro ermeticamente sigillato della "zona" creata dall'autore e risultano quindi solo indirettamente raggiungibili attraverso l'emanazione di energie (intensità).⁶³

⁵⁹ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 27.

⁶⁰ Franco Rella, *La battaglia della verità*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 12

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Intervista a Daniele Del Giudice*, a cura di M. Colummi Camerino, in «*Il Verri*», 19, 2002, pp. 71-72.

⁶³ Cornelia Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito – Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, cit., p. 77.

3. Luce e ombre

Cosa si intende con il verbo *vedere*? Che cosa sono le *immagini*? In che senso lo studioso *vede* gli oggetti della propria indagine? A queste domande pone attenzione Del Giudice in numerosi libri, racconti ed anche in alcuni articoli pubblicati sul «Corriere della Sera», il primo dei quali, già in parte analizzato nel capitolo precedente, apparve nell'inserto domenicale «Corriere Cultura» del 17 febbraio 1991, sotto il titolo *Elogio dell'ombra*, in occasione della conferenza d'apertura di un convegno sul tema *Narrare e vedere*, patrocinato dal Comune di Ferrara.

Il narratore si nutre di immagini e, come ricorda Joseph Conrad, «tutta l'arte narrativa è magia, *evocazioni dell'invisibile*, in forme persuasive, illuminanti, familiari e sorprendenti».

Alle immagini si associa qualcosa di ossessivo nel loro ricordo, sono impronte sull'anima lasciate da oggetti e persone, fantasmi di entità scomparse ma mai assenti del tutto, rappresentazioni non puramente ottiche ma costruite con la mente, che agiscono come spoglie in un ricordo che si attiva attraverso altri sensi, come l'olfatto⁶⁴.

Le immagini della scienza, come la molecola del DNA o come l'immagine di una particella nucleare, sono ancora diverse in quanto la loro esistenza e struttura sono note solo con le immagini secondarie o indirette, ottenute con particolari tecniche spettroscopiche o con il tracciato delle loro interazioni, come lo scontro tra elettroni e positroni al CERN di Ginevra (come sarà ben descritto nella visione delle particelle attraverso i loro tracciati in *Atlante occidentale*):

Sarebbe rimasto indimenticabile per Brahe l'attimo in cui passò, come di scatto, da ciò che vedeva con gli occhi a tutto ciò che vedeva mentalmente, la profondità di una materia nella quale le dimensioni non erano più quattro ma dieci o undici e quelle sconosciute e invisibili erano così corte su se stesse, così curve, così veloci e irraggiungibili, così instabili che sentì spaccarsi la parola «spazio», sentì le lettere separarsi e ripiegarsi su se stesse come cilindri vorticanti con all'interno altri cilindri, volumi aperti e chiusi istantaneamente⁶⁵.

Le immagini scaturiscono da un modello astratto, fatto per rispondere alle richieste della conoscenza relative alla posizione necessaria delle molecole ipotizzate, come il modello ad elica del DNA, o l'immagine di un buco nero, previsto e poi individuato, visto non come si può intendere come effetto della *luce*, ma attraverso la sovrapposizione di rilevamenti indiretti, attraverso le onde gravitazionali prodotte dalla distorsione spazio-materiale prodotta dalla enorme massa concentrata in poco spazio (prima rilevazione del 2019), in base alle ipotesi di come si sarebbe spostata la materia nell'orizzonte degli eventi, ossia da dove nemmeno la luce può fuggire dall'intensità del campo gravitazionale.

Altra analisi è quella dell'invisibile, del non noto, di ciò che passa dalla luce al buio. Il terreno dell'invisibile dipende dagli strumenti di misurazione

⁶⁴ Daniele Del Giudice, *Com'è adesso!*, in *I racconti*, cit., pp. 81-101.

⁶⁵ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 154.

e dai modelli che si sono costruiti, come abbiamo introdotto prima, per i quali *si vede* l'immagine iconica, come la pallina al centro (nucleo dell'atomo) e tante sferette che gli girano intorno (gli elettroni), ma che è ben diversa dalla realtà, suggerendo solo un modello/immagine esplicativo e semplificato.

Nella narrazione l'immagine è creata dalle parole: attraverso di esse viene costruita una figura, si costruisce un raggio di luce che rende visibile ciò che è in ombra, come si espone nell'articolo del 17 febbraio 1991:

Poiché le immagini di un narratore sono fatte esclusivamente di parole, è di questo infine che dovrò parlare. O meglio, di come operano anch'esse sulla soglia tra visibile e invisibile, ed anzi costituiscono la sostanza di quella soglia. Quello che conta in un'immagine narrativa non è l'immagine in sé, ma la quantità di passione e di invisibile che quell'immagine sopporta.

Di contrappunto alla luce, esiste l'ombra, anch'essa evocata dalla narrazione. Un cono d'ombra necessario per rappresentare il mistero, dato che anche ogni immagine evocata e illuminata dalle parole possiede un sentimento che vive di contrasti, che solo l'ombra può mettere in evidenza.

La realtà degli oggetti può essere constatata in tanti modi a seconda di come si proceda verso l'infinitamente piccolo o verso l'infinitamente grande, ed è solo con misure indirette o con schemi ed ipotesi matematiche si assume la loro realtà.

Dagli *oggetti* si passa alle *parole* attraverso le loro *immagini*, come riporta Giuliano Toraldo di Francia:

«I nomi e gli attributi si devono accomodare all'essenza delle cose, e non all'essenza i nomi; perché prima furono le cose e poi i nomi».

Così scriveva Galileo nella prima lettera a Marco Welser sulle macchie solari nel 1612. Galileo in quel momento aveva più a cuore gli *attributi* che i *nomi*.

Infatti la sua affermazione segue a questo periodo: «Il dire, non essere credibile che nel corpo solare siano macchie oscure, essendo egli lucidissimo, non conclude: perché in tanto doviamo noi dargli titolo di purissimo e lucidissimo, in quanto non sono in lui state vedute tenebre o impurità alcuna; ma quando ci mostrasse in parte impuro e macchiato, perché non dovremmo noi chiamarlo e macolato e non puro?».

Dunque dalla circostanza che nel parlare comune diamo al sole l'attributo di «lucidissimo» non consegue necessariamente che esso gli competa nella realtà e a dispetto dell'esperienza.

Ma il fatto che Galileo si sia lasciato portare a parlare anche di *nomi* e a scrivere quella lapidaria frase «prima furono le cose e poi i nomi» è di somma interesse.

Apparentemente si tratta di una posizione di puro buon senso: se non ci fossero state le cose perché avremmo dovuto chiamarle con i nomi?

E invece si tratta di una questione delicata, che affonda vetuste radici nella filosofia, nella scienza, nella logica, nella linguistica, nella psicologia.

Volendo individuare alcune – o le più importanti – di queste radici, avremmo un grave imbarazzo nella scelta; il pensiero umano si è trovato dinanzi a quel problema in tutte le epoche⁶⁶.

La visione dipende dal soggetto che guarda con i propri occhi mentali, come il fisico Brahe, che, ai tracciati delle particelle, associa la probabilità che la particella sia proprio in quella posizione, ma la particella sfugge ad

⁶⁶ Giuliano Toraldo di Francia, *Le cose e loro nomi*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp.1-2.

ogni possibile immagine legata a qualcosa di familiare, come una pallina da tennis, avendo una propria natura anche ondulatoria, secondo i principi della fisica quantistica. La visione può, a volte, essere addirittura del tutto assente e sostituita dal *sentimento delle cose* che venivano viste in un'età precedente e che ispirano l'immagine stessa, come nel racconto *Nel museo di Reims*⁶⁷.

Qui, il protagonista, Barnaba, sta perdendo la vista e si aggira nel museo, alla ricerca del dipinto che conosce, *Marat assassinato* di Jacques-Louis David⁶⁸, che gli evoca una forte vicinanza, essendo stato Marat un medico che aveva studiato cure per la cecità, e che stimola diverse sensazioni, pur vedendone solo ombre. Sarà solo la presenza di Anna, una visitatrice casuale, che potrà restituirgli l'aspetto dei dipinti, tra luci e colori, insieme a molteplici interpretazioni che mettono in discussione la verità di ciò che è, potenziando il significato dell'immagine mentale, molto più profonda e personale dell'immagine fisica in sé:

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. Vorrei che lei parlasse ancora, vorrei che me ne descrivesse altri, vorrei capire se questa sensazione sottile che ho, tra quello che lei dice e quello che io non riesco a vedere bene, corrisponde in qualche modo al vero.

Che spreco di sensazioni trascurate, non messe a fuoco, non riconosciute se non dopo, non perseguite, quando me lo potevo permettere!⁶⁹

La conclusione di Del Giudice, nell'articolo dal titolo *Elogio dell'ombra*, può sembrare paradossale, nella richiesta e nella raccomandazione di curare la zona d'ombra attorno al visibile, poiché solo il buio, circostante l'immagine, ne rende la realtà, contornandola da aspetti di mistero e solo il passaggio tra la luce (visibile) e l'ombra (buio), luogo immaginario di frontiera, permette alla narrazione di esplicitare con le parole la maggiore efficacia espressiva, carica di un sentimento e di una passione, come evocò Joseph Conrad⁷⁰.

Il tema della conoscenza e della visione di immagini è spesso riferito alla scienza, alla fisica in particolare, dove l'immaginazione supera la realtà sperimentale e dove l'indeterminatezza di ciò che può essere visto è intrinseco alla natura delle cose, e la realtà si esprime con onde di probabilità, in modo pertanto ben diverso rispetto all'immagine di *un oggetto*, che in quanto tale non esiste più:

Quello che mi piace della scienza, e della fisica in particolare, è che parla di cose che spesso sono al di fuori della nostra esperienza sensibile e che chiedono un adeguamento del nostro sentire e del nostro immaginare.

⁶⁷ Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Mondadori, Milano 1988 (poi Einaudi, Torino 2010).

⁶⁸ Per un'analisi politica, storica e artistica di quest'opera si veda: Carlo Ginzburg, *Paura reverenza terrore*, Adelphi, Milano 2015, pp. 81-114.

⁶⁹ Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims*, in *I racconti*, cit., p. 14.

⁷⁰ Joseph Conrad, *La linea d'ombra*, Mondadori, Milano 2004 (prima edizione, Londra 1916).

Nelle teorie dell'Unificazione, cioè le teorie che tendono a unificare le diverse descrizioni della materia in una sola legge, la più semplice, la più economica, e quindi anche la più elegante, nei modelli che si basano su stringhe e super stringhe, si parla di dieci dimensioni o più, mentre noi possiamo percepirne soltanto quattro, tre spaziali e una temporale.

Il mondo degli scienziati ha dimensioni molteplici, il nostro ha soltanto le dimensioni che corrispondono ai labirinti auricolari, i tre assi che, tra l'altro, sono i tre assi su cui si vola con gli aeroplani⁷¹.

La luce, a sua volta, può “pareggiare” l'immagine, può rendere cioè determinato un paesaggio, che un attimo prima aveva le caratteristiche dell'indeterminatezza, annullando in casi estremi anche l'immagine stessa, portandola ad un indistinto quadro.

In *Atlante occidentale*, ad esempio, nella situazione in cui il fisico Pietro Brahe e Gilda, l'avvenente assistente del romanziere Ira Epstein, desiderano entrare, dopo aver ammirato il parco esterno, preciso, ben disegnato e illuminato, nella Villa castello di Voltaire, alla cui base passa un tratto del tunnel dell'acceleratore del CERN⁷², sorprendentemente essi sono lasciati soli dal misterioso guardiano, che fino ad allora li aveva accompagnati.

Percorrono le stanze della villa-castello nella totale oscurità, fino a quando Brahe riesce ad aprire gli scuri e a far entrare la luce. A questo punto appaiono illuminati dalla luce gli interni della villa: vuoti e abbandonati, alle pareti restano solo le tracce lasciate dai mobili, portati via da tempo.

Ora, la luce fornisce conoscenza, ma, mentre prima le stanze vivevano, per gli ignari visitatori, di una loro indeterminatezza, partecipando a tante possibilità di essere, adesso la luce ha fissato per sempre una configurazione, con il rischio però che la luce possa essere fatale per il passato della villa, cancellando le ombre e quindi i segni del passato, costringendo così la villa ad un'unica configurazione.

Il figlio del proprietario, infatti, anche se, si presume, non del tutto consapevole dei risvolti fisici della vicenda, urla loro di chiudere gli scuri per non cancellare le tracce sui muri:

«È per via dei mobili che non si possono aprire le finestre».

«Ma come, - ha detto Brahe, - se i mobili non ci sono?»

«Sì, ma è rimasta l'impronta sui muri e sui parati. Ogni mobile ha lasciato sulla stoffa il disegno di com'era. Per questo mia madre non vuole che si aprano le finestre, perché la luce, col tempo, potrebbe pareggiare tutto, cancellare l'impronta dei quadri e dei trumeaux, rendere la stoffa e le pareti indifferentemente gialle, senza più alcuna traccia»⁷³.

In questo frangente, dato che Brahe è un fisico, ricercatore della presenza e delle tracce lasciate da particelle subnucleari, difficilmente non avrà pensato ai paradossi della fisica quantistica secondo i quali un sistema microscopico, fino a quando non lo si veda, ossia non lo si faccia colpire da fotoni, è in uno stato indeterminato, cioè partecipa a diversi possibili stadi,

⁷¹ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 10-11.

⁷² Cogliere legami tra Voltaire, che fu esponente di punta dell'Illuminismo europeo, e il CERN, dove la luce diventa materia e viceversa, è una straordinaria, non si sa quanto voluta, coincidenza.

⁷³ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., pp. 120-121.

ad un vero ventaglio di possibilità. Quando, invece, entra la luce, ossia entra un raggio luminoso nel sistema particellare, allora si fissa il suo stato, si determinano le sue caratteristiche.

Si tratta del celebre paradosso del gatto di Schrodinger⁷⁴, secondo il quale l'indeterminatezza di un sistema sub atomico, che può partecipare a più possibili configurazioni, determina un'analogia indeterminatezza su un sistema macroscopico (un gatto), che, fino a quando non viene visto, partecipa a diversi stati simultanei, nello specifico essere sia vivo che morto.

In altre parole, secondo la teoria quantistica, la luce non fotografa una realtà preesistente, ma riesce a fissare, a determinare essa stessa, una particolare situazione che prima non c'era, essendo riposta nel "non visibile" una presenza di un ventaglio di realtà possibili, di cui solo la luce ne estrae una.

Dilemma che, trasposto in chiave letteraria e di scelta del linguaggio, crea una difficoltà descritta efficacemente nella presentazione della raccolta di Del Giudice, *In questa luce* in cui si raccolgono le storie che costituiscono per l'autore «mania»:

Le storie, i sentimenti, i personaggi, la descrizione: riuscire a renderli totale provvisorietà; levare a ogni frase la terra sotto i piedi, levarle il fondamento, col gesto stesso con cui ci sforziamo di affidarla a una stabilità.

Ogni racconto ci appare oggi simultaneamente del tutto fondato e al tempo stesso del tutto infondato. Questo secolo ci ha educato alla memoria di entrambe tali condizioni. Questo continuo e duplice carattere di fondatezza e infondatezza della narrazione è una dimensione di *probabilità*, di pura probabilità. È ciò che risuona oggi nel limite estremo della scrittura: un movimento sotterraneo ed essenziale di probabilità e improbabilità continue. Ha a che fare, forse, proprio con l'ombra, con la quantità di ombra che il linguaggio porta con sé, che ogni parola porta con sé nel suo medesimo far luce; dunque dell'ombra che ciascuno di noi riesce a trattenere, a conservare e a far «parlare» all'interno della continua e *probabile*, puramente probabile luce delle parole⁷⁵.

A questa «luce delle parole», Del Giudice si riferisce nell'articolo sul «Corriere della Sera», dal titolo *Elogio dell'ombra*.

Le immagini fotografiche non sempre suscitano reazioni, sia perché non sono naturali, essendo passate attraverso un filtro autoriale di *messa in posa* della realtà, sia perché ogni osservatore subisce effetti stranianti per la loro proliferazione e artificiosità (ed ora, per la fluidità delle immagini indotte da diversi media). Le parole, invece, inducono il lettore a costruire una propria immagine, frutto dell'immaginazione, indotta dal racconto e dalle esperienze, e questo fenomeno accomuna sia i letterati sia gli scienziati.

Anche immagini apparentemente ovvie nascondono possibili significati traslati, come l'immagine dell'operaio, in *Atlante Occidentale*⁷⁶ che, staccando il cartone con la maschera della lettera I della scritta PAN

⁷⁴ Un gatto chiuso in un contenitore, opportunamente attrezzato, può essere sia vivo sia morto, essendo il suo stato dipendente dalla chiusura o apertura di una fiala di veleno, la cui apertura è regolata dal decadimento di una sostanza il cui stato quantistico è indeterminato. Solo l'osservazione, *la luce*, fa precipitare il *dualismo intrinseco* in un unico stato fenomenico palesando lo stato attuale del gatto.

⁷⁵ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 5.

⁷⁶ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 9.

AMERICAN, dopo aver spruzzato la vernice sulla fusoliera del DC9, si trova ad attraversare la maschera riprodotte la I come attraverso una porta: immagine e lettera di un cartello a forma di lettera, metonimia della letteratura.

Lo sguardo interiore ed esteriore piega la realtà con la propria soggettività e con il peso che viene dato dalle cose e dagli *occhi che scrivono*, come affermò Del Giudice nella recensione pubblicata su «Paese Sera» nel gennaio 1984 dal titolo *L'occhio che scrive* e che realizzò per l'ultima opera di narrativa scritta da Italo Calvino, *Palomar* (Einaudi, Torino 1983). In questo lavoro il protagonista vede i fatti, anche quelli minimi della vita quotidiana che lasciano indifferenti i più, per decifrare un codice che parta da oggetti concreti e delimitati, per giungere ad una consapevolezza che si nutra di realtà e giunga ad un sentimento, esattamente come cerca di realizzare Del Giudice in *Atlante occidentale*:

«È proprio questa esperienza della visività, spinta al suo punto limite, che determina la forma del libro: un libro cioè di descrizioni. [...] In *Palomar*, la descrizione, proprio perché storia ininterrotta di una costituzione del mondo e dell'io mediati dallo sguardo, e dunque ricerca di un sentire, di un comportamento, di una saggezza, rimescola in sé il romanzesco che normalmente è altrove; e come descrizione, credo, diventa una forma nuova, autonoma e potenziata di racconto»

Del Giudice sta focalizzando il campo di ricerca sulla «visività» attraverso letture scientifiche, senza dimenticare i suoi scrittori d'elezione come Musil, Conrad e Kafka, ma nemmeno gli autori della sua generazione come Peter Handke, per il quale, scrive Del Giudice nella stessa recensione a *Palomar*, «il vedere era un modo per raccontare altre storie, altre esperienze per raggiungere un'educazione del sentire attraverso una rieducazione dello sguardo»⁷⁷.

Gli echi esistenziali dell'opera di Calvino, intrecciati dentro una trama definita dall'attenzione all'uso di termini tecnici specifici, hanno grandi legami con il modo con cui Del Giudice interroga la realtà, come nel dialogo che analizzeremo tra poco tra Brahe e Epstein:

L'io nuotante del signor Palomar è immerso in un mondo scorporato, intersezioni di campi di forze, diagrammi vettoriali, fasci di rette che convergono, divergono, si rifrangono. Ma dentro di lui resta un punto in cui tutto esiste in un altro modo, come un groppo, come un grumo, come un ingorgo: la sensazione che sei qui ma potresti non esserci, in un mondo che potrebbe non esserci ma c'è.⁷⁸

La luce, poi, costituisce una guida per il protagonista di *Lo stadio di Wimbledon*, il quale, nella ricerca di segni e tracce lasciate da un intellettuale che aveva rinunciato alla scrittura, per orientarsi nelle strade di Trieste si lascia andare spinto da *moti inerziali probabilistici*:

Forse non c'è un percorso, ma solo un'intermittenza tra la probabilità e l'improbabilità.

⁷⁷ Dalla recensione in «Paese Sera» di Del Giudice su *Palomar*, riportata in 1984, prefazione di Enzo Rammairone a *Taccuino di Ginevra* in *Atlante occidentale*, cit., pp. 166-167.

⁷⁸ Italo Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, (ed. Mondadori, 2022, p. 16).

È come se ogni spostamento lo decidessi lì per lì, per vedere dove porta, e questa scoperta, poi, non fosse altro che l'inizio che cercavo. Vorrei mantenere una certa inerzia, con piccole spinte indispensabili e sufficienti⁷⁹.

Sempre in *Lo stadio di Wimbledon*, nel percorso di ritorno da Trieste verso la seconda meta del viaggio del protagonista, Londra, la luce del sole e del faro sono guida per il viaggiatore, segnando un passaggio ideale attraverso i confini geografici ed esistenziali del percorso:

Infine, quando passiamo nel pezzo stretto tra le rocce e il mare, all'uscita dalla città, una sciabolata di luce abbaglia il finestrino, e per un istante disegna a terra i contorni delle cose. Ho guardato fuori il faro, bianco e monumentale: si poteva immaginare la traiettoria di quel lampo fino agli occhi in mare, e come lì sarebbe stato riconosciuto dalla periodicità, dal tipo e dal colore della luce. Il navigante segue il faro calcolando continuamente la distanza; è un buon modo, credo, quello di avvicinarsi alle cose misurando sempre quanto se ne è lontani.

Stupefatto, il bambino ha guardato anche lui il faro e io gli ho visto gli occhi di profilo, la pallina trasparente con l'iride piatta, una specie di cartoncino colorato alla base di una bolla di vetro. Mette sempre un leggero brivido vedere che anche dentro gli occhi non c'è assolutamente niente.

Per questo ho chiuso i miei e mi sono addormentato⁸⁰.

Le immagini, con la loro carica di presunta realtà, sono al centro della discussione tra i protagonisti di *Atlante occidentale*: il fisico Pietro Brahe e lo scrittore Ira Epstein. Ognuno ha una propria visione, che è per entrambi mentale, frutto di un'interpolazione di immagini reali, anche di ciò che sembra concreto, come avviene nell'acceleratore di particelle subnucleari del CERN di Ginevra (la "giostra" come viene da loro definito).

Si tratta di tracce interposte tra la nostra capacità visiva e qualcosa la cui natura è sconosciuta, o meglio sfugge alla normale realtà degli oggetti macroscopici ("i bambini" nella metafora che ne fa Epstein). Mentre le visioni dello scrittore, le cui opere vivono di immaginazione, sono reali come già scritte e compiute:

«Nulla mi preoccupa. Anzi, sono molto curioso di questo tempo senza più oggetti. Forse sì, mi addolora il fatto che potrò solo usare le cose che verranno, mi addolora perché sarà molto più difficile un'amicizia in tanta disparità, - ha detto Epstein voltandosi verso Brahe. - Però deve esserci un legame segreto tra la scomparsa delle cose e la visibilità, perché oggi io le mie storie *le vedo*, io comincio sempre più a vedere le mie storie. È difficile che lei possa capire, o che io riesca a spiegarmi; prima le vedevo raccontando, le vedevo nel momento in cui le scrivevo, adesso le vedo guardando, vedo una storia compiutamente dall'inizio alla fine semplicemente guardando. E questo, - ha concluso Epstein in un tono più sospeso, - è il mio esperimento»⁸¹.

Poche pagine dopo Epstein riflette tra sé, non appena Brahe si è congedato, con affermazioni che potrebbero trovar posto in *Palomar*:

⁷⁹ Daniele del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 9-10.

⁸⁰ Ivi, p. 89.

⁸¹ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 67.

Avrei dovuto dirgli: è strano, lei guardando vede ancora le cose, proprio lei che lavora nell'assoluta scomparsa delle cose! Sì, potevo dirglielo fuori dai denti: non vede come le cose che cominciano ad esserci, che ci saranno, sono pure energia, pura luce, pura immaginazione? Non vede come le cose ormai cominciano ad essere *non-cose*? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non più gesti ma intelligenza, e percezione? Non sente che sono linee di forza intimamente connesse alle nostre linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo? E 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? Io sono uno che racconta storie, che ha sempre raccontato storie fino al momento in cui per questo complesso di circostanze ho cominciato a vederle perfettamente compiute, e questo è il mio esperimento. Non sente come tutto è più leggero, pura velocità? Non ha curiosità per un sentimento di tutto questo?⁸²

Sulle immagini e sul significato di poterle cogliere nella loro spontaneità, come immagini non replicabili, si sofferma Daniele Del Giudice anche nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 2 febbraio 1992, sotto il titolo *Ma la realtà abita ancora qui?*

Partendo dall'invenzione di Auguste Lumière della lastra fotografica, che permetteva di effettuare fotografie istantanee, alla fine dell'Ottocento, Del Giudice esprime una considerazione sulla totale simultaneità dei fotogrammi con la realtà, rapita dal dispositivo fotografico, ripresa in quel particolare contesto.

In tal modo, nella fase pionieristica della fotografia istantanea, le inquadrature godevano di una artigianalità dell'autore, a contatto con gli eventi in divenire, e potevano riprendere situazioni non costruite e dunque la loro visione permetteva di cogliere situazioni e dettagli, in altro modo non avvertibili, e percepibili solo successivamente.

Ora, invece, la fotografia professionale è una riproduzione di una realtà che si è *messa in posa*, determinando un'iconicità di ciò che viene rappresentato che ne fa scolorire la drammaticità. La presenza di una intenzionalità nell'immagine raccolta dalla fotografia ne tradisce lo scopo.

È come se la fotografia riprendesse un pezzo di realtà in un sessantesimo di secondo senza considerare il prima e il dopo, che sono lasciati solo all'immaginazione.

Si tenga presente che questo breve intervento di Del Giudice del 2 febbraio 1992 è inserito come fondo all'articolo principale *Fotografia Camera con vista*, dedicato a due grandi mostre che si tennero allora a Milano, una, sul più grande fotografo del secolo scorso Henry Bresson e l'altra, sulla più grande agenzia che inventò il fotogiornalismo: la «Magnum», corredata da un'intervista a Henry Bresson, sul tema del rapporto tra immagine e sentimento, contro i tecnologismi che, a detta di Bresson, avrebbero fatto deragliare l'emozione dello scatto fotografico.

Ma esiste un indubbio vantaggio delle immagini riprese della realtà, rispetto ad un percorso narrativo descrittivo: le immagini possono raggiungere lo scopo di rappresentare più cose simultaneamente, diversamente dalle parole che vengono una dopo l'altra e che, quindi, non

⁸² Ivi, p. 73.

possono cogliere più eventi che avvengono nello stesso momento, come Del Giudice si rammarica nel racconto *Conversazione sull'animale parlante* contenuto nella raccolta *In questa luce*:

C'è un limite fondamentale nel *flatus vocis*, così come nella riga scritta: una parola viene dopo l'altra, non si possono dire due parole contemporaneamente, non si possono dire più cose contemporaneamente, che è quello che uno vorrebbe dire davvero: non soltanto dire una cosa e il suo contrario, ma dire contemporaneamente cose opposte, fare più parti in commedia. Una parola è costretta a seguire l'altra - anche nella sintassi più eversiva e scardinante, illusione novecentesca di sottrarsi al succedersi delle parole una dopo l'altra - e come sempre il *post hoc* si trasforma in *propter hoc*, la successione temporale delle parole si cambia in successione causale e così si compie il destino del racconto, di ciò che si sta narrando, senza che uno possa farci granché⁸³.

La contrapposizione complementare tra luce e ombra si compie nel linguaggio e nella vita. Ogni ricerca, ogni descrizione, se accurata, fa *luce* su alcuni aspetti, ma getta *l'ombra* su altri. La ricerca, durante il percorso conoscitivo attorno allo studioso Roberto Bazlen, che non aveva lasciato tracce di opere complete di scrittura, raccontato nella prima opera di Del Giudice *Lo stadio di Wimbledon*, passa attraverso tracce, ricordi, luoghi, testimonianze di chi lo conobbe, restituendo un cono d'ombra, attorno a tale personaggio, evidenziato da tracce di luce indirette e fugaci del suo passaggio:

Nelle pagine de *Lo stadio di Wimbledon* Daniele Del Giudice cerca di soppesare il mistero della scrittura; d'altro canto, in un'epoca di totale visibilità, «dove si ricrea il margine del non visibile?»⁸⁴. Forse proprio nella scrittura; e in ogni caso, si chiede il nostro, «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?»⁸⁵.

Daniele cerca il non immaginabile; quello che, molto probabilmente, anche Bazlen cercava. Lo scrittore protagonista del suo primo romanzo. «Il primo grande non-scrittore italiano», lo definisce Del Giudice. Colui il quale «per fondati motivi e in modo significativo decide di non scrivere libri»⁸⁶.

Tra i vari contributi giornalistici, si può evidenziare un altro articolo dedicato al rapporto tra immagine e realtà, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 19 ottobre 1993 dal titolo, *Wenders: occhio per occhio*, (estratto della prefazione di Del Giudice al volume *Una volta* del regista Wim Wenders).

Del Giudice in questo articolo inscena un'intervista immaginaria al famoso regista Wim Wenders, autore, fra l'altro, del film *Il cielo sopra Berlino* (1987), e riporta l'attenzione sul Romanticismo tedesco, con le pitture di Caspar David Friedrich (1774-1840) e la sua cura dell'immagine e della luce, quasi prodromi dell'obiettivo e della camera oscura, portando a dedurre che il Romanticismo tedesco fosse una rivoluzione *ottica*, per

⁸³ *Conversazione sull'animale parlante*, in *In questa luce*, cit., p. 27.

⁸⁴ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 58.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Massimo Donà, *Sul confine della scrittura. Annotazioni su Lo stadio di Wimbledon*, in *Luce e Ombra, Leggere Daniele Del Giudice*, AMOS Edizioni, Venezia-Mestre 2021, p. 47.

cogliere, da diversi punti di vista, una stessa veduta, cambiando l'osservazione di un paesaggio mediante differenti vetri e schermi cromatici.

I concetti di infinito e di assoluto, tipici del Romanticismo tedesco, risultano in armonia con i dipinti di Friedrich nel loro rapporto tra uomo e natura, e nel mistero suggerito dalle luci e dalle ombre dei paesaggi.

Ed ora? Già le ricerche di Friedrich portarono allo sviluppo di tecniche di impressione delle immagini. Le fotografie e soprattutto i fotogrammi, inventati nei primi del Novecento, nella loro sequenzialità, hanno però annullato la cifra estetica del passato, portandoci ad una realtà che non rimanda ad un passato preciso, ma ad un quadro di rovine del presente, prive di storia, molto diverso dalle pitture dell'Ottocento, i cui luoghi reclamano le storie e le creano.

Tale aspetto viene ripreso ed ampliato da Del Giudice nel racconto *Visionari di quello che c'è*⁸⁷, che prosegue l'articolo del 19 ottobre 1993, e nel quale si approfondisce il legame tra luoghi e sensazioni, come aveva enunciato Robert Louis Stevenson più di un secolo prima, ribadendo che le storie sono create da particolari ambienti e paesaggi che implicano misteri nell'evanescenza della loro rappresentazione.

Si riprende, nel racconto suddetto, la rivoluzione della pellicola e del cinema, che conduce all'istantaneità degli eventi rappresentati: essi vengono trasportati così ad un particolare presente dove, a volte, solo la resa in bianco e nero della pellicola ed il passaggio reciproco al colore possono fornire il necessario distacco e distanza temporale tra eventi occorsi in momenti diversi e non simultanei.

Il racconto termina come era iniziato l'articolo citato prima, riportato sul «Corriere della Sera» del 2 febbraio 1992, dal titolo: *Ma la realtà abita ancora qui?*

Si narra la ricerca di un luogo, una via, un civico, una città: Rue du Premier Film a Lione, dove venne inventata dai fratelli Lumière, negli ultimi anni del XIX secolo, la pellicola che permise l'avvento del cinema.

È indubbiamente molto difficile che invenzioni così importanti, con sviluppi imprevedibili, possano trovare una collocazione spaziale di origine in modo così preciso, come per l'invenzione della struttura base per la realizzazione del cinema, sia come strumento di rappresentazione sia come arte.

Dall'invenzione del cinema, “questa luce” non proviene solo dai corpi luminosi di luce riflessa proveniente da sorgenti esterne, come il sole o le lampade, ma anche da oggetti che hanno una *loro* luminosità, come schermi e monitor: la luce sembra comporre gli stessi oggetti, in modo che luce e materia si identificano, con evidenti agganci alla fisica relativistica in relazione all'equivalenza tra materia ed energia ($E=mc^2$), sicuramente il risultato più noto della Teoria della Relatività ristretta di Albert Einstein del 1905.

Anche l'occhio si adegua a tale identità ed il punto in cui compare l'immagine, lì si concentra l'energia.

⁸⁷ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 130-137.

Il cinema ha condizionato profondamente, secondo Epstein⁸⁸, la «cultura» e «il clima mentale di un'epoca», agendo sulla memoria e sull'immaginazione di un pubblico esposto per la prima volta allo spettacolo di un mondo dinamico, fluido, instabile, in costante trasformazione⁸⁹.

Si è a lungo discusso tra i legami della narrativa di Italo Calvino con quella di Del Giudice, che di Calvino costituisce il più diretto erede⁹⁰, sia per la ricerca della precisione del linguaggio utilizzato nelle loro opere, sia nell'esattezza della definizione di ciò che viene rappresentato.

In particolare, e in relazione a quanto esposto fino ad ora, l'occhio del Signor Palomar⁹¹ indugia su ogni evidenza del reale, osservando in modo analitico gli aspetti anche più apparentemente ovvi, alla ricerca di oggetti nella loro specificità, cogliendo il visibile e il non visibile, cercando anche di andare oltre la visione oggettiva del fenomeno, selezionando particolari aspetti, come per la visione di un'onda, di cui non riesce ad individuare la singola onda dalla precedente e dalla successiva, e nemmeno può essere circoscritta, tanto il fenomeno individuale partecipa ed è indistinguibile da quello collettivo.

La vista ora realizza l'atto, come descrive Del Giudice in *In questa luce*: «Attivato l'armamento fa fuoco nella direzione dove il pilota guarda. Esiste lo sguardo, esiste ancora l'oggetto, ma non esiste più l'azione, se non come guardare»⁹².

Dato che ora, con le tecniche attuali, tutto diventa visibile, dove si situa la non visibilità?

La risposta viene fornita ancora da Del Giudice nell'opera *In questa luce*, dove viene lambito il tema capitale della fisica quantistica, ossia la dualità onda-corpuscolo, principio per il quale, se si coglie l'aspetto corpuscolare di un fotone allora si perde l'aspetto ondulatorio e viceversa (come del resto aveva intuito Palomar/Calvino nella visione oggettivamente complessa di un'onda). In tale contesto anti-intuitivo solo la formalizzazione matematica fornisce la base “concreta” della teoria:

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? La scienza, che pure ha prodotto la visibilità in cui viviamo oggi, ha toccato questo «cuore»: nell'infinitamente piccolo, nel mondo subatomico, la materia non è più rappresentabile, nemmeno in quelle palline circondate da palline come ci rappresentavamo gli atomi.

Il mondo anfibio delle onde e delle particelle, dei campi e dei quanti *non ha immagine*, ma solo formalizzazione numerica).

⁸⁸ Jean Epstein, *Culture cinématographique* (1946): regista e teorico francese (omonimo di uno dei due protagonisti di *Atlante occidentale*).

⁸⁹ Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale*, Einaudi, 2016, p. 3.

⁹⁰ Calvino presentò con toni molto positivi, fatto piuttosto raro, nel 1983, l'uscita della prima opera di Del Giudice: *Lo stadio di Wimbledon*, dedicandogli una nota, ivi riportata in pp.143-144.

⁹¹ Italo Calvino, *Palomar*, Mondadori, cit., pp. 5-9.

⁹² Daniele Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in *In questa luce*, cit., pp. 58-59.

E cos'è, in questa luce, il dolore, o l'amore, per il non visibile? Erano questi i sentimenti che ho cercato di inseguire nei personaggi di *Atlante occidentale*⁹³.

In effetti, in *Atlante occidentale*, dall'incontro tra i due studiosi: Brahe ed Epstein, apparentemente così lontani tra loro, nasce l'intesa su aspetti complementari, non solo da comuni interessi per il viaggio in volo, ma soprattutto per la ricerca condivisa in campi che si intersecano tra loro sorprendentemente.

La fisica, che sembra scienza concreta, in realtà, soprattutto nel campo delle alte energie, si basa sull'immaginazione e sulla visibilità costruita dall'esterno, con l'illusione di giungere all'essenza del fenomeno, mentre è costruita su modelli astratti che trovano spunto dalla ricerca della simmetria in leggi matematiche, secondo una linea di ricerca endogena ispirata da principi teorici ed estetici di simmetria ed unificazione, e trovano *poi* conferma, dalla visione degli stessi fenomeni in modo molto indiretto.

D'altro canto, come si è già visto, il racconto, apparentemente frutto solo di immaginazione, viene visto dallo scrittore come già esistente.

Si assiste così al ribaltamento ontologico tra ciò che è e ciò che si sente, attraverso gli occhi mentali di due studiosi in campi così diversi, ma profondamente interfacciati, per un "sentire" comune delle varie forme della realtà, coronato dalle ultime frasi rivelatrici del romanzo:

«E adesso?»
«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»⁹⁴.

Tale dialogo serrato e conclusivo è un esempio, tra l'altro, delle modalità con cui l'autore rappresenta la psicologia dei personaggi, come infatti spiega nell'intervista concessa ad Aldo Garcia direttore della rivista «Palomar», nel 1985 all'uscita dell'opera *Atlante Occidentale*:

A me pare che le persone oggi nella vita si incontrino in modo immediato. Nessuno si presenta attraverso la propria psicologia, e nel rapporto tra le persone ognuno cerca di conoscere l'altro attraverso gesti, movimenti, comportamento, portamento, cioè attraverso "psicologia in atto". È questo il modo in cui io cerco di rappresentare i personaggi.⁹⁵

A proposito del legame e dell'ammirazione reciproca tra Calvino e Del Giudice, manifestata da quella breve e intensa presentazione del primo libro di Del Giudice *Lo stadio di Wimbledon*, può essere significativo, sempre in

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 161.

⁹⁵ Intervista di Aldo Garcia a Daniele Del Giudice, su Ytaly, rivista on line, Venezia, 2015, 3 settembre 2021, link: <https://ytaly.com/2021/09/03/daniele-del-giudice-si-racconta-una-rara-intervista/>.

relazione all'intesa e confronto tra luce e tenebra, leggere l'articolo di Del Giudice pubblicato sul «Corriere della Sera» del 25 febbraio 1990, dal titolo *Calvino e il suo labirinto*, in cui l'autore riprende le novità assolute dello scrittore scomparso da meno di cinque anni (19 settembre 1985) in un momento in cui, finito il periodo delle condoglianze, si stava alzando da parte della critica letteraria voci di ridimensionamento della sua opera.

Del Giudice, al contrario, coglie la novità assoluta del percorso di Calvino, evidenziando il suo essere romanziere senza interpretarlo nel modo classico, partendo da scampoli di realtà e rendendoli iconici e trasposti in quadri di favole moderne.

Del Giudice riconosce al suo maestro la sua «diurnità», nel senso della nettezza e pulizia formale dello stile che fornisce «luce alle storie». Per tale aspetto non si può non associare Calvino all'opera del suo più diretto «erede», il quale, nell'attenzione del linguaggio e nel riconoscere, nella descrizione minuta e minuziosa degli oggetti e dei comportamenti anche più insignificanti, la cifra dell'agire e della vita dell'uomo.

La distinzione accurata tra le cose e il vivere permette di sentire gli oggetti distinguendoli dal loro esistere. La lingua e le cose sono distinte ma tra loro comunicanti come emerge in numerose opere di Del Giudice. Lo scrittore «notturno», invece, vive di complessi e di fantasmi in una linea irrazionale e indistinguibile tra nitore degli oggetti e loro descrizione.

Le costruzioni definitorie iper-precise e dettagliate che Del Giudice effettua, ad esempio, degli oggetti che compongono gli strumenti di lavoro del fisico Pietro Brahe forniscono una base sostanziale di quel «mare dell'oggettività»⁹⁶ che stava ingoiando l'espressionismo esistenziale del racconto, ma che nella pulizia definitoria degli oggetti possono riabilitarsi riacquisendo un significato anche esistenziale, costituendo il legame umano e psicologico tra individui che possono interagire in relazione ad un interesse comune.

L'oggettività, per Del Giudice, non è più limitata ad oggetti e a cose sensibili macroscopiche, legate sovente ai mezzi di produzione di una società massificata dal mercato, ma si confonde con realtà di difficile inquadramento definitorio, come *particelle, fotoni, neutrini, quanti di luce*, che però «uniscono» gli studiosi nel lavoro comune:

«Dovresti prendere una di queste, – ha detto Rüdiger mostrando la spina multipoli che aveva scablato, – e la femmina, anche».

Brahe ha fatto cenno di sì; in realtà pensava all'amicizia, a quello strano tipo di solidarietà nel fare che nasceva in posti come questi, in notti come queste, nel silenzio di hall smisuratamente grandi come queste, soli tra macchine smisuratamente grandi isolate talvolta da blocchi di beton per le radiazioni. Del lavoro non si parlava mai in modo esplicito se non per reale necessità; ciò che facevano era sottinteso come tra gentiluomini, o accennato appena con sigle e nomignoli di parti e concetti e entità che piano piano si avviavano o si storcevano in appellativi⁹⁷.

⁹⁶ *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò», n. 2, Einaudi, Torino 1960, pp. 9-14.

⁹⁷ Daniele del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 22.

Luci ed ombre, anche per un osservatore solitario, permettono di cogliere le distanze dagli oggetti che segnano un “limen”, come abbiamo visto prima in *Lo stadio di Wimbledon*, nel passaggio del treno che conduce il protagonista/autore fuori da Trieste, attraverso la sciabolata di luce che segna i confini tra luce e ombra, fissando le coordinate dell’individuo.

Tale potenza della luce, nel suo dualismo fisico (onda e/o particella), capace, nella presenza e nell’assenza, di delineare la precisione e il dettaglio degli oggetti e con essi i sentimenti provati, venne teorizzata in *In questa luce*:

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

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. E non diversamente la soggettività, il sentirsi «io», a me sembra ciò che, inspiegabilmente con stupore, eccede un'appassionata relazione col mondo degli oggetti (dato che sono le cose che determinano e specificano i nostri sentimenti) e con gli altri.

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 essere che 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 dito⁹⁸.

Nella relazione instaurata tra il soggetto e l’oggetto, caratterizzata da una precisione definitoria estrema, come un cartografo che deve riportare le posizioni dell’«io» osservante, molti aspetti sono di derivazione calviniana, come viene sottolineato nel saggio di Bruno Mellarini:

Tra i tanti ‘allievi’ che Calvino tenne a battesimo, confrontandosi con loro e, spesso, favorendone l’esordio editoriale, Del Giudice appare certo come il più rigoroso e conseguente, quello più fedele alla lezione impartita dal maestro, ma fedele in un modo che si direbbe quasi estremistico, se è vero che certi conseguimenti e certe conquiste di Calvino vengono da Del Giudice effettivamente estremizzate, condotte cioè al limite delle loro possibilità: ecco allora, per esempio, che il richiamo di Calvino alla precisione linguistica diventa in Del Giudice passione ossessiva per l'esattezza definitoria e nomenclatoria, tensione estrema verso una lingua che aderisca il più possibile alla realtà delle cose, pur sapendo che lo scrittore moderno è fatalmente condannato a subire una inguaribile malinconia, a patire un distacco tra le parole e le cose che oramai non è più recuperabile⁹⁹.

⁹⁸ Daniele Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in *In questa luce*, cit., pp. 47-48.

⁹⁹ Bruno Mellarini, «Dove tu non sai». I “paesaggi in movimento” di Daniele Del Giudice in *Luce e Ombra. Leggere Daniele Del Giudice*, cit., pp. 105-106.

Nell'opera, se vogliamo più esistenziale ed espressionista di Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* si colgono aspetti di precisione definitoria-geografica notevole, quasi a costruire un perimetro dell'individuo nella sua posizione, come è descritto nelle procedure di volo da Trieste a Londra, attraverso le manovre dei piloti dell'aereo e l'utilizzo della carta di volo che viene descritta dettagliatamente come evoluzione della più antica carta di Mercatore, nome che inizialmente doveva costituire il titolo dell'opera.

Tornando al legame tra Calvino e Del Giudice, si nota il riconoscimento che quest'ultimo tributa al suo maestro (anche se Calvino non fu mai a capo di un gruppo di letterati o di una scuola di pensiero, essendo disinteressato da intenti didattici e di promulgazione di regole¹⁰⁰), non solo per le scelte del linguaggio e per la cura nell'attenzione ad aspetti reali e trascurati del vivere, "con le parole che tentano di circondare la realtà", ma anche all'essere stato uno scrittore "laico", come afferma nell'articolo, prima indicato, pubblicato il 25 febbraio 1990 sul «Corriere della Sera».

Laico nel senso di aver avuto il coraggio di seguire percorsi non ideologizzati dalla Chiesa né da altre "chiese culturali", ma di seguire una strada iniziata da Ariosto, proseguita da Galilei, per giungere a Leopardi, un filone non così battuto anche nella narrativa del '900, «dove laico non vuol dire affatto non religioso, anzi, ma indica piuttosto un'area diversa non tanto dal cattolicesimo, quanto dalle sue implicazioni psicologiche e metafisiche»¹⁰¹.

Il legame tra lettere e scienza è costante in Calvino, come espressione dell'unitarietà della conoscenza, che non crea distinzioni apodittiche.

Analogamente, nella produzione di Del Giudice, viene percorso il modo di *sentire* le cose, appoggiandosi alle proprietà della ricerca, nel campo della fisica, senza disdegnare, ma anzi essendone affascinato, le nuove categorie della conoscenza che la fisica quantistica e relativistica avevano inaugurato nella prima metà del ventesimo secolo, offrendo una consapevolezza nuova delle proprietà della *luce* e della *materia*.

Del Giudice, al termine dell'articolo, ribadisce, in un momento (cinque anni dopo la morte di Calvino) in cui la memoria per lo scrittore prematuramente scomparso iniziava ad appannarsi, dopo il periodo dei necrologi e dei ricordi, a volte puramente celebrativi, l'importanza dell'unicità dell'opera calviniana, per aver definito nuovi ed inesplorati percorsi nella narrativa della seconda parte del Novecento.

Nei continui contrasti tra luce ed ombre, Del Giudice effettua anche un particolare esperimento: effettuare un viaggio all'estremo Sud del mondo alla ricerca delle condizioni di vita degli studiosi che si raccolgono in Antartide, terra primigenia, dove l'alternarsi del giorno e della notte e tra la luce e le tenebre sono diverse e stranianti, come abbiamo approfondito nel primo capitolo.

¹⁰⁰ Eccezion fatta, a rigore, per le sue *Lezioni americane* ricostruite postume, che raccolgono le relazioni che Calvino aveva previsto all'Università di Harvard nel 1985, ma mai tenute a causa della sua morte improvvisa avvenuta il 19 settembre 1985.

¹⁰¹ Daniele del Giudice, *Calvino, lo scrittore nel suo labirinto*, «Corriere della Sera», 25 febbraio 1990, p. 3.

L'ombra costituisce un dualismo completo con la luce, "la sottile linea d'ombra" che riporta, come capita più volte, a richiamarsi a Joseph Conrad, uno degli scrittori più amati, per l'indeterminatezza dei sentimenti che trovano riscontro nella natura, in cui il passaggio reciproco luce – ombra tratteggia il viaggio e l'esperienza della vita.

Un altro versante tra luce e buio, in senso metaforico, quale contrasto tra le tenebre della storia e la luce del risveglio dall'incubo, con la necessità della testimonianza di ciò che gli occhi videro, si può ravvisare nell'articolo di Daniele del Giudice, dedicato all'opera di Primo Levi, pubblicato il 5 dicembre 1997 sul «Corriere della Sera», dal titolo: *Primo Levi, sopravvivere per raccontare*.

Tale articolo nacque in occasione della pubblicazione completa di tutte le opere di Primo Levi in due volumi, dieci anni dopo la sua morte, a cura di Marco Belpoliti, nelle edizioni Einaudi. L'articolo è parte dell'introduzione che Daniele Del Giudice scrisse come prefazione a tale opera.

In questo articolo si precipita in un contesto universale di dolore, talmente profondo che anche gli stessi testimoni dell'orrore rischiavano di non essere creduti. I prigionieri, ridotti a non uomini, si sostenevano solo con la necessaria esigenza di sopravvivere e di salvarsi dalla macchina della morte del campo di Auschwitz, per poi poter raccontare al mondo ciò che era stato vissuto con il terrore di essere poi inascoltati, da quanto tutto ciò risultava assurdo ed abominevole, da parte di coloro che non appartenevano a tale parte di umanità così violata,

La luce in questo caso è sprigionata dalla pagina dei libri, scritti dai sopravvissuti, che, per il contenuto che custodivano, potevano permettere di offrire testimonianza dell'orrore vissuto.

Anche lo stile della narrazione delle testimonianze di Primo Levi, diventate opere letterarie come *Se questo è un uomo* (1947) o *La tregua* (1965), era importante, per scolpire la verità vissuta: i toni impiegati da Primo Levi furono sobri e pacati proprio per rendere al lettore, in modo tecnico e così più realistico, quanto veniva perpetrato attraverso lo sterminio metodico nel campo, in una logica capovolta ed oscena contro la natura dell'uomo.

La letteratura di prosa diventa, in questo caso, necessaria per il valore della testimonianza, con una valenza etica insopprimibile, che va oltre agli spunti letterari delle opere di narrativa contemporanea.

Il valore aggiunto è dato dalla necessità di fornire una documentazione per potere conoscere, perché «se capire è impossibile, conoscere è necessario».

Dall'articolo citato si riprende:

Nel secolo in cui la convenzione del fare letterario fatica più che sempre nel fondare il proprio essere, il proprio lavoro, Levi estrae la sua narrazione da una radice di necessità indiscutibile, la più profonda e cruciale antica che possa sorreggere l'atto stesso del racconto: narrare il non conosciuto, l'incognito, ciò che per volontà altrui avrebbe dovuto restare nascosto, occulto. Si tratta di raccontare l'*inaudito* nel senso letterale della parola, e che per coerenza semantica potrebbe anche restare tale, non udito, respinto all'ascolto: «Perché questo avviene? Perché il dolore di tutti i giorni si traduce nei nostri sogni così costantemente, nella scena sempre ripetuta dalla narrazione fatta e non ascoltata?».

L'opera di Primo Levi, chimico oltre che scrittore e quindi accomunabile con Calvino e Gadda alla corrente "laica" della letteratura italiana del Novecento, con il racconto nelle sue opere, terribile, ma sorretto da una struttura coerente e razionale per poter essere ritenuto vero, permette di avere un quadro netto ed oggettivo, di ciò che avvenne, ma anche delle ragioni per le quali, a detta dei carnefici, tutto questo avvenne, ad esempio dalla descrizione che fece del dottore che doveva esaminare il chimico Levi.

Uno sguardo da parte dell'aguzzino che faceva cogliere che chi era davanti a lui non apparteneva al genere umano, ma a un *non-uomo*, di conseguenza sopprimibile, così come descritto nell'articolo di Alain Finkielkraut dal titolo *Cos'era un prigioniero per gli aguzzini? Un nemico, un infame, anzi un non-uomo* (articolo pubblicato accanto a quello di Del Giudice).

La verità e la necessità letteraria si fondono nelle opere di Primo Levi, toccando punte di tragicità senza decadere in un lirismo retorico, facilitato in ciò dalla sua razionalità indotta dalla formazione scientifica, che gli permise di sopravvivere, associando, ad esempio, gli episodi della vita a particolari elementi chimici, oggetti specifici ad immagini, le proprietà degli oggetti attraverso gli elementi chimici costituenti, in una costruzione simbolica che riduce all'essenziale ogni esperienza di realtà.

Era fondamentale il recupero della *memoria del mondo di ieri* per sentirsi ancora uomini, come Levi espresse nelle sue opere:

Per me, il Lager è stato anche questo; prima e dopo "Ulisse", ricordo di aver ossessionato i miei compagni italiani perché mi aiutassero a recuperare questo o quel brandello del mio mondo di ieri, senza cavarne molto, anzi leggendo nei loro occhi fastidio e sospetto: che cosa va cercando questo qui, con Leopardi e il Numero di Avogadro?¹⁰²

In questo aspetto non si può non ravvisare la vicinanza dello stile narrativo e dei nuclei narrativi di Primo Levi con quelli di Daniele Del Giudice, il quale coglie nella descrizione rigorosa e tecnica degli oggetti la possibilità di comunanza che lega sia i protagonisti delle sue opere, sia il lettore con l'autore, dando così più rilevanza al *pathos* che si genera dalla lettura e che, in questo caso, permette di sopravvivere all'orrore del mondo e rigenerare un'etica necessaria per la sopravvivenza nel consesso umano finalmente liberato dalla guerra.

Dal punto di vista storico il trauma per i sopravvissuti fu tale che della Shoah si iniziò a parlare solo dopo i primi anni '60, quando i testimoni iniziarono a raccontare le vicende patite nei campi di sterminio, durante il processo in Israele allo stratega della soluzione finale, Adolf Eichmann nel 1961, fatto epocale ripreso in diretta dalle televisioni di tutto il mondo, da cui Hannah Arendt prese lo spunto per scrivere *La banalità del male* del 1963.

L'importanza di rendere testimonianza supera in modo totale, in questo caso, l'intento di costruire una storia di luci e di ombre attraverso una poetica

¹⁰² Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, Introduzione di Daniele Del Giudice, Einaudi, Torino 1997, Vol. II, p. 1101. Si veda anche Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua*, cit., pp. 65-92.

osservativa. Lo sconvolgimento emotivo partecipativo, che si intende trasmettere per dare senso al mistero di essere sopravvissuto, ha la priorità assoluta. Nell'articolo del 5 dicembre 1997, Del Giudice scrive:

Racconto necessario, insopprimibile. Ma in quale forma? Che forma narrativa prende l'inaudito? Se il testimone è un narratore sopravvissuto a quel che dovrà raccontare, varrà il reciproco, il sopravvissuto sarà necessariamente un *narratore testimone*.

È questa la funzione cui deve assolvere, cui vuole assolvere.

Levi però dichiara: «Ho assunto deliberatamente il linguaggio pacato e sobrio del testimone»; si tratta dunque, anche e subito, di un punto di vista narrativo, di un modo e un tono conseguenti, della forma intrapresa fin dall'inizio, per il suo racconto. 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.

4. I luoghi e la memoria

L'opera di Del Giudice non prescinde mai dal viaggio e dal luogo in cui si svolgono le storie o da cui ricevono influenze le persone che vi scrivono e vivono, le quali restano condizionate dalla particolare atmosfera che accompagna i luoghi.

È una relazione che sembra definire il percorso esistenziale di chi vive in un ambiente che sembra già avere un proprio destino, come preconizzava Stevenson, alla presenza di un *genius loci* in ogni contesto che dettava un percorso già scritto ed inciso nelle pietre del posto.

Forse tale aspetto è ancora più evidente nella forma narrativa prediletta da Del Giudice che è quella del racconto, basti analizzare, ad esempio, le ambientazioni dei racconti di *Mania*, come *L'Orecchio assoluto*¹⁰³ in cui un omicidio viene concepito fuori da ogni schema tipico del giallo classico (nessun movente, nessuna vittima già stabilita, nemmeno l'arma), anche se gli ambienti e solo quelli predispongono ed inducono il protagonista colpito da un'ossessione ad agire. Stessa atmosfera si coglie in *Evil Live*, racconto distopico che anticipa la realtà virtuale e dei gruppi di discussione digitali odierni, od anche in *Dillon Bay* fortezza come luogo razionale e misterico, apparentemente inespugnabile rappresentante anch'essa una metafora:

La metafora, l'elemento nucleare del racconto, è un frammento di metamorfosi: è la capacità di comprendere in *una* figura più immagini eterogenee, che mantengono in questa unità tensionale la loro differenza. Il racconto è una grande metafora, e dunque un processo di metamorfosi. Narra sempre il mutamento, la trasformazione delle figure, che si modificano cancellando i propri confini, e liberando le immagini che diventano disponibili ad aggregarsi in nuove figure. Il racconto è dunque una *trasfigurazione*.¹⁰⁴

L'importanza della geografia, quale *sistema di coordinate* dell'esistenza, è sempre prioritaria: dalla sua prima opera, *Lo stadio di Wimbledon*, che si articola attraverso il viaggio, anche ripetuto più volte, a Trieste e poi a Londra, fino alle lande desolate in Antartide in *Orizzonte mobile*, passando per l'esplorazione del CERN di Ginevra in *Atlante occidentale*.

La posizione degli spostamenti è definita, mediante mappe e cartine, secondo una Mappa di Mercatore che distorce la distanza rispetto alla realtà, ma che mantiene le posizioni reciproche, preservando le relazioni ove gli individui costituiscono i nodi di una rete, elemento comune nella narrativa di Del Giudice.

I mezzi di trasporto, in questo viaggio della mente che accompagna la vita dello scrittore, possono essere i treni che danno l'idea del tempo nella loro reversibilità, ma, soprattutto i velivoli, esemplificazione estrema della metamorfosi e della metafora della vita, con le eventuali turbolenze di volo

¹⁰³ Daniele Del Giudice, *I racconti*, cit., pp. 39-79.

¹⁰⁴ Franco Rella, *La battaglia della verità*, cit., p. 10.

che simulano le turbolenze dell'esistenza, come nel racconto *Manovre di volo*¹⁰⁵.

Tra i luoghi della memoria, Venezia, in particolare, rappresenta una presenza di costante riferimento sia perché legata all'autobiografia dell'autore, sia come luogo in cui vengono a crescere le storie.

Il tempo rarefatto e la sua struttura unica, città-creatura di terra, di aria e di acqua, suggeriscono all'autore numerose osservazioni, che trovano posto anche nei suoi articoli pubblicati sul «Corriere della Sera». Come ha avuto modo di affermare Roberto Ferrucci nel suo intervento, *Uno scrittore schivo*:

È vero, Venezia non l'ha mai raccontata nei suoi libri, ma se li rileggiamo con attenzione Venezia c'è sempre, tra le righe, entra come un respiro narrativo, attraverso la dilatazione dei tempi, le descrizioni di una certa luce che è solo lagunare¹⁰⁶.

Sul carattere ritroso di Del Giudice, che ebbe sempre Venezia come sua città d'elezione e dove passò i suoi ultimi anni di vita, possiamo trovarne traccia anche nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 5 luglio 1989 dal titolo *La via più breve non porta da nessuna parte in questa grande città rovesciata*.

Venezia ha particolarità uniche, sembra il frutto artistico della simbiosi tra terra e acqua e presenta una duplice visione a seconda di quale punto di vista si assuma. Nell'erratico peregrinare di un visitatore, ci si trova a percorrere strade e vie solite, ma anche un percorso parallelo di viuzze, note solo ai residenti, che non conducono a nessuna meta.

Il luogo presenta due codici: uno è dato dalla lingua, il dialetto che fa sentire subito inseriti o estranei rispetto al contesto degli abitanti molto connotato, l'altro è costituito proprio dalla ragnatela di *sconte*, viuzze che solo chi abita a Venezia conosce.

Come in una città duplice, essa presenta due codici di comportamento che segnano l'interno e l'esterno geografico ed anche una simmetria tra punti di visione, dalla terra e dall'acqua, con luci diverse che segnano l'ambiente.

Non è comunque una città decadente, come molti autori l'hanno descritta: occorrerebbe, secondo Del Giudice, chiedere i danni agli eredi di Thomas Mann per l'idea decadente, riguardo Venezia, che indusse nei suoi romanzi e di conseguenza a tutto ciò che la circonda:

Credo che Venezia dovrebbe chiedere i danni agli eredi di Thomas Mann, scrittore che amo molto, ma che è uno dei maggiori responsabili dell'immagine più scontata e noiosa di Venezia, quella della decadenza, del tramonto, dell'infinita fine.

A me Venezia sembra una città straordinariamente viva, molto giocosa per parecchi aspetti, piena di movimento. E l'ho vista sempre nel suo rapporto fondamentale con l'acqua.

Venezia ha questo di particolare: è una città in cui il rapporto con gli elementi naturali è continuo. Acqua, nebbia, vento, modificano all'interno della giornata la vita delle persone.

Per me, che vivo spesso in città in cui gli elementi naturali non sono così percettibili, o risultano indifferenti, questo è un fatto molto singolare. Anche le case,

¹⁰⁵ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 85.

¹⁰⁶ Roberto Ferrucci, *Uno scrittore schivo*, in Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 150-151.

a Venezia, sono fatte per adattarsi ai mutamenti, e in questo somigliano alle barche, alle navi. Insomma, credo che l'immagine di Venezia morente sia insostenibile.

Però, è chiaro, ora c'è un aspetto molto preoccupante: il progressivo abbandono delle attività produttive, trasferite in terraferma. Più Venezia diventa come Mont-Saint-Michel o come Disneyland, cioè soltanto uno scenario per turisti, e più rischia di morire sul serio¹⁰⁷.

Una descrizione, che viene ripresa nel racconto *Mezzanotte*¹⁰⁸, in cui l'autore riporta le sensazioni da lui provate, uscendo proprio a quell'ora lungo le vie della città lagunare. Città che appare ribaltata in quanto è concepita a partire dall'acqua e risulta composta da isole unite attraverso ponti e dove, come recita l'articolo del «Corriere della Sera», «le vie più brevi non conducono da nessuna parte», come in un labirinto di Borges¹⁰⁹ o come nel tentativo vano di attraversare le isole di Königsberg unite con sette ponti che le collegano tra loro e alla terraferma, situazione molto simile a Venezia¹¹⁰, quasi metafora implicita della vita che non procede in una sola direzione:

Comunque anch'io mi accorgo che volentieri proprio a mezzanotte esco spesso nella città della laguna, Venezia, specialmente quando a mezzanotte scende la nebbia; la percepisco prima di tutto nel suo odore, poi nel suo silenzio.

La casa è sul rio, e a mezzanotte misuro l'altezza dell'acqua che proprio allora raggiunge il culmine per poi defluire con la marea che si abbassa e si spegne e si allontana come la mezzanotte. Il silenzio.

E le case hanno gli scuri chiusi ma non del tutto, gli scuri terminano in alto in una specie di figura rotonda, sembra una testa, che lascia passare la luce degli interni.

Cammino sui «masegni» velati dall'umidità, ci si incontra al passo, ci si saluta, in pochi, si attraversano le «scont», le piccole calli che solo gli abitanti di questa città acquatica seguono per i percorsi più veloci, l'unica città al mondo in cui nel camminare, come in tutto il resto, la via più breve non porta da nessuna parte, perché la città è concepita a partire dall'acqua, dal sistema naturale delle isole raccordate l'una all'altra da ponti. Passo per passo, a mezzanotte, vorrei entrare in tutte le case, ogni casa ha la sua storia di persone che ci hanno vissuto, di ognuna vorrei conoscere le speranze e i sogni che si sono avverati. E poterli raccontare¹¹¹.

Città unica e fragile, che non potrà non suscitare la reazione dell'autore, quando venne invasa da migliaia di appassionati per assistere al mega concerto del complesso rock dei Pink Floyd il 15 luglio 1989, con un acuto ed eloquente, a tratti contraddittorio, articolo, pubblicato sul «Corriere della Sera» il giorno dopo l'evento, dal titolo *Città concerto o Città bomboniera?*

Riprendendo il valore di memoria immediata che famose canzoni e musiche destano in ciascuno di noi, l'autore considera Venezia artefice del proprio destino, visto che la sua amministrazione avrebbe potuto vietare lo svolgersi dell'evento musicale e non tanto vittima dell'assalto, con

¹⁰⁷ Ivi, pp. 148-149.

¹⁰⁸ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 16.

¹⁰⁹ Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Adelphi, Milano ed. 1998.

¹¹⁰ Il problema dei ponti di Königsberg consisteva nel poter fare una passeggiata che permettesse di attraversare tutti sette i ponti ciascuno per una volta solo: Eulero nel 1736 riuscì a dimostrare che tale passeggiata è impossibile.

¹¹¹ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 18.

conseguente danno in termini di decoro e pulizia, del numero incredibile di persone, giunte da ogni parte d'Italia e del mondo, verso una città, che per la sua difficoltà logistica non era e non è assolutamente attrezzata per ospitare un evento simile.

Un evento non predestinato dal fato, che fu sciagura per una città non preparata e, al tempo stesso, rappresentò una suggestiva rappresentazione di armonie e vibrazioni che permettono di mettere in risonanza noi stessi con gli altri, inducendo l'attivazione della memoria a fatti e sensazioni passate, come, dichiara Del Giudice, avviene per le musiche di colonne sonore di film ormai leggendari.

Al di là del palese danno alla città, su cui tutti si scagliarono con sdegno e con ipocriti giudizi a posteriori, Del Giudice pare mettere in evidenza, nell'articolo, invece, l'importanza della musica, di certa musica che è al di là del tempo, capace di ricostruire un percorso temporale del nostro passato, riportandoci a ricordi e ad emozioni che parevano sopiti, in un confronto intellettuale tra due poli opposti che possono essere il classicismo e la modernità o il ritmo e la melodia, dove ciò che cambia è solo il tempo ritmico.

Anche come reazione allo sciacallaggio della città della laguna, da parte di operatori senza scrupoli, Del Giudice organizzerà a Venezia diverse iniziative di carattere culturale, come il festival letterario «Fondamenta, Venezia città di lettori», che si svolse dalla fine degli anni '90 fino ai primi anni di questo secolo¹¹².

Una città, Venezia, che è in sintonia con l'autore, spesso citata come base per i suoi voli in solitaria, o con il suo mentore e guida, il comandante Giuseppe Bruno, come accadde per rievocare il viaggio di Saint-Exupéry, che sparì misteriosamente con il suo velivolo, come descritto in *Doppio decollo all'alba*, racconto in *Staccando l'ombra da terra*, e già pubblicato sul «Corriere della Sera» nell'agosto 1991.

La sparizione, il non lasciare traccia, lo sgomento per chi resta, il senso di colpa, quasi ad attribuire a sé stesso un desiderio e un'attrazione verso la fuga e l'invisibilità: aspetti che lasciano traccia, invece, nel percorso letterario di Daniele Del Giudice anche nei vari inserti editoriali, che punteggiano la sua presenza al «Corriere della Sera».

Pertinente a tale tematica che intreccia la memoria di chi scompare, il 20 maggio 1989 uscì un singolare articolo dal titolo *Quando l'assente non è giustificato con occhiello: L'obbligo di farsi vivi dalla TV alla realtà*; si tratta di un articolo diverso dagli altri pubblicati o che verranno scritti successivamente. Si è qui lontani dall'epica del volo, come nel precedente e primo articolo pubblicato nel corso degli interventi di Del Giudice nelle colonne del quotidiano milanese.

In tale articolo, alla constatazione del vuoto che ovviamente accompagna la sparizione improvvisa di qualcuno che si conosce, soprattutto in un contesto in cui esiste l'obbligo di farsi vivi e di rientrare in un quadro di sicurezza, Del Giudice riconosce quasi un diritto ad uscire da un sistema di

¹¹² «Fondamenta», Venezia, edizioni 1999-2003, presentazioni di Daniele Del Giudice, direttore del Festival: https://www.youtube.com/watch?v=mAb_iT-jW_s

controllo indiretto ma ramificato, ora molto più pervasivo, grazie ad Internet e i social, rispetto agli anni in cui venne scritto questo articolo.

È impossibile riuscire a non dare segnali di vita, anche allora quando si diffondevano programmi televisivi (lanciati proprio nel corso degli anni '80) che spasmodicamente andavano, e vanno tuttora, alla caccia di segnali per individuare chi aveva osato sparire da un normale flusso di presenza rassicurante.

Questo fascino, provato da Del Giudice, nei confronti di chi ha il coraggio di scomparire da schemi sicuri e noti, è espresso da parole, che sono emblematiche della ricerca da parte dell'uomo, identificato con lo stesso scrittore, di una fuga, che può essere perpetrata o con il volo o con la volontà di non apparire.

Lo stesso autore, nel corso del suo percorso professionale, ha sempre disdegnato l'apparenza e la ritualità delle occasioni ufficiali, giocando anche con il fascino dell'ombra e del buio che esalta la luce.

Si rivendica nell'articolo il diritto di uscire dalla prevedibilità, anche se si resta consapevoli che, senza una ragione precisa, coloro che rimangono nell'attesa di qualcuno che scompare senza lasciare tracce sono prigionieri di un senso di vuoto e di paura, con atmosfere di mistero che Del Giudice paragona ai racconti dell'orrore di Edgar Allan Poe (1809-1849), che radicalizzano la fuoriuscita dal senso comune che dovrebbe invece presidiare il rapporto tra gli uomini.

A proposito di ricerca di persone scomparse senza lasciare traccia, come il caso di Ettore Majorana, o di persone che sono morte senza lasciare segni espliciti della loro opera, si colloca la ricerca di Roberto Bazlen, intellettuale triestino che non scrisse né pubblicò opere complete.

La ricerca di Bobi Bazlen si confonde con una narrazione autobiografica da parte dell'autore che rivendica il diritto di non apparire spesso anche nel campo editoriale. Del resto, la produzione di Del Giudice, dopo la pubblicazione di *Atlante occidentale* nel 1985, ebbe un'interruzione di ben nove anni, prima che venisse messa alla stampa un'opera organica come *Staccando l'ombra da terra*.

Del Giudice, successivamente, si è sempre più rarefatto, nel corso degli ultimi decenni ancora prima della diagnosi della grave malattia che lo aveva colpito negli ultimi dieci anni della sua vita e che lo rese afasico e immemore¹¹³.

Come ricorda Antonio Troiano nell'articolo *Ricongiunti alla nostra ombra*, pubblicato in occasione del primo anniversario dalla morte dello scrittore, caratteristica e molto discreta era la partecipazione di Daniele Del Giudice alla vita della redazione del «Corriere della Sera» alla fine degli anni '80:

¹¹³ Pierpaolo Vettori, *Un uomo sottile*, Neri Pozza, Vicenza 2021. Romanzo dedicato a Daniele Del Giudice, in cui il protagonista, la cui moglie progressivamente mostra i sintomi della sindrome di Alzheimer, cerca di incontrare Daniele Del Giudice, anch'egli sofferente della stessa malattia e ricoverato in una casa di cura a Venezia, interrogando i fantasmi dei personaggi creati dallo scrittore per capire perché l'autore avesse scritto così poco in vita.

Poi c'era Daniele. Le sue visite erano rare, molto rare. Te lo ritrovavi in redazione. Silenzioso, preoccupato di non disturbare ma sempre sorridente. Aveva un rapporto forte, solido, di amicizia sincera con Ranieri Polese, allora responsabile del bellissimo supplemento letterario «Corriere cultura», poi, dopo l'era Nascimbeni, pirotecnico capo della Terza Pagina. Ranieri adorava Daniele, lo considerava una delle firme più preziose del giornale. Ma oltre alla stima c'era soprattutto un grande affetto reciproco. Se Ranieri non era alla sua scrivania, Daniele cercava ospitalità in un angolo della redazione dove potesse diventare invisibile e aspettava. Nel frattempo, curiosava con lo sguardo sulle scrivanie dei colleghi e soprattutto guardava le operazioni che si facevano sui nuovi terminali introdotti da poco in via Solferino. Il sistema si chiamava Atex, ed era lo stesso utilizzato in quegli anni dal «New York Times»¹¹⁴.

Del Giudice, lungi da restare passivo, sempre molto interessato dalle innovazioni tecnologiche, prediceva aspetti che puntualmente in seguito si sarebbero verificati:

Una volta, però (era l'autunno del 1989), serio disse: «Qui tra qualche anno sarà tutto diverso, i computer cambieranno la vita dei giornali, ci sarà il trionfo della tecnica. Non è detto che sia un male, a patto che si capisca che nulla potrà sostituire la buona scrittura e la capacità di trovare e raccontare storie e notizie. I giornali sono e resteranno questo»¹¹⁵.

Nel 1983 Del Giudice era entrato nella scena letteraria italiana con un romanzo anomalo, *Lo stadio di Wimbledon*, salutato da Italo Calvino con sorpresa ed entusiasmo, chiedendosi lui stesso nella quarta di copertina: «Cosa ci annuncia questo insolito libro? La ripresa del romanzo d'iniziazione d'un giovane scrittore? O un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate?». È un libro di ricerca, di incontri anche nebulosi, tutti tesi a capire perché un intellettuale, prima di morire, era stato sempre latitante, nel senso di non volersi cimentare in un'opera che avrebbe disvelato alla realtà letteraria dell'epoca un testo sicuramente degno a lasciare un segno. Ma, si interroga, il protagonista del testo di Del Giudice, a sua volta anonimo, era questo che voleva fare Bazlen della sua vita?

Forse, come verrà confermato dalle due donne che conoscevano profondamente colui che era mancato senza lasciare tracce letterarie, egli voleva solo vivere attraverso altri modi, non lasciando opere sue ma, indirettamente, intendeva agire sulla vita degli altri, come conclude una delle due amiche di Bazlen al protagonista, alias Del Giudice, che l'ha cercata fino a Wimbledon:

La conclusione è questa. Quando io l'ho conosciuto non ho pensato che era uno che scriveva. Ho pensato che aveva due vocazioni: una era di far conoscere quello che a lui sembrava importante. E l'altra... C'è un punto della vita in cui va presa una decisione fondamentale. In quel punto le cose cambiano, o debbono cambiare, e non si può più andare avanti per aggiustamenti progressivi, automatici. Ecco: molte persone, arrivate a quel punto, hanno incontrato lui. E lui le ha aiutate a cambiare,

¹¹⁴ Antonio Troiano, *Ricongiunti alla nostra ombra*, in Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 180.

¹¹⁵ Ivi, p. 181.

o a decidere. Io credo che questa era la sua passione, e il suo capolavoro. Nient'altro¹¹⁶.

Analogamente, in un dialogo tra Daniele Del Giudice e Roberto Ferrucci, in relazione al significato del *Lo stadio di Wimbledon*, lo scrittore affermò:

Si trattava di attraversare la zona più desertica di tutte, quella della rinuncia alla scrittura e la scelta di agire nella vita. Bisognava attraversare quel deserto per rimettere in moto il fare della narrazione. C'era una figura, un personaggio che sosteneva che non si possono più scrivere libri. "Io scrivo solo note a piè di pagina" aveva detto Bazlen un giorno.

Era appunto una zona scabra e disossata. Per me si trattava di scrivere il primo romanzo e volevo partire dall'attraversamento di quel deserto per uscire nella posizione diametralmente opposta: la ripresa forte della narrazione.

È un romanzo fatto di emozioni e anche di paure: la paura del protagonista di restare impigliato nelle storie che i personaggi raccontano. In fondo, tutti i personaggi raccontano una figura assente, che però ha lasciato un'impronta fortissima in tutti loro, e tutti loro in qualche modo tentano di trattenere il protagonista dentro a quella storia, dalla quale lui vuole soltanto liberarsi¹¹⁷

Il primo viaggio del protagonista dello *Stadio di Wimbledon* fa tappa proprio a Trieste, una città fondamentale nel percorso letterario del Novecento, snodo mitteleuropeo, dove confluiscono le istanze espressive emergenti, in merito alle nuove caratteristiche del racconto novecentesco, di cui Italo Svevo fu l'iniziatore:

Occorre riconoscere a Trieste, senza fare alcun mito della «triestinità», due primati importanti: quello di aver dato il primo vero scrittore moderno italiano, nella figura e nella persona di Italo Svevo, e quello di aver dato il primo grande non-scrittore italiano, nella figura e nella persona di Roberto Bazlen. Sebbene la nostra predilezione di lettori sia naturalmente per lo scrittore che scrive libri, non dobbiamo sottovalutare l'importanza, soprattutto nella prospettiva del primo Novecento, di chi per fondati motivi e in modo significativo decide di non scriverne. Roberto Bazlen dichiarò fin dall'inizio le sue intenzioni: «Non si possono più scrivere libri, io scrivo soltanto note a piè pagina»¹¹⁸.

Di Trieste, il protagonista/autore dell'opera coglie la luminosità, la presenza discreta dei locali e di librerie antiche, la tipica posizione della città tra terra e mare:

Proseguo per strade dritte secondo una pianta favorevole che permette di contare bene le traverse. Ho individuato una libreria corrente, in pratica sono entrato e uscito. Ne ho ricavato però un'ulteriore indicazione, e ora la seguo scendendo verso il mare. È una giornata lucida, appena fredda; solo la presenza del mare è strana, forse perché questa città non posso pensarla che da sud, e mi disorienta la posizione del sole rispetto all'acqua e il tipo di luce e di colore. O forse perché sono abituato ai mari che scorrono in modo tangenziale, non che cominciano, come qui¹¹⁹.

¹¹⁶ Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 130-131.

¹¹⁷ Roberto Ferrucci, *Uno scrittore schivo*, in Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 151-152.

¹¹⁸ Daniele Del Giudice, *Trieste e Bazlen*, in *In questa luce*, cit., p. 19.

¹¹⁹ Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 8.

Ma chi sono le donne che il protagonista dello *Stadio di Wimbledon* incontra nel suo viaggio a Trieste e a Londra? Sono le due muse di Eugenio Montale, che ispirarono due famose poesie.

Del Giudice scrisse un articolo pubblicato il 22 ottobre 1989 sul «Corriere della Sera» dal titolo *Piccolo clown che abitavi dentro ad una poesia*, in occasione della morte di Gerti Frankl, ispiratrice di due tra le più famose liriche di Eugenio Montale: *Il carnevale di Gerti* (1928) e *Dora Markus* (1937).

L'incontro di Gerti con il protagonista dello *Stadio di Wimbledon* è il primo significativo momento per rievocare il ricordo di Bazlen. Incontro soffuso di una donna che unisce opera d'arte con l'opera della vita, creata da una poesia ed al tempo stessa creatura viva, connubio in quel crinale, sempre inseguito da Bobi Bazlen tra *scrivere* e *vivere*, tra personaggio e persona, in un ambiente unico: Trieste, città crocevia ricca di suggestioni e ritrosie.

Gerti esprime il suo rapporto con Bazlen: «Vede, lui scrisse la tesi per lei, ma non ha mai scritto la sua. Lui viveva gli altri»¹²⁰ e, diversamente, con Montale: «Non era molto intelligente, o almeno non lo sembrava. Stava quasi sempre zitto. E quando parlava insisteva sulle stesse cose. Non era un conferenziere e nemmeno un buongustaio. Era soltanto un poeta»¹²¹.

In questo intreccio ancora più potente è l'importanza che assume Trieste, luogo in cui si incontrano destini diversi, dove la luce assume significati nuovi, dove l'indeterminatezza delle azioni riecheggia il ventaglio di possibili stati di uno stesso sistema fisico, preconizzati dalla fisica quantistica degli stessi anni '20-'30 del secolo scorso.

Bobi Bazlen, contraddizione tra scrittura e vita, come descrive Gerti: «Poteva essere cresciuto soltanto qua. Era un fiore di questa città, e di quella epoca di questa città»¹²².

Nel viaggio verso Londra, dopo essere giunto a Wembley, il protagonista del racconto incontra la seconda donna fondamentale per Bobi Bazlen, Ljuba, anch'ella ispiratrice per la poesia di Montale *A Liuba che parte*, dove per Montale è la *parola*, il nome, che permette di costruire una poesia, una storia, mentre per Bazlen costituisce la *vita*, senza costruzioni letterarie che allontanino dalle persone, infatti la poesia è stata impiegata «come un gioco affettuoso nel rapporto con queste donne, scrivendo anche Bazlen una poesia a Gerti per il suo compleanno, e a Ljuba perché non avesse paura dei ladri»¹²³.

La sintesi di tale dualismo tra *scrivere* ed *essere*, parallelamente alla concezione della poesia e della realtà, interpretata rispettivamente da Montale e da Bobi Bazlen che, delle stesse donne, colgono aspetti diversi ma complementari, è descritta in modo efficace da Italo Calvino nella sua nota al romanzo di Del Giudice *Lo stadio di Wembley*, apparsa come «quarta di copertina» per la prima edizione del volume:

¹²⁰ Ivi, p. 68.

¹²¹ Ivi, p. 72.

¹²² Ivi, p. 69.

¹²³ Ivi, p. 135.

Il romanzo ci rappresenta due città – Trieste e Londra – non come miti culturali ma come luoghi del presente, viste con occhio freddo e attento ai dettagli; e una serie di personaggi ognuno con una sua intensità e un suo alone – soprattutto due figure femminili, i cui nomi sono rimasti fissati per sempre nei versi di Montale. (Qui, tra presenza e nome, la vera vita è nel nome).

La domanda che il giovane rivolge al vecchio (e a se stesso) potrebbe forse formularsi così: chi ha posto giustamente il rapporto tra saper essere e saper scrivere come condizione dello scrivere, come può pensare di influire sulle esistenze altrui se non nel modo indiretto e implicito in cui la letteratura può insegnare a essere? A un certo punto del suo itinerario (o già in principio?) il giovane ha fatto la sua scelta: cercherà di rappresentare le persone e le cose sulla pagina, non perché l'opera conta più della vita, ma perché solo dedicando tutta la propria attenzione all'oggetto, in un'appassionata relazione col mondo delle cose, potrà definire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè se stesso¹²⁴.

È da notare che Calvino, in questa stessa nota, si chiede se tale romanzo costituisca un nuovo approccio alla rappresentazione, secondo un innovativo sistema di coordinate, molto distante dagli stilemi ottocenteschi, come avremo modo di vedere in un prossimo articolo del «Corriere della Sera».

Trieste fu riferimento sia per un intellettuale che non scrisse, sia fucina letteraria di uno scrittore che lasciò opere fondamentali e che segnarono un passaggio verso un nuovo modo di scrittura: Italo Svevo che, dopo le delusioni delle prime opere come *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898), decise di scomparire, cambiando nome in Ettore Schmitz, come venne approfondito nell'articolo di Daniele Del Giudice pubblicato il 31 marzo 1991 sul «Corriere della Sera» dal titolo *Che straordinaria invenzione quell'Ettore Schmitz*. In realtà tale leggenda venne smontata da Bobi Bazlen che diffuse le opere di Svevo, in modo particolare, *La coscienza di Zeno* (1932), conosciuto da Montale proprio attraverso Bazlen.

La “triestinità” di Svevo/Schmitz è evidente nel particolare crocevia culturale che si era creato a Trieste, ove in quegli anni l'analisi di Freud aveva permesso di situare, oltre le frontiere del visibile, la conoscenza del comportamento umano attraverso la scoperta dell'inconscio, dando così senso ad un nuovo modo di concepire l'opera d'arte verso l'espressionismo e l'identificazione, non più e non solo con il protagonista del romanzo o racconto, ma soprattutto con l'autore dell'opera e le sue frustrazioni.

Nasce con Svevo la narrativa moderna, Svevo/Bazlen sono due figure complementari in questo cruciale *turning point*: non c'è più distacco tra autore ed opera.

Si assiste alla vita come opera (Bazlen), dove la mera scrittura non è essenziale. La stessa biografia di Svevo/Schmitz è duplice e riprende l'idea della scomparsa, del suicidio alla ricerca del senso della vita. Come l'articolo di Del Giudice del 31 marzo 1991 riporta:

Ci sarebbero tante cose da chiedere a una nuova biografia di Svevo, questioni che pure sono state trattate in questi anni sulle riviste, o questioni più generali come il suo rapporto con Joyce, il mancato rapporto con Pirandello [...], il suo socialismo, il suo irredentismo. Certamente non aggiungerebbero nulla alla grandezza e alla

¹²⁴ Ivi, pp. 143-144.

modernità dei suoi romanzi, che vivono perfettamente da soli. Né scioglierebbero il mistero di Ettore Schmitz.

Ci permetterebbero forse di avvicinarci ancora una volta a *Una vita a Senilità* e a *La coscienza di Zeno* con un occhio più limpido, e minori sedimentazioni.

Nel racconto *Trieste e Bazlen*, raccolto in *In questa luce*, la figura di Italo Svevo viene ulteriormente approfondita contrapponendola e integrandola con la figura di Roberto Bazlen; il paragone che viene fatto è di nuovo di carattere fisico-scientifico tra materia ed antimateria, che, se si incontrano, si annichiliscono, trasformando massa in energia:

Se è vero che il nostro narrare, e venire alle parole, è permeato a ogni istante dal silenzio da cui si distacca, un personaggio che avendo tutte le qualità per scrivere decide per convincimento, per vocazione, di astenersi costituisce un punto di negazione, un'antimateria di segno opposto alla materia, ma al pari di essa necessaria e vitale¹²⁵.

Altro legame con la conoscibilità in Fisica si riprende tra le righe dell'articolo di cui sopra, in cui alla richiesta di Bazlen a Montale di mettere in ordine il più possibile il materiale attorno a Svevo/Schmitz:

Montale rispose che due «ritratti» di Svevo rischiavano di essere ugualmente parziali, quello di chi non l'aveva conosciuto affatto e quello di chi l'aveva conosciuto *troppo*.

Eppure, quando leggiamo le memorie di Anita Pittoni o di Giani Stuparich o di Giorgio Voghera o le note di Bazlen, cioè l'ultima generazione di scrittori triestini che fece ancora in tempo a conoscere Svevo, abbiamo l'impressione che il senso non soltanto della sua vita ma anche della sua opera fosse loro ben chiaro, che anzi alcune schegge del mondo sveviano vivessero nella loro stessa energia, come se la «triestinità» che certamente Svevo trasmutò in ben altro fosse una forma dell'immaginazione e del sentimento in qualche modo non alienabile.

Il dissolvimento dell'io, attraverso la psicoanalisi, porta a contagiare anche l'oggetto di studio. Così il desiderio di conoscere secondo un criterio positivista ottocentesco si scontra nell'indeterminatezza degli autori e dei personaggi, come, analogamente negli anni venti e trenta del Novecento, le relazioni della fisica quantistica, prime tra tutti il principio di Heisenberg, impongono un limite assoluto alla conoscenza di un sistema: tanto più in dettaglio si conosce un sistema (tradotto: un oggetto) tanto più è forte l'interferenza del soggetto sull'oggetto determinandone la modifica e quindi il suo stato¹²⁶.

Tutti questi elementi, che si concentrano tra la fine dell'Ottocento e i primi trent'anni del Novecento, scatenano il cambiamento della struttura e degli intenti della narrativa, le cui ripercussioni determineranno un mutamento permanente.

Come illustra Daniele Del Giudice nell'articolo pubblicato il 18 giugno 1992 sulle pagine del «Corriere della Sera» in occasione degli annuali

¹²⁵ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 19.

¹²⁶ Pierpaolo Antonello, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, in «Annali d'Italianistica», Literature & Science (2005), Arizona State University 2005, Vol. 23, pp. 211-231.

commenti dei temi dell'esame di maturità, dal titolo *Va in pezzi la forma romantica del sentimento*.

In tale articolo, l'autore ripercorre l'evoluzione dei protagonisti dei tre romanzi tipici dell'autore triestino, Italo Svevo, *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zeno*. Tre inetti, tre antieroi dove solo l'ultimo, Zeno Cosini, ottiene una giustificazione grazie all'esperienza della psicanalisi, introdotta da Freud pochi anni prima proprio a Trieste (la *coscienza*, "salvacondotto formidabile del Novecento") con una lotta tra fantasmi e sogni, senza più l'appiglio romantico del sentimento. Lo stesso Svevo/Schmitz è un esempio di antieroe e di perfetto interprete del nuovo secolo, tra vizi irrisolti e lotta tra desideri e fantasmi della psiche.

Tutto questo mutamento, come scrive Daniele Del Giudice sul «Corriere», non poteva che palesarsi a Trieste, città di piccola borghesia, «conformista persino nelle sue trasgressioni, ma è anche una città sentimentale e sfuggente, anche il luogo in cui per la prima volta, tramite Edoardo Weiss, arriva in Italia la psicanalisi».

Come descritto nel saggio *Conversazione sull'animale parlante* raccolto nel volume *In questa luce*, il passaggio del racconto scritto, dall'Ottocento al Novecento, si compie nello spostamento dell'attenzione dal protagonista di una storia all'autore della stessa, identificando l'autore come colui che si muove nella sceneggiatura del racconto, in un tempo non più inerte ma, insieme allo spazio, protagonista di un ambiente mutabile, come aveva ipotizzato Einstein con le due leggi della relatività (ristretta: 1905, generale: 1915), sovvertendo i concetti di tempo e di spazio assoluti.

La crisi dell'identità è un altro portato del ventesimo secolo, rintracciabile in opere letterarie e teatrali dove l'identità è mutevole e ondivaga.

Le opere di Svevo verranno poi lette da James Joyce, allora docente di inglese proprio a Trieste, e da Eugenio Montale, determinando forme espressive e poetiche innovative, in cui l'indeterminatezza sul sé e le cose è la cifra interpretativa fondamentale della poetica contemporanea.

La trama, anche straniante, di tessiture su analogie può far ricordare alcuni racconti di Del Giudice, pubblicati nei *racconti*¹²⁷ tratti dall'opera *Mania* (Einaudi, 1997), dove ossessioni varie possiedono una base razionale, come nei racconti: *L'orecchio assoluto*, «Com'è adesso!», *Dillon Bay*, nei quali la verosimiglianza delle ambientazioni nasconde aspetti e quadri onirici e simbolici. Come anche nel prezioso racconto *Nel museo di Reims*¹²⁸.

La differenza però, rispetto al metodo astratto freudiano basato sull'analisi del vissuto inconscio del paziente, è che per Del Giudice, il *logos* deve avvenire non in modo autoreferenziale ma attorno a qualche cosa di tangibile che riscuote un interesse comune:

C'è un'utopia malinconica nei racconti di Daniele Del Giudice. Si trova in una scena ricorrente: qualcuno comunica a qualcun altro la sua passione conoscitiva; e, nel farlo, trova nell'altro una rispondenza, una condivisione; suscita una curiosità viva, sincera.

¹²⁷ Daniele Del Giudice, *I racconti*, cit., pp. 39-186.

¹²⁸ Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims*, Mondadori, Milano 1988, ora in *I racconti*, cit., pp. 5-37.

Di conseguenza, la relazione a due è la più vera, perché solo nelle relazioni a due si può fondare la fiducia necessaria per aprirsi a vicenda una soglia, e ospitarsi l'un l'altro.

Ma questo tipo di fiducia - è la prima sorpresa che procurano questi racconti - non consiste nel comunicare una situazione interiore; al contrario, il suo contenuto è qualcosa di esterno. 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...

Il rapporto fra due persone ha bisogno di una triangolazione, un *tertium*: i loro sguardi debbono convergere su una cosa messa a fuoco in comune¹²⁹.

Come non cogliere in tale approccio conoscitivo la base della costruzione di *Atlante occidentale*, in cui, come abbiamo già visto, due studiosi di ambiti culturali e professionali diversi e apparentemente inconciliabili si troveranno a dialogare e a interrogarsi su vari aspetti della conoscenza, avendo avuto come ambito comune la passione per il volo, che diventa uno strumento e uno spunto per comprendere insieme gli aspetti più problematici ed al tempo stesso più profondi e condivisi delle loro ricerche.

Tornando ai luoghi e ai tempi riecheggianti dalla nostra memoria, occorre considerare le situazioni in cui non è l'uomo che si muove tra paesi in tempi diversi ma è la storia dei paesi che muta in modo evidente.

Nei suoi reportage, Del Giudice attraversò anche i paesi oltre l'ex cortina di ferro nel periodo in cui la pesante cappa di chiusura dell'Unione Sovietica aveva segregato diversi stati del blocco comunista.

L'Ungheria, dopo il tentativo fallito e pesantemente represso del 1956 di ottenere una dignità di autonomia e di uno stato politico di comunismo dal volto umano, nel 1989 sembra vivere una nuova era, finalmente di possibilità di libertà. Del Giudice si trova a Budapest nel luglio di quello storico anno che porterà di lì a poco al crollo del muro di Berlino.

Domenica, 2 luglio 1989, Del Giudice lancia un articolo sulla rubrica *Corriere Cultura* del «Corriere della Sera», dal titolo *All'est nulla di nuovo: Dialogo nel cimitero della Storia*.

Si tratta di un viaggio da Buda verso Pest, raggiungendo il cimitero dove venne sepolto Nagy, l'uomo politico artefice della rivoluzione del '56. Come afferma lo scrittore polacco, con cui Del Giudice effettua tale viaggio, non si conosce quale sarà l'evoluzione di questo paese che sta uscendo dal Socialismo reale, e nuovi orizzonti si stanno prospettando.

Sono paesi della Mitteleuropa, dove Del Giudice aveva studiato e lavorato circa vent'anni prima quando, nonostante il comunismo sovietico fosse ancora al potere, si respirava un'aria di cultura europea, quale era quella che si era estesa e faceva già pensare ad un'affinità con le nazioni libere, come la Francia e parte della Germania.

Nelle giornate del luglio 1989, quando Del Giudice aveva partecipato ad un convegno sulla letteratura europea, si profilano mutamenti storici nuovi.

È come se la storia si fosse rimessa in moto, mentre in Italia la realtà pare paralizzata, o meglio la storia sta operando, ma in modo invisibile ai più.

¹²⁹ Tiziano Scarpa, *La profezia delle parole*, in *I racconti*, cit., pp. V-XVII.

Tale fatto permette di capire che lo scrittore polacco può godere ancora del privilegio di assistere a nuovi cambiamenti, come si trae dall'articolo del 2 luglio 1989:

Provo una grande tenerezza e una nostalgia per qualche cosa che a lui è appartenuto e a me no: il costosissimo e lacerante privilegio di potere, ancora per qualche decennio, ancora fin qui, dare un corpo all'insensatezza, e una ragione al dolore, e una figura all'errore, e di poter esprimere una tensione morale nell'orizzonte della Storia visibile, per il solo fatto che le cose così stavano, laddove per me la dimensione morale è una risonanza da inseguire ad ogni rigo sulla pagina, ad ogni istante nella vita, in un orizzonte continuamente mobile, in cui l'opposizione è un bisogno costante e silenzioso, per il quale non potrebbe essere impiegata più nessuna delle parole vecchie.

Alcune frasi di tale articolo contengono in *nuce* il titolo del reportage in Antartide compiuto dall'autore nel 1990, pubblicato a puntate sul «Corriere della Sera» e che diventerà una raccolta di articoli con l'opera *Orizzonte mobile*, pubblicata nel 2009. Ora, nel periodo storico, in cui è ambientato l'articolo, i paesi dell'ex blocco sovietico diventano punto catalizzatore della *Storia* finalmente in movimento.

Si può stabilire un parallelismo con *Orizzonte mobile*, dove il catalizzatore della *Geografia* del mondo è il Polo Sud, punto di incontro dei meridiani geografici e centro di forza dei fenomeni climatici e meteorologici estremi, da cui si dipartono le conseguenze per l'intero globo terracqueo.

Tali riflessioni troveranno estensione nel corso di una conferenza dal titolo *Narrare l'Europa oggi*, tenuta al Rotary Club di Firenze all'inizio degli anni '90. La relazione tenuta in questa occasione da Del Giudice venne pubblicata nell'opera *In questa luce*, con il titolo *Occidente Europa*¹³⁰.

In tale contesto, l'autore pone in evidenza le caratteristiche uniche del continente europeo, che, nel corso dei secoli, è stato al centro delle più grandi scoperte e dei più grandi abissi della ragione:

Questa è la sua specialità, e in questo lo spirito europeo è unico e può riconoscere la propria diversità dagli altri: per la sua capacità di essere *tutto*. È capace di martirio per la fede religiosa, di profonda e silenziosa vertigine mistica, ma anche del più dirompente *nihilismus*¹³¹.

L'Europa ha vinto e perso tutto, e in questo sí è unica: nell'aver conosciuto fino in fondo il diritto e il rovescio delle cose¹³².

Il conflitto con le armi è stato superato dalla competizione, che è stata mediata dal mercato europeo comune, dall'Unione Europea basata essenzialmente su esigenze economiche, come è visibile tuttora.

Al tempo della conferenza del 1990, si assiste all'estensione dell'Europa anche ai paesi dell'ex blocco sovietico, dopo l'implosione dell'Unione Sovietica e tali paesi che, fino a pochi mesi prima non erano considerati

¹³⁰ Daniele Del Giudice, *Occidente Europa*, in *In questa luce*, cit., p. 61.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*

facenti parte dell'Europa, ora rivendicano la loro appartenenza all'Europa politica.

Come viene ripreso nel magistrale articolo, dal titolo *Naufragare nella luce* del critico Pietro Citati, pubblicato sul «Corriere della Sera» del 13 febbraio 2013, nel suo elzeviro dedicato alla pubblicazione della raccolta, più volte citata, di saggi *In questa luce*, scrive:

Così Del Giudice vorrebbe scrivere una letteratura non antropocentrica, dove non parli il sentimento umano dell'universo, ma il sole, la luna, le stelle, gli aerei, le automobili, le città, le porte, l'inchiostro, la penna. È un'impresa immensa che Del Giudice, quasi solo, ha cominciato fin dall'inizio.

In questa impresa Del Giudice è dominato e soggiogato dallo spirito di contraddizione. Con assoluta esattezza, sostiene che la patria dello spirito di contraddizione è l'Europa: essa ha sviluppato tutte le antitesi possibili; le ha fatte vorticare e le ha messe in rapporto.

L'auspicio di Del Giudice era di superare l'eurocentrismo dei governanti e in generale l'antropocentrismo, visto che, allora, cessate le guerre e le ostilità, le minacce potevano giungere solo da eventi fisici estremi o dall'invasione di esseri microscopici, come batteri.

Impiegando le energie migliori per combattere la precarietà dell'uomo su questa terra, l'Europa capace di essere presente e vitale e nonché di *sentire* e di accogliere, sarebbe riuscita a resistere alle varie minacce che si sarebbero potute presentare¹³³.

Per riconnettere questo insieme di luoghi, che hanno segnato la vita di Del Giudice, è necessario il possesso della memoria, *memoria storica* e *memoria personale* che permette di rielaborare il vissuto.

Spesso è una memoria inconsapevole che ci fa attrarre da oggetti inutili ma che richiamano ricordi articolati in esperienze, profumi, aspetti inattesi, una specie di grande *recherche* proustiana che attiva sensi inopinatamente spenti, portandoli a momenti che sembravano sepolti per sempre.

A questo proposito è coerente riprendere l'articolo di costume di Del Giudice, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 23 dicembre 1989 dal titolo *Mercatino, caro museo della nostra memoria*.

Tale articolo verrà citato anche nel capitolo dedicato alle problematiche sul tempo:

I musei veri, quelli a cui siamo abituati, custodiscono la memoria storica e culturale di ciò che non abbiamo mai vissuto; ma questi musei aiutano la memoria di noi stessi: non è difficile che un giocattolo o una lampada o un armadio facciano scattare un flash che taglia il tempo e mette in sincronia un istante del passato, nostro o molto prossimo al nostro.

¹³³ È attuale (2023) quanto gli auspici di Del Giudice si siano scontrati con la realtà di questi ultimi anni, che testimoniano come la Storia è sempre in divenire: nel 2020, la pandemia di Covid-19 ha reso attuale la minaccia dell'esistenza dell'uomo a causa di nuovi virus provenienti da luoghi anche remoti; d'altra parte, l'invasione, nel febbraio del 2022, da parte della Russia di Vladimir Putin, nei confronti di un'ex repubblica sovietica resasi indipendente da anni, l'Ucraina, ha riportato l'orologio della Storia alle vecchie e terribili guerre di potenza e di espansione in Europa, che negli anni '80 e '90 del secolo scorso sembravano ormai impossibili ed anacronistiche.

Qui non regna lo standard degli apici di qualità divisi per sale e per correnti, il museo mobile mette in mostra tutto, poiché tutto può essere venduto, dalla zanna d'elefante al *trompe l'oeil* seicentesco, sulla cui autenticità nessuno giurerebbe, perché i musei mobili sono pieni di croste, di falsi e cartapeste, paccottiglia, ma anche di pezzi «buoni». Dipende da cosa si intende per buono: buono per la memoria individuale, buono perché ben fatto e talvolta buono anche nel senso antiquariale.

La chiusa di questo articolo, vero gioiello di spaccato antropologico, è talmente avvincente e bonariamente ironico che non può non richiamare nella nostra memoria di lettori le vicende di *Marcovaldo* di Italo Calvino¹³⁴ nelle vicende favolistiche di una famiglia che vive il boom economico con le sue attonite scoperte ed evidenti contraddizioni:

Alla sera, quando suona il «si chiude», uomini con mogli o fidanzate e intere famiglie con bambini escono dai padiglioni portando sulle spalle testiere di letti, poltroncine, tavolini, orologi a pendolo, in una lenta marcia verso i parcheggi, vasta processione ilare nel tramonto, come scampati con masserizie dopo un bombardamento.

La memoria, che paradossalmente Del Giudice perse negli ultimi dieci anni della sua vita a causa della malattia che si divertì crudelmente a spegnere i vari neuroni di una mente curiosa e sensibile, vogliamo credere che sia comunque sopravvissuta in un'altra dimensione, come con altri scomparsi, per i quali lui stesso tentò di ricostruirne le tracce, vagando come una particella quantistica tra Trieste e Londra alla ricerca di Roberto Bazlen, suo alter-ego in quel romanzo rivelatore *Lo stadio di Wimbledon*.

¹³⁴ Italo Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Einaudi, Torino 1963.

5. Le problematiche narrative

Il salto decisivo tra romanzo d'avventura o il romanzo storico dell'Ottocento e il romanzo introspettivo del Novecento avviene, come già discusso, nel passaggio epocale tra XIX e XX secolo.

Intorno a questa tesi Del Giudice insiste, ad esempio, attraverso l'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 18 giugno 1992, dal titolo *Va in pezzi la forma romantica del sentimento*, pubblicato come commento al tema di Italiano uscito in quell'anno all'esame di maturità.

Si confrontano tra loro i protagonisti dei tre romanzi principali dell'autore, *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zeno*, tre anti-eroi, tre *inetti* che rappresentano l'evoluzione dello stesso autore nella finzione per giustificare i propri fallimenti, con una progressione dell'introspezione psicologica sempre più profonda:

L'unico a vincere, vent'anni dopo, sarà Zeno, bugiardo solare, cui il Novecento avrà concesso un salvacondotto formidabile: la sua «coscienza», cioè la psicanalisi, da prendere soprattutto come uno «schermo» per contrabbandare ironicamente, sotto la specie della «malattia», la diversità cui i precedenti stadi di Zeno non avevano saputo dare nome.

Questi tre inetti o senili o malati Svevo li adora, sono il peggio e il meglio che ha di sé, eppure la malattia non è il tema della narrazione sveviana; malattia è piuttosto ciò che darebbe dignità al ciclo emotivo e fantasmatico di questi grandi bugiardi in *progress*.

Attraverso le opere di Italo Svevo che saranno segnatamente influenzate dalla psicanalisi, e con le produzioni letterarie di Kafka, Conrad e poi con Musil e Joyce, il racconto diventa dichiaratamente un'interrogazione interiore e vengono superati gli archetipi del racconto romantico, verista o realista dell'Ottocento, dove la figura del protagonista era distinto dall'autore, il quale vedeva dall'esterno l'evolversi delle vicende raccontate e vissute da altri:

Senilità (1892-1896) appare come il più dirompente, il più «senza uscita» dei romanzi di Svevo, forse perché cade in un momento in cui il sogno e il fantasma vengono a trovarsi curiosamente senza alcuna «copertura» ermeneutica: non più il fondamento romantico, non ancora l'*Interpretazione* di Freud, e troppo lontano e remoto l'elemento saturnino e melanconico cui la cultura medievale avrebbe semplicemente ricondotto l'impossibilità di coincidere col proprio fantasma.

E, certamente, è anche il momento in cui, da Nietzsche a Strindberg, va in pezzi la forma romantica dei sentimenti; e, certamente, Trieste è per Svevo assai più che lo scenario della sua narrazione, Trieste è l'obbligazione al successo, la velleità di una piccola borghesia che si tiene d'occhio, conformista perfino nelle sue trasgressioni, ma è anche una città sentimentale e sfuggente, anche il luogo in cui per la prima volta, tramite Edoardo Weiss arriva in Italia la psicanalisi.

Più volte Del Giudice entrò nel dibattito in merito alla critica sull'evoluzione del romanzo, ed in genere sulle forme narrative, con particolare attenzione alle dinamiche sottese al passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo.

Si era visto come in tale cruciale passaggio Trieste rappresentasse uno snodo fondamentale per la letteratura mitteleuropea nel superamento del romanzo descrittivo verso una forma letteraria più intima e psicologica, con gli influssi di Freud e i rapporti di Joyce e Svevo, intrecciando tali produzioni con le relazioni tra scrittura e vita, risolte in modo estremo da Roberto Bazlen, con la rinuncia alla scrittura.

Ma già nel secolo del romanzo storico rappresentazioni romanzesche, apparentemente descrittive e collocate in un altrove esotico, furono intessute da analisi caratteriali e intimistiche, tipiche degli autori del XX secolo e proiettate sui personaggi da loro creati.

In questo aspetto particolare, l'opera di Joseph Conrad suscitò in Del Giudice grande interesse con lo scavo, anche nelle zone più tenebrose dell'animo umano, in un contesto apparentemente più distaccato con viaggi e navigazioni in zone selvagge ed inesplorate, metaforicamente rappresentanti l'intricato percorso delle passioni umane:

Ian Mac Ewan cita Conrad. Anche per me Conrad è sempre stato importante. È forse lo scrittore che più nel suo tempo ha narrato il male, la parte oscura, nera, che è in noi.

Lo ha fatto prevalentemente attraverso le esperienze di un sapere e di un fare specifico, tecnico e commerciale, che era quello della marineria. Ian ricorda *Il negro del Narciso*, io penso a *Tifone*, che da un certo punto di vista è un romanzo sulla condotta e sul governo delle navi col mare in tempesta, e soprattutto sulle differenze tra ciò che è scritto nel manuale di navigazione e la realtà viva di ciò che accade.

In *Cuore di tenebra* Marlow trova un libro presso la capanna abbandonata lungo il fiume; il romanzo è così teso e cruciale che ci aspettiamo che l'unico libro che appare sia anch'esso cruciale, che so, la Bibbia o Shakespeare. Ma quel libro si intitola modestamente *Indagine su alcuni aspetti dell'arte marinaresca*.

[...] Gli avvisi ai naviganti, dice Conrad, sono fuori della letteratura, eppure sono letti con la massima avidità con cui sia mai stata letta carta stampata.

Non fanno sospirare, né sorridere né rabbrivire. Ma corrispondono a un unico ideale: quello dell'assoluta responsabilità¹³⁵.

In tale brano si riprende la predilezione di Del Giudice per i manuali di volo e i libretti di bordo dei velivoli, così apparentemente anodini, ma essenziali e che vanno letti e consultati per la propria e altrui sopravvivenza.

Anche uno scrittore come Robert Louis Stevenson (1850-1894), autore di romanzi di avventura noti, un tempo, soprattutto a giovani lettori per la loro avvincente trama, come *L'isola del tesoro* o *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hide*, nascondono aspetti interiori, che una lettura distratta e presa dalla dinamica della trama del testo può trascurare.

In un articolo pubblicato su «Corriere e Cultura» inserto del «Corriere della Sera» il 9 dicembre 1990, dal titolo, *Stevenson: il tesoro ritrovato*, con sottotitolo, *Io, Robert, artista per sei decimi e avventuriero per quattro* (dalla serie: *Gli Immortali, terza puntata*), Del Giudice tratta in profondità l'opera e gli intenti narrativi dell'autore inglese.

Lo scrittore inglese riprende gli stilemi del romanzo d'avventura dell'800, valorizzandoli in modo autentico e con una soggettività il cui peso specifico

¹³⁵ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 12-13.

è stato spesso sottovalutato da una critica letteraria superficiale. Come lo stesso Stevenson aveva affermato da piccolo: «Ho disegnato quest'uomo, come faccio adesso a disegnare *l'anima?*».

Stevenson non si accontentò di tracciare una trama di avventura, ma diede ai suoi personaggi un carattere delineato, tale da poter essere inseriti in un ambiente che già di suo conteneva una storia potenziale.

Ed è in questo indissolubile rapporto tra storia, ambiente dell'azione e personaggi, che si dipana l'evoluzione dei racconti che diverranno semi di un romanzo, delineando Stevenson non solo nel ruolo di grande narratore di storie d'avventura o di fantascienza (come poteva essere Dumas o Verne), ma nella veste di vero costruttore di personaggi scolpiti in un preciso contesto spazio-temporale, fatto che pone «non minori drammi di identità, destini e sentimento».

La cattura del dramma dei personaggi descritti con tale precisione può essere resa in modo traslato dal *rapimento* dell'immagine in una camera oscura che, quale meraviglia di fine Ottocento, era presente in alcune città europee, come ad Edimburgo (città natale di Stevenson): tale dispositivo permetteva di individuare un'immagine di un oggetto o di una persona, inquadrandola con un cannocchiale a periscopio e, mediante un sistema di specchi concavi e convessi, trasformare l'immagine virtuale in un'immagine reale che poteva concentrarsi su uno schermo. In tal modo, si dava l'impressione di “possedere” ciò che veniva inquadrato, come ad esempio un ignaro passante.

Questo apparente sistema di “cattura” diverrà poi il pretesto di uno dei racconti più celebri di Del Giudice: *L'orecchio assoluto*¹³⁶, in cui la *mania*, l'ossessione del protagonista¹³⁷ è quella di uccidere, in una città particolare, Edimburgo, che in sé, per l'autore, non può che avere inscritta l'idea della morte:

Questa è una città di saliscendi non soltanto alle finestre, ma di scalette che scendono e risalgono per passaggi nascosti, di corti improvvise e buie, di cunicoli arcuati da un palazzo all'altro, camminamenti scavati nei secoli come da vermi, una città dove i morti si sentono, composti e presenti, non morti sguaiati. Se ne sente il respiro e il ronfo, c'è un'età in cui lo si comincia ad avvertire nettamente, e piano piano si capisce che il pensiero della morte non è altro che questo, la capacità di smorzare tutti gli altri suoni, vani e caduchi, per percepire ronzio della comunità disincarnata e russante alla quale si apparterrà per sempre. Non tutte le città permettono questo ascolto, il mondo è pieno di città inconsapevoli o illuse, città sbadate, dove i morti non si sentono, e perciò sono dei semplici scomparsi¹³⁸.

Il racconto *L'orecchio assoluto* venne pubblicato nel 1997 da Einaudi, all'interno della raccolta di racconti *Mania*, ed è quindi successivo

¹³⁶ Daniele Del Giudice, *I racconti*, cit., pp. 39-79.

¹³⁷ Del Giudice spiega che esiste una differenza tra *mania* e *ossessione* anche in termini etimologici in *In questa luce*, cit., pp. 14-15: «“mania” nel mondo antico era una parola doppia, una parola «male-bene». “Mania” ha la stessa origine di *mente* e di *màinomai*, verbo greco che significa infuriarsi, da cui *ménade*, e si estende nell'aggettivo *manikòs*, “frenetico”. [...] “Ossessione” è invece uno dei molteplici composti del verbo latino *sideo*, “sedere”, *obsideo*, da cui *ossesso*».

¹³⁸ Daniele Del Giudice, *I racconti*, cit., p. 47.

all'articolo del 1990 *Stevenson: il tesoro ritrovato*, il cui l'esordio è dato proprio dal "possesso" di un passante, la cui immagine viene prelevata attraverso il gioco di specchi della "camera oscura" di Edimburgo: «c'è un che di crudele e misterioso in quel possesso temporaneo di una persona inconsapevole»¹³⁹, riflessione in contraddizione con ciò che il protagonista del racconto starà per compiere, di lì a poco, con l'uccisione dello stesso passante.

Nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera», Stevenson, visto dai suoi detrattori come un semplice scrittore di racconti di avventura privi di profondità, per molti, invece, tra i quali l'autore dell'articolo, fu un vero indagatore psicologico, tramite l'analisi dei comportamenti dei vari personaggi dei suoi romanzi ed anche mediante la descrizione puntuale degli ambienti attraversati lungo la narrazione.

Stevenson appare come un *genius loci* nel cogliere le caratteristiche salienti degli ambienti che suggeriscono quelle e solo quelle situazioni che stanno per generarsi.

Sotto questo aspetto, anche lo stesso Del Giudice ha dimostrato tale sensibilità, legando, nei suoi romanzi e racconti, le storie a particolari contesti ambientali gravidi di vite e di esperienze, come è evidente in *Atlante occidentale* o in *Orizzonte mobile* come, peraltro, in tutti i racconti, quali *L'orecchio assoluto* e *Nel museo di Reims* oppure nel geometrico-aritmetico cimitero paleo-illuminista nei dintorni di Napoli, descritto con tono da orrido racconto gotico in *Fuga*, sempre raccolto in *Mania*.

Anche il luogo dove Stevenson decide di comporre è ricco di stimoli, che però sono vissuti in modi diametralmente opposti da romanzieri diversi: si fa l'esempio di Davos, località di degenza per coloro che nei primi del Novecento si curavano dalla tubercolosi.

Fu luogo di ispirazione sia per Thomas Mann impegnato allora nella stesura de *La montagna incantata*, sia per Louis Stevenson per completare *L'isola del tesoro*, ossia due capolavori che vengono delineati come opere del tutto opposte, una, decadente caratterizzata da crisi esistenziali, l'altra di grande dinamicità e vitalismo, ma entrambe indotte e facilitate da un ambiente ispiratore e da un "destino" quale causa *di infiniti movimenti negli infiniti luoghi della Terra*.

A tale riguardo, non si può non rinvenire un riferimento implicito ai viaggi compiuti da Del Giudice, apparentemente tranquillo osservatore, ma, in realtà, instancabile viaggiatore tra luoghi e continenti (da Trieste a Londra, a Ginevra, fino all'estremo Sud del globo) alla ricerca di un inarrivabile altrove dove ritrovarsi.

Legati ai viaggi reali e mentali di Del Giudice, come quelli raccontati da Stevenson e da Conrad, sono presenti gli aspetti finalistici dipendenti dal destino, che fissa gli estremi opposti di una apparente unità, come accade tra il male e il bene, che convivono nella stessa identità di Dottor Jekyll e di Mister Hyde, archetipi di personaggi simbiotici ed antipodali.

Come descrive Del Giudice, anche *L'isola del tesoro*, la cui trama domina rispetto al proprio taglio psicologico, è un'opera in cui si agita un attento

¹³⁹ Ivi, p. 57.

spaccato della complessità delle reazioni umane nella condivisione della sorte tra alleati e nemici, con il sottile passaggio tra chi domina e chi è dominato, con Long John Silver, vero “miracolo di disegno dell’anima”, in un gioco da esiti variabili, in “orizzonti mobili” del destino, per nulla prestabilito.

Resta comunque, in filigrana del racconto, lo *spirito del luogo*, così più volte ripreso da Del Giudice, e che nell’articolo del 9 dicembre 1990, esige, secondo Stevenson, un dipanarsi certo di ciò che ivi si può produrre, secondo una teoria precisa:

Certi giardini stillanti reclamano a tutti i costi un delitto, certe vecchie case esigono di essere popolate da fantasmi, altre coste sono messe da parte per i naufragi e ancora certi luoghi sembrano rispettosi del loro destino suggestivi e impenetrabili, sentiamo che deve accadere qualcosa non sappiamo cosa pur tuttavia ci mettiamo a cercarlo.

Lo stesso delitto (come in *L’orecchio assoluto*) avviene in un preciso luogo, che non è il luogo in cui, a posteriori, è avvenuto il fatto, ma è il luogo in cui *già* era *presente* il delitto e che aspettava solo che qualcuno lo realizzasse:

È in fondo l’idea che il *luogo del delitto* non è il posto dove il delitto è stato commesso, ma il posto che conteneva in sé già quel delitto, e che attendeva l’assassino che lo realizzasse. Forse per questo Vladimir Nabokov, nelle sue «lezioni americane» impostò tutta l’analisi del *Dr Jekyll e Mr Hyde* ricostruendo la planimetria della casa del dottore, e la divisione degli spazi tra laboratorio e appartamento, e il modo in cui avvengono le «trasformazioni» nel passaggio dall’uno all’altro, come se anche il luogo, e non solo la medicina, producessero il cambiamento.

Quale ulteriore prova della modernità di Stevenson che colpì Del Giudice e fece proclamare la grande modernità dell’autore britannico, fu una lettera che scrisse ad Henry James in cui dichiarava la “morte del nervo ottico”.

Stevenson fu uno scrittore molto visivo, il quale però si rendeva conto che la visione è *nella mente*, più che nell’apparato ottico. Recuperando l’importanza dell’aspetto psicologico e personale dei racconti, giunse ad una “purezza” della visione interiore che non deve essere disturbata dalle suggestioni della visione fisica, pervenendo così all’alba della letteratura contemporanea, la cui essenza costitutiva è caratterizzata dalla centralità della *mente* che si interroga al di là degli aspetti fenomenici esteriori.

Come Stevenson scrisse a Marcel Schwob, riportato nell’articolo del 9 dicembre 1990:

Voi dite che l’*artista incosciente* è partito in viaggio; ma vi sbagliate. Io sono per sei decimi artista e quattro decimi avventuriero. Innanzitutto, vengono le lettere; poi l’avventura; ma da quando ho ceduto a quest’ultima, credo che la formula sia cambiata, artista per cinquantacinque centesimi e avventuriero per quarantacinque centesimi.

Nello stesso articolo, Del Giudice afferma in modo lapidario: «Nessuno come Stevenson ebbe ben chiara la differenza tra vita e letteratura».

Del Giudice non solo analizza con attenzione il passaggio del canone narrativo tra i due secoli, ma si fa lui stesso interprete di questo cambiamento attraverso una produzione che pare seguire tutti i canoni del racconto dell'Ottocento con le descrizioni minuziose dei luoghi, permeati da un senso di follia che attraversa gli imprevedibili protagonisti delle sue storie.

I racconti di *Mania* potrebbero essere attribuibili ad una linea narrativa ottocentesca, con gli influssi di Edgar Allan Poe, per i primi racconti dell'orrore, nella ricerca di situazioni notturne e di mistero.

Basti pensare, nel racconto *Fuga*, all'onirica e surreale fuga di Santino, inseguito da un tale a cui aveva rubato la moto, e che si trova in piena notte in un misterioso cimitero abitato solo dal custode e che contiene 366 fosse, una per ogni giorno dell'anno, corrispondente alla data della morte, costruzione reale, macchina del tempo, descritta con toni da romanzo gotico dell'orrore:

Andare fuori, andare via è stata per secoli una forma particolare dell'esperienza: conoscenza dell'altro, conoscenza di ciò che è diverso. Ma soprattutto i luoghi contengono le storie, e bisogna saperle ascoltare. Ho girato posti molto differenti, una decina d'anni fa ho vissuto più di un mese in Antartide per capire quanto «pazzi» erano gli scienziati che vivevano permanentemente laggiù, e quanto presente fosse ancora la memoria delle leggendarie imprese epiche e scientifiche di Shackleton e Scott. Ho sempre viaggiato per conoscere e per ascoltare le storie che i luoghi racchiudevano, e con le storie le persone e la loro vita.

Anni fa venni a sapere che a Napoli c'era un cimitero dimenticato, molto particolare, una vera macchina illuminista, destinata al fallimento come tutte le macchine utopiche di questo tipo: un cimitero «matematico» con 366 fosse, il cimitero dei poveri, costruito nella seconda metà del Settecento dall'architetto Fuga.

Le tombe erano numerate da uno a 366 perché i giorni dell'anno sono 365 ma 366 negli anni bisestili. Il 1° gennaio di ogni anno veniva aperta la fossa numero 1 e i morti poveri che arrivavano venivano buttati dentro uno sull'altro; alla sera la fossa veniva chiusa e sarebbe stata riaperta soltanto al 1° gennaio dell'anno successivo. Il 2 gennaio veniva usata la fossa numero 2, e così via. Era un cimitero ma anche un calendario. Strana matematica dei morti. Quel luogo conteneva o attendeva una storia e ho provato a raccontarla in *Mania*. Ogni volta che andavo a Napoli faticavo per trovare il cimitero di Fuga, perché nessuno ne ricordava l'esistenza. Ho detto che i luoghi portano le storie, ma spesso accade anche il contrario, sono i personaggi che ti portano ai luoghi. Così è stato per lo *Stadio di Wimbledon*, quando ho dovuto inseguire gli anziani protagonisti di quel romanzo da Trieste fino a Londra¹⁴⁰.

Nell'articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 1° marzo 2009, uno degli ultimi interventi con Del Giudice, prima del suo ritiro a causa della grave malattia invalidante che lo rese tragicamente e paradossalmente del tutto estraneo alla realtà così profondamente studiata, Claudio Magris intervistò lo scrittore in occasione dell'uscita, dopo dodici anni di silenzio, del suo ultimo lavoro, *Orizzonte mobile*. In tale dialogo, si riprende il significato di romanzo, nello stile quasi ottocentesco “alla Stevenson”, ora rappresentato da un viaggio verso il *nulla*, l'Antartide, landa deserta ma paradossalmente di estrema densità, essendo punto di concentrazione e di

¹⁴⁰ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 13-14.

coagulazione dello spazio e del tempo (lì si intersecano tutti i meridiani della Terra), caratterizzato da una descrizione di fenomeni estremi che lasciano attoniti gli uomini presenti e passati che solcarono tale immenso deserto di ghiaccio sferzato da venti perenni.

Orizzonte mobile è infatti un'opera unica all'inizio del ventunesimo secolo, nella simbiosi perfetta di scienza esatta con la fantasia narrativa, in un insieme di racconti di imprese di sapore ottocentesco e dei primi del Novecento compiute da precedenti e sfortunati esploratori, intervallati da racconti di viaggi autobiografici dell'autore lungo missioni attraverso le basi scientifiche internazionali realizzate in un mondo alieno, in un luogo, la cui magia investe l'uomo nella sua debolezza e fragilità.

Ritorna pertanto il *genius loci*: la presenza di un luogo che segna lo scorrere del tempo e dell'esistenza. La solitudine dell'osservatore è l'occasione per fare una riflessione sulla propria individualità accomunata a quella di tutta l'umanità:

Del Giudice – Sono d'accordo con te, Claudio, noi siamo fatti anche di altre persone e storie, e nei miei libri quello che cerco sono proprio gli altri, di un prima e di un poi, e anche nella vita. Del resto questo vale, in forme diverse, anche per te, per molti tuoi personaggi che dicono «io». D'altronde la mia esperienza mi dice che nessuno di noi è davvero unico e irripetibile come crede, alle stesse condizioni proviamo tutti la stessa euforia o la stessa disperazione. Per me narrare è stabilire relazioni, la relazione è l'essenza del racconto, i personaggi, come le persone, non hanno un fondamento nell'Io anche se forse soffrono la lacerazione dovuta alla perdita di quel fondamento¹⁴¹.

Orizzonte mobile è un'opera-raccolta, anche se unitaria, che si pone in continuità con uno dei romanzi di maggiore interesse scritto alla fine del Novecento da Del Giudice, *Atlante occidentale*, in cui si paragonano, contrapponendosi in sinergia, istanze letterarie e scientifiche, e dove si esprimono e vengono condivisi gli stimoli di ricerca soprattutto sugli oggetti di studio, mai del tutto palesi e circoscritti: le particelle subnucleari, oggetto di studio nelle cavità in Antartide ed ora nelle cavità artificiali costituite dagli immensi acceleratori del CERN di Ginevra, dove si *vedono* solo attraverso le *tracce* in un'apposita camera di osservazione. Caratteristica, questa, tipica degli oggetti della fisica contemporanea:

Infine, sarà bene riflettere ulteriormente sulla *percezione immediata* dei micro-oggetti e sull'*ostensione*, mediante la quale possiamo indicarli a un interlocutore. È frequente in una riunione di fisici vedere uno di essi che, indicando una zona di un fotogramma di una diapositiva, dice: «Questo è un elettrone, questo un protone», e così via. Che cosa indica costui? Indica la *traccia* di granuli di argento anneriti (o di goccioline di nebbia o di bollicine) *causata* dalla particella che è passata di lì. [...] Ma si badi bene che qui la teoria è indispensabile. Non è vero che qualcuno abbia mai *veduto* la vera e propria particella e che, resosi conto con quell'osservazione che la particella genera quella traccia, abbia poi concluso che

¹⁴¹ Daniele Del Giudice, *Orizzonti mobili: L'esploratore Del Giudice in viaggio vero l'ultimo Sud*, «Corriere della Sera», 1° marzo 2009, pp. 36-37.

tutte le volte che c'è quella traccia c'è quella particella. Ma diciamo di più. Alcune particelle non hanno carica elettrica (sono neutre) e non lasciano traccia alcuna.

Eppure il fisico le *vede* lo stesso! [...] Come può farlo? In realtà lui e i suoi colleghi sanno – in base alla teoria che condividono – che due eventi separati sul fotogramma *devono* essere connessi dalla traiettoria rettilinea ed indivisibile di quella particella neutra che ha trasmesso l'azione¹⁴².

Una delle parti di sapore più romanzesco del racconto, ossia l'incontro di Brahe e una collaboratrice di Epstein avvenuto nel castello di Voltaire, ha una sua magia, legata al luogo, che si trova proprio al di sopra della galleria dell'acceleratore nucleare del CERN di Ginevra.

Il luogo è esaltato dalla luce che entra nel buio delle stanze che dovevano restare oscure per non cancellarne la memoria, dove la luce, inopinatamente entrata tra le tenebre delle sale della villa, rende nullo l'esito della memoria come accade all'osservatore della realtà subatomica, che, inviando luce su un campione di atomi, ne modifica lo stato del sistema facendolo piombare su uno degli infiniti stati, rendendo così inutili eventuali misurazioni che interferiscono con l'oggetto di studio che, prima dell'osservazione, possedeva una sovrapposizione di stati possibili.

Nel colloquio tra Del Giudice e il critico Claudio Magris, ripreso nell'articolo del «Corriere» del 1° marzo 2009, l'autore ribadisce l'importanza della geografia, cioè del luogo in cui si svolgono gli eventi, con un tempo unico come accade al Polo Sud, dove i fusi orari, concentrandosi in un solo momento, fermano la successione degli eventi in un *unicum* che toglie il senso alla storia come successione di eventi non causali, ma, ora, solo casuali.

Come osserva Del Giudice al termine di *Orizzonte mobile* e come è riportato anche nell'articolo del 1° giugno 1990 del «Corriere della Sera» dedicato al ritorno dalla missione in Antartide, sesta e ultima puntata del reportage, dal titolo *Il cinema celeste nella notte polare*:

Ogni continente ha la sua letteratura, intendo dire i capisaldi in cui vengono fissati il mito e la memoria originando il racconto, e l'Antartide non è un caso diverso dagli altri. In questo momento non penso al *Gordon Pym* di Poe, ricalcato sulle relazioni del capitano James Weddell, e al bellissimo seguito che ne immaginò Jules Verne nella *Sfinge dei ghiacci*. Mi riferisco invece ai libri di Shackleton, di Scott, di Mawson, di Bove, De Gerlache e di altri, che nacquero qui. Sono una letteratura, ma non si tratta di 'libri di viaggio'; per l'affresco storico, la forza della passione, la densità del mistero e un ethos sulla soglia dell'incognito e per gli apparati scientifici sono gli ultimi e veri grandi racconti d'avventura, il genere che Stevenson, nella sua classificazione del romanzo, definiva il più sensuale, dove gli autori furono anche personaggi e parti in commedia¹⁴³.

In questo contesto gli autori classici come Edgar Allan Poe espressero opere di fantasia legate all'immaginazione e all'orrore delle atmosfere gotiche ottocentesche, privilegiando invece, da parte di Del Giudice, i resoconti di viaggio reali degli esploratori del Continente bianco.

¹⁴² Giuliano Toraldo di Francia, *Le cose e i loro nomi*, cit., pp. 128-129.

¹⁴³ Daniele Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 138.

Il rapporto tra vita e letteratura, già affrontato nella ricerca di colui che fece una scelta radicale a favore della vita, come affrontato da Del Giudice nell'opera *Lo stadio di Wimbledon*, sulle tracce di Bobi Bazlen, si ritrova più volte anche nei saggi, come avvenne nell'opera *In questa luce* e nel suo capitolo *La conoscenza della luce*, in cui il luogo suggerisce la suggestione di una storia, fatto più facilmente rilevabile nella trasformazione delle città di fine Ottocento in piena evoluzione (come è evidente con Dickens e Stevenson).

Ora, dopo l'ultimo dopoguerra, le mutazioni delle città si sono sospese; solo con Pier Paolo Pasolini si poté ancora descrivere l'evoluzione dei comportamenti indotti dal mutamento delle città, anche solo a livello di borgate periferiche. Oppure, con l'opera *La speculazione edilizia* di Italo Calvino, pubblicato nel 1963, si assiste alla descrizione dell'abitudine claustrofobica dello sfruttamento selvaggio e puramente speculativo del patrimonio paesaggistico ligure, che induce all'avvilimento e all'inaridimento dei rapporti umani che con *Marcovaldo* mantenevano ancora una nozione favolistica.

Mentre a livello di astrazione, nel Novecento, le città divengono astratte, metafisiche, invisibili:

Certamente già con Calvino, nei primi anni Settanta, le città diventano «invisibili», e quelle che Marco Polo descrive a Kublai Khan sono soltanto immaginarie; sono le città che *potrebbero* esistere, quelle che ciascuno di noi potrebbe inventarsi una volta che la città in cui vive, non più mutevole, diventa invisibile ai suoi occhi.

Oggi, nelle nostre città, ogni edificio che muore dall'interno, cioè che perde la sua funzione produttiva, viene svuotato dalla parte marcescibile - il *senso*, la vita che aveva - o mummificato dall'esterno, come facevano gli egizi. Lo spirito del luogo vi riposa muto, ormai del tutto esplicito¹⁴⁴.

Gli stessi tentativi di riprendersi dalla soggettività verso una nuova oggettività non reggono, nel secolo ventesimo, in quanto anche lo stesso oggetto scientifico, così amato da Calvino, Primo Levi e Del Giudice, non ha più le caratteristiche proprie, in quanto possiede anch'esso una precarietà assoluta, come risulta evidente nel romanzo-saggio di Del Giudice *Atlante occidentale*, in cui non sono consolidate nemmeno le certezze, non solo nel mondo letterario, ma neanche negli studi scientifici.

Ma nemmeno la realtà fisica ci aiuta nel dare una concretezza su cui operare: gli oggetti della fisica contemporanea (fotoni, particelle sub nucleare, bosoni, onde di probabilità...) sono immateriali e corrispondono a schemi matematici astratti la cui interiorità oggettiva è vuota.

Nella scienza, ancora più che nelle opere di fantasia che obbediscono alle regole dell'autore molto più impositive rispetto alle regole della natura, al di là della lettura deterministica newtoniana in parte superata, le leggi di *natura* sono soggette ad una indeterminatezza intrinseca, costringendoci ad una

¹⁴⁴ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 43.

riformulazione delle categorie di presenza e di assenza, di permanenza e di stabilità, come insegna la contro-intuitiva fisica quantistica¹⁴⁵.

Il vagabondare ed il muoversi in modo erratico a Trieste da parte del protagonista del romanzo *Lo stadio di Wimbledon*, alla ricerca di segni e di tracce di colui che preferì *vivere* rispetto a *scrivere*, rappresentano una forma di anti-viaggio, rispetto all'epica dei viaggi dei protagonisti dei romanzi ottocenteschi.

Si tratta di una ricerca esistenziale tra due poli (geografici e ideali: Trieste e Londra, *scrivere* o *essere*) e tra muse ispiratrici per i poeti, come per Montale e Saba, e scrittori di prosa, come per Svevo e Bazlen:

Il piacere di raccontare si accompagnava dunque alla consapevolezza delle infinite possibilità offerte dalla scrittura. Riconosceva poi il suo maestro italiano: «Tra i contemporanei mi piace molto Calvino, che è uno scrittore di grande rilievo europeo, come lo fu soltanto Montale in poesia»¹⁴⁶. La sintonia con lo scrittore sanremese, tra l'altro autore della "quarta di copertina" dello *Stadio di Wimbledon*, nasceva anche dalla comune passione per mappe, atlanti, cataloghi e descrizioni minuziose messe in moto da sapienti macchine combinatorie capaci di intercettare temi provenienti dal mondo scientifico.

In questo suo primo romanzo *Del Giudice*, fino a questo momento saggista più che scrittore, poneva tuttavia a sé stesso una domanda preliminare e dirimente per le scelte future, chiedendosi quale potesse essere la finalità della letteratura in un mondo che stava cambiando così radicalmente. Per cominciare, voleva capire perché Bobi Bazlen, che di narrativa era più che esperto, avesse rinunciato a scrivere un romanzo, preferendo influire in maniera diretta sulla vita degli altri. Che rapporto, dunque, c'era tra saper essere e saper scrivere? Tra vita e opera? Tra un mondo reale e un universo scritto?¹⁴⁷

Per ciò che attiene il romanzo, nel passaggio dalle forme classiche del racconto a quelle moderne, con relative mutazioni dell'uso della lingua italiana, non si può non fare riferimento al contributo ineludibile di Italo Calvino, come è riportato sull'articolo di Daniele Del Giudice pubblicato sul «Corriere della Sera» il 25 febbraio 1990 dal titolo *Calvino, lo scrittore nel suo labirinto*.

Si legge e si sente potentemente, in tale articolo, la vicinanza dell'autore con lo scrittore ligure, di cui veniva considerato il naturale erede, che mantenne sempre una grande attenzione alle parole e alla definizione delle cose, al di là delle eventuali posizioni politiche.

Dal primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, pubblicato nel 1947, alle osservazioni di *Palomar* del 1983, la particolare cura ed attenzione di Calvino all'oggettività e alla precisione della lingua sono riguardi tipici anche di Del Giudice e descrivono un modo nuovo di fare narrativa, molto vicino alle sperimentazioni d'Oltralpe, nel sodalizio con Queneau e Perec.

Calvino, secondo Del Giudice, pur non essendo un caposcuola, regolò la narrativa della seconda metà del '900, in modo innovativo ed al tempo stesso

¹⁴⁵ Pierpaolo Antonello, *La narrativa di Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, cit., p. 219.

¹⁴⁶ L'intervista è stata rilasciata a Cristina Benussi e Giulio Lughì, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Marsilio, Venezia 1986, p. 56.

¹⁴⁷ Cristina Benussi, *Lo stadio di Wimbledon: il viaggio, la scrittura*, in *Luce e ombra, Leggere Daniele Del Giudice*, cit., pp. 19-32.

coerente con la tradizione meno lirica della letteratura italiana, nella necessità di descrivere il mondo in chiave oggettiva e disincantata.

La narrativa di Calvino sfugge però a qualsiasi definizione, traslando da fiaba a realtà, da costruzione astratta a metafora del reale, portando Del Giudice a definire Calvino scrittore “diurno”, nel senso di costruttore di storie approntate al manierismo, cioè all’attenzione per il linguaggio e per i contatti tra fantasia e realtà, come affermò lungo il suo contributo sul «Corriere» del 25 febbraio 1990:

Il filone di Calvino era quello del manierismo, non nel senso negativo di arte manierata che acquisì dal Seicento in poi, ma nel senso più antico, che ebbe presso i Greci, di un'arte della *phantasia* (cioè letteralmente «visionaria») opposta all'arte della *mimesis*, cioè naturalistica. È il filone che da Pitagora a Plotino, da Raimondo Lullo a Pico della Mirandola ad Athanasio Kircher arriva su fino a Mallarmè e Valéry, ma anche fino a Gottfried Benn. È il sentimento di una «esternità», dell'essere esterno delle parole alle cose; è il sentimento di una non coincidenza tra parole e cose, tra visione e realtà, o meglio di una coincidenza «augurabile», inseguibile, attraverso la ritualità dell'alfabeto, delle lingue e delle strutture narrative. [...] Se avviciniamo Calvino al campo magnetico del grande manierismo molte parti della sua opera e molte definizioni che a questa sono state attribuiti si spiegano in modo più unitario: il perché della sua *ars combinatoria*, l'amore per il segno, sia esso una lettera all'alfabeto o una carta dei tarocchi, il perché di alcune sue tematiche specifiche come quelle del labirinto, del dedalo, dei possibili, e perché la sua narrazione non poteva che impattare con la scienza, erede di quella alchimia con cui ebbero commercio tutti i grandi manieristi e il perché della meraviglia degli oggetti, e lo stesso sentimento artigianale del lavoro, e l'esito magico e non tragico che quasi sempre hanno le sue storie.

L'impossibilità di scrivere nel secolo ventesimo un romanzo tradizionale, come era accaduto nell'Ottocento, era già dichiarato esplicitamente dallo stesso Calvino:

Nel 1957, anno di pubblicazione del *Barone rampante*, in risposta a un'inchiesta della rivista «Ulisse», Calvino spiega perché sino ad allora non è riuscito a scrivere un romanzo di tipo tradizionale. «C'è Thomas Mann, si obietta; e sí, lui capì tutto o quasi del nostro mondo, ma sporgendosi da un'estrema ringhiera dell'Ottocento. Noi guardiamo il mondo precipitando dalla tromba delle scale».

La frase è un'affermazione chiave dell'elaborazione della poetica di Calvino, contiene infatti un esplicito riferimento all'azione del *guardare*; tutta l'opera di Calvino è infatti una riflessione sul punto di vista¹⁴⁸.

Coerenza e leggerezza, valori indicati da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*, e che si ritrovano nell'opera, a suo modo unica, *Staccando l'ombra da terra* dove si avvicinano episodi e considerazioni riguardo aspetti esistenziali attraverso vicende aeronautiche.

Reportage, imprese, situazioni di stallo, descrizione accurata di disastri incomprensibili, come la tragedia del DC9 precipitato al largo di Ustica¹⁴⁹, errori che determinano il destino o la crescita necessaria del pilota secondo una parabola spesso solitaria che riecheggia le esperienze narrate lungo le

¹⁴⁸ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006, p. 5.

¹⁴⁹ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 97-104.

navigazioni dei personaggi di Joseph Conrad, attraverso l'errore, *proprio per l'errore*:

Staccando l'ombra da terra non è stato solo, come per una volta lo sono tutti i titoli, una novità, ma sarà per ogni nuova generazione un libro «nuovo», che ha cercato una frontiera - un bordo - della scrittura non toccata prima, raccogliendo e trasformando in patrimonio l'eredità dell'amatissimo Joseph Conrad. E questo, soprattutto, con il rivelare, nell'incrocio tra la precisione dei nuovi linguaggi della tecnica e le esigenze del vissuto, la zona d'ombra che le parole, tutte le parole, portano con sé. L'imprendibile che alla fine ci dona forma.¹⁵⁰

La scrittura ed in particolare il messaggio scritto od orale che si fonda sull'uso e la combinazione di lemmi in strutture significanti, in modo da fornire uno strumento potentissimo di arma e di difesa venne ripreso da Del Giudice nel saggio *Nel segno della parola*, con un articolo costruito come dialogo tra lo studioso e la Parola¹⁵¹, seguendo una parodia sullo schema dei famosi dialoghi delle *Operette morali* di Giacomo Leopardi.

In tale contesto l'autore descrive, nel suo dialogo con il personaggio della signora Parola, la cura per la parola e per il suo potere, che va al di là del carico di verità, indagato nel passato anche recente da studiosi non sempre di provenienza umanistica, come Ludwig Wittgenstein nel suo *Tractatus Logico-Philosophicus* e come Carlo Emilio Gadda, per terminare come riferimento, con Primo Levi:

– Direi che ne ho parecchie (*riferendosi alle armi in possesso della Parola*).

Sono arma, ed è il mio volto meno usato ma che più amo, quando sono “parola necessaria”, un bisogno di parola come bisogno di cibo, come lo stimolo di una fame inesausta. Ha idea di quante persone in questo istante hanno fame di parola? C'è stato un piemontese, Primo Levi, che ha descritto molto bene questo tipo di inedia.

– Ingegnere?

– No, un chimico delle vernici. Di notte, in campo di concentramento, aveva un incubo ricorrente: tornava a casa, a tavola con i parenti mangiava e subito raccontava ciò che aveva visto e patito, ma nessuno riusciva o voleva ascoltare le sue parole, era già accaduto al *Vecchio marinaio* nella ballata di Coleridge. Ritorno, fame, cibo, mancato ascolto, era il lavorio onirico comune ai deportati. Non si trattava dell'*indicibile* nobile e sensatamente normativo di Wittgenstein, ma dell'*inaudito*, il non ascoltato o non tollerabile all'ascolto, l'*anus mundi*, il culo del mondo nello spazio concentrazionario del genocidio.

Quante volte sono stata spesa come parola-antidoto, come parola-vaccino, sono stata spesa affinché l'*inaudito* non si affacciasse mai più sulla Terra, eppure nell'ultimo decennio del secolo appena passato l'*inaudito* si è ripresentato nei diversi quadranti geografici, ancora inascoltato.

¹⁵⁰ Ernesto Franco, *Il libro modernissimo*, in Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, con testi di Massimo Cacciari, Roberto Ferrucci, Ernesto Franco, Claudio Magris, Cesare Segre, Antonio Troiano, cit., p. V.

¹⁵¹ Daniele Del Giudice, *Dictis non armis. L'arma della parola*, in *Nel segno della parola*, a cura e con un saggio di Ivano Dionigi, Rizzoli, Milano 2020, pp. 23-31.

6. Il tempo

Gli articoli pubblicati da Del Giudice sul «Corriere della Sera» possono avere qualcosa in comune? Difficile per ciò che attiene i temi trattati, in quanto denotano la grande curiosità dell'autore per tanti ed eterogenei interessi, alcuni strettamente personali come il volo, altri letterari, come i legami con le opere di Svevo, Montale e Calvino, altri ancora di natura storica (come i paesi dell'Est europeo), per non parlare del suo legame con la città d'elezione dove andò a vivere, Venezia.

Sono tanti spunti che diedero vita a testi famosi, capaci di incidere nella storia letteraria italiana degli ultimi decenni del Novecento.

Si ravvisa comunque un elemento che accomuna tutti questi spunti e produzioni, che è, tra i tanti, ma più forte di altri, il tema del tempo: ossia lo scorrere degli eventi e del senso di passaggi esistenziali ed esperienziali che non si riescono a circoscrivere.

Nello scrittore è sempre stata evidente un'attenzione pratica, concreta che parte dalle cose, gli oggetti che segnano il trascorrere delle abitudini e che fermano o rallentano le lancette della vita: come è descritto nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 23 dicembre 1989, dal titolo *Mercatino, caro museo della nostra memoria* (occhiello *A passeggio tra le bancarelle di roba vecchia*), così vicino all'indole dell'autore già ben delineata da ragazzino, come afferma in *Mania*, poi raccolto in *In questa luce*:

La mia passione all'inizio non era tanto per la scienza ma per la meccanica e la tecnica. Non si tratta di una scelta intellettuale. Sono cresciuto nelle periferie di Roma con la passione comune dei motori e delle motociclette. Le mie amicizie si basavano sui carburatori, le valvole, i pistoni, sulla cura dei motori e su come truccarli per succhiare qualche sprint in più. Avevo un altro gruppo di amici che leggevano romanzi e con i quali parlavo di filosofia e di letteratura¹⁵².

Si riprende un tema che è quello della *memoria*: la memoria è spesso affidata agli oggetti, ai mezzi di trasporto che diventano obsoleti e fanno comprendere lo scorrere del tempo: basta confrontare fotografie dello stesso luogo a distanza anche solo di venti anni, ciò che salta all'occhio, se si è in ambiente cittadino, è dato dalle differenti tipologie di autovetture, che ci permette di collocare il periodo in cui veniva scattata tale inquadratura.

Sul tema della memoria, il delizioso articolo di Del Giudice indicato evidenzia un ambiente ed un contesto familiare e diffuso: il mercatino di roba vecchia.

Un ambiente, quasi una inconsapevole *macchina del tempo*, che fa condividere, in modo paritario e di scambio tra venditore e acquirente, un passato che abbiamo vissuto e pertanto attraente per il suo richiamo ad oggetti, ambienti e, di conseguenza, a sentimenti, che sembravano sopiti, ma che si risvegliano, grazie ai ricordi.

¹⁵² Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 9.

Sono esposti oggetti di qualsiasi tipo ma che, per ciascuno di noi, rappresentano frammenti della propria vita. In questa «Esposizione Universale rovesciata al passato», ognuno ritrova le proprie età della vita trascorsa e l'idea di rimettere a posto uno di questi oggetti esposti proietta la possibilità e il desiderio di rimettere a posto se stessi:

E ogni volta c'è il riconoscimento dell'oggetto, un'immaginazione della sua storia, una valutazione o rivalutazione, insomma quel complesso gioco di passioni che interviene tra acquirente e venditore, dove il denaro da un lato e il «pezzo» dall'altro costituiscono i margini di un rapporto, mobile pure questo, dato che è l'unico museo dove si può *vedere* ma se si vuole anche trattare e comperare.

Di nuovo, abbiamo il rapporto tra oggetti e sentimenti. Ogni oggetto rimanda ad un grumo di sensazioni, che può essere più o meno denso per la sensibilità e la storia personale di ciascuno di noi.

Ritornano qui i temi del tempo, degli oggetti, del viaggio mentale ed anche inconscio che casualmente percorriamo attraversando un mercatino, vero involontario museo mobile, dove la qualità dei pezzi esposti è lasciata alla soggettività di ciascuno e dove il tempo ha segnato lo scorrere degli eventi della propria vita.

Gli oggetti esposti fissano la nostra memoria, con una didascalia delle cose, non fissata a priori dal curatore di un museo classico, che esibisce oggetti di epoche che non abbiamo mai vissuto, ma è lasciata alle connessioni mentali indotte da questo insieme disordinato di oggetti che costituisce ogni mercato-museo, dispregiativamente ed ingiustamente, denominato di “robe vecchie”.

Gli oggetti, i più vari che si possano immaginare, che troviamo nei mercatini, hanno una funzione, del tutto involontaria ed inconsapevole, di farci fare un viaggio nel tempo, non solo per ricordare, ed assumono, dopo tanti anni e decenni, il significato di simulacri per dare uno sfondo ad un passato che inesorabilmente si allontana.

Cose di dubbio valore ma che costituiscono richiami irresistibili se si “sentono”. Da tale articolo si estrae il frammento che segue, con riferimenti ad aspetti psicologici non trascurabili:

Del resto, la memoria è sempre, inizialmente memoria delle cose e ho già detto che certe volte in questi padiglioni si rivedono di colpo, magari in una giostra, pezzi di noi stessi che non vedevamo da molti anni. Gaston Bachelard ha spiegato come l'inconscio sia sempre «alloggiato» in una casa, e la metafisica «alloggiata» anch'essa, sebbene la filosofia e la psicanalisi trascurino spesso di riconoscere la prima casa dei ragionamenti o delle ossessioni.

Un museo può essere sia una bancarella di cianfrusaglie, sia un museo di quadri di opere d'arte, come nel museo dove si aggira Barnaba¹⁵³, il protagonista del racconto di *Mania, Nel museo di Reims*, che, conscio di perdere progressivamente la vista, rendendosi conto che il *tempo* gli sta

¹⁵³ Barnabas è anche il nome del messaggero tra il castello e il signor K., tra l'oscuro potere e gli ignari sottoposti in *Il Castello* di Franz Kafka (1883-1924), pubblicato nel 1926, altro autore fondamentale nel passaggio alla visione esistenziale della narrativa contemporanea.

sfuggendo, cerca l'ultima luce, la ricostruzione mentale e immaginifica del quadro che gli è così caro ed in questa ossessiva ricerca, anche l'accompagnatrice riscopre il valore di una luce, di un colore a cui non dava più significato.

La memoria ci rende consapevoli e va narrata a tutti i costi, come si trae dal drammatico articolo pubblicato il 5 dicembre 1997 sul «Corriere della Sera», in relazione alla necessità di sopravvivere per raccontare e non cancellare gli orrori dei campi di sterminio, dal titolo *Primo Levi: sopravvivere per raccontare*.

Ma è il viaggio che rende consapevole l'uomo del tempo, grandezza fisica e psicologica intrecciata con lo spazio. Lungo i viaggi in aereo il senso del tempo oggettivo sembra scomparire, sia perché attraversando più fusi si modifica la misura del tempo, sia perché ogni passaggio delle manovre deve essere parametrato correttamente da terra, fatto che solo il pilota può percepire in modo indiretto attraverso misurazioni precise a prova di errore.

E qui, alla ricerca dei viaggi anche sfortunati del passato, notevole fu la produzione di Daniele Del Giudice negli articoli dedicati, come nel racconto pubblicato sul «Corriere» *Doppio decollo all'alba* del 18 agosto 1991, in cui l'autore ripercorre l'ultimo volo di Antoine de Saint-Exupéry.

Questo articolo verrà poi inserito nell'opera successiva del 1994, *Staccando l'ombra da terra*, insieme ad altri dello stesso genere, come l'articolo del 6 novembre 1988 dal titolo *In volo con la fantasia e l'ardimento: La cloche tra le nuvole* incentrato sul parallelismo tra le manovre di volo e le manovre della vita, tema che verrà ripreso nell'opera del 1994, nel racconto *Per l'errore*¹⁵⁴.

In tale opera la grandezza tempo verrà ancora più focalizzata, quale variabile che costituisce il “binario di sopravvivenza” per ogni impresa fortunata e sfortunata, quasi elemento indipendente e che gioca la sorte di ogni volo.

Esiste un luogo in cui le diversità geografiche ed etniche paiono scomparire e con esse ogni scorrimento temporale? La risposta è affermativa ed è data dal Polo Sud, luogo in cui i meridiani si incontrano e tutte le storie viaggiano insieme anche se avvenute in periodi storici diversi.

Talmente importante è considerato tale luogo, che Del Giudice dedicò ben cinque articoli, pubblicati sul «Corriere della Sera», alla sua missione in Antartide, contenenti materiale ricchissimo che costituirà la base per l'ultima opera originale dell'autore, *Orizzonte mobile* del 2009, pluri-racconto atemporale, privo di indice e di qualsiasi ordine, dove le storie viaggiano insieme come tante navi che giungono nel punto dell'assoluto Sud, senza un prima e un dopo.

I cinque articoli vennero pubblicati dal 15 aprile al 1° giugno 1990 e in essi sono descritti fenomeni ottici, meteorologici estremi: un aldilà e una realtà onirica di luci e sensazioni in cui sembrano vivere tranquillamente solo i pinguini, realtà faunistiche ineffabili. Il tempo, la più immanente ma anche la più sfuggente ed immateriale delle grandezze, in questo luogo è come se si materializzasse in una stasi totale.

¹⁵⁴ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 3-14.

Come si rappresenta il tempo? Come lo si custodisce? Alla seconda metafisica domanda risponde il famoso racconto visionario *I mercanti del Tempo*¹⁵⁵, in cui la produzione, conservazione, scambio e perfino acquisto del tempo avvengono concretamente con paradossi insuperabili:

Tutti però intendevano il tempo come tempo meteorologico, e quando li riportavo al tempo cronologico aprivano le mani o inclinavano leggermente la testa, indicando una serena e ovvia rassegnazione alla vastità dell'argomento, che oltretutto non si sapeva mai come prendere. Al più sapiente di loro domandai a bruciapelo: «E se da qualche parte, qui in città, si potesse comprare del tempo?»

«E dove?» disse lui.

«Al mercato, per esempio».

«Come i fiori, le olive e il pesce?»

«Magari in qualche negozio che sembra vendere tutt'altro, qualche bottega che vende tempo sottobanco».

«Tu lo compreresti?»

«Certamente. Adesso, per esempio, ne comprerei quanto basta per finire in tempo questo racconto. Per tutto il resto, e in generale, preferisco attenermi al tempo che mi è dato. Però sarei molto curioso di un commercio di tempo, vorrei sapere tutto, come si svolge, chi fornisce la materia prima, chi lo acquista e perché, quanto costa, e chi lo mercanteggia»¹⁵⁶.

Le trasformazioni fisiche sono irreversibili, lungo la linea del tempo, tranne quando si tratta di pochi atomi, sistemi per i quali i passaggi possono avvenire in entrambe le direzioni del tempo, rendendo possibili viaggi nel passato, in modo totalmente teorico, estendendo tale possibilità di reversibilità temporale a sistemi macroscopici della realtà, cioè ad insiemi di un numero enorme di atomi, fatto statisticamente impossibile o per lo meno estremamente improbabile, fino a giungere al tempo della propria nascita.

Può essere non casuale la scelta dell'immagine di copertina delle prime edizioni di *Atlante occidentale*, dove è rappresentato il disegno di una motrice ferroviaria bidirezionale, cioè un mezzo che può autonomamente viaggiare lungo i due versi del binario su cui è appoggiato, immagine che reca con sé una carica di potenziale reversibilità di verso di percorrenza quasi per indicare una metafora della reversibilità temporale.

La fugacità del tempo e il suo essere descritto perennemente come un'entità concreta che sfugge dalle mani sono illusioni, dovute ai cambiamenti continui e alla sempre maggiore obsolescenza degli oggetti e della realtà, come transitorietà materiale e tecnologica.

Ma esiste un modo, una tecnologia per fermare il tempo, o meglio per fissare le cose e le persone per sempre in un passato, ossia una tecnica per trasformare il presente in passato?

La *fotografia*: tecnologia, perfezionata nel corso del XIX secolo, che permette di fissare il presente e quindi di rendere le immagini istantanee appartenenti al passato, con lo scorrere inesorabile del tempo, costruendo un supporto tangibile al ricordo.

In tal senso, si riveda l'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 19 ottobre 1992 dal titolo *Wenders: occhio per occhio. Un romantico tedesco*

¹⁵⁵ Daniele Del Giudice, *I mercanti del Tempo*, in *I racconti*, cit., pp. 169-186.

¹⁵⁶ Ivi, p. 171.

che contempla le rovine del secolo, in cui si riporta una parte della prefazione che Del Giudice fece al libro *Una volta* del regista Wim Wenders. La parte più completa di tale prefazione venne poi pubblicata nell'opera *In questa luce*, da cui è significativo tale brano:

Nel suo cammino, caro Wenders, credo che il Tempo (come epoca e come dimensione esistenziale) sia davvero elemento narrativo fondamentale; «una volta» è anch'essa una locuzione temporale, locuzione principe del racconto ma principio anche della fotografia; la fotografia, infatti, rende presente il proprio oggetto trasferendolo istantaneamente al passato, e per questo fu percepita fin dall'inizio come un'esperienza del tempo. Alexander von Humboldt, il geografo, ricorda in una lettera a Carus sui dagherrotipi di aver visto Daguerre in un osservatorio astronomico prendere per la prima volta una fotografia della luna, un evento, poiché fino ad allora, 1838, nessuno era riuscito ad ottenere che la debole luce del satellite impressionasse la materia fotografica; un evento, però, anche perché per la prima volta la luna divenne *quella luna* specifica, dunque una luna al passato (per onorare tale debito è stato poi necessario andare sulla luna e scattare la foto reciproca della Terra vista per la prima volta da lassù, in un giorno del 1969)¹⁵⁷.

È molto difficile che il tempo e lo spazio di un evento storico rimangano come simulacro, anche nascosto, di un fatto che ha cambiato il modo con cui conoscere il mondo.

Ciò succede, ad esempio, nella via di Lione dove, per la prima volta, nacque il cinema, non come arte, ma come *tecnologia*: nell'articolo del «Corriere della Sera» pubblicato il 2 febbraio 1992 dal titolo *Ma la realtà abita ancora qua?* Del Giudice si sofferma su una piccola strada di Lione: rue du Premier Film, dove nei primi laboratori dei fratelli Lumière, negli ultimi anni dell'Ottocento, venne realizzata la prima lastra fotografica istantanea.

Un'invenzione tecnica che portò alla *cattura del tempo*, istante per istante, e da qui, aggiungendo il moto ad una serie di istantanee, ecco la scintilla che porterà al cinema, letteralmente, movimento di immagini, realizzazione di riprese di momenti, fatti, realtà in moto: la cattura del mondo *staccandolo* dal tempo, esattamente come nel racconto *L'orecchio assoluto* il particolare osservatorio (*camera obscura*), costituito da un periscopio e da una serie di lenti concave e convesse, permette di estrarre un'immagine reale di un inconsapevole pedone che si muove per le strade della città¹⁵⁸.

La fotografia diventava anche frutto di una geometria, di mire, posizioni e di sentimenti del fotografo che rimaneva in agguato pronto a catturare una particolare posa, espressione che altrimenti il tempo avrebbe cancellato per sempre: un *sentire* che doveva unire sensibilità e capacità di rendere eterno un istante. Come conclude Del Giudice in questo breve, ma significativo articolo:

Roland Barthes ha scritto una volta che la fotografia è il «ritorno di un morto». Forse sarebbe più giusto dire che è il ritorno di un sessantesimo di secondo di un morto, cioè del tempo in cui restò aperto l'obiettivo.

¹⁵⁷ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 135-137.

¹⁵⁸ Daniele Del Giudice, *I racconti*, cit., pp. 56-58.

La fotografia, qualunque sia il suo oggetto, ritrae una frazione di secondo nello scorrere del mondo. Per questo è così misteriosa ed integrabile da parte di chi la osserva: perché permette di immaginare tutto il resto del tempo (la vita o la morte di una persona, di un luogo, di un paesaggio) prima e dopo e attorno a quell'istante.

Ma è solo quell'istante che conta, e ciò che in esso accade.

Uno scrittore così attento alla realtà e alla luce non poteva non essere attratto dalla fotografia e, in generale, dalla rappresentazione anche interiore del reale, come infatti è, ad esempio, testimoniato dal contributo *Visionari di quello che c'è* contenuto nella sua raccolta di saggi *In questa luce*, in cui vengono estese le considerazioni pubblicate anni prima.

Già dal Romanticismo tedesco la pittura con Caspar Gustav Friedrich tende a costruire le immagini pittoriche, con una tecnica fotografica *ante litteram*, come l'utilizzo di inquadrature che tengano conto della luce e dei colori, portando ad una *rivoluzione ottica*:

Insomma, stando alle loro testimonianze si direbbe che il Romanticismo tedesco fosse per molti aspetti una rivoluzione ottica. Non l'invenzione di una prospettiva, come nel Rinascimento, piuttosto, attraverso l'atto del vedere e del mettere in immagine, la costruzione di un sentimento di sé e di sé con gli altri, dunque del proprio essere nel mondo¹⁵⁹.

L'immagine naturale è comunque non raggiungibile, neanche con supporti tecnologici, in certi contesti, come in quel particolare luogo geografico in cui tutto si concentra.

Nell'ultimo giorno di permanenza in Antartide, Del Giudice si distacca dal resto della missione ed osserva per l'ultima volta il paesaggio irreali che lo circonda:

Ho provato più volte a descrivere lo spazio, compreso il cielo con il suo cinema celeste dove si producevano forme a colori o si riflettevano quelle sottostanti, e così si poteva indovinare una terra lontana attraverso l'iceblink, il biancore dei ghiacci riflesso, ma lo spazio era ancora niente in confronto al tempo, i meridiani si avvicinavano via via che si scendeva, e cinquecento chilometri dal Polo finivano per convenzione. Lì la distanza tra un meridiano e l'altro era di una cinquantina di chilometri, ogni settantacinque cadeva un fuso orario, volando lungo quella circonferenza si poteva rimettere ogni dieci minuti l'orologio, un'ora avanti o un'ora indietro, come vuoi, tanto è quasi sempre giorno e quasi sempre notte, e passare e ripassare il 'date line', illudersi di procedere il mondo di un paio di giorni nel calendario e aspettarlo poi da qualche parte.

Nonostante i prodigi ebbi l'impressione di un senso di esilio: non delle persone, che è ovvio, ma dell'Antartide in sé, si sentiva che tutto questo una volta era altrove, allacciato ad altre terre ad altri climi, c'era una condanna e un sospiro che solo quegli incoscienti surreali dei pinguini custodivano come angeli, e mi chiedevo in che modo Dante avesse capito che il Purgatorio era quaggiù, dove lo collocò, esattamente sotto il cielo australe¹⁶⁰.

In questo contesto, risulta meritevole di attenzione l'ultima intervista a Del Giudice, fatta da Claudio Magris, già precedentemente citata, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 1° marzo 2009 in occasione della presentazione del

¹⁵⁹ Daniele Del Giudice, *Visionari di quello che c'è*, in *In questa luce*, cit., p. 131.

¹⁶⁰ Daniele del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., pp. 135-136.

suo ultimo libro, *Orizzonte mobile*, dal titolo: *Orizzonti mobili: l'esploratore Del Giudice in viaggio verso l'ultimo Sud*.

Riprendendo le caratteristiche del viaggio e delle visioni a cui si assiste, Del Giudice riprende il tema del *tempo* nel senso di ineliminabile successione temporale che non ci permette di rappresentare più cose e sensazioni senza un ordine di un prima e di un dopo, con il rischio di dare un erroneo senso *causale* alle vicende.

Purtroppo, la scrittura ci obbliga a rappresentare un ordine nella sequenza dei fatti, di una cosa prima dell'altra e quindi non si riesce a rappresentare la simultaneità delle percezioni che è alla base delle realizzazioni artistiche:

Se l'io è sparito rimane però il suo dove, la geografia ha un cuore più resistente della storia, ha un nucleo di perennità.

Nella percezione le cose non sono affiancate ma simultanee e così dovrebbe essere nella narrazione, anche se narrare significa passare necessariamente dalla compresenza immaginativa, emotiva e concettuale a una parola dopo l'altra. Noi siamo disordine e parliamo a noi stessi come disordine, però quando passiamo dalle parole mute alle parole dette e scritte siamo obbligati a un ordine temporale che è cardine e limite del linguaggio.

Io vorrei costruire una narrazione che sappia raccontare da un tempo diverso, un grande tempo ciclico fuori dal tempo. E da uno stesso Luogo della coscienza. In fondo, il fatto «artistico» non è sempre stato questo?

Una tecnica per superare in modo atemporale gli eventi è quella della presenza di più tempi verbali nello stesso periodo: *imperfetto*, *passato prossimo*, *passato remoto*, in maniera tale da non dare connotazioni temporali definite, o meglio riuscire a far partecipare la realtà degli eventi senza una scansione temporale determinata:

Una caratteristica ben visibile nel passo appena citato¹⁶¹ (e una cospicua novità nella lingua della narrativa italiana), ma che si può estendere alla totalità dell'opera narrativa di Del Giudice, è l'alternanza molto libera dei tempi verbali: l'uso frequente del futuro suppositivo e del condizionale ipotetico sciolto, ma soprattutto del passato prossimo come tempo narrativo e non commentativo (pur mancando dai brani appena visti, è proprio questo il fenomeno più ricorrente e notevole).

Questa molteplicità dei tempi, soprattutto di quelli che comportano incertezza, probabilità (e secondo Del Giudice anche il passato prossimo è segno di probabilità¹⁶²) corrisponde perfettamente alla concezione (e alla prassi) del racconto come luogo della metamorfosi e della possibilità¹⁶³.

Stessa caratteristica linguistica emerse in *Atlante occidentale*¹⁶⁴, romanzo apparentemente classico, ma profondamente innovativo, sia nelle relazioni che nascono su aspetti reali e astratti, sia sull'apparente incomunicabilità tra realtà scientifica e realtà narrativa attorno al concetto di verità, sfuggente e non di competenza di nessun'area in particolare.

¹⁶¹ Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 93-94.

¹⁶² Così Daniele Del Giudice afferma in un'intervista su «Italienisch», 22, 1989.

¹⁶³ Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua*, cit., p. 125.

¹⁶⁴ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., pp. 16-17, in cui, lungo il dialogo tra Brahe ed Epstein, si alternano i tempi verbali coniugati al presente, passato prossimo, imperfetto ed anche passato remoto descrittivi però azioni che avvengono nello stesso momento.

In questo caso il tempo è una nozione sfuggente anche per la scienza, dato che, secondo gli assunti della fisica quantistica, l'evoluzione di un sistema si sviluppa in modo temporalmente non deterministico, ma come sovrapposizione di stati simultanei, ossia operanti in modo diverso negli stessi intervalli temporali. Solo l'osservazione (la luce) determina la caduta fenomenica del sistema complesso in un solo stato ben definito.

Tempo ed energia sono grandezze che sono compresenti negli esperimenti al CERN di Ginevra.

Le collisioni tra particelle studiate dal fisico Brahe, nei laboratori sotterranei del centro di ricerca, sono quasi anticipate, in forma macroscopica, dalla mancata collisione, all'inizio del romanzo, tra l'aeroplano di Brahe e quello dello scrittore Epstein. Si può costruire una tavola di corrispondenze tra fenomeni fisici macroscopici e microscopici con i loro effetti, come viene ricostruito nel testo di Cornelia Klettke¹⁶⁵.

Collisioni	Effetti
La quasi-collisione degli aerei di Epstein e Brahe	Viene percepita come luce ("lampo") e con ciò come "pura velocità". Attimo che libera la creazione artistica
Nel LEP, l'acceleratore delle particelle del CERN	Particelle invisibili vengono trasformate in tracce luminose nella simulazione del monitor
L'intersezione della civiltà scientifico-tecnologica con la cultura filosofico-letteraria	Rende possibile l'estensione del campo della percezione: spostamento dei limiti del visibile, visualizzazione non rappresentabile
Il confronto con un piano più antico, 'archeologico' (nel castello di Voltaire presso Ferney)	Fa apparire questo piano con una splendente "stella morta". Nel raggio del sole le tracce delle cose diventano visibili prima di sparire definitivamente

Il *tempo* prende le forme ampie e decadenti della Storia, che lascia ricordi e segni indelebili e che ci rammenta chi eravamo e chi siamo, soprattutto in contesti che sembrano lontani ma appartengono allo stesso dolente soffrire.

Come è descritto nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» domenica 2 luglio 1989, nella serie *Lettera dalle Capitali*, dal titolo *All'est nulla di nuovo: dialogo nel cimitero della Storia*.

Si descrive il viaggio attraverso Budapest, tra monumenti ed atmosfere sospese (siamo alla vigilia della caduta del muro di Berlino), dove si avverte che la *Storia*, a differenza che nei paesi occidentali, sembra essersi rimessa in moto.

¹⁶⁵ Cornelia Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, cit., p. 47.

Del Giudice viaggia verso il cimitero, dove sono deposte le spoglie di Imre Nagy, l'uomo politico ungherese che nel 1956 aveva osato muovere le lancette della storia in un regime paralizzato, controllato dall'URSS. Si era scontrato con la cruenta repressione russa, che aveva negato il moto del tempo, attraverso la mobilitazione militare contro ogni sussulto che potesse segnare discontinuità di qualsiasi tipo.

Il viaggio di Del Giudice, in avvicinamento alla tomba del politico che aveva guidato l'insurrezione ungherese, è un viaggio nel tempo in un crocevia che, di lì ai mesi successivi, avrebbe inaspettatamente modificato in pochissimo *tempo*, senza guerre civili, l'assetto dello Stato.

Il tono dell'articolo è al tempo stesso dolente e profetico, dolente, perché quasi si compatisce, rispetto ai segni di cambiamento dell'Est, il blocco temporale dei paesi dell'Ovest, o almeno la *non visibilità* dei cambiamenti storici nei paesi occidentali; profetico, in quanto l'autore, accompagnato nel suo viaggio da Adam Michnik, scrittore polacco membro del sindacato Solidarnosc, sembra presagire un cambiamento storico da piccoli indizi, come l'assenza dell'auto della Polizia di Stato che stazionava, fino a poco tempo prima, vicino allo spiazzo della tomba di Nagy, dove ora può parcheggiare un "moderno" taxi.

Sono le cose, i fatti che segnano il trascorrere del tempo e anche in questo caso, come in *Atlante occidentale*, le riflessioni nascono dal dialogo tra due persone entrambi aventi interessi comuni: l'autore e il suo compagno di viaggio, tutti e due intellettuali e scrittori, interessati dal rapporto tra storia e cultura letteraria.

L'autore riprenderà tali sentimenti nel saggio, inserito nell'opera *In questa luce*, dal titolo *Occidente Europa*, in cui l'Europa viene vista come luogo di contraddizioni, tra cime culturali e abissi di tragedia, tra edificazioni di verità e negazioni altrettanto convinte, dove tutto e il contrario di tutto è stato sperimentato, nel corso dei secoli, in modo spesso inconsapevole.

L'Est europeo era uscito dal cono di luce dell'informazione per noi occidentali, nel corso dei decenni precedenti il 1989, visto il monolitismo egemonico russo, per poi prendere atto del motore della storia, che si è riaperto con aneliti di libertà e, purtroppo, nuove successive guerre che sembravano provenire da un passato rimosso (come nell'ex Jugoslavia).

Ora, cioè quando Del Giudice scrive tale articolo, non si può preconizzare ciò che starà per avvenire in un'Europa che pare aver superato antiche ostilità e che, se riuscisse ad abbandonare il proprio eurocentrismo e la propria unilateralità di visione, avendo vissuto tutto, «avendo vinto e perso tutto», in base alla propria esperienza e alla propria memoria, sarebbe pronta per essere centrale nella qualità del livello della propria intelligenza e del grado di inclusione:

In fondo la letteratura racconta sempre e solo una cosa: il mutamento dei sentimenti perennemente identici a sé stessi.

Eppure l'Europa, proprio per le idee di conflitto e di accoglimento che sempre l'hanno caratterizzata, sarebbe forse il luogo più adatto per narrare i mutamenti prodotti da questa Scienza e da questa tecnologia, per elaborarne una risonanza.

Proprio per la profondità del suo passato e la radicalità del suo interrogarsi, potrebbe accogliere in sé ciò che è più moderno senza miti di «magnifiche sorti e progressive», ma con maturità, con capacità di *sentire*¹⁶⁶

Il contributo *Occidente Europa* termina con un'ipotesi che trent'anni dopo si sarebbe purtroppo potuta realizzare per la pandemia da Covid-19:

[a me] piacerebbe raccontare magari anche un'Europa meno *antropocentrica*: in questo secolo, con grande presunzione, abbiamo pensato di aver raggiunto la più assoluta capacità di potenza, quella cioè di cancellare e distruggere la presenza umana dal pianeta. Ormai ci illudiamo di poterci aspettare il peggio solo dall'infinitamente grande, immani esplosioni o collisioni astrali. Eppure basterebbe un'insurrezione degli insetti, di una delle infinite specie di esseri non antropomorfi, una rivolta degli insetti o dei microbi per farci sparire per sempre dalla faccia della terra¹⁶⁷.

I segni del tempo, quali possono essere? Tornando all'articolo del 19 ottobre 1993, dal titolo *Wenders: occhio per occhio*, un altro aspetto può essere considerato.

Non solo la fotografia, ma anche ciò che resta di plastico e monumentale del passato, fissa e stacca un'immagine dal fluire del tempo, in tal caso Del Giudice distingue tra rovine del presente e rovine del passato. Sulle rovine del presente, ossia su ciò che resta di un passato neanche troppo lontano, le seguenti righe tratte dall'articolo di cui sopra sono incisive:

Ogni secolo ha le sue rovine e un suo modo di metterle in immagine facendone paesaggio: le nostre rovine hanno questo di particolare, sono rovine del presente, non custodiscono memoria né portano tradizione, non hanno fatto in tempo ad accumulare tempo, alcune sono già rovine alla nascita, come certi interni di locali lungo le highways o l'albergo in Portogallo dove fu girato *Lo stato delle cose*: implosi d'improvviso, o ruderi da subito, sopravvissuti ironicamente, se per rovina si intende non soltanto lo sbriciolarsi delle pietre ma anche dell'anima che potrebbe abitarle.

Ci sono, invece, le rovine del passato che assumono significato, non solo storico, ma più vasto, come espressione di un *sentire* e di uno scopo preciso, come le fortezze antiche, vere realizzazioni murarie ed architettoniche di pregio, dove le competenze artistiche si sposano con competenze scientifiche, matematiche, al fine di prevedere gli attacchi del nemico: *potere vedere senza essere visti*, ogni visuale di luce corrisponde ad una possibile traiettoria che può penetrare nella fortezza e sbaragliare la difesa.

Sulle fortezze, notevoli furono due opere di Del Giudice, un racconto, *Dillon Bay*¹⁶⁸, e un intervento critico, *La fortezza immaginaria*¹⁶⁹.

Nel racconto la fortezza, manufatto di difesa dagli attacchi degli eserciti nemici, costituisce ambientazione ed obiettivo del racconto dell'intesa tra

¹⁶⁶ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 67.

¹⁶⁷ Ivi, p. 68.

¹⁶⁸ Daniele Del Giudice, *Dillon Bay*, in *I racconti*, cit., pp. 137-160.

¹⁶⁹ Daniele Del Giudice, *La fortezza immaginaria*, in *In questa luce*, cit., pp. 110-120.

un capitano e il colonnello, che lo guida in una visita attraverso i contrafforti e i resti delle mura del sistema di difesa di un'onirica fortezza.

Nell'intervento critico, invece, la fortezza costituisce un oggetto di studio.

In entrambe le opere, le fortezze, costruzioni dove nulla doveva essere lasciato al caso, pena la loro distruzione, costituiscono un monumento al *tempo*, ossia alla *dilatazione del tempo*, necessaria per potere essere espugnate che il progettista ipotizza e cerca di far realizzare in modo che si porti il più lontano temporalmente possibile.

Non solo le fortezze ma anche manufatti cimiteriali singolari costituiscono rappresentazioni del tempo: il cimitero detto "delle 366 fosse", costruito nel Settecento, vicino a Napoli, dall'architetto di corte fiorentino Ferdinando Fuga (1699-1781), è di per sé ciclico con un numero finito di fosse che però può corrispondere ad un numero infinito di salme scandite da un ordine cronologico ciclico¹⁷⁰.

Per le fortezze è indubitabile il loro fascino *geometrico*:

Tutte le linee partivano da lì, da quel centro, si divaricavano a raggiera, andavano verso il fuori, verso i vertici dei triangoli. Altre linee, esterne, collegavano questi vertici tra di loro; erano linee tratteggiate nel disegno, ma poi diventavano linee di tiro, linee di fuoco. Così la risultante di una matematica perfetta si trasformava in traiettorie balistiche, in colpi di cannone. Se gli angoli erano sbagliati, se la forma non aveva armonia, non potevano girare i cannoni, non potevano piegarli in giù o di lato, c'era qualche punto in cui il nemico sarebbe stato così vicino, così sotto, così a ridosso che non si poteva colpirlo più. Una retta tracciata male nel disegno significava una baionetta nella pancia, una palla in mezzo agli occhi.

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 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 fra 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 pulsare¹⁷¹.

Nel saggio critico, dal titolo *La fortezza immaginaria*, si analizza il ruolo delle costruzioni belliche passate e presenti, veri e propri «templi della scienza», dove ogni aspetto deve essere realizzato per dilatare il tempo, per resistere agli assalti, in una precarietà che le possenti mura sembrano dissimulare:

La fortificazione era un tipo di architettura, ma era anche un tipo di macchina; erano delle architetture-macchina, e segnatamente «macchine del tempo». Era una macchina del tempo che certamente non poteva «muoversi» lungo il tempo, come quella di Wells, ma poteva muovere «il tempo».

E fra le possibili macchine del tempo apparteneva a un tipo specifico: quello specializzato nel «produrre ritardo». [...]

La vera arma della fortezza era dunque il ritardo, il produrre lentezza, il dilatare il tempo fino a renderlo inoffensivo. E nel far questo rilevava l'altra sua

¹⁷⁰ Daniele Del Giudice, *Fuga*, in *I racconti*, cit., pp. 123-135.

¹⁷¹ Daniele Del Giudice, *Dillon Bay*, cit., pp. 152-153.

natura, quella di moltiplicatore di forza, «moltiplicando» la potenza dei «pochi difensori» contro i molti attaccanti. Insomma, un fisico di oggi potrebbe vederla come una grande macchina, abitata da uomini, destinata alla conversione del tempo in energia, e viceversa¹⁷².

La fortezza Dillon Bay assume anche un significato di limite tra vita e morte e lo stesso colonnello desidera che il proprio capitano giunga a *sentire*, dopo aver *capito* e *immaginato*: il dialogo a due e il proponimento di giungere ad un livello di comprensione che superi il semplice calcolo razionale di tradizione illuminista ci ricorda il dialogo finale, già riportato in parte, tra il fisico Brahe e lo scrittore Epstein in *Atlante occidentale*:

«Credevo che non sarei mai arrivato in tempo».
«C'è ancora qualche minuto».
«Ho sentito la radio».
«Anche per te ci sono novità».
«È una giornata di molte novità, per me e per te».
«Bene».
«E adesso?»
«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 provare un sentimento»¹⁷³.

Nella produzione giornalistica di Daniele Del Giudice alcuni articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» sono inseriti in ambiti letterari, come *Piccolo clown che abitavi dentro una poesia* del 22 ottobre 1989 o l'articolo del 31 marzo 1991 dal titolo *Che straordinaria invenzione quell'Ettore Schmitz* ed altri dedicati a Italo Calvino o alla psicoanalisi di Freud.

Ciò che accomuna tali interventi, pur nella diversità delle tesi espresse, è anche l'atmosfera di ricerca di una categoria spazio-temporale dove collocare i percorsi degli intellettuali citati.

Si passa dalla ricerca dell'intellettuale, non scrittore per scelta, Bobi Bazlen, presente/assente in *Lo stadio di Wimbledon* – in ciò si riveda l'articolo concettuale del «Corriere», pubblicato il 20 maggio 1989 dal titolo *L'obbligo di farsi vivi dalla TV: Quando l'assente non è giustificato*, dedicato ad una forma di libertà da rivendicare per poter fuggire dalla vita pubblica, senza dover essere disturbato – all'opera di Italo Svevo/Ettore Schmitz, nell'articolo del 31 marzo 1991, in un clima tipico della triestinità e dello snodo letterario che si dipana in modo atemporale, esattamente come verrà impiegato da Del Giudice nelle sue opere letterarie.

Gerti Frankl o Dora Markus, musa ispiratrice di Montale che le dedica una poesia, racchiude in sé un significato che va oltre il tempo, restando immortale, racchiusa nella poesia, benché come scrive Montale nel verso

¹⁷² Daniele Del Giudice, *La fortezza immaginaria*, in *In questa luce*, cit., pp. 111-112.

¹⁷³ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 161.

finale di Dora Markus: «È tardi sempre più tardi», riferendosi all'onda del terrore nazista che si sta abbattendo sull'Europa.

L'atemporalità è resa ancora in modo più pervasiva nel primo romanzo di Daniele Del Giudice *Lo stadio di Wimbledon*, centrato sulla ricerca di chi aveva conosciuto Bazlen, lungo la linea carsica della scelta tra lo scrivere e il vivere, attraverso un moto periodico ed oscillatorio tra Trieste e Londra.

Gli spostamenti avvengono in modo probabilistico e in base alle azioni, come in una rappresentazione di Mercatore¹⁷⁴, dove i meridiani, però secondo Epstein in *Atlante occidentale*, non dovrebbero delimitare ed individuare luoghi caratterizzati dallo stesso tempo oggettivo, ma dovrebbero indicare luoghi in cui si compie la *stessa azione*, delimitando fusi orari che dovrebbero dividere lo spazio non per ore ma per *azioni*¹⁷⁵:

Ci vorrebbero molti più fusi, intersecanti in ogni direzione, irradiati secondo linee di azioni. Questo solleverebbe ognuno dal desiderio di sapere e vedere tutti quelli che nello stesso istante stanno facendo la stessa cosa che fa lui. A volte è un desiderio struggente, come un desiderio di complicità¹⁷⁶.

Visibilità e non visibilità, scrittura e vita, luce e ombra, dove il tempo assume un valore totalmente *soggettivo*:

Io credo che uno scrittore «vede» veramente soltanto quando scrive; dunque, come osservatore sono legato e determinato dalla cosa osservata nell'atto stesso di rappresentarla: è lì che si determina una contemporanea e indissolubile costituzione dell'interno dell'esterno, dell'universo e dell'io, nell'atto di scrivere.

Su questo aspetto vorrei tornare più avanti, avvicinandomi maggiormente all'immagine di conoscenza della luce che ho scelto come tema della mia riflessione. Mi premeva quindi indicare come ogni esterno sia relativamente connesso a un interno; come sia difficile pensare a un'interiorità preesistente alla rappresentazione dell'esterno; e come, dunque, il tema di questo incontro possa considerarsi con una buona definizione complessiva del lavoro dello scrittore, e non soltanto come una riflessione sui problemi che può suscitare oggi la descrizione di un qualsiasi luogo¹⁷⁷.

La sospensione del tempo, geograficamente imposta al Polo Sud, è diffusa a livello sensoriale ed emotivo in *Lo stadio di Wimbledon*, seguendo *un nuovo sistema di coordinate*, come avverte Calvino nella sua presentazione dell'opera nel 1983.

Tale stato di indifferenza al tempo viene ribadito anche al termine del romanzo:

E anche quando tra poco dirò: «Bene...», e chiederò quanto ci vuole da qui all'aeroporto, mi alzerò e lei si alzerà e passerò tra le poltrone tutto spostato a sinistra per dimenticare qui ciò che vorrei, sarà diverso da come lo sto immaginando e da come lo ricorderò. L'idea che ci sarà stato un attimo, tra

¹⁷⁴ *Carta di Mercatore* sarebbe stato il titolo che Del Giudice avrebbe inizialmente pensato per la sua prima opera, poi intitolata *Lo stadio di Wimbledon*, come lui stesso afferma nel saggio *In questa luce* a p. 39, avendo inviato al suo editore il libro con tale titolo, con il significato di *Rappresentazione*.

¹⁷⁵ Daniele Del Giudice, *Atlante Occidentale*, cit., pp. 14-15.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Daniele Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in *In questa luce*, cit., p. 41.

l'invenzione e la memoria, in cui tutto questo sarà accaduto, non lo renderà più concreto. [...]

In una sospensione strana, muta, ho considerato diverse possibilità, compresa quella di restare così, chinato e immobile; come se un'astrazione clamorosa del tempo potesse tentarmi da scuse più mediocri o difficili da motivare¹⁷⁸.

Un'analisi dettagliata di tali stati di sospensione e una corrispondenza di stati in momenti diversi della narrazione, come in un racconto che ritorna su se stesso, sono trattati in un saggio critico già citato¹⁷⁹.

Ci sono luoghi sospesi, dove tutto avviene in simultanea: uno di questi luoghi è Venezia, città sospesa dove il punto di visuale più naturale sembra essere posto nell'acqua, dove le simmetrie tra cielo e acqua si confondono e dove l'identità è molto pronunciata, basandosi su antichi saperi e apparenti paradossi, come quello che la *via più breve non porta da nessuna parte*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 5 luglio 1989 dal titolo: *La via più breve non porta da nessuna parte in questa grande casa rovesciata*.

Venezia, in cui sembra che si concentrino multiformi ambienti posti a labirinto, nonostante la sua ridotta estensione, contiene in sé come creatura metamorfica, una forma di infinito in una limitatezza geografica. Si avverte la sospensione del tempo, l'atmosfera soffusa e persa di Venezia.

Quasi un ossimoro accostare tale atmosfera soffusa al rock, seppure di altissimo livello, di un concerto sulla laguna. Solo il gusto del contrasto e dell'attenzione a fenomeni contraddittori, anche se di sapore artistico antipodali, può aver fatto apprezzare il mega concerto dei Pink Floyd svoltosi a due passi da San Marco il 15 luglio 1989, su cui Del Giudice aveva pubblicato un breve ma denso articolo sul «Corriere della Sera», come avevamo già visto.

Ma il tempo può persino essere reversibile e condurre a tempi e mondi paralleli. A ciò sembra giungere il letterato Epstein, prima ancora ed in modo più consapevole, sorprendentemente, visti i suoi ambiti di ricerca, del fisico Brahe, in *Atlante occidentale*, fino ad ipotizzare incontri impensabili – come tra Einstein e Kafka a Praga (e questi sono i *fatti* che segnano il *tempo*, come eventi simultanei che avvengono nello stesso luogo, situazioni delle quali la misura del tempo fisico è la stessa per diversi osservatori, secondo la relatività ristretta di Albert Einstein) – che aprono nuove frontiere che la fisica contemporanea non ha ancora risolto:

«Sa che Einstein insegnava a Praga, nell'11 e nel '12?»

«Sapevo che era stato lì», ha detto Brahe.

«Naturalmente lì c'era anche Franz Kafka. A Praga, voglio dire».

Brahe aveva i piedi sui pedali, si sentiva un po' a disagio senza lo sportello.

Pensò di dire scherzando «Einstein so chi è, ma Franz Kafka?» invece disse sorridendo: «Beh, era la sua città».

«Lei pensa che non si siano mai incontrati?» disse Epstein.

«Non so. Praga è piuttosto grande, doveva esserlo anche allora».

Epstein smosse il ghiaietto con la scarpa: «È impensabile che non si siano mai incontrati, in fondo avevano tutti e due a che fare con la Legge».

¹⁷⁸ Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., p. 138.

¹⁷⁹ Cornelia Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito – Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, cit., pp. 31-35.

«Forse frequentavano persone diverse», disse Brahe infilando la chiavetta.

«Vuole che in due anni non si siano mai nemmeno incrociati per strada? Anche se non si conoscevano si saranno guardati, è impossibile che due tipi così non si sentissero».

Brahe passo una mano sul volante, disse: «Chissà, forse si conoscevano e avranno pensato che era meglio non farlo sapere a nessuno».

«O forse, – disse a Epstein dando un'occhiata in giro nel giardino, – esiste davvero un tempo parallelo in cui Einstein e Kafka si sono incontrati. Forse ci sono tempi diversi dal nostro in cui Einstein e Kafka escono ogni giorno di casa, stanno per incontrarsi, tornano indietro; escono di nuovo, sono sul punto di farcela, ritornano a casa.

O tempi ciclici in cui Einstein e Kafka si incontrano ogni tanti anni e dicono “Ancora lei!”, tempi dell'attesa in cui passano la vita aspettando di incontrarsi e ogni istante potrebbe essere quello buono, ma non si incontrano perché in realtà si sono già incontrati senza che nessuno dei due se ne accorgesse; o tempi biforcuti in cui si incontrano e contemporaneamente non si incontrano, e il fatto è del tutto equivalente».

Brahe si è chinato leggermente in avanti, ha detto: «Il tempo va in una direzione, una sola».

«Però, – ha sorriso Epstein, – proprio voi avete dimostrato che non è così.

Non siete voi che avete dimostrato che il tempo può andare in un senso e nell'altro?»¹⁸⁰.

Strano destino quello di Daniele Del Giudice che venne colpito da una grave malattia invalidante, che lo rese infermo all'età di 62 anni, condannandolo all'afasia e all'isolamento dal mondo, proprio lui che credeva nella forza delle parole e delle immagini. Gli ultimi suoi anni di vita vennero vissuti in una clinica nell'isola della Giudecca a Venezia.

Per i settanta anni di Daniele, sul «Corriere della Sera», l'11 luglio 2019 Roberto Ferrucci, scrittore e amico di Del Giudice, gli dedicò un toccante articolo *Rileggiamo Del Giudice: è un regalo*, invitando il lettore a scoprire o a riscoprire un intellettuale così delicato e discreto, ma sempre attento ai cambiamenti dell'età contemporanea, in un mondo in trasformazione, di cui era riuscito a cogliere la trama attraverso anche il senso del *tempo* di cui purtroppo non poteva più essere consapevole, come del resto accade a ciascuno di noi avvicinandoci a questo tema spesso in modo prevedibile e superficiale.

Ferrucci ricorderà la scomparsa di Daniele Del Giudice, avvenuta il 2 settembre 2021, con un saggio biografico riportato nell'opera edita ad un anno della scomparsa, dal titolo *Uno scrittore schivo*¹⁸¹.

Nella sua ultima uscita pubblica nel 2009, in occasione del ritiro a Bruxelles del Premio letterario dell'Unione europea per il libro *Orizzonte mobile*, Del Giudice, già con i segni della malattia nella difficoltà e nell'impaccio nel trovare le parole, lui che delle parole riusciva a cogliere e a trasmetterne, con agilità e prontezza, il segno e la profondità, rammenta un ricordo antico legato a suo papà, dove il tempo non ha più alcuna importanza, ma resta solo, ancora per poco prima di inabissarsi nel mare del

¹⁸⁰ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., pp. 69-70.

¹⁸¹ Roberto Ferrucci, *Uno scrittore schivo*, in Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 145-163.

vuoto, come un velivolo colpito senza scampo, la memoria di eventi indelebili:

Non pensavo di essere uno scrittore. Prima che mio padre morisse, mi regalò una macchina da scrivere, e ho pensato che era quello che dovevo fare io, semplicemente. Forse lui voleva che io fossi uno scrittore. Quando mi ha dato questa macchina da scrivere, per me è stata una gioia. Mi piaceva il rumore dei tasti e questa macchina, ho pensato subito, era la macchina che faceva i racconti, non ero io a scriverli¹⁸².

¹⁸² Ivi, p. 146, video dell'intervista su https://www.youtube.com/watch?v=UV-C1In0O_Y&t=11se.

7. Le parole

Daniele Del Giudice lavorava con le parole, in una ricerca continua di precisione, di *esattezza*, come l'avrebbe definita Italo Calvino nella sua *Lezione americana* omonima¹⁸³:

Dal momento in cui ho scritto quella pagina¹⁸⁴ mi è stato chiaro che la mia ricerca dell'esattezza si biforcava in due direzioni. Da una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possono compiere operazioni e dimostrare teoremi; e dall'altra parte lo sforzo delle parole per rendere conto con la maggior precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose¹⁸⁵.

In consonanza con tali considerazioni, per Del Giudice le parole dovevano essere associate agli oggetti, in una tensione definitoria che si esprime in un modo costante, ad esempio, in *Atlante occidentale*.

Questo aspetto non costituiva una volontà fine a sé stessa: ciò che si cercava era la messa in *luce* del *sentire* che poteva essere esplicitato dal contrasto tra la luce e l'ombra, reso sempre più evidente tanto più l'ombra risulta netta, e, di conseguenza, quanto più la luce esalta l'oggetto e il suo sentimento. Analogamente, la parola definitoria permette di individuare con piena chiarezza l'oggetto, come un faro che punta la sua luce nell'oscurità della notte.

Il rigore cartesiano nella definizione e nella descrizione, anche di un paesaggio, viene più volte messo in evidenza da Calvino, come riporta Marco Belpoliti nel suo saggio critico *L'occhio di Calvino*:

In un breve scritto, apparso postumo, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio* (1985), lo scrittore ligure descrive il modo con cui descrive un paesaggio. Si tratta di un vero e proprio "discorso sul metodo", e non solo sul metodo della descrizione.

Calvino esordisce dicendo che il metodo da seguire è altrettanto importante del paesaggio descritto, secondo un atteggiamento epistemico di tipo cartesiano che connota l'autore di *Una pietra sopra* e delle *Lezioni americane*: non accettare nulla che non sia evidente; scindere tutte le operazioni in operazioni più semplici; enumerare le parti che compongono l'operazione; guardare all'operazione come a un tutto. Il che equivale a dire: cercare di avere il massimo controllo possibile sull'operazione che si sta compiendo, in questo caso una *descrizione*¹⁸⁶.

A questo proposito pertiene l'articolo, pubblicato il 22 marzo 2020 sul supplemento «La Lettura» del «Corriere della Sera», che riporta un contributo che Del Giudice fornì in un testo dal titolo *Parole* edito nel 1995¹⁸⁷.

¹⁸³ Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 57-79.

¹⁸⁴ Si riferisce alla descrizione accurata fatta da Marco Polo delle caratteristiche impensabili dei legni usati e della loro storia, per rendere di diversi colori i quadrati della scacchiera del Gran Kan, in Italo Calvino, *Le Città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, pp. 122-123.

¹⁸⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 73-74.

¹⁸⁶ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 98-99.

¹⁸⁷ Daniele Del Giudice, *Parole*, Amos, Venezia 1995.

In tale opera, che, fuori commercio, sarebbe dovuta uscire nel marzo 2020 nel corso di un convegno, poi sospeso a causa del lock down imposto dalla pandemia da Covid-19, Del Giudice affrontava tre temi: *Io, Novità, Limite*.

Una parte del tema *Limite* venne pubblicata dal «Corriere» il 22 marzo 2020, con il titolo: *Aveva ragione Totò: ogni limite ha una pazienza*.

Del Giudice riprende i famosi funambolici giochi di parole di Totò che, in una permutazione di parti della frase, aveva stravolto la proposizione, assunta ad un luogo comune *Ogni pazienza ha un limite* in *Ogni limite ha una pazienza*, frase di tutt'altro senso paradossale in un effetto assurdo di giochi di parole, di cui il principe De Curtis era maestro.

Ebbene, questo stravolgimento apparentemente insensato che aveva condotto ad *Ogni limite ha una pazienza*, agli occhi di Del Giudice assume un preciso significato, molto più profondo della frase da cui era stata generata, che in fondo esprime l'ovvietà della pazienza umana tendente naturalmente ad esaurirsi.

Prima di tutto si assegna al termine *limite* una sua dignità, come entità propria, non come connotante in prima istanza una situazione di confine.

In questa parola si nasconde un'infinità di accezioni positive e negative che spingono a voler superare qualsiasi vincolo fisico o politico che la natura o l'uomo possa porre: l'evoluzione della civiltà dell'uomo, peraltro, ha sempre mirato ad un superamento di limiti per poi scoprirne altri.

Nella filosofia classica greca, Aristotele aveva attribuito un significato di negatività all'infinito *attuale*, ossia all'infinito *presente e percepibile nella sua totalità*, in quanto non pensabile, ritenendo concepibile l'infinito solo nella sua dimensione *potenziale*, cioè come possibilità del superamento di qualsiasi grandezza, finita per definizione e per comprensione, aggiungendo sempre qualcosa. Come del resto, in applicazione di tale sistema teoretico, il matematico Euclide, vissuto tra il terzo e quarto secolo a.C., fece nella sua opera fondativa matematica gli *Elementi*, in cui ogni ente geometrico veniva definito quale ente limitato¹⁸⁸.

Giacomo Leopardi nella lirica *L'infinito* e nella sua opera filosofica *Lo Zibaldone* pose la costante ricerca di una sponda, al di là della quale immaginare l'infinito, l'ignoto.

Ebbene, Del Giudice in questo articolo avverte che il limite è un concetto che deve essere presidiato, in quanto, si è passati dalla cultura in cui tutto aveva un limite, e pertanto richiedeva un superamento, ad un periodo storico, dove tutta la realtà è aperta *ad infinitum*, non essendoci più limiti, tranne per alcune grandezze fisiche come per la velocità della luce che ha un limite, cioè un valore massimo non superabile.

Sembra ormai acquisito che non esistono limiti alle possibilità di conoscenza (si pensi ora a Internet, che Del Giudice non ebbe tempo per conoscere), pertanto risulta particolarmente importante averne “pazienza”,

¹⁸⁸ Esempi dell'utilizzo dell'idea di infinito solo potenziale sono forniti da Euclide nelle prime definizioni e postulati, che vengono introdotti all'inizio del Primo Libro della sua opera *Gli Elementi*: “Estremi di una linea sono punti” (def. III), “Una retta terminata (=finita) si possa prolungare continuamente in linea retta”, (postulato III), in Euclide, *Gli Elementi*, UTET, Torino 1996, pp. 66, 71.

cioè cura del limite per rispettarlo e offrire consapevolezza su dove siamo giunti e che significato abbia tale raggiungimento.

In tale articolo, che diverrà parte dell'opera *Parole*, è evidente la cura delle parole e del loro significato da parte dell'autore.

La forte vicinanza ad Italo Calvino è fortemente ravvisabile anche a livello pubblicistico, come nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 25 febbraio 1990 dal titolo *Calvino, lo scrittore nel suo labirinto*.

Il rapporto con Calvino è visto quasi come una filiazione che Del Giudice si riconosce nei confronti di uno scrittore che non poteva assumere il ruolo di vero *maestro*, in quanto Calvino non aveva costruito né voluto una scuola di scrittori e di intellettuali che si fossero conformati alle sue linee espressive.

Del Giudice si scaglia contro coloro che ritengono Calvino superato e legato ad un periodo storico creativo del dopoguerra. La produzione di Calvino non segue un primo periodo (più realistico) e un secondo periodo (più fiabesco). Il realismo poetico è costante, quasi un modo per metabolizzare la realtà e di porgerla razionalmente, esprimibile attraverso un linguaggio chiaro e aderente alla realtà senza esserne contaminata.

Come Del Giudice descrive nel suo articolo sopra indicato, inserendo Calvino tra quelli che chiama scrittori “diurni”:

Lo scrittore diurno è uno scrittore della misura, del controllo sulla propria materia, che non nega la propria bestia interiore, forse la lascia urlare ma impiega quell'urlo per costruire e opporre altri mostri, immaginari, più belli o più brutti, ma per il fatto stesso di essere creature di finzione, anche acquietati; è uno che pensa il suo narrare, il suo mettere in forma come un gesto di artigianato morale, un continuo sforzo di comprendere e di connettere e dunque di dare ordine, pur sapendo che ogni ordine è provvisorio, costantemente rosicchiato dal Caos, castelli di sabbia sulla riva del mare. Uno scrittore, così non divora la lingua, ma lavora con precisione mirando all'efficacia, cerca di portarla alle cose, di renderla adeguata, e se è una lingua letteraria si preoccupa di svezzarla, cioè di toglierle i vezzi, e di farne una lingua letteraria moderna.

Realtà e sua rappresentazione, colta con i sensi della mente, sono aspetti costanti nell'opera calviniana:

I limiti della scrittura sono i limiti del mondo? Oppure: i limiti del mondo sono i limiti della scrittura? Che rapporto c'è tra il mondo, quello che esiste dinanzi a noi, che cogliamo con i nostri sensi, e il mondo che si incide sulla pagina, che si rende visibile e leggibile attraverso la scrittura? Le due domande, è ovvio, sono una sola, e il problema dei rapporti tra mondo scritto e mondo non scritto è al centro dell'opera di Calvino, sin dal suo inizio¹⁸⁹.

Il supposto manierismo di Calvino è riconosciuto da Del Giudice nella cura per le parole, nella distinzione tra *parole* e *cose*, proprio per porre ancora più in evidenza gli oggetti attraverso un'attenzione definitoria volta a circondare la cosa senza sostituirsi ad essa, come indica nell'articolo citato del 25 febbraio 1990:

¹⁸⁹ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 102.

È un'idea procedurale della scrittura e del lavoro: a differenza del mondo naturalistico, le parole non cercano di rispecchiare le cose fino a sostituirsi ad esse, prendendone il posto, non cercano di dire i sentimenti e la tensione esistenziale e il mondo sostituendosi ad esso, ma se ne stanno «esterne», consapevoli della loro misera natura di parole e basta, con la quale però tentano di circondare la realtà, di costringerla a venir fuori per via indiretta, di stanarla, di convincerla a mostrarsi e a dirsi senza ucciderla, e avendo cura invece della sua integrità.

La modalità con cui Calvino si avvicina alle cose, agli enti di interesse che poi passeranno sulla pagina scritta, sono indicati da un giovane Del Giudice nel 1986 e che costituiranno le stesse modalità osservative che saranno impiegate nelle opere successive:

Difficile inquadrare in video uno scrittore come Calvino, e i contorni di questa difficoltà, che penso inevitabile con tutti i narratori dotati di un mondo complesso, sono risultati, implicitamente, da uno degli interventi che più ci sono piaciuti, per acutezza e chiarezza: quello di Daniele Del Giudice, il talento più sicuro della nostra narrativa giovane. Egli ha parlato di quella che si potrebbe definire, con un'espressione di Lorenz, «tecnica dell'uccello selvaggio», il quale per centrare il bersaglio, vi si approssima via via con ampi giri di volo, riducendoli, con esattezza progressiva, al nucleo prefissato.

Calvino aveva la capacità di misurare, con chiara prospettiva, la distanza dalle cose, per poi sintetizzarne la vicinanza in folgorazioni¹⁹⁰.

L'attenzione per il labirinto, l'*ars* combinatoria e per la ricorsione, come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), sono espressione di un'attenzione scientifica verso le cose e le procedure, attraverso un rigore che Calvino rivendicava quale tipico di un filone letterario laico e intrinsecamente scientifico, che da Ariosto, attraverso Galilei, si esplica passando dal razionalismo dolente di Leopardi, in una tradizione letteraria certamente minoritaria all'interno dell'evoluzione della prosa italiana del Novecento:

Calvino è costretto a elaborare una visione combinatoria della letteratura in cui l'agorafobia e la claustrofobia, di cui il suo animo soffre, finiscono per manifestarsi sotto forma di due figure: l'*inesauribile* e l'*esaustione*, e sotto la duplice forma di moto: quello centrifugo che scaglia verso il fuori, l'aperto, verso il senza-fine, e quello centripeto, che lo attrae verso il centro, un centro tuttavia irraggiungibile. L'ossessione di un centro prospettico saldo caratterizza l'opera calviniana, a partire da quel felice e inconsapevole *inizio*, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in poi¹⁹¹.

Partendo da aspetti anche ovvii della realtà, Calvino, ovvero Palomar, osserva e descrive con estrema attenzione e con atteggiamenti propriamente scientifici fenomeni di struttura complessa ma con una *leggerezza*¹⁹² incomparabile nell'uso dei termini e nel suo periodare.

¹⁹⁰ Alberto Bevilacqua *Calvino, Barone rampante*, «Corriere della Sera», 23 febbraio 1986, p. 25 (articolo di commento ad una trasmissione televisiva dedicata a Calvino, in cui Del Giudice era stato invitato quale ospite).

¹⁹¹ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., p. 178.

¹⁹² *Leggerezza* è proprio uno dei temi delle sue *Lezioni americane* (cit.), come sottrazione della pesantezza, come descrizione di strutture basiche e costitutive della realtà, quali: *bits, quarks, neutrini...*

Basta rileggere gli episodi dell'opera *Palomar*¹⁹³ dal titolo *Lettura di un'onda*¹⁹⁴ o *L'invasione degli storni*¹⁹⁵ per capire a quale punto le metafore impiegate siano proprie del linguaggio scientifico¹⁹⁶ e ci rimandino all'attenzione per il particolare, come avvenne per le descrizioni di fenomeni fisici in *Atlante occidentale*.

Rispetto a Calvino, le descrizioni di Del Giudice sono persino più calcate e ripetute, quasi una *mania* descrittoria, al fine di rafforzare il legame tra persone interessate agli stessi oggetti, come afferma Pierpaolo Antonello nel suo saggio, già citato, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*:

Rispetto alle prescrizioni calviniane bisogna poi aggiungere che Del Giudice spinge più a fondo l'acceleratore della precisione, insistendo su una prosa che fa del rigore descrittivo e soprattutto nomenclatorio, un valore assoluto, e che diventa, in chiave di poetica personale, un esempio di quello che lui definirà come "rispetto per le cose". Un esempio esatto lo si trova in *Atlante occidentale*, dove gli aerei parcheggiati in un hangar non sono solo generici velivoli ma Piper, Caessna, SIAI Marchetti, Dornier, Lyncoming. Più avanti gli oggetti d'uso in un laboratorio di fisica delle particelle non sono generici "pezzi di ricambio" ma «scaffali di ricambi per il vuoto spinto con tubi isolanti, giunti in lega, giunti rotanti, labirinti, sbarramenti gassosi, valvole di regolazione criogenetica per temperature dell'elio liquido [...] magneti di focalizzazione, magneti di curvatura»¹⁹⁷.

Verso la fine del romanzo i fuochi d'artificio che esplodono sopra il lago di Ginevra non assomigliano vagamente a sbuffi o pennacchi colorati ma sono «fiori luminosi con lunghi stami rossi proiettati in cime ombrelliformi come gli eucalipti, fiori con petali raggiati deflagranti in una corona di appendici a stella, dal blu al porporino al bianco come la passiflora, fiori dal calice allungato che scoppiava in una corona doppia e tripla di sfumature viola, come la granadilla, fiori con grosso piumino di stami rabuffati al centro della corolla giallo oro come l'iperico, fiori che esplodevano in terminali oblungi lasciando fuoriuscire petali filiformi bianchi e rossi e rosa e violacei come il papavero da oppio»¹⁹⁸. [...]

Per Del Giudice questa nomenclatura serve a riconoscere le cose in quanto tali, ad averne un rispetto icastico e a potenziare il serbatoio di possibilità analogiche e metaforiche nella lingua letteraria allargandone la base espressiva, metabolizzando un lessico rigoroso, attinto dal sovrabbondante (e solo all'apparenza arido) patrimonio linguistico delle scienze esatte e delle tecniche. In questa direzione si supera la dimensione prettamente descrittiva e si entra in un territorio in cui gli oggetti si fanno portavoce di se stessi¹⁹⁹.

¹⁹³ Italo Calvino, *Palomar*, cit.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 5-9.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 56-60.

¹⁹⁶ Può essere di interesse e di curiosità sapere che Giorgio Parisi, premio Nobel per la Fisica nel 2021, per i suoi studi sui sistemi complessi, ha pubblicato nel novembre 2021 un saggio proprio su un fenomeno che Calvino in *Palomar* aveva descritto e tentato di studiare nella sua eccezionalità nel moto collettivo degli storni. Il saggio di Parisi ha come titolo *In un volo di Storni – Le meraviglie dei sistemi complessi*, Rizzoli, Milano 2021, ulteriore prova di come letteratura e scienza siano campi di indagine tra loro connessi, distinti per il linguaggio, ma con simili tentativi di indagare e di sentire la realtà.

¹⁹⁷ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 74.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 139-140.

¹⁹⁹ Pierpaolo Antonello, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, cit., pp. 215-216.

Non solo, ma come espone Paolo Zublena:

Finito il racconto dello scrittore, Brahe vorrebbe «trattenere le forme che ha appena visto, o creduto di vedere; [...] ma c'è un circuito di assoluta fluidità, di scorrimento veloce, di continua trasformazione nel quale gli sembra di essere immerso, dove è difficile stabilire un qualunque punto fisso»²⁰⁰. Il mondo fittizio creato dallo scrittore è in fondo analogo a quello delle particelle elementari di cui si occupa il fisico: pura luce senza forma fissa, dominio della possibilità²⁰¹.

Le *parole*, che assumono aspetti e funzioni definitorie, come si legano in un testo?

Del Giudice affronta questo problema nel saggio *Conversazione sull'animale parlante*, raccolto in *In questa luce*:

Una parola è costretta a seguire l'altra - anche nella sintassi più eversiva e scardinante, illusione novecentesca di sottrarsi al succedersi delle parole una dopo l'altra - e come sempre il *post hoc* si trasforma in *propter hoc*, la successione temporale delle parole si cambia in successione causale, e così si compie il destino del racconto, di ciò che ci sta narrando, senza che uno possa farci granché²⁰².

Tale problema, congenito con la scrittura, venne affrontato da Del Giudice anche secondo la teoria scientifica che più di altre aveva scardinato il senso della conoscibilità del reale, contravvenendo al paradigma classico deterministico: *la teoria quantistica*, che presuppone una *sovrapposizione di stati*, ossia un insieme di situazioni vissute da elementi di un microsistema, che nascono da un ventaglio di possibilità, che si dispiegano a livello intrinseco nello stesso tempo e solo l'atto osservativo fa precipitare il sistema in uno solo di questi stati.

Questo fatto, apparentemente assurdo e totalmente controintuitivo, ma concreto ed applicato anche nell'attuale tecnologia elettronica e digitale, costituisce una delle scoperte scientifiche ed epistemologiche più interessanti del Ventesimo secolo, conseguenza della fisica quantistica, e venne visto da Del Giudice come corretta interpretazione della realtà, anche a livello macroscopico. Durante la narrazione, nella mente dell'autore e nel desiderio di raccontare ciò che si sta vivendo, lo scrittore è costretto a isolare solo una delle tante possibili esplicazioni fenomeniche della sovrapposizione di stati, che possono circondare, come una nube di *funzioni di probabilità*, l'ipotetica trama in fase di rielaborazione mentale. Come afferma Del Giudice in un brano già considerato:

Nel momento del "lavoro", della narrazione, tutte quelle possibilità erano ancora vive e compresenti, allo stato fluido, addensate in un unico nucleo emotivo, conoscitivo, nel quale i sentimenti, le immagini, le ossessioni arrivano e consistono tutte assieme, non disposte secondo l'ordine inevitabile della frase. C'è un limite fondamentale nel *flatus vocis*, così come nella riga scritta: una parola viene dopo l'altra, non si possono dire due parole contemporaneamente, non si possono dire più cose contemporaneamente, che è quello che uno vorrebbe dire davvero: non

²⁰⁰ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., pp. 143-144.

²⁰¹ Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua*, cit., p. 131.

²⁰² Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 27.

soltanto dire una cosa e il suo contrario, ma dire contemporaneamente cose opposte, fare più parti in commedia²⁰³.

Dire una cosa e il suo contrario, dire contemporaneamente cose opposte sono azioni in palese antinomia con il Principio aristotelico di “non contraddizione”.

Ebbene la fisica quantistica riconosce e pone a suo fondamento il superamento di tale paradigma, in quanto, ad esempio, un elettrone non è come un qualsiasi oggetto macroscopico: può *essere* e anche può non *essere* in quel particolare stato²⁰⁴. L'acceleratore nucleare del CERN funziona proprio basandosi su tali assunti, ossia sul “principio quantistico di sovrapposizione degli stati”, come Del Giudice descriverà nella sua opera *Atlante occidentale*.

Sfogliando gli articoli pubblicati dall'autore sul «Corriere della Sera», in relazione a tali temi, emerge il complesso articolo del 17 novembre 1991, dal titolo *Elogio dell'ombra*, in cui viene portato e ribadito il tema delle immagini, che «costituiscono il cuore di ciò che un narratore racconta».

Le parole hanno una funzione evocativa e, se non possono che disporsi se non *una di seguito all'altra*, richiamano immagini che necessitano di luce contornata da ombra, sono salme che devono rivivificarsi dall'ombra.

Richiamando l'insegnamento di Joseph Conrad, di cui nell'articolo citato si riporta la seguente frase: «tutta l'arte narrativa è magia, evocazione dell'invisibile in forme persuasive, illuminanti, familiari e sorprendenti», le parole evocano immagini le cui potenze e significato agiscono nella mente dello scrittore e del lettore, superando la sequenzialità congenita del procedere narrativo, che deve costruire una *linea d'ombra* per far luce su ciò che di importante deve passare come “sentimento”:

Quello che conta in un'immagine narrativa non è l'immagine in sé, ma la quantità di passione e di invisibile quell'immagine sopporta. [...]

C'è chi intende il proprio conflitto con la lingua nel tirarla da ogni parte, e chi intende questo conflitto nel costringere la lingua a parlare da sé (ed io sono tra questi), affinché la lingua mostri le immagini e i gesti e i personaggi per pura forza narrativa, contornati e come sporchi dell'invisibile che portano con sé, retti dalla contropinta tra visibile e invisibile, così come sta in piedi un arco. [...]

È in quell'ombra lì, credo, in quella zona invisibile che emerge insieme e nell'atto stesso del rendere visibile, che passano le cose più importanti di una narrazione; e se è necessaria una grande precisione nel far luce, è necessaria al tempo stesso una grandissima cura di quell'ombra, perché quell'ombra custodisce e rinnova il mistero, e ci permette ancora e sempre di strappare qualche lembo all'invisibile lasciandolo ricrescere nel medesimo giro di una frase.

Certamente la successione di immagini richiamate nella mente dalla lettura di opere narrative viene esplicitata senza intermediari, grazie alla successione diretta di fotografie e quindi mediante il cinema.

La forza delle immagini, tramite successione di fotografie istantanee che condurrà all'avvento del cinema, come si è già visto, verrà descritta da Del Giudice negli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» del 2 febbraio

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Esemplificato dalla metafora, già illustrata, detta del “gatto di Schrödinger”.

1992, dal titolo *Ma la realtà abita ancora qui?*, e del 19 ottobre 1993 dal titolo *Wenders: occhio per occhio un romantico tedesco che contempla le rovine del secolo*.

Le parole non solo permettono di evocare immagini e di costruire una narrazione che ispiri a un processo di fantasia costruttiva, ma possono anche far parte di un *manuale* necessario per la vita, costituendo elementi di un linguaggio tecnico fondamentale per la sopravvivenza.

In tal senso, basta rileggere i numerosi racconti che Del Giudice destina al volo, in cui il manuale di volo risulta essenziale proprio per potersi salvare in ogni frangente, aspetto questo preoccupante ma comunque consolatorio visto che nella vita non esiste un manuale di tal fatta, al fine di superare i vari ostacoli esistenziali.

Le caratteristiche del linguaggio tecnico aeronautico, quale sequenza di lettere e numeri, dei manuali tecnici e dei piani di volo sono estremamente particolari: risultano codici di interpretazione univoca senza ambiguità e senza possibilità di fraintendimenti, come descritto sapientemente nel saggio: *Un minimo di parole un massimo di immaginazione*²⁰⁵.

Il volo è l'esperienza fondamentale per Del Giudice²⁰⁶, vi si concentrano viaggio, sensazioni, costante imprevedibilità e responsabilità:

Nel volo geografia e storia si uniscono in una percezione simultanea e complessiva. Volare significa *vivere* la carta geografica e non semplicemente guardarla, esserci dentro come in una narrazione, riconoscendo la necessità di tutti gli episodi, anche quelli più assurdi, e la loro reale concatenazione²⁰⁷.

La comunicazione tra pilota e torre di controllo permette di non perdere la via in un contesto privo di riferimenti immediati. Per evitare tragici equivoci, è necessario disporre di un linguaggio fatto da *parole certe* che inneschino azioni sicure.

Il linguaggio aeronautico è fatto da poche sigle, acronimi, parole: *il minimo di parole e il massimo di immaginazione*.

Spazio e tempo si intersecano nei tracciati aerei, una minima incomprensione o una parola omessa possono determinare catastrofi:

Credo che in nessun linguaggio, nemmeno tra quelli speciali e operativi, il rapporto tra precisione e responsabilità, tra rispetto della grammatica e *salute*, tra immaginazione ben calibrata e fatti (e tra errore e morte) sia così stretto e immediato. [...]

Qualcosa delle comunicazioni tra terra e aria è nel modo in cui Saint-Exupéry costruì i suoi libri, in quelle frasi brevi, apodittiche, fortemente intense che girano attorno ai fatti, come se i fatti fossero un'ossatura che non c'è bisogno di descrivere.

Il fatto irradia un'energia di sentimento e di considerazioni che lo precede e lo segue: paura, euforia, senso del conflitto, responsabilità, libertà. Del resto il fatto, in aeronautica, dura davvero pochi istanti²⁰⁸.

²⁰⁵ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 176-189.

²⁰⁶ Massimo Cacciari, *Il volo che non ha mai fine*, in Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. IX-XIII.

²⁰⁷ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 151.

²⁰⁸ Ivi, p. 182.

Sono numerosi gli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» da Daniele Del Giudice dedicati al volo, come abbiamo analizzato in precedenza.

Fondamentale è l'uso delle *parole*, ossia delle parole che costruiscono codici, costituiscono manuali operativi, determinano il linguaggio comunicativo di sopravvivenza per sé e per coloro che si sono affidati al mezzo, tra la fragilità dell'aereo e del pilota con tutto ciò che li circonda.

Nelle esperienze di volo alla ricerca del percorso di Antoine de Saint-Exupéry e in quelle narrate in *Staccando l'ombra da terra* od anche negli articoli di reportage in Antartide, confluiti in *Orizzonte mobile*, si tratta sempre di esperienze dove il contesto immaginativo e di scoperta si esplicita mediante un linguaggio accorto e scientifico, senza consentire margini di errori, come Del Giudice scrive nel saggio contenuto nell'opera *In questa luce*:

Poiché il principio è quello di ingombrare il minimo possibile le frequenze radio affinché tutti gli aerei in volo possano comunicare, il linguaggio aeronautico è una lingua procedurale che elimina i pronomi e le congiunzioni, riduce i verbi, lasciando soltanto parole-concetti e numeri. È il più irrealista dei linguaggi, il massimo di densità nel minimo di parole. Ma anche il massimo di immaginazione, poiché ogni parola disegna istantaneamente una geografia di traiettorie, di posizioni, di intenzioni, di provenienze e di destinazioni. Parole con conseguenze, poiché da esse dipendono alcune questioni fondamentali per la propria vita e quella altrui. E con un alto quoziente di onestà, infine, perché l'operatore con cui parli ti osserva sul radar, e se provi a mentire esce subito dal linguaggio procedurale, e colloquialmente chiede: «È sicuro?»²⁰⁹.

I codici, le sigle a volte segnalano ciò che si è perso, ciò che non si può più raggiungere così come descritto nel primo articolo che Del Giudice pubblicò sul «Corriere della Sera» il 6 novembre 1988, dal titolo, *In volo con la fantasia e l'ardimento. La cloche tra le nuvole*, dove con un acronimo (I-TIZI) viene protocollata la pratica di un incidente aereo.

Tale acronimo ci ricorda un'analogia tragedia che fu descritta in modo estremamente realistico da Del Giudice e che fu poi messa in scena insieme a Marco Paolini, tramite un appassionato monologo teatrale²¹⁰ nel 2001, rallestito più volte in seguito, con ambientazioni suggestive, che coinvolgono lo spettatore, condividendo un *sentimento* di tragedia classica greca.

Si tratta della catastrofica sciagura del DC-9 ITAVIA, avvenuta presso l'isola di Ustica il 27 giugno 1980, con lo strascico successivo di infinite inchieste e coperture ad ogni livello politico e militare, che ostacolarono il raggiungimento della verità per capire come un velivolo civile potesse essersi trovato in uno scenario di guerra nel cuore del Mediterraneo ed essere impunemente abbattuto con il suo carico di passeggeri ed equipaggio²¹¹.

²⁰⁹ Daniele Del Giudice, *Un minimo di parole, un massimo d'immaginazione*, in *In questa luce*, cit., p. 177

²¹⁰ Daniele Del Giudice-Marco Paolini, *I-TIGI, Canto per Ustica*, Einaudi, Torino 2001.

²¹¹ Daniele Del Giudice, *Unreported inbound Palermo*, in *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 97-104.

L'aereo, distrutto in volo (si parlò prima di bomba a bordo, poi addirittura di *cedimento strutturale*, ed infine di missile militare...), si trasformò in un insieme di oggetti che precipitarono sul fondale del mare, per poi essere ripescati, frammento dopo frammento e ricomposti, quasi come un sacrificio votivo.

Solo la sigla I-TIGI poteva permettere di attribuire a quegli oggetti una paternità, non per dare un significato a qualcosa ancora oggi incomprensibile, ma almeno come segno di una tragicità moderna. Tale acronimo della sigla dell'aereo precipitato suggerisce a Del Giudice di cogliere un'epica di tale vicenda:

Sarebbe una storia da intitolare *I Tigi*, come se fossero un popolo antico o degli alberi secolari, e non dei pezzi di metallo sbriciolati e ricomposti.

In aria, sul fondo del mare, infine a terra²¹².

«Il nome bruscamente referenziale del codice aeronautico viene trasportato in un immaginario territorio di confine, nelle brume del mito»²¹³.

La ricomposizione successiva di tali frammenti, accomunati dalla stessa sigla di appartenenza, attorno ad un'intelaiatura riprodusse l'aereo, quale ultimo simulacro, la cui fine è descritta in modo minuzioso dalle cose, dagli oggetti, ciascuno dei quali *sa* cos'è accaduto.

In questo caso, la metamorfosi oggettuale, la trasfigurazione sono compiute nella *realtà* e nelle *cose* attraverso le *parole* che le descrivono.

Nell'hangar, allestito per la ricomposizione del DC9-ITAVIA, si ricompose un oggetto totalmente nuovo, una forma di mostro mitologico, nuova creatura artefatta, da aereo in volo, a mezzo sprofondato in mare a postuma ricostruzione della salma, descrivendo in modo surreale e plastico la mostruosità della realtà e dell'ostinato colpevole silenzio che ha avvolto l'aereo e la sorte segnata dai suoi passeggeri e membri dell'equipaggio, del tutto inconsapevoli di ciò che accadde.

Nel racconto che Del Giudice realizzò in relazione alla tragedia del DC9 è evidente lo sforzo narrativo, che però non crea impacci nella lettura, nell'accostamento e nel ritmico contrappunto tra il *linguaggio tecnico* dai controllori di volo delle torri e il pilota dell'aereo, accostato al *linguaggio descrittivo* utilizzato dallo scrittore per esprimere, attraverso gli oggetti che vengono di volta in volta ripescati, ciascuno dei quali con la propria esatta definizione e precisione, il disperato sgomento tradotto da un elenco ossessivo.

Questi passaggi rendono in modo drammatico, attraverso parole ed oggetti, meglio di qualsiasi esplicito lirismo, la frattura interiore che tale tragedia, inspiegabile fino a poco tempo fa, ha creato, ferendo indelebilmente la coscienza di ogni cittadino.

La denuncia è ancora più manifesta ed esplicita, attraverso il rincorrersi spasmodico tra parole di frasi tecniche di ricerca ed oggetti, confutando coloro che indicarono Del Giudice come uno scrittore lontano dalla realtà:

²¹² Daniele Del Giudice, *Unreported inbound Palermo*, in *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 97.

²¹³ Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua*, cit., p. 139.

«Itavia 870, quando pronti, autorizzati a 110. Richiamate lasciando 250 e attraversando 150...Itavia 870?». Ogni tanto, nell'hangar, i parenti si riunivano attorno ai Tigi per testimoniare il loro dolore o per testimoniare le azioni intraprese per ottenere giustizia e conoscenza della verità, e in quelle occasioni i Tigi, dopo essere stati un volo di linea, dopo essersi dispersi come relitti, poi ripescati e rimontati in forma d'aereo, diventavano un monumento funebre; per chi avesse osservato senza conoscere la storia, per chi avesse visto quelle povere persone raccolte in un hangar attorno a un aeroplano in pezzi, sarebbe stata un'immagine così dolorosa, così incomprensibile, e in quelle occasioni dentro l'aereo, a camminare sul tavolato, c'erano non più i periti, ma carabinieri, autorità e qualche fotografo. «Itavia 870, ricevete?...». Col tempo arrivarono anche gli ultimi pezzi, l'ultimo frammento di correntino, l'ultimo pezzo *stringer*, l'ultimo brano di rivestimento rivettato, i Tigi furono quasi completamente riuniti, quasi. E quando si riparte? «Itavia 870, qui è Roma, ricevete?...».

Venne alla luce il *flight recorder*, e l'ultimo dei giubbotti salvagente, e l'ultima delle mascherine dell'ossigeno, e il telaio della porta anteriore con un finestrino della cabina piloti, e una pompa carburante, e un longherone con rivestimenti e rivetti, e un seggiolino, e un portello con maniglia circolare, «Itavia 870, Roma...? Itavia 870, qui è Roma, ricevete?...», e una scatola elettrica, e tre tubi oleodinamici, e una condotta schiacciata, un elemento di strumentazione, un martinetto con molla, un seggiolino con cintura, «Itavia 870, ricevete?... Itavia 870, qui è Roma, ricevete?...», un pezzo di lamiera celeste con strumento, e un pezzo d'ala con valvole e tubi, e una scatola nera elettrica/elettronica, un oblò di plexiglas, un pezzo di struttura della fusoliera con targhetta 'Douglas', e uno scatolato nero con attacco di condotta, e un contenitore grigio verde con attacchi elettrici, «Air Malta 758, this is Rome control», «Rome, go ahead », «Air Malta 758, please try to call for us, try to call for us Itavia 870 please», «Roger, sir... Italia 870... Itavia 870, this is Air Malta charter 758, do you read?... Itavia 870...Itavia 870, this is Air Malta charter 758, do you read?,... do you read? Rome, negative contact with Itavia 870», altri due finestrini con l'apertura del portale di emergenza, la targhetta dell'insegna luminosa 'emergency exit', un ultimo pezzetto di fusoliera con pittura rossa, un'altra parte di fusoliera bianca con interno celeste ripiegato sulla parte esterna bianca, un trasformatore bruciato con cavo, un frammento della *deicing line*, alcuni fogli del manuale operativo, un pezzo di rivestimento esterno abraso per frizione, uno strumento senza più il quadrante, «Itavia 870, Itavia 870, this is Rome control, do you read?... Itavia 870, Itavia 870, Rome control, do you read?... »²¹⁴.

Elenchi di parole tecniche che si alternano a richieste di contatto: il realismo è reso dal tecnicismo che trasforma la narrazione in dialogo tra cose inerti ed individui che emettono parole destinate a perdersi nel vuoto:

La glaciale trasparenza dei tecnicismi non crea qui un pathos della distanza, ma un pathos dell'immediatezza, dell'immediata adesione al mondo-della-vita: non c'è una parola di troppo, i sentimenti non potrebbero iconizzarsi meglio che attraverso la voce delle cose e degli strumenti²¹⁵.

L'abilità di Del Giudice sta proprio nel raccogliere tutto il materiale lessicale specialistico potenzialmente neutro e centrifugo per costituirlo in mito intramandolo di passioni attraverso le armoniche create dal racconto stesso²¹⁶.

²¹⁴ Daniele Del Giudice, *Unreported inbound Palermo*, in *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 102-104.

²¹⁵ Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua*, cit., p. 139.

²¹⁶ *Ibidem*.

Le parole studiate, descritte, usate per entrare nella realtà. Esiste un'immagine di questo corpo a corpo della realtà con le parole e che costituisce un'immagine apparentemente lasciata di sfuggita ma molto significativa, ripresa da Tommaso Scarpa nella prefazione all'opera *I racconti*. Nelle pagine iniziali di *Atlante occidentale* si descrivono alcuni operai, che, nell'operazione di pittura di un aereo con la scritta PAN AMERICAN, utilizzano maschere delle lettere attorno alla cui forma spruzzano la vernice con la pistola:

Era una vernice rapida e si asciugò subito. Staccarono i cartoni dalla fusoliera e li tennero dritti e la I di AMERICAN era così grande che un operaio nell'appoggiarla ci passò attraverso. Entrò nella I come in una porta²¹⁷.

Come Scarpa coglie, in ciò si esprime la *lettera*, la comunicazione, che diventa *oggetto*:

Entrando nelle parole - le antiche, superate parole - guardandoci dentro, Daniele del Giudice ha visto quanto futuro contenevano, ha scoperto la loro profezia di conoscenza, che si sta avverando adesso²¹⁸.

E se la parola, la scrittura fosse inutile, non permettesse di giungere all'esistenza, cioè alla realtà esistenziale? Questo è il terribile dubbio e, al tempo stesso, la sfida che lo scrittore affronta nella ricerca dei segni lasciati da Roberto Bazlen che rifiutò di scrivere, ma si limitò ad inserirsi, quasi come note a piè di pagina, nelle vite e nelle esistenze di chi amava. Il primo romanzo scritto da Del Giudice nel 1983, *Lo stadio di Wimbledon*, è proprio dedicato a tale ricerca attraverso le persone che avevano conosciuto l'intellettuale triestino.

Sul «Corriere della Sera» del 22 ottobre 1989, sei anni dopo la pubblicazione del romanzo, nell'articolo *Piccolo clown che abitavi dentro una poesia*, si descrive l'incontro con Gerti Frankl, musa ispiratrice di Montale che la trasfigurò in una poesia, "racchiudendola in un verso".

Trasformare una persona come essenza all'interno di un tessuto poetico, come realizzò Montale, mentre, secondo Bazlen, la scrittura avrebbe esaurito il proprio ruolo, non più libri, ma commenti critici, note a piè pagina. Tra i due tipi di azione: *scrivere* storie di esistenze e *vivere* le esistenze, la scelta compiuta da Bazlen avrebbe optato per la seconda opzione, intervenendo sul destino dei suoi amici, aiutandone il compimento esistenziale. Come riporta Del Giudice nell'articolo citato:

All'epoca in cui scrivevo il mio primo libro (Lo Stadio di Wimbledon) era quell'intersezione che a me interessava, tra il saper essere e il saper scrivere, l'agire nella vita e l'agire nel racconto.

Dal saggio critico di Cornelia Klettke:

²¹⁷ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 9.

²¹⁸ Tiziano Scarpa, *La profezia delle parole*, in Daniele Del Giudice, *I racconti*, cit., pp. I-XVII.

Partendo dall'investigazione dei motivi del silenzio di Bazlen, questo romanzo arriva ad un'investigazione più fondamentale: quella della problematica dello scrivere in generale che culmina nella questione del legame tra vita e scrittura. Con ciò questo romanzo (*Lo stadio di Wimbledon*) può essere considerato la biografia di uno scrittore (Bazlen) e allo stesso tempo l'autobiografia dell'Autore Del Giudice che descrive la sua stessa poetica. Evidentemente non potrà trattarsi di una biografia classicamente intesa, dal momento che in quest'opera il racconto di una vita si percepisce solo attraverso una serie di frattali²¹⁹.

Con l'immagine matematica dei frattali, ottenuti da algoritmi ricorsivi, caratterizzati dall'autosomiglianza e dal poter ricostruire, da un particolare, l'intera figura, ritroviamo quella tecnica narrativa utilizzata da Calvino e ripresa da Del Giudice, che conduce il protagonista dello *Stadio di Wimbledon* o i fisici di *Atlante occidentale* a ripercorrere le stesse strade, in modo curvilineo e ricorsivo mai diretto, ogni volta scoprendo qualcosa di nuovo e di diverso.

Per i linguaggi scritti e visivi, spaziando tra letteratura e cinema, tra immagini e realtà non è trascurabile l'articolo che Del Giudice scrisse e pubblicò sul «Corriere della Sera» il 22 gennaio 1989, dal titolo *Un altro frigo in testa! Breve viaggio nel mondo dei cartoni animati, da Disney a Roger Rabbit*.

Del Giudice si muove come un etologo nel mondo di queste creature così antropomorfizzate e disegnate, riproducendo figure umane nei personaggi di Disney, che perdono la loro animalità assumendone caratteri umani, mentre diverranno più autonome nella produzione filmica successiva, debordando in opere in cui il mondo dell'umanità si incontrerà e si scontrerà, con effetti surreali, con quello delle creature di cartone.

In *Chi ha incastrato Roger Rabbit?*, spettacolare ed innovativo film del 1988, diretto da Robert Zemeckis, si pongono anche problemi di senso e di ordine delle cose, che cosa è inventato e che cosa resta reale? Il senso del dolore è tipicamente umano e non intacca i personaggi di fantasia anche se assumono una loro insopprimibile autonomia nel mondo percorso dagli umani, pur intersecandolo più volte.

Tra fantasia e realtà c'è un elemento in comune insolito ed estraniante: nel film esiste un'ombra molto netta quasi identica sia per gli esseri viventi sia per le creature di *Cartoonia*, rendendo il mondo reale e quello fantastico sovrapponibili ed indistinguibili, con un linguaggio identico che però lega individui ed entità, con valenze, ovviamente, molto diverse tra i due mondi.

Di nuovo, si attiva un processo di memoria che, in questo caso, rende costante un'immagine, che però non invecchia come per una foto, in cui i ricordi si scontrano con la realtà presente, che allontana il soggetto, allora ripreso, dall'immagine. Stesso linguaggio e stessa ombra e ciò induce ad una riflessione:

Buoni e cattivi, narcisi o scervellati i Cartoni di *Chi ha incastrato Roger Rabbit?* hanno però un ultimo elemento che ci fa riflettere: hanno l'ombra.

²¹⁹ Cornelia Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito*, cit., pp. 25-26.

Non è l'ombra a gouache, netta e disegnata che vedevamo talvolta nelle storie con *cartoons* e figure umane. È un'ombra fisica, sfrangiata come le nostre, fatta durante le riprese con ciò che occupava il posto dove poi sarebbero stati disegnati i cartoni. Dunque non è la loro, e non è neppure la nostra; come tutte le ombre racchiude qualche inquietudine, quelle che il cinema americano nasconde sotto la necessità e felicità del gioco, superficie traslucida e leggera.

La parola, come strumento descrittivo e di condivisione, suscita l'interesse di Del Giudice in ogni ambito espressivo, come si è visto anche in quello fantastico (i *cartoons*) e nel linguaggio comico (le invenzioni linguistiche di Totò). A tal proposito, si può riprendere l'intervento riportato nel saggio, curato da Ivano Dionigi, dal titolo *Nel segno della parola*, dove Del Giudice costruisce un dialogo immaginario tra una signora che rappresenta la Parola (P) e il Narratore (N):

- N: Signora, le sue armi mi travolgono!
- P: Aspetti, non ho mica finito su questo. Adoro essere l'arma di distruzione di massa del comico, del *burlesque*, del ridicolo, della buffoneria, sono potentissima quando vengo usata alla rovescia, in un grande mondo capovolto che punta al basso, un mondo senza affettazione, che si inginocchia, accetta l'indegnità e rinuncia volontariamente alla dignità per temperare anzi mettere le corde e schiacciare il nostro tragico. Il comico non pretende di risanare il male, mi disse una volta Gianni Celati, invece con la sua ossessione mette a nudo la nostra coscienza infelice.

E poi io, parola, sono arma letale quando mi impiego nel fantastico, nello spazio intermedio tra reale e immaginario che è il semplice probabile, rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile in seno all'inalterabile legalità quotidiana, come scriveva Roger Caillois.

Io, parola, amo essere la guerriglia dei visionari, i disperati della *science fiction*, profeti laici della modernità che nei secoli, muovendo dall'esistente all'imminente cioè dal vero al verosimile hanno annunciato un futuro disastroso delle società che poi, di giorno in giorno, così spesso si è realizzato²²⁰.

²²⁰ Daniele Del Giudice, *Dictis non armis, L'arma della parola*, in *Nel segno della parola* cit., p. 29.

8. Scienza e letteratura

Nella produzione narrativa e giornalistica di Del Giudice spesso vengono affrontate tematiche che afferiscono ambiti letterari ed ambiti di carattere scientifico.

Lo abbiamo visto più volte, nella descrizione del volo, nell'approccio di molti personaggi sospinti come particelle nella realtà, nell'indeterminatezza del tempo e in tanti altri aspetti sia di contenuto che di metodo.

Sono numerosi i punti in cui i due "mondi" si incontrano. In *Atlante Occidentale*, ad esempio, le visioni apparentemente difformi del mondo da parte di uno scienziato e di uno scrittore si intersecano fino a sovrapporsi nel dialogo finale in cui le due "anime" si trovano in totale sintonia pur nella loro diversità. Su questo aspetto lo stesso Del Giudice venne personalmente coinvolto in alcune interviste per comprendere se ci fosse una reale volontà di far incontrare aspetti letterari con aspetti più propriamente scientifici.

In realtà, la risposta che diede fu meno prevedibile di quanto si potesse pensare.

Nel corso di un'intervista che rilasciò, dopo l'uscita di *Atlante Occidentale* nel 1985, ad Aldo Garcia direttore della rivista «Palomar»²²¹, affermò:

Il tema delle macchine dal mio punto di vista non rimanda a una fede o al mito della macchina, né in senso progressista né in senso futurista; sono lontano da tutte le tematiche della civiltà delle macchine. Semmai io partivo dall'idea che qualcosa stava realmente cambiando, in maniera inedita rispetto a tutti i cambiamenti che c'erano stati in questo secolo, e piuttosto che rendere questo cambiamento attraverso una storia mimetica che lo cogliesse in modo superficiale, cioè la televisione, l'effimero, lo smarrimento urbano eccetera, volevo mettere mano proprio a questo nucleo, andare a vedere che cosa era cambiato nella natura delle cose; e se si poteva indicare un mutamento epocale come cambiamento nella natura delle cose e quindi come problema di un sentimento di sé nuovo a partire da un diverso sentimento delle cose.

Per questo avevo bisogno di rappresentare la tecnologia, che è diventata elemento di vita quotidiano: quindi dal mio punto di vista non c'è alcun interesse per la scienza come "cultura". Infatti, sono contrario a tutte le letture di *Atlante occidentale* basate sul tema delle due culture. Il problema è un problema abbastanza vecchio, comunque ha avuto nel Novecento, da Valery a Snow, tutta la sua attenzione; risolto o non risolto, comunque sia è un problema che non mi interessa: non credo che la letteratura debba essere come la scienza.

Non credo che la letteratura debba essere come nessun'altra cosa: tanto più è letteratura tanto meglio è.

Però il fatto assolutamente nuovo è che nella nostra vita quotidiana sono entrate, e sempre più entreranno, cose completamente diverse da prima: queste cose sono *scienza e tecnologia in atto*. In fondo chi faceva il mio mestiere negli anni venti o trenta poteva riflettere in maniera astratta su che cosa la meccanica quantistica produceva come mutazione complessiva del sistema di conoscenze. Il dato assolutamente nuovo è che la meccanica quantistica io la uso, entra nel mio comportamento: è questo il mio problema, un problema di tipo esistenziale e comportamentale, non di tipo teorico o di tipo gnoseologico²²².

²²¹ Rivista quadrimestrale di filosofia e politica, fondata da un gruppo di intellettuali con sede a Porto Venere.

²²² Aldo Garcia, *Ritratti, Quando scrivere era solo una vocazione*, link: <https://ytali.com/2021/09/03/quando-scrivere-era-solo-una-vocazione/>

Sul «Corriere della Sera» del 23 febbraio 1997 apparve un breve articolo di Del Giudice a supporto della sua tesi, dal titolo *I saperi sono meno separati*. Questo intervento fu inserito nella pagina culturale del «Corriere della Sera» come commento all'articolo di Giuseppe Magris dal titolo *E lo scrittore aprì il libro della natura con occhiello Incontri. Da Lucrezio e Galilei, a Musil e Levi. La scienza ha sempre ispirato la grande letteratura. Ma oggi i due mondi a volte si ignorano*.

Magris insiste sulla necessità di una relazione tra arte e scienza quali entrambi modi di vivere e vedere la realtà e di come sia sempre più urgente il contributo della scienza per la comprensione di aspetti della vita e della narrativa.

Riportando diversi esempi di scrittori del Novecento, come Levi, Gadda, Calvino e lo stesso Del Giudice, che hanno voluto descrivere la realtà e il sentimento con atteggiamenti e modalità espressive, precise, quantitative, conseguenza di un approccio scientifico, Magris rivendica a tale letteratura il merito di averci svincolato dall'idealismo crociano che riconosceva come *cultura* solo quella umanistico-classica, perché proveniente dallo Spirito, in prosecuzione del pensiero filosofico hegeliano, relegando le conoscenze scientifiche a niente di più che a "tecniche", al massimo portatrici di pseudo-concetti. In tale contesto, la posizione di Del Giudice è particolarmente innovativa, in quanto ritiene superato il problema della conciliazione tra letteratura e scienza, anzi, si impone ora una visione condivisa, dato che la tecnologia è ormai entrata quotidianamente nella realtà dell'utente finale (e siamo ancora nel 1997...), come certe teorie, quali la teoria del caos e la fisica quantistica, fanno parte inevitabilmente della nostra vita, in quanto ne determinano i comportamenti e le scelte anche culturali. Più che le affinità tra cultura letteraria e scienza, per Del Giudice è maggiormente proficuo coglierne le diversità al fine di conoscerle meglio e di effettuare in modo consapevole il confronto.

Inoltre, anche se settori della scienza sono entrati nel mondo umanistico e la ricerca opera in modo trasversale senza divisioni precostituite, ben poco la scienza riesce, in ambito esistenziale, a migliorare il nostro stato:

Personalmente non sono mai stato un patito del "nuovo", semmai dell'"antichità del nuovo", ma è indubbio che nei rapporti tra la scienza e la nostra conoscenza in generale qualcosa di nuovo è avvenuto da una ventina di anni: modelli nati all'interno di singole discipline e ricerche emigrano molto più spesso verso altre forme della rappresentazione del mondo in cui viviamo, così è stato per la Teoria del Caos, e in parte per le teorie della Complessità. Tra letteratura e scienza trovo più feconde ed utili per entrambe le parti, le differenze che le similarità, poiché le differenze permettono, come sempre, di conoscere meglio l'altro e meglio confrontarlo.

Di questo confronto si può fare tranquillamente a meno e ugualmente descrivere benissimo il nostro tempo, dipende dai temperamenti e dalle passioni, che sempre sono l'alimento comune alla scrittura e a ogni ricerca. Però vorrei ricordare ciò che diceva Gadda a proposito della nostra cultura umanistica:

"La prima colpa che le faccio è di essere refrattaria alla storia naturale, di ignorare le ere geologiche, il darwinismo, i classificatori del Sette e Ottocento, Malpighi e Spallanzani, la seconda è quella di una scarsa predisposizione alla cultura economicistica e matematica. Manca un sottofondo logico e riflessivo". Ma non dimentico l'ammonimento di Wittgenstein: "Noi sentiamo che, anche quando

tutte le possibili domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure toccati”.

Nell'articolo di Magris, da cui prende spunto la posizione originale di Del Giudice, un particolare luogo ci ricorda le numerose peregrinazioni culturali di studiosi, quale crocevia della cultura mitteleuropea a cui numerosi articoli di Del Giudice, pubblicati dal «Corriere della Sera» sono stati dedicati, ossia Trieste.

Non solo luogo di ricerca dello scrittore/non scrittore Roberto Bazlen, in *Lo stadio di Wimbledon*, oppure luogo in cui Svevo potrà effettuare la sintesi della sua ispirazione letteraria, grazie all'introduzione della psicanalisi di Freud, ma anche, ora, da anni, sito di ricerca internazionale della Fisica, con la SISSA, Scuola Superiore di Studi Avanzati in Fisica, Matematica e Neuroscienze, in cui studiosi sia di ambito scientifico sia umanistico collaborano proprio anche sul linguaggio e sui processi percettivi, dove competenze di diversi ambiti operano insieme.

Se la fisica ci dice, secondo Galilei, «come vadia il cielo»²²³, ossia attraverso quali modelli interpretativi può essere descritto (come, ad esempio, il modello statistico raffinato da Giorgio Parisi può dar luogo alla spiegazione di sistemi complessi, come il movimento collettivo degli stormi di storni), noi *percepriamo* il mondo ancora secondo il modello aristotelico che prefigura le situazioni, considerando insieme tutte le variabili coinvolte, senza distinguere tra variabili attive e di disturbo, dove quest'ultime devono essere trascurate per capire il legame tra grandezze fisiche in gioco in un fenomeno reale.

Se si chiede, ad esempio, se arriva prima a terra un corpo pesante o uno più leggero, la risposta per generale è immediata: il corpo più pesante arriverà prima. La realtà conferma, ma come dovrebbe avvenire un esperimento controllato?

Solo con Galilei si imparò l'adozione di un metodo per effettuare esperimenti controllati isolando la forza attiva (il peso) da quella di disturbo, come la resistenza del mezzo entro cui si muove il corpo e che agisce in modo diverso, a seconda della forma del corpo a parità del suo peso.

Calvino, al pari di Del Giudice, era riuscito a cogliere l'affinità anche linguistica tra lettere e numeri che Galilei aveva istituito attraverso l'idea che aveva concepito a proposito del linguaggio dell'Universo:

Calvino vede nella ricerca galileiana del linguaggio elementare l'enunciazione di un sistema combinatorio «che può rendere conto di tutta la molteplicità dell'universo».

Questo linguaggio è fondato su un alfabeto costruito di forme nobili e semplici, i cui caratteri sono «i triangoli, i cerchi e le altre figure geometriche».

L'aspetto importante per lo scrittore è proprio questa combinatoria di forme semplici con cui si può comporre ogni altra forma possibile²²⁴.

Con le teorie della fisica quantistica si mette però in crisi addirittura la percezione consueta della realtà. La violazione del principio di non

²²³ Galileo Galilei, *Lettere*, Einaudi, Torino 1978, pp. 128-13.

²²⁴ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 209-210.

contraddizione e l'impossibilità intrinseca della determinazione di un fenomeno sono affermazioni inconcepibili secondo il senso comune (ed anche secondo Einstein che non accettò mai le conseguenze della fisica quantistica).

Ecco, quindi, il distacco della scienza dalla narrativa e dalla poesia, a meno che, come fece Calvino e Del Giudice, attraverso la precisione linguistica e la complessità irriducibile del reale, le chiavi di operabilità scientifica divengono fatti quotidiani, visto, come dice Del Giudice nell'intervista a «Palomar» di cui sopra, la fisica quantistica è reale e quotidiana nelle sue applicazioni, è entrata nell'esistenza e dunque è vera poiché *funziona* a livello anche di consumatore.

Resta la necessità di *sentire* le cose, *provarne un sentimento*, ammesso che si instauri un efficace sistema di comunicazione interiore, come si enuncia al termine di *Atlante Occidentale*. In questo Del Giudice risulta molto efficace nella descrizione di alcune vicende di *Lo stadio di Wimbledon* o di *Atlante occidentale* in cui l'indeterminatezza quantistica e gli effetti della luce sono esplicate in modo naturale attraverso eventi-situazioni, vere metafore dei principi della nuova fisica.

Nel volo si compongono tecniche e sentimenti, come emerge da una grammatica interna necessaria, unita ad un sentire e ad un agire che vada però contro l'istinto per poter riportare senza incidenti la propria ombra sulla terra.

Le capacità di Del Giudice nella descrizione tecnica di diversi passaggi, che si fanno metafora della vita, permettono di attraversare la descrizione di principi fisici²²⁵ che regolano la portanza di un velivolo attraverso la diversa velocità e quindi la diversa pressione dell'aria tagliata in filetti fluidi a cui le ali sono soggette in relazione al loro profilo²²⁶.

Il linguaggio tecnico ed univoco fornisce le coordinate di un sistema scientifico di organizzazione, anche se l'errore e la tragedia sono sempre in agguato:

Per rendere 'naturale' il volo era stato necessario formalizzarlo il più possibile, costruire una complessa grammatica di regole e eccezioni, un corpus di procedure e accorgimenti, corretto ed emendato nei decenni attraverso errori e catastrofi, poiché si tratta di una grammatica i cui errori si pagano *cash*, e al prezzo più alto. Ogni linguaggio tecnico, al suo apparire, si distacca dal linguaggio comune, dal sapere comune, e costruisce un lessico di nuove parole, di immagini mentali e di rappresentazioni spaziali, autonome, e nel far questo estende i limiti delle nostre conoscenze e del linguaggio generale, e talvolta cambia in parte anche il nostro modo di vivere e di morire²²⁷.

Sul «Corriere della Sera» del 21 ottobre 1994 apparve un sintetico elzeviro all'uscita del libro di Del Giudice *Staccando l'ombra da terra*, a firma di

²²⁵ *Principio di continuità* e *Principio di Bernoulli* che sono alla base della teoria fisica della fluidodinamica e dunque forniscono le condizioni della portanza di un corpo che si muove in un fluido (aria o liquido).

²²⁶ Daniele Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, cit., pp. 23-35.

²²⁷ Ivi, p. 31.

Cesare Segre, dal titolo *La grammatica del cielo. Scrivere è un po' come volare*.

In questo articolo si riassumono gli aspetti descrittivi e personali dell'avventura del pilota che segue il manuale di volo in un contesto esterno, imprevedibile come nella vita.

Gli insegnamenti tratti da quest'opera, che descrive tante diverse vicende, sono applicabili nella vita dove l'esperienza quotidiana spesso non basta e bisogna affidarsi all'istinto al di là della grammatica di un manuale che, a differenza di ciò che avviene per l'aeronautica, non esiste per le manovre della vita.

L'attenzione per le cose e le tecniche tipiche del mondo tecnologico è una costante nella ricerca letteraria di Del Giudice: lo scrittore è profondamente attratto dalla vita nei laboratori, non importa se siano nel CERN a Ginevra o in una galleria nelle profondità dell'Antartide, come si desume dagli articoli della serie *Viaggio attraverso l'Antartide* pubblicati sul «Corriere della Sera» lungo la primavera del 1990.

Tale attenzione è reale, non tanto per ciò che si tenta di scoprire da parte degli scienziati, fatto il cui contenuto tecnico è comprensibile spesso solo agli addetti ai lavori, ma soprattutto per il metodo di lavoro condiviso, per l'energia che più persone mettono insieme, lavorando su un progetto comune, usando strumenti e linguaggi condivisi:

Le scienze e le tecniche sono un riferimento conoscitivo indispensabile, un nutrimento, e la curiosità per un immaginario che lavora in modo diverso. Sono dei vicini di casa che non si conoscono, che non si sa bene cosa facciano, e che ti affasciano, ti emozionano. Le persone di scienza, anche quando parlano di una piccola questione, di un problema specifico, presuppongono sempre ipotesi sull'origine e sulla fine, e sono rimaste le ultime a farlo, insieme ai teologi. Descrivono come avverrà la morte del sole, e come gli umani di allora, prima ancora di percepirla come esplosione, se ne accorgeranno dalla perdita della loro gravità corporale, non potranno più restare aggrappati alla terra. Certe volte i fisici, più teorici e meno gli sperimentali, mi appaiono come gli ultimi metafisici «con onere della prova». Ma quando tento questo discorso con loro sorridono scuotono la testa, o si arrabbiano²²⁸.

Quello che mi piace della scienza, e della fisica in particolare, è che parla di cose che spesso sono al di fuori della nostra esperienza sensibile e che chiedono un adeguamento del nostro sentire e del nostro immaginare²²⁹.

Ho usato spesso in *Atlante occidentale*, e anche altrove, termini scientifici rinunciando a spiegarli, perché inseguivo l'effetto di parole sconosciute ai più, come sconosciuti ai più restano i concetti e le emozioni di quella fisica²³⁰.

Come abbiamo già visto, forte è l'affinità della scrittura di Del Giudice con la prosa di Italo Calvino nella sua esattezza definitoria e nella attrazione che provava per la scienza, o meglio, per la cura rappresentativa che un fenomeno, anche il più banale, richiedeva per potere essere visto veramente e studiato. Esempari in tal senso sono la descrizione naturalistica, ma molto

²²⁸ Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., pp. 9-11.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

attenta e puntuale, di un'onda del mare o dell'invasione in città degli storni in *Palomar*. In parallelo, la descrizione iperrealista dei fuochi d'artificio visti dal giardino di Epstein in *Atlante occidentale* costituiscono un'amplificazione dell'approccio definitivo di Calvino.

La vicinanza con Calvino riecheggia anche nella conclusione dell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 25 febbraio 1990 dal titolo *Calvino, lo scrittore nel suo labirinto*, dove Del Giudice afferma:

Insomma, Calvino era un punto di riferimento anche per l'enorme quantità di affluenti che arrivavano da lontano e che egli reincanalava nelle sue storie in una combinazione del tutto originale e non imitabile.

E alcuni periodi prima, nello stesso articolo, Del Giudice scrive, riportando le parole di Calvino:

Una volta, mentre parlavamo, Calvino disse: «Forse non sono uno scrittore italiano. Forse sono uno scrittore francese». Era vero? Certamente Parigi era stata una specie di rifugio (le sorti di Calvino furono molto più alterne di quanto non si creda, basta leggere le stroncature che ricevette negli anni Sessanta), e poi una capitale del suo immaginario e infine un esito quasi naturale, tenuto conto di quanto ho detto, nel sodalizio «oulipien» con Quenau e Perec.

Del resto, il libro più importante di Georges Perec si intitola *La vita, istruzioni per l'uso* (1978) e ciò non può lasciarci indifferenti, in quanto l'approccio di Del Giudice proprio per i manuali dimostrava una particolare predilezione, per il loro valore formativo, senza possibili ambiguità tipiche del linguaggio comune²³¹.

Nel saggio *Gli oggetti, la letteratura, la memoria* contenuto nella raccolta *L'esperienza delle cose*²³², Del Giudice si chiede se sia mai esistita una letteratura delle cose, e, in caso contrario, rivendica l'importanza dei "libretti di istruzione" che raccontano cosa si deve fare, citando anche Conrad, che in *Cuore di tenebra* descrive l'episodio della risalita lungo il fiume Congo da parte di Marlow, il quale, al termine del viaggio, trova abbandonato sorprendentemente un libretto dal titolo *Indagine su alcuni aspetti dell'arte marinaresca*²³³.

Per ciò che attiene la cura per la descrizione degli oggetti, denotandoli con un linguaggio formalmente preciso ed univoco, particolare interesse viene riservato per l'immaterialità delle cose che il progresso scientifico aveva ed ha determinato.

L'attenzione dell'autore è di tipo antropologico, come illustra nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 15 settembre 2003 dal titolo *Del Giudice: così scrissi il romanzo del futuro*, in cui, nel corso del colloquio che ebbe con Paolo Di Stefano, Del Giudice ammise di aver riportato la narrazione in un ambiente nuovo per la letteratura, il CERN (Centro Europeo per la Ricerca Nucleare), da cui sarebbero sprigionate nuove tecnologie

²³¹ Pierpaolo Antonello, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, cit., p. 217.

²³² *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, Marietti, Genova 1992.

²³³ Ivi, pp. 100-101.

allora, nel 1985, ancora *in nuce*, come Internet e il Web²³⁴, che avrebbero modificato di lì a poco la nostra vita.

Alla domanda di Paolo Di Stefano: «Che cos'è che la interessava di più, allora, nello sviluppo scientifico?», Del Giudice rispose:

Mi pareva che ci fosse un mutamento antropologico a partire dagli oggetti, che perdevano materialità e diventavano non cose. Uno scrittore che si è occupato di questo non c'è stato, nel Novecento, ma dovevo fingere che ci fosse stato e che cercasse il senso di questa discontinuità nella percezione degli oggetti.

Alla successiva richiesta dell'intervistatore «E che cosa scopre Epstein?», Del Giudice afferma:

Epstein non è uno scrittore in crisi, vuole solo vedere che cosa c'è al di là del narrare, cosa c'è dopo. Il suo fiuto istintivo lo porta a cercare Brahe, per capire che cosa sta facendo. Intuisce che proprio dal Cern di Ginevra verrà fuori un linguaggio nuovo. Nell'85 Internet era una rete militare che la NATO regalò alle università americane, ma il linguaggio della rete in effetti sarebbe stato inventato proprio al Cern.

Il lavoro di Brahe e del suo collega Rüdiger è un esperimento di unificazione, il tentativo di ridurre a una legge unica le teorie dei fenomeni fisici. Ogni volta che si fanno questi esperimenti di unificazione appare una nuova generazione di oggetti.

Per esempio, dall'elettromagnetismo è nato il telefono. Dall'esperimento di Brahe nasce un linguaggio nuovo che è quello di Internet. Ecco, anche Epstein andava in quella direzione e io ho cercato di raccontare tutto questo proprio nel momento in cui accadeva, andando un po' alla cieca...

Sempre in relazione alle indagini che Del Giudice fece per costruire *Atlante occidentale*, può essere utile riprendere la premessa che Enzo Rammairone scrisse al *Taccuino di Ginevra*, diario della visita che l'autore effettuò dal 7 al 12 maggio 1984 al CERN, per studiare dal vivo come lavorano gli scienziati, in preparazione all'opera che venne pubblicata nel 1985:

Occorrerà riflettere ancora sul tentativo dello scrittore di testimoniare, tra i pochissimi, il cambiamento antropologico e la rappresentazione dei sentimenti nella nostra epoca in relazione al mutamento dei rapporti sociali e degli oggetti che ci circondano. Quegli stessi oggetti che perdono, in rete, materialità e diventano non-cose.

A rimanere sono soltanto i nomi: «finestra», «cartella», «cestino», e l'immagine riprodotta sullo schermo del nostro pc.

Nel gennaio 1984 Del Giudice, da sempre attento lettore dell'opera di Italo Calvino, scrive per «Rinascita» una esemplare recensione di *Palomar* (Einaudi, 1983) dal titolo *L'occhio che scrive*: «È proprio questa esperienza della visività, spinta al suo punto limite, che determina la forma del libro: un libro cioè di descrizioni. [...] In *Palomar*, la descrizione, proprio perché storia ininterrotta di una costituzione del mondo e dell'io mediata dallo sguardo, e dunque ricerca di un sentire, di un comportamento, di una saggezza, rimescola in sé il romanzesco che normalmente è altrove; e come descrizione, credo, diventa una forma nuova, autonoma e potenziata di racconto».

²³⁴ Proprio nel 1984 al CERN due scienziati – il britannico Tim Berners-Lee e il belga Robert Caillau – iniziano una collaborazione che li porterà, qualche anno dopo, alla creazione del primo sito Web del mondo.

Del Giudice sta focalizzando il campo di ricerca sulla «visività» attraverso letture scientifiche, senza dimenticare i suoi scrittori d'elezione come Musil, Conrad e Kafka, ma nemmeno gli autori della sua generazione come Peter Handke, per il quale, scrive Del Giudice nella stessa recensione a *Palomar*, «il vedere era un modo per raccontare altre storie, altre esperienze» per raggiungere «un'educazione del sentire attraverso una rieducazione dello sguardo»²³⁵.

Narrare, per Del Giudice, significa sempre lavorare in un campo di energie, un campo di forze dove tutto è ancora materia caotica, magmatica²³⁶.

L'atteggiamento di ricerca che l'autore attribuisce ai due protagonisti di *Atlante occidentale* è una costante nelle analisi e nella personalità di Del Giudice. Tale pulsione lo spinse, alcuni anni dopo, alla pubblicazione di *Atlante occidentale*, ad intraprendere il viaggio verso il Continente bianco.

Leggere gli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera», relativi al viaggio in Antartide, costituisce una piacevole soddisfazione per il lettore, per la notevole cura descrittiva di ogni fenomeno incontrato, in particolare la descrizione immedesimata del comportamento dei pinguini rappresenta un paragrafo di etologia estremamente attento e di grande valore anche solo immaginativo.

Nella quinta puntata del suo reportage, pubblicata l'8 maggio 1990, accanto alla descrizione del comportamento surreale e comico dei pinguini, si affianca, con analogo spirito di attenta curiosità, l'incontro con i referenti del centro di ricerca, insediato in Antartide, che si occupa dello studio dei neutrini, particelle elusive messaggere dei segreti del cosmo e della materia, sia quella nota sia quella oscura.

Lo studio delle tracce di tali particelle permetterebbe di avere una teoria fisica finalmente completa unificante tutte le quattro forze fondamentali (gravità, elettromagnetismo, forza nucleare debole e forte), come viene anche riportato sull'opera *Orizzonte mobile*, estendo l'articolo originale del reportage a puntate del «Corriere della Sera»:

Teresa indicava i neutrini con le sue belle mani quasi fossero lì presenti, Jeremy ascoltava e anch'io ascoltavo, le misure planetarie mi facevano venire in mente Robert Sheckley e i confini tra il genere e la letteratura consueta.

Questa materia oscura, ha ripreso Teresa, sarebbe costituita da nuove particelle, 'particelle massicce debolmente interagenti' o WIMP, previste dai modelli elaborati per estendere alla teoria che oggi impieghiamo per descrivere la materia, E comporterebbe l'unificazione di tutte le forze: ha ricordato la 'supersimmetria' e le teorie extradimensionali, che contemplano altre dimensioni dopo le tre spaziali e quella temporale.

Qualche volta tra scienze esatte e *phantasia* può avvenire una collusione, ma il fisico non deve abbandonare la severità della sua disciplina. Teresa si è trattenuta un po', poi ha continuato: «Per la rivelazione dei neutrini occorre dotare di strumenti idonei spazi molto grandi, e contrastare così la bassa probabilità di interazione con la materia che è tipica delle WIMP. Per questo è impossibile realizzare i telescopi di neutrini in galleria e sotto le montagne. La ricerca di eventi

²³⁵ Enzo Rammairone, 1984, appendice a Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., pp. 166-167.

²³⁶ *Ibidem*.

rari richiede lo schermo di grossi strati. Migliaia di metri sotto il mare oppure sotto i ghiacci polari»²³⁷.

Ma cosa sono gli oggetti? Del Giudice coglie l'immaterialità dell'oggetto fisico che non ha una sua corporeità nella fisica contemporanea, come per i neutrini e come per le particelle subatomiche che si vedono indirettamente solo in base agli effetti dei loro scontri su un monitor.

Anche se non esplicitato, tale divario tra il tangibile e il visibile è comunque presente più volte già dal racconto, *Nel museo di Reims*, dove occorre superare la cecità per *sentire* mediante altri sensi e sensazioni, anche suggeriti di una visitatrice, che li interpreta dando un'immagine diversa da ciò che appare, ma consona alle attese dell'interlocutore che non vede.

La stessa lingua utilizzata da Del Giudice serve per dare sostanza alle cose.

Il 'calorimetro adronico' è citato negli elenchi degli oggetti che i fisici al CERN riportano in *Atlante occidentale*. Il nome serve per dare un senso ad un oggetto a cui non viene data alcuna spiegazione. È come se il linguaggio servisse a dare corporeità all'oggetto:

Per un attimo Brahe cercò le parole, le immagini, le analogie; pensò perfino i gesti della mano e delle dita come un attore che si prepara a rendere fisico un sentimento. Ma appena cominciò a dire «come», a dare solidità a ciò che non aveva, a rendere visibile ciò che non lo era, a collocare nello spazio ciò che era pura probabilità, e a cercare una qualsiasi cosa tra le forme del mondo cui paragonarlo, Epstein lo interruppe: «No, non così. Così non mi serve a nulla. Ciò di cui lei parla non assomiglia ad alcunché, lo sa benissimo. Io voglio che questa differenza si senta. Non capisce? Le cose che ci saranno vengono da lì, e saranno non-cose. Perché vuole che io le immagini come tutto ciò che già c'è, e che sta scomparendo? Perché vuole che io le riceva senza il loro nome, per arbitrario che sia? Perché per ogni cosa che dice manda avanti un gemello, che io già conosco, impedendomi di farmi un'idea dell'altro?»

Non abbia paura di disorientarmi, dato che ciò di cui lei parla è in effetti del tutto fuori dal mio orientamento. La prego, ricominci da capo. Me ne parli come ne parlerebbe con Rüdiger, me ne parli come se parlasse tra sé».

Brahe ha fatto cenno di sì, ha detto: «Come vuole», e per la prima volta parlò a Epstein di ogni cosa chiamando ogni cosa con il proprio nome, la propria sigla, la propria formula; non faceva neanche tanti gesti, staccava appena la mano dal volantino, ogni tanto, ma più per porgere che per illustrare, come se mandasse su da un sottomondo dimensioni e concetti e movimenti e stati e direzioni che nascevano da una perfetta costituzione matematica, elastica e stupefatta, e valevano solo lì; ma già parlare di su e di giù, di dentro e di fuori, era del tutto improprio e ogni tanto Brahe si correggeva, si riprendeva, e controllando con un'occhiata Epstein si accorgeva che più restava fedele a sé e più gli sembrava che lui sapesse già o capisse perfettamente²³⁸.

La chiarezza, il rigore, la precisione: avrebbe invocato Calvino per dare nettezza alle cose, mediante un linguaggio privo di sbavature, ma anche, come avverte Paolo Zublena:

²³⁷ Daniele Del Giudice, *Orizzonte mobile*, cit., p. 11.

²³⁸ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., p. 111.

La precisione descrittiva consente di non fare del fenomeno un emblema di marca simbolista, ma allo stesso tempo di lasciare spazio a quel margine di inquietudine che tale immagine non può che sollevare²³⁹.

Inoltre, la spiegazione densa e tecnica che Brahe fornisce a Epstein permette di rendere più sentita la vicinanza tra i due conducendoli ad un'identificazione reciproca attorno ad un *logos* comune:

«Epstein si accorgeva che più [Brahe] restava fedele a sé e più gli sembrava che lui sapesse già, o capisse perfettamente. Epstein ascoltando si sporse verso Brahe, e Brahe parlando si sporse verso Epstein, ed erano così raccolti uno verso l'altro, e del resto il rumore del motore era così continuo e avvolgente, come l'aria, che nessuno dietro di loro, avrebbe potuto sentire nulla»²⁴⁰.

Precisione veicolo di passione, dunque, che definisce l'ethos come responsabilità suggellando un'amicizia.

Ancora, quando Epstein descrive i fuochi d'artificio a Brahe, è la massima precisione a caricare il racconto di pathos²⁴¹.

Il legame profondo tra letteratura e scienza è dichiarato da Del Giudice esplicitamente, ad esempio nel corso dell'intervista che lo scrittore concesse a Claudio Magris il 1° marzo 2009 sul «Corriere della Sera», in occasione della pubblicazione della sua ultima opera *Orizzonte mobile*:

Magris - Come vedi ora, gli chiedo, incontrandolo a Torino, il rapporto fra letteratura e scienza?

Del Giudice - Letteratura e scienza sono allacciate. I grandi scienziati sono stati degli ottimi narratori, pensiamo alla prosa piena di vita e storie di Galilei, e i grandi scrittori che hanno avuto una formazione scientifica sono molti; solo tra gli italiani del secolo appena passato, i chimici Italo Svevo e Primo Levi, l'ingegnere Carlo Emilio Gadda o Sergio Solmi, narratore delle macchine reali e irreali e pioniere da noi della *science-fiction*; e Italo Calvino, di padre agronomo e madre biologa. Tutti hanno operato in una «felice ambivalenza». Mi viene sempre in mente la frase di Manganelli: «vuoi fare lo scrittore? Fai geologia!». Dopotutto è misurandosi con il non letterario che la letteratura può dimostrare la sua plausibilità, se è uno strumento di conoscenza deve guadagnarsi sul campo la possibilità di dire il presente in competizione con le altre forme.

Io ho sempre cercato di narrare il presente e la nostra è indiscutibilmente un'epoca di scienze; tra l'altro adattarsi al loro linguaggio e piegarsi alla loro sistematicità è ottimo per parlare d'altro e raggiungere una buona tensione sentimentale. Ma oggi narrare il proprio tempo può voler dire all'opposto narrare nei modi e nello spirito delle religioni.

Anche nell'ombra e nell'invisibile si cela un laboratorio, dove la visibilità può essere legata all'esperimento fisico o all'immaginazione del laboratorio creativo di un artista. Tali legami sono approfonditi nell'articolo del 17 febbraio 1991, dal titolo *Elogio dell'ombra*, pubblicato sul «Corriere della Sera».

²³⁹ Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua*, cit., p. 132.

²⁴⁰ Daniele Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., pp. 111-112.

²⁴¹ Paolo Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua*, cit., p. 131.

Come si è già visto, la luce è un fenomeno fisico che segue precise leggi, ma è solo l'ombra che rende evidente la luminosità. Consapevolmente o meno, Del Giudice attraversa un tema, *la luce*, che ha costituito motivo di indagine nei secoli, da *corpuscolo* con Isaac Newton (seconda metà del '600) ad *onda* con Thomas Young (1800), fino ad arrivare al *fotone* con Max Planck (1900) e Albert Einstein (1905).

Una natura *duale*: corpuscolare ed ondulatoria insieme, che mette in crisi un modello deterministico che sembrava ormai consolidato.

L'indeterminatezza della posizione di una particella legata alla modifica della stessa se la si guarda, ossia se si invia su di essa un getto di fotoni, porta alla fisica quantistica e dunque all'indeterminazione della realtà fisica e la rivalutazione della probabilità come intrinseca funzione del mondo sperimentale che si credeva certo e deterministico, con le forti implicazioni e ricadute nella filosofia e nella letteratura del Novecento.

Questo continuo e duplice carattere di fondatezza e infondatezza della narrazione è una dimensione di *probabilità*, di pura probabilità. È ciò che risuona oggi nel limite estremo della scrittura: un movimento sotterraneo ed essenziale di probabilità e improbabilità continue. Ha a che fare, forse, proprio con l'ombra, con la quantità d'ombra che il linguaggio porta con sé, che ogni parola porta con sé nel suo medesimo far luce, dunque dell'ombra che ciascuno di noi riesce a trattenere, a conservare e a far «parlare» all'interno della continua e *probabile*, puramente probabile luce delle parole.²⁴²

Dai primi oggetti “concreti” della Fisica (corpi, molle, termometri, fili elettrici, strumenti di misura...) si è passati ad oggetti immateriali (onde, elettroni, fotoni...), per giungere alla fisica quantistica che è fondamentalmente *matematica*, astrazione e immaginazione, come nell'atto narrativo.

Anzi, per certi aspetti, ci vuole più fantasia nella scienza che nell'arte, come Del Giudice vuole esprimere dal seguente dialogo tra Brahe (lo scienziato) e Epstein (lo scrittore) in *Atlante Occidentale*:

«E come va? Il lavoro voglio dire», disse Epstein. [...]

Brahe si è sfiorato il sopracciglio: «Non si vede ancora un granché, ma va bene, meglio di quanto lui possa immaginare» e ha indicato con dolcezza Rüdiger. [...]

Epstein ha controllato con un'occhiata Brahe, ha detto: «È molto faticoso?»

«No. Solo che una parte di te corre in avanti, molto; è una parte di fantasia, pensa già che cosa vuol vedere e crede di vederlo. Un'altra invece frena continuamente, dice: torniamo indietro, controlliamo. È una gamba malata, che uno si trascina, eppure è quella su cui si fa più forza».

«Sì, posso immaginarlo», ha detto Epstein.

Sono rimasti in silenzio per un po', poi Brahe ha detto: «E il suo lavoro?» cercando il tono più neutro e non curante per la domanda.

«Nel mio, come le ho già spiegato, si vede parecchio. Si vede così tanto che resta ben poco da immaginare». Si è passato una mano tra i capelli bianchi, ha sorriso: «Ma questo è solo un punto di partenza»²⁴³.

²⁴² Daniele Del Giudice, *In questa luce*, cit., p. 5.

²⁴³ Daniele Del Giudice, *Atlante Occidentale*, cit., pp. 90-91.

Nei primi del Novecento non solo la fisica quantistica mise in crisi i principi logici su cui si fondava il pensiero occidentale, ma anche un'altra rivoluzione culturale colpì aspetti narrativi e di pensiero: la teoria psicanalitica di Sigmund Freud.

Quasi tutti i personaggi e gli autori che Del Giudice tratteggia nei suoi articoli, da Svevo a Bazlen, passando per Montale e Saba, sono vissuti o transitati in quella fucina culturale europea che si concentrò a Trieste tra la fine dell'Ottocento e il primo periodo del Novecento. E tutti sono debitori del pensiero psicanalitico, della scoperta dell'inconscio, che fino ad allora pareva non esistere, in quanto tutto sembrava controllabile dalla volontà della ragione, in pieno assetto culturale positivista.

La scoperta dell'inconscio determinò una cesura anche a livello letterario tra l'Ottocento realista e positivista e il nuovo secolo: un nuovo universo emerse, un vero mondo costruito dalla e nella mente in base alle esperienze e alle immagini assunte dall'infanzia di ciascuno: l'inconscio ospite della mente. Come Del Giudice tratteggia efficacemente nell'articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 18 giugno 1992, dal titolo *Va in pezzi la forma romantica del sentimento*:

E, certamente, è anche il momento in cui, da Nietzsche a Strindberg, va in pezzi la forma romantica dei sentimenti; e, certamente, Trieste è per Svevo assai più che lo scenario della sua narrazione, Trieste è l'obbligazione al successo, la velleità di una piccola borghesia che si tiene d'occhio, conformista perfino nelle sue trasgressioni, ma è anche una città sentimentale e sfuggente, anche il luogo in cui per la prima volta, tramite Edoardo Weiss, arriva in Italia la psicanalisi.

A seguito della traduzione dell'opera di Freud, curata nel 1994 da Michela Marcacci per la casa editrice Feltrinelli, con la cura di Mario Ajazzi Mancini, su due operi minori di Freud: *Il piccolo Hans* e *l'Uomo dei lupi*, dedicati a due casi clinici, i traduttori precedenti delle due opere, per la casa editrice Boringhieri, insorsero denunciando la modalità letterale della traduzione che, invece, ora, secondo il curatore dell'opera per la Feltrinelli, avrebbe consentito una corretta operazione filologica, non effettuata prima dalla traduttrice della Boringhieri, Renata Colorni sotto il coordinamento di Michele Ranchetti e Cesare Musanti.

Il «Corriere della Sera» del 13 giugno 1994 pubblicò un articolo di Riccardo Chiaberge dal titolo *Freud, La guerra dei traduttori*, su tale conflitto tra traduttori e in cui si evidenziava la peculiarità del linguaggio tecnico di Freud e la difficile traduzione che non avrebbe dovuto tenere conto, secondo un corretto assetto filologico, della moderna nomenclatura, come nel caso dell'uso del termine “transfert” che verrà introdotto molto dopo l'opera di Freud.

Si riconosce che la prosa di Freud è trasversale tra quella scientifica e quella letteraria, la quale si nutre anche di temi mitici e allegorici e quindi ci si pone il problema della fedeltà della traduzione letterale e l'interpretazione successiva che è stata data, anche solo a livello linguistico, dei concetti espressi.

In questo contesto si pose Daniele Del Giudice, che scrisse l'introduzione alla nuova traduzione e ricostruzione filologica delle due opere di Freud per

i tipi della Feltrinelli. Il «Corriere della Sera» pubblicò il 13 giugno 1994, a lato dell'articolo di Riccardo Chiaberge, l'anteprema della prefazione di Del Giudice alla nuova opera di traduzione del saggio *Il piccolo Hans* di Sigmund Freud. La prima parte della prefazione di Del Giudice apparve quindi nell'articolo dal titolo: *Figure & psiche: il «favivì» del piccolo Hans*.

Il tono dell'articolo è anche ironico, anticipando alcune esagerazioni nell'applicazione del metodo freudiano di interpretazione dei sogni per un piccolo paziente, affetto da una patologia, e descritto come «caso clinico».

Qui l'analisi e la cura sono soggette solo alla parola, come strumento di indagine e di intervento guaritivo. Se l'intervento non è fisico, con bisturi ed altri strumenti, l'analisi restituisce comunque un quadro inquietante, attraverso le parole del piccolo paziente che sono tradotte dal padre e ritradotte ed interpretate dal medico terapeuta. Tutto avviene secondo un "canovaccio" quasi uno schema di lavoro, dove l'immaginazione è la chiave interpretativa, con un approccio che, ovviamente, nonostante le dichiarazioni di intenti, non ha alcuna parvenza di scientificità e rischia anzi di produrre traduzioni forzate alla ricerca di paragoni che pescano arbitrariamente in ambiti distanti. Rappresenta un'esemplificazione dell'estremizzazione del metodo freudiano applicato in modo acritico.

Il caso clinico descritto nella prima opera, *Il piccolo Hans*, riguarda un bambino che presenta comportamenti anomali e che, sottoposto all'analisi, esprime i suoi racconti; il padre annota le immagini del bambino ed ogni parola del bambino viene ritradotta da un punto di vista simbolico per cogliere aspetti che le immagini indirettamente possono rappresentare al fine di scoprire la ragione del disturbo del bambino.

È questo un atteggiamento scientifico? Sicuramente è stata impostata un'indagine per rispondere a precisi quesiti, ma non si concentra su *fatti*, ma su *immagini* che si trasformano in oggetti, parti del corpo che di per sé non sono significate direttamente. Certamente lo smarrimento assale Del Giudice in questa indeterminazione tra immagini e significati.

Sono assenti gli *oggetti* attorno ai quali si può costruire una relazione che non sia così indeterminata e autoreferenziale come appare l'analisi freudiana, la quale comunque, al di là delle distorsioni nella sua non corretta applicazione, come è avvenuto in questo caso clinico, ha avuto il merito storico e scientifico di aver disvelato una dimensione reale della mente ma ignota: l'inconscio, che abbatte i canoni logici consueti come stava facendo la fisica quantistica:

Cade dunque, in questo racconto, il principio di identità e non contraddizione, che nell'inconscio non ha luogo, come la successione causale degli avvenimenti, o la linearità del tempo.

Tutto è evidente ma non chiaro, né definitivo, al pari dei rebus: il cavallo bianco, la vasca da bagno, il succhiello, l'idraulico, la carrozza, il camino, la cicogna, le mutande, ciascuno se stesso ed altro, attendendo una lettera, una lettera-parola che, aggiungendosi, dica la diagnosi e la cura; e al centro di tutto, come un obelisco in una piazza ingombra di oggetti misteriosi e per natura consustanziali, l'unica cosa che è perfettamente solo se stessa, e attorno alla quale tutto sembra ruotare, il «favivì», il pene del piccolo Hans.

Ecco un racconto dove i fatti, compreso quello iniziale - la visione di un cavallo caduto che scatena la fobia del bambino - sono tutti eventi di immagini: quelle che

Hans inventa, quelle che inventa il padre a sua volta per «interpretare» le immagini di Hans, quelle che inventa Freud o suggerisce commentando e sorvegliando a distanza le immagini inventate dal padre di Hans per «guarire» Hans.

Dunque, la «trama» del racconto è una semplice tessitura, creata dalle relazioni che via via ciascuno tenta di stabilire tra le diverse immagini, dal modo diverso come ognuno dei personaggi in gioco - il bambino, il padre freudiano convinto, il medico Freud - si sforza di collegarle.

In questa analisi si coglie anche la diffidenza di Del Giudice per le immagini senza parole, come afferma: «se esci dalle parole e entri direttamente nelle immagini sei fritto»²⁴⁴.

C'è un aspetto, tra gli altri, in cui Del Giudice esprime vero apprezzamento ed è il modo di lavoro laboratoriale, che lui stesso indaga personalmente sia in Antartide sia al CERN, con la rappresentazione memorialistica delle proprie esperienze nei rispettivi taccuini di viaggio. Il metodo e il lavoro scientifico impongono un vincolo etico nel lavorare insieme per un obiettivo comune:

Nel descrivere un laboratorio di fisica sperimentale, Del Giudice mette in evidenza proprio questo ruolo dell'oggetto scientifico come strumento di assemblea, di negoziazione, di riunione, associato a quella collegialità di intenzioni che spesso manca alla cultura umanistica: il radunarsi attorno a degli oggetti concreti, definiti, per trovarne conoscenza e attraverso questa conoscenza sperimentare il vincolo associativo che questi impongono²⁴⁵.

Tale collegialità di azioni ha un effetto dirompente nelle scienze, a differenza di ciò che si compie nella ricerca e produzione letteraria-umanistica, in cui, tranne quando si è in presenza di varie scuole, movimenti o circoli letterari, il lavoro è più individualistico, dovendo effettuare un'opera di scavo nelle sensazioni interiori o nelle soggettività delle percezioni.

Daniele Del Giudice morì il 2 settembre 2021. Il giorno successivo il «Corriere della Sera», il giornale che aveva raccolto dagli anni '80 le sue osservazioni, sempre misurate e puntuali sulla realtà, dalla storia ai viaggi reali e della mente dell'autore, sempre con totale attenzione alla persona nelle sue esperienze, senza eccedere né nel lirismo né in una forma di distanza intellettuale, riportò numerose memorie di chi lo aveva conosciuto.

In una di queste, Paolo Di Stefano scrisse un articolo dal titolo *Daniele Del Giudice, il fuoco della leggerezza*, di cui si riporta il seguente brano:

Mentre *Lo stadio di Wimbledon*, romanzo che interroga la memoria degli amici di una persona assente, *Atlante occidentale* è la storia di un'amicizia reale, quella nata dall'incontro, in un piccolo campo di aviazione svizzero, tra l'anziano scrittore Epstein e Brahe, un giovane fisico italiano: i due sono accomunati dalla passione del volo, la stessa passione che aveva il pilota dilettante Del Giudice. La scena di *Atlante occidentale* è un laboratorio ginevrino, il Cern, in cui si sta sperimentando un anello di accelerazione che permetterà di rendere visibili infinitesimali particelle di materia.

Affiora sempre in superficie il confronto fra le due culture, ma *Atlante* si propone anche di «inseguire la metamorfosi dell'uomo europeo, la nuova percezione che egli ha di sé e del mondo che lo circonda» restituendo alla letteratura la sua «vera

²⁴⁴ Daniele Del Giudice, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, nel volume *L'esperienza delle cose*, cit., pp. 91-102.

²⁴⁵ Pierpaolo Antonello, *La verità degli oggetti: la narrativa di Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, cit., p. 226.

vocazione di scoperta» tra il vedere e il sentire. Sono i temi su cui spazierà il magnifico racconto su una cecità incombente, *Nel museo di Reims*.

Come afferma Guido Tonelli, fisico italiano di risonanza internazionale, nella prefazione nell'ultima edizione di *Atlante occidentale* del 2019:

La fisica è vista quindi come parte integrante del sapere umano, intrinsecamente inseparabile dalla cultura umanistica, col che si spiega anche perché il lavoro piacque tanto a Italo Calvino.

Il romanzo diventa, appropriatamente, l'atlante che fornisce le mappe della cultura occidentale, la carta che permette di costruire l'orientamento usando i due riferimenti della scienza e della letteratura. [...]

Gli sguardi con cui scienziati e artisti indagano il mondo non sono così diversi; lo strumento principale che usano entrambi è una grandissima immaginazione.

Si devono seguire regole rigorose, ma all'interno dei vincoli prestabiliti si è liberi di praticare la più inebriante delle fantasie. Così ci si può avventurare in mondi totalmente nuovi o si può cercare di immaginare l'indicibile, a patto di accettare sempre, con umiltà, i limiti della nostra capacità di astrazione e rappresentazione²⁴⁶.

Per terminare questo capitolo, dedicato ai rapporti tra letteratura e scienza, può essere opportuno prendere in considerazione due brevi estratti del contributo che il critico letterario ed intellettuale Pietro Citati diede, con una efficacissima recensione del libro di Del Giudice, *Atlante occidentale*, al tempo della recensione appena uscito, pubblicata sul «Corriere della sera» del 9 novembre 1985, ancora prima dell'inizio della collaborazione dello scrittore al quotidiano milanese, dal titolo emblematico (*E dalla materia uscì il testo*; occhiello *Il nuovo romanzo di Daniele Del Giudice*):

Oggi, probabilmente la sfida è più ardua di quanto non fosse per Shakespeare o per Goethe. Mentre le scoperte di Copernico e di Galileo e di Newton avevano un'immediata eco sensibile, trasformando i sentimenti e i modi di vedere, alcune delle scoperte fisiche e biologiche moderne sono intraducibili fuori dal loro linguaggio, e non generano una psicologia o un'arte della visione. C'è la sensazione che la letteratura non riesca a dare parola all'ineffabile delle formule matematiche.

Con *Atlante occidentale* (Einaudi), Daniele Del Giudice ha voluto accettare proprio questa sfida. Il vero protagonista del suo libro è il LEP, la grande macchina che i fisici europei stanno costruendo a Ginevra, e che egli immagina già costruita.

Questa macchina affascina tutti i personaggi, irradia tensioni e linee di forza, come la fortezza era il centro poetico irradiante di *Dillon Bay*, il suo bel racconto militare.

Sotto gli occhi di Pietro Brahe e di Ira Epstein, il fisico e lo scrittore che rappresentano i poli opposti e fraterni del libro, essa divide la materia sino all'infinito, spezzando tutti gli elementi finora conosciuti e cercando l'elemento ultimo, la sostanza non scomponibile, la semplicissima legge unitaria, che spiega sia la struttura dell'atomo sia la struttura e l'origine dell'universo.

Quando si giunge a questa estremo, Ira Epstein rifiuta di parlare ancora di materia.

La materia è scomparsa: un'unica sostanza, un'unica energia, una materia-spirito, uno spirito-materia, qualcosa che noi non abbiamo ancora parole per esprimere, qualcosa che deve ancora nascere dalle nostre coscienze, irradia luce, emana luce, non è altro che un'infinita inarrestabile metamorfosi luminosa nella grande macchina di Ginevra.

In un altro brano dello stesso articolo di Citati, leggiamo:

²⁴⁶ Del Giudice, *Atlante occidentale*, cit., pp. X-XI.

Ma l'altro scrittore, il giovane ardimentoso Daniele Del Giudice, non rinuncia affatto alla letteratura. Accetta la sfida della scienza, anzi si sforza di portare all'estremo tutte le sue sfide: e trasforma il proprio libro, questo *Atlante occidentale* dal titolo così emblematico, in un programma letterario, l'unico che le nuove generazioni abbiano espresso. Il primo punto è che dobbiamo conservare gelosamente la dote migliore di Epstein: la precisione dello sguardo che suddivide la materia nei suoi elementi infinitesimi, come Musil e il LEP. Ma cosa osserva lo sguardo che scompone?

L'uomo occidentale, che secondo una leggenda dovrebbe essere circondato e prigioniero delle cose, non è più animato dalla passione di possedere e di interiorizzare le cose. Senza che nessuno scrittore se ne sia accorto, la vita, che all'inizio del secolo grondava di irradiazioni oggettive, è divenuta leggera, trasparente, cristallina, pura energia, pura velocità, gesti incorporei che si dissolvono nell'aria appena sono stati tracciati.

Molteplici interessi, punti di visione più che punti di vista, attenzione ad ogni aspetto del reale, sia colto sia di costume. Difficile contenere tutta la varietà di interventi e di suggerimenti che Daniele Del Giudice costruì e condivise in una vita che risultò troppo breve, ma in cui, comunque, riuscì ad esprimere «un minimo di parole, un massimo di immaginazione».

9. La realtà immaginativa in Italo Calvino e Daniele Del Giudice

In alcuni articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» Daniele Del Giudice affronta il tema della fotografia, tecnologia per fissare un'immagine e si chiede il significato di tale tecnica, che ha modificato la percezione del tempo, rendendo un'azione o una posa congelata per sempre.

Allo stesso tema si dedicò Italo Calvino, scrittore «diurno», come venne definito da Del Giudice nell'articolo del 25 febbraio 1990, dal titolo *Calvino, lo scrittore nel suo labirinto*, in quanto «scrittore manierista nel senso antico e profondo della parola, di uno scrittore non romanzesco, e un po' per tutti questi motivi di uno scrittore moderno», autore molto attento al dettaglio e alla luce che focalizza le immagini, attraverso un nitore del linguaggio che abbiamo visto potenziato nelle opere di Del Giudice.

Nel racconto di Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo*, pubblicato nella collana einaudiana degli «Struzzi» nel 1970, il protagonista Antonino Paraggi viene colto da una mania: inizialmente scettico sull'utilità della macchina fotografica «il nero strumento» il cui uso colpisce soprattutto i neo-papà, «quale fenomeno secondario della paternità» che vogliono seguire costantemente i progressi dei propri pargoli, inizia a fotografare per diletto una ragazza, Bice, che viene gradualmente sempre più fotografata, fino a che il protagonista viene travolto dall'ossessione di ripetere lo scatto ininterrottamente, ritenendo finalmente di *possedere* la ragazza.

Tutte le possibili immagini assunte da Bice avrebbero dovuto essere fotografate e Antonino giunse, per non essere travolto dalle infinite possibilità di posa assunte da Bice, a ritrarre un'immagine univoca che rimanesse sulla superficie della maschera del suo soggetto prediletto, in modo da non venire trascinato dalle “sabbie mobili” degli stati d'animo e dalla psicologia:

Quell'espressione quell'accento quel segreto che gli sembrava di essere lì lì per cogliere sul viso di lei era qualcosa che lo trascinava nelle sabbie mobili degli stati d'animo, degli umori, della psicologia: era anche lui uno di quelli che inseguono la vita che sfugge, un cacciatore dell'inafferrabile, come gli scattatori di istantanee.

Doveva seguire la via opposta: puntare su un ritratto tutto in superficie, palese, univoco, che non rifuggisse dall'apparenza convenzionale, stereotipa, dalla maschera.

La maschera, essendo innanzitutto un prodotto sociale, storico, contiene più verità d'ogni immagine che si pretenda «vera»; porta con sé una quantità di significati che si rivelano a poco a poco. Non era proprio con questo intento che Antonino aveva messo su quel baraccone d'uno studio?²⁴⁷

Purtroppo per Antonino tale tentativo, di avere tutte le possibili immagini o un'immagine che le contenesse tutte, richiedeva di fotografare Bice in assenza di altri elementi di disturbo fino a fotografare le altre possibilità: *la stessa assenza* di Bice e quindi la situazione divenne fuori controllo, fino a condurlo al delirio:

²⁴⁷ Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970, (ed. 2023, p. 51).

Su ogni soggetto passava giornate, esaurendo rotoli interi, a intervalli di ore, in modo da seguire i mutamenti della luce e delle ombre. Un giorno si fissò su un angolo della stanza completamente vuoto, con un tubo del termosifone e nient'altro: ebbe la tentazione di continuare a fotografare quel punto e solo quello fino alla fine dei suoi giorni²⁴⁸.

Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora²⁴⁹.

Degno racconto che riguarda comportamenti patologici, ma in un contesto verosimile, come quelli descritti da Del Giudice nei racconti riportati in *Mania* (1997), come *L'orecchio assoluto* o «*Com'è adesso!*», dove i soggetti sono basati su atteggiamenti irrazionali interpretati con lucidità, che denotano un disagio esistenziale profondo e una contraddizione irrisolta con la contemporaneità. Quest'ultimo aspetto è evidente soprattutto in alcune sue opere, come *La speculazione edilizia* (1963) o *Marcovaldo* (1963).

Calvino aveva già preconizzato tali situazioni nell'articolo *La follia del mirino* pubblicato nel 1955 sulla rivista «Il Contemporaneo», tramite un'opera letteraria porta all'estremo limite un comportamento denunciato nell'articolo indicato: che cosa conduca gli individui a farsi prendere dall'impulso ripetitivo della fotografia, in modo tale che si perda la differenza tra la realtà fotografata e la realtà *della* fotografia:

Il paradosso su cui si regge tutto è che la realtà sia veramente fotografabile, e ciò che si è fotografato sia proprio la realtà.

Lo scrittore si preoccupa perciò di dissipare un equivoco, quello che inclina il favore dei cacciatori di immagini verso l'istantanea, il documento spontaneo, quello colto al volo, quale pezzo di vita vissuta.

L'istantanea, dice Calvino citando Carlo Levi, non è più «vera» della fotografia in posa. Le foto in posa del passato, con tutto il loro carico di significati sociali, antropologici, di gusto, ma anche di quanto «falso e forzato e ipocrita si poteva trovare in un agglomerato familiare» sono l'analogo dell'attuale «istantanea familiare campestre o marina», che «in novanta casi su cento è sbagliata».

Calvino stabilisce un polemico parallelo tra fotografia e letteratura, come per ricordare a se stesso e al lettore che sta scrivendo della fotografia, ma non dimentica mai per un istante la letteratura.

Sia per la fotografia che per la letteratura si verificherebbe infatti un analogo processo di storicizzazione: in un caso nei confronti delle immagini, nell'altro rispetto ai testi scritti del passato: «testi più gracili e provinciali e legati al costume del tempo» che la critica stilistica trasforma in «preziosi monumenti di linguaggio e di gusto»²⁵⁰.

Nell'articolo, già citato, pubblicato sul «Corriere della Sera» del 2 febbraio 1992, dal titolo *Ma la realtà abita ancora qui*, Del Giudice indaga la differenza tra la foto in posa, dove tutto è stato definito, stravolgendo in tal modo la realtà, e la foto istantanea ripetuta più volte che permette di evidenziare aspetti del reale che ad una prima visione della realtà erano sfuggiti, in modo tale da consentire di cogliere nuovi aspetti e di attribuire

²⁴⁸ Ivi, p. 56.

²⁴⁹ Ivi, p. 57.

²⁵⁰ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996 (ed. 2006, p. 118).

anche inconsapevolmente un valore iconico ormai universale ad alcune fotografie²⁵¹. Da questo articolo riportiamo il seguente brano:

La fotografia era dunque una *mathesis singularis*, una matematica dell'eventuale e di quanto poteva accadere, il prodotto di un'improvvisa congiunzione tra fatto e fotografo, giustapposti per istantanea simultaneità del disordine o del caso. Il talento di un fotografo era allora non soltanto una speciale passione per la realtà, ma anche una speciale passione e pazienza per questo tipo di simultaneità.

Calvino non pone questa distinzione. Per “fotografia” intende, che sia in posa o meno, la possibilità di «prelevare dalla mobile continuità della realtà fette temporali dello spessore di un secondo»²⁵² o di una sua frazione, come afferma Antonino Paraggi, il protagonista del racconto *L'avventura di un fotografo*, rivolto a Bice e Lydia, le due amiche che gli chiedono di scattare loro “un'istantanea”.

La frazione temporale può essere di estensione sempre più fine portando ad una vertigine da «infinito», quale quella che lo stesso Calvino denuncia nelle sue *Lezioni americane*:

Questa conferenza non si lascia guidare nella direzione che m'ero proposto. Ero partito per parlare dell'esattezza, non dell'infinito e del cosmo. Volevo parlarvi della mia predilezione per le forme geometriche, per le simmetrie, per le serie, per la combinatoria, per le proporzioni numeriche, spiegare le cose che ho scritto in chiave della mia fedeltà all'idea di limite di misura... Ma forse è proprio questa idea che richiama quella di ciò che non ha fine: la successione dei numeri interi, le rette di Euclide...

Forse piuttosto che parlarvi di come ho scritto quello che ho scritto, sarebbe più interessante che vi dicessi i problemi che non ho ancora risolto, che non so come risolverò e cosa mi porteranno a scrivere... Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'accorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto²⁵³.

Tali vertigini non si porrebbero, per Calvino, per il cinema, a causa del rapidissimo succedersi di fotografie, che crea un artefatto senso di movimento e, per questa ragione, tale continuo e necessario dinamismo delle sequenze delle immagini non consentirebbe, allo spettatore-osservatore del

²⁵¹ Si pensi alla fotografia iconica, riprodotta anche in innumerevoli gadget e magliette, diventando un oggetto *pop*, di Ernesto «Che» Guevara, scattata in modo casuale durante un comizio a L'Avana da Alberto Korda il 5 marzo 1960 ed estratta da una serie di scatti che non avevano il combattente come fuoco della scena, oppure la celeberrima foto che ritrae insieme i giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, scattata da un fotoreporter Tony Gentile il 27 marzo 1992, e scelta da una serie di foto istantanee scattate una di seguito all'altra nel corso di un convegno e che divenne un'icona della lotta alla mafia, attraverso l'opera e la collaborazione fraterna dei due magistrati barbaramente trucidati pochi mesi dopo.

²⁵² Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo*, cit., p. 48.

²⁵³ Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp.68-69.

reale, di concentrarsi su ogni immagine ed ogni dettaglio presente nella particolare e individuale immagine/ fotografia²⁵⁴.

Come descrive Roland Barthes nel suo saggio *La camera chiara, nota sulla fotografia* (1980), nell'azione fotografica, così come dichiarerà Del Giudice, si permette di giungere ad una *mathesis singularis* e non più *universalis*. La fotografia, al pari della scrittura, offre il suo campo a questa scienza²⁵⁵. Come dichiara Barthes:

«Forse al cinema si aggiunge qualcosa all'immagine? Non credo; non ne ho il tempo: davanti allo schermo non sono libero di chiudere gli occhi, perché altrimenti, riaprendoli, non ritroverei più la stessa immagine; io sono costretto a una voracità continua; un gran numero di altre qualità, ma nessuna *pensosità*; di qui il mio interesse per il fotogramma» (*La camera chiara*). La fotografia possiede anche un'altra facoltà preclusa al cinema: «di guardarmi *dritto* negli occhi», la facoltà dello sguardo diretto, scrive Barthes; e la *Mathesis singularis*, evocata da Calvino, è una scienza dello sguardo, è un guardare dritto negli occhi.²⁵⁶

Nel secondo articolo che Del Giudice dedica alla fotografia, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 19 ottobre 1993, dal titolo *Wenders: occhio per occhio*, l'immagine fotografica assume il ruolo di testimonianza storica, conseguenza del movimento del Romanticismo tedesco, per il quale l'importanza dell'immagine era già presente nei quadri di Caspar David Friedrich e nello sguardo letterario di Goethe, al punto da far ritenere il Romanticismo tedesco fautore di una *rivoluzione ottica*.

Ora, l'immagine fotografica non vive più in un contesto in cui valevano «i concetti di Assoluto, Autocoscienza, Ragione diffusa, Infinito, che sostenevano lo sguardo dei Romantici, ma resta l'idea e l'azione del vedere e del rappresentare come cura del mondo circostante».

Tutto ciò non può, secondo Del Giudice, che avviarsi ad una testimonianza dello sfacelo delle nostre città, vere «rovine del presente», sia perché non si è maturato sufficiente tempo, sia per il vero e proprio degrado implicito dall'interno di ciò che è stato prodotto in questo secolo.

Per Calvino, invece, lo sguardo è riportato in chiave strettamente individuale e impersonale, su aspetti molto più localizzati e non storicizzati, come riuscì esemplarmente nella sua ultima opera, *Palomar* (1983).

L'occhio che scrive (come intitolò la recensione a *Palomar* di Del Giudice pubblicata su «Rinascita» nel 1984) scruta e analizza fenomeni apparentemente banali ma ricchi di spunti e di interrogativi, come l'isolamento del moto di un'onda, il volo degli storni e la composizione

²⁵⁴ Un'eccezione alla dinamicità intrinseca del cinema potrebbe essere data dalla filmografia di Michelangelo Antonioni (1912-2007), la cui regia fa soffermare a lungo la macchina da presa su primi piani e su aspetti della città e dell'ambiente che possono apparire insignificanti nell'ambito della trama, ma fanno sentire e vedere dettagli e particolari importanti con un tempo di ripresa lungo, in modo da rendere concrete sensazioni ed atmosfere, come avviene, ad esempio, in *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *Deserto rosso* (1964) e in *Blow up* (1966), opere del resto contemporanee con uno dei periodi più intensi della produzione culturale di Calvino.

²⁵⁵ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 128-129.

²⁵⁶ *Ibidem*.

stupefacente degli stormi, il riflesso del sole sul mare, la definizione di prato nel giardino di casa ed altre situazioni, anche paradossali, senza però cercare, da parte del signor Palomar, un legame con altre persone evitando così le trappole del linguaggio umano.

Sul significato della fotografia, quale simulacro di una realtà, con il tempo destinata a scomparire, che si discosta da tale realtà, rappresentandone solo una fetta temporale molto ristretta, sia Del Giudice che Calvino concordano.

Nel *Lo stadio di Wimbledon* il protagonista (che poi è l'autore stesso) non vuole soffermare il proprio sguardo sulle foto che ritraggono Roberto Bazlen presenti nell'album che Gerti Frankl, musa ispiratrice della poesia di Montale *Il carnevale di Gerti*, gli vuole fare vedere, per il rilievo personale che rivestono, e per il fatto che risulta più significativo ciò che non è visibile, ma rimane nel tessuto degli incontri, fatti da immagini reali e non traslate tramite riproduzioni comunque riduttive²⁵⁷.

A questo riguardo, nell'articolo di Del Giudice pubblicato sul «Corriere della Sera» il 22 ottobre 1989 dal titolo *Piccolo clown che abitavi dentro una poesia*, si riprende il significato delle immagini e delle fotografie scattate da Gerti Frankl, alias Dora Markus – alcune delle quali, come la foto di Montale insieme alla moglie e con Gerti a Firenze, o la fotografia iconica delle gambe di Dora Markus, sono riprodotte nella pagina dell'articolo in questione – :

Parlando, Gerti aveva una lucidità e una spietatezza, prima di tutto con se stessa, così rimarginate dal tono tenero e delicato, che si impiegava un certo tempo a rendersene conto; non credo che fossero frutto dell'età, ma piuttosto di un'epoca in cui le persone, l'essere *persona*, contavano, e amarle significava conoscerle e conoscersi nel rapporto con esse, e magari giudicare e confliggere, ma proprio per questo amare. Credo che questo fosse il tesoro di Gerti, il suo passato, e come in un rito questo tesoro si riproduceva ogni volta che fosse stato ascoltato.

Di quel tesoro, la cifra era l'album delle fotografie. C'erano persone famose come Montale e Svevo e persone del tutto sconosciute, ma nessuno dalle fotografie rideva o faceva una faccia intensa e convincente, nessuno si preoccupava di fornire una propria immagine, paradossalmente la posa su una strada o in un interno che Gerti chiedeva ai suoi fotografati era solo una disponibilità a farsi conoscere e giudicare e amare, come nella vita, e come nella disponibilità che lei stessa offriva.

Nell'opera di Calvino, *La giornata di uno scrutatore* (1963), Amerigo Ormea, lo scrutatore, si sofferma sulle fototessere esibite dai votanti del seggio posto all'interno del Cottolengo. Tali fototessere descrivono, nelle

²⁵⁷ Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, cit., pp. 71-74. Per ciò che attiene il singolare comportamento dell'Io narrante di repulsione dinnanzi alle fotografie dell'album di Gerti che ritraggono Bobi Bazlen, può essere chiarificatore ciò che Del Giudice scrive nel saggio *Trieste e Bazlen*, contenuto nella raccolta, *In questa luce*, pp. 24-25: «Un personaggio così sarebbe giusto sforzarsi di non definirlo, lasciando 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. Se mi trovassi un giorno a raccontare un personaggio di questo tipo lo farei sperando che il mistero mantenesse un po' della forza che una volta avevano i *misteri*, che non erano semplice fonte di interrogazione conoscitiva, o di suggestione narrativa, ma un piccolo appiglio per il comportamento, per il modo d'essere e di agire. E lo farei solo per colmare una lacuna, per inseguire e custodire attraverso la scrittura qualche cosa, qualcuno, che dalla scrittura si è ritratto».

pose di suore o di poveri dementi, molto più di ciò che appare dalla realtà esposta dalle fattezze dei votanti, denunciando una realtà di sofferenza personificata e congelata nel tempo, che si estrae facilmente da particolari segnali desumibili dall'inquadratura in posa.

Guardando le foto riportate sui documenti di identità delle suore, «riconosceva quelle ancora strette dall'ambizione terrena, quelle mosse dall'invidia, dalle passioni non spente, quelle che lottavano contro se stesse e la loro sorte»²⁵⁸. Come del resto Del Giudice, nell'articolo *Ma la realtà abita ancora qui*, del 2 febbraio 1992, afferma:

Roland Barthes ha scritto una volta che la fotografia è «il ritorno di un morto».

Forse sarebbe più giusto dire che è il ritorno di un sessantesimo di secondo di un morto, cioè del tempo in cui restò aperto l'obiettivo.

La fotografia, qualunque sia il suo oggetto, ritrae una frazione di secondo nello scorrere del mondo. Per questo è così misteriosa ed integrabile da parte di chi la osserva: perché permette di immaginare tutto il resto del tempo (la vita o la morte di una persona, di un luogo, di un paesaggio) prima e dopo e attorno a quell'istante.

Ma è solo quell'istante che conta, e ciò che in esso accade.

Peraltro, ciò è evidenziato anche nel saggio citato di Marco Belpoliti sullo stesso racconto, *La giornata di uno scrutatore*:

Ma ecco che portano al seggio una monaca in barella; si tratta di una suora giovane e Amerigo la trova «stranamente» una bella donna. È vestita come se fosse morta, e allo scrutatore il suo viso appare «composto come nei quadri di chiesa». È già un'immagine, l'immagine di una morta: è il ritratto di una morta.

Mentre la monaca è adagiata nella cabina, affinché possa votare, Amerigo guarda la sua fotografia. La sensazione che suscita in lui è quella dello spavento: «Era, con gli stessi lineamenti, un viso d'annegata al fondo di un pozzo, che gridava con gli occhi, trascinata giù nel buio. Capì che tutto in lei era rifiuto e divincolamento: anche il giacere immobile e malata».

La fotografia dichiara il sé illusoriamente incorniciato in quell'abito, nascosto dentro l'immagine della suora malata - immagine di un'immagine; l'immagine si rovescia nella vera realtà rivelando l'angoscia che la realtà in immagine nascondeva - ed è ancora la fotografia a consentire la rivelazione. Il suo potere è anche in questo caso legato alla soglia che occorre superare - la vita, la beatitudine, l'idiozia, l'angoscia - una soglia che le fototessere delle monache e dei ricoverati dichiarano immancabilmente²⁵⁹.

Del Giudice riporta il problema dell'immagine a quello della rappresentazione letteraria mediante l'uso delle parole che, nella loro precisa definitezza, devono riuscire a descrivere anche le immagini mentali.

Come riporta nel fondamentale articolo, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 17 febbraio 1991, sotto il titolo *Elogio dell'ombra*, con occhiello *Immagini e letteratura*, Del Giudice afferma:

Poiché le immagini di un narratore sono fatte esclusivamente di parole, è di questo infine che dovrò parlare. O meglio, di come operano anch'esse sulla soglia tra visibile e invisibile, ed anzi costituiscono la sostanza di quella soglia.

²⁵⁸ Italo Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Einaudi, Torino 1963 (ed. 2011, p. 33).

²⁵⁹ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, cit., pp. 116-117.

Quello che conta in un'immagine narrativa non è l'immagine in sé, ma la quantità di passione e di invisibile che quell'immagine sopporta.

Il pensiero corre sia a *Lo stadio di Wimbledon*, dove le soglie dei passaggi attraverso varchi esistenziali sono segnati da cambiamenti di luce in contrasto con le ombre, sia ad *Atlante occidentale*, dove gli oggetti di studio non appartengono ad una realtà esperibile mediante i sensi, hanno una realtà quasi apparente e solo gli effetti degli stessi oggetti (elettroni e particelle subatomiche che interagiscono in ambienti protetti, da cui sono ricavabili i grafici energetici e di altre variabili) sono visibili in modo indiretto.

Inoltre, la passione data dal “sentire”, condivisa tra coloro che hanno lo stesso interesse culturale, rende più vero e concreto l'oggetto di studio che, in questo caso, sfugge anche ad ogni regola razionale e deterministica.

Per Calvino l'immaginazione, addirittura, ha il potere di costituire il presupposto del racconto: se in alcuni casi, come in *Palomar*, l'occhio analizza fatti reali estrapolando il fenomeno dal particolare al generale, in altre opere, come *Le Cosmicomiche* (1965) e *Le città invisibili* (1972), l'astrazione curata nel dettaglio conduce la mente ad immaginare fatti e paesaggi del tutto fantastici, ma credibili per la cura del linguaggio e la verosimiglianza di corrispondenza con un modello familiare di realtà, sebbene stravolta.

Come Calvino descrive in *Visibilità*, quarta *Lezione americana*, l'immagine può essere solo mentale, non connessa a nessun oggetto. A suffragio di tale ipotesi, Calvino cita Dante, che nella cantica del *Purgatorio*, canto XVII, verso 25 scrive: «Poi piovve dentro a l'alta fantasia»²⁶⁰.

Nel viaggio dantesco, infatti, da una cantica all'altra, si assiste ad una successiva smaterializzazione delle anime degli ospiti dei vari gironi e luoghi: dalla possente carnalità e materialità dei dannati dell'Inferno, si passa alla rappresentazione di scene lungo bassorilievi e personaggi presenti nel Purgatorio, fino ad immagini di visioni proiettate davanti ai suoi occhi e poi direttamente nella mente, senza passare attraverso i sensi: “l'alta fantasia piove direttamente nella mente”.

La nostra indagine contemporanea si sofferma sul passaggio immediato nella mente del contenuto delle immagini, ma da dove “piove” tale immagine?

Da Dio, ovviamente, per Dante seguendo i padri della teologia tomistica in un quadro aristotelico-tolemaico. Dall'inconscio secondo Freud, a partire dall'inizio del Ventesimo secolo. Dal processo di generalizzazione e di ricerca nelle scienze, come l'immagine, del tutto mentale, dell'atomo o dell'elica cilindrica per le molecole costituenti il DNA.

Lo *scienziato* e il *letterato* operano, come si è già avuto modo di approfondire, in modi simili: la mente rielabora e ricostruisce secondo modelli astratti che prendono spunto dalla realtà per poi distaccarsi da essa.

Come Del Giudice scrive nell'articolo citato poc'anzi, *Elogio dell'ombra*:

²⁶⁰ Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 84.

Le immagini che ciascuno porta con sé, e la cui ossessività scopre andando avanti nella vita, rappresentano un personale patrimonio di mistero. Altrettanto misterioso, soprattutto a se stessi, sarebbe giusto che restasse il modo in cui le mette all'opera chi del *rendere visibile* con le parole ha fatto il proprio rapporto col mondo.

Come testimonia Pietro Citati il 10 febbraio 2013 sul «Corriere della Sera», nella sua recensione, dal titolo *Naufragare nella luce*, all'opera di Del Giudice *In questa luce*:

Mentre scrive, Del Giudice *leva la terra sotto i piedi*²⁶¹ a ciascuna frase: la lascia aleggiare nel vuoto, come una specie di dirigibile, abolendo qualsiasi fondamento, riducendo la prosa a pura leggerezza: ma ciò significa, al tempo stesso, trovare un fondamento stabile e immobile. Così scrivere è fare continuamente naufragio; solo chi ha commesso naufragio arriva in porto.

Nel secolo scorso, sono avvenuti grandissimi naufragi, nei quali si sono perduti il racconto, il periodo, la parola: enormi transatlantici verbali sono colati a picco.

Secondo Daniele Del Giudice, a lui è rimasto da compiere solo qualche modesto naufragio; ed egli lo compie con scrupolosa coscienza, uno stile e una sintassi personalissime.

Come si è già visto, lo stile linguistico è fondamentale in tale operazione di descrizione significativa delle azioni e degli oggetti del nostro tempo.

Analogamente a quanto fece Del Giudice che, dai primi articoli pubblicati su «Paese Sera», nei quali restava coinvolto nelle realtà politiche sociali del suo tempo, passò poi allo studio di una forma descrittiva più distaccata e oggettiva attraverso gli articolati elzeviri pubblicati sul «Corriere della Sera», anche Calvino seguì una trasformazione simile, transitando nel corso del tempo verso racconti a dimensioni sempre più generali ed astratte, fino a codificare, quasi come un distillato della sua produzione, nel 1985, le caratteristiche, le qualità e i valori della letteratura da preservare per il successivo incipiente nuovo millennio, nelle *Lezioni americane*:

Dopo quarant'anni che scrivo *fiction*, dopo aver esplorato varie strade e compiuto esperimenti diversi, è venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio²⁶².

In un altro passo molto significativo dello stesso capitolo, dedicato alla *Leggerezza* nelle *Lezioni americane*, Calvino spiega come il tentativo di togliere pesantezza alle descrizioni letterarie può trarre spunto dalla scienza e dalla tecnologia come evoluzione delle scoperte scientifiche:

Oggi ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime: come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i *quarks*, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi...

²⁶¹ Espressione impiegata da Del Giudice in *Trieste e Bazlen* in *In questa luce*, cit., p. 21.

²⁶² Italo Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 7.

Poi, l'informatica. È vero che il *software* non potrebbe esercitare i poteri della sua leggerezza se non mediante la pesantezza del *hardware*; ma è il *software* che comanda, che agisce sul mondo esterno e sulle macchine, le quali esistono solo in funzione del *software*, si evolvono in modo d'elaborare programmi sempre più complessi. La seconda rivoluzione industriale non si presenta come la prima con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma come i *bits* di un flusso di informazione che corre sui circuiti sotto forma di impulsi elettronici. Le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai *bits* senza peso²⁶³.

Tale analisi delle «entità sottilissime» sarà l'oggetto dello studio degli scienziati del CERN di Ginevra, raccontato in *Atlante occidentale* e degli scienziati delle basi internazionali delle terre in Antartide, descritto in *Orizzonte mobile*: situazioni analizzate da Del Giudice, che pur digiuno di fisica per estrazione culturale, dimostra una singolare attenzione per questa trasmutazione degli oggetti di studio, da materiali ad eterei, come uno studioso del periodo galileiano, fino a quando si poteva ancora congiungere l'analisi umanistica con quella scientifica. Anche l'atteggiamento di curiosità interdisciplinare è sotteso ed è esplicito nelle opere di Calvino, come tratteggia Del Giudice nell'articolo a lui dedicato, del 25 febbraio 1990 sul «Corriere della Sera», *Calvino, lo scrittore nel suo labirinto*:

Da Calvino non si potevano riprendere né i temi né lo stile (il *sound* così suo), non il giro mentale e neppure il modo di parlare, così pieno di buchi e di silenzi.

Eppure era un punto di riferimento, suo malgrado, e l'unico: egli rappresentava una delle possibilità dello scrivere, una sola (magari anche con la nostalgia di tutte le altre: di qui il suo incessante sondare territori diversi, di qui il suo desiderio di esaurire scritture diverse, come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*); ma a differenza di molti suoi contemporanei la rappresentava in pieno, nel modo più completo, realizzato e aperto.

Sul tema della leggerezza, tornando all'inizio della tesi, al viaggio e al volo: che cosa rende leggero l'aeroplano nella sua metamorfosi da oggetto tangibile e concreto a creatura dell'aria? È un insieme di tecnologie e di comportamenti, spesso non naturali, che tengono in equilibrio instabile un oggetto dotato di peso.

Analogamente alle manovre di volo per mantenere in equilibrio aerodinamico un velivolo, Del Giudice ha sempre cercato con le parole e i fatti di rendere *leggero* (in senso calviniano di non sovrabbondante né retorico), come fosse composto da una sostanza inafferrabile, tra luce e ombra, la struttura della sua opera letteraria sia nelle opere a stampa (romanzi e racconti) sia nella produzione pubblicistica e giornalistica.

Osserviamo, infine, che la sua stessa esistenza non poteva che compiersi e concludersi in una città come Venezia, anch'essa creatura sospesa tra acqua e aria, quale luogo etereo ed invisibile di calviniana essenza immaginativa, come una Città invisibile, fragile e in eterno equilibrio.

Dall'articolo, già citato, sul «Corriere della Sera», *La via più breve non porta da nessuna parte in questa grande casa rovesciata*, del 5 luglio 1989, Del Giudice scrive a proposito:

²⁶³ Ivi, p. 12.

Per via dell'acqua e della luce ben presto ebbi l'impressione che Venezia, così piena di case e di meteorologia, fosse tutta un esterno; poi, nonostante l'acqua e la luce, mi sembrò tutta un interno; infine pensai che avesse abolito la differenza tra i due stati. Cominciai a sentirla come un'unica grande casa, acquatica e materna.

Anche le voci, senza eco, trattenute dall'acqua, anche i rumori senza rumore di fondo, erano più netti, più intimi e ascoltabili. Forse per questo Venezia è la città della continua *conversazione*, come notò Henry James; e forse per questo ci si guarda così tanto, a Venezia ci si guarda molto, e questo lo si avverte quando se ne è lontani, quando si vive per qualche tempo in altri posti, quando ciascuno cammina dritto lungo la sua strada.

Il rapporto tra interno ed esterno e tra soggettività ed oggettività, per un fotografo tradotto in immagini, per uno scrittore diventa un'operazione di cesellatura di parole all'interno di una frase per fare emergere l'immagine e la sua sensibilità:

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 luogo²⁶⁴.

Calvino tenta di superare la temporalità delle esperienze portandole da un futuro lontanissimo ad un passato estremo ed eterno, come avviene con *Le Cosmicomiche* dove l'evoluzione di una forma primordiale di esistenza, una conchiglia, rappresenta l'insieme delle infinite cose e storie possibili, come l'insieme infinito delle fotografie scattabili su un soggetto particolare:

Cosicché non era nemmeno un lavoro monotono, perché lo sforzo di pensiero che lo accompagnava si diramava verso innumerevoli tipi di pensieri che si diramavano ognuno verso innumerevoli tipi di azioni che potevano servire a fare ciascuno innumerevoli cose, e il fare ciascuna di queste cose era implicito nel far crescere la conchiglia, giro dopo giro...²⁶⁵

Nelle opere di Del Giudice spesso esiste una contrapposizione tra luce ed ombra, tra visibile e non visibile, nella ricerca di un rapporto con i nuovi "oggetti" della scienza. Analoga contrapposizione si ha nei racconti di Calvino, come viene spiegato in una conversazione che si ebbe tra Calvino e un suo interlocutore immaginario:

Quali sono secondo lei i legami tra «Le Cosmicomiche» e gli altri libri suoi?

Penso che questi racconti continuino il discorso dei miei romanzi fantastici, ma non solo di quelli. Anche stavolta mi sono accorto che mi vengono bene specialmente le storie dove c'è il non-essere contrapposto a quel che c'è, il vuoto o il rarefatto contrapposti al pieno o al denso, il rovescio contrapposto al dritto. Non per niente l'esperienza dei romanzi fantastici è culminata nel *Cavaliere inesistente*, uno dei miei libri cui tengo di più.

Ma da questo punto di vista astratto, geometrico, densimetrico, possono essere lette anche le mie prime storie di guerra che vent'anni fa parevano battere bandiera neorealista, la più significativa delle quali è *Ultimo viene il corvo*; ed è così che intendevo fossero letti certi racconti che facevo una decina d'anni fa, per esempio

²⁶⁴ Daniele Del Giudice, *La conoscenza della luce*, in *In questa luce*, cit., p. 47.

²⁶⁵ Italo Calvino, *Le Cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965 (ed. 2022, p. 135).

L'avventura di un miope. Insomma, succede sempre che più si cambia più si fa la stessa cosa: e questo, soprattutto quando lo si scopre dopo, dà una speciale soddisfazione²⁶⁶.

Il vedere luce e ombra presuppone la possibilità di dare funzionalità all'atto del vedere. Palomar è una monade, uomo-strumento (del resto il suo nome è quello del famoso osservatorio astronomico che negli anni '80 era il telescopio con le migliori prestazioni nel mondo), non ha bisogno di un prossimo con cui condividere le esperienze: vive e studia in totale solitudine le sue osservazioni. Se, invece, l'organo della vista non permette di realizzare un'immagine adeguata, ecco il necessario intervento di qualcuno che sia prossimo. Come in *Il museo di Reims*, Del Giudice restituisce una parvenza di realtà immaginativa a Barnaba, ormai quasi cieco, attraverso il supporto di Anna che gli fornisce l'idea dei colori e delle immagini dei dipinti, anche se soggettive ed arbitrarie.

In Calvino, si coglie una situazione analoga, anche se con uno stile narrativo più favolistico, nel *L'avventura di un miope* (1970), in cui il protagonista Amilcare Carruga scopre che la sua depressione è dovuta ad una pesante miopia che non gli permette di vivere la vita con soddisfazione.

Il suo disturbo di vista è comunque superabile, a differenza della situazione di Barnaba: la possibilità di indossare un paio di occhiali gli permette di distinguere luce e ombra e tutto ciò che entra nel suo campo visuale assume finalmente significato. Ma Amilcare non è Palomar, in quanto ha necessità di stabilire una *relazione* con i suoi simili. Ecco che purtroppo, con gli occhiali, nessuno nel suo paese lo riconosce e quindi il prezzo da pagare è la solitudine, la non riconoscibilità agli occhi dei propri amici, parenti e di chi ama. In questa antinomia esistenziale tra *vedere* ed *essere visto*, Amilcare chiude con grande desolazione il suo percorso, lasciando la notte come ultimo momento in cui tale antinomia si risolve:

Di tutto il paesaggio la notte lasciava in piedi solo delle gran fasce d'ombra. Gli occhiali, a mettersi o a toglierseli, lì era proprio lo stesso. Amilcare Carruga capiva che forse quell'esaltazione degli occhiali nuovi era stata l'ultima della sua vita, e adesso era finita²⁶⁷.

Esiste comunque la possibilità di potersi sottrarre ai propri "prossimi", sparendo senza lasciare traccia, oppure accampano scuse tranquillizzanti, come Del Giudice approfondisce nell'articolo pubblicato il 20 maggio 1989 sul «Corriere della Sera» sotto il titolo *Quando l'assente non è giustificato*:

Non ci sono molti modi per sottrarsi, perché, come ho detto all'inizio, il sottrarsi crea inquietudine negli altri. Però c'è una giustificazione che viene comunemente e immediatamente accettata: basta dire «sto male» o «sono depresso» (anche se in realtà si è di ottimo umore) perché il sottrarsi, messo in forma di malattia, venga subito disinnescato, accettato, e risulti tranquillizzante.

Insomma, è permesso, a chi si sottrae, riconoscere il proprio sottrarsi come colpa, giustificarlo con la malattia, ed assumersene la responsabilità.

²⁶⁶ Ivi, p. IX.

²⁶⁷ Italo Calvino, *L'avventura di un miope*, in *Gli amori difficili*, cit., p. 99.

Per completare tale parallelismo tra Calvino e Del Giudice nelle rappresentazioni delle immagini, si può osservare l'utilizzo, in entrambi gli autori, di una prosa che si affida ad elenchi per dare sostanza alle immagini, che però tendono a diventare sempre più esili e astratte, restando solo immagini mentali, come accade per le descrizioni delle irreali *Città invisibili* di Calvino o della fortezza *Dillon Bay* in Del Giudice, esattamente come nella ricerca scientifica in cui aumentano gli schermi, i reticoli che riducono la realtà e la sua immagine a pura energia ed immaterialità:

Seguivo il colonnello lungo il cammino di ronda; parlando, lui non indicava nulla di preciso; teneva le mani nelle tasche della tuta e diceva ogni cosa in tono di confidenza, come una storia molto personale sulla quale fosse arrivato a conclusioni ricorrenti. «Non vorrei annoiarla, – ha detto fermandosi un attimo, – ma deve rendersi conto che sono venuto qui con uno scopo preciso. Mi piacerebbe condurla fino a quel punto in cui si smette di capire, si smette di immaginare; io vorrei condurla dove si comincia a sentire»²⁶⁸.

L'insoddisfazione per l'incompletezza della scienza per descrivere la realtà in un mondo/universo che ha infinite sfaccettature che vanno *sentite*, secondo una filosofia unificante, appartiene sia a Calvino che a Del Giudice, entrambi figli del superamento della visione positivista e deterministica del diciannovesimo secolo. Nel brano seguente di Robert Musil (1880-1942), autore di riferimento per Daniele Del Giudice, tratto da quel romanzo infinito *L'uomo senza qualità*, si colgono le varie e contraddittorie possibilità associabili ad uno stesso soggetto, analogamente a ciò che accade per una particella nella fisica quantistica. Aspetti ed immagini che contribuirono a costituire il nuovo modo di *vedere* e *sentire* la realtà dal XX secolo:

E infine Ulrich scoprì che anche nella scienza lui era come un alpinista che supera una catena di montagne dopo l'altra senza vedere una meta. Possedeva frammenti di un nuovo modo di pensare e di sentire, ma la vista del nuovo, all'inizio così potente, si era smarrita in un numero sempre crescente di particolari, e se aveva creduto di dissetarsi alle fonti della vita sia era ormai bevuto quasi tutte le sue aspettative. E così si fermò nel bel mezzo di un grande promettente lavoro. I suoi colleghi gli apparivano in parte come pubblici ministeri inflessibili e persecutori, o commissari di pubblica sicurezza della logica, in parte come oppiomani e consumatori di una strana e pallida droga che popolava il loro mondo con visioni di numeri e di proporzioni irreali. “Santo Cielo!”, pensò “quando mai ho avuto l'intenzione di fare il matematico per tutta la vita?”.

Ma qual era stata in realtà la sua intenzione? In quel momento avrebbe potuto soltanto dedicarsi alla filosofia. [...] Poteva soltanto dire che si sentiva molto più lontano che in gioventù da quello che aveva voluto essere, sempre che lo avesse veramente saputo. Vedeva in sé con sublime acutezza – a eccezione del saper guadagnare denaro, che non gli serviva – tutte le capacità e le qualità che il suo tempo ammirava, ma aveva perduto la possibilità di impiegarle; e poiché in definitiva, se ormai anche i giocatori di calcio e i cavalli hanno genio, soltanto l'uso che se ne fa può ancora salvarne il carattere particolare, Ulrich decise di prendersi un anno di vacanza dalla vita per cercare un uso appropriato delle sue capacità²⁶⁹.

²⁶⁸ Daniele Del Giudice, *Dillon Bay*, in *I racconti*, cit., p. 152.

²⁶⁹ Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Newton Compton, Roma 2013, pp. 74-75.

Bibliografia

1. Articoli di Daniele Del Giudice pubblicati sul «Corriere della Sera»

La cloche tra le nuvole (occhiello *In volo con la fantasia e l'ardimento*), 6 novembre 1988, p. 3.

Un altro frigo in testa! (occhiello *I cartoons da Disney a Roger Rabbit*), 22 gennaio 1989, p. 3.

Quando l'assente non è giustificato (occhiello *L'obbligo di farsi vivi dalla TV alla realtà*), 20 maggio 1989, p. 5.

All'Est nulla di nuovo. Dialogo nel cimitero della Storia (occhiello *Budapest – Cercando la Mitteleuropa*), 2 luglio 1989, p. 3.

La via più breve non porta da nessuna parte in questa grande casa rovesciata in «Cultura e Spettacoli» (occhiello *Venezia*), 5 luglio 1989, p. 2, (rubrica *Zaino*).

Città concerto o città bomboniera? (occhiello *Al megashow dei Pink Floyd scontri con 80 feriti – Venezia tra festa e paura per lo sbarco dei 200 mila*), 16 luglio 1989, p. 1.

Piccolo clown che abitavi dentro a una poesia (all'interno di un servizio dal titolo complessivo *Gerti Frankl, in versi Dora Markus*, con occhiello *Donne & Poeti – Si è spenta a Trieste ottantaduenne la signora austriaca che negli anni Venti e Trenta ispirò all'autore di «Ossi di seppia» due tra le sue più celebri poesie*), 22 ottobre 1989, p. 3.

Mercatino della nostra memoria (occhiello *A passeggio tra le bancarelle di roba vecchia*), 23 dicembre 1989, p. 7.

Calvino, lo scrittore nel suo labirinto (occhiello *Cosmicomiche – Esce in Francia un numero del «Magazine Littéraire» dedicato all'autore de «I nostri antenati»: le alterne fortune di un maestro*), 25 febbraio 1990, p. 3.

Antartide, passaggio a Sud-Ovest (occhiello *Viaggio verso i ghiacci/1 - Diario d'uno scrittore nelle estreme regioni australi*), 15 aprile 1990, p. 3.

Fra i ghiacci il nido dei quattro venti (occhiello *Viaggio attraverso l'Antartide/2- Diario d'uno scrittore nelle estreme regioni australi*), 22 aprile 1990, p. 3.

Dentro le basi, tra i russi e i cinesi (occhiello *Viaggio attraverso l'Antartide/3 - Diario d'uno scrittore nelle estreme regioni australi*), 29 aprile 1990, p. 3.

Il misterioso stress dei pinguini (occhiello *Viaggio attraverso l'Antartide/4 - Diario d'uno scrittore nelle estreme regioni australi*), 8 maggio 1990, p. 9.

Il buco nell'ozono sulla mia baracca (occhiello *Viaggio attraverso l'Antartide/5 - Diario d'uno scrittore nelle estreme regioni australi*), 22 maggio 1990, p. 3.

Il cinema celeste della notte polare (occhiello *Viaggio attraverso l'Antartide/6 - Diario d'uno scrittore nelle estreme regioni australi*), 1° giugno 1990, p. 3.

Tutti a rimirar quest'onde azzurre (occhiello *Alla grande tradizione di pesca, viaggi e cantieri navali non si accompagna una letteratura sulla vita di mare*), 15 agosto 1990, p. 16.

Stevenson. Il Tesoro ritrovato (occhiello *Dalla Scozia ai mari del Sud, per isole e coste lontane. Lungo viaggio sui percorsi di vita e di fantasia di un grande creatore di storie*), 9 dicembre 1990, p. 3.

Elogio dell'ombra (occhiello *Uno scrittore parla del suo laboratorio narrativo e ne viene fuori un interesse per tutto ciò che è invisibile*), 17 febbraio 1991, p. 3.

Che straordinaria invenzione quell'Ettore Schmitz, 31 marzo 1991, p. 3.

Doppio decollo all'alba (occhiello *31 luglio 1944: Antoine de Saint-Exupéry parte per l'ultima missione. Daniele del Giudice ripercorre il suo volo*), 18 agosto 1991, pp. 15-16.

Idrovolanti, i dinosauri del nostro secolo, 13 ottobre 1991, p. 3.

Io, promosso dalla commissione. Non so se sia un titolo di merito, 11 novembre 1991, p. 13.

Ma la realtà abita ancora qui?, 2 febbraio 1992, p. 1.

Va in pezzi la forma romantica del sentimento (occhiello *Solo Zeno, bugiardo solare, può avvalersi del formidabile salvacondotto concesso dal Novecento, la psicanalisi – Uno strumento per non restare impigliati nel rimorso e nell'indignazione del proprio passato – Né Darwin, né socialismo: la lotta della vita avviene nella regione del desiderio*), 18 giugno 1992, p. 21.

Wenders, occhio per occhio (occhiello *Un romantico tedesco che contempla le rovine del secolo*), 19 ottobre 1993, p. 25.

Figure e psiche: il «favivì» del piccolo Hans [estratto dall'introduzione di Del Giudice alla nuova traduzione di Michela Marcacci de *Il piccolo Hans* di Sigmund Freud, Feltrinelli, Milano 1994], 13 giugno 1994, p. 21.

I saperi sono meno separati [commento di un articolo di Claudio Magris, *E lo scrittore aprì il libro della natura*], 23 febbraio 1997, p. 25.

Primo Levi: Sopravvivere per raccontare (occhiello *Al testimone del Lager si ponevano due compiti: prima di tutto salvare la vita e poi narrare ciò che aveva visto con i suoi occhi. L'autore della «Tregua» riuscì a farsi ascoltare perché per lui la verità si univa con la necessità letteraria*), 5 dicembre 1997, p. 31.

Del Giudice: così scrissi il romanzo del futuro (occhiello *L'autore racconta un «esperimento» che mescola scienza e letteratura*) [dialogo di Paolo Di Stefano con Daniele Del Giudice], 15 settembre 2003, p. 29.

Orizzonti mobili [dialogo di Claudio Magris con Daniele Del Giudice, in occasione dell'uscita per Einaudi di *Orizzonte mobile*], 1° marzo 2009, pp. 36-37.

Aveva ragione Totò: il limite ha una pazienza, 22 marzo 2020, p. 33.

2. Opere di Daniele Del Giudice

Lo stadio di Wimbledon, Einaudi, Torino 1983, con *Nota* di Italo Calvino.

Atlante occidentale, Einaudi, Torino 1985, nuova edizione del 2019, in appendice, *Taccuino di Ginevra*.

Dillon Bay. Un racconto militare, in *La metropoli difesa. Architettura militare dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*, a cura di Amelio Fara, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio Storico, Roma 1985, pp. VII-XXII.

Nel museo di Reims. Con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli, Mondadori, Milano 1988.

Naufragio con quadro, in *Daniele Del Giudice, Due racconti con un saggio di Giovanni Bardazzi*. Numero speciale di «Idra. Semestrale di Letteratura», II, 4, 1991, pp. 11-14, *Il melangolo*, Genova 1991.

Ritornare a Sud, in *Daniele Del Giudice, due racconti con un saggio di Giovanni Bardazzi*. Numero speciale di «Idra. Semestrale di Letteratura», II, 4, 1991, pp. 15-19, *Il melangolo*, Genova 1991.

Staccando l'ombra da terra, Einaudi, Torino 1994.

Come cometa, «Il Sole 24 Ore», 22 dicembre 1996.

Mania, Einaudi, Torino 1997 [comprende i racconti: *L'orecchio assoluto*, «Com'è adesso!», *Evil Live*, *Fuga*, *Dillon Bay*, *Come cometa*].

I-TIGI. Canto per Ustica, con Marco Paolini, Einaudi, Torino 2001.

Mercanti del tempo. Racconto in *Instaurer la mémoire: sous projet n. 5: mémoire, culture, mythes et textes fondateurs*, Colloque, Parigi, settembre 2003, a cura di Jean Bessière, Roma, Bulzoni, 2005.

Orizzonte mobile, Einaudi, Torino 2009.

In questa luce, Einaudi, Torino 2013 [raccolta di saggi di Daniele Del Giudice].

I racconti, Einaudi, Torino 2016 [raccolta di tutti i racconti di Daniele Del Giudice già pubblicati: i racconti di *Mania* e *Nel museo di Reims*, *Mercanti del tempo*, *Naufragio con quadro*, *Ritornare a Sud* e due inediti: *Popiove*, *Di legno e di tela* e «*Fitness*» delle

emozioni nel ritratto, pubblicato nel catalogo della mostra veneziana *Ritratti* di Serena Nono, ottobre 1999].

Parole, Amos Edizioni, Venezia-Mestre 2020.

Staccando l'ombra da terra, con testi di Massimo Cacciari, Roberto Ferrucci, Ernesto Franco, Claudio Magris, Cesare Segre, Antonio Troiano, Einaudi-RCS MediaGroup, Milano 2022.

3. Saggi e articoli sulle opere di Daniele Del Giudice

Giulio Nascimbeni, *Un romanzo per risolvere l'enigma del «non scrivere»*, [recensione di *Lo stadio di Wimbledon*], «Corriere della Sera», 1° giugno 1983, p. 15.

Piero Citati, *E dalla materia uscì il testo* (occhiello *Il nuovo romanzo di Daniele Del Giudice*), «Corriere della Sera», 9 novembre 1985, p. 3.

Alberto Bevilacqua, *Calvino Barone rampante*, «Corriere della Sera», 23 febbraio 1986, p. 25.

Giorgio De Rienzo, *E il pittore prese la penna* (occhiello *Quindici storie di Arduino Cantafora*), «Corriere della Sera», 7 agosto 1988, p. 13.

Wim Wenders, *Una volta*, con prefazione di Daniele Del Giudice, Socrates, Roma 1993.

Cesare Segre, *La grammatica del cielo – Scrivere è un po' come volare* (occhiello *Elzeviro – Esce il nuovo libro di Daniele Del Giudice*), «Corriere della Sera», 21 ottobre 1994, p. 35.

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

Del Giudice Daniele, *L'occhio che scrive*, recensione a *Palomar*, in «Rinascita», 20 novembre 1984, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di Marco Belpoliti, Marcos y Marcos, Milano 1995, pp. 176-179.

Donà Massimo, *Sul vedere obliquo: note su Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*, in «Aut Aut: Rivista di Filosofia e di Cultura», 271-272, 1996, pp. 184-192.

Alessandro Cannavò, *Cantanti con le ali bruciate. Va in scena il caso Ustica* (occhiello *Debutti – A Norimberga spettacolo sulla tragedia del DC9 Itavia*), «Corriere della Sera», 20 febbraio 1997, p. 37.

Paolo Di Stefano, *Guglielmi, stroncatore solitario* (occhiello *Un giustiziere contro Del Giudice*), «Corriere della Sera», 19 maggio 1997, p. 27.

Fiorella Minervino, *Il Grinzane a Daniele Del Giudice* (occhiello *Ieri i supervincitori: il cinese Yu Hua miglior narratore straniero*), «Corriere della Sera», 14 giugno 1998, p. 29.

Paolo Conti, *L'arte contemporanea finisce in caserma* (occhiello *Progetti – Un concorso per trasformare la «Montello» – Presiede la Giuria Daniele Del Giudice*), «Corriere della Sera», 17 luglio 1998, p. 31.

Zublena Paolo, *Vedere, mentire, sentire. “Nel museo di Reims” di Daniele Del Giudice*, in *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di Marcello Ciccuto e Alessandra Zingone, Viareggio (Lucca), Baroni, 1998, pp. 863-867.

Marisa Fumagalli, *Venezia, ricomincia dalla lettura* (occhiello *Eventi: Parte a giugno «Fondamenta», una serie di incontri con i protagonisti della cultura, ne parliamo con Daniele Del Giudice*), «Corriere della Sera», 30 gennaio 1999, p. 29.

Cesare Medail, *Matvejevic e Augé: due modi per dire esilio* (occhiello *Confronti: Si è aperta ieri a Venezia «Fondamenta», quattro giorni di incontri fra autori e lettori*), «Corriere della Sera», 4 giugno 1999, p. 35.

Donata Righetti, *Del Giudice, sulle ali della scienza* (occhiello *L'invenzione del millennio. Dal volo dei fratelli Wright alla cerniera lampo e all'aspirina. Il catalogo di uno scrittore che ama la tecnica*), «Corriere della Sera», 28 agosto 1999, p. 27.

Claudia Provvedini, *Paolini, in scena i misteri di Ustica* (occhiello «Dopo la tragedia del Vajont spiegherò lo schianto del DC9»), «Corriere della Sera», 2 aprile 2000, p. 36.

- Zublena Paolo, *L'inquietante simmetria della lingua – Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 119-147.
- Iovinelli Alessandro, *Il doppio nella scrittura: Da Saint-Exupéry a Del Giudice, tra cielo e mare, alla ricerca di sé stessi*, in *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari*. Collana della «Rivista Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», 1, 2004, a cura di Morana Čale, Sanja Roić e Ivana Jerolinov, Zagabria, FF Press, pp. 506-516.
- Del Giudice Daniele, Ivano Dionigi, Umberto Eco, Gianfranco Ravasi, *Nel segno della parola*, a cura di Ivano Dionigi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2005.
- Antonello Pierpaolo, *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*, «Annali di Italianistica», vol. 23, 2005, pp. 211-231.
- Klettke Cornelia, *Attraverso il segno dell'infinito – Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Franco Cesati Editore, Firenze 2008.
- Guiso Angela, *Il compromesso della modernità: la scrittura di Daniele Del Giudice tra "attualità" e "tradizione"*, «Bollettino '900», Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna, n.1-2, 2010.
- Pietro Citati, *Nafragare nella luce (occhiello Del Giudice unifica le contraddizioni. Lasciando il mistero)*, «Corriere della Sera», 10 febbraio 2013, p. 27.
- Volpe Sandro, *Lo stadio di Wimbledon: per una teoria dell'adattamento*, «Studi novecenteschi», XL, 86, luglio-dicembre 2013, pp. 367-376.
- Mellarini Bruno, *Tra spazio e paesaggio: Daniele Del Giudice, dallo Stadio all'Atlante*, «Sinestesieonline», n. 16, anno V, agosto 2016, pp. 1-18.
- Roberto Ferrucci, *Rileggiamo Del Giudice: È un regalo*, «Corriere della Sera», 11 luglio 2019, p. 36 [Elzeviro: *per i 70 anni di Daniele*].
- Roberto Ferrucci, *Un autore che lavorava «con» e «per» le parole*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2020, p. 33.
- Marisa Fumagalli, *«Stile e leggerezza», a Daniele Del Giudice il Campiello alla carriera (occhiello L'annuncio – Allo scrittore il riconoscimento speciale che gli sarà consegnato il 4 settembre all'Arsenale di Venezia, durante la finalissima del premio letterario)*, «Corriere della Sera», 28 luglio 2021, p. 32.
- Mellarini Bruno, *Tra spazio e paesaggio, studi su Calvino, Biamonti, Del Giudice e Celati*, Amos Edizioni, Venezia-Mestre 2021.
- Paolo Di Stefano, *Per premiare Del Giudice non è mai tardi*, «Corriere della Sera», 7 agosto 2021, p. 36.
- Paolo Di Stefano, *Daniele Del Giudice. Il fuoco della leggerezza (occhiello Addio allo scrittore alla vigilia del Campiello. L'esordio nel segno di Calvino, i romanzi, il volo)*, con contributi di Roberto Ferrucci, Ernesto Franco, Marisa Fumagalli, Claudio Magris, Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 3 settembre 2021, pp. 36-37.
- Roberto Ferrucci, *Così lucido e divertente. Perché dobbiamo leggerlo e rileggerlo e consigliarlo...*, «Corriere della Sera», 3 settembre 2021, p. 37.
- Luce e ombra – Leggere Daniele Del Giudice*, Amos Edizioni, Venezia-Mestre 2021, [contenente saggi di Cristina Benussi, Gianfranco Bettin, Massimo Donà, Caroline Lüderssen, Claudio Magris, Alessandro Melchiorre, Bruno Mellarini, Alessandro Scarsella].
- Agostini Riccardo, *Daniele Del Giudice e «la varietà di "tutto il resto"»*, «Quaderni Veneti», vol.10, 2021, pp. 79-111.
- Vettori Pierpaolo, *Un uomo sottile*, Neri Pozza, Vicenza 2021.
- Paolo Di Stefano, *Le bizzarre ragioni della memoria*, «Corriere della Sera», 7 settembre 2021, p. 31.
- Baratta Aldo, *La temporalità quantistica di Daniele Del Giudice. Verso una simultaneità delle azioni*, Università la Sapienza, Roma 2021 [atti del Convegno Seminario permanente di narratologia "Tempora", 20-22 ottobre 2021, Milano].
- Massimo Cacciari, *Volare oltre il quaggiù (occhiello Del Giudice, In viaggio cercando l'imprevedibile)*, «Corriere della Sera», 31 agosto 2022, pp. 38-39.