

In occasione dell'uscita del suo primo romanzo Atlante occidentale (1985), Daniele Del Giudice [nella foto in alto, di Graziano Arici] accolse l'invito del direttore di Palomar, Aldo Garzia, di concedere al quadrimestrale di Porto Venere, una lunga e dettagliata conversazione, pubblicata nel numero 1/ primavera 1986. Qualcosa in più di una semplice intervista, come riscopriranno i lettori che ora la possono leggere qui di seguito: è una riflessione a tutto campo sulle ragioni dello scrivere, sulla ricerca connaturata a scrittura e letteratura, oltre che sugli intricati rapporti tra scienza, filosofia e scrittura alla ricerca di una necessaria interdisciplinarietà quasi sempre irraggiungibile. A porre le domande i membri della redazione della rivista.

Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice

(a cura di Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Postorino, GianLuigi Saraceni)

Uno scrittore che enumera lastre di scintillatori, guide di luce, fotomoltiplicatori, fotodioidi, fototriodi di solenoide schede di trigger processing, schede di speech processor e schede per aprire finestre di tempo in nanosecondi e picosecondi con lo stesso assaporamento con cui Manzoni elencava le erbacce nell'orto incustodito di Renzo o Omero o chi per lui compilava il "catalogo delle navi" nel secondo libro dell'Iliade. Che riesce a far dialogare un giovane fisico nucleare italiano dall'antico nome danese, uno svagato collega tedesco, un anziano scrittore e un'enigmatica ragazza svizzera in un locale di Ginevra, bevendo birra rossa in mezzo a strani pesci abissali. Che fa muovere i suoi personaggi in un mondo - il nostro - in cui la luce si rivela sempre più matrice di corporeità e svela (o costruisce?) universi sul video di un rivelatore di particelle o di un'esplosione di fuochi d'artificio. Che ripercorre la memoria del mondo dietro la parete metallica di un ascensore che emerge al presente dagli abissi del giurassico. Che rende lo spazio, il tempo, la luce protagonisti di un romanzo il cui più autentico contenuto è un nuovo sentimento dell'uomo, delle cose, dell'amicizia. Che in una piccola trattoria veneziana, mentre fuori impazzava il carnevale, mentre noi mangiamo zuppa di polpa di granchio e lui carote crude, ci ha spiegato come sia riuscito a raccontare il viaggio di un aereo dal punto di vista dell'aria. E che molto più tardi, a casa, mentre esaurivamo per dicotomia l'ultima frittella, ci ha spiegato con pacata dolcezza e con grande lucidità intellettuale quale sarebbe il vero compito di uno scrittore materialista che non s'accontenti della facile soluzione di raccontare le vicende di Metello.

ytali è una rivista indipendente. Vive del lavoro volontario e gratuito di

giornalisti e collaboratori che quotidianamente s'impegnano per dare voce a un'informazione approfondita, plurale e libera da vincoli. Il sostegno dei lettori è il nostro unico strumento di autofinanziamento. Se anche tu vuoi contribuire con una donazione clicca [QUI](#)

Lui, Daniele Del Giudice, autore di Atlante occidentale. Noi, un eterogeneo drappello di Palomar (un fisico, un critico, un filosofo, un poeta), che non ha potuto sottrarsi al fascino di quella lettura e all'invito che da essa scaturisce.

DANIELE DEL GIUDICE. Sei tu il fisico?

SERGIO BERTOLUCCI. Sì, e volevo farti una domanda preliminare. Chi ti racconta tutte queste cose su LEP?

DEL GIUDICE. Nessuno mi ha raccontato le cose su LEP. Mi sono procurato al Cern i materiali originali. L'anello di accelerazione nel quale è ambientata parte della storia in realtà sarà pronto solo alla fine degli anni Ottanta; io l'ho immaginato sulla base dei documenti e dei progetti di costruzione. Tutti gli spazi e le *hall* sperimentali sono immaginari, anche se la pianta dell'anello, con tutti i paesini sotto cui passa, è come sarà davvero. A Ginevra sono stato solo due giorni, all'inizio di un'estate: le macchine erano ferme per manutenzione, non c'era quasi nessuno. Nei mesi precedenti io mi ero documentato soprattutto sugli I.S.R., gli *Intersecting Storage Rings*, e sui vecchi *cahiers* tecnici degli anni Sessanta, i *cahiers* delle vecchie macchine del Cern, le prime...

BERTOLUCCI. ...Tra l'altro bellissimi...

DEL GIUDICE. ...Sì, molto belli, anche se non avrei mai potuto utilizzarli. Mi sono serviti come preparazione, per mettere in moto la fantasia, per entrare nella dimensione. Poi quando sono stato a Ginevra e non ho visto nulla ho capito che la cosa più bella era dare il LEP, il grande anello di una trentina di chilometri, come già costruito, e immaginare per Brahe uno dei primi esperimenti che saranno fatti lì alla fine di questo decennio. L'ho immaginato come l'esperimento successivo a quello di Rubbia cioè come unificazione di una terza forza, lasciando fuori quella gravitazionale, perché mi pare che allo stato delle cose sia molto difficile prenderla con un acceleratore di particelle, e probabilmente ci arriveranno per altre vie.

BERTOLUCCI. Hai mai visto il display di un evento?

DEL GIUDICE. No.

TULLIA GADDI. E non conosci dei fisici personalmente?

DEL GIUDICE. Ne ho conosciuto uno a Roma, che mi ha dato i primi materiali, cioè i *cahiers* che dicevo. Però non ho voluto parlare con nessuno di loro, per non essere influenzato.

GADDI. Quindi il dottor Wang è una creazione tua?

DEL GIUDICE. Sì, il dottor Wang è una creazione mia.

BERTOLUCCI. Il bello è che lui esiste davvero, si chiama Ting. E c'è un esperimento che è denominato Zeus ad Amburgo, io ho avuto un incontro con lui identico a quello di Brahe con il dottor Wang, perché parla esattamente nella stessa maniera.

DEL GIUDICE. È curioso, DEUS è un nome che mi è venuto durante la lavorazione. Avevo trovato anche le parole di cui poteva essere la sigla: *Detecting Equipment etc.* Poi ho preferito lasciare solo DEUS. Nell'incontro tra Brahe e Wang mi piaceva il tema della passione e dell'imbroglio, e ho pensato che anche all'interno di una collaborazione sovranazionale potesse esserci il fatto che ognuno volesse farsi il suo esperimento.

BERTOLUCCI. Hai colto in maniera sorprendente questo meccanismo di competizione internazionale, perché succede proprio così. E Ting ti parla a quel modo, ha tutta una gradazione di toni per chiamarti; ti chiama signor Brahe, o dottor Brahe se ti vuole offendere... È identico, si chiama Samuel Ting, premio Nobel '75.

DEL GIUDICE. Tutta la storia di *Atlante*, da quando l'ho pensato a quando ho finito di scriverlo, è piena di coincidenze. Anche la foresteria che io immagino al centro dell'anello, e dove c'è una specie di museificazione in tempo reale delle macchine e delle persone, non esiste...

BERTOLUCCI. ... Però esiste, sopra la mensa centrale del Cern, un posto dove la gente si incontra, quasi identico a quello. Anche i magazzini di ricambio sono descritti bene.

DEL GIUDICE. Eppure anche il magazzino dei ricambi è immaginario. Se esistesse un magazzino così, come quello in cui Brahe e Rüdiger vanno a fare la spesa, sarebbe immenso, grande quanto un LEP, dato che lì vi appaiono tutte le parti. Nell'episodio del magazzino volevo descrivere un acceleratore nucleare attraverso i pezzi di ricambio. I problemi erano parecchi: prima di tutto dovevo tenere la fluidità letteraria, poi volevo che il percorso di Brahe e Rüdiger attraverso i vari *stand* coincidesse con una descrizione di come era fatta la macchina, pezzo per pezzo, partendo da quegli esterni e più ingombranti, come tutto l'impianto a vuoto, fino alle parti dei rivelatori, fino agli elementi dell'elettronica. Una specie di avvicinamento al "vedere". In realtà, per costruire quella descrizione ho usato le *réclames* che ci sono nelle riviste specializzate, raccogliendole e dividendole per funzione.

BERTOLUCCI. Tu chiaramente sai che sei l'unica persona in tutta la letteratura italiana ad aver usato la parola calorimetro adronico, senza spiegare che cos'è.

DEL GIUDICE. Lo so. Il problema era proprio questo, se spiegare o non spiegare. Ho deciso di non spiegare perché volevo puntare tutto esclusivamente sulla forza delle parole. Guide di luce o sistema criogenetico, ero tentato di dire che cos'erano; però dovevo puntare esclusivamente sulla forza letteraria. Nel caso del magazzino ricambi si trattava di realizzare una sequenza che desse ciò che doveva dare sul piano narrativo, e che avesse al tempo stesso una sua corrispondenza reale. Così nell'episodio di Wang: lì dovevo introdurre per la prima volta il tema del vedere, del produrre ciò che si vuole vedere, ma i fili da tenere insieme erano tanti: il temperamento dei due personaggi, le seduzione e il conflitto tra Brahe e Wang, la storia dell'imbroglio, il fatto che questo imbroglio si risolve con un certo compiacimento da parte di Wang, che naturalmente si accorge di essere stato imbrogliato, ma lo prende come il segno di una grande passione di Brahe, un attaccamento al lavoro fino all'inganno. E dal punto di vista di Brahe era uno dei tanti episodi della sua indecisione tra essere un pescecane, cioè un grande organizzatore, come sono ormai i migliori uomini di scienza, o essere uno di quelli che lui stesso chiama gli uomini-memoria, e anche questi sono i migliori. Insomma, volevo un romanzo che sul piano dell'invenzione e dello stile fosse per tutti, e sul piano dell'esattezza risultasse verosimile per un fisico.

BERTOLUCCI. Secondo me ci sei riuscito perfettamente: io ho propagato questo libro all'interno del mio ambiente, l'ho fatto leggere a persone diverse ma tutte legate alla fisica, e la cosa incredibile è che il tuo libro si può usare come un test, perché poi anche nel mio ambiente ci sono gli uomini memoria, gli organizzatori, i pescecane e quelli che si sono dimenticati di tutto. E queste persone, che sono rimaste quasi tutte affascinate dal fatto che si ritrovavano a leggere una cosa non divulgativa, avevano scommesso, e in realtà hanno perso la scommessa, che tu avevi fatto fisica, da studente. Qualcuno di loro capiva questo senso del produrre, del mettersi in grado di vedere, del creare questa realtà che vuoi vedere. Qualcun altro cercava di prenderti in fallo, ma hanno fatto fatica. Per esempio la questione del momento angolare durante il volo...

DEL GIUDICE. Però quello è un momento onirico...

BERTOLUCCI. Sì, ma Brahe non avrebbe mai potuto pensarlo così. Uno come lui conserva sempre, anche nel sonno, l'idea del momento angolare come prima quantità. È stato incredibile usare il tuo libro con persone che io conosco: è un filtro molto potente, sono rimasto veramente sorpreso.

DEL GIUDICE. Lo stesso accade sul versante letterario, anche lì è abbastanza dirompente come libro, me ne sono reso conto dopo.

GIAN LUIGI SARACENI. Mi pare importante questo "effetto di riconoscimento", che ci può essere

leggendo il tuo romanzo da parte di persone che svolgono dei mestieri ben specifici; ma questo insistere sulle macchine, sul meccanismo, sui pezzi, sulle cose, soprattutto sulle cose come parte di un qualche processo, di un qualche meccanismo più complesso, mira solo a creare questo effetto di riconoscimento, quindi in qualche modo un mimetismo, interessantissimo e sicuramente innovatore nella nostra letteratura, oppure – come pensiamo noi – c'è qualcos'altro, c'è un'importanza a sé delle cose e del vedere le cose?

DEL GIUDICE. Direi che questo è un problema centrale. Certe volte mi è difficile parlare di questo libro perché tutti i fili sono connessi, ma non in una forma progettuale, bensì nel senso che poi tutte le cose mentre lo scrivevo si sono intrecciate. Anche le simmetrie non sono create, ho visto che si chiudevano da sole andando avanti.

E questo, in un romanzo che tratta della simmetria mi colpiva molto durante la stesura. Io sono partito da pure immagini, e all'inizio ne avevo solo due: quella dell'incipit, cioè l'incidente aereo, e quella del volo insieme, che però originariamente doveva concludersi in un altro modo. A un certo punto Epstein spegneva il motore, lasciando cadere l'aereo in una lunghissima planata, e c'era una specie di gara silenziosa a chi tra loro due avrebbe riacceso il motore per ultimo. Solo che questo poteva dare l'idea – me ne sono reso conto dopo – di una volontà di suicidio da parte di Epstein, mentre nella mia immagine era soltanto un momento di assoluta coincidenza tra i due, una coincidenza sentimentale, sempre rischiosa sulla paura, sulla seduzione, sulla simpatia.

Immaginavo questa caduta libera dell'aereo, questa planata, in assoluto silenzio, in dialogo muto. Avevo trovato anche una forma letteraria che poteva risolverlo, in quel momento non c'era più distinzione tra loro e tutti e due pensavano e narravano in prima persona. Il romanzo, che è in terza persona, in quel punto veniva narrato in prima facendo in modo che la visione dell'altro consentisse al lettore di capire chi è che narrava, finché Brahe, al limite massimo di perdita di portanza dell'aereo riaccendeva il motore, ma con un gesto molto semplice, come a chiudere un discorso interno. Però questo rischiava di introdurre in maniera troppo esplicita il tema della morte, che qui invece lavora sotto, e che non volevo venisse fuori.

A parte queste due immagini non avevo assolutamente niente quando ho cominciato, e la storia è andata davvero avanti di per sé, sino alla fine. Ogni tanto prendevo una strada sbagliata, cioè mi accorgevo che volevo portare la storia da una parte diversa da quella in cui voleva andare; e proprio perché non avevo progetto avevo bisogno magari di scrivere sette od otto pagine in quella direzione prima di rendermi conto che forzavo la storia.

Il tema delle macchine dal mio punto di vista non rimanda a una fede o al mito della macchina, né in senso progressista né in senso futurista; sono lontano da tutte le tematiche della civiltà delle

macchine. Semmai io partivo dall'idea che qualcosa stava realmente cambiando, in maniera inedita rispetto a tutti i cambiamenti che c'erano stati in questo secolo, e piuttosto che rendere questo cambiamento attraverso una storia mimetica che lo cogliesse in modo superficiale, cioè la televisione, l'effimero, lo smarrimento urbano eccetera, volevo mettere mano proprio a questo nucleo, andare a vedere che cosa era cambiato nella natura delle cose; e se si poteva indicare un mutamento epocale come cambiamento nella natura delle cose e quindi come problema di un sentimento di sé nuovo a partire da un diverso sentimento delle cose.

Per questo avevo bisogno di rappresentare la tecnologia, che è diventata elemento di vita quotidiano: quindi dal mio punto di vista non c'è alcun interesse per la scienza come "cultura". Infatti sono contrario a tutte le letture di *Atlante occidentale* basate sul tema delle due culture. Il problema è un problema abbastanza vecchio, comunque ha avuto nel novecento, da Valery a Snow, tutta la sua attenzione; risolto o non risolto, comunque sia è un problema che non mi interessa: non credo che la letteratura debba essere come la scienza. Non credo che la letteratura debba essere come nessun'altra cosa: tanto più è letteratura tanto meglio è.

Però il fatto assolutamente nuovo è che nella nostra vita quotidiana sono entrate, e sempre più entreranno, cose completamente diverse da prima: queste cose sono *scienza e tecnologia in atto*. In fondo chi faceva il mio mestiere negli anni venti o trenta poteva riflettere in maniera astratta su che cosa la meccanica quantistica produceva come mutazione complessiva del sistema di conoscenze. Il dato assolutamente nuovo è che la meccanica quantistica io la uso, entra nel mio comportamento: è questo il mio problema, un problema di tipo esistenziale e comportamentale, non di tipo teorico o di tipo gnoseologico.

GADDI. Infatti io avevo avuto questa impressione dalla lettura, cioè che ci fosse un'identità vera e propria di approccio metodologico tra Epstein e Brahe, nell'uno alla letteratura, nell'altro alla fisica. Non come qualcosa di forzato o di voluto oppure come una risposta al problema del rapporto tra le due culture, ma come un qualcosa di più profondo: il metodo. *Atlante occidentale* non è un esperimento, ma è come un esperimento; Epstein e Brahe si conoscono, si saggiano attraverso fatti, anche il loro pensare è sempre un pensare a cose, a eventi. Hanno un loro programma sperimentale che sembra la loro stessa psicologia appunto da esperimento, semplificata e resa significativa. Certo c'isono, dichiarati, l'esperimento di Brahe e quello di Epstein, ma il romanzo si può dire sperimentale, e in che senso?

DEL GIUDICE. Non è un romanzo sperimentale è un romanzo nuovo.

GADDI. Si può definire come un programma letterario in fieri, o no?

DEL GIUDICE. No, non credo. Non è un programma letterario. Semmai potrebbe essere un

programma esistenziale. Credo di appartenere a quel tipo di scrittori che cercano a ogni libro di acquisire una sensibilità nuova rispetto ai problemi dell'esistenza.

BERTOLUCCI. È vero, tu non fai romanzi sperimentali, fai degli esperimenti: è diverso.

DEL GIUDICE. Forse, ma l'esperimento allora consisterebbe in questo: esistono dei romanzi molto belli, esistono poi dei romanzi in cui scatta qualcosa, dei romanzi vivi. Per me scrivere un romanzo è come costruire una specie di arco voltaico: quello che vale è la corrente che si genera ad un certo punto. È il tipo di energia, energia di cambiamento che la scrittura e la lettura del romanzo determinano ... Scrivere un bel romanzo dal mio punto di vista è anche facile, dovrebbero bastare mestiere e qualità. Forse quello che a me interessa è qualcosa di più, cioè un romanzo in cui scatta qualcosa.

GADDI. Qualcosa di extratestuale, sovratestuale?

DEL GIUDICE. Sì. Spesso ho desiderio, e l'ho avuto molto in *Atlante occidentale* di uscire dalla pagina, di uscire dalla letteratura partendo dalla letteratura, non negandola. Così per me esperimento è ogni libro, se questo accade. E se questo mutamento, che è un piccolo mutamento per me nello scrivere il libro, si realizza, posso sperare che esso si realizzi anche nel lettore. Esperimento è anche non sapere fino all'ultima pagina se questo mutamento scatta, se questa parte che nel libro non c'è, che nel libro non è scritta esplicitamente, che è al di fuori della testualità del libro, si mette in movimento oppure no.

BERTOLUCCI. Questo corrisponde alla differenza tra un bell'apparato sperimentale, che con un po' di mestiere si fa, e un esperimento, in cui l'incognita della scoperta rimane a lungo sospesa e talvolta irrisolta.

DEL GIUDICE. Sì, solo che per letteratura sperimentale in genere s'intende un'altra cosa. Per esempio a me non interessa affatto lo sperimentalismo linguistico.

BERTOLUCCI. Però in fondo parlare di calorimetro adronico significa, in un romanzo, oggi, fare dello sperimentalismo linguistico.

DEL GIUDICE. No, significa introdurre elementi di realtà che la letteratura rifiuta continuamente. In che modo Epstein e Brahe s'intendono la prima volta? In che modo ha inizio la storia della loro amicizia? Ciascuno dei due, sul campo d'aviazione, saggia l'altro attraverso una piccola competizione sulla conoscenza dei motori degli aerei, dei loro nomi, delle loro parti, delle loro caratteristiche. Non è diverso da come fanno i ragazzi con le motociclette. Del resto, se io dovessi ricordare le varie epoche della mia adolescenza, la prima cosa che mi verrebbe in mente sarebbero proprio i diversi modelli delle auto e delle moto. Anch'io ho avuto la passione delle motociclette, e tutto il sistema di amicizie con i miei compagni si è basato, per un certo periodo,

sull'amore e sulla conoscenza delle moto. E allora avere una Guzzi o una BMW o un'Honda era anche...

SARACENI. Una questione di filosofia ...

DEL GIUDICE. ...diciamo un tipo di immagine mentale. Quello che io reclamo è che tutto questo, che è sentimento del tempo, mediazione tra i sentimenti e le immagini e le persone, non entra mai nella letteratura.

SARACENI. Ad esempio c'è una cosa straordinaria che ho notato nello Stadio di Wimbledon: credo che sia la prima volta in un romanzo italiano che sento parlare di automobili descrivendone il tipo...

DEL GIUDICE. Sì, ma non si tratta di precisione in senso astratto. Si tratta piuttosto di indicare esattamente le cose per indicare i desideri, le immagini mentali, le proiezioni delle persone. Se in una pagina leggo "*salì in macchina...*", voglio sapere subito che macchina è, perché di un personaggio, del suo modo di essere dell'immagine che ha in sé, posso conoscere molto di più vedendo che macchina usa, che non leggendo un discorso filato dell'autore di una pagina e mezza. Da questo punto di vista la letteratura americana è stata sempre più aderente, proprio nell'accogliere dentro di sé un sentimento della vita quotidiana prodotto dagli oggetti, a ridosso degli oggetti, mentre da noi questa cosa non c'è mai.

SARACENI. C'è un aspetto del tuo lavoro che ha colpito tutti: l'abbondanza e la precisione delle descrizioni, un procedimento cui nel romanzo moderno non siamo più abituati. Non mi pare che queste descrizioni abbiano la consueta funzione di supporto all'azione o di coloritura dei personaggi. Qual è secondo te la loro funzione, e insomma perché Epstein dice che c'è qualcosa di assolutamente morale in una buona descrizione?

DEL GIUDICE. Questo è un problema abbastanza grosso, su cui non ho le idee chiare in modo assoluto. Io affido alla descrizione, però non intesa come semplice rassegna di quello che c'è, un compito narrativo essenziale, perché non creo più la psicologia dei personaggi attraverso delle dichiarazioni. A differenza del romanzo psicologico, non voglio essere io a definire i personaggi, ma voglio che si definiscano da soli, nella relazione tra loro. Il romanzo psicologico è fatto da un autore che costruisce la psicologia dei personaggi direttamente o attraverso il meccanismo del dialogo. A me pare che le persone oggi nella vita si incontrino in modo immediato. Nessuno si presenta attraverso la propria psicologia, e nel rapporto tra le persone ognuno cerca di conoscere l'altro attraverso gesti, movimenti, comportamento, portamento, cioè attraverso "psicologia in atto". È questo il modo in cui io cerco di rappresentare i personaggi.

GADDI. In effetti tu riesci a descrivere molto bene la dinamica che si crea tra i personaggi

esattamente come si crea, cioè senza che tu intervenga come autore: questo l'ho notato nella scena iniziale quando arriva la ragazza nell'hangar e si stabilisce subito questo rapporto tra i tre, che è veramente bellissimo.

DEL GIUDICE. Infatti proprio quella è la spia, cui accennavo prima, del modo di costituire i personaggi in questo libro...

SARACENI. Si può parlare allora di effetto sceneggiatura?

DEL GIUDICE. No, non è un effetto sceneggiatura.

GADDI. In realtà noi ci siamo posti un problema stilistico: abbiamo notato l'uso singolare dei tempi verbali, in particolare del passato prossimo, e abbiamo fatto varie supposizioni. Una delle supposizioni era quella della sceneggiatura, l'altra quella di un suggerimento venutoti dalla lettura di articoli scientifici di fisica in inglese, in cui la descrizione degli esperimenti è data appunto al passato prossimo. Comunque in Atlante Occidentale c'è un uso del passato prossimo che descrive e nello stesso tempo attualizza quello che sta accadendo, per cui il lettore è molto coinvolto dalla descrizione, quasi tirato in causa: si tratta di un meccanismo stilistico in genere pochissimo usato, cui invece tu fai spesso ricorso. Mi sembra inoltre che tu abbia riflettuto innanzi tutto al fatto che ti rivolgi a un pubblico che è abituato all'immagine visiva e per questo si pensava, più che ad un effetto di sceneggiatura, a un tentativo di fondare un nuovo stile letterario che rendesse conto di tutte queste cose.

E tra l'altro questo meccanismo introduce anche una diversa scansione del tempo narrativo.

Ricorda anche la funzione che ha lo stile indiretto libero, che in effetti attualizza quelle che sono riflessioni interne del personaggio, ma che ormai è abbastanza sfruttato e poi appartiene anche a un tipo di categoria, il romanzo psicologico, che tu invece dichiari apertamente di superare. Però mi pare che la funzione, nei confronti del lettore, sia in parte la stessa.

DEL GIUDICE. Partiamo dalla frase cui tu accennavi: «Epstein considerò per un attimo come le posizioni di ciascuno di loro, le vicinanze o le distanze, le relazioni nello spazio e con l'aereo, che tutti adesso guardavano di nuovo, indicassero prima ancora dei gesti, una serie istantanea di idee di sé o immagini dell'altro che scorrevano del tutto invisibili sotto frasi come "Speriamo che torni presto" o "Non sono sicuro che il carrello abbia un difetto, ma è meglio non rischiare". Pensò che tutto questo teneva in piedi un individuo, come un'impalcatura, e se fosse venuto a mancare chiunque sarebbe crollato, come quelle persone decapitate in movimento il cui corpo fa ancora qualche passo e cade giù. Sorrise, disse piano: "Secondo me non è successo niente".»

Ecco, ho cercato di indicare fin dall'inizio del libro 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 e diventa significativa del temperamento dei personaggi. A questa frase potrebbe fare da pendant una delle frasi finali di Epstein, quando dice “forse la sede del pensiero è nell’orecchio”, cioè nei piccoli organi dell’equilibrio, come se tutta la costituzione psicologica di una persona avesse qualcosa di ancora più essenziale, una base di tipo spaziale, orientativo, geografico. Ed è su questo che io lavoro per dare il carattere dei personaggi. Prima pensavo di dover lavorare sui gesti, che sono caratteristici di ognuno. Anche in Proust, però, i gesti sono caratteristici.

Il fatto è che le percezioni di sé e degli altri, i meccanismi automatici che costituiscono una persona io non li sento più rappresentabili attraverso la psicologia, ma attraverso qualcosa di più profondo e più leggero al tempo stesso, che è la continua relazione con lo spazio, con le proprie posizioni, con il portamento, come elementi naturali immediati e sintetici di un modo di essere; è lì che tutta la cultura, tutta l’esperienza, tutta la sentimentalità, tutta la passionalità diventano immediatamente comportamento. Perché il primo libro che Epstein ha scritto si chiama *Atlante delle andature*? Esattamente per questo: Epstein dice di aver descritto e catalogato, da ragazzo, i modi di camminare delle persone perché gli sembrava che il camminare, l’andatura, fosse l’elemento più essenziale e più sintetico del loro comportamento.

BERTOLUCCI. “Lei probabilmente sarà stato portato per la matematica, io ero portato per le persone...” dice Epstein a Brahe...

DEL GIUDICE. ... Sì... Insomma, la frase di cui parlavamo è una specie di chiave data al lettore per entrare in questo modo di narrare. *Atlante occidentale* non è un romanzo filosofico su scienze e letteratura. È la storia di due persone, l’avventura di due persone, molto sperimentali nella loro sentimentalità, nel loro modo di essere, nella ricerca di un modo di essere adeguato all’oggi. Ma sono proprio persone, personaggi, io li ho sentiti molto vivi scrivendoli e li ho raccontati vedendoli, non pensando a quello che dovevano dire. Infatti poi, se in questo libro uno cerca un “dialogo” tra scienza e letteratura, non trova nulla. C’è semmai, come dire?, quello che ciascuno di loro pensa cercando di essere all’altezza della sperimentaltà che scopre nell’altro.

GADDI. E per quanto riguarda i tempi verbali?

DEL GIUDICE. Il problema dei tempi è complesso. Non riesco ad affrontare un elemento solo, poiché le cose sono continuamente in relazione tra loro. C’è un problema di temporalità, il problema del tempo è un problema esplicito nel romanzo. Per esempio quando Epstein parla a Brahe di un incontro fra Kafka e Einstein gli dice tutti i modi del tempo che noi conosciamo, cioè il tempo lineare e dunque irreversibile, il tempo fratto, quindi il tempo in senso benjaminiano, il tempo ora, il tempo parallelo, l’ucronia, cioè il fatto che esiste un tempo parallelo per cui quello

che non si è realizzato potrebbe realizzarsi. Inoltre nel suo esperimento Brahe va tanto avanti, ammesso che il conoscere di più sia una freccia in avanti, quanto va indietro, perché risale secondo quella che è la sua formazione mentale, ancora un pochino più indietro, ancora un po' più a ridosso del big bang. E infine va anche in una direzione laterale che riguarda la nascita delle "nuove cose"; e di questo possiamo parlare dopo. È vero che quando Epstein parla di un passo che sia capace di andare avanti quanto indietro, quindi riprendendo l'immagine mentale di Brahe, parla dell'impossibilità di una innovazione che non sia anche tradizione, e quindi della possibilità d'inserire la novità tecnologica all'interno di una grande cultura, di un grande accumulo di sensibilità sul modo di essere. Questo tema in fondo è richiamato anche dall'immagine che ho scelto per la copertina, un locomotore che va ugualmente in una direzione e nell'altra, bifronte; e del tempo con la doppia freccia si parla in quasi tutto il libro.

GADDI. Infatti è proprio alla fine del romanzo che Brahe percepisce nettamente il fatto che il tempo può andare in tutte e due le direzioni; poco prima che lo dica Epstein in altra forma.

DEL GIUDICE. Sì. Per quel che riguarda il problema dei tempi narrativi c'è sì un uso molto spinto del passato prossimo, ma c'è un uso molto spinto di tutti i tempi verbali, dato che vengono usati in una stessa pagina quasi tutti i tempi verbali. Il problema era usare il passato prossimo senza che risultasse fastidioso per il lettore, rinormalizzandolo sulla pagina. Insomma far sentire questa scomposizione temporale completamente diversa sul piano narrativo senza che fosse troppo intenzionale. L'uso dei tempi è nato come uno strumento tecnico per raccontare questa storia, che è una storia abbastanza complessa per quel che riguarda i mutamenti di sentimento dei personaggi, in cui dovevo avere la possibilità di un punto di vista continuamente diverso, però all'interno di un'idea di relazione....

GADDI. E senza comparire come autore....

DEL GIUDICE. Certo, senza recuperare il narratore onnisciente, che spiega, che conosce la storia e sa come va a finire. Uno dei punti su cui potevo intervenire era proprio un'estrema mobilità nella narrazione determinata dai tempi narrativi, quindi la cosa è nata in un primo tempo, come espediente tecnico, anche perché per me tutti gli elementi sono finalizzati alla storia che voglio raccontare, non sono programmati come innovazione. Semplicemente, se la storia è questa, devo trovare il modo di raccontarla nel modo migliore. Quest'uso dei tempi era quello che mi dava più velocità, più possibilità di spostamento, più mobilità di occhio, di sguardo e di finzione all'interno di questa storia.

Piano piano mi sono reso conto che corrispondeva, anche, da un lato a quello che dici tu, all'attualizzazione del presente, soprattutto per l'uso del passato prossimo, dall'altro ad un

rapporto continuamente diverso con il lettore sulla base della convenzione, alla finzione. 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. D'altra parte è verosimile come nel linguaggio parlato, quando uso il passato prossimo, o anche il presente per indicare un presente che emerge. Infine mi offriva una continua possibilità di accelerare e di frenare: in sei righe potevo chiudere un'ora e mezzo di vita, e poi la frase successiva potevo incentrarla su una frazione di secondo che fosse narrativamente importante.

GADDI. Si può dire che l'uso del passato ha la stessa funzione dello zoom e dell'inquadratura di particolari nel linguaggio filmico, in cui tu capisci tutta una serie di relazioni o di meccanismi per il fatto che vengono isolati come dettagli?

DEL GIUDICE. Sì, penso di sì. E ora veniamo alla questione della sceneggiatura. Io credo che sia impossibile narrare oggi senza tenere conto del fatto che settant'anni di cinema e trenta anni di televisione hanno profondamente cambiato nel lettore il modo di ricevere una storia. Non è soltanto il fatto che da un secolo a questa parte ci siamo abituati al racconto per immagini, è che la temperatura del racconto per immagini è passata nella temporalità del nostro modo di percepire qualsiasi racconto. Io scrivo per un lettore che è prima di tutto uno spettatore. Questa è la grande differenza non soltanto rispetto alla letteratura dell'Ottocento, ma anche del Novecento.

Oggi io scrivo per un lettore che è anzi tutto uno spettatore. Certamente non posso mettermi in competizione con il cinema perché tradirei il mio strumento: quanto più è letterario tanto più può sopravvivere come racconto. Però certamente devo sapere che la temporalità del modo in cui un lettore percepisce e riceve una storia è completamente cambiata. E allora in qualche modo devo adattare il mio strumento, che è uno strumento profondamente letterario, perché tenga la stessa temporalità di ricezione che è determinata dal racconto per immagini. Un romanzo che diventa sceneggiatura secondo me fallisce completamente come romanzo; cioè è un romanzo dove si recupera solo la visività. E se è una sceneggiatura allora tu cominci a saltare le righe e lo leggi per capoversi. Come romanzo ha chiuso, nel senso che non ha nessuna lievitazione, nessuno spessore. Però certamente quello che io posso cercare di dare è la stessa simultaneità di stimoli che dà un racconto cinematografico, un racconto televisivo: dare contemporaneamente l'azione e la percezione dell'azione, la figura e lo sfondo, l'informazione e la reazione emotiva all'evento. Quindi opero in questo modo, cercando di essere competitivo con le altre forme di

rappresentazione.

GADDI. E questo che ripercussioni ha sul piano della lingua?

DEL GIUDICE. Questo comporta che sul piano della lingua non posso lavorare sul lessico, e ciò non soltanto per quella che è la mia idea di rappresentazione, ma perché se lavoro sul lessico imbocco una strada, che hanno imboccato Landolfi, Gadda, Savinio, che è sostanzialmente quella del compiacimento nell'uso di questa lingua. Questa è una lingua straordinaria, dal punto di vista espressivo, una delle lingue che offre di più per la sua struttura, per la sua ricchezza di vocaboli. Però è anche pericolosa, perché alla fine si cade nella tentazione di dimostrare la propria capacità di saperla usare; il che nasce probabilmente dal trauma iniziale del volgare e del latino, di una lingua parlata e di una lingua ufficiale di rappresentazione. E molto spesso lo scrittore italiano, al di là della storia che racconta, narra in realtà la propria avventura in questa lingua. È ciò che ha imprigionato Landolfi, Savinio, e che in fondo ha imprigionato anche Gadda, nonostante la sua grandezza e la sua tenerezza, perché in Gadda la cosa fondamentale non è la molteplicità barocca dei linguaggi, ma la tenerezza con cui tutto questo viene usato. Dal mio punto di vista si tratta di lavorare su altri elementi espressivi della lingua: non il lessico, che è una storia di compiacimento, sia quando uno mostra di volerlo usare in tutta la sua ampiezza, sia quando mostra di volerlo trasgredire - le due cose, per me, sono assolutamente equivalenti - ma la struttura sintattica. La caratteristica della lingua italiana rispetto per esempio al tedesco, al francese e sicuramente all'inglese, è la complessità e mobilità della sua struttura sintattica e dei suoi tempi verbali. Quindi per rendere mobile una narrazione io posso agire su questi elementi, e sono questi che posso innovare nell'uso. In *Atlante* ci sono alcune forzature sintattiche, nel senso per esempio che l'associazione tra una frase principale e una relativa non passa sempre attraverso la logica della sintassi, ma attraverso altri tipi di logica. Ciò vale certamente anche per l'uso dei tempi, e in certi casi si passa da un presente nella prima parte della frase a un passato. Però a me non interessa l'innovazione come scasso linguistico, ciò che è stato fatto negli anni '60: io non ho nessuna tradizione da violare. Cerco di innovare i miei strumenti espressivi operando lì dove posso; e siccome la via del lessico è stata già tutta percorsa fino in fondo, e qualcuno c'è anche rimasto impigliato dentro, cerco di seguire la via della sintassi.

GADDI. Secondo me il tentativo è particolarmente riuscito proprio perché non è un'operazione gratuita, ma è funzionale...

DEL GIUDICE. Credo che sia funzionale alla storia che volevo raccontare. Magari nel prossimo libro non sarà così, se non mi serve. Non è che ho deciso che bisogna fare così.

Lo faccio quando mi serve, perché cerco di rendere più espressiva questa lingua, senza venir

meno alla sua letterarietà.

GADDI. Tu chi sei, Brahe o Epstein?

DEL GIUDICE. In realtà non sono né Epstein né Brahe, nel senso che sono due possibilità diverse di me stesso. Però il romanzo è tutto visto dalla parte di Brahe, è come se lo raccontasse Epstein, ma è tutto visto dalla parte di Brahe. Ed è Epstein che lo manda sempre avanti, è lui che cerca Brahe, è lui che lo provoca. Ho amato molto Epstein perché mi piace la sua continua provocatorietà, è un personaggio sempre provocatorio, ma mai in forma plateale, e anche molto sentimentale, molto arrischiato. Mentre di Brahe mi piace la naturalezza: Brahe paradossalmente è uno che, pur facendo un lavoro di grandissima convenzione, ha un rapporto di stranissima naturalezza con le cose e con il mondo animale.

C'è nel libro tutto un discorso sugli animali, che ogni tanto viene fuori. Per esempio la prima volta, quando Epstein e Brahe parlano degli aeroplani, Epstein dice come gli aeroplani somiglino a degli animali, non agli uccelli, ma ai cani. Quando, nell'episodio del castello, Gilda parla con Brahe gli dice che tipo di animale è. Quando escono tutti e quattro insieme c'è la storia dei pesci luminosi, e Gilda parla degli animali e delle cose che si chiamano come gli animali: e del resto l'immagine di copertina è un locomotore che si chiama Coccodrillo. Quando Brahe si rende conto che Rüdiger è stanco, lo porta a vedere i daini... c'è un tema della naturalezza e dell'animalità legato alla figura di Brahe. E se devo dire in chi mi riconosco, quello a cui ho più prestato i miei caratteri è certamente Brahe e non Epstein. Epstein è come vorrei essere io da vecchio, mentre Brahe è come sono adesso, come vorrei essere da giovane.

ANTONINO POSTORINO Io volevo partire dal tema delle cose. Tu prima nel corso della precedente discussione dicevi "una nuova visione delle cose e una nuova definizione della coscienza" quindi una nuova definizione di noi stessi attraverso le cose che vediamo. Ora noi nasciamo come gruppo e impiantiamo l'esperimento di una rivista che vuole essere di ricerca di una nuova visione delle cose o perlomeno di tutti quei possibili modi di vedere le cose che si annuncino come interessanti, come stimolanti, come trattabili e discutibili, nel senso positivo del termine. E riconosciamo quindi nel tuo lavoro temi per noi di grande interesse. Tu prima parlavi di una scintilla che deve scoccare, di un arco voltaico: ecco, in questo sforzo per stabilire questa tensione, a me pare di vedere una doppia valenza, e vorrei capire se c'è una giustapposizione oppure una connessione tra gli elementi che metti in gioco. Tu fai uno sforzo che in un certo senso è formale; a un certo momento la pagina l'avrai assestata in un qualche modo, secondo un qualche criterio che a me ovviamente sfugge, ma di cui tu hai la chiara consapevolezza. A un certo punto senti che la pagina va bene; ecco, in questo momento tu segui una logica che potremmo definire

estetica o formale o di equilibrio di parole, però nello stesso momento sotto si è creata effettivamente una comunicazione collettore che consiste in una visione particolare delle cose. Quindi mi piacerebbe capire, a questo punto, in che rapporto sta per te la letteratura con la conoscenza. Se cioè si può evincere un momento che ci consenta di definire sino a che punto e in che senso la letteratura ha un valore di conoscenza sia per te che produci, sia per il lettore che ti legge. E quindi che cosa c'è, o quale segreto c'è dietro quell'equilibrio estetico che nello stesso tempo dà luogo a un aumento effettivo di conoscenza, cioè dà luogo a una visione delle cose che ridimensiona la coscienza di chi le guarda...

DEL GIUDICE. Il primo punto è che per me una cosa fondamentale è il mettere in forma, e questo nonostante la materia su cui opero e da cui mi muovo sia una materia fortemente emozionale. Non sono affatto uno scrittore freddo, anzi sono molto appassionato, e *Atlante* è un libro pieno di passioni. Solo che la sentimentalità, almeno dal mio punto di vista, è completamente nuova. Così, anche se la partenza è fortemente emotiva, sentimentale – dove però il sentire è inteso in senso ampio: l'affezione, la percezione, la dimensione intellettuale, le relazioni tra le persone, e tra le cose – tutto questo prende corpo solo nel momento in cui io riesco a racchiuderlo in una forma. Probabilmente a quel punto non si tratta solo di una forma estetica, ma come dici tu, di una forma anche conoscitiva, ed anche etica.

Prendiamo per esempio il capitolo in cui tutti e quattro vanno insieme a Ginevra, nella parte alta della città, sono nel bar. Il problema era dare relazione di quattro persone insieme contemporaneamente, tenendo conto di tutti i punti di vista possibili, dei loro desideri, dei loro non detti. E qui il punto portante è ancora una volta una concatenazione di temi animali. Il bar ha alle pareti delle stampe di pesci, che formano una specie di linea di galleggiamento, e in questo modo un'immagine astratta, di divisione dello spazio, di alto e basso.

Poi c'è il racconto della storia dei pesci luminosi, da cui viene fuori il carattere di Gilda; è una storia di grande crudeltà, anche da un punto di vista narrativo, per via del bulbo luminoso che viene estirpato dai pescatori a questi pesci.

C'è poi un problema di carattere conoscitivo più generale, perché la storia dei pesci luminosi entra in un romanzo incentrato sulla luce, sulla trasformazione delle cose in luce: e quindi anche qui ritorna una sorta di simmetria che lega il tema animale al tema della luce. In questo episodio scopri che una delle possibilità della luce è quella di ingoiare se stessa, cioè il fatto di non riuscire a trasmettere luminosità e quindi conoscenza: la luce rimane fine a se stessa. A questo racconto ci sono reazioni diverse, per esempio Rüdiger dice «ah, però!», perché non ha capito nulla della storia, pur essendo molto simpatico. Epstein ha capito che tipo di pesci sono, guardando le

incisioni, e quindi raccolto anche un elemento di inquietudine perché lui sa che tutto si sta trasformando in luce, e capisce che può esserci una via dritta questo che è puro consumo, pura – come dire – autosufficienza della luce in sé, sa insomma che c'è il rischio che tutta la produzione di cui siamo capaci sia fine a se stessa, cioè venga ingoiata, non abbia relazioni, non abbia comunicazione.

Infine Brahe trae da tutto ciò un elemento di vita comune, che in qualche modo è anche un "sapere": "Brahe ha pensato che le donne, appena uno le conosce, raccontano sempre qualcosa che hanno fatto o che faranno con un loro amico". Dal mio punto di vista si tratta di incastrare tutto questo in una forma e in una sequenzialità narrativa, i cui significati poi sono stratificati e molteplici e in continua relazione tra loro. Credo che se c'è una forma conoscitiva di tutto questo, essa viene fuori proprio dal senso di relazione continua delle cose e delle persone tra loro, delle immagini più esistenziali con le immagini più intellettuali, dell'elemento più concreto con l'elemento astratto: cioè, il passaggio continuo da un'immagine molto concreta, molto quotidiana, alla sua rappresentazione astratta, proprio perché viviamo in un'epoca in cui di ogni cosa ciascuno di noi ha al tempo stesso la percezione e la consapevolezza dei meccanismi di percezione. Per fare un esempio concreto, quando Leopardi scrive l'Infinito, che è forse la più importante di tutte le poesie italiane sul "vedere", c'è un occhio e c'è un oggetto che sta davanti, e in mezzo non c'è assolutamente nulla. Si può cercare il momento di coincidenza sentimentale tra quel panorama e l'occhio che lo guarda, e quindi anche una definizione dell'oggetto e del soggetto in termini quasi classici, attraverso questo sentimento, questa relazione. Io non potrei mai più guardare e vedere in questo modo perché da Leopardi in poi debbo tenere presenti tutti i meccanismi della percezione e tutte le idee sulla percezione, e tutte le idee su cos'è un oggetto e che cos'è un soggetto. Inoltre la mia visione è anche stata riprodotta, continuamente, cioè è continuamente riproducibile. Quindi 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.

Tutto questo, che per me è esclusivamente modo narrativo e ricerca di un modo di essere, può diventare se vuoi anche un metodo di conoscenza, che io tuttavia non saprei formalizzare.

Certamente all'interno di un orizzonte di questo tipo ci sono forse dei presupposti che io potrei cercare di chiarire da un punto di vista teorico: c'è un orizzonte che è post-illuminista e che è anche post-romantico. Post-illuminista perché non ho nessuna fede pura in una forma di determinazione delle cose a partire dal loro ordine, post-romantico, perché non credo nell'io come unico punto di costituzione e di sintesi; credo invece in una continua relazione e in una continua

reversibilità delle cose, tranne quelle che sono assolutamente irreversibili come la morte. Io cerco di narrare questa continua reversibilità. E per esempio, per quanto riguarda la soggettività, io ho sempre l'impressione che la soggettività sia non la partenza ma quello che irriducibilmente uno scopre alla fine, nel senso che alla fine si può scoprire che c'è un punto diverso da tutti gli altri, molto mobile, continuamente mobile, che posso chiamare "io". Dal mio punto di vista di scrittore, - mi sento abbastanza geografo -, se avrò indicato - questa è la carta, questo è il paese, questo è il fiume, questo è il bosco, guardando questa carta ci sarà sicuramente un punto dove io posso mettere il dito e dire "qui"; sapendo però che sia "qui", sia "io", sono continuamente mobili, continuamente spostabili.

È la geografia di cui parla Epstein alla fine, quando dice "scriverò un atlante della luce", proprio perché lui ha capito di essere stato uno scrittore delle relazioni tra gli uomini mediate dalle cose ed ha capito che le cose stanno cambiando nella loro sostanza, stanno diventando non materiali, e che quindi tutto il nostro modo di reagire immaginativamente, esistenzialmente, sentimentalmente, alle persone e alle cose, sta completamente cambiando, che tutto sta diventando luce, che ciò che usiamo quotidianamente è luce; e che la luce quindi non è più ciò che illumina gli oggetti e le persone, ma la sostanza stessa delle cose. E se è così evidentemente hai una grande modificazione, e quello che ci viene chiesto è immaginazione, è intelligenza, e non hai un rapporto univoco, unilaterale, tra la solidità, cioè tra un mondo di cose che è fuori, che si presentano soltanto come cose, e il tuo investimento. Le cose ci si presentano già come immagini. E in una fluidità continua tra immaginario dentro e immaginario fuori, dov'è che io creo un punto di solidità? Epstein è uno che ha una percezione abbastanza chiara di tutto ciò e che cerca di essere "persona" in questa epoca, tra queste cose. Epstein non è uno che ha smesso di scrivere, non è uno che ha rinunciato a scrivere, è uno che si è trovato al di là della scrittura, cioè si è trovato in una visibilità, in una visione istantanea e continua di quello che una volta avrebbe visto scrivendo.

Lui dice chiaramente: "io vedo le storie che una volta avrei scritto". Ed è questo che unisce l'esperimento di Brahe all'esperimento di Epstein, cioè il tema del vedere, che nel libro è centrale.

GADDI. Li accomuna anche il tipo di relazione continuamente mobile tra il soggetto e la realtà e l'assoluta imprescindibilità di questa relazione. Quando Epstein, alla fine, ha la visione completa di tutto ciò che è accaduto, la storia finisce...

DEL GIUDICE. Questa storia finisce con una simmetria che non è voluta, e che rimanda a una stessa continuità di tempo, perché è notte, e all'alba Brahe ha la visione che cercava...

SARACENI. Non c'è il pericolo di una saturazione indotta dalla visione perfetta? In altre parole la visione completa e perspicua in qualche modo non rende superfluo lo scrivere per Epstein? Insomma non c'è pericolo che si arrivi ad una forma di conoscenza immediata, non mediata da quegli strumenti di riflessione di cui uno è lo scrivere, per Epstein, oppure l'esperimento per Brahe? Penso al momento, che mi ha colpito moltissimo, in cui Brahe a un certo punto dice che ricorderà per sempre l'attimo in cui passa da ciò che vedeva con gli occhi a ciò che vedeva con la mente. Il problema della visione mentale mi sembra connesso a questo discorso sull'immaginazione. Quanto è importante questa visione e quanto in qualche modo può sostituire una serie di passaggi più mediati?

DEL GIUDICE. In realtà si potrebbe dire che tutto il cammino della storia umana è il cammino verso la visibilità. C'è un teorico americano, Walter Ong, che sostiene questa tesi, che tutto il fine dell'evoluzione culturale e conoscitiva quale c'è stato è un fine di visibilità che comincia con Gutenberg. È lì che la visibilità afferma la sua prima grande vittoria, è lì che si passa dalla narrazione orale, in cui tutto era affidato alla immaginazione e alla parola occasionale, alla pagina stampata in cui la visibilità è revocabile ogni volta che tu vuoi; e da lì si arriva fino a oggi, fino all'immagine. Il fatto è che oggi noi viviamo in un'epoca di visibilità quale non c'è mai stata. Perché ho scelto dei personaggi che fossero impegnati in maniera molto arrischiata, molto avanzata sulla visibilità? Proprio per questo volevo raccontare che cosa succede per noi in un'epoca in cui da un lato tutto è visibile, quindi si creano il problema di che cosa è l'invisibile, dove si costituisce la non visibilità, e dall'altro in cui tutto sta diventando luce.

La storia di Epstein - perché da lì bisogna partire - è la storia di un uomo che non considera superata la parola, non considera superata la forma; lui semplicemente ne è uscito fuori, forse perché è stato intimamente connesso, nel suo lavoro, proprio alla percezione di come le cose mutavano i rapporti tra gli uomini. E una volta mutate le cose, anche lui si è trovato fuori della scrittura. Non è uno che ha rimpianti, non è un libro di nostalgia, questo; Epstein non ha nessuna nostalgia di prima, né per quello che faceva, né per come erano le cose. Essendo, diciamo, una figura sperimentale, vuole vedere quello che c'è dopo; si trova in una condizione di visione continua, condizione che prima creava lui stesso. Quando dice «sono un visionario di quello che c'è», è evidente che prima questa visionarietà la creava attraverso la scrittura, adesso ce l'ha in tempo reale. Non è detto che questo escluda la scrittura, anzi io credo che tanto più ci sarà visibilità tanto più ci sarà scrittura. Non sono pessimista sulla sorte dei libri. Quanto più tu avrai visibilità tanto più avrai bisogno di non visibilità, tanto più avrai rappresentazione in termini immediati, come la televisione, tanto più avrai bisogno di spazi in cui la visione è mediata, è

costruita attraverso altre forme di rappresentazione e di espressione. Quindi l'aver veduto Epstein come uno scrittore che ha finito di scrivere non significa il tramonto della scrittura; significa, al contrario, scegliere. Io ho scelto Epstein come esperto di persone ed esperto di cose ed esperto della relazione tra le persone e le cose, solo per questo. E ho scelto Brahe perché anche lui è uno molto avanzato nel vedere, nel senso che si trova nella zona più arrischiata del vedere; Brahe vede cose per cui non c'è immagine: nella notte dell'esperimento finale, quando si parla delle dieci dimensioni, lui si prepara a vedere cose per cui non esiste immagine. Finché tu sei nell'ambito della fisica atomica bene o male ti puoi immaginare una pallina e tante palline che gli girano attorno...

SARACENI. C'è un superamento dei modelli, insomma.

DEL GIUDICE. Esatto. Quando tu arrivi a dimensioni infinitamente piccole, o al cosiddetto "modello a stringhe", non puoi immaginartelo visivamente. Brahe opera con una visione in campi dove non c'è più immagine, perché bene o male poi nessuno dei nostri ragionamenti può fare a meno di immagini; persino nel pensiero filosofico più astratto tu scopri che ci sono immagini presupposte di alto e dibasso, di dentro e di fuori, di porte, di ponti, di al di là e di al di qua, che sono immagini di percezione quotidiana estremamente filtrate, estremamente raffinate. Brahe lavora in un campo dove le immagini non ci sono, eppure, lui deve vedere, quello che in fisica conta è "nel nostro esperimento abbiamo visto".

SARACENI. Si tratta tra l'altro di vedere delle cose che non ci sono.

DEL GIUDICE. ...cose che non ci sono o che ci sono per un periodo di tempo così breve da essere assolutamente impercettibili. Quindi, per tornare anche alla domanda sulla distinzione tra la visione mentale e la visione reale, ormai si può dire le due cose sono totalmente unite: insomma non hai più una visione pura, ammesso che tu ce l'abbia mai avuta. Mi ha colpito molto questo fatto: nei Tornado, cioè un aereo da caccia, il pilota non guarda più fuori, ma guarda sul monitor che ha a bordo la rappresentazione geografica computerizzata che viene realizzata in tempo reale da sensori che elaborano il panorama di ciò su cui lui sta volando, e che eventualmente governano anche l'aereo, nel senso che lo abbassano o lo alzano in relazione a un segnale eco che rimbalza velocissimamente dall'aereo stesso alla terra e ritorna su.

Quindi ci sono dei casi in cui la visione è convenzionale, e soprattutto quando sei a velocità molto elevate la visione convenzione è più rapida, più immediata della visione reale. Ma a parte questo, che è un caso estremo, per me è indubbio che ormai non è più possibile pensare che esista una visione non mentale. Ormai tu vedi la cosa, vedi te che la guardi e vedi tutti i modelli di rappresentazione di cui sei a conoscenza tra te e la cosa; e anche se non li conosci ti sono entrati

nel sangue come un codice genetico.

SARACENI. Ecco, questa distinzione tra visione mentale e visione reale conserva qualche importanza? Voglio dire c'è anche un deposito di immagini, una memoria stratificata, una specie di tesoro a cui ognuno di noi accede, e sono immagini che uno può avere avuto realmente, ma sono anche immagini che uno ha costruito su un romanzo: io da adesso in poi avrò tutta una serie di immagini nel mio deposito personale legate a questo romanzo e a posti che io non ho mai visto. Questo fenomeno, che mi pare importantissimo, anche per definire in qualche modo cos'è la letteratura, comporta un rischio secondo te di confusione?

DEL GIUDICE. No, non credo che comporti un rischio di confusione, porta una necessità di conoscere sempre di più la tua visione.

SARACENI. Quindi occorre lavorare dal di dentro...

DEL GIUDICE. Occorre lavorare dal di dentro, certamente. Oltretutto se si trasferisce il problema della soggettività e oggettività da una chiave ontologica a una chiave visiva, la questione cambia abbastanza aspetto. Se si passa alla fondazione del soggetto e dell'oggetto all'interno di un rapporto visivo tra chi guarda e chi è guardato, forse anche la durezza della distinzione, nel circolo della visione diventa molto più liquida, molto più fluida, senza eludere i problemi, perché i problemi restano indiscutibilmente; però certamente è un altro modo, per affrontare questi problemi e, in un'epoca, come dicevo, di visibilità pressoché totale, secondo me tutti i termini che riguardano la soggettività e l'oggettività passano attraverso questa forma, questo tema del vedere. E in effetti, nonostante si parli di un esperimento reale sia per Brahe sia per Epstein, quello che loro due cercano, ed è qui che avviene la coincidenza, è un sentimento che sia all'altezza della visività in cui ciascuno dei due opera. Il libro si conclude con una frase sul sentimento perché in fondo quello che Brahe spera è sì di vedere quello che vuole vedere, però quello su cui si interroga continuamente, e che cerca di mettere a punto dentro di sé, è un sentimento per questa visione, cioè qualcosa che gli consenta di essere persona all'interno di un rapporto continuo con l'artificiale e con il naturale.

E questo determina un cambiamento radicale nel rapporto tra naturale e artificiale. Quando Epstein vola sul campo e su Ginevra all'inizio, e si dice "il futuro per Ira Epstein era stato sempre ciò che vedeva dall'alto in quel momento: una proporzione diversa di toni verdi e toni grigi, più campi e alberi e meno strutture, a vista; un farsi piccolo e potente e indistinguibile di ciò che era artificiale, qua e là una sporgenza di alluminio o di cemento che spuntava da terra, netta e pulita come un periscopio", nella sua visione l'artificiale entra a far parte della natura. E anche, diciamo, nel mio modo di narrare l'artificiale è parte ormai della natura, non c'è più una distinzione tra

naturale e artificiale; non che le due cose non siano distinte, però nella visione che tu ne hai l'artificiale è ormai parte della tua natura, tanto più quanto più è piccolo, quanto più è invisibile, quanto più è armonizzato con il naturale.

BERTOLUCCI. Fa spesso parte del tuo occhio...

DEL GIUDICE. Sì. E infatti un altro punto per me importante è quando si parla delle diverse geografie, cioè quando Brahe deve spostarsi da un punto all'altro, da un paese all'altro, e pensa alla geografia del sopra, che è una geografia naturale, che è fatta da campi, strade, e una divisione attraverso le proprietà, gli espropri; mentre invece la pianta dell'anello gli suggerisce movimenti diretti, che non corrispondono al percorso naturale. C'è questo passaggio continuo, questa coesistenza di naturale e di artificiale, e in qualche modo si modifica anche il problema dell'autenticità.

Negli anni settanta c'è stata una letteratura molto importante, quella tedesca, di Peter Handke e di altri autori, che sostanzialmente aveva questo atteggiamento verso la realtà: la realtà è un'offesa e uno sgarbo personale nei miei confronti, tutto ciò che mi offre è offesa, per la sua falsità sostanziale, per la sua artificialità sia nei comportamenti che nelle cose.

Il compito dello scrittore era allora quello di trovare un momento poetico di autenticità, che è un'idea letteraria di resistenza, in qualche modo, di conservazione di un momento di autenticità, in un rapporto con tutto ciò che si presenta come falso, e che presuppone appunto una distinzione tra naturale e artificiale molto netta e molto categorica. E del resto Handke alla fine è arrivato al paesaggio in termini quasi ottocenteschi, con un'idea del paesaggio come qualcosa di aurorale.

Il mio tentativo è di andare avanti, cioè di raccontare la storia di un mondo in cui non è più possibile una distinzione netta tra naturale e artificiale, ma in cui l'artificio e l'artificialità entrano a far parte ormai della natura, costituiscono il tuo panorama complessivo. E dunque anche l'autenticità non è più una contrapposizione tra un soggetto puro che si appella alla parola poetica per redimere la falsità e l'artificialità del mondo e la realtà, ma tra questa e una persona all'interno di un mondo fatto di artificiale e di naturale assieme, in cui la distinzione non è più netta e soprattutto in cui il giudizio morale non è più così netto, in cui non si può invocare la naturalità contro l'artificialità: in questo senso si è completamente fuori da tutta la tematica dell'alienazione.

GADDI. Colgo una certa relazione tra quello che stai dicendo e *Palomar* di Calvino. E in particolare con l'ultimo capitolo quando Palomar decide di essere morto perché tutto sommato vuole proprio porre fine alla catena degli eventi nei confronti del quale il vivente si deve sempre misurare, e invece il morto ha il lusso di poter prescindere da tutto questo...è stanco e vuole

morire. E si accorge però di una cosa, che tutto sommato forse lui può sospendere l'istante di questa morte, può dilazionare, può diventare eterno, attraverso la descrizione ma, come comincia la descrizione, muore.

DEL GIUDICE. Si tratta di una questione per me molto importante, perché riguarda i miei rapporti con Calvino, che sono stati molto intensi, che investono il periodo di *Palomar*, tra l'altro, e anche le mie differenze con Calvino. Calvino secondo me è stato lo scrittore più importante del dopoguerra, e anche lo scrittore più innovativo che ci sia stato in Italia.

Però la vera storia di Italo è la storia di un uomo che nasce su un'idea sostanzialmente razionalista, e questo razionalismo si manifestava nel progetto politico complessivo, che corrispondeva al progetto letterario, e quindi anche ad un progetto esistenziale; e questa è tutta la fase del neorealismo, che poi porta, nel periodo dello strutturalismo, visto che non esiste il "vero" comportamento, la società "vera", e la forma letteraria "vera", all'organizzazione razionale dei possibili. Dunque, se non esiste il vero modello di società, il vero modello di persona, il vero modello di libro, esiste la possibilità di raccontare l'infinita molteplicità dei vari libri, delle vere storie, delle vere persone, delle vere società. Che era, diciamo, già un alleggerimento del modello unico iniziale. In fondo con *Palomar* a me pare che Calvino abbia raccontato l'ultimo passo di questo percorso, cioè il fatto che nemmeno la molteplicità dei possibili, nemmeno quell'istanza razionale, è possibile. In realtà tra te e il mondo il rapporto è continuamente determinato. Da un punto di vista narrativo a questa forma corrisponde la descrizione.

Inoltre tutto il rapporto di Calvino con la scienza riguarda le idee, cioè Calvino prende le idee delle scienze come nuclei mitopoietici che poi sviluppa narrativamente. Infine Calvino cerca di riportare ad un'esperienza sensibile e immaginabile idee ed esperienze della scienza che sono fuori di questa portata, e sono *Cosmicomiche*, in cui appunto una cellula diventa personaggio, e viene antropomorfizzata e avvicinata all'immagine che è lontana. Rispetto a tutti questi punti io sento una grande differenza, pur avendo, diciamo, con questa linea, una grande comunità, nel senso che la riconosco come l'unica linea veramente innovativa nella letteratura italiana e l'unica linea aperta a tutte le altre forme di conoscenza. Io però non muovo da un progressivo alleggerimento di un progetto culturale, sociale, etico complessivo, che via via ho dovuto raffinare e rendere in qualche modo adeguato. Poi a me la scienza non interessa come idee, interessa come oggetti, interessa quasi più come tecnologia. Però non farei mai un racconto in cui cerco di mettere a confronto immagini mitopoietiche della scienza e immagini mitopoietiche della letteratura. A me interessano i sentimenti e i modi di essere che una determinata tecnologia produce. 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. Infine io non cerco affatto di rendere antropomorfa la tecnologia della scienza, anzi io cerco esattamente l'opposto, cerco di indicare che cosa succede quando tu vivi quotidianamente con cose con oggetti con tecnologie e con idee che sono assolutamente al di là della tua esperienza sensibile, e che lì devono rimanere. Per questo scelgo il fisico che non ha immagine per quello che cerca. Per questo quando volano insieme Epstein e Brahe, e Brahe cerca dei paragoni per fargli capire, Epstein gli dice - no, è inutile che tu mi dica è come una palla da golf che gira, se tu mi dici una palla da golf io non avrò mai lo scarto, non sentirò mai questa distanza, e quindi non sentirò mai la novità. Perché tutto quello di cui tu parli nasce da una idea dello spazio, del tempo, delle relazioni, completamente diversa da quelle che io ho: se tu mi dici palla da golf, arance, sandwich, eccetera, allora tutto ritorna esattamente come era prima e la mia sensibilità resta identica. Se tu mi dici che un bosone intermedio si chiama Giuseppe, è esattamente come prima, mentre io un bosone intermedio non posso neanche immaginarmelo, è questo il fatto.

BERTOLUCCI. C'è soltanto Zichichi che può farlo.

DEL GIUDICE. E tuttavia c'è il fatto che il bosone intermedio io lo uso quotidianamente, cioè che gli oggetti della mia vita quotidiana, della mia esperienza quotidiana, vengono da dimensioni e presuppongono un sapere e un'operatività sulla materia che io non possiedo. Queste grosso modo sono le diversità rispetto a Calvino.

GADDI. Cosa pensi dell'attuale situazione letteraria?

DEL GIUDICE. La letteratura è stato l'unico settore in cui negli ultimi quindici anni non c'è stato ricambio, a differenza di tutti gli altri. Inoltre si è interrotta la tradizione degli strumenti. Calvino li ha ricevuti da Vittorini e da Pavese. Ora, se tu fai eccezione per Calvino, che ha presentato me e altri, non hai un autore nuovo, presentato da quelli che hanno scritto negli anni Sessanta e Settanta. Una volta esisteva una cosa, molto discutibile, che si chiamava società letteraria, nella quale si entrava per cooptazione. Certamente si trattava di un criterio selettivo, però almeno era un criterio. Può darsi anche che l'epoca non abbia offerto granché, su questo non c'è dubbio, però è anche vero che ognuno ha cercato di tenere le proprie posizioni, e che l'atteggiamento di ciascuno è stato del tipo "dopo di noi il diluvio"; al punto tale che si sono esauriti.

GADDI. Ma è anche un discorso legato al mercato editoriale...

DEL GIUDICE. Il discorso sul mercato non è così semplice, non esiste un mercato editoriale da un lato e il pubblico dall'altro. Tra l'altro il pubblico oggi è molto sofisticato e sveglio, e l'editoria non sa bene che pesci prendere. In qualche modo è finita una fase, negli anni Settanta, di grande

acculturazione di questo paese, in cui il libro era necessario, perché importava saperi, linguaggi, cose, che erano rimasti fuori: potevi non averlo letto, ma non averlo fisicamente creava una emarginazione... E secondo me è un fatto positivo, che costringe l'editoria a cercare strade nuove. E comunque per chi scrive in questo paese c'è un grosso problema di tradizione. Uno scrittore inglese scrive per un pubblico all'interno di una tradizione in cui c'è stato Stevenson, c'è stato Conrad, Dickens, James e così un francese, mentre qui se tu vuoi riallacciarti a una tradizione anche per rinnovarla, dove, chi prendi? Svevo? D'Annunzio? Pirandello? Son tutti universi chiusi in sé, senza mai una linea di continuità, e questa mancanza di tradizione negli ultimi anni è diventata drammatica.

C'è una continuità nella linea portante della narrativa italiana, che è realismo, sociologia e psicologia. Infatti la grandissima innovazione di Calvino è stata quella di aprire l'unica via alternativa a tutto questo che ci sia stata nella narrativa italiana moderna. Se no devi andare ad Ariosto.

GADDI. Tu mi sei sembrato persino un po' manzoniano nella descrizione dei fuochi d'artificio, per l'incredibile precisione, puntualità...

DEL GIUDICE. I fuochi d'artificio nascono da un problema tecnico: come restituire la loro forza visiva. E ho capito che non puoi farlo descrivendo i fuochi d'artificio così come sono. Cioè se tu dici: esplose quello, poi esplose quell'altro, la cosa non funziona. Devi avere una esplosività di linguaggio tutto in paragone con altre cose, e solo quello ti ridà la forza dei fuochi artificiali. E questo è il primo punto di partenza, tecnico. Il secondo era che in quel brano tutta la materia diventa luce, è quasi un brano di storia naturale in cui la natura diventa un'altra cosa, e per dare il senso di questa metamorfosi dovevo eliminare il "come".

Quindi descrivere attraverso il linguaggio dei fiori, poi il linguaggio degli animali, poi il linguaggio della botanica, poi della zoologia, quello della mineralogia: il che corrispondeva a una specie di storia di tutta la materia che diventava luce. Era insomma un pezzo che poneva dei problemi tecnici notevoli. E in più c'era la situazione: per la prima volta in tutto il libro Epstein veniva chiamato a dire cosa vede. E anche lì c'è una cattiveria simmetrica: Epstein aveva chiesto a Brahe di descrivergli ciò che vedeva, ed era una richiesta molto violenta, perché ognuno di noi pensa che la sua visione sia la cosa più privata che ha; e l'altro gli chiede una cosa ancora più terribile, cioè gli chiede di raccontargli una cosa che hanno appena visto. E il problema tecnico era anche questo: dovevo raccontare due volte la stessa cosa, i fuochi artificiali dovevo raccontarli come accadimento, attraverso la reazione di tutti e due insieme, poi attraverso la visione di uno solo dei due, e fare in modo che i veri fuochi si vedessero nel secondo caso.

BERTOLUCCI. La cosa che mi ha colpito di più nel tuo libro è che è estremamente dinamico, estremamente aperto anche se la storia si conchiude. L'unico impegno che hanno con se stessi i tuoi personaggi è di mantenere questa dinamicità nella visione, nell'investigare e nel rapportarsi e questa come dicevi è una delle differenze con Calvino. Sono stato colpito da questo aspetto che mi è molto vicino: il problema per tanta parte della scienza è che ogni volta bisogna costruire un occhio diverso per vedere cose diverse e certe volte sono le cose stesse a dire che occhio costruire. Cosa sposta tutto questo nel problema dell'artificiale e del naturale, delle variabili e delle categorie mentali?

DEL GIUDICE. C'è ad un certo punto un viaggio in aereo che è raccontato dal punto di vista dell'aria:

"È molto simpatico", disse Epstein. Tirò giù il capolino e bloccò la maniglia, tagliando il rumore che veniva dall'esterno; controllò la pressione di alimentazione, arricchì la miscela. Brahe regolò l'altimetro sull'altitudine e sulla pressione dell'aeroporto, controllò la depressione degli strumenti giroscopici, sbloccò l'orizzonte artificiale. Epstein mise la miscela su tutto-ricca, aumentò i giri del motore. Brahe mosse il volantino in qua e in là, guardando a destra e a sinistra se gli alettoni si alzavano o si abbassavano, mosse i piedi sui pedali voltandosi a guardare se il timone girava. Epstein allacciò le cinture, anche Brahe le allacciò. Epstein guardò Brahe; diede potenza. L'aereo si mosse in avanti. 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 cominciarono a spingere e a fare resistenza; particelle d'aria si allineavano in file fluidi sempre più sostanziosi.

Tutto il decollo è raccontato dal punto di vista dell'aria, quindi c'è questo spostamento continuo di soggetto e oggetto e nonostante questo, dal mio punto di vista, anzi proprio per questo, c'è l'accettazione della reversibilità continua del punto di vista. Ma tutto ciò non significa dubbio, non significa incertezza, non significa pluralismo, significa rendere l'interrelazione operante nella complessità. Tutto questo cerco di risolverlo narrativamente perché mi piace pensare di poter raccontare un decollo visto dal punto di vista dell'aria e provare a farlo; ma probabilmente ci saranno anche delle implicazioni conoscitive. Ma il mio fine è quello di essere preciso e evocativo nello stesso tempo, e sono contento quando ci sono riuscito, e ho chiuso il pezzo e l'ho messo in forma, come dicevo prima.

POSTORINO. Si può trarre da quello che dici che un fattore comune tra la scienza e la letteratura è allora quello di muoversi con cose non propriamente toccabili o visibili, cioè con cose che

esistono in un modo particolare, ma sono prive di quel corrispettivo oggettivo cui siamo abituati nell'esperienza quotidiana. Quindi la luce viene ad essere un po' un medio in cui si costruiscono dei mondi: si costruisce un mondo di forze reali sul video del rivelatore, e si costruisce un mondo - penso a un pezzo molto bello, quello dei fuochi d'artificio -, di creature immaginarie. Ecco mi chiedo se a questo punto non sia proprio la categoria di rappresentazione ad andare, se mai fosse ancora solida, ancora più in crisi. In che senso si può parlare di rappresentazione o di finzione e di realtà? Mi chiedo se questa domanda, a questo punto, abbia ancora senso: se insomma non ci troviamo di fronte a una produzione di realtà autonoma, che rende superato il problema della distinzione tra realtà e rappresentazione.

Se è così mi pare che forse solo il sentimento, quello con cui si chiude il libro, costituisce l'unico vero momento di alterità, cioè l'unico vero momento in cui effettivamente io sono di fronte a un altro in maniera totalmente certa, senza nessun rischio di confondere i due piani della realtà e della mia rappresentazione o quantomeno delle creature visive o visibili.

DEL GIUDICE. Sì, da un certo punto di vista si tratta effettivamente di un elemento di alterità, nel senso che certamente c'è sentimento all'interno della rappresentazione; per esempio in *Atlante* io insisto continuamente sullo stupore. Personalmente provo grande stupore, continuamente, sono sempre molto stupito e, inoltre, poi l'aggancio tra tutto ciò che costruiamo, siano storie o siano magneti di potenza, e la fluidità del reale, ebbene che tutto questo agganci qualcosa della fluidità del reale è per me fonte di stupore. Che attraverso una narrazione o attraverso una grande macchina si riesca a vedere e a far vedere qualcosa di ciò che convenzionalmente devo chiamare "reale", e che questa cosa avvenga, è per me proprio elemento di stupore.

Da un punto di vista conoscitivo potrebbe esserci un elemento più generale: in fondo l'immagine della scienza che ho cercato di raccontare è un'immagine né positiva né romantica. Quindi non una scienza che predetermina ciò che vuole scoprire né una scienza che romanticamente scopre, né una razionalità di tipo fondante né una irrazionalità di tipo ugualmente fondante. Queste due cose sono saldate nel meccanismo dello stupore, cioè il fatto che tu operi con il massimo rigore per produrre un effetto e che questo effetto si produca, cogliendo qualcosa del reale e della sua fluidità. Il mio atteggiamento sentimentale di fronte a questo è di stupore; non è né di fede, né di disincanto, anche per fare riferimento a filosofie recenti, ma è di stupore. Non sei più né in un orizzonte progressista, nel senso delle magnifiche sorti e progressive, né in un orizzonte di perdita e di abisso - com'era bello all'origine quando tutto era bello - ma sei invece in un orizzonte di probabilità.

POSTORINO. Leggendo il tuo romanzo si ha l'impressione che in un luogo della storia, per il quale

siamo appena passati o stiamo ancora passando, vi sia una cesura. È il diverso rapporto con le cose a determinarla?

DEL GIUDICE. Si dice a un certo punto che per Epstein il futuro era uno stacco pacato ... Sì è proprio uno stacco, il distacco sia da posizioni di fede, sia da posizioni di disincanto, come se ci fosse un momento di silenzio, una cesura di silenzio. E quello che agisce all'interno dei personaggi di questo libro è proprio l'aver attraversato questo silenzio, e l'essere arrivati a una dimensione di probabilità, in cui il legame tra tutte le forme di rappresentazione e di operazione sul reale e la rispondenza del reale è collegato dallo stupore. Nella notte dell'esperimento finale, questo si dice mi pare in maniera molto chiara:

e avrebbe ricordato il momento, verso le otto del mattino, in cui cessati i fasci, sparite le visualizzazioni dai monitors, spento ciò che andava spento, si erano lasciati andare contro lo schienale delle sedie, e guardando la grande hall sotterranea e ripensando a tutto ciò che aveva visto, a lui era sembrato che vedere significasse solo spostare un po' più in là la soglia del non visibile, ricostruirla con lo stesso battito di ciglia con cui la si abbatteva, gli era sembrato che una macchina così grande, e una geometria così raffinata, e una matematica tanto complessa che il vero problema era come rinormalizzare continuamente l'infinito, aiutassero a fare domande rigorose e coerenti alle quali veniva risposto in modo solidale e coerente... "Hai caldo?" - e qui c'è questa immagine proprio di interrogazione della natura "Sì, caldo"; "Hai freddo?" e in questo, in questa inesauribilità e solidarietà della natura era la vera bellezza. Poi ricordò che si era addormentato.

È fonte di stupore che, interrogando la natura in una maniera così complessa e così macchinosa e così artificiale, qualcosa della natura ti risponda: "è vero". All'interno dell'esperienza e degli esperimenti che sononarrati in questo libro c'è un sentimento continuo. Quando tu dici che il sentimento è indicato come qualcosa di altro forse è proprio in questo che può consistere il fine della storia di Brahe e della storia di Epstein e della storia di Rüdiger e della storia di Gilda: la conquista di questo nuovo sentimento. Un sentimento, né progressista né nostalgico, nel passaggio continuo dalla improbabilità alla probabilità, dalla probabilità all'improbabilità. E la continua reversibilità delle cose. Questo non significa intendere il mondo come un sistema di modelli, come molteplicità dei modelli: tutto è molteplice, tutto è plurale, i giochi sono tanti e il mondo è la totalità dei giochi...

POSTORINO. Intendevo appunto questo, cioè l'alterità come fondata sul passaggio dal probabile al reale o meglio da quello che io posso immaginare a quanto mi viene confermato, quindi su una solidarietà tra me e la cosa che guardo: forse questo rimane il sentimento della realtà, rimane il

sentimento di qualcosa che non è suscettibile del mio gioco dell'immaginazione, e che quindi resta una discriminante rispetto a una interpretazione diciamo soggettivistica, che si rischia quando si pensa a questa compenetrazione continua di immaginazione e realtà nelle immagini della luce. Insomma al di là di questa permeabilità continua tra un mondo della fisica che lavora su immagini evanescenti, che lavora su qualcosa che non c'è e che sconfinava quasi continuamente nel mondo dell'immaginazione, c'è un sistema complesso di solidarietà con qualcosa di esterno, al quale io sono legato da un sentimento...

DEL GIUDICE. Sì, questo sentimento è l'amicizia. Questo è un romanzo sull'amicizia da ogni punto di vista.

POSTORINO. Può essere quindi anche un sentimento di amicizia con le cose?

DEL GIUDICE. ...certo. Quando Epstein parla del rapporto tra le persone e le cose così com'era quando lui scriveva, dice: io sapevo com'erano le cose, sapevo com'erano fatte, e nel sapere come erano fatte potevo sentire il pensiero che c'era dietro, e il sentimento che c'era dietro, e quindi mai mi sarei pensato semplicemente come un utente, potevo stabilire un circuito di amicizie 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. Oggi ciò che uso non lo conosco, il pensiero che c'è dietro le cose che io uso non lo conosco e non c'è possibilità di amicizia. Questo non vuol dire che la società sia bella così com'è: però è solo a partire da una sintonia con le cose del mio tempo che io posso esprimere un giudizio. In fondo paradossalmente Epstein è lo scrittore materialista che non c'è mai stato in questo secolo. Il vero errore del materialismo è proprio quello di aver giudicato le cose "merce", non aver capito, almeno io penso così, lo spessore sentimentale della civiltà industriale, mediato dagli oggetti; di aver inteso la soggettività ancora come tutta intera, da un lato la soggettività ancora come tutta intera, dall'altro la "merce", e quindi il tema dell'alienazione, senza aver capito che invece fra le cose e le persone c'è un rapporto. È questo rapporto che avrebbe potuto raccontare un vero scrittore materialista ...

GADDI. Questo è un errore dei marxisti, e soprattutto di quelli italiani.

DEL GIUDICE. Il vero scrittore marxista, secondo me, non era quello che raccontava come viveva male Metello, era quello che avrebbe dovuto raccontare questa storia qui, cioè come gli oggetti che venivano prodotti nell'epoca di Metello mutavano i comportamenti e i sentimenti degli uomini tra di loro.

GADDI. Com'è nato il nome di Brahe?

DEL GIUDICE. Tutti i nomi per me nascono non da riferimenti culturali ma proprio da suoni,

collegati alle persone. Per esempio: Brahe è un italiano, quindi volevo che avesse un nome tradizionale italiano, Pietro. Anche il cognome l'ho sentito foneticamente, non perché fosse un astronomo, perché è un nome corto, duro, ma con questa "h" in mezzo che è un momento di vuoto, perché è un nome spezzato tra la Bra e la e, e al tempo stesso una cosa molto solida e però molto leggera. Certo sapevo che esisteva Tycho Brahe, però la cosa non mi interessava, non pensavo che si andasse a tirare fuori l'astronomo Brahe, perché dal mio punto di vista non c'entrava nulla.

GADDI. Era un grande fenomenologo....

BERTOLUCCI. Tra i fisici c'è un modo di dire che riguarda il tipo di approccio ai problemi. In un famoso articolo di fisica, sulle supersimmetrie tra l'altro, si distingue l'approccio alla Brahe, quello alla Keplero e quello alla Newton. Perché Brahe è quello che osserva le cose, le vede tutte, le scrive, tutte quante; poi c'è Keplero che fa un modello, infine c'è Newton che fa una teoria. Allora tu di coincidenze ce ne stai mettendo un po' troppe...

DEL GIUDICE. Una volta è venuto un giornalista, molto più colto e più preparato di me, mi ha detto: naturalmente tu il nome Epstein lo hai messo perché volevi riferirti a Jean Epstein.

Io, che esistesse questo regista, non lo sapevo minimamente. Lui mi ha spiegato che è un regista francese tutto puntato sulla visività, sul tema dell'occhio. E anche per Brahe, io sapevo che c'era Tycho Brahe, ma di lui non sapevo assolutamente nulla. Un mio amico mi ha detto: allora, hai scelto Tycho Brahe perché è con un piede nel sistema tolemaico e con l'altro in quello copernicano, per dare quest'idea del passo divaricato. Il fatto è che per me i nomi sono puro suono, e corrispondono al temperamento della persona. In alcuni articoli è stato scritto che Ira Epstein è uno scrittore ebreo: per me non è affatto ebreo... io ho un'idea molto funzionale delle cose, per cui prendo quello che mi serve e lo uso come mi serve. Nel caso di Brahe sapevo certo che esisteva Tycho Brahe, nel caso di Epstein, non sapevo neanche che fosse esistito un regista francese con questo nome...

SARACENI. Perché questo titolo?

DEL GIUDICE. Il titolo *Atlante* è venuto a metà del libro, dopo aver scritto il capitolo in cui Epstein racconta di aver raccolto un Atlante delle andature. Non avevo un titolo per questo libro, continuavo a lavorarci e il titolo non c'era. Io, diversamente da altri, parto sperando che ad un certo punto della lavorazione venga fuori il titolo. E il titolo è nato dalla lavorazione stessa, mi è piaciuta molto la parola atlante perché mi ricordava da un lato la geografia, ma dall'altro la catena delle montagne. E oltre questo doppio significato c'era anche la figura di Atlante. .. Atlante: era un nome che aveva anche un bel suono ritmico. Anche in questo caso il primo elemento è stato un elemento fonico, di suono, di evocazione. Poi certamente c'è il tema della geografia, che per me è

un tema centrale, tanto che Wimbledon, in realtà, fino alla metà della lavorazione si è intitolato *Carta di Mercatore* e poi è diventato *Stadio di Wimbledon*. Forse sento la geografia molto vicina perché è una grande scienza della rappresentazione, una grande arte della rappresentazione: e quello che mi piace è che è sempre stata un'arte convenzionale, non è stata mai un'arte naturalistica. Ci sono stati planisferi prima che fosse possibile vedere a distanza la terra com'è effettivamente. Attraverso calcolo e immaginazione, si costruisce qualche cosa che corrisponde alla realtà.

GADDI. E la tua visione interiore coincide con la realtà...

DEL GIUDICE. Talmente simile alla realtà che puoi appunto utilizzare la mappa per orientarti nella realtà. Adesso non si usa più, mi dicono, neanche la fotogrammetria aerea, si fa tutto sulla base di calcolo, partendo da una pura invenzione, da una pura fantasia; certo, una fantasia rigorosa. C'è poi anche il fatto che un titolo così chiamava l'attenzione su un momento di rinnovamento, nel senso che ogni volta che si esplorano territori nuovi ciò che si traccia prima di tutto è la carta, la mappa.

La seconda parola, occidentale, dipende dal fatto che volevo riportare l'interesse sull'Europa. A me sembra che oggi l'Europa sia il continente più interessante, è forse quello che più degli altri può accogliere in sé in maniera innovativa e in maniera positiva una tecnologia così radicalmente nuova. Dopo tanti anni di mito americano mi interessava mettere l'accento sull'Europa, non come Europa del passato, come Europa chiusa in sé, come Europa reclinata su ciò che è stato: di questo tema della lunga fine non se ne può veramente più.

Non si vede perché un continente sia condannato a vivere nella memoria del proprio passato e non possa invece usare questa enorme memoria che nessun altro ha per accogliere il nuovo. Di qui appunto l'idea di far luce sull'Europa, senza nessuna revanche eurocentrica, europeista, intendendo l'Europa anche come mediterranea, come africana, ma con una possibilità per chi vive in questo continente di sentirsi contemporaneo ...

GADDI. Quali sono stati i tuoi modelli letterari?

DEL GIUDICE. Stevenson, Kafka e Conrad. Stevenson per la fantasia, Conrad per l'opacità, cioè la capacità di entrare in forma avventurosa nelle zone più opache del modo di essere dei personaggi e delle persone. E Kafka, direi, come ho accennato anche prima, per la tecnica. Per me la tecnica di Kafka è la cosa più sorprendente in questo secolo, non c'è nessun altro scrittore che abbia una tecnica formidabile come la sua. E non è soltanto la tecnica dell'occhio, cioè della visività: in Kafka tra un periodo e l'altro non c'è né una giuntura logica, né una giuntura temporale, né una giuntura illogica, c'è proprio un passaggio di corrente. E Kafka è una fonte inesauribile proprio da questo

punto di vista, tecnico, al di là delle tematiche, in parte consegnate al passato.

GADDI. Che rapporto hai con Flaubert, in particolare col Flaubert di *Bouvard et Pecuchet* ?

DEL GIUDICE. Flaubert non è uno scrittore che conosco molto bene, ho letto *Madame Bovary* molto presto e troppo presto: i classici andrebbero letti da vecchio. E *Bouvard et Pecuchet* non l'ho letto.

GADDI. Nel modo in cui parli del tuo approccio alla letteratura, allo scrivere, proprio da un punto di vista tecnico, mi ricordi molto, ma molto da vicino l'approccio che faceva Flaubert, proprio in maniera estremamente stringente. Eppoi anche in Flaubert c'è un tentativo se vuoi di far parlare gli oggetti, di far parlare i particolari, un tentativo di impersonalità: il discorso della scomparsa dell'autore.

SARACENI. Un discorso interpretato tra l'altro erroneamente come naturalismo...Il tuo libro è un romanzo oppure no?

DEL GIUDICE. Per me è un romanzo, senza dubbio.

GADDI. Perché hai scelto un fisico e in particolare un fisico sperimentale?

DEL GIUDICE. Perché il fisico sperimentale è molto più vicino alla tecnologia, molto più vicino alla visione: certo, anche un teorico ha una visione, però uno sperimentale deve fare i conti con la visione reale. E poi perché ho avuto l'impressione che nel rapporto tra teoria e sperimentazione oggi nella fisica ci sia un rapporto molto reversibile, nel senso che, appunto come si diceva prima, ci sono dei momenti in cui si usano energie, potenze non usate prima, e non si sa completamente ciò che si vedrà. Mi piaceva molto il rapporto tra programmazione e irruenza del nuovo, che non puoi del tutto programmare. E questo potevo realizzarlo soltanto con un fisico sperimentale, non con un fisico teorico, che mi avrebbe portato a raccontare tutta un'altra storia, che sarebbe forse appunto quella di scienza e letteratura.

SARACENI. C'è un gioco delle simmetrie che attraversa tutto il romanzo e lo rende piacevolmente padroneggiabile. Che funzione ha la simmetria?

DEL GIUDICE. Ho già accennato alle simmetrie. L'unica cosa che potrei aggiungere è che si tratta effettivamente di un'istanza antinaturalistica, nel senso che io credo che si ottenga di più attraverso una narrazione non mimetica che attraverso una narrazione mimetica. Una narrazione mimetica del reale, cioè una narrazione per me naturalista, ti permette solo di riconoscerti in quello che viene raccontato; mentre una narrazione che punta sulla finzione, che punta sulla convenzione, su una nuova convenzione, può forse darti di più. Le simmetrie si sono create forse perché istintivamente il mio modo di narrare procede in questa direzione, mira cioè alla creazione di una struttura narrativa che in qualche modo riesca a cogliere quello che una narrazione

mimetica, naturalistica, non ti può dare.

POSTORINO. Abbiamo colto nel tuo libro, e le nostre domande lo testimoniano, un approccio filosofico a problemi generali che impegnano oggi la riflessione in vari campi del sapere: Atlante Occidentale sembra aldilà della metafisica, o è un punto di sospensione della metafisica?

DEL GIUDICE. Per essere schematico e provocatorio potrei dire che è al di là della metafisica e della crisi della metafisica perché, come dire, il tempo è scaduto... Sono al di là non per scelta programmatica: semplicemente il tempo è scaduto...

POSTORINO. Nel romanzo si sente la presenza costante di cose che arriveranno o stanno già arrivando. Pensi che questa impressione dipenda da una più approfondita conoscenza del mondo fisico, e che dunque sia caratteristica del nostro tempo, o piuttosto che appartenga ad ogni tempo che abbia visto vacillare la ricchezza delle precedenti categorie interpretative?

DEL GIUDICE. Il tema delle cose nuove è centrale in questo romanzo, come abbiamo visto: a questa consapevolezza di nuovi rapporti tra noi e le cose corrisponde per me un mutamento di epoca sostanziale.

POSTORINO. Ma in definitiva c'è stato un mutamento oggettivo, e veramente le cose sono cambiate, nel senso che siamo di fronte a una trasformazione, oppure siamo semplicemente in presenza di una presa di coscienza?

DEL GIUDICE. Credo che siamo in presenza delle due cose insieme. Io ho dovuto immaginare che questa coscienza ci fosse stata: le cose hanno sempre avuto una loro *cosalità* che non è stata mai colta. Io ho dovuto dare per scontato che fosse esistito uno scrittore, almeno negli ultimi quarant'anni, che avesse raccontato questa storia, e quindi che già ha acquisito la consapevolezza di tutto questo. In più, ed è questo secondo me il fatto nuovo, c'è stato anche un cambiamento oggettivo; e proprio il cambiamento della natura delle cose, cioè il fatto che le cose perdano la loro oggettività, la loro *cosalità*, e diventino luce, e diventino immaginazione, ebbene questo fatto provoca secondo me una svolta abbastanza irreversibile. Direi che qui c'è un elemento di novità assoluta.

POSTORINO. Se si tratta di un mutamento irreversibile, come tu dici, allora questa ipotesi, naturalmente non di costruire su due piedi la metafisica, ma della possibilità che esista una configurazione stabile, o meglio una configurazione definita nel rapporto tra le persone e le cose da sempre, e per sempre, non è un'ipotesi il cui tempo è scaduto, secondo la formula che siamo indubbiamente tentati di usare, guardando a che velocità incredibile si producono i mutamenti.

DEL GIUDICE. Ciò che intendevo prima con una battuta paradossale come "il tempo è scaduto" è

questo: io non ho nuove idee, rispetto a idee vecchie, ho un rapporto diverso con le idee. Il mutamento secondo me consiste in questo. Tu puoi anche reintrodurre una metafisica, anche nel senso forte, non c'è assolutamente niente di male; se riesci a strutturarla, in qualche modo puoi reintrodurla. È il rapporto con questa metafisica che secondo me cambia, qualunque essa sia. È questo ciò che è cambiato. Quello che è cambiato è il rapporto con le idee. Quel rapporto sarà diverso nel senso che ho cercato di indicare prima, perché non sarà né un rapporto di fede con quella metafisica come l'unica "vera", né un rapporto di infinita molteplicità dei possibili e dunque gli infiniti giochi nel mondo, né un rapporto di perdita di fede nel momento in cui quella metafisica apparirà incapace di descrivere il "reale": ma sarà, e mi pare che cominci ad essere, un rapporto nuovo. Un rapporto nuovo che ho cercato in questo libro di rendere operante, non di definire, ma di rendere operante nel comportamento, nei sentimenti dei personaggi...

POSTORINO. Non credi che osservabilità da un lato e assoluta instabilità delle categorie dall'altro siano funzionali ad una logica del dominio prima ancora che della rappresentabilità, e che quindi il modello cui il romanzo in qualche modo accenna sia funzionale al potere scientifico-tecnologico?

DEL GIUDICE. Non riesco ad avvertire come possa essere funzionale ad una logica del dominio. Se per logica del dominio si intende il fatto che nell'operare della scienza c'è un dominio della materia, su questo credo che non ci siano dubbi. In fondo sono convinto che un racconto e la formula della relatività generale, sono entrambi due storie, due storie del mondo. Non voglio metterle a confronto, certamente quella della relatività generale è più importante; la differenza è la operatività, la predittività da un lato e l'operatività dall'altro. Una implica dominio; apparentemente un'altra non lo implica.

Può darsi poi che in realtà nominare sia dominare; questo può essere vero, certamente nello scrivere io esercito un dominio, un controllo della materia, e quindi che sia intrinseca a qualsiasi forma di rappresentazione una logica di dominio è senz'altro vero. Nel caso della scienza poi il dominio è palpabile, molto più che nel caso della letteratura. Non credo però che tutto questo sia funzionale al potere scientifico tecnologico. A me pare che la tecnologia che irrompe nella nostra vita sia esattamente, come dicevo prima, un dato di fatto, sia un elemento naturale. Credo che poi nulla impedisca di esprimere dei giudizi etici, sia su una società fondata sulla tecnologia, sia sull'uso che uno fa della tecnologia. Ma non si può ancora una volta commettere l'errore di esprimere giudizi etici senza sentire che cosa è esattamente tutto ciò; soltanto se tu hai perfettamente sentito tutto questo puoi elaborare un giudizio etico, puoi elaborare un'alternativa. Non puoi elaborare un'alternativa dicendo "è un dominio scientifico e tecnologico" e dunque ne prescindo....

GADDI. Anche perché è un prescindere puramente teorico...

DEL GIUDICE. Anche perché mentre tu prescindi vieni immediatamente scavalcato, e tutto prescinde da te.

GADDI. Paradossalmente l'ansia di precisione e di oggettivazione investe più Epstein, lo scrittore, che non Brahe, lo scienziato. Ti pare corretta questa interpretazione?

DEL GIUDICE. Sì, nel senso che nello scrittore passano alcune mie idee che riguardano la scrittura, certamente. E in particolare la precisione è legata all'idea che io possa essere evocativo quanto più sarò capace di costruire un'immagine esatta, tanto più sono preciso. Tanto più posso pensare che questa immagine sia collegata con tutte le altre, cioè possa essere totalmente evocativa. Dovrò costruire una situazione agghiacciante, se voglio raccontare una situazione agghiacciante, senza mai usare la parola "agghiacciante"; ma tutti i particolari dovranno fare in modo che la parola "agghiacciante" venga in mente al lettore, e sarà lui a mettercela, non io a dirla.

GADDI. Questo è proprio flaubertiano. La diminuzione della distanza tra Epstein e Brahe rende impossibile il proseguimento del romanzo?

DEL GIUDICE. Sì, nel senso che è il momento di massima coincidenza. A quel tempo inizierebbe davvero un'altra storia. Del resto è stato spiegato durante il romanzo: Epstein si è chiesto se deve dare del lei a Brahe, dato che vorrebbe passare al tu. Il finale del libro ha questa simmetria incrociata: durante l'ultima notte degli esperimenti Brahe "vede" la particella che cercava, e all'alba Epstein rivede tutta la storia del libro partendo dai punti in cui lui non c'era, sino a vedere in tempo reale Brahe che arriva alla stazione, finché cessa la visione e c'è un coincidere perfetto dei due personaggi tanto che non si sa chi è che parla, si ricostruisce evidentemente dall'ordine delle battute, ma è come se parlasse una persona sola. È un punto di tale unità che il romanzo finisce da solo, non potrebbe continuare.

BERTOLUCCI. In che lingua parlano Epstein e Brahe?

DEL GIUDICE. Questa è una domanda molto interessante, perché in effetti ci sono soltanto mi pare un paio di punti in cui si capisce che parlano in un'altra lingua, ma non si dice che lingua parlano. Epstein e Brahe parlano in inglese tra loro. Epstein e Gilda parlano in francese tra loro. Epstein e Rudiger parlano in tedesco. Rudiger e Brahe parlano in inglese. Grosso modo. Però mi piaceva questa idea che parlano in lingue diverse, senza mai dire in che lingua parlano.

BERTOLUCCI. In casa di Brahe parlano in media in inglese, e qualche volta in italiano...

DEL GIUDICE. Sì, ogni tanto parlano in italiano. C'è una questione di cui non abbiamo ancora parlato: il tema della memoria. Mi sono accorto, scrivendo, che Brahe molto spesso all'interno di

situazioni e di azioni si astraeva per un attimo e si chiedeva come le avrebbe ricordate e se le avrebbe ricordate. Mi sono reso conto che Brahe, che lavorava con memorie artificiali, aveva un problema di come si sarebbe costituita la sua memoria. Il che corrisponde a un mio problema: è possibile fare un romanzo senza la memoria? In *Atlante Occidentale* non c'è memoria, nessuno di loro ricorda.

GADDI. Ricordano solo cose interne al libro stesso...

DEL GIUDICE. ...esatto, cose interne al libro stesso. Non c'è un passato che io racconto. E se questo poteva essere facile nel caso di Brahe è molto difficile dare l'idea di una persona anziana come Epstein, che ha attraversato tutta la letteratura, e che non ha bisogno di ricordare, non mette mano a una sua memoria. Forse il senso di cesura di cui parlavate è proprio qui, all'inizio di una memoria da zero, l'inizio di una memoria nuova. Brahe si chiede sempre come e quando, e da dove, ricorderà: cerca un futuro anteriore da cui ricordare. Finché nell'ultima notte dell'esperimento ha una memoria come tutti gli altri, come tutti gli altri si dice che avrebbe ricordato.

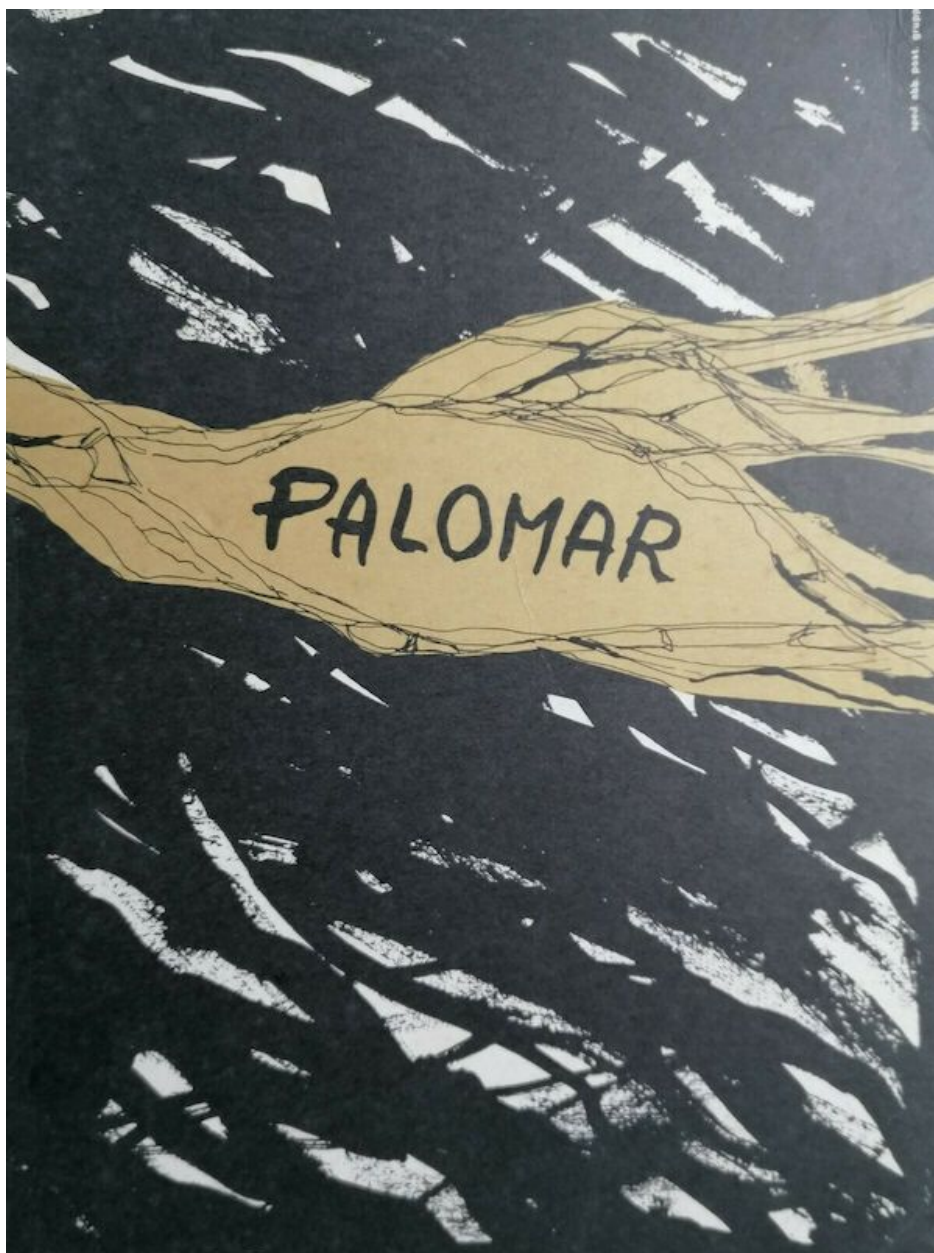
POSTORINO. A me pareva che il tema della memoria, oltre che in questa parte finale, dove viene fuori esplicitamente, venisse fuori in maniera un po' metaforica come memoria delle cose, cioè come memoria del mondo...Io penso al brano in cui Brahe sale per l'ascensore e attraversa interi strati della formazione della terra. A me era molto piaciuto il pezzo perché mi pareva che fosse molto vicino alla pagina finale in cui si parla di quella solidarietà tra noi e le cose. Ecco quello mi pareva un po' che fosse un momento di memoria...

DEL GIUDICE. Non personale, una memoria...

GADDI. Filogenetica...

DEL GIUDICE. Sì. Questo è quello che corrisponde un po' alla mia idea che certe cose è come se ormai ti passassero per DNA. È anche difficile che tu possa ripetere cose già fatte, perché il cambiamento è come se ti passasse per codice genetico. Tale è l'accelerazione del cambiamento che c'è stata in questo secolo, che alcune modificazioni è come se ti fossero passate attraverso una memoria genetica che è progressivamente mutata. Forse per questo c'è il tema di una memoria che è tutta da creare, è tutta da inventare, che convive con una memoria più rapida, che è quella elettronica. Questa è una delle impressioni che ho. L'altra impressione è che può darsi che Brahe è uno che muore presto. Questo suo desiderio di continuità, questo suo chiedersi se ricorderà e da dove ricorderà, e come sarà quando ricorderà, potrebbe corrispondere al fatto che Brahe sia uno che muore presto. Ma questo, diciamo, è la mia immaginaria prosecuzione della storia, che nel libro non c'è.

ytali ringrazia sentitamente Aldo Garzia per averci concesso di pubblicare questa intervista.



Il numero integrale di *Palomar*, 1/ primavera 1986