

# 10.

## VIAGGIO, NARRAZIONE E FORMA

APPUNTI SULLA «POETICA» DI DANIELE DEL GIUDICE

Un viaggiatore si avvicina a Trieste; il treno è fermo e il giovane che si era addormentato si sveglia:

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

Anch'io guardo fuori ma è difficile rendersi conto: siamo tra le rocce e il mare, in pieno paesaggio. Lui si gira sulla porta dello scompartimento, si aggiusta l'impermeabile tirando giù la divisa. Dice: «Manca solo un chilometro alla stazione, dopo la curva.

Se aspettiamo che salgano, da Trieste per il traino ci vorrà un'ora». Saluta, senza uscire. Sono appena all'inizio, e la disponibilità è ancora un'intenzione che non dovrei tradire subito. Così ho raccolto le mie cose e l'ho seguito.

Il brano citato ha il suo centro significativo nella parola «disponibilità» usata nell'accezione nuova di disponibile = «sensibile e aperto a esperienze nuove»<sup>1</sup>, così che disponibilità potrebbe essere tradotta in tede-

---

<sup>1</sup> M. Cortelazzo, P. Zolli (a cura di), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1980, vol. II, p. 350. Nella traduzione tedesca, *Das Land*

sco (scelgo il tedesco perché farò riferimento alla traduzione tedesca del libro) con il gruppo nominale «Bereitschaft zu neuen Erfahrungen»:

Ich stehe gerade erst am Anfang, und die Bereitschaft zu neuen Erfahrungen ist noch nichts weiter als eine Absicht, der ich nicht jetzt schon untreu werden sollte.

Il libro che inizia con quell'episodio, e che bisogna leggere lentamente e con spiccata attenzione per i particolari linguistici, è il primo romanzo di Daniele del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, pubblicato da Einaudi nel 1983 con presentazione di Calvino in quarta di copertina. Il giovane viaggiatore cerca, prima a Trieste e poi a Wimbledon, dove viveva Ljuba Blumenthal, una risposta all'enigma Bazlen<sup>2</sup>. Roberto Bazlen (Trieste 1900 - Milano 1965), leggendaria figura di lettore, scopritore di Svevo, amico di Saba e di Montale, acuto giudice di romanzi e saggi contemporanei – sono rimaste le sue schede di lettura prima per l'Einaudi e poi per la Casa Editrice Adelphi nata si può dire attorno a quelle schede –, quest'uomo, che rappresentava quasi l'incarnazione della coscienza letteraria più squisita, non scriveva. Cercare la risposta alla domanda perché Bazlen non scrivesse è, almeno a livello superficiale, il tema del romanzo. Lo individua anche Calvino nella sua nota critica:

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 d'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 defi-

---

*vom Meer aus gesehen*, München, Hanser, 1986, a cura di D. Leupold, troviamo la frase seguente priva di senso: «Ich war gerade erst am Anfang, und Bereitschaft zu zeigen ist eine Absicht, die ich nicht sofort aufgeben sollte».

<sup>2</sup> Su Bazlen si veda ora la raccolta degli *Scritti*, a cura di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1984.

nire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè di se stesso.

«Ricerca» e «scrittura» sono viste da Calvino come due momenti distinti, correlati separatamente al personaggio del romanzo; la motivazione, che potrebbe essere quella dell'autore – e come tale riconducibile a una intenzione rivolta alla forma –, diviene con ciò motivazione del personaggio trasformandosi di conseguenza in un tratto «privato». Qualora la persona con la curiosità nei confronti di Bazlen risiedesse a Trieste, infatti, non avrebbe bisogno di viaggiare.

Attribuire la motivazione «autorale» al personaggio significa, in questo caso, svuotare la metafora del viaggio, dei ripetuti viaggi a Trieste che servono da struttura portante alla prima parte del testo, con le giornate di visita alla città, incorniciate, per così dire, dal viaggio di andata e di ritorno in treno.

A questo elemento «debole» a livello della significazione corrisponde un elemento altrettanto debole a livello linguistico. Il romanzo è, infatti, narrato usando il passato prossimo al posto del tempo narrativo usuale, il passato remoto. Certo, il lettore può anche non accorgersi di questo elemento stilistico e può, leggendo, per così dire «riscrivere» il testo nel tempo verbale più vicino alle sue aspettative. Si tratta di un normale intervento di aggiustamento da parte del lettore, un intervento che crea sintonia tra lui e il resto, eliminando una presunta infrazione del testo. Come del resto è stato fatto nella traduzione tedesca del romanzo:

Così ho raccolto le mie cose e l'ho seguito. «Deshalb suchte ich meine Sachen zusammen und folgte ihm», in luogo di «So habe ich meine Sachen genommen und bin ihm gefolgt».

Questo esempio – l'ultima frase della citazione iniziale – dimostra come un cambiamento dei tempi verbali influisca anche su altri elementi significativi della stessa frase: nella frase tedesca narrata al preterito risulta rafforzato il legame causale con il contesto che precede e troviamo la congiunzione *deshalb* («perciò») in luogo del *so* semanticamente più opacizzato.

La frase che usa il passato prossimo interrompe il flusso della narrazione per ristabilire un legame con il «mondo»; si tratta ben di un

«commento» – per ricordare la dicotomia introdotta nell’analisi semantica del testo da Harald Weinrich<sup>3</sup> – e non di un atto del «narrare». Il commento ha il proprio centro nello *hic et nunc* del parlante e non all’interno del mondo possibile della narrazione. «Ogni frase è un presente», ha osservato Sartre nella sua magistrale analisi de *l’Entrançer*, mettendo in rilievo l’effetto stilistico ottenuto narrando al *parfait composé*:

Ma non un presente indeciso che faccia macchia e si prolunghi un po’ sul presente che lo segue. La frase è netta, senza sbavature, chiusa in sé; è separata dalla frase successiva da un niente [ ... ]. Tra ogni frase e la successiva il mondo si annulla e rinasce: la parola, appena sorge, è una creazione ex nihilo; una frase dello Straniero è un’isola. E noi ruzzoliamo di frase in frase, di nulla in nulla. È per accentuare la solitudine di ogni unità di frase che nella sua narrativa Camus ha scelto il passato prossimo. Il passato remoto è il tempo della continuità<sup>4</sup>.

Questo giudizio è stato contestato da Harald Weinrich: «Ma Albert Camus non ha voluto quel carattere da «isola» delle proprie frasi come invece presuppone Sartre. Si ha addirittura l’impressione che il mancato flusso delle frasi al *passé composé* abbia creato notevoli difficoltà all’autore nel momento della scrittura. Camus si è opposto tentando di ottenere con altri mezzi il flusso che era impossibile raggiungere tramite i tempi verbali. Da qui l’ostinazione di mettere avverbi di tempo. L’intenzione di Camus è pertanto proprio opposta a quella che Sartre gli aveva voluto attribuire»<sup>5</sup>.

E in un altro passo Weinrich sottolinea quanto sia stato difficile per Camus mantenere rigorosamente il passato prossimo e che gli erano «scappati» ben cinque verbi al *passé simple*. Se il giudizio critico che a un autore siano «scappate» delle sviste è di per sé un giudizio sospetto, lo è tanto più nel caso di un romanzo dal rigore formale qual è

---

<sup>3</sup> H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, traduzione di M.P. La Valva, Bologna, Il Mulino, 1978.

<sup>4</sup> J.-P. Sartre, «Spiegazione de Lo Straniero di Camus» (pubblicato nel 1943, poi apparso in *Situations I* del 1947), in J.-P. Sartre, *Che cos’è la letteratura?*, a cura di F. Parioschi, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 62.

<sup>5</sup> H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971, p. 269. Manca nella traduzione italiana assieme a una sessantina di pagine.

---

l'*Etranger*. Sembra un giudizio tuttora legato allo sfondo di quella norma che Camus aveva infranto con il proprio romanzo. Generalizzando, infatti, la «deviazione» (l'uso del *passé composé*) si rafforza la norma (l'uso del *passé simple*), scartando l'ipotesi che la «deviazione» possa avere una sua funzione linguistico-stilistica autonoma. Nell'*Etranger* le frasi al *passé composé* hanno la funzione di ritagliare dei momenti collegati al protagonista/narratore il quale – per ricordare la felice metafora di Harald Weinrich – «osserva la propria vita come un brutto film».

Come era successo a suo tempo con l'*Etranger*, anche nella traduzione tedesca del romanzo *Lo stadio di Wimbledon* l'uso del tempo verbale è stato normalizzato secondo la tradizione narrativa sostituendo i tempi «irregolari» col preterito tedesco. Nella traduzione tedesca de l'*Etranger* il «Perfekt» appare solo nei casi in cui in francese si trovi un *passé composé* che sarebbe stato usato comunque, vale a dire, anche nel caso di un romanzo narrato «normalmente», che utilizza come tempo della narrazione il *passé simple*.

La prima frase nel libro di Camus, *Aujourd'hui, maman est morte* è stata pertanto tradotta da Goyert-Brenner con: «Heute ist Mama gestorben»<sup>6</sup>, e non con il verbo al preterito.

La traduzione tedesca del romanzo di del Giudice, «Das Land vom Meer aus gesehen» (Hanser 1986) è purtroppo troppo disastrosa per poter servire da punto di riferimento per una vera e propria analisi stilistica. Il testo tedesco è pieno di confusioni non solo di tempo, ma anche di luogo.

Wir sehen zu, wie das Topfsignal immer näher kommt, zum Zug hin immer größer wird; wir sahen, wie es sich vom Bahnhofsgebäude löste, dann konnte man das Dieselgeräusch hören (p. 7).

Nel testo italiano «marmotta» indica il traino che si muove nella direzione del narratore per raggiungere il treno fermo. Il punto di riferimento non è definito in relazione al treno – il treno in panne è rimasto alle spalle del narratore –, bensì in relazione all'osservatore.

---

<sup>6</sup> Prima edizione: Rauch, Düsseldorf 1957. In seguito il libro ha trovato larghissima diffusione tra i tascabili «rororo», Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1969.

---

Abbiamo visto la «marmotta» avvicinarsi, andava verso il treno, sempre più grande; l'abbiamo vista staccarsi dalla stazione, dopo si è sentito il rumore del diesel (p. 4).

La prima ricorrenza del Perfekt nella traduzione tedesca si trova addirittura in luogo di un presente nel testo italiano:

Wir sind bereits in der Ebene angelangt, beinahe in der Stadt. Während des letzten Stücks bin ich ein paar Fragen über die Gründe meines Hierseins ausgewichen. Ich möchte nicht darüber sprechen, und eigentlich war ich ja auch noch gar nicht richtig angekommen (p. 7).

Ormai siamo in piano, quasi in città. Nell'ultimo tratto ho evitato un paio di domande indirette sul perché vengo qui. Non vorrei parlarne e in fondo non sono nemmeno arrivato (p. 5).

Nel brano tedesco il piuccheperfecto *ich war angekommen* viene recepito dal lettore come una specie di segnale di finzione narrativa perché questa è l'unica funzione che esso può svolgere in quel contesto. Il presente, invece, con la sua polivalenza perde proprio quel tratto che risulta rafforzato nel testo italiano: l'espressione della simultaneità rispetto al momento del parlare.

Si è soliti giudicare la ricorrenza del passato prossimo «narrativo» come mezzo stilistico che riflette l'influenza del linguaggio parlato. Se questa valutazione può anche essere sufficiente nei casi in cui si narra alla terza persona, non può riguardare casi quali *l'Etranger* e *Lo stadio di Wimbledon* narrati in prima persona. La prima persona permette, infatti, la creazione di uno spazio deittico in proprio. La funzione deittica dell'*ich* lega tra di loro parlante, spazio e momento temporale creando così un'isola – per riprendere la metafora usata da Sartre – non solo autonoma e resistente, ma in grado di rafforzarsi accogliendo dentro di sé altri enunciati.

La tesi che il passato prossimo «narrativo» si spieghi semplicemente come influenza del linguaggio parlato, conferendo al suo uso nel romanzo una mera funzione stilistica, confonde la disponibilità di una struttura – il fatto che essa esista davvero quale patrimonio linguistico di una determinata comunità di parlanti – e la sua funzione all'interno di un «uso» linguistico stabilito dalla volontà di un autore. Il fatto che esistano pure dei romanzi contemporanei narrati al passato prossimo,

dove l'uso del tempo non svolge o non sembra svolgere alcuna funzione peculiare, non può servire da argomento contro l'ipotesi che in altri casi invece la scelta del tempo verbale svolga una funzione formale ben precisa e riconoscibile come tale. Il giudizio «critico», oggi diffusissimo, che vede nell'uso del passato prossimo nient'altro che l'influenza del linguaggio parlato, lungi dall'essere un giudizio esauriente o soddisfacente, di fronte a casi «eccezionali» quali *l'Etranger* e *Lo stadio di Wimbledon* si rivela per quel che è, vale a dire un giudizio che sbarrare la via alla conoscenza del fatto letterario. Prima d'aver fatto il pur minimo tentativo d'interrogarsi sulla funzione che la scelta di un tempo verbale piuttosto che di un altro possa eventualmente svolgere nell'ambito di un determinato testo narrativo, si nega che quel dato empirico possa avere una funzione.

L'errore conoscitivo di fondo sta nel voler misurare un certo dato specifico per mezzo di uno strumento non specifico: in altre parole, la categoria «linguistica» non può sostituire una categoria specificamente «letteraria», in quanto il dato specifico non potrà essere descritto adeguatamente adoperando un apparato concettuale dalle maglie tanto larghe da lasciarsi sfuggire proprio lo specifico letterario.

Paradossalmente l'uso costante del «Perfekt» in un romanzo crea una infrazione più forte in tedesco di quanto non accada in francese o in italiano con i rispettivi tempi. Nell'area linguistica tedesca non c'è testo di Thomas Bernhard o di Peter Handke, come del resto di molti altri scrittori austriaci, svizzeri e bavaresi, che non usi con prevalenza il passato prossimo in luogo del passato remoto. Generalizzando l'uso del «Perfekt» – oggi ristretto agli autori meridionali – il fenomeno da «stilistico» diventerebbe «grammaticale», anzi, conviene precisare: il primo scrittore non meridionale che narrasse un suo romanzo al «Perfekt» – o il traduttore che traducesse *l'Etranger* o il libro di Daniele Del Giudice ricorrendo al Perfekt -, cambierebbe le regole della «grammatica del racconto» oggi accettate nella comunità linguistica tedesca.

Il passato remoto crea in duplice modo quella «continuità» di cui aveva parlato anche Sartre: da un lato, il tempo marcato come tempo narrativo serve da segnale di finzione che rimanda di continuo a quel mondo possibile che esso stesso concorre a creare, dall'altro segnala al lettore che è escluso da quel mondo. Col passato prossimo, invece, il mondo della creazione linguistica e lo *hic et nunc* del parlante entrano in

collegamento tra loro.

Accettare il passato prossimo quale tempo narrativo significa attualizzare nel racconto proprio il tratto specifico del passato prossimo, cioè il suo legame con il presente del parlante. Quel tratto diventa allora significato come qualsiasi altro elemento significativo del testo.

È proprio con una riflessione sul legame tra mondo e osservatore che si conclude l'ultima giornata triestina del narratore, il quale, prima di addormentarsi in treno, rivolge un pensiero al faro che si vede lasciando la stazione:

Ho guardato fuori il faro, bianco e monumentale: si poteva immaginare la traiettoria di quel lampo fino agli occhi in mare, e come li 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 (pp. 79-80).

Il romanzo ha come tema l'avvicinamento per gradi a una realtà nuova. Le giornate triestine del viaggiatore si esauriscono nello spazio di un giorno e sono nettamente delimitate dal sonno – tutte le giornate si concludono infatti con il visitatore che si addormenta sul treno durante il viaggio di ritorno. A questa «macrostruttura» del racconto corrisponde a livello di frase – o della «microstruttura» se la si vuole chiamare così – il singolo sguardo rivolto al mondo, uno sguardo aperto e critico, rivolto al nuovo per captarne l'essenza pur misurando la distanza della lontananza. Il singolo sguardo, delimitato dall'aprirsi e dal chiudersi delle palpebre, trova espressione, a livello formale del testo, nella singola frase costruita attorno al verbo usato al passato prossimo.

Tema della ricerca: le ragioni dell'uomo che non scriveva; macrostruttura del testo, le singole giornate trascorse a Trieste e scelta linguistica a livello di frase: l'uso del passato prossimo sarebbero, in questa prospettiva, tre elementi in perfetta sintonia, espressione di una «poetica», che altro non è che tensione verso la forma. Così, infatti, si conclude la ricerca stessa del narratore nel colloquio finale con Ljuba Blumenthal a Wimbledon: «Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno che scrive».

Dopo aver evitato le domande sulle ragioni del suo viaggio a Tri-



este, il narratore, continuando a parlare di cose tecniche con il suo interlocutore, ha occasione di ricordare un momento importante; sta raccontando d'aver visto montare un ponte autostradale che sembrava non potesse starci nello spazio destinatogli tra gli incastri:

alla fine c'è stato uno schianto secco, un boato nella valle e il ponte è andato a posto. All'ufficiale non ho detto che era stato un momento di assoluta simultaneità, in cui tutto appariva compresente (p. 5).

Il non-detto, la ragione sottaciuta del motivo che rende importante quell'episodio richiama il surrogato delle spiegazioni tecniche da parte dell'interlocutore: «ha distinto vari tipi di cemento, di campate, di martinetti, di portata». Ma questi particolari non riescono a occupare lo spazio del «senso» rimasto vuoto. Il narratore aveva raccontato l'episodio solo per la sensazione della simultaneità che egli aveva sperimentato assistendo al montaggio.

Sperimentare la stessa sensazione di simultaneità tra «le cose» e le frasi è l'utopia dello scrittore fallito o nel momento del fallimento. Come scrive del Giudice in un brillante articolo sotto forma di recensione a un libro «più probabile che vero», citando lo scrittore che aveva smesso di scrivere:

Quel sentimento, che per pudore avevo sempre costretto nella forma, adesso si esprimeva in una totale simultaneità con ciò che vedevo – oggetti, persone, situazioni – in una strada, in una casa, o non so. E fu straordinario sentir cessare il rumore delle oscillazioni tra memoria e invenzione<sup>7</sup>.

Tra ciò che si può raccontare e il raccontare si intromette la forma, così che ogni tensione verso la scrittura si realizzerà come tensione verso una forma. Il linguaggio non offre, tuttavia, alcuna forma pronta a esprimere la «simultaneità», la completa «aderenza» al mondo. Ogni attimo di vita si offre allo spettatore con la sua infinita massa di particolari e di dati. Chi guarda, chi vive, deve compiere delle scelte; chi racconta rende atto delle scelte compiute. La «distanza» che ci separa dal

---

<sup>7</sup> D. Del Giudice, *Un libro, uno scrittore più probabili che veri*, in «Paese Sera», 29 settembre 1982, p. 9.

---

mondo si misura, forse, anche in relazione a tutto ciò che è stato omesso dallo sguardo.

Nei momenti in cui il narratore si avvicina di più all'oggetto della propria ricerca, l'esigenza della forma diventa tanto impellente da superare i limiti della forma narrativa prescelta, cioè del narrare al passato prossimo assieme al presente o, addirittura come nel terzo di questi episodi, da superare la narrazione, la «scrittura», nel desiderio di usare la macchina fotografica: è il momento in cui il protagonista si trova all'interno dello stadio di Wimbledon in attesa di recarsi, per l'ultimo appuntamento, dalla persona che potrebbe chiarire il mistero. Nei due episodi precedenti invece, ambedue dominati dalla metafora del fallimento, il «naufragio» – tema centrale, del resto, dell'unico testo narrativo di Roberto Bazlen -, del Giudice sperimenta due modi del narrare ancora più lontani dalla «grammatica del racconto». Sono dei passi sulla strada utopica – cioè oltre i limiti – della narrazione, che tendono ad anticipare col pensiero non l'avvenimento – che si svolge comunque al di fuori dell'individuo -, bensì la circostanza che vede in perfetta coincidenza avvenimento e pensiero. Nel primo episodio, la presenza della nave francese nel porto di Trieste serve da riferimento al testo di Bazlen, *Il capitano di lungo corso*:

E il naufragio – penso adesso, mentre i due ragazzi stanno salutando il guardiamarina – è già tutto qui, compreso nella leggerezza ironica della probabilità. Perché cercarlo fuori, come quel capitano di lungo corso? Perché buttare via, come lui aveva fatto, tutto ciò che esiste tra la metafora dell'Occidente e i calzini, tutto il resto, con cui si scrive? (p. 46).

A visitare la nave *Île d'Oléron* sono due ragazzi francesi, osservati a loro volta dal narratore che non era riuscito a combinare alcun appuntamento per quella mattina e trascorrevva il tempo al porto.

Adesso cammineranno nei passaggi stretti tra le paratie; davanti a ogni locale, prima di entrare, la loro guida illustrerà il significato della sala. [ ... ] Certi locali, come il casotto dell'ufficiale di rotta o la cabina dei cronometri appariranno incredibilmente piccoli ai due visitatori. [ ... ] La plancia sarà una delusione, non si aspettavano così pochi strumenti e tanto spazio vuoto. [ ... ]

Chiesuola della bussola, madiere, alidada: a questi nomi il guardiamarina non rinunciava per nessun motivo. Determinate parole fanno pren-

dere un determinato portamento. E poi queste parole gli piacciono perché non hanno sinonimi, e possono congiungere la precisione tecnica a una certa quantità di evocazione, eliminando tutto quello che sta in mezzo (pp. 42-44).

Il tempo della narrazione è ora il futuro, un futuro della probabilità – l'unico modo di avvicinarsi all'utopia della simultaneità: il calcolo della probabilità introduce uno scarto tra realtà e pensiero di cui è perfettamente consapevole colui che affida tale rapporto, appunto, a un «calcolo», eliminando così quell'altro scarto sempre presente nelle frasi descrittive, lo scarto dovuto all'intervento della memoria. La consapevolezza di questo scarto ha portato il narratore a invidiare al guardiamarina più di tutto «l'arte conforme della carta», e guida ora i suoi pensieri nell'aereo che lo porta da Roma a Londra. Seduto nella fila centrale lontano dai finestrini, il viaggiatore non solo ha la sensazione che l'aereo «potrebbe essere in fondo qualsiasi altra cosa», ma gli è pure preclusa ogni percezione del mondo esterno. Eppure continua a narrare.

La narrazione ha inizio con l'unico punto di riferimento preciso dato ai passeggeri, cioè il permesso di slacciare le cinture di sicurezza per segnalare che la fase del decollo e dell'ascesa è stata portata a termine. Di questo «momento», riconoscibile come tale, il narratore parla usando i verbi al passato prossimo, rafforzando l'attacco narrativo con l'avverbio di tempo *adesso* e continuando in seguito al presente: «Le scritte luminose si sono spente adesso, la voce automatica della hostess ha ricordato dove e come si può fumare; slaccio la cintura ... ». L'unico momento di sincronia certa tra il pensiero rivolto alle azioni del pilota e le azioni vere e proprie, è il momento in cui la hostess fa il suo annuncio, il momento in cui l'aereo, raggiunta la quota stabilita, torna in piano. Ogni riferimento successivo alle azioni del pilota dovrà seguire un procedimento per così dire «chiuso» – chiuso all'interno della cabina, si potrebbe dire senza più riferimenti al percorso reale sul quale si muove un aereo reale con i suoi passeggeri tra i quali si trova, appunto, il narratore. A questo punto il tempo usato dal narratore è il futuro anteriore che conferisce alle frasi un valore di probabilità definito in relazione ai dati offerti dagli strumenti di navigazione, cioè dati di luogo e non di tempo:

Molto più avanti, nel colore celeste e grigio della cabina, un comandante

---

di cui ci è stato detto il nome starà guardando sulla consolle la pallina dell'orizzonte artificiale che torna lentamente in piano. [...] Lui, o il suo secondo, avranno preso la radiale 292, un'uscita standard sul mare da Roma a Fiumicino; dopo quaranta miglia avranno virato a destra, sul punto Alpha, per circa 23 gradi, quanti ne occorreano per imboccare quella linea ideale, spostata di 315 gradi rispetto al Nord magnetico, che un segnale di altissima frequenza e dunque imperturbabile dal cattivo tempo traccia tra la stazione Vor dell'Elba e la prua dell'aereo. Avranno fatto attenzione a come si consumava via via realmente quella retta ideale, a 800 chilometri l'ora, a 31000 piedi di quota; avranno seguito i numeri decrescenti sul Dme, il misuratore di distanza dal Vor, fino allo zero apparso esattamente sopra l'Elba (pp. 81-82).

«Che cosa ci annuncia questo insolito libro?» – si era chiesto Calvino nella sua scheda di presentazione – «da ripresa del romanzo d'iniziazione d'un giovane scrittore? O un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate? (La «carta di Mercatore» è una delle immagini chiave)». Ma Calvino non dice che cosa esattamente ci mostri l'immagine della carta di navigazione inventata nel Cinquecento dal cartografo tedesco Kremer, latinizzato Mercator, dalla cui opera postuma *Atlas* deriva la parola moderna «Atlante». Quale può essere il valore metaforico per la scrittura di un calcolo che permette di raffigurare la superficie della terra come se fosse proiettata «su un cilindro tangente alla sfera dell'equatore, sul quale il mondo tagliato con le forbici venisse arrotolato e poi srotolato e messo in piano?»

Nei pensieri del viaggiatore la «carta di Mercatore» ha infatti solo un posto marginale, e nullo è il suo valore metaforico pensando ai problemi della scrittura. Essendo la carta derivata dal mondo tramite un calcolo, i dati da essa rappresentati possono essere collegati di nuovo in modo univoco al mondo – invertendo semplicemente le procedure di calcolo. Alla «illusione dello sguardo» – un primo modo naïf di narrare – si sostituirebbe l'illusione altrettanto fallace della «costruzione». A ben vedere, non è la «carta di Mercatore» a offrire un'immagine utile a capire il «nuovo sistema di coordinate» della narrazione di questo libro, bensì il modo in cui essa viene usata ai fini della navigazione marittima e aerea: di raggiungere, con un percorso lineare, un qualsiasi punto del mondo, partendo da un qualsiasi altro punto. Questo calcolo, inventato quattro secoli or sono, sembra raggiungere la sua piena

potenzialità solo da quando è assistito dai mezzi tecnologici sofisticati del nostro tempo.

Sopra ogni Vor regoleranno di nuovo gli strumenti, con la soddisfazione che danno movimenti misurati attorno a interruttori di precisione; al centro, sotto l'anemometro, l'orizzonte artificiale e l'altimetro, avranno regolato lo strumento molteplice che trasforma i segnali radio in una rappresentazione pittorica della situazione. Lì la radiale sarà diventata ogni volta visibile come un indice verticale, una barretta arancione sulla destra; lì in particolare avranno guardato i loro occhi, controllando che la sagoma dell'aereo fosse sempre parallela a quella barra, e dunque che tutto fosse in rotta (p. 83).

Lo sguardo attento del navigatore ha la sola funzione di controllare se i dati relativi al corso tracciato in anticipo rispetto al punto in cui si trova l'aereo e i dati relativi al volo stesso coincidono. In questa situazione di «percezione» ottenuta, anzi ottenibile solo tramite degli strumenti, la percezione della simultaneità non è più un'utopia. In altre parole, il «luogo» della percezione della simultaneità è lo strumento che offre allo sguardo non solo la posizione dell'aereo nello spazio, ma anche la posizione prevista per lo stesso aereo nel «futuro»: la linea ideale che separa l'aereo dal Vor successivo.

A questa percezione della simultaneità, dalla quale è escluso, il narratore/viaggiatore oppone la propria, anticipando nel pensiero una serie di circostanze che porterebbero l'aereo a schiantarsi contro le pareti del Monte Bianco. Ma, contrariamente alla percezione «mediata» dagli strumenti, l'immaginazione pura non giunge alla propria conclusione: il narratore non riesce infatti a immaginare, anticipandola, la propria morte in conseguenza dell'urto:

Vedremmo. No, non vedremmo nulla, nemmeno il bagliore della materia; tutto di noi, compresi gli occhiali, andrebbe avanti a 490 miglia orarie, mentre il resto fuori e attorno è immobile, abitualmente. Occorrerebbe un altro punto di vista, successivo e tecnico, dal quale il nostro urto contro l'oggetto più vicino verrebbe definito semplicemente un G 20, o un G 22, cioè ventidue volte la nostra corporale gravità; a quella pressione gli spazi tra le cellule si sarebbero modificati notevolmente (p. 84).

Nella narrazione tradizionale il pensiero rivolto alla propria fine ver-

---

rebbe espresso dal congiuntivo presente: «a quella pressione gli spazi tra le cellule si modificherebbero notevolmente». Nella narrazione sperimentale di questo romanzo troviamo invece la chiara opposizione tra il punto di vista – sarebbe meglio dire i punti di vista – del narratore e quel punto di vista «successivo e tecnico» che permette, nel caso specifico, di definire un avvenimento «semplicemente» un G 20; quel punto di vista non è specifico del narratore, bensì di un narratore/osservatore che guarda il mondo attraverso uno strumento di misurazione.

Nel romanzo successivo, *Atlante Occidentale*, uscito nel 1985, i due poli di questa sperimentazione narrativa non appariranno più nell'opposizione tra astrazione e personaggio muto – il «problema narrativo» versus la figura muta di Roberto Bazlen –, bensì nell'adozione di personaggi veri e propri: il giovane fisico italiano che lavora presso l'acceleratore di particelle sotto il Giura – la sperimentazione che più di ogni altra rappresenta il nuovo modo della conoscenza ottenibile solo attraverso l'apporto degli strumenti scientifici –, al quale viene opposta la figura del vecchio scrittore, alla soglia del premio Nobel, che ha attraversato la scrittura in tutte le sue forme, fino ad arrivare al punto in cui vede le storie senza più il bisogno di narrarle.