

La mappa come teoria: sguardo, volo e narrazione in Daniele Del Giudice

Aldo Baratta

1. Cartografia e teoria letterarie: per una mappa partigiana

«Tempi beati quelli in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle»¹. Lukács apre *Theorie des Romans* con dei toni inaspettatamente lirici, inusuali per un teorico marxista. Non deve invece sorprendere il riferimento incipitario ad una mappa: *Theorie des Romans* è costruito su un abbondante sostrato terminologico di provenienza geometrica e spaziale – «mondo conchiuso»², «compiutezza circolare»³, «viandanti solitari»⁴, «spaesamento trascendentale»⁵, etc. –, in uno studio che adopera la cartografia come un'essenziale prospettiva teorica oltre che come corredo metaforico.

L'idea di una letteratura capace di mappare il reale, di restituire la totalità armonica del mondo attraverso una rappresentazione rigorosa che tenga conto dei postulati della scienza cartografica, ripercorre il saggio nella sua completezza arrivando ad influenzare il pensiero accademico successivo. L'inclinazione critico-teorica denominata «lite-

¹ GYÖRGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti, Milano, SE, 1999, p. 23.

² Ivi, p. 27.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ Ivi, p. 34.

rary cartography», dopo un debutto timido, è esplosa negli ultimi decenni in una stimolante serie di studi che hanno codificato l'intuizione argomentativa di Lukács in una piena vocazione analitica. Moretti in *Atlas of the European Novel 1800-1900* chiarisce immediatamente questo imprescindibile aspetto del connubio tra cartografia e teoria letteraria: le mappe vanno usate «not as metaphors», ma «as analytical tools»⁶, non come supporti esplicativi ma come una vera e propria postura d'indagine.

Sono due le tesi sviluppate dalla prolifica *literary cartography* che scelgo di presentare brevemente in qualità di dati propedeutici del mio discorso: le interpretazioni teoriche della mappa come dispositivo politico e come strumento di lavoro dall'incisiva capacità plastica, adattiva.

Nella sua concezione di una mappa – intesa anche come narrazione – capace di garantire un asse semantico al soggetto sperduto e spaesato in un'epoca storica lontana dall'armonia greca, Lukács anticipa una formula che verrà poi rielaborata da Fredric Jameson nei termini di un «cognitive mapping»: vale a dire, l'estremo tentativo da parte dell'individuo postmoderno di orientarsi in uno spazio epistemico altrimenti non-rappresentabile⁷. Coniugando tale nozione nella dimensione della critica ideologica, Jameson affida alla mappa un'accezione fortemente politica: «The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale»⁸. La mappatura assurge dunque quale espediente essenziale per l'individuo storico, in quanto manifestazione della coscienza capace di affermare la soggettività sullo scenario sociale. Ciò può pericolosamente precipitare nella creazione di mappe sbagliate perché invalidate dal senso comune: «Conspiracy, one is tempted to say, is the poor person's cognitive mapping in

⁶ FRANCO MORETTI, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, London, Verso, 1998, p. 3.

⁷ Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. 51-54.

⁸ Ivi, p. 54.

the postmodern age»⁹; le teorie del complotto sono ciò che scaturisce da una mappatura colpevole di sovrascrivere del tutto il reale che pur dovrebbe rappresentare. D'altro canto, lo scrittore politicizzato – cioè lo scrittore che vuole dichiarare il proprio punto di vista alla collettività – non può prescindere dalla cartografia se intende definirsi tale. Secondo Jameson, egli «has to make something of a map» capace di:

coordinate two different zones of experience and bring them into a coherent relationship to each other. On the one hand he has to do justice to his own lived experience, to the truth of the individual life, of the monad, to the domain if you like of psychology and of the psychological problem. But that isn't enough: then he has to situate that subjective dimension with respect to the objective, he has to bring the point in relation to the coordinates of the map, he has to give a picture of the objective structure of society as a whole and deal with matters that ordinarily have nothing to do with my own subjective experience, my own psychology, but which are rather ordinarily dealt with in political science textbooks, sociological or economic studies [...]. The opposition is between subjective and objective, between mere abstract knowledge and lived experience; and the problem for the political writer [...] is to find some kind of real experience in which these two zones of reality intersect. [...] Basically, the only way we can think our own individual lives in relationship to the collectivity is by making a picture of the relationship. The notion of a map was such an image, or picture, or the image of an airplane from which you can look down and see masses of life, of houses and cities, disposed out below you like a map¹⁰.

La mappa emerge come un regime scopico contraddistinto da attributi esclusivi, quale soprattutto la capacità di coordinare soggettivo e oggettivo, il singolare e l'universale, l'individualità della percezione con l'obiettività della rappresentazione. Jameson insiste molto sulla particolarità – e quindi politicità – di una prospettiva di questo tipo, paragonandola allo sguardo d'eccezione che si ha viaggiando in aereo

⁹ ID., *Cognitive mapping*, nell'opera collettiva *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg, Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 356.

¹⁰ ID., *On Politics and Literature*, in «Salmagundi», II, 3, 1968, pp. 17-26: 22-23.

– concetto che Del Giudice adotterà a sua volta, come vedremo; disegnare una mappa significa innanzitutto prendere una posizione. Lo scrittore politico è perciò impegnato a soddisfare responsabilità marcate dall'atto della vista, in una missione narrativa che assume i connotati di un'impresa cartografica.

Il secondo assunto è una diretta conseguenza del primo. Ogni posizione politica prevede obbligatoriamente una tendenziosità che, in termini cartografici, si traduce in approssimazione necessaria. La proiezione di Mercatore sancì una netta rivoluzione rispetto alle precedenti operazioni cartografiche, a causa del «unresolvable (well-nigh Heisenbergian) dilemma of the transfer of curved space to flat charts»¹¹. Jameson sottolinea la rilevanza di questa crisi della rappresentazione – o, meglio, di un codice rappresentativo fondato sull'assoluta identità tra spazio e figura, sull'oggettività del disegno cartografico: crollando la «naïve mimetic conceptions of mapping [...] it becomes clear that there can be no true maps»¹². La cartografia post-Mercatore dimostrò l'inattuabilità di una mappa realisticamente accurata, di quella che Borges ha definito «la mappa dell'Impero»: la distorsione dello spazio raffigurato è inevitabile. Ciononostante, la crisi della mimesi perfetta non va considerata come un dato negativo; al contrario, essa permise un rinnovamento della scienza cartografica dal quale emersero mappe ben più utili, non ugualmente rigorose ma dalla maggiore praticità. Tutto ciò può essere trasferito sul piano teorico. La frustrazione derivata dalla mancata obiettività della mappa ha determinato un mutamento all'interno della *literary cartography*: da un atteggiamento rappresentativo gli studiosi si sono progressivamente spostati verso un'interpretazione procedurale della mappatura testuale, più dinamica e lontana dalla chimera di una decodificazione assoluta¹³. Scrive Rossetto:

¹¹ ID., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 52.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. ROB KITCHIN, CHRIS PERKINS, MARTIN DODGE, *Thinking about maps*, nell'opera collettiva *Rethinking Maps. New Frontiers in Cartographic Theory*, a cura di Martin Dodge, Rob Kitchin, Chris Perkins, Abingdon, Routledge, 2009, pp. 1-25.

From a post-representational perspective, maps are viewed and researched as contingent, relational, embodied, fluid entities that are performed and manipulated by users in their meanings, as well as in their concrete material consistency. Maps are practices, they proceed from action, rather than being grounded in power¹⁴.

La mappa diventa uno strumento incredibilmente adattivo e pro-teiforme, un attrezzo che si modella a seconda della circostanza testuale e interpretativa. Come è risultato impossibile traslare la totalità delle terre emerse in una rappresentazione cartografica che ne rispettasse fedelmente le dimensioni, così il *cognitive mapping* – e parallelamente l'analisi testuale – deve piegarsi all'esigenza dell'approssimazione e della contingenza. La mimesi assoluta dello spazio e lo studio scientifico della letteratura coincidono nel momento in cui si rivelano entrambi una chimera irrealizzabile; ciò che Brioschi definisce il filo rosso materialista – ovvero i propositi dello strutturalismo e della semiotica, configurati secondo i caratteri propri delle scienze dure – non può che fallire come la mappa dell'impero borgesiana, a favore di una teoria più fluida ed elastica¹⁵.

Politicità e contingenza si armonizzano in una teoria letteraria di matrice cartografica fondata intimamente sul concetto di prospettiva e su ciò che esso comporta. Ogni prospettiva – e quindi ogni mappatura – è infatti di per sé partigiana, in quanto presa di posizione tendenziosa, situata, ben lontana dall'imparzialità di una visione assoluta e totale a 360° gradi. Non è un caso allora che, come nota Bertoni, la teoria sia correlata all'atto visivo a partire dall'etimologia – *θεωρέω*:

La vera posta in gioco del lavoro teorico non è infatti descrivere, classificare, etichettare i fenomeni con terminologie astruse e minuziose: è andare a vedere, secondo una delle radici etimologiche del termine teoria: è mettere

¹⁴ TANIA ROSSETTO, *Theorizing maps with literature*, in «Progress in Human Geography», XXXVIII, 4, 2014, pp. 513-530: 514.

¹⁵ Cfr. FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 1983.

a punto strumenti ottici che ci permettano di vedere nei testi qualcosa che altrimenti non vedremmo¹⁶.

La teoria, proprio come la mappa partigiana e post-rappresentativa che abbiamo descritto finora, «non è dogmatica e totalitaria ma è relativista»¹⁷, «non è oggettiva e pseudoscientifica ma è situata, militante, inevitabilmente politica»¹⁸. Ecco il maggior punto di congiunzione tra la cartografia e la teoria: il loro fondarsi reciproco sullo sguardo e sul particolare codice rappresentativo – politico, fluido – che esso offre.

2. Del Giudice e la volontà cartografica: «In questa luce»

Restituire alla letteratura il ruolo di teoria, come auspica Doran¹⁹, significa allora evidenziare il valore visivo che l'espressione testuale possiede per natura. Conrad e Calvino – due autori accomunati da una scrittura dall'elevata componente visuale – confermavano appieno tale inclinazione dichiarando le proprie intenzioni poetiche: «My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything»²⁰; «L'unica cosa che vorrei insegnare è un modo di guardare, cioè di essere al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro»²¹. Le loro narrazioni sono mappature empiriche prima che alternative finzionali e svaghi ludici; lo scrittore, come il

¹⁶ FEDERICO BERTONI, *La teoria alla prova*, in «Comparatismi», III, 2018, pp. 39-49: 40.

¹⁷ ID., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 283.

¹⁸ Ivi, p. 284.

¹⁹ Cfr. ROBERT DORAN, *Editor's Introduction: Literature as Theory*, in RENÉ GIRARD, *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism (1953-2005)*, Stanford, Stanford University Press, 2008, pp. XI-XVII.

²⁰ JOSEPH CONRAD, *The Nigger of the Narcissus: A Tale of the Forecastle (1897)*, Scotts Valley, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, p. 4.

²¹ Lettera di Italo Calvino a François Wahl del 01.12.1960, in ITALO CALVINO, *Lettere. 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 668.

cartografo del mondo antico, adempie una vera e propria responsabilità sociale impegnandosi ad offrire ciò che lo contraddistingue – uno sguardo particolare, una prospettiva.

L'opera di Daniele Del Giudice ricava importanti debiti intertestuali dai lavori di Conrad e Calvino, ereditandone la prosa visiva e soprattutto l'inclinazione teorica che ne è alla base: la sua è una poetica dello sguardo attenta alla rappresentazione delle cose, in una commistione tra parola e immagine impossibile da scindere. Soprattutto, Del Giudice sembra voler assolvere l'intento che Calvino aveva promosso nel merito di un'«opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile»²². L'intera produzione di Del Giudice può essere catalogata proprio come «la mappa del labirinto, la più particolareggiata possibile»²³ che Calvino esigevo dalla letteratura, nella necessità di una pratica narrativa capace di orientare l'individuo altrimenti naufrago nel «mare dell'oggettività»²⁴ della realtà consumistica.

Ciò è evidente a partire dai titoli dei suoi due romanzi principali: se il riferimento cartografico di *Atlante occidentale* (1985) è palese, anche la prima opera edita – *Lo stadio di Wimbledon* (1983) – nasconde nel suo avantesto un'attinenza al concetto di mappa, dal momento che essa avrebbe dovuto originariamente intitolarsi *La carta di Mercatore*.

Del Giudice si affianca così alle riflessioni scaturite dalla *literary cartography*: entrambi i testi sono delle interrogazioni sulle modalità della rappresentazione letteraria, sui limiti della descrizione spaziale e sul compito che spetta alla narrazione in qualità di mappatura dell'esistente. La sua è una vera e propria volontà cartografica: la mappa – come auspicato da Lukács, Jameson, Moretti, etc. – viene intesa in termini manualistici, come un vademecum analitico assolutamente indispensabile per la sopravvivenza del soggetto; la scrittura è anzitutto rappresentazione rigorosa e matematica, proiezione dell'esperibile sulla dimensione del fittizio.

²² ID., *Due interviste su scienza e letteratura* (1968), in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2018, p. 228.

²³ ID., *La sfida al labirinto* (1962), in *Una pietra sopra*, cit., p. 118.

²⁴ ID., *Il mare dell'oggettività* (1959), in *Una pietra sopra*, cit., pp. 48-56.

Ma è nella raccolta di scritti teorici, *In questa luce* (2013), che si realizza in maniera esplicita la volontà cartografica di Del Giudice, la sua concezione della mappa come strumento interpretativo della realtà. In questo testo incredibilmente trasparente Del Giudice realizza con un andamento saggistico tinto di lirismo un ritratto della propria poetica, offrendo varie riflessioni sulla scrittura tutte accomunate dalla componente visiva e dall'attitudine cartografica.

2.1 Dall'oggettività della mappa alla soggettività del viaggiatore

Si comincia con un assunto propedeutico. Del Giudice scrive:

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. [...] Talvolta lo scrittore può assomigliare ad 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 cambi, 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, nel quale di volta in volta metto il dito²⁵.

La gerarchia ontologica tra soggetto e oggetto viene capovolta. Quella che emerge dal pensiero di Del Giudice è la stessa mappa relativa e relazionale avanzata dalla *literary cartography* post-rappresentativa ed evolutasi in seguito all'obiettività assoluta della cartografia pre-Mercatore: la mappatura è un atto di collaborazione tra osservatore e osservato che tiene conto della fisionomia ontica di entrambe le parti. Ciononostante, al contrario di come accaduto nell'ambito cartografico dopo la rivoluzione proiettiva di Mercatore, nella scrittura è il percipiente a delinearci dipendentemente dal percepito e non la map-

²⁵ DANIELE DEL GIUDICE, *La conoscenza della luce* (1986), in *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 47-48.

pa a distorcersi in base alla prospettiva del soggetto e alle sue esigenze di orientamento. Qui il ruolo della mappatura come manifestazione della soggettività è portato all'estremo, in quanto sua unica procedura espressiva: l'identità per Del Giudice non è altro che sottrazione dall'oggettività, una parzialità mobile estratta dalla totalità immobile.

2.2 La narrazione come rappresentazione del reale: contro il postmoderno

Tale fiducia nella fissità del reale, tanto indiscutibile da garantire la determinazione del soggetto, si traduce sul piano strettamente teorico-narratologico in una fiducia analoga nelle potenzialità mimetiche della letteratura. Il debutto di Del Giudice risale all'arco cronologico che il dibattito accademico ha ormai catalogato come «postmoderno italiano»²⁶, i cui narratori erano accostati dal disinteresse per il contesto storico-sociale e per l'utilizzo del fare letterario come gioco autotelico: la narrazione non può riprodurre l'esperienza, e preferisce perciò rifugiarsi in un cinico narcisismo del dato estetico; il realismo è impossibile data la non-rappresentabilità di un mondo liquido e privo di quei sostegni epistemici che Lyotard aveva definito «grands récits»²⁷. Tuttavia, Del Giudice si allontana energicamente da una tale atmosfera evasiva:

C'era una diffusa sfiducia nella possibilità che la narrazione, e il suo modo mediato di produrre senso, potessero avere ancora una tenuta sulla realtà, e farne rappresentazione. Quando ho deciso di affiancare la scrittura narrativa a quella saggistica, volevo sperimentare tale possibilità, o probabilità: una nuova rappresentazione della realtà attraverso il racconto, attraverso lo strumento narrativo. Insisto sul termine *rappresentazione* (le forme, romanzo

26 Cfr. GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996; MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002.

27 Cfr. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Parigi, Minuit, 1979.

Aldo Baratta

compreso, nascono e muoiono, e tali decessi sono vitali); *rappresentazione* era ciò che a me stava a cuore, e questo è il tema de *Lo stadio di Wimbledon*, libro che inviai all'editore col titolo *Carta di mercatore*. È noto che il secondo nome di quella Carta cinquecentesca, alla base della moderna cartografia, è appunto *Rappresentazione*²⁸.

Quella che Del Giudice propone è una «letteratura affermativa, capace di interagire con la realtà»²⁹, ben distante dallo scetticismo post-moderno che contornava i suoi vagiti editoriali. Il retaggio della teoria marxista votata ad un fenomeno letterario capace di rappresentare efficacemente il quotidiano viene integrato alla scrittura di Del Giudice attraverso il comune impianto cartografico: il testo e la mappa sono entrambi marchingegni semiotici atti alla transcodificazione del reale in specifici proutuari segnici – l'alfabeto, la matematica –, e in quanto tali si conservano il più possibile referenziali. Non conta la forma usata, che sia un romanzo, un racconto, uno spettacolo teatrale; ciò che conta è la rappresentazione in sé, il fatto che la finzione riproduca la realtà.

2.3 L'importanza del volo: il pilota come teorico d'eccezione

Alla luce di quanto detto, comincia a profilarsi all'interno della poetica di Del Giudice una netta incombenza sociale. Contrariamente alla propensione postmoderna verso il disimpegno, il credito nei confronti di una narrazione aderente al circostante e capace di raffigurarlo presuppone non solo una politicizzazione quanto soprattutto una normativa del mestiere di scrittore.

Prima di approfondire ciò occorre però soffermarsi su un penultimo aspetto della teoria cartografica di Del Giudice: la posizione privi-

²⁸ DANIELE DEL GIUDICE, *Conversazione sull'animale parlante* (1993), in *In questa luce*, cit., p. 39.

²⁹ BRIGITTE GRUNDTVIG, *Aviazione. Topologia, topografia e percezione del luogo in Daniele Del Giudice*, in «Revue Romane», XLII, 2, 2007, pp. 220-238: 222.

legiata – e quindi responsabilizzata – che spetta al teorico in quanto osservatore particolare. Qui il pensiero di Del Giudice tocca da vicino le affermazioni di Jameson:

Da dove vediamo i luoghi quando li nominiamo? Quando diciamo Roma, Parigi, Buenos Aires o Nuova Delhi, da quale punto di vista le nominiamo? [...] Credo che il più delle volte immaginiamo quella città vista dall'alto [...]. 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 concatenazione³⁰.

Per entrambi il pilota, l'osservatore provvisto di una prospettiva dall'alto, possiede una competenza sostanziale per una corretta educazione allo sguardo: l'inedito punto di vista è il solo a consentire la sintonia «simultanea» tra lo spazio – la «geografia» – e il tempo – la «storia» –, a proiettare il bidimensionale della topologia sul tridimensionale della cronologia. Inoltre, il volo favorisce quella mappa situata e quella conformazione procedurale tipiche della derivazione post-rappresentativa; è una visione d'insieme che però non può prescindere dalle singole parti e dalla comunicazione tra di esse.

2.4 L'etica del vedere e la politicizzazione della mappa

Le riflessioni cartografiche, visive e narrative che abbiamo recuperato dai saggi di *In questa luce* ci conducono perciò verso una decisa politicizzazione della mappa. L'intera opera di Del Giudice è imperniata su un sostrato deontologico che sottolinea la responsabilità dello scrittore e il valore collettivo della scrittura come pratica utile all'intera comunità. Ciò avviene, ancora una volta, attraverso una promozione dell'elemento visivo:

30 DANIELE DEL GIUDICE, *Il mondo come carta geografica* (1993), in *In questa luce*, cit., p. 151.

Una volta, quando esistevano le azioni vere [...] avevamo via via elaborato un'etica dell'agire, seppure mutevole e compromissoria; ma quale potrebbe essere un'etica del vedere? Che cosa distingue un buon vedere da un cattivo vedere? E si può imparare a vedere, coltivare un diverso stato d'animo della visione che non sia l'indifferenza delle immagini e della luce realizzata?³¹

Quanto detto finora potrebbe essere tranquillamente sintetizzato nella formula «etica del vedere»: la scrittura – intesa, ormai è chiaro, come vista – diventa impegno in quanto manuale dello sguardo corretto, compendio di prospettive, angolazioni, inquadrature da preservare. Il narratore e il pilota – entrambi teorici, ovvero possessori di un punto di vista extra-ordinario – sono chiamati a educare in qualità di professionisti dello sguardo; come diceva Calvino, l'unico insegnamento offerto dalla letteratura è un modo di guardare. Se, come sostiene Del Giudice, esiste una dicotomia etica dello sguardo – il «buon vedere» e il «cattivo vedere» –, allora ciascuna mappa, ciascun orientamento visivo che scaturirà da quello sguardo, sarà la conseguenza di una scelta politica, di una presa di posizione.

Non può esistere una mappa autonoma, fine a sé stessa, che si limita a rappresentare il territorio sciolta da ogni referenza come azione di un demiurgo impassibile: ogni mappatura è il risultato di un dialogo anisometrico tra soggettività e oggettività, tra tempo e spazio, civiltà e natura, e in quanto tale è sempre in qualche modo partigiana, militante, obliqua – termine da tenere a mente. A fronte di ciò, non può esistere la mappa letteraria perfetta – come non poteva esistere la mappa cartografica accurata dopo Mercatore, né la teoria letteraria scientifica del progetto strutturalista: qualsiasi mappatura testuale e topologica è sempre approssimativa, più o meno difettosa, convenzionale poiché situazionale, etica e perciò implicata e quindi fallibile, non a priori bensì a posteriori. Non esistono passe-partout universali, ma solo attrezzi circostanziali.

³¹ ID., *In questa luce* (1989), in *In questa luce*, cit., p. 58.

3. Lo sguardo dietro la mappa teorica: come leggere il testo

Se la mappa e la teoria devono mantenersi imperfette, ci si chiede allora quale sguardo e quale interpretazione a loro volta imperfetti possano essere impiegati per tracciare la planimetria rispettivamente del territorio e del testo. Del Giudice si chiedeva quale fosse la differenza tra uno sguardo giusto e uno sguardo sbagliato; è lecito dunque ipotizzare l'esistenza sia di mappe e letture adeguate che di mappe e letture erronee. Le considerazioni provenienti da *In questa luce* che ho inoltrato e commentato possono intrecciarsi nella formulazione di una cartografia attenta all'approccio corretto nei confronti del testo, in un periodo nel quale la proliferazione di scuole critiche e la svalutazione degli strumenti ermeneutici tradizionali hanno progressivamente screditato la disciplina teorica. Chiediamoci allora tramite quale prospettiva, da quale posizione, con quale sguardo si possa osservare un'opera, adoperando ancora una volta l'impalcatura cartografica e visiva non solo come protesi inventiva ed elocutiva ma soprattutto come batteria dispositiva, come strategia di acquisizione, regolazione e condivisione – di mappatura, per l'appunto – delle informazioni ricevute dal testo.

3.1 Lo sguardo verticale di Icaro e lo sguardo orizzontale di Dedalo

Al fine di descrivere due sguardi scorretti e i due difetti della teoria che ne conseguono può essere utile recuperare il fortunato e celebre *L'Invention du Quotidien* (1980) di Michel de Certeau, nel quale il filosofo utilizza una matrice mitica – il racconto di Icaro e Dedalo – per esporre l'antitesi che presiede l'orientamento spaziale nell'episteme tardonovecentesco, il diverso modo di vivere e percepire il quotidiano attraverso il rapportarsi con la topologia urbana. Icaro e Dedalo, con le loro specifiche condizioni visive, tracciano due mappe estremamente differenti, sono artefici di due declinazioni teoriche opposte.

Icaro, che fugge dal labirinto spiccando il volo, è dotato di una visione verticale: guardando il mondo dall'alto, «la masse gigantesque s'im-

mobilise sous le yeux»³²; egli vanta una prospettiva per certo vantaggiosa, capace di offrire «le plaisir de “voir l’ensemble”, de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains»³³. Ciononostante, de Certeau non ne nasconde i difetti: il testo osservato «se mue en texturologie où coïncident les extrêmes de l’ambition et de la dégradation, les oppositions brutales de races et de styles, les contrastes entre les buildings créés hier [...] et les irrptions urbaines du jour qui barrent l’espace»³⁴; ovvero, è uno sguardo che manca di precisione, che non riesce a distinguere la specificità del territorio che si estende fin troppo distante, dove tutto si confonde e «coincide». Si tratta della stessa debolezza che ha debilitato la mappatura tramite la quale lo strutturalismo – e in generale la scienza forte della letteratura – si avvicinava alle opere: un astrattismo tecnico che ha contemporaneamente circoscritto, livellato e allontanato il testo riducendolo ad una mera cavia da dissezionare asetticamente senza alcuna profondità; un assolutismo colpevole di studiare la letteratura secondo un unico assetto laboratoriale che non teneva conto delle tipicità di ogni singolo portamento estetico, genere d’appartenenza, pensiero autoriale, contesto storico, etc. Quando de Certeau prosegue scrivendo che «Icare au-dessus de ces eaux [...] met à distance [...], permet de le lire, d’être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d’une pulsion scopique et gnostique»³⁵, sembra di trovarsi di fronte alla stessa silhouette del «Grande Critico» chiuso nella sua torre d’avorio tratteggiata da Muzzioli: una «figura carismatica [...] superiore per l’intuizione che gli consente di comunicare con il nucleo sostanziale dell’autore e per le capacità di scrittura e di stile che lo rendono a sua volta un autore di alta qualità letteraria»³⁶. Icaro e il Grande Critico sono perciò entrambi personaggi elitari, ombrati dall’arroganza di un’intelligenza cartografica concessa da un ca-

³² MICHEL DE CERTEAU, *L’invention du quotidien* (1980), Paris, Gallimard, 1990, p. 139.

³³ Ivi, p. 140.

³⁴ Ivi, p. 139.

³⁵ Ivi, p. 140.

³⁶ FRANCESCO MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2019, p. 211.

rattere extra-ordinario – le ali, l'intuizione –, che pagano il prezzo della visione d'insieme sacrificando la definizione e che in qualche modo tentano di sostituirsi al loro superiore nella propria scala valorica – il Sole, l'Autore: l'opera e il territorio che emergono dalla visione sono un testo piatto, concluso nella sua perfezione ma minacciato da una mappatura soffocante e totalizzante che mostra sì tutti i percorsi del labirinto ma che non prevede nessun mondo al di fuori di esso. A causa della distanza tra il lettore e il testo, il piacere estetico viene annichilito da una sorta di feticismo per la dissezione. La mappa dell'Impero – tracciabile solo dall'alto – non può che fallire: Icaro riesce a vederne le strutture, ma l'ambizione di creare una scienza della letteratura si scioglie come cera al sole.

Dedalo, agli antipodi, rimane nel labirinto e osserva la realtà circostante attraverso una visione orizzontale, adiacente e perciò compromessa: è lo sguardo dei *Wandersmänner*, i quali «vivent les pratiquants ordinaires de la ville»³⁷ senza comprenderla davvero dal momento che manca una possessione visiva, si rapportano con un «texte urbain»³⁸ che «ils écrivent sans pouvoir le lire»³⁹; gli spazi in cui esistono «échappent à la lisibilité»⁴⁰, si trovano «à partir des seuils où cesse la visibilité»⁴¹. Dove Icaro conquista una visione panoramica della città che si offre interamente disponibile ai suoi occhi ma priva di dettaglio, Dedalo riesce a conservare le peculiarità di ogni strada urbana, di ogni edificio, di ogni angolatura testuale, ma limitandosi ad una loro percezione parziale, incapace di assurgere ogni elemento in una planimetria coerente e composita. Icaro si allontana e traccia istantaneamente una mappa dall'alto, Dedalo si immerge e la compone progressivamente ad ogni passo. Tradotto in termini teorico-letterari: se Icaro vuole il controllo del testo in quanto Grande Critico, Dedalo al contrario si smarri-

37 MICHEL DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, cit., p. 141.

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

sce al suo interno e perde il suo orientamento in un mare magnum di suggestioni visive che si traducono in influenze contestuali, indirizzi interpretativi, percorsi argomentativi. Il labirinto di cui è preda Dedalo – il quale, proprio come i *Wandersmänner* di cui parlava de Certeau, lo ha costruito rimanendone prigioniero, lo scrive senza poterlo leggere – può allora essere ricondotto alla riflessione di Ceserani intorno ad un pericoloso «supermercato della critica»:

I “metodi” elaborati e offerti a modello nelle ondate successive dei movimenti critici della modernità, sono diventati degli strumenti o utilities, dei programmi di lavoro ad applicazione indifferenziata, distinti solo per l’etichetta, o la griffe brevettata. Il complesso sistema dell’attività conoscitiva e interpretativa dei testi, nell’epoca in cui viviamo, è diventato un supermercato dei metodi. Si va in giro fra gli scaffali e i banconi e si decide di volta in volta di acquistare un pacchetto di metodi e strumenti di lavoro, li si infilano nel cestino e li si porta a casa. [...] I metodi della critica sono diventati un semplice strumentario da applicare e rimescolare a seconda dei casi, del tutto casualmente⁴².

Al posto dell’assolutismo e astrattismo di Icaro e dello strutturalismo troviamo il relativismo e particolarismo di Dedalo e degli *Area Studies*: un groviglio di proposte teoriche, di intenzioni critiche, di approcci disciplinari che scongiurano la bussola analitica in un labirinto nel quale ogni percorso sembra equivalente agli altri, ogni interpretazione è corretta per la cognizione del testo, ogni merce possiede lo stesso valore della sua vicina di scaffale. Ci si impantana nell’estremamente specifico: gli *Area Studies* spesso e volentieri approfondiscono fino al punto limite un determinato aspetto dell’opera – la matrice coloniale, le implicazioni di genere, l’archeologia culturale, etc. – tralasciandone altri, in un’ipertrofia del singolo indirizzo che impedisce una visualizzazione complessiva del manufatto estetico e ne annichilisce la natura sistemica; la nitidezza analitica viene compensata dalla cecità sovrastrutturale. Tutto ciò diventa un terreno fertile per quella

⁴² REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. XIX-XX.

che Lavagetto ha accusato essere un'«antropologia spontanea dei critici letterari»⁴³: i teorici si occupano di tutto fuorché del testo, perdono di vista il presunto obiettivo dei loro studi che si tramuta al contrario in un pretesto per parlare di altro – storia, filosofia, sociologia, politica, etc.; per l'appunto, è come se lo scrivessero – di nuovo – senza leggerlo. È il trionfo della *doxa*, del senso comune, in una mappa che perde la propria condotta geometrica a favore della praticità e dell'immediatezza. Dedalo sceglie di restare nel labirinto, non lo sfida, ne accetta la complessità e si limita a procurarsi un semplice ricettario di indicazioni per sopravviverci senza tentare di raggiungerne il centro; alla fine, finisce per dimenticarsi della sua prigionia.

Icaro sa come funziona la città, qual è la strategia urbanistica che ne disciplina l'articolazione, ma tale conoscenza non ha alcuna utilità dal momento che è troppo distante; Dedalo può piegare la topologia a proprio vantaggio vivendone da vicino la ramificazione, ma non può congiungere le strade in un disegno unitario. Entrambe le mappe sono sbagliate, entrambe le interpretazioni spaziali e testuali risultano eccessive, o perché pietrificate in una cartografia pre-Mercatore in nome della rigidità mimetica – il testo immobile e muto dello strutturalismo –, o perché al contrario estremizzano la rivoluzione di Mercatore in una mappatura liquida che distorce fin troppo lo spazio rappresentato fino a non rappresentarlo affatto – l'antropologia spontanea degli *Area Studies*. Si fronteggiano due spazi fisici e concettuali intimamente diversi – la verticalità e la sacralità della torre contro l'orizzontalità e la trivialità del supermercato –, e con essi si contrappongono le due esagerazioni possibili della teoria letteraria: da una parte, l'intellettualismo superficiale che violenta l'opera alla ricerca di una verità incontrovertibile e a tratti misticheggiante da vaticinare tramite una prassi del tutto esclusiva; dall'altra, la banalizzazione dei metodi che costringe la comprensione del testo in una serie di formule ermeneutiche da applicare meccanicamente; teoria del tutto contro ossessività specialistica, dispersione nel generale contro chiusura nel particolare, esistenza di

43 MARIO LAVAGETTO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 52.

un unico senso possibile nel testo contro coesistenza di sensi molteplici tutti legittimi, monologo di un istrione contro coro confusionario, mappa dell'Impero contro cartina della viuzza.

Nel caso in cui traslassimo quanto detto nella dimensione dell'aviazione – che, come dimostrato da Jameson e Del Giudice, è un importante prospettiva teorica –, la dicotomia tra i due sguardi e le due sproporzioni critiche si ripresenta invariata. Secondo Grundtvig, nella storia simbolica dell'aviazione si assiste ad un cambiamento dalle «categorie di eroismo e di individualismo»⁴⁴ della letteratura modernista – tipiche del pilota dannunziano – alla «quintessenza della volgarità e della noia»⁴⁵ del turismo di fine millennio – come è raccontato in Mallerba; allo stesso modo, la teoria novecentesca e dei primi decenni del Duemila oscilla tra i toni superomistici di un interprete straordinario e l'abitudine automatica della *doxa*.

3.2 Lo sguardo obliquo del pilota secondo Del Giudice

In sintesi, né lo sguardo verticale di una teoria troppo assoluta né lo sguardo orizzontale di una teoria troppo relativa sono in grado di tracciare una mappa testuale corretta. È Del Giudice a risolvere l'impasse tramite un'importante testimonianza sul volo che dalle lezioni tenute nel 1993 all'École des Hautes Études di Parigi – e inserite al termine di *In questa luce* – si è poi cristallizzata in qualità di nucleo concettuale nella sua opera più sentita, la raccolta di racconti *Staccando l'ombra da terra* (1994). Del Giudice propone, documentando le tecniche dell'aviazione nell'ennesima derivazione manualistica della sua opera, una terza opzione che scioglie l'antinomia di Dedalo e Icaro, un terzo tipo di sguardo idoneo a fornire una cartografia teorica funzionale. Ecco come presenta tale «visione obliqua»:

⁴⁴ BRIGITTE GRUNDTVIG, *Aviazione*, cit., p. 225.

⁴⁵ *Ibidem*.

Ma la visione di cui sto parlando, la visione di chi vola, contrariamente a quel che si potrebbe credere, non è una visione dall'alto. [...] La vera visione del pilota è una 'vision oblique', non una visione dall'alto [...]. Sarebbe infatti tristissimo se il piacere di volare e di pilotare un aereo si dovesse pagare con la condanna alla 'visione delle cose dall'alto', visione propria della divinità, un punto di vista del quale ciascuno di noi si sentirebbe profondamente indegno, e francamente imbarazzato. [...] Molto meglio la visione obliqua, visione prospettica che ci mette in una relazione dinamica con ciò verso cui voliamo. La visione del pilota fu fin dall'inizio una visione obliqua e prospettica, e tale è ancora oggi [...]; è una visione di relazione e di profondità spaziale che tiene il pilota legato alla terra da un filo ottico, dal fascio visivo della prospettiva [...]. È dalla visione obliqua che il pilota ricava la posizione, e corregge l'assetto⁴⁶.

Lo sguardo che contraddistingue il pilota in quanto teorico d'eccezione non è verticale ma obliquo: la prospettiva altezzosa del Grande Critico – Del Giudice parla non a caso di una «visione propria della divinità» – viene sostituita da «una visione di relazione e di profondità», le stesse caratteristiche che abbiamo attribuito alla mappa post-rappresentativa e alla teoria corretta. L'obliquità dell'inclinazione, della partigianeria, dell'imperfezione sostituisce la verticalità della torre d'avorio e l'orizzontalità del supermercato metodologico, si posiziona in mezzo tra il cerebralismo e la banalità in una teoria che si mantiene dinamica, «in azione», conscia dei suoi limiti. Ancora Del Giudice, da *Staccando l'ombra da terra*:

Il passeggero che per la prima volta si leva in volo nell'aria passa di sorpresa in sorpresa. La sua visione del mondo è messa sottosopra. È in effetti la visione verticale che, ben presto, si sostituisce alla visione orizzontale alla quale egli era sempre abituato. [...] C'è tutta un'educazione dell'occhio da fare. [...] La visione verticale è una grande novità, perché riduce tutto alla superficie, le montagne, i monumenti e la Torre Eiffel stessa. Ma tale visione è rara e fuggitiva. Più spesso è la visione obliqua che sorprenderà il vostro sguardo. Allora le case, i monumenti, i rilievi si presentano sotto l'aspetto cubico. Ma

⁴⁶ DANIELE DEL GIUDICE, *Il mondo come carta geografica* (1993), in *In questa luce*, cit., pp. 151-153.

voi vi abituerete velocemente alla visione obliqua, a dire il vero più completa di quella delle superfici⁴⁷.

La mappa obliqua è in grado di trasferire il testo dal bidimensionale al tridimensionale, di convertire quanto osservato da uno stato poligonale ad uno stato poliedrico grazie alla percezione della profondità: l'opera ottiene la stratificazione e la complessità strutturale consentita dallo sguardo orizzontale, ma conservando al contempo la visione d'insieme assicurata dallo sguardo verticale⁴⁸. Questo tipo di cartografia veicola un dinamismo che combacia con l'aspetto procedurale sottolineato da Rossetto, ma che non scade né nella distorsione totale né nella chimera di una mimesi inflessibile. Il testo insomma riconquista la sua dignità attraverso una teoria che si dichiara volontariamente manchevole, lacunosa, che indietreggia «tenendo lo sguardo al di sotto o di lato, [...] affinché le cose si mostrino per quello che sono»⁴⁹. È lo stesso tipo di «sguardo leggermente sul margine»⁵⁰ che possiede il protagonista di un altro racconto di Del Giudice focalizzato sul tema della vista, *Nel museo di Reims*, al quale viene detto che «Ci sono delle persone che stanno tutte sul bordo degli occhi. [...] Io non so come lei veda, ma il suo sguardo si vede così tanto. Lei è tutto lì, sul bordo dei suoi occhi»⁵¹. A Dedalo e Icaro succede un teorico che preferisce stare ai margini del testo, che lo legge di sbieco, eleggendo la «lateralità del-

⁴⁷ ID., *Staccando l'ombra da terra* (1994), Torino, Einaudi, 2017, p. 32.

⁴⁸ Cfr. BRIGITTE GRUNDTVIG, *Aviazione*, cit., p. 234: «La visione obliqua costituisce un'alternativa allo sguardo panoramico e totalizzante di Icaro, condannato però a cadere, ma anche al racconto miope, soltanto parziale, di Dedalo. Al contrario della visione superficiale di Icaro, la visione obliqua insiste nella prospettiva individuale e nella profondità spaziale. Instaura un filo ottico tra lo spettatore e il territorio. E a differenza dello sguardo debole di Dedalo, offre sempre una specie di visione d'insieme».

⁴⁹ DANIELE DEL GIUDICE, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 89.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ ID., *Nel museo di Reims* (1988), in *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 18.

la visione rispetto all'obiettivo»⁵² come impostazione interpretativa e criterio cartografico. Accanto ai due eccessi polari dell'ipervalutazione del cartografo e della svalutazione del territorio, affiora la possibilità di una visione mediana: una teoria che «è al tempo stesso molto di più»⁵³ rispetto ad una prospettiva orizzontale «e molto di meno»⁵⁴ rispetto ad una prospettiva verticale; «una forma di interrogazione riflessiva del fenomeno letterario che non pretende di definire categorie autofondate e strumenti di analisi esaustivi»⁵⁵ come vuole l'ambizione assolutista del Grande Critico, «tuttavia necessaria per strappare al dominio della chiacchiera qualunque discorso critico sulla letteratura»⁵⁶, scongiurando cioè la quotidianità del supermercato della critica e dell'antropologia spontanea dei critici.

L'obiettivo è tracciare una mappa che, come sostenuto in *In questa luce*, si adegui al territorio e non viceversa, conseguenza di una soggettività articolata in base ad una sottrazione dall'oggettività; di nuovo Bertoni dichiara che «la teoria della letteratura è inferiore all'enorme complessità del suo oggetto»⁵⁷, lo stesso affermato da Del Giudice quando scrive che i piloti – «fanciulle pudiche ed evasive»⁵⁸ – non possono che sbirciare di traverso per percepire la reale profondità del paesaggio.

Ecco come l'opera di Del Giudice interpreta perfettamente il ruolo di «mappa del mondo e dello scibile» voluto da Calvino, e come consegna al lettore il manuale di un'esauriente «etica del vedere». La mappa tracciata da Del Giudice è partigiana perché obliqua, anomala, inclinata come inclinata è qualsiasi posizione prospettica: la politicità sta nella distorsione dello sguardo, nella stortura, come le mappe di una

52 RICCARDO CEPACH, *L'origine delle comete. Appunti sulla poetica dello stupore nell'opera di Daniele Del Giudice*, in «Italienische Studien», XX, 1999, pp. 240-249: 242.

53 FEDERICO BERTONI, *La teoria alla prova*, cit., p. 40.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

57 ID., *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, cit., p. 286.

58 DANIELE DEL GIUDICE, *Staccando l'ombra da terra*, cit., p. 89.

Aldo Baratta

volta che modificavano deliberatamente le dimensioni dei continenti a seconda dell'ideologia insita nella mappatura. Solo che stavolta lo straniamento cartografico è una strategia di conoscenza, l'unica possibile in un mondo che nessuna mappa può rappresentare troppo mimeticamente ma che al contempo non può permettersi di essere riprodotto troppo convenzionalmente. L'unico modo per sfidare il labirinto e uscirne è comprenderne la tridimensionalità, come fa Dantès nel *Conte di Montecristo* di Calvino avanzando varie mappature e disfacendole una dopo l'altra, secondo una teoria che si mantiene imperfetta e inferiore al mondo che vuole rappresentare. Forse, il testo non va guardato né da vicino né da lontano, ma a media distanza piegando la testa un po' di lato.

Riassunto La teoria viene sempre più frequentemente declinata secondo una prospettiva cartografica, a partire da alcune espressioni che Lukács adopera in *Theorie des Romans* fino ad approdare alla *critical literary cartography* fiorita negli ultimi decenni. Quest'intervento intende indagare la presenza della mappa in quanto dispositivo teorico e narrativo all'interno dell'opera di Daniele Del Giudice.

Abstract Theory is increasingly declined according to a cartographic perspective, from some expressions that Lukács uses in *Theorie des Romans* up to the «literary critical cartography» that has flourished in recent decades. This intervention intends to investigate the presence of the map as a theoretical and narrative device within the work of Daniele Del Giudice.