

## Le distopiche geometrie di Utopia «Fuga» di Daniele Del Giudice

Carlo Varotti

Publicato: 24 gennaio 2021

### Abstract

The paper is inspired by a story taken from *Mania* (1997) by Daniele del Giudice, *Fuga*; at the center of which is one of the most remarkable constructions of the Neapolitan Enlightenment, the ‘Cemetery of the 366 pits’, designed by the architect Ferdinando Fuga. The story is read as a philosophical apologue, that must be interpreted in the light of some central themes of Daniele del Giudice’s reflection (treated above all in the novel *Atlante occidentale*). The modern myth of ‘Utopia’ is the background to this reflection, recalled in one of its most macroscopic original emblems: the geometric design of the city space as an expression of a rational order. The modern myth of the map and the atlas (perfect symbolic translation of scientist planning) finds in *Fuga*, in the form of the allegorical tale, a sort of parodic reversal, suggesting to the reader an *aporia* that is at the root of Western Modernity: the awareness that «utopia is necessary », but in its unlimited design potential, is contained «its opposite, its failure».

L’articolo prende spunto da un racconto tratto da *Mania* (1997) di Daniele del Giudice, *Fuga* – ispirato a una delle più notevoli costruzioni dell’Illuminismo napoletano, il ‘Cimitero delle 366 fosse’ progettato dall’architetto Ferdinando Fuga. Il racconto è letto come un vero e proprio apologo filosofico, da interpretare alla luce di alcuni temi centrali della riflessione epistemologica di Daniele del Giudice (trattati soprattutto in *Atlante occidentale*). Il mito, strutturalmente moderno, di ‘Utopia’ fa da sfondo a questa riflessione, richiamato in uno dei suoi emblemi originari più macroscopici: la progettazione geometrica dello spazio cittadino come espressione di un ordine razionale che ‘organizza’ la dimensione morale e persino biologica della condizione umana. Il mito moderno della mappa e dell’atlante (simboli della progettualità scienziata) trova nell’allegoria di *Fuga*, una sorta di rovesciamento parodico, suggerendo al lettore quell’aporia (vista da Horkeimer e Adorno, non meno che da A. Huxley) che è alla radice della Modernità occidentale: la consapevolezza che «l’utopia è necessaria», ma che nelle sue stesse illimitate potenzialità progettuali è contenuto, quasi di necessità, «il suo contrario, il suo fallimento».

**Parole chiave:** Del Giudice; Illuminismo; utopia/distopia; Horkeimer; Huxley.

**Carlo Varotti:** Università degli Studi di Parma

✉ [carlo.varotti@unipr.it](mailto:carlo.varotti@unipr.it)

Insegna Letteratura italiana all’Università di Parma. Si è occupato di storia del pensiero politico e di storiografia del Rinascimento; di Manzoni e di narrativa del Novecento. Tra i suoi libri: *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento* (Bruno Mondadori, 1998); *Francesco Guicciardini* (Liguori, 2007); *Luciano Bianciardi. La protesta dello stile* (Carocci, 2017). Autore di manuali per i licei e per l’università (tra cui, *Cos’è un testo letterario*, Carocci 2015<sup>2</sup> – con L. Chines), è nella direzione della sezione didattica di «Griseldaonline».

Copyright © 2021 Carlo Varotti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il *non-luogo* (*l'ou-topos*) che contraddistingue fin dalla sua nascita (e dalla sua originaria forma eponima) lo stato di utopia, non designa banalmente il fatto che essa non abbia luogo se non nella mente sognante o visionaria di chi ne delinea i tratti e la fisionomia. Se così fosse si avrebbe ragione a vedere nell'utopia un tratto originario della tradizione occidentale, inglobandovi le profezie e i millenarismi di palingenesi religioso-morale, e persino i miti poetici dell'età dell'oro e dell'età di Saturno: una definizione così larga (e in fondo euristicamente inutile) di utopia verrebbe a coincidere, di fatto, con qualsiasi manifestazione del desiderio di ordine, giustizia e felicità, che – svincolati dal principio immediato della realtà storica e dai fattori contingenti del possibile e del realizzabile – fossero trasferiti in un futuro e/o in uno spazio indeterminati.

È invece inscindibile dalla forma dell'utopia (prodotto eminentemente moderno – come avverte da ultimo M. Cacciari, 2016)<sup>1</sup> la presenza concreta di uno spazio, immaginario, certo, ma perfettamente determinato: descritto anzi con la precisione che si conviene a un luogo integralmente umano, progettato e costruito dall'uomo. Il luogo classico di Utopia ha i tratti caratteristici dell'insularità, a rimarcare non solo la lontananza (è isola fuori mano, raggiunta casualmente da intrepidi o avventurosi viaggiatori), ma anche l'estraneità rispetto ad ogni altra esperienza nota. È un'insularità spesso creata artificialmente, come nel testo di More, fondatore del genere: l'isola, un tempo collegata alla terra ferma, che Utopo, fondatore dell'ordine civile di Utopia, volle artificialmente separare tagliando l'originario collegamento con il continente.<sup>2</sup> Un'isola è la Nuova Atlantide di Francis Bacon. Ma una forma di insularità, integralmente artificiale in questo caso, caratterizza la *Città del sole* di Tommaso Campanella, costruita *ex nihilo* su di un colle e nettamente separata dal mondo esterno da sette cerchi murarii, che non solo la difendono dagli attacchi, ma ne marcano il carattere di compiuta autoreferenziali-

<sup>1</sup> M. Cacciari, *Grandezza e tramonto dell'utopia*, in M. Cacciari, P. Prodi, *Occidente senza utopie*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 63-136: 65. Ma sul carattere sostanzialmente realista e concreto dell'utopia moderna vd. ora R. Mordacci, *Ritorno a utopia*, Roma-Bari, Laterza, 2020. Sul rifiuto dell'idea di utopia come vagheggiamento dell'irrealizzabile, ma impegno per la realizzazione di quanto non c'è, ma a cui si aspira (dando 'luogo' al 'non-luogo'), si rimanda alla riflessione 'francofortese' sul tema; cfr. tra gli altri H. Marcuse, che identifica l'utopia con «l'elemento progressivo della filosofia» (in *Cultura e società. Saggi di teoria critica (1933-1965)*, trad. it. di C. Ascheri, H. Ascheri Osterlow, F. Cerutti, Torino, Einaudi, 1969, p. 95). Nell'ambito della sconfinata bibliografia storico-critica sull'argomento, si segnala, per un quadro d'insieme J. Servier, *Storia dell'utopia* (1967), trad. it. di C. de Nardi, Roma, Edizioni mediterranee, 2002; ma anche L. Mumford, *Storia dell'utopia* (1922), trad. it. di R. D'Agostino, Roma, Donzelli, 2008 (il cui approccio al tema, da sociologo e storico dell'architettura quale Mumford fu, non è estraneo al discorso che qui si svolge); V.I. Comparato, *Utopia*, Bologna, il Mulino, 2005. Più specificamente sull'utopia nel Settecento illuministico vd. B. Baczko, *L'utopia, Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, trad. it. di M. Botto, D. Gibelli Torino, Einaudi, 1979. Un taglio antropologico e trasversale ha proposto uno dei maggiori studiosi di T. More e dell'utopia, C. Quarta, *Homo utopicus. La dimensione storico-antropologica dell'utopia*, Bari, Dedalo, 2015.

<sup>2</sup> Così racconta Raffaele Irlodeo, il navigatore che nel secondo libro di *Utopia* descrive l'isola, da lui scoperta: «Utopo, che conquistandola dette nome all'isola, chiamata prima Abraxa, e che ne condusse le popolazioni rozze e selvagge a quello stato di civiltà e cultura in cui superano ormai quasi tutti gli uomini del mondo, impadronitosene appena, al primo sbarco, con la vittoria, fece tagliare la terra per 15 miglia dalla parte dove essa era unita al continente e vi trasse il mare d'intorno» (Th. More, *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*, Bari, Laterza, 1993, p. 56 – il testo è nella classica traduzione di Tommaso Fiore [Bari, Laterza, 1942]).

tà: e non a caso ognuno dei cerchi reca il nome di uno dei sette pianeti (tanti erano quelli conosciuti all'epoca), assegnando alla città il carattere del 'sistema' compiuto, dell'ordine chiuso che caratterizza il sistema solare (che sia eliocentrico o geocentrico).

Il luogo concreto in cui consiste la costruzione utopica si configura come luogo 'radicalmente' artificiale. È prodotto integralmente dalla *ratio* umana. E anche questo è un tratto che distingue l'utopia moderna da ogni altra generica espressione nostalgico-idealizzante: Utopia è sempre uno spazio cittadino, prodotto dalla tecnica e dal lavoro, mai dalla natura; è l'esito di un progetto pensato in ogni sua parte, mai un frutto spontaneo. Se la rigorosa determinazione dello spazio utopico ne fa un prodotto integralmente razionale, la sua delocalizzazione non pone semplicemente la comunità utopiana in un luogo inaccessibile (lontano dall'esperienza comune), ma la colloca in uno spazio che è, in primo luogo, uno spazio progettuale, l'esito di un disegno organico e compiutamente originale. E non si può dare una tale creazione (che non è solo costruzione di un oggetto, ma definizione di un nuovo 'ordo': è *urbs* e *civitas*, una nuova umanità e un nuovo *ethos*) se non ipotizzando il grande processo moderno di *secolarizzazione*, che costruisce l'idea, tutta moderna, di Progresso, separandola dall'intervento divino e dalla dinamica dell'*evento* (il dato che irrompe nella storia come *ab-solutus*, svincolato dalla catena ininterrotta dei fattori di causa ed effetto).

Figlia della razionalità moderna secolarizzata, la città utopica non poteva così non recepire, anche formalmente, i simboli per eccellenza della razionalità scienziata. La struttura geometrico/matematica che caratterizza le forme classiche della città utopica non è infatti un elemento esterno o esornativo, ma a tutti gli effetti costituisce la forma intrinseca dell'idea stessa di 'utopia' (che è l'integrale razionalizzazione delle forme della socialità umana). La città utopica non può prescindere dall'ordine razionale delle forme, cui corrisponde un ordine sociale altrettanto costituito 'more geometrico', attraverso un sistema rigoroso di gerarchie, insiemi, stratigrafie sociali e strutture di comando e organizzazione. Sono forme che – a partire da *Utopia* di More, passando per la *Città del sole* di Campanella e la quasi coeva *Nova Atlantis* di Bacon – sono sentite connaturate alla città utopica: una connaturalità strettamente legata al fatto che esse costituiscono, per così dire, un'eloquente rappresentazione di quel processo tutto moderno che porta a identificare la razionalità matematico-scientifica con la razionalità umana *tout court*. L'alfabeto della natura, le cui lettere sono i numeri – come voleva Galilei – che scriveva proprio negli anni di Campanella e di Francis Bacon – è così invasivo e onnicomprensivo, da divenire, da legge della materia fisica, legge morale e storica. Se la prima modernità europea, da More a Bacon, costruisce così il modello classico dell'utopia, essa si impone con la forza di un paradigma al quale guarderanno le tante distopie novecentesche, rovesciando aspetti particolari di quel disegno.

In queste pagine intendiamo soffermarci proprio su tale aspetto particolare, ma fondamentale, dell'utopia classica: la geometrizzazione dello spazio come rappresentazione simbolica della razionalità umana secolarizzata. Vedremo come questo elemento, che costituisce un fattore strutturante dell'utopia classica (strutturante non solo sul piano narrativo e formale del genere utopico, ma anche – ed è quanto preme qui osservare – ideologico e conoscitivo, insomma una vera e propria 'visione del mondo'), sia rovesciato in quella particolarissima e marginale 'distopia' costruita da Daniele Del Giudice in un racconto tratta da *Mania: Fuga*.

Un discorso, quello di Daniele Del Giudice, che si fonda essenzialmente sulle ‘forme’ della razionalità scienziata e utopica, ma che ovviamente sottintende i grandi temi politici o morali che il nesso utopia/distopia ha messo in gioco nel corso del Novecento, delineando in modo problematico il nesso irrisolto tra funzionalità del sistema e libertà dell’individuo (a partire dal più coerente e consapevole dei modelli distopici novecenteschi, cioè *Brave New World* [1932] di Aldous Huxley).

\* \* \*

*Fuga* è il quarto dei sei racconti che compongono *Mania*, il libro che Daniele Del Giudice ha pubblicato nel 1997. Tratto comune dei racconti – diversissimi per ambientazione e tono – è il legame con una follia che si manifesta nelle forme dell’ossessività, sempre associata a personaggi o situazioni contrassegnati da un compiuto dominio dei meccanismi razionali del ragionamento: se ad essere messo in scena è in genere un delirio, esso è sempre un delirio razionale.

Il primo racconto (*L’orecchio assoluto*)<sup>3</sup> narra il delitto di un omicida seriale, che parla in prima persona (ma questo è un tratto comune a tutti i racconti del libro, eccettuato – come vedremo – *Fuga*), in un lucido resoconto di pensieri e azioni che porta il lettore a una inquietante condivisione della logica, malata ma retta su passaggi di ragionamento perfettamente conseguenti, del folle protagonista. La follia acquista in questo racconto i caratteri di una normalità perturbante proprio in quanto zona oscura dell’io, rappresentazione delle pulsioni potenzialmente rovinose che sono il lato oscuro di ogni personalità. Se dunque il primo racconto propone una modalità ben collaudata del *noir*, da Stevenson in poi, è a partire già dal secondo racconto del libro (*Com’è adesso*)<sup>4</sup> che la riflessione sulla ‘mania’ passa da una dimensione individuale e psicologica (la potenziale perversità del mondo pulsionale di ogni individuo) a una dimensione, per così dire, storico-sociale: il racconto-parabola mette così in scena una ‘mania’ che è sì del personaggio, ma che diventa espressione di una follia dell’intero sistema. Il racconto parla del progetto di uno spettacolo (da associare a un concorso a premi), che l’ideatore stesso espone, con efficaci tecniche retorico-persuasive, a un possibile produttore. Al centro dello spettacolo c’è l’esibizione del cadavere decomposto di una attrice o attore celebre in passato. Il corpo decomposto, da *tabù* (forma della sacralità intoccabile) diventa *evento* (creazione dal nulla di una realtà mediatica ed economicamente rilevante) che produce *emozioni* (parola-feticcio della civiltà mediatica e della spettacolarizzazione televisiva, alla quale, in pieni anni Novanta, lo scrittore allude con evidente sarcasmo). Nel congegno perfettamente costruito del racconto (su cui qui dobbiamo sorvolare) si delinea la denuncia di una comunicazione mediatica in cui la spettacolarizzazione integrale dell’esistente ha acquisito le caratteristiche di quella che Horkheimer e Adorno avevano definito *ragione soggettiva*: la ragione ‘strumentale’ che si interessa solo dell’efficacia dei mezzi, senza porsi il problema della ragionevolezza dei fini. Il concetto di *ragione soggettiva*, come è noto, trova la più coerente e perspicua

<sup>3</sup> D. Del Giudice, *Mania*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 5-44.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 45-64.

illustrazione in *Eclisse della ragione* di Horkheimer, che esce negli Stati Uniti (dove Horkheimer, assieme alle migliori voci dell'intellettualità ebraica tedesca, era emigrato negli anni Trenta) nel 1947, lo stesso anno in cui, a quattro mani con Adorno, il filosofo di Stoccarda pubblica un saggio capitale come *Dialettica dell'Illuminismo*. Radicale riflessione su quel concetto di razionalità «che sta alla base della contemporanea cultura industriale»,<sup>5</sup> *Eclisse della ragione* era un duro atto d'accusa nei confronti di una riduzione del valore epistemico della ragione alla classificazione e organizzazione dei dati (principale bersaglio polemico era il pragmatismo americano, e l'idea che i concetti non siano che 'schemi d'azione', la cui validità è verificabile dall'incidenza che le azioni stesse hanno nella vita dei soggetti). Una riflessione che toccava i fondamenti stessi dell'idea moderno-occidentale di 'ragione', e che nel libro pubblicato nel 1947 assieme ad Adorno, trovava espressione nel termine di «Illuminismo». Dove, come è noto, ad essere messe in discussione non erano le acquisizioni civili e politiche dell'Età della ragione, ma appunto l'idea di una ragione puramente 'strumentale' che, rinunciando a ogni ricerca di senso della realtà (e di senso tra l'operare umano e la totalità dell'esistente), si limita a cercare l'efficienza funzionale dei meccanismi che consentono l'autoconservazione del soggetto e del sistema in cui è inserito. L'Illuminismo evocato nel titolo del libro di Horkheimer-Adorno rappresenta dunque il momento centrale e simbolico di un processo che parte proprio con uno degli utopisti classici, Bacon (al quale sono dedicate le pagine iniziali di *Dialettica dell'Illuminismo*) e trova il suo punto di arrivo nel pragmatismo americano, nel taylorismo e nelle forme della mistificazione di massa dell'industria culturale.

Su questo sfondo, l'utopia negativa di *Brave New World* di Huxley (opera alla quale Horkheimer e Adorno dedicano non poca attenzione) acquista un significato centrale (e giustamente essa può assurgere al ruolo di matrice fondamentale di tante distopie novecentesche): essa mette in scena, con una perfetta e consequenziale coerenza, l'applicazione sistematica della ragione 'strumentale', in cui l'efficienza di una logica puramente ingegneristico/matematica è volta alla piena soddisfazione dell'autoconservazione del soggetto e al conseguimento del suo benessere standardizzato. Nel desolato compendio della storia epistemologica della modernità occidentale, delineato in *Eclisse della ragione*, la perfetta «formalizzazione della ragione» (la sua trasformazione in puri processi logico-matematici, passibili del giudizio di correttezza/non correttezza, ma non giudicabili secondo un criterio di senso dei loro fini) diventa allora il principale viatico della «stupidità», cioè della deprivazione della vita di ogni rapporto critico con il senso del proprio agire. Come bene illustra il filosofo in un passo del libro. In cui ad essere chiamate in causa sono appunto le distopie di *Brave New World*:

Nel libro di Huxley, le tecniche del "Brave new world" e i processi intellettuali connessi con quelle, sono rappresentati come straordinariamente raffinati. Ma i fini a cui essi servono – gli stupidi *feelies* che permettono agli spettatori di "sentire" una pelliccia proiettata su uno schermo, l'"ipnopedia" che inculca ai bambini addormentati gli onnipotenti slogans del sistema, i metodi di riproduzione artificiale che "standardizzano" e classificano gli esseri umani prima ancora che siano nati – tutti questi fini riflettono un processo che ha luogo nel pensiero

<sup>5</sup> M. Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, trad. it. di E. Vaccari Spagnol, Torino, Einaudi, 1969, p. 9.

stesso, che conduce a un sistema di proibizione del pensiero e che porterà infine alla completa stupidità, figurata dall'idiozia oggettiva di tutti i contenuti dell'esistenza.<sup>6</sup>

Adorno già nel 1942 aveva dedicato al romanzo di Huxley un importante saggio (poi riproposto nel 1955): *Aldous Huxley e l'utopia*.<sup>7</sup> Un testo che qui particolarmente ci interessa, anche perché tra gli esempi estremi con cui il filosofo illustra i meccanismi attraverso i quali la falsa coscienza degli individui condivide a plaudere alle immagini e valori prodotti da un potere che li soffoca, ci sono proprio «visioni raccapriccianti come l'utilizzazione razionale dei cadaveri».<sup>8</sup> Uno spunto che ci riporta alla parabola desolata raccontata in *Com'è adesso*, il secondo racconto di *Mania* di Del Giudice. In esso l'annullamento del tabù dell'intoccabilità/sacralità del cadavere denuncia l'adeguamento ad oltranza dei comportamenti collettivi a una logica autoreferenziale e funzionale: quella logica che, associando il valore assoluto del profitto a quello, altrettanto assoluto, della spettacolarizzazione di ogni aspetto della vita, produce la penetrazione ubiqua dello *show business* in ogni sfera dell'umano.<sup>9</sup>

Nella raccolta di racconti di Del Giudice, dunque, il concetto stesso di 'mania', eponimo dell'intero libro, diventa il comune denominatore di una ragione potenziata fino all'estremo delle sue possibilità, ma svincolata da ogni interrogativo profondo sui fini del proprio agire. La 'mania' è appunto lo stato ossessivo in cui meccanismi di pensiero lucidamente razionali sono funzionali all'interno di uno spazio autosufficiente, in cui il soggetto, liberatosi da un rapporto critico con l'esterno, costruisce una realtà autonoma e autoreferenziale, perfettamente coerente e funzionale nelle sue parti interne, tuttavia irrelata da ogni altra dimensione dell'esistente. Come abbiamo visto, nel libro di Del Giudice, già nei primi due racconti si realizza un passaggio dalla dimensione prettamente individuale e patologica (e solipsistica) della 'mania' (quella del killer seriale), a una dimensione collettiva, in cui diventano espressione di una radicale 'mania' – cioè di un ottundimento lucido ma acritico – le forme condivise della socialità contemporanea. Allo show massmediatico di *Com'è adesso* segue la socialità virtuale e

<sup>6</sup> Ivi, p. 53.

<sup>7</sup> La versione del 1955 si legge in edizione italiana in Th.W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di vari, Torino, Einaudi, 2018<sup>5</sup> (la prima edizione italiana è del 1972), pp. 84-107.

<sup>8</sup> Th.W. Adorno, *Prismi*, cit., p. 86. Il riferimento è a una delle pratiche razionali adottate nel 'Mondo nuovo' di Huxley, introdotta per recuperare fosforo dalla cremazione dei cadaveri («mentre salgono nel camino i gas [della cremazione] vengono sottoposti a quattro processi separati. Una volta il P<sub>2</sub>O<sub>5</sub> usciva completamente dalla circolazione ogni volta che si cremava qualcuno. Adesso se ne recupera più del novantotto per cento. Più di un chilo e mezzo per ogni cadavere di adulto. Il che rappresenta circa quattrocento tonnellate di fosforo ogni anno, nella sola Inghilterra», in A. Huxley, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, trad. it. di L. Gigli, L. Bianciardi, Milano, Mondadori, 1971, p. 77).

<sup>9</sup> Così, nel cuore del racconto, l'ideatore dello spettacolo controbatte alle perplessità del «Sig.\*\*\*», l'impresario/editore, trasformando il problema della liceità morale dell'esibizione di un cadavere in decomposizione, nella questione meramente tecnica, della confezione dell'immagine: «Riesumare il cadavere? Disse con un sussulto il Sig.\*\*\*. Passò le mani sul piano della scrivania, controllando se nei palmi restava qualche granello di polvere. Non male, disse, potrebbe andare, certo di può riaprire una tomba. Ma a quale scopo? Per fare una fotografia, risposi senza dargli tempo. Una foto da far circolare in migliaia di copie, in milioni di copie, in centinaia di pagine di giornale, in centinaia di istanti via etere. Ma la foto di un cadavere è sconveniente, disse il Sig.\*\*\*, con una leggera incertezza. No, perché? Dissi io. Non una foto col flash che appiattisce e drammatizza, no, una foto che tolga ogni scabrosità, una bella foto proprio, un po' *flou*, leggermente velata, un velo che dia un sentimento quasi metafisico della morte e del tempo, insomma una foto d'arte», D. Del Giudice, *Mania*, cit., p. 51.

sostitutiva del reale dei social network in *Evillive*, terzo racconto del libro, dove un dialogo tra una (o un?) blogger e un suo follower, trasferisce tutto il racconto (fatto di mortali duelli notturni di lotta) nella sfera indeterminata della realtà evanescente della rete: una situazione che diventa una straordinaria metafora dei processi di aggressività sadica e voyeuristica operanti nelle relazioni interpersonali virtuali.<sup>10</sup>

La ‘mania’, in altri termini, connota le strutture stesse di un sistema sociale, economico, comunicativo, in cui si è consumato il divorzio tra azione e senso, tra tecnica ed etica. Di qui il richiamo, che si è sopra proposto, all’idea di ‘eclisse della ragione’, di cui la successione dei racconti sono una sorta di messa in scena. Una rappresentazione che tocca proprio con *Fuga* (il ricordato quarto racconto della serie) l’espressione più radicale; anche se (come vedremo tra poco) è una radicalità paradossale e astrattamente allusiva.

*Fuga* parla di un incauto giovanissimo delinquentello napoletano, Santino, che ha cercato di rubare una moto appartenente (ma lui non lo sapeva) a un esponente del clan dei Pretannanze. Scappando nel cuore della notte nel reticolo delle vie cittadine, inseguito dal proprietario della moto, intenzionato a punire esemplarmente il giovane, Santino scavalca un muro e si ritrova in uno spiazzo deserto perfettamente geometrico, chiuso da ogni lato, e segnato da decine e decine di botole. Il ragazzo è capitato all’interno dell’abbandonato Cimitero delle 366 fosse, progettato nel 1762 per essere annesso al gigantesco Ospedale dei poveri, realizzato dieci anni prima. Cimitero e Ospedale sono tra le più cospicue realizzazioni della politica sociale borbonica, nel periodo più vivace e attivo del riformismo illuministico. Ambedue le costruzioni furono realizzate dall’architetto Ferdinando Fuga (il titolo del racconto coniuga così, in un felice gioco di parole, il tema del racconto, la fuga di Santino, con il richiamo storico all’ideatore del cimitero), in un’area all’epoca posta fuori delle mura cittadine (con una notevole anticipazione delle famose misure di Saint Cloud, successive di oltre quarant’anni).

Calendario perfetto della morte, il cimitero delle 366 fosse era costituito da 366 botole di 80 × 80 cm che finivano in stanze profonde 8 metri, in cui venivano gettati i cadaveri. Il numero delle botole corrispondeva al numero dei giorni dell’anno (compreso l’anno bisestile), cosicché ogni botola si apriva una sola volta all’anno. Ogni botola è poi numerata, e ognuna corrisponde a un giorno dell’anno ben definito (cosicché tra un’apertura e l’altra della stessa botola passavano sempre 364 giorni – o 365 negli anni bisestili). Il fondo delle stanze era costituito di grate metalliche, per consentire ai resti della putrefazione di defluire in un corso d’acqua sotterraneo. Una soluzione igienica, dunque – in linea con gli interventi pubblici in favore della salute cittadina cari al riformismo illuminista. Ma il Cimitero di Ferdinando Fuga aggiungeva qualcosa di molto significativo alla semplice individuazione di un sistema igienico di evacuazione dei resti umani (in una città come Napoli, densissimamente popolata, il cui già altissimo indice di mortalità era soggetto a frequenti picchi dovuti a epidemie e carestie): il suo ordine geometrico e aritmetico desacralizzava la morte, integrandola in un ordine compiutamente materiale, sottolineato dalla ciclicità strutturale del cimitero stesso. La ciclicità computistica del cimitero era la perfetta rappresentazione della ciclicità biologica della materia

<sup>10</sup> D. Del Giudice, *Mania*, cit., pp. 65-83.

vivente, che togliendo al fenomeno della morte il senso assoluto della fine dell'individuo, negava l'individuo stesso, facendone la manifestazione anonima di un processo biologico.

Nel racconto di Del Giudice la 'mania' è specificamente quella del custode del cimitero, ultimo esponente di cinque generazioni di custodi, che venera il luogo di cui è incontrastato signore. A lui è affidata la soluzione narrativa del racconto: adoperando l'argano, arrugginito e abbandonato, usato un tempo per calare nelle fosse i cadaveri, colpisce alle spalle il violento Pretannanze (anche lui entrato nel cimitero, inseguendo Santino), il cui corpo (assieme alla pistola) sarà fatto sparire in una delle fosse. Ma la 'mania' del custode non è che la trasposizione simbolica della 'mania' che regge l'intera struttura organizzativa del cimitero delle 366 fosse: dove si afferma l'ideale di una regolamentazione dell'umano e della sua condizione affidata a una *ratio* scienziata identificata come l'unica ragione possibile.

Il racconto di Del Giudice alterna la concitata narrazione della fuga di Santino e della sua insperata salvezza grazie all'intervento del custode del luogo, a sezioni (tipograficamente marcate dal corsivo) di tono saggistico, in cui si parla del grande cimitero progettato da Ferdinando Fuga, fornendo non solo i dettagli tecnico-ingegneristici dell'opera (misure e numeri), ma anche il senso profondo del manufatto, la filosofia che l'animava. Perfetta realizzazione di un ideale illuminista di ordine e razionalità: la compiuta realizzazione, dunque, dello spirito di autoconservazione proprio della ragione strumentale, che costruisce un sistema capace di preservare l'ordine pubblico limitando la deflagrazione caotica del caos sociale prodotto dalle epidemie.

Ogni racconto d'avventura (e così avviene nella breve ma intensa avventura notturna di Santino) ha un eroe che si misura con un ordine esterno: ed è l'individualità del fenomeno che rende il fatto degno di narrazione, che lo fa interessante. Nel racconto di Del Giudice la vicenda personale di Santino (nonché del suo inaspettato salvatore e del *villain* che vuole fargli la pelle) funziona narrativamente come l'elemento perturbante dell'ordine artificiale del cimitero. La 'mania' del custode, la sua fedeltà alla sacralità laica del luogo, viene infatti contraddetta dal fatto che il corpo del Pretannanze non viene gettato nella fossa corretta (quella corrispondente a quel giorno dell'anno), ma è gettato nella botola più vicina: una trasgressione dettata dall'emergenza, da parte del custode, che appare quasi una deroga al dovere assoluto della conservazione e della coerenza che contrassegna il rapporto (nella sua ossessione, 'maniaco') che egli ha con il luogo che gli è affidato.

Ma questo dato narrativo (importantissimo per uno scrittore di 'geroglifici' e allegorie come Del Giudice) è il portato implicito di un discorso sul rapporto tra la dimensione progettuale, strumentale e geometrica della ragione scientifico-tecnologica e la dimensione dell'individuo e della sua libertà. In altri termini, il racconto di Del Giudice mette in scena quel paradosso che contrassegna la 'dialettica' dell'Illuminismo – individuata da Horhkeimer e Adorno – in cui il grande progetto di liberazione dell'individuo (dalla prigionia dei miti, dal pregiudizio e dalla tradizione, dai gruppi di appartenenza collettiva) si rovescia nel suo contrario: in un processo di deumanizzazione del pensiero che annulla gli individui in nuove forme di assoggettamento (ma di una servitù, in questo caso, perfettamente volontaria).

Del Giudice lo scrive in uno di quei corsivi di cui si è detto, che non potrebbero con maggiore chiarezza riportare il tema del racconto alla sua intima valenza filosofica. Ed è un discorso in cui l'idea stessa di modernità è ricondotta alle sue radici, implicando il problema dell'individuo

e della sua libertà, coniugandolo con quello (si è detto, esclusivamente ‘moderno’) di *utopia*. E che reca in sé – come condizione necessaria all’utopia – «il suo contrario»: quella distopia, appunto, che della prima è il frutto necessario.

Riportiamo per intero il passaggio, nella sua succinta ma compiuta coerenza:

Un cimitero paleoilluminista, si dirà, dando la colpa ai limiti della ragione. Certamente metteva ordine ortogonalmente nel passato, cancellando ogni pretesa individuale; ma proprio in questo perseguire la modernità, senza volerlo, senza saperlo, corrispondeva a un sentimento più antico e primitivo, quando i morti erano comunità indistinta, corale, fertilità nel ciclo della terra, e come tali frequentati, festeggiati. Anche per il tempo raggiungeva l’opposto di quello che avrebbe voluto: la rotazione di cui la macchina era capace convertiva il tempo lineare del progresso nel tempo ciclico e ricorrente di un’epoca lontanissima, mitica. | *L’utopia è necessaria, per cosa lottare altrimenti; l’oggetto di utopia è ricco, abbonda, contiene perfino il suo contrario, il suo fallimento. Maggiore è la passione e la precisione nell’elaborare l’oggetto tanto più il risultato contraddice e sbeffeggia l’intento.*<sup>11</sup>

Il passo è di una notevole lucidità, come si diceva, e perfettamente chiarisce il senso filosofico dell’apologo, che unisce in un nesso strettissimo utopia e modernità (o illuminismo). L’utopia (giusta la sua connaturata appartenenza all’idea stessa di Modernità, come si è più volte ribadito in queste pagine) implica la *precisione*, cioè il rigore tecnico del progetto e dell’organizzazione. Ma soprattutto l’utopia fa deflagrare il conflitto insanabile tra i diritti dell’individuo (che sono un fondamentale portato della modernità) e il sistema che dovrebbe garantirli: nel momento stesso in cui il ‘sistema’ perfeziona la garanzia di una serie di diritti individuali (l’autoconservazione; il diritto alla felicità; il diritto al benessere psico-fisico, alla salute, all’accesso ai mezzi necessari al sostentamento) esso esclude proprio il diritto all’autodeterminazione dell’individuo, a meno che essa non sia contenuta all’interno delle linee che il sistema stesso ha elaborato come funzionale ai suoi fini.

La perfetta geometria delle 366 fosse diventa allora, nel testo di Daniele Del Giudice, l’espressione di un’aporia così radicale da riguardare la concezione stessa del tempo: l’idea inscindibile dalla modernità illuministica, quella di Progresso, che presuppone un tempo lineare regolato secondo fini determinati dall’uomo, viene trasformato in tempo ciclico dalla perfezione geometrico-numerica che regola il cimitero e il suo caratteristico ‘calendario della morte’. Ma il tempo ciclico – quello primitivo della natura e delle stagioni – è per eccellenza il tempo che nega l’individualità, immergendola nell’indistinzione della specie: è per eccellenza il tempo a-storico e delle pre-storia, che nega ogni identità individuale ai suoi soggetti.

Ad essere messo in crisi, in altre parole, è proprio il principio umanistico/illuministico della libertà individuale, che implica passioni, volontà e, soprattutto, ricerca di senso, e che si realizza attraverso le scelte consapevoli che l’individuo può fare solo una volta che sia libero dai condizionamenti culturali del mito e del pregiudizio (è l’uomo che ha raggiunto l’uscita dallo ‘stato di minorità’ in cui Kant coglieva l’essenza dell’Illuminismo) e abbia fatto propria l’esperienza del passato, inglobandola all’interno della propria personale ricerca di verità e di autorealizzazione.

La dinamica dell’utopia e del suo ‘contrario’ – che Del Giudice richiama in *Fuga* – stabilisce insomma una relazione tra la ‘mania’ attorno alla quale ruotano i racconti del libro e la ri-

<sup>11</sup> D. Del Giudice, *Mania*, cit., pp. 92-93; corsivi nostri.

flessione sui processi di disumanizzazione che hanno accompagnato il progresso delle risorse tecniche nell'età moderna e nella contemporaneità. Come scrittore che nel corso delle sue opere si è interrogato a fondo sui nessi tra la scienza e i suoi effetti sull'immaginario e sulla visione del mondo contemporanei, Del Giudice in *Mania* riconfigura (attraverso i mezzi dell'allegoria) una serie di problemi che erano al centro del suo libro più famoso, pubblicato dodici anni prima, *Atlante occidentale*.

\* \* \*

In *Atlante occidentale* (Einaudi, 1985), probabilmente il capolavoro di Daniele Del Giudice, certamente il suo libro più ambizioso, lo scrittore sviluppa un vero e proprio *roman philosophique* che svolge un complesso discorso sul rapporto tra struttura soggiacente e realtà, tra particolare vivente (e sottoposto allo sguardo nella sua immediata evidenza di cosa: oggetto, gesto, individuo) e lo sguardo strutturante della scienza, che riorganizza l'inafferrabile molteplicità dell'esperienza in categorie, costanti e invarianti. Non è casuale che il romanzo rechi un titolo così impegnativo, che mentre pone in primo piano l'immagine dell'*Atlante*, ricca di risonanze e implicazioni storico-culturali vertiginose, ne rafforza per di più con l'aggettivo il carattere fondativo e assoluto: quasi fosse doppiamente 'occidentale' quell'atlante che fu – nella sua sostanza – una pura espressione dell'Europa nel momento nascente della sua espansione economico-militare-scientifica. Figlio della grande cartografia di Ortelio (autore nel 1570 del primo 'atlante' dell'orbe, il *Theatrum orbis Terrarum*) e di Mercatore (quando il libro, stampato nel 1595, assunse il nome che tutt'ora lo designa grazie alla figura del gigante Atlante che regge sulle spalle il mondo), l'atlante costituisce davvero uno dei simboli fondativi della scienza occidentale,<sup>12</sup> quella cartografia capace di trasformare la percezione continua dello spazio terrestre in pura misurabilità. Ed anche il primo significativo esempio di una rappresentazione che sistematizza il conflitto tra l'apparenza dello sguardo e la 'realtà' geometrica e aritmetica dello spazio terrestre: la proiezione cilindrica delle carte di Mercatore, come è noto, accettavano la dilatazione abnorme delle aree prossime ai poli, abbandonando dunque l'idea che il disegno fosse una rappresentazione mimetica del reale su basi analogiche, per trasferire la rappresentazione dello spazio a dei rapporti puramente numerici, quelli, calcolabili, delle miglia marine (fisse) intercorrenti tra un parallelo e l'altro e quello delle miglia (variabili) intercorrenti tra un meridiano e l'altro.

Romanzo sulle capacità cognitive dell'uomo, in una fase in cui l'evidenza fisica del mondo perde senso, di fronte all'immaterialità (non visibile e non rappresentabile) della struttura profonda della materia, *Atlante occidentale* propone in maniera ricorrente l'immagine della mappatura e della rappresentazione geometrica, come modelli della percezione del mondo caratteristici della scienza moderna, ma messi in crisi da una visione della materia non più rappresentabile secondo parametri di misurabilità (e di sguardo) umani. L'idea stessa del 'vedere', che aveva accompagnato lungo i tre secoli della Modernità europea la nascita e il trionfo della vi-

<sup>12</sup> E non è casuale che esistano 'atlanti' per ogni disciplina (atlanti giuridici, linguistici, storici e anatomici), ad indicare la coincidenza davvero epistemologicamente fondativa tra la dimensione del visuale e quella della sistematicità.

sione scienziata del mondo, geometrica e matematica (da Galileo al Positivismo), è entrato in crisi attraverso un'indagine della materia subatomica che non è più in grado di 'vedere' quello che accade, ma può solo seguire le tracce computerizzate di quanto è già accaduto.<sup>13</sup>

Ambientato a Ginevra, il romanzo racconta l'amicizia tra un anziano scrittore in odore di Nobel (Ira Epstein), ma in piena crisi creativa (tanto che ha deciso di non scrivere più) e un giovane fisico italiano (Pietro Brahe) che lavora al Cern, e che sta portando a conclusione un importante esperimento. Ma la collisione delle particelle che l'esperimento di Brahe dovrà dimostrare, sarà rappresentabile solo attraverso la digitalizzazione del fenomeno, in cui non l'oggetto è visibile, ma la sua traduzione simbolica nelle linee luminose di un monitor. Brahe si occupa insomma di cose per le quali non esiste alcuna immagine. La riflessione che prende corpo nei dialoghi tra i due nuovi amici, lo scrittore e lo scienziato, verte proprio sul problema della rappresentabilità del mondo fisico: un dato che si è fatto evanescente, al punto da divenire il segno evidente di un divorzio radicale tra la dimensione conoscitiva e teorica della conoscenza e la concreta, vitale esperienza dell'uomo.

Il tema di tale separazione, che è il segno della crisi radicale di un approccio non solo umanistico, ma propriamente 'umano' alla realtà, compare già nel primo capitolo del romanzo, ambientato nel campo di aviazione di Ginevra, dove i due protagonisti fanno conoscenza (complice una collisione fortunosamente mancata dei loro aerei: ambedue sono piloti dilettanti) e chiacchierando si fermano di fronte a una mappa che rappresenta l'emisfero terrestre con i diversi fusi orari. La considerazione del vecchio scrittore, secondo cui i fusi orari «così servono a poco», mentre invece «dovrebbero dividere lo spazio non per ore ma per azioni», indica il tema centrale del libro: il divorzio tra la strutturazione geometrico-matematica della realtà e delle sue leggi, e la dimensione umana, con la concretezza emozionale ed etica dei comportamenti e l'imprevedibilità arbitraria del suo agire. L'immagine della *mappa* (elemento ricorrente nel romanzo, e già allusa nell'*Atlante* del titolo) che compare qui per la prima volta, è esplicitamente introdotta per indicare il tema centrale dell'intero romanzo: la ricerca di un nesso possibile tra la *forma* (la logica rinvenibile nella molteplicità dell'esistente; gli elementi che consentono di leggere secondo un ordine l'inafferrabilità caotica del reale) e l'*etica*, cioè la ricerca di ciò che ha senso per l'uomo, che è l'imprescindibile fine della letteratura.

La crisi creativa di Ira Epstein (che sta a rappresentare la crisi stessa del sapere umanistico e della scrittura letteraria) è tutta in questa incapacità di individuare un nesso tra la *forma* (una ragione puramente strumentale capace di individuare una logica funzionale tra i fenomeni) e i 'fini' dello scrivere. Una crisi esplicitata nella lettera che Ira scrive all'editore, comunicandogli la rinuncia alla scrittura creativa («Del passato mi interessa come è cambiato di libro in libro il mio rapporto tra l'etica e la forma»)<sup>14</sup>. Ma la 'forma' di cui si parla nel romanzo consiste sempre nella *simmetria*, in un rapporto tra lo sguardo e le cose dominato dalla pervasiva geometrizzazione dello spazio. In un passo tratto da uno dei primi capitoli del romanzo, si parla del rilassamento che Epstein prova guardando le simmetrie delle piante del giardino (evidente la suggestione derivata da *Palomar* di Calvino, che fu, ricordiamolo, scopritore e mentore del giovane Del Giudice). Ma Simmetria e Geometria sembrano essere davvero le dimensioni co-

<sup>13</sup> D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Torino, Einaudi, 1985, p. 80.

<sup>14</sup> Ivi, p. 32.

stitutive dello sguardo dell'uomo contemporaneo, fino a toccare la dimensione immateriale della fisica subatomica. È quanto suggerisce il giovane fisico all'amico scrittore, dopo che i due hanno assistito a uno spettacolo pirotecnico sul lago. Le linee e le immagini dei fuochi, proiettato sullo sfondo buio del cielo notturno, hanno suggerito l'immagine del monitor in cui, al Cern, Brahe segue le linee di luce che descrivono i movimenti delle particelle. Il giovane fisico, cercando di illustrare il nuovo rapporto tra 'vedere' e materia implicato dall'esperimento scientifico, parla proprio della centralità della simmetria:

Quella [simmetria] che uso io è un po' più complessa, però è il mio lavoro, e come vede è fatto di cose ancora più vecchie dei fuochi artificiali. L'entusiasmo della gente è tutto per le macchinette, piccole o grandi, ma in fondo io mi occupo sostanzialmente di geometria. Certo una geometria applicata e particolare. Il mio lavoro è simmetria, una simmetria molto molto spinta. Che con la simmetria si riesca a prendere qualcosa della fluidità e velocità e inafferrabilità è sempre sorprendente.<sup>15</sup>

Sguardo geometrico e simmetria diventano nel romanzo i simboli di un rapporto con la realtà strettamente strumentale: che ne coglie le dinamiche fisiche, la 'forma', ma abbandonando all'afasia la dimensione etica, l'interrogazione critica sulla concretezza individuale dell'agire umano.

Nel romanzo, l'impasse dello scrittore è risolto nel momento in cui Epstein, aspettando un treno alla stazione di Ginevra, si ferma davanti alla vetrina di un negozio di modellistica. Lì vede un plastico che riproduce l'area ginevrina, dove si intersecano linee di binari su cui corre la riproduzione di un veloce TGV e un lento trenino panoramico delle ferrovie Mittelthurgau. In qualche modo, una 'mappa', dunque, in cui la perfezione funzionale del sistema (i treni corrono, rallentano e si fermano, senza incidenti, in un continuo movimento circolare) è normata da una logica perfetta e impersonale. È appunto di fronte a quel plastico, le cui geometrie sono ridotte a una semplicità essenziale e astratta, che Epstein ritrova il senso della scrittura: che farà convivere l'astrattezza dei «modelli» delle cose con la concretezza delle «persone», con la loro individualità che è componente necessaria di un rapporto etico con il mondo. Di fronte alla vetrina, Epstein individua così un locomotore

che trainava lungo uno degli anelli più interni alcune carrozze panoramiche della ferrovia Mittelthurgau, fermandosi ogni volta a un segnale di arresto principale per dare la precedenza a un TGV arancione, molto aerodinamico, che proseguiva costeggiando il laghetto. Epstein pensò che ci voleva una certa fantasia per stabilire ogni quanti giri quel TGV compiva il tratto Parigi-Ginevra-Parigi, dato che ruotava velocissimo sempre intorno al laghetto: *la stessa fantasia per immaginare dei passeggeri nelle carrozze vuote e illuminate, o dei macchinisti nelle cabine vuote e buie, e dunque i modelli delle cose servivano a ricavare le persone per immaginazione.*<sup>16</sup>

La riflessione sull'Utopia che Del Giudice svolge dunque in *Fuga*, ha alle spalle la riflessione dello scrittore sul rapporto tra la realtà vivente (che è passioni e volontà, memorie e storia: domini per eccellenza della parola letteraria) e i modelli geometrico-matematici con cui l'uomo moderno e contemporaneo costruisce il suo rapporto con il mondo. Una realtà effica-

<sup>15</sup> Ivi, p. 146.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 169-70; corsivi nostri.

cemente simboleggiata dalla ‘mappa’ o dall’atlante’: non solo espressione del dominio razionale dello spazio, ma anche espressione di quella volontà assoluta di ordine, di controllo del caos, che è costitutiva del disegno utopico (e non a caso le geometrie cittadine sono una componente originaria, come si è visto, delle città utopiche della prima modernità).

Ma la volontà dell’ordine e del controllo hanno in sé – chiaramente la cosa è individuata in *Fuga* – il destino del loro contrario. La caduta nella distopia è insomma connaturata all’idea stessa di utopia. Del Giudice bene lo coglie, ma bene lo aveva colto il vero fondatore delle distopie novecentesche. Appunto Aldous Huxley, che pubblicando nel 1958 una rilettura critica sul suo romanzo di quasi trent’anni prima, *Brave New World revisited*,<sup>17</sup> alla luce degli eventi successivi, di cui *Brave New World* sembrava essere stato una profetica prefigurazione, farà il punto con grande lucidità (e certamente avendo ben presente cosa il libro era stato per Adorno, Horkheimer e gli altri rappresentanti della scuola francofortese) su quel nesso inscindibile tra modelli e fenomeni, tra unità (della legge razionale) e molteplicità dell’esistente, che è fattore fondante della mente occidentale moderna, ma anche il fattore per cui la tensione utopica reca sempre in sé la potenzialità assimilatrice e distruttiva della distopia.

La scienza può definirsi riduzione della molteplicità all’unità. Essa cerca di spiegare l’infinita diversità dei fenomeni naturali ignorando l’unicità dei singoli fatti, mettendo a fuoco quel che essi hanno in comune, e infine astruendo una ‘legge’ per la quali i fatti prendano senso e sia quindi possibile affrontarli. | [...] | Ma nella sfera sociale, nel dominio della politica e dell’economia, la ‘volontà d’ordine’ diventa veramente pericolosa. Qui la riduzione teoretica del molteplice a unità comprensibile si muta in pratica in riduzione della diversità umana a uniformità subumana, della libertà a servitù.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Il testo, con il titolo di *Ritorno al mondo nuovo*, uscì in Italia nel 1961 (presso Feltrinelli) nella traduzione di Luciano Bianciardi.

<sup>18</sup> A. Huxley, *Il mondo nuovo...*, cit., pp. 251-252.