

«È ESATTAMENTE QUESTO SCARTO, LO SCARTO CHE JUNG MISURAVA TRA L'AQUILA DI GIOVE E L'AEROPLANO, CHE PERMETTE DI NARRARE SEMPRE E ANCORA DELLE STORIE¹.»

Sulla soglia tra visibile e invisibile

Letteratura e scienza in *Atlante occidentale* di Daniele Del Giudice

MÓNIKA VARGA

OLTRE IL VISIBILE.
UN INCROCIO TRA LETTERATURA E REALTÀ.

«A me interessa la parte in ombra, notturna, delle storie e della lingua, perché è lì che passano mistero, conflitto e abbandono. Per produrre ombre occorre luce, parecchia luce: almeno per me è necessaria una cura 'luminosa' del linguaggio, un ascolto profondo, un non ingombro della pagina. Mi pare che solo così si possano costringere i gesti, i sentimenti, le cose a *mostrarsi*, con la loro aderenza al mondo. Insomma, si tratta di lavorare il linguaggio fino a renderlo invisibile. È come stare in bilico su una contraddizione: si può narrare solo attraverso il linguaggio, ovviamente, ma del linguaggio conta solo tutto ciò che lo 'buca'²» – ci dice Daniele Del Giudice³ del suo laboratorio narrativo.

L'arte narrativa dunque è una sorta di magia, un'evocazione dell'invisibile⁴, una specie di «trafugamento», di «spaccio delle salme⁵»: quello che importa in un'immagine narrativa non è l'immagine in sé, ma la quantità di passione e di invisibile che quell'immagine-cadavere⁶, quello «sporco» dell'invisibile sopporta, che essa ricrea nel momento stesso in cui si mostra attraverso le parole. È proprio nel margine di invisibile attorno alle immagini rese visibili dal racconto che scatta qualcosa, che si produce un sentimento nuovo, che passa e si custodisce il mistero. Ed è di quel margine che lo scrittore deve avere la massima cura:

«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 frase⁷.»

L'avanzamento della storia dell'umanità è un itinerario verso la visibilità, che conquista la sua prima grande vittoria con Gutenberg. Da quel momento, essa è revocabile ogni volta che si vuole. Oggi viviamo in un'epoca di visibilità quale non c'è mai stata. Paradossalmente, quest'epoca del totale vedere implica un invisibile profondo, nascosto e misterioso. L'interesse dello scrittore porta sul mutamento perenne dei sentimenti che il vivere in questa nuova epoca, in questa nuova soglia produce, prima nello scrittore nello scrivere il libro e nei suoi personaggi e dopo, magari, nei lettori. Il sentire è inteso in senso ampio: significa «l'affezione, la percezione, la dimensione intellettuale, le relazioni tra le persone e tra le cose⁸.»

1. (PRE)SENTIRE UNA CRISI AGLI SGOCCIOLI

In questa zona si muovono i protagonisti del suo romanzo *Atlante occidentale*⁹, pubblicato presso Einaudi nel 1985, vincitore del premio Comisso, tradotto in molte lingue, e che sta per uscire anche in edizione bilingue italo-ungherese¹⁰ nella traduzione di Ferenc Szénási.

Ira Epstein, uno dei protagonisti, anziano scrittore anglo-tedesco, diventa «visionario di quello che c'è¹¹» vedendo direttamente le storie che una volta avrebbe raccontato. Epstein parla della geografia quando dice che scriverà un *Atlante della luce*, proprio perché ha capito di esser stato uno scrittore delle relazioni tra gli uomini mediate dalle cose (ha scritto un *Atlante delle andature*) e ha capito che le cose stanno cambiando nella loro sostanza, stanno diventando non materiali, il che trascina con sé una caduta delle barriere solide, un totale cambiamento anche del nostro modo immaginativo, esistenziale e sentimentale di reagire alle persone e alle cose. Ha capito che tutto sta diventando luce, ma non la luce che illumina gli oggetti e le persone, ma la luce che rimane fine a se stessa, che viene ingoiata, una luce autosufficiente. Epstein non è uno che ha rinunciato a scrivere, è uno che si è trovato al di là della scrittura, in una visione istantanea continua di quello che una volta avrebbe visto scrivendo. Questo suo esperimento l'unisce a quello di Pietro Brahe, l'altro protagonista di *Atlante occidentale*.

Pietro Brahe, giovane fisico italiano, lavora al CERN di Ginevra, all'interno del grande anello di accelerazione di particelle, il LEP, che corre sotto terra, tra Svizzera e Francia, per trenta chilometri. Lavora sulla materia infinitamente piccola per cui non c'è più immagine, non c'è più icona, che diventa pura energia, pura luce.

Toraldo di Francia parla, a proposito dei micro-oggetti, di un nuovo modo di vedere: «Alcune particelle non hanno carica elettrica, sono neutre e non lasciano traccia alcuna. Eppure il fisico le vede lo stesso!¹²» In realtà, più che vedere l'oggetto lo scienziato vede l'effetto fisico costituito dall'oggetto, ma quell'effetto diventa la forma della 'visibilità' dell'oggetto stesso, l'unica forma di possibile visibilità concessa dai micro-oggetti fisici.

Del Giudice mette in scena i rispettivi laboratori inventivi, i modi e le tecniche per dirigere le singole indagini, aprendo così lo sguardo alla fucina della scoperta e della scrittura. Per mezzo delle scoperte fisiche del '900, si è arrivati anche oltre lo stesso Einstein, verso la meccanica quantistica e le simmetrie della fisica subatomica, il che ha trascinato con sé una ridefinizione di molte categorie concettuali.

«Il vedere ossessivamente rimbalza di pagina in pagina per tutto il libro: il vedere del fisico attraverso i suoi strumenti, il vedere dello scrittore che è ormai illuminazione senza scrittura. Ed entrambi i rappresentanti delle 'due culture' sembrano presentire che la crisi è agli sgoccioli, che una grande riunificazione all'insegna della continuità o del senza soluzione di continuità veleggia all'orizzonte», quello che li accomuna è che «ambidue stanno cercando di vedere (quindi di descrivere) qualcosa che non ha nulla a che fare con il linguaggio tradizionale¹³», qualcosa che si può, che è necessario sentire.

«„E allora? Il suo esperimento?“ disse Epstein senza staccare lo sguardo dall'orizzonte. [...] 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 abbia paura di disorientarmi, dato che ciò di cui lei parla è in effetti del tutto fuori dal mio orientamento¹⁴.“

«Lei riesce a capire? Riesce a sentire? Avrei voluto dirgli [a Brahe]: 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 pura 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?¹⁵» – riflette Epstein.

Anche il colonnello di *Dillon Bay*, uno dei racconti di *Mania*, vuole condurre l'io narrante proprio sul «sentire»: «Mi piacerebbe condurla fino al punto in cui si smette di capire, si smette di immaginare; io vorrei condurla dove si comincia a sentire¹⁶». Questo proposito viene confermato dalla citazione foscoliana apposta in limine al libro: «Notate che la 'mania' deriva dal troppo sentire.»

Il ribadimento al «sentire» costituisce la parola chiave anche del racconto *Come cometa di Mania*: «La vedi meglio, adesso?, la vedi più vera? La vedi?... La senti?...¹⁷»

Atlante occidentale è un romanzo 'programmatico' volto verso nuove intenzioni, nuove visioni, nuovi possibili esiti della scrittura che rimane anche frenato a questo livello di programmazione. I modelli della scienza servono non solo alla descrizione del variegato reale degli scienziati ma anche dell'articolato mondo delle sensazioni; il *corpus* scienza-letteratura può diventare una nuova categoria del

conoscere, un nuovo modo più articolato di avvicinarsi ai problemi e alle loro soluzioni.

2. LETTERATURA E SCIENZA: DUE CODICI DIVERSI DELLA LEGGE

La peculiarità di *Atlante occidentale* ci sembra riconoscibile soprattutto nel fatto che per la prima volta non troviamo scienza *nella* letteratura come è successo per Calvino, ma il romanzo mette in scena direttamente il rapporto stesso fra scienza e letteratura, le capacità reciproche di penetrazione della realtà. «La fisica e la narrazione sembra che ci diano da un pezzo la stessa informazione con codici diversi – scrive Ottavio Cecchi. – E ciò non ha niente a che vedere con la vecchia questione delle due culture¹⁸.» Per dare una visione organica della realtà bisogna esplorare più codici contemporaneamente, una contaminazione forte fra codici. Lo stesso Del Giudice rifiuta un'analisi del suo lavoro come rapporto tra le due culture: «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 Valéry 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 nessun'altra cosa: tanto più è letteratura tanto meglio è¹⁹.» In effetti non abbiamo a che fare con «due culture»: *Atlante occidentale* è già ben oltre. Come da *Two cultures* di Snow si arriva oggi alla raccolta di saggi di George Levine, espressivamente intitolata *One culture*, così anche Del Giudice approda ad una unificazione che non vuol dire mera equivalenza: la scienza continuerà a essere sempre ben distinta dalla letteratura, esse continuano a rimanere in una tensione bipolare che non annulla le diversità ma le rende feconde. I protagonisti di *Atlante occidentale*, Brahe e Epstein, il fisico sperimentale e lo scrittore hanno «tutti e due a che fare con la Legge»:

«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». [...]

«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 Legge²⁰».

A proposito dei due linguaggi, Del Giudice sottolinea la distanza abissale, non più recuperabile fra linguaggio scientifico e linguaggio letterario, nello stesso tempo cerca di 'sfruttare' a fini letterari le reciproche tensioni, nel tentativo di stabilirne una continuità in sede poetica, una certa conciliazione, un disperato recupero dell'unità fra questi due linguaggi. Appare forte nello scrittore romano l'oscillazione fra questi due poli: diversità *versus* continuità-identità.

3. UNA NUOVA VISIONE DELLA REALTÀ

Atlante occidentale, come altre opere di Del Giudice, è permeato dalle acquisizioni più recenti della nuova descrizione della fisica contemporanea: la materia strettamente legata all'energia e non più vista nella sua certa entità, ma come posizione di probabilità e possibilità, di virtualità esistenziale; uno spazio-tempo non più assoluto ma relativo; lo spazio che, a certe scale di grandezza, assume aspetti di irraggiungibilità pluridimensionale; il tempo che in certe condizioni si biforca²¹ e può riprendere il verso opposto a quello di partenza, ripercorrendo il passato.

3.1 UN CONTINUO PASSAGGIO TRA PROBABILITÀ E IMPROBABILITÀ

Del Giudice parla di una componente perennemente probabilistica della scrittura: il linguaggio dovrebbe essere usato «in una dimensione di probabilità, e con un certo stupore, lo stupore che il linguaggio e le storie aggancino ogni volta probabilmente e forse anche misteriosamente, ciò che chiamiamo la «realtà»²².

Condivide non poche analogie con la cultura post-einsteiniana del '900 anche la distinzione fra *mimesis* e *phantasia* come forme di rispecchiamento e rappresentazione della realtà:

«io mi sento vicino all'idea asianica secondo cui il linguaggio e la realtà sono invenzioni e procedura. La *phantasia* ha un'idea procedurale, cioè un'idea assolutamente probabilistica del rapporto tra parole e cose. Ricorderete il «quadrato magico» o la «qabbala simplex», che sono all'opposto esatto della *mimesis* della realtà.[...] La narrazione, il racconto, le parole sono procedure per agganciare la realtà, per inventarla; ma tale proceduralità ha col mondo che ci circonda un rapporto molto probabilistico».²³

Il fine della storia di *Atlante occidentale* è appunto un nuovo sentimento, «un sentimento, né progressista né nostalgico, nel passaggio continuo dalla improbabilità alla probabilità, dalla probabilità alla improbabilità. E la continua reversibilità delle cose»²⁴. Tutto si gioca sulla soglia della (im)probabilità.

Epstein dice a Brahe:

«Forse quello che più mi piace delle cose di cui lei si occupa è che un'idea o un modello non vengono mai abbandonati del tutto; forse perché non sono veri, ma probabili. Forse la probabilità è una grande forma di rispetto, vicina a ciò che accade fino alla coincidenza, eppure separata».²⁵

Similmente, il viaggio tra persone e cose alla ricerca del segreto del silenzio di Bobi Bazlen, un intellettuale di altissimo livello, del romanzo *Lo stadio di Wimbledon*, non sembra altro che «un'intermittenza tra la probabilità e l'improbabilità»,²⁶ un «passaggio guidato dalla logica dei possibili, dove un personaggio perennemente sospeso tra opzioni e rifiuti affida la sua scelta non a una descrizione ma a un movimento inerziale»;²⁷

«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 sufficienti».²⁸

È una zona, un limite altrettanto estremo che diventa l'unica zona di lavoro tormentoso per i personaggi di *Staccando l'ombra da terra*. Questa volta tra l'essere e il non essere, tra la quota e la catastrofe, il mistero che l'uomo contemporaneo ha il compito di indagare, e la conoscenza che procede per l'errore:

«Tra l'essere e il non essere ancora in volo c'è una zona franca di secondi, di miglia, di altitudine, quella è la nostra zona, Bruno, noi lavoriamo lì, quello è il nostro posto».²⁹ E «A te però toccava di essere signore di quel piccolo limite, sempre che ti interessasse ancora arrivare sul VOR, e magari anche a casa».³⁰

Tramonta l'immagine dell'uomo dell'800 capace o che aveva la boria di essere capace di conoscere, di «percorrere l'infinita molteplicità delle variabili mantenendo un assetto³¹». Ormai sembra un'impresa sempre più impossibile la signoria di quel piccolo limite, di quel filo nel «turbine della disgregazione caotica», per cui «ricongiungere la propria ombra a terra è un'arte e una sapienza che si sta rendendo sempre più difficile, sempre più contrastata.»³²

Il passaggio dall'improbabilità alla probabilità, e viceversa, si avvera soltanto in uno dei giochi della reversibilità che caratterizza la visione relativistica, multiforme, della realtà del '900. Scompare ogni confine tra soggetto e oggetto, dentro e fuori, naturale e artificiale, presente e passato, in un mondo che appare sempre di più come un campo di forze invisibili.

3.2 INDISTINGUIBILITÀ TRA SOGGETTO OSSERVANTE E OGGETTO OSSERVATO

Lo stesso Del Giudice afferma:

«Quindi non credo nella descrizione come forma di aderenza al mondo, ma credo nella descrizione come forma narrativa, perché solo la descrizione mi permette di tenere intrecciate una complessità di relazioni e di dar conto del fatto che tra osservatore e cosa osservata c'è indistinguibilità e reversibilità.»³³

Conseguentemente al principio heisenbergiano, era nata nella fisica atomica la perdita di definizione del limite cartesianamente sancito fra oggetto osservato e soggetto osservante. Queste posizioni epistemologiche di reversibilità e interscambiabilità heisenbergiana fra oggetto e soggetto (in cui il soggetto diviene riducibile a una rete di relazioni), fra osservatore e osservato vengono narrativamente rese da Del Giudice con operazioni semplici e efficaci. Per esempio, descrivendo il decollo di un aereo e un volo dal punto di vista dell'aria:

«Brahe fece un cenno al meccanico che fece un cenno contro il cielo ancora rosso. Da quel momento l'aria non fu più la stessa: cercò l'elica, cercò l'aereo, aderì alle ali e

alla fusoliera e ai piani di coda formando un velo immobile, un primo strato sul quale gli altri scorrevano con viscosità e cominciavano a spingere e a fare resistenza, [...] l'aria premeva e s'ingolfava secondo angoli fissi lungo le parti fisse, secondo angoli mobili lungo le parti mobili, forzando la mano di Epstein sul volantino, i piedi di Brahe sulla pedaliera; l'aria divenne sempre più cosa e sostentamento, e a tre quarti della pista li tirò su. Fece tutto questo perlopiù restando ferma, nel proprio punto di vista.»³⁴

Questa tecnica viene poi ripresa in *Staccando l'ombra da terra*:

«Parole e nuvole, le indicazioni dell'Ente coincidevano [...] con quelle che tu stesso ricavavi dagli strumenti sforzandoti di tenere aghi e barrette centrati sul segnale del radiofaro, nuvole e parole, sulle nuvole s'era indagato per millenni, da poco ci si poteva volare dentro, vederle dall'interno, ma da quando si è dentro qualcosa non la si vede più, bisogna immaginarla dal di fuori, e del temporale, ora più modesto, che attraversavi a tremila piedi tu percepivi soltanto qualche balenio ovattato, come un ripieno luminoso delle nubi. Di una tempesta in mare avresti sofferto l'urlo e il fragore, qui nel tuo aereo eri contenuto e separato dagli elementi, eri tu la tempesta, nel suo punto di vista...»³⁵

La «reversibilità continua del punto di vista» non significa però «dubbio, non significa incertezza, non significa pluralismo, significa rendere l'interrelazione operante nella complessità». Il «vedere» non è più formato solo da un soggetto e un oggetto: «il mio modo di vedere deve, come dire, vedere molto di più la cosa e me, e tutto ciò che c'è in mezzo, compreso il fatto che ciò che io chiamo „le cose” e „me”, siano dei semplicissimi punti di riferimento e non abbiano alcuna consistenza.»³⁶

A differenza del romanzo psicologico, Del Giudice cerca di rappresentare i personaggi nella relazione tra loro e con le cose, anzi, vuole che essi si definiscano da soli, si conoscano attraverso gesti, movimenti, comportamento, portamento, cioè attraverso «psicologia in atto».³⁷ «Ho cercato di indicare fin dall'inizio del libro [*Atlante occidentale*] il desiderio di lavorare in una regione ancora più profonda, più fondamentale della psicologia, che riguarda coordinate spaziali, rapporto con lo spazio, distanze tra le persone».³⁸ Non è a caso che Epstein dice che «forse il vero centro del pensiero e del sentimento è nell'orecchio, dove ci sono gli ossicini dell'equilibrio»³⁹ e che la sua prima opera s'intitola *Atlante delle andature*: gli sembrava che il camminare, l'andatura fosse l'elemento più essenziale e più sintetico del comportamento degli uomini.

Secondo Del Giudice si dovrebbe stabilire «un circuito di amicizie»⁴⁰ con le cose e con le persone attraverso le cose, attraverso la comunanza tra il pensiero e il comportamento degli uomini che c'era nella costruzione delle cose quando le cose erano solide. Lo scrittore afferma che il '900 ha molto riflettuto sul soggetto e poco sull'oggetto il quale però muta e contribuisce a cambiare anche la forma dei rapporti e dei sentimenti. «Sono molto curioso degli oggetti che verranno perché saranno sempre meno oggetti e sempre più piccole domande metafisiche a cui nessuno di noi saprà rispondere».⁴¹ Sir James Jeans, fisico inglese esprime un pensiero simile: «L'universo comincia ad assomigliare più a un grande logos che a una grande macchina».⁴²

A questa mobilità dei rapporti tra soggetto e oggetto corrisponde una geografia analogamente complessa e reversibile.

3.3 SULLA SOGLIA TRA DENTRO E FUORI

Epstein parla della reversibilità di fuori e dentro quando dice: «come se io avessi aperto una porta credendo di entrare, e invece sono uscito» e «fuori e dentro non esistono più»⁴³.

I luoghi del romanzo *Atlante occidentale* sono sdoppiati nella loro percezione: «Come tutti, Brahe aveva una doppia immagine del luogo [...] La rotazione, la grande rotazione e circolarità del sotto non corrispondeva alla geometria del sopra e, per andare dove voleva andare, Brahe doveva passare da un ordine mentale all'altro, secondo un orientamento di immaginazione, e doveva farlo velocemente soprattutto se era in ritardo come adesso...»⁴⁴ «Questa doppia natura del luogo, con un dentro e un fuori, un esterno e un interno legittima la propensione dei personaggi a una percezione plurima e reversibile, realizzando una geografia mobile, le cui linee sembrano moltiplicarsi, riflettersi, fluidificarsi»⁴⁵ – scrive Marinella Colummi Camerino.

Sull'obsolescenza dei confini tra dentro e fuori parla anche il racconto *Dillon Bay*: «Pensavo a una dignità della fortezza. Io cominciavo a vedere la fortezza come una soglia tra fuori e dentro, un margine mobile nello spazio, elastico, tirato continuamente in qua e in là. Cominciavo a vedere la fortezza come una cosa meno rigida.»⁴⁶

Analagamente, in *Staccando l'ombra da terra*, ogni luogo diventa un punto reversibile, ogni posizione relativa, ogni viaggio una «tratta» senza connotazioni di arrivo e di partenza, un «partirearrivando»⁴⁷.

3.4 FLUIDITÀ TRA REALTÀ E IMMAGINAZIONE

C'è una indistinguibilità anche tra visione reale e visione mentale: «Il libro si chiude con una frase sul sentimento perché in fondo quello che Brahe opera è sì di vedere quello che vuole vedere»⁴⁸. Una fluidità caratterizza anche il naturale e l'artificiale: «non è più possibile una distinzione netta tra naturale e artificiale, l'artificio e l'artificialità entrano a far parte ormai della natura»⁴⁹.

Le variazioni sul tema dell'esperienza limite tra realtà e immaginazione, normalità e patologia è anche al centro di più racconti di *Mania*.

3.5 LA POLIMORFA VARIABILITÀ DEL FLUSSO TEMPORALE

Parallelamente l'uso dei tempi verbali mostra analogia con il tempo della fisica del '900.

«La nostra sintassi italiana è unica per capacità di snodo e di complessità, di accelerazione e di rallentamento, ha una modulabilità che nessun'altra sintassi europea possiede»⁵⁰.

Sotto questo profilo esaminiamo le seguenti frasi di *Atlante occidentale*:

«Bevevano succo di lampone [...]. Sopra lo specchio del bar un orologio [...] segnala le nove e un quarto. „È tardi per lei?“ ha domandato Epstein»⁵¹.

In *Atlante occidentale* ci troviamo di fronte a un evasivo passaggio da passati remoti a imperfetti, da presenti a passati prossimi con un'irruzione nel testo di tempi commentativi. Non c'è più il rapporto classico (nel senso di tempo dettato dalla meccanica classica) fra un tempo esterno misurabile, metronomico, invariabile e il flusso instabile della temporalità interiore angosciosa, ma si presenta una perdita di ogni riferimento assoluto, anche dal punto di vista del tempo⁵²; interno ed esterno sembrano insidiati dalla stessa polimorfa variabilità del flusso temporale. In questa prospettiva si deve sottolineare l'assoluta caduta della barriera istituita fra narratore demiurgo onnisciente e narrazione come fatto esterno e controllato da esso.

«Quest'uso dei tempi era quello che mi dava più velocità, più possibilità di spostamento, più mobilità d'occhio, di sguardo e di finzione all'interno di questa storia». «È chiaro che quando io uso un passato remoto, che è il tempo narrativo più tradizionale, il tempo della massima convenzione con il lettore, io lo lascio adagiarsi; quando invece uso il passato prossimo lo tengo più sulla corda, gli dico: non è una cosa accaduta, ma sta accadendo, potrebbe essere ma potrebbe anche non essere».⁵³

Un passato prossimo come segno della possibilità. A questo proposito è curioso osservare il commento di Pierpaolo Antonello:

«I micro-oggetti non hanno presente. Gli è negato. Agiscono nel futuro come campo di possibilità potenziali e nel passato prossimo. Non li governa il remoto, non sono narrativi, sono accaduti già prima di accadere. Il loro 'avvenire' è il registrato. Abitano un tempo che fluttua in avanti e recede all'interno ma di pochissimo. Un passato prossimo e un futuro anteriore. Il presente è il tempo del nucleo massiccio e materiale, del macrocosmo».⁵⁴

Quest'operazione particolare dei tempi verbali si inaugura in *Dillon Bay*:

«Dopo un'ultima rampa usciamo sulle mura. Seguivo dall'alto il filo delle montagne attorno, deserte e verde scuro; il sole entrò nella gola, tagliò le mura come una lama, colpì il quadrante in pietra che solo ora, girandoci per vedere dove finiva il raggio, scoprimmo su una torretta».⁵⁵

IN PASSAGGIO OLTRE

«Ciascuno, nel compiere il proprio naufragio, ha dato una spallata contro i limiti del linguaggio, spingendoli un po' più oltre, spingendo un po' più in là l'orizzonte in cui si incrociano ogni volta linguaggio e realtà, e ha dimostrato che la letteratura poteva essere un'altra cosa. In fondo un compito che uno si può dare è proprio quello di mostrare in ogni epoca e secondo i propri mezzi che realtà e linguaggio possono essere incrociati anche in un altro modo e compiendo quel modo fare il suo bel naufragio. L'importante è non fare

naufragio nello stesso punto dove in questo secolo si sono inabissati giganti, grandi navi, enormi transatlantici [...]. Questo forse si può fare: trovare un posto nuovo dove compiere un piccolo e personale naufragio».⁵⁶

Ci pare felicemente avvenuta «la spallata contro i limiti del linguaggio», il tentativo rischioso di «trafugamento di salme» di Daniele Del Giudice, la sua, ormai anche la nostra, piccola e personale operazione d'inabissamento. Del Giudice aspetta chiunque sul 'fiume del linguaggio' affinché possa sedersi nella sua piccola e personale barca, per passare oltre. «Allora mi fermo sul fiume e spero che qualcuno passi...»⁵⁷

NOTE

- 1 Daniele Del Giudice, *Elogio dell'ombra*, in «Corriere della sera», 17 febbraio 1991.
- 2 Alberto Sette, *Fuga dalla fiction*, intervista a D. Del Giudice, in «Rinascita», n. 2, 18 febbraio 1990.
- 3 Nato a Roma nel 1949, Daniele Del Giudice rappresenta un esempio di vocazione precoce. Il suo primo racconto, scritto, come lui dice, «per continuare a star dentro una storia che avevo letto», risale a quando aveva solo 11 anni. Agli inizi degli anni '80 si è trasferito a Venezia, dove vive. I suoi libri sono: *Lo stadio di Wimbledon* (Einaudi, 1983, Premio Viareggio e Premio Mondello), *Atlante occidentale* (Einaudi, 1985, Premio Comisso), *Nel museo di Reims* (Mondadori, 1988), *Staccando l'ombra da terra* (Einaudi, 1994, Premio Bagutta e Premio Selezione Campiello), *Mania* (Einaudi, 1997, Premio Selezione Campiello). Ha pubblicato inoltre saggi su Italo Svevo e Primo Levi, per il quale ha introdotto la nuova edizione delle *Opere complete* (Einaudi, 1997).
- 4 Questi termini sono di Joseph Conrad. D. Del Giudice, *Elogio dell'ombra*, in «Corriere della sera», 17 febbraio 1991.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Termine di Maurice Blanchot. *Ibidem*.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Il tempo del visibile nell'Atlante occidentale*, conversazione con Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Pastorino e Gian Luigi Saraceni, in «Palomar – Quaderni di Porto Venere», n. 1, primavera 1986, p. 78.
- 9 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, 1985. Il 3 dicembre 1995, per la rassegna Progetto Musica '95, è andato in scena al Teatro di Documenti *Atlante occidentale*. Musica di Alessandro Melchiorre, regia di Elisabetta Brusa.
- 10 I redattori dell'edizione *Noran* italo-ungherese sono Giorgio Pressburger e Ferenc Szénási.
- 11 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, p. 67.
- 12 Giuliano Toraldo di Francia, *I nomi e le cose*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 128.
- 13 Domenico Starnone, *Racconti di merci*, recensione a *Atlante occidentale*, in «L'Indice», n.10, dicembre 1985.
- 14 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, pp. 118–119.
- 15 *Ivi*, p. 77.
- 16 D. Del Giudice, *Dillon Bay*, in *Mania*, Einaudi, Torino, 1997, p. 111.
- 17 D. Del Giudice, *Come cometa*, in *Mania*, *op. cit.*, p. 126.
- 18 Ottavio Cecchi, *Dentro l'atlante del mondo*, recensione a *Atlante occidentale*, in «L'Unità», 1 novembre 1985.
- 19 D. Del Giudice, *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 70.20 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, pp. 73–74.
- 21 L'immagine scelta per la copertina di *Atlante occidentale* è infatti un locomotore bifronte che va in tutte e due le direzioni e che è simbolo del tempo con la doppia freccia di cui si parla nel libro.

- 22 D. Del Giudice, *Conversazione sugli animali parlanti*, in AA. VV., *Testi nella storia*, Atti del Convegno Nazionale di Studi e aggiornamento sulla Letteratura Italiana, Edizioni Bruno Mondadori/Università di Pavia, Milano, 1993, p. 194.
- 23 *Ivi*, p. 193.
- 24 D. Del Giudice, *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 89.
- 25 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, p. 92.
- 26 D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi, 1983, p. 9.
- 27 Marinella Colummi Camerino, *Daniele Del Giudice: narrazione del luogo, percezione dello spazio* in «Strumenti critici» / a. XIV, n.1, gennaio 1999, p. 69.
- 28 D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, *op. cit.*, p. 9.
- 29 D. Del Giudice, *Manovre di volo* in *Staccando l'ombra da terra*, Einaudi, Torino, 1994, p. 94.
- 30 D. Del Giudice, *Fino al punto di rugiada*, in *Staccando l'ombra da terra*, *op. cit.*, p. 82.
- 31 D. Del Giudice, *E tutto il resto?*, in *Staccando l'ombra da terra*, *op. cit.*, p. 35.
- 32 Pierpaolo Antonello, *Microfisica del racconto*, in «Nuova Corrente» XLII (1995), p. 146.
- 33 D. Del Giudice, *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 85.
- 34 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, pp. 113–114.
- 35 D. Del Giudice, *Fino al punto di rugiada*, in *Staccando l'ombra da terra*, *op. cit.*, p. 80.
- 36 D. Del Giudice, *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 87, p. 79.
- 37 *Ivi*, p. 72.
- 38 *Ivi*, p. 73
- 39 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, p. 158.
- 40 D. Del Giudice, *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 90.
- 41 Andrea Guermandi, *Parole e cose per ricostruire*, intervista con Del Giudice, in «L'Unità», 11 febbraio 1995.
- 42 Sir J. Jeans, *The Mysterious Universe*, Cambridge, 1937.
- 43 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, p. 77.
- 44 *Ivi*, p. 41.
- 45 Marinella Colummi Camerino, *op. cit.*, p. 75.
- 46 D. Del Giudice, *Dillon Bay*, *op. cit.*, p. 113.
- 47 D. Del Giudice, *Manovre di volo*, *op. cit.*, p. 89.
- 48 D. Del Giudice, *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 83.
- 49 *Ivi*, p. 84.
- 50 D. Del Giudice, *Conversazione sugli animali parlanti*, *op. cit.*, p. 193.
- 51 D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, p. 15.
- 52 Quando Epstein parla a Brahe dell'incontro fra Kafka e Einstein gli parla del tempo lineare, irreversibile, il tempo fratto, cioè il tempo in senso benjaminiano, il tempo ora, il tempo parallelo, l'ucronia, quindi il fatto che esiste un tempo parallelo per cui quello che non si è realizzato potrebbe realizzarsi. Cfr., D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, *op. cit.*, p.74, e *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 69.
- 53 D. Del Giudice, *Il tempo del visibile...*, *op. cit.*, p. 75.
- 54 Pierpaolo Antonello, *Microfisica del racconto*, *op. cit.*, p. 137.
- 55 D. Del Giudice, *Dillon Bay*, *op. cit.*, p. 105.
- 56 D. Del Giudice, *Conversazione sugli animali parlanti*, *op. cit.*, p. 195.
- 57 *Con Daniele Del Giudice lungo il fiume delle parole*, intervista in «Caffè letterario», 12 marzo 1999.