

## Un'idea di museo e di collezione attraverso le scritture di Calvino e Del Giudice

MASSIMO MAIORINO

«Son le cose che pensano  
ed hanno di te sentimento».

L. Battisti, P. Panella, *Le cose che pensano* (1986)

«Innumerevoli sono oggi coloro che indagano la realtà partendo da un punto di vista tendente a conferire ad ogni oggetto la fisionomia di un oggetto da museo» (Jünger, 1994 [1929], p.116) ha osservato, quasi un secolo fa, Ernst Jünger prefigurando, in un sol colpo, una delle linee che nutrono il presente dibattito museologico e annodando l'esercizio della scrittura - lo sguardo di coloro che indagano - con la vita del museo. Un viatico d'avvicinamento al presente ed al passato prossimo di una tendenza attenta al *punto di vista* degli oggetti, all'esposizione come sistema, al recupero della meraviglia, che si manifesta in numerose proposte museologiche attraverso *scritture* espositive che ripropongono l'esperienza della *Wunderkammer*<sup>1</sup>. Questa crescente attenzione alle pratiche collezionistiche da parte della critica, dei curatori, degli artisti - come procedura di ricerca ma anche come *ossessione* privata -, trova un riconosciuto precorrimiento nella riflessione teorica e nella curatela espositiva di Adalgisa Lugli, ma anche un parallelo affascinante nelle prospettive *scritture* che, dai primi anni Ottanta del secolo scorso, punteggiano le avventure letterarie di Italo Calvino e di Daniele Del Giudice<sup>2</sup>. Autori che, in sostanziale continuità, hanno posto particolare attenzione alla vista e agli oggetti - dalla descrizione dei gradi di visibilità alle geometrie e alle relazioni che percorrono la realtà, dai procedimenti scientifici come modelli costruttivi alla poetica degli oggetti - creando degli affascinanti atlanti let-

---

<sup>1</sup> Sulla recente fortuna delle *Wunderkammern* come modello espositivo nella proposta museologica internazionale si cfr. almeno i due recentissimi saggi di Stefania Zuliani (2018a, 2018b).

<sup>2</sup> Sul panorama letterario italiano degli anni Ottanta si veda La Porta (1995) mentre per una più circoscritta analisi delle opere di Calvino e Del Giudice si rimanda a Daros (2005).

terari che riflettono in modo sorprendente le traiettorie delle nuove pratiche espositive. Del resto, ha annotato Belpoliti, c'è nella prosa di Calvino - ma si tratta di un'osservazione che ben si attaglia anche a Del Giudice - «uno stretto rapporto tra il desiderio di tracciare una mappa del labirinto accentrato della contemporaneità e la vocazione visiva, tra il complesso rapporto che egli istituisce tra il leggere e lo scrivere e il progetto di una letteratura che funga da ponte tra i diversi linguaggi» (Belpoliti, 2006, p.XIV).

Un seducente confronto che si svolge come un itinerario tra finzione e realtà, narrazione ed esposizione, letteratura ed arte, nello spazio del museo, luogo per eccellenza di «eterotopie [che] inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa "tenere insieme" le parole e le cose» (Foucault, 1998 [1966], p.7-8). Dunque si tratta di un'ipotesi centrata sulla verifica di alcuni nodi che legano le opere di Calvino e Del Giudice, tra i quali brillano i concetti di collezione e di visibilità, alla riflessione museologica coeva e ad alcune tendenze che caratterizzano le forme espositive contemporanee.

### *Gli oggetti, la letteratura, la storia (dell'arte)*

Se da prospettive diverse «la meraviglia è l'indiscussa protagonista della scena espositiva contemporanea», è alla forma della *Wunderkammer*, «sempre in bilico tra stupore e incertezza, prodigio e dubbio, soddisfazione e timore», ad essere «stata riconosciuta una capacità euristica che le consente di superare i confini, sempre meno certi ed efficaci, tra le discipline» (Zuliani, 2018a, p.533). Un attraversamento disciplinare che trova nelle forme della collezione, nella costruzione di stratagemmi di seduzione, nella curiosità enciclopedica, delle strategie conoscitive comuni che rinnovano una luminosa osservazione deleuziana: «l'incontro tra due discipline non avviene quando l'una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per conto proprio e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra» (Deleuze, 2010 [1986], p.234).

Questa condizione di reciprocità che si riflette in una certa linea narrativa degli anni Ottanta che ha in Italia dei modelli esemplari nelle opere di Calvino e Del Giudice, trova riscontro nella coeva teoria museologica im-

pegnata a disegnare una nuova idea di museo. Analizzando alcuni nodi di questo itinerario si evidenziano delle stazioni di scambio che segnano «l'attenzione all'arte rivolta dalla letteratura, insieme alla predisposizione da parte degli scrittori a leggerla e reinterpretarla in chiave personale» (Pinto, 2016, p.7), ma anche i segni di uno sguardo diversamente orientato come stimolante presupposto per interpretare la recente cartografia espositiva.

Com'è ormai risaputo, una rinnovata dimensione epistemologica si presenta nello stacco tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta quando - presentata come un *Rapporto sul sapere* - Lyotard ha annunciato *La condizione postmoderna* (1979). Una condizione che ha modificato il corpo della storia dell'arte e, ancor prima, della storia *tout court*, che Hans Belting ha posto sotto l'emblema de *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983) inaugurando un nuovo corso aperto al racconto di più storie dell'arte, di molteplici modi narrativi. Una *libertà* di cui è un dato ormai acquisito il collasso del modello di uno sviluppo lineare e progressivo della storia, a fronte di una pluralità che si manifesta in «osservazioni provvisorie e parziali» (Belting, 1990 [1983], p.XIV).

Di questa deflagrazione, frutto della messa in crisi della continuità storica, le pratiche espositive ed i sistemi narrativi risultano postazioni privilegiate d'osservazione per il legame che presentano con lo spazio ed il tempo. Qualche indizio ci giunge dalla riflessione di Fredric Jameson che ha proposto un'efficace cartografia suggerendo come: «La crisi della storicità impone ora un ritorno, per una nuova strada, alla questione dell'organizzazione temporale in genere nel campo di forze del postmoderno, e precisamente al problema della forma che potranno assumere il tempo, la temporalità e i rapporti sintagmatici in una cultura sempre più dominata dallo spazio e da una logica spaziale» (Jameson, 1989 [1984], p.35). Lo studioso statunitense evidenziando la natura frammentaria ed aleatoria che connota la proposta culturale postmoderna ha suggerito di utilizzare per «questa nuova (e ipotetica) forma culturale un'estetica della cartografia cognitiva (cognitive mapping)» (Jameson, 1989 [1984], p.65-66). Temi e figure che trovano eco anche nel nuovo modo di guardare al museo, la cui *mappa* presenta l'affiorare di identità diverse che mettono in discussione il modello di conoscenza occidentale basato sull'unicità e l'universalità del soggetto, ma soprattutto mettono in discussione le interpretazioni onnicomprensive e le grandi narrazioni. La nuova museologia - nella doppia coniugazioni france-

se/inglese<sup>3</sup> - che si fa strada in questi anni riflette sui meccanismi inerenti le pratiche museali, sulle produzioni di conoscenza di cui il sistema degli oggetti costituisce la materia prima:

gli oggetti sono portatori di segni, e il sapere che generano è strettamente legato al modo in cui essi vengono inseriti all'interno del sistema museale: per questo, la prima fase del processo di esposizione che la nuova museologia sottopone a critica è la classificazione, in quanto essa comporta di imporre all'oggetto un ordine e, di conseguenza, lo lega a un campo discorsivo storicamente e culturalmente predefinito che ne determina la collocazione semantica (Ribaldi, 2005, p. 34).

Così come ha osservato Ludmilla Jordonova si configura un nuovo rapporto tra conoscenza e museo attraverso la produzione di significato degli oggetti esposti:

gli oggetti mettono in moto catene di idee e di immagini che vanno molto al di là del punto di partenza iniziale. [...] La "conoscenza" che i musei promuovono presenta tratti legati all'immaginazione, proprio perché è resa possibile solo attraverso un processo immaginativo» (Jordanova, 2005 [1989], p. 173).

Un acuto osservatore di questa situazione di mutamento epistemologico è stato senz'altro Calvino, la cui scrittura, già dalla metà degli anni Settanta, registra un diverso orientamento che sembra porsi in dialogo diretto con il definirsi di una nuova situazione culturale, facendone: «uno dei pochi scrittori che può accompagnarci in questo passo in virtù di un'idea di letteratura più come un mezzo che come un fine, badando sempre a sottolineare il valore conoscitivo, la funzione di mappatura del mondo e dello scibile» (Belpoliti, 2006, p. XIII).

### *Il progetto della collezione*

Dal suo osservatorio parigino Calvino, in presa diretta con i mutamenti che smuovono il nuovo museo, di cui uno snodo decisivo è proprio l'apertura a Parigi del Centre Georges Pompidou (1977), opera una decisa curvatura del suo itinerario letterario. Se già dagli esordi il suo discorso è aperto ai problemi posti da una ridefinizione della struttura narrativa e dalla continua interrogazione dei livelli della realtà in letteratura,

---

<sup>3</sup> Dei due orientamenti, francese ed anglosassone, si cfr almeno i due testi "manifesto": Vergo (1989) e Desvallées (1992-1994).

negli anni Settanta si apre sempre più alla questione del visibile, della spazialità, di cui sono prova flagrante i romanzi *Le città invisibili* (1972) e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Due opere che riflettono su alcune delle questioni centrali di quella stagione: mentre ne *Le città invisibili* analizza la struttura del romanzo come gioco combinatorio, specchio di verifica della forma della città come spazio di costruzione e luogo indiziale delle nuove proposte critiche<sup>4</sup>, con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* - coevo del saggio lyotardiano - propone una moltiplicazione ed una frammentazione del soggetto narrante che decreta l'ingresso della letteratura italiana nella fase postmoderna.

Dunque, tra il 1979 ed il 1980, si riconosce appieno un cambio di rotta, effetto anche di uno spaesamento, che porterà Calvino ad operare un bilancio ed a ridefinire i propri strumenti di lavoro, di cui è prova la raccolta di saggi *Una pietra sopra* (1980). Un'elaborata «autobiografia intellettuale» (Barenghi, 1995, p. XIV), che segue le ricerche di Calvino fin dal 1955, la cui introduzione, datata 1980, appare come un vero manifesto teorico della nuova stagione:

In questo volume ho messo insieme scritti di poetica, tracciati di rotta da seguire, bilanci critici, sistemazioni complessive del passato e presente e futuro, quali sono andato successivamente elaborando e mettendo da parte durante gli ultimi venticinque anni. [...] L'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione di una nuova società [...] Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto dell'immagine che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro. La società si manifesta come collasso, come frana, come cancrena; e la letteratura sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnessure, come coscienza che nessun crollo sarà tanto definitivo da escludere altri crolli (Calvino, 1980, p. VII).

Il bilancio di venticinque anni di vita letteraria, agli occhi di Calvino, si infrange nello smarrimento della condizione presente, nel collasso e nella frana del progetto di costruzione moderno. Uno sguardo archeologico sul presente della letteratura fatto di crepe, crolli e sconnessioni che disegna uno scenario molto simile a quello osservato, nello stesso anno, da Douglas Crimp nel suo saggio *On the Museum's Ruin*<sup>5</sup> (1980), in cui, se-

---

<sup>4</sup> Per un approfondimento del rapporto tra sistema dell'arte e città, si cfr. almeno il coevo saggio di Argan (1983) ed il più recente contributo di Trimarco (2009).

<sup>5</sup> Una prima versione del saggio fu pubblicata nel 1980 sulla rivista «October», vol.13, pp. 41-57.

guendo le scintille del pensiero foucaultiano, invoca anche per «un'altra istituzione moderna un'analisi archeologica - il museo» (Crimp, 2005 [1980], p. 108).

Se letteratura, museo e storia dell'arte si presentano come edifici da ristrutturare - nell'indice di *Una pietra sopra* si trovano tra i saggi elencati molteplici figure di contatto tra queste discipline, come il labirinto ed il tempo, il fantastico e la meraviglia -, è soprattutto lo scritto *Lo sguardo dell'archeologo*<sup>6</sup> (1972) a convogliare queste differenti prospettive verso un rinnovamento metodologico. Eppure se il punto di vista dell'archeologo è proiettato sul presente frammentario e confuso, da leggere come uno spaccato stratigrafico, «nell'immaginario calviniano la figura dell'archeologo avrà vita breve, maggiore fortuna toccherà ad un suo parente non lontano: il collezionista, incarnazione d'una mentalità sistematica applicata [...]. Cose e oggetti di valore scarso o nullo, se presi singolarmente, che però una determinata successione e distribuzione può rivelare depositari di importanti verità» (Barengi, 1995, p. XXVI).

Nel 1983 Calvino pubblica il romanzo *Palomar* in cui affida la sua visione del mondo ad un personaggio miope ed astigmatico, un dispositivo narrativo che consente all'autore di raggiungere la consapevolezza dell'impossibilità di cogliere una visione del mondo nella sua totalità, ma anzi di sottolinearne la molteplicità<sup>7</sup> dei punti di vista - «la superficie delle cose è inesauribile» (Calvino, 1983a, p.57) -, la frammentarietà che ogni osservazione comporta. Un'opera tutta costruita sul vedere, *una storia del visibile* ha scritto Belpoliti, sulle modalità per raggiungere il massimo dell'efficacia di questo progetto, la cui ambizione naufraga nell'ultima sezione del volume *Il mondo guarda il mondo* che «abolisce l'io come soggetto della visione e lo trasforma in una finestra. [...] Palomar da soggetto che guarda diviene, poco a poco, ostacolo alla visione» (Belpoliti, 2006, p.46). La non-conclusione del signor Palomar è che

è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda. Dalla muta distesa delle cose deve partire un segno, un richiamo, un ammicco: una cosa si stacca dalle altre con l'intenzione di significare qualcosa ... che cosa? se stessa, una cosa è contenta d'essere guardata dalle altre cose solo

---

<sup>6</sup> Il saggio risale al 1972 ed era stato pensato come testo programmatico per una rivista, in seguito mai realizzata, che Calvino stava progettando insieme a Gianni Celati, Guido Neri e Carlo Ginzburg. Una ricostruzione di questa vicenda è fornita in Belpoliti e Barengi (1998).

<sup>7</sup> Al tema della molteplicità, Calvino dedicherà una delle sue *Lezioni americane* (Calvino 1988).

quando è convinta di significare se stessa e nient'altro, in mezzo alle cose che significano se stesse e nient'altro (Calvino, 1983a, p.117).

Ed è nel volume *Collezioni di sabbia* (1984), presentato dall'autore come una «raccolta di cose viste», che Calvino sposta con maggiore chiarezza le questioni precedentemente affrontate nella cornice della collezione, come forma narrativa, sintesi fra singolarità e pluralità, dispositivo che contempla nel medesimo istante «una serie indefinita di prospettive, dimensioni, esperienze, in uno sforzo sempre provvisorio eppure mai inutile di ridurre una realtà parcellizzata e disgregata ad un senso compiuto ed unitario» (Barenghi, 1995, p. XXX).

Il volume composto in gran parte da testi scritti durante gli anni Ottanta è strutturato in quattro sezioni - *Esposizioni-Esplorazioni, Il raggio dello sguardo, Resoconti del fantastico, La forma del tempo* - che danno forma ad un esemplare viaggio sotto la costellazione della collezione. Si passa dalla descrizione, *esplorazione*, di collezioni semplici - mostre ed esposizioni - a collezioni di oggetti da conservare e sottrarre al flusso del tempo. Nelle pagine calviniane si concretizza così la consapevolezza di una diversa percezione del flusso temporale che impone una nuova dialettica tra passato e presente, una posizione che trova nella sezione dedicata a *La forma del tempo* un chiaro riferimento ai problemi di sistematizzazione di una storia dell'arte come storia delle cose posti da George Kubler<sup>8</sup> nel volume *La forma del tempo* (1962), di cui Calvino era attento lettore già dagli anni Settanta<sup>9</sup>.

In questo modo Calvino dispiega l'intero campionario del suo progetto affrontando il tema decisivo degli oggetti e della loro esposizione che diventa sempre una forma di costruzione e produzione di significati. Una proposta che del mondo suggerisce una visione enciclopedica, ma al contempo, come avviene nell'allestimento di una *Wunderkammer*, suggerisce una mappa di navigazione che prova a rendere comprensibili i significati esposti.

Un viaggio che insegue tra finzione e realtà, fra «curiosità enciclopedica e presa di distanza da ogni specialismo [...] le raccolte di arte e di meraviglia: antichi mappamondi, manichini di cera, tavolette d'argilla con scrit-

---

<sup>8</sup> Sulle relazioni tra la teoria di Kubler e la riflessione di Calvino si veda il testo di Deidier (1994).

<sup>9</sup> La prima edizione italiana del volume di Georges Kubler, *La forma del tempo*, fu edita nel 1976, con una nota di Giovanni Previtali, dalla casa editrice Einaudi, con la quale in quegli anni Italo Calvino collaborava.

ture cuneiformi, stampe popolari, vestigia di culture tribali, e così via» (Calvino, 2017 [1984], p. V), l'ambizioso progetto di *scrivere* il mondo. In tal modo nei rivoli del testo calviniano, percorso da visite museali e recensioni di libri<sup>10</sup>, la collezione diventa specchio della vita: «le proprie giornate, minuto per minuto, pensiero per pensiero, ridotte a collezione: la vita triturrata in un pulviscolo di granelli: la sabbia, ancora» (Calvino, 2017 [1984], p.8). Ma Calvino attraverso le sue collezioni propone anche un aggiornato panorama della proposta espositiva coeva, come nel caso del lavoro dell'artista/collezionista Annette Messenger<sup>11</sup>, dalla visita di una cui mostra ricaverà il titolo dell'intera raccolta: «in un'esposizione di collezioni strane che c'è sta di recente a Parigi - collezioni di campani di mucche, di fischietti di terracotta, di biglietti ferroviari, di trottole, di involucri di rotoli di carta igienica, di distintivi, di rane imbalsamate - la vetrina della collezione di sabbia era la meno appariscente ma la più misteriosa» » (Calvino, 2017 [1984], p.5). Un elenco, una *enumeratio* che ripropone la vertigine della lista di ogni raccolta, la meraviglia labirintica della collezione che diventa, scrive la Messenger, *vita illustrata*. Ed è proprio interrogando l'opera dell'artista francese che Calvino esprime al meglio le coordinate teoriche del suo disegno:

chi ha avuto la costanza di portare avanti per anni questa raccolta sapeva quello che faceva, sapeva dove voleva arrivare. [...] Così decifrando il diario della melanconica (o felice?) collezionista di sabbia, [...] fissando la sabbia come sabbia, le parole come parole, potremo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo triturrato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello (Calvino, 1984, pp. 9-10).

Si profila la collezione, seppur pulviscolare, di minuscola sabbia, come possibile antidoto al collasso ed alla frana annunciata in *Una pietra sopra*, lo sguardo tassonomico del collezionista come il prolungamento post-moderno di quello dell'archeologo.

Un discorso di cui si trova traccia negli stessi anni negli scritti di Adalgisa Lugli, certamente la studiosa italiana maggiormente attenta al collezioni-

---

<sup>10</sup> Una dei saggi *La redenzione degli oggetti* è dedicato al volume di Mario Praz (Praz 1980). L'autobiografia dello studioso/collezionista, come una perfetta *Wunderkammer*, annota Calvino: «non procede secondo un disegno lineare ma per giustapposizione di materiali in cui ogni elemento rimanda ad altre serie di elementi» (Calvino, 2017 [1984], p.117).

<sup>11</sup> Annette Messenger, compagna all'epoca di un altro artista *ossessionato* delle forme di collezionismo Christian Boltanski, ha ordito l'intera sua ricerca sulle forme di collezione ed archivio come dispositivi conoscitivi.

simo enciclopedico, che nel suo fondamentale volume *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (1983) pone la sua attenzione alle forme del visibile espresse dai sistemi di oggetti, «sottolineando ogni volta l'organico legame dell'opera con la letteratura, cioè con la descrizione/narrazione degli oggetti, che si manifesta nella dettagliatissima didascalia che storicamente li accompagna, nei cataloghi e nella letteratura attorno ad essi» (Misler, 1984, p.69). Così le camere della meraviglia appaiono «non come un'istituzione insolita, disordinata e di cui non si sa bene che fare, ma come un tipo di collezione la cui presenza è del tutto logica nel corso di un periodo della storia dell'arte europea in cui si sperimenta con i materiali più diversi e in cui permane con forza la tendenza a riprodurre le forme del visibile» (Pomian, 1997, p.11). La Lugli persegue quest'ipotesi anche in occasione della Biennale del 1986 - curata da Maurizio Calvesi e dedicata al rapporto tra *Arte e Scienza* - presentando, nella sezione *Tra passato e presente*, un'esposizione intitolata *Wunderkammer*, in cui prova i rapporti tra arte e meraviglia nell'arco ampio tra antico, Novecento e contemporaneo, legando il collezionismo alle opere di alcuni artisti collezionisti del secondo Novecento come Herbert Distel, Christian Boltanski, Giovanni Anselmo, Mario Merz, Claudio Parmiggiani. Dunque il collezionismo nella lezione della Lugli, come nell'opera di Calvino, rappresenta non solo una risposta alla divaricazione tra arte e scienza, ma un antidoto alla frammentazione e agli specialismi, la *mise-en-scène* di un progetto preciso: «Il vero collezionista [...] ha sempre un disegno in base al quale raccoglie gli oggetti. Quanto più questo disegno sarà chiaro e definito, tanto più ne risulterà l'immagine dell'insieme» (Lugli, 1985, p.68).

A prova di una verosimile ipotesi di dialogo la stessa Lugli, nel 1986, analizzando la fortuna delle *Wunderkammern* e del museo romano di Athanasius Kircher<sup>12</sup>, porrà ad esergo della sua riflessione un passo di Calvino da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: «Con mia grande sorpresa, anziché a un nascondiglio segreto i rapitori m'accompagnano a casa mia, mi rinchiudono nella stanza catoptrica ricostruita da me con tanta cura sui disegni di Athanasius Kircher. Le pareti di specchio rimandano infinite volte la mia immagine. Ero stato rapito da me stesso?» (Calvino, 2008 [1979], p.195).

---

<sup>12</sup> La studiosa italiana ha dedicato un importante saggio alla figura di Kircher (Lugli 1986).

### *Lo sguardo del collezionista*

Negli stessi anni Daniele Del Giudice, ponendosi nel tracciato disegnato da Calvino, costruisce la sua personale costellazione di opere sotto il segno del visibile e nel rapporto misterioso «con la sostanza delle cose» (Del Giudice, 2013, p.20) attraverso tre romanzi: *Lo stadio di Wimbledon* (1983), *Atlante occidentale* (1985) e *Nel museo di Reims* (1988).

Già nello svolgimento de *Lo stadio di Wimbledon*, Del Giudice immagina per il giovane protagonista un percorso di ricerca insolito, ma dalla connotazione topologica decisamente foucaultiana che si svolge tra librerie e biblioteche triestine e si chiude nell'intersezione tra un museo ed uno stadio londinese. Un itinerario, scrive Calvino nella nota introduttiva al volume, attraverso il quale il protagonista «ha fatto la sua scelta: cercherà di rappresentare le persone e le cose sulla pagina, non perché l'opera conta più della vita, ma perché solo dedicando tutta la propria attenzione all'oggetto, in un'appassionata relazione col mondo delle cose, potrà definire in negativo il nocciolo irriducibile della soggettività, cioè se stesso» (Calvino, 1983b, s.p.).

Un approccio alla rappresentazione che per Calvino schiude ad un nuovo sistema di coordinate che trova nel rapporto con gli oggetti, «nell'appassionata relazione con il mondo delle cose», una via d'accesso alla comprensione ed alla sistematizzazione della realtà.

Dunque, se fin dal libro d'esordio Del Giudice s'impegna nella costruzione di una mappa del visibile che passa attraverso l'accurata descrizione/narrazione delle cose, ponendo problemi che negli stessi anni attraversano le pratiche espositive, nel testo successivo, *Atlante occidentale* suggerisce l'ipotesi della messa a punto di una cartografia, un *atlante* per l'appunto, che dà forma ai progetti visivi dei due protagonisti, uno scienziato e uno scrittore. Si tratta però di un *atlante* mobile che rifugge alla rigidità dell'enciclopedismo, all'ambizione calviniana di costruire collezioni-mondo, ma

racconta di oscillazioni, di brevi smarginature di campo, tentando di seguire i contorni della nuova fisica subatomica, verso una ridescrizione totale della materialità, verso una visione mobile ed elusiva del mondo. [...] La teoria particellare - uno dei saperi instabili, diffusi, presenti nel romanzo - introduce nella nostra coscienza del mondo non solo il concetto di un microcosmo affollato di entità e leggi ancora tutte da concordare, in un nuovo rapporto fra il molto grande e il molto piccolo, ma anche una rinnovata considerazione della velocità degli eventi e della conformazione della loro costituzione (Antonello, 1995, p. 131).

Dunque si rivela una nuova episteme che incrocia la meraviglia e la curiosità che governano i sistemi degli oggetti, come nelle *Wunderkammern*, con la fisica molecolare della visione, la conoscenza catalogatrice proposta dai grandi progetti collezionistici con la liquidità postmoderna, come lo stesso Del Giudice annota: «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» (Del Giudice, 1986, p.74).

Del Giudice pensa alla descrizione degli oggetti come ad un processo narrativo, un'osservazione che anticipa una delle tendenze che s'incontrano nelle presenti pratiche espositive che sempre con maggiore forza spingono verso la forma del museo di narrazione.

Un'esperienza, del resto, che trova un'interessante tangenza con le ricerche di Studio Azzurro che lavorando sulle forme del museo, ibridando anche nel loro caso sapere scientifico e sperimentazione artistica, come nel caso del Museo della Mente di Roma (2008), hanno delineato una visione in cui i musei di collezione si trasformano in musei di narrazione, cioè in luoghi dinamici, non solo destinati alla raccolta e all'esposizione, ma in cui

l'oggetto ha l'opportunità di rivelarci, oltre la sua dimensione storica e formale, anche parte delle vicende che lo hanno attraversato. [...] Allo stesso tempo si può restituire all'invisibile, si evidenzia il lato d'ombra delle cose e delle narrazioni, la bellezza del vuoto che lo spettatore è sollecitato a riempire e contemporaneamente a vivere come impossibilità di svelare, riponendo l'insieme nella condizione di mistero. Un contrattempo evocativo della ricostruzione filologica e scientifica, che esalta lo spazio dell'immaginazione (Studio Azzurro, 2011, p.132).

Un'affermazione quella di Studio Azzurro che evoca il confine evanescente delle cose, ma anche l'esperienza complessa dell'osservatore, la sua soggettività ed immaginazione, come avviene ad uno dei due protagonisti, lo scrittore, dell'*Atlante occidentale*:

Non vede come le cose cominciano ad essere non-cose? Come non chiedono più movimenti del corpo ma sentimenti? Non sente che sono linee di forza intimamente connesse alle nostre linee di forza, traiettorie coincidenti con le nostre traiettorie, senza più oggetti in mezzo? E non ha curiosità di cosa accade quando c'è immaginazione fuori e immaginazione dentro, o meglio fuori e dentro non

esistono più nell'ininterrotto circuito dell'immaginazione? (Del Giudice, 1985, p. 68).

In tal modo Del Giudice ci svela come il centro del suo *Atlante* è lo sguardo sulle cose, o ancora meglio, il grado di visibilità e di invisibilità delle traiettorie prodotte delle cose, una tema che affronta, come già detto, attraverso due personaggi che da prospettive diverse attraversano il romanzo offrendo modi diversi e complementari di guardare.

Del Giudice pone in relazione letteratura e scienza per costruire la sua teoria del visibile che trova nell'energia centripeta e centrifuga degli oggetti il suo motore, esattamente come la Lugli che, sotto l'emblema di *Arte e scienza* della Biennale del '86, fa «della *Wunderkammer* [...] un sistema compiuto di oggetti, un sistema interamente governato dalla meraviglia [...] una possibile risposta alla divaricazione tra arte e scienza, un antidoto agli esasperati specialismi che caratterizzano la cultura di fine Novecento» (Zuliani, 2018b, p.131).

Un dato che non è passato inosservato a Guido Tonelli, fisico del CERN, che nella *Prefazione* alla ristampa dell'*Atlante*, ha scritto: «Gli sguardi con cui scienziati e artisti indagano il mondo non sono così diversi; lo strumento principale che seguono entrambi è una grandissima immaginazione. [...] Due mondi apparentemente distanti che nascondono in realtà insospettabili analogie» (Tonelli, 2019, pp. VIII-IX).

Il mondo osservato da Del Giudice nel suo *Atlante occidentale*, abitato da oggetti misteriosi dalle forme mutevoli e cangianti, segna un modello che nel 1986 si riflette nella scrittura di un'importante mostra nel panorama italiano di quel periodo, *Il Cangiante*. Un'esposizione, curata da Corrado Levi negli spazi milanesi del PAC, che già dal titolo si promette di restituire la mutevolezza dello scenario artistico internazionale attraverso un confronto ad ampia scala di artisti di diverse generazioni, ma soprattutto mediante un allestimento in cui il dialogo tra le opere prende la forma di una camera della meraviglia postmoderna, creando uno spazio non classico, nel senso che i quadri e le opere non sono messe in una sala, su delle pareti da guardare, ma in «un campo, un luogo di eccitazioni [...] un luogo in cui se tu ti poni in qualunque punto puoi essere tirato in qualunque direzione, questo è il concetto spaziale della mostra che è diverso dalle altre mostre [...] perché basta mutare un pochino l'orientamento della testa che come il cangiante cambia colore» (Levi, 1986).

Se la prosa di Del Giudice apre numerosi spiragli alla scena artistica di quegli anni, ponendosi in dialogo con le ricerche visive e le scritture

espositive, la sua ricerca non può che approdare negli spazi di un museo che visita con il romanzo *Nel museo di Reims* (1988). Un libro che costituisce con i due romanzi precedenti una sorta di trittico che si svolge, come un lungo piano sequenza, nelle stanze del museo di Reims, dove il protagonista, affetto da una patologia agli occhi che lo sta portando alla cecità, è costretto a guardare così da vicino che ciò che gli resta della vista è quasi una sensazione tattile. Da questi propositi nasce il racconto di Barnaba che, deciso a portare nella sua futura oscurità immagini di quadri che ama, li va a cercare nei musei d'Europa - al Prado, alla Tate Gallery, al Louvre, agli Uffizi -, ma ogni volta conserva nella memoria l'immagine di un solo quadro. Anche attraversando le collezioni del museo di Reims, Barnaba è alla ricerca di un quadro in particolare, il *Marat assassiné* di David, «solo che ogni museo ha un percorso, non si possono saltare le sale, non si può arrivare subito» (Del Giudice, 2010 [1988], p.8), così l'esplorazione si protrae, tra capolavori dell'arte antica e moderna, come in un labirinto. Si inserisce così nel racconto la figura di Anne che inizia a descrivergli i quadri e diventa il filo da seguire nel labirinto che è il museo, che è la letteratura, alla scoperta di percorsi di senso. La descrizione del museo s'incrocia con la sua esplorazione, la finzione con la realtà, così non importa se «Anne completa e rifinisce le immagini sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o gliene inventa dettaglio per dettaglio» perché «alla fine, che importanza ha sapere se c'erano veramente?» (Del Giudice, 2010 [1988], p.16-17). Ma Del Giudice concepisce la sua opera sapendo che c'è un metodo in questo andare per musei alla ricerca di un'opera, è il metodo di un collezionista di immagini che sceglie e si documenta sui quadri da vedere. La ricerca del dipinto di David - «Marat era un medico che curava la cecità, curava i ciechi» (Del Giudice, 2010 [1988], p.41) - è il tentativo di trovare un rimedio alla sua malattia, ma anche di nutrire la sua magnifica ossessione, quella di visitare musei per aggiungere immagini alla sua collezione.

### *Back to the future*

Delle trame finora ordite, tra letteratura, arte e museo, e quindi specularmente tra narrazione, sguardo e collezione, si trova traccia nelle recenti proposte museologiche sempre più esplicitamente dominate da un ritorno al meraviglioso e da una dimensione enciclopedica. Aspetti che trovano declinazione, seguendo la riflessione della Zuliani, in due orientamenti non opposti: «Il primo è quello di privilegiare l'immagine, [...]

immagine che sfugge alle rigide e consuete classificazioni e si mostra (si espone) fuori da ogni coordinata storica e soprattutto per la capacità di creare corti circuiti meravigliosi. [...] L'altra direzione [...] si rivolge piuttosto alla totalità dei rapporti e delle relazioni, alla compiutezza microcosmica della collezione, che diviene essa stessa opera d'arte» (Zuliani, 2018b, p.133).

Si moltiplicano le esposizioni ed i riallestimenti museali, valga per l'Italia il caso della riscrittura delle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma operata dalla direttrice Cristiana Collu<sup>13</sup>, ma anche delle grandi manifestazioni biennali - tra le quali spicca quella veneziana del 2013, *Palazzo Enciclopedico*, firmata da Massimiliano Gioni di cui è stato sottolineato il criterio di «enciclopedicità del progetto» (Perniola, 2015, p.13) - che trovano una possibile collocazione in una di queste due linee. Così dalle scritture geometriche di Calvino e Del Giudice, con le loro commistioni tra arte e scienza, con le traversate libere da impedimenti cronologici, con il carattere eterogeneo delle loro *collezioni*, si irradiano dei raggi che illuminano il presente sistema dell'arte e tratteggiano un'idea di museo complessa e problematica, ma certamente affascinante.

Del resto proprio Del Giudice, in una delle sue opere più recenti *Orizzonte mobile* (2009), cartografando con un lavoro di intarsio, al limite tra vita e letteratura, le esplorazioni verso i luoghi assoluti dell'Antartide ha prospettato per il presente, forse anche quello dei musei, un «orizzonte mobile nello spazio e nel tempo ma stabile nei sentimenti che suscita» (Del Giudice, 2009).

---

<sup>13</sup> Sul riallestimento della Galleria Nazionale di Arte moderna di Roma si veda almeno il recente saggio di Collu e Maiorino (2018).

## Bibliografia

Antonello, P. (1995), *Microfisica del racconto*, «Nuova corrente», n.115, pp. 129-146.

Argan, G.C. (1983), *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma.

Barenghi, M. (1995), *Introduzione*, in Calvino, I., *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano, vol.I, pp. I-LXXVI.

Baudrillard, J. (1968), *Le système des objets*, Gallimard, Paris; trad. it., (1972) *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano.

Belpoliti, M., Barenghi, M. (a cura di) (1998), «*Ali Babà*», *progetto di una rivista 1968-1972*, «Riga», n. 14, Marcos y Marcos, Milano.

Belpoliti, M. (2006), *L'occhio di Calvino. Nuova edizione ampliata*, Einaudi, Torino.

Belting, H. (1983), *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München; trad.it., (1990) *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino.

Bodei, R. (2009), *La vita delle cose*, Laterza, Bari.

Calvino, I. (2008 [1979]), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano

Calvino, I. (1980), *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino.

Calvino, I. (1983a), *Palomar*, Einaudi, Torino.

Calvino, I. (1983b), quarta di copertina, in Del Giudice, D., *Lo stadio di Wimbledon*, Einaudi, Torino.

Calvino, I. (2017 [1984]), *Collezioni di sabbia*, Mondadori, Milano.

Calvino, I. (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.

Collu, C., Maiorino, M. (2018), *The Time si out of joint ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo*, «Ricerche di S/confine», Dossier n.4, Esposizioni, Atti del Convegno Internazionale, (a cura di), Castellani, F., Gallo, F., Strukelij, V., Zannella, F., Zuliani, S., pp.527-536.

Crimp, D. (1980), *On the Museum's Ruins*, «October», vol.13, pp. 41-57; trad. it., (2005) *Sulle rovine del museo*, in Ribaldi, C. (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano, pp. 105-118.

Daros, P. (2005), *Image et représentation chez Italo Calvino e Daniele Del Giudice*, «Chroniques italiennes», n.75-76, pp.77-96.

Deidier, R. (1994), *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Sellerio, Palermo.

Del Giudice, D. (1985), *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino.

Del Giudice, D. (1986), *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, conversazione con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G. L. Saraceni, «Palomar - Quaderni di Porto Venere», n.1, pp. 67-96.

Del Giudice, D. (2010 [1988]), *Nel museo di Reims*, Einaudi, Torino.

Del Giudice, D. (2009), *Orizzonte mobile* (quarta di copertina), Einaudi, Torino.

Del Giudice, D. (2013), *In questa luce*, Einaudi, Torino.

Deleuze, G. (1986), *Le cerveau, c'est l'écran*, «Cahiers du cinéma», n.380, pp. 24-32; trad. it., (2010) *Il cervello è lo schermo*, in Id., *Due regimi di folli ed altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Einaudi, Torino, pp. 230-236.

Desvallées, A. (1992-1994). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vols. 1-2), Ed. W. et M.N.E.S, Mâcon.

Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris; trad. it., (1998) *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano.

Grazioli, E. (2012), *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Milano.

Jameson, F. (1984), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», n.146, pp. 53-92; trad. it., (1989) *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano.

Jordanova, L. (1989), *Objects of Knowledge: a Historical Perspective on Museums*, in Vergo, P. (a cura di), *The New Museology*, Reaktion Books, London, pp. 22-40; trad. it., (2005) *Oggetti di conoscenza: una prospettiva storica sui musei*, in Ribaldi, C. (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano, pp. 171-190.

Jünger, E. (1929), *Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*, Frundsberg-Verlag, Berlin; trad. it., (1994) *Il cuore avventuroso. Figurezioni e capricci*, Venezia, Guanda.

La Porta, F. (1995), *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Levi, C. (1986), *Mostra Il Cangiate*, trascrizione da nastri audio, conferenza del 18 dicembre 1986, in [www.neromagazine.it/magazine/index.php?c=articolo&idart=1107&idnum=44&num=34](http://www.neromagazine.it/magazine/index.php?c=articolo&idart=1107&idnum=44&num=34) (ultima consultazione 20 aprile 2019).

Lombardi, L., Rossi, M. (a cura di) (2018), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk*, Johan & Levi, Milano.

Lugli, A. (1985) *Il progetto del collezionista*, in Borsari, A.V., Calzolari, G. (a cura di), *Ipotesi d'artista*, atti del Convegno, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

Lugli, A. (1986), *Inquiry as collection. The Athanasius Kircher Museum in Rome*, «Res. Anthropology and Aesthetics», n. 12, pp. 109-124.

Misler, N. (1984), *Naturalia e Mirabilia: Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa di Adalgisa Lugli*, «Prospettiva», n.39, pp. 68-69.

Orlando, F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino.

Perniola, M., (2015), *L'arte espansa*, Einaudi, Torino.

Pinto, R. (2016), *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Postmedia, Milano.

Pomian, K. (1997), *Adalgisa Lugli. Materialità e significato dell'arte*, in Lugli, A., *Wunderkammer. La stanza delle meraviglie*, Allemandi, Torino, pp. 9-14.

Praz, M. (1980), *Voce dietro la scena. Antologia personale*, Adelphi, Torino.

Ribaldi, C. (2005), *Introduzione*, in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Il Saggiatore, Milano, pp. 25-44.

Studio Azzurro (2011), *Dai musei di collezione ai musei di narrazione. From museums as a collection to museums as narration*, in *Musei di narrazione*, Silvana Editoriale, Milano, pp. 5-21.

Tonelli, G. (2019), *Prefazione*, in Del Giudice, D., *Atlante occidentale*, Einaudi, Torino, pp. V-XXI.

Trimarco, A. (2009), *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, Mimesis, Milano.

Vergo, P. (1989), *The New Museology*, Reaktion Books, London.

Zuliani, S. (2018a), *Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*, «Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.», Scalpendi editore, Milano, pp. 533-543.

Zuliani, S. (2018b), «*Oltre l'inafferrabile presente*». *La fortuna in Italia degli studi sulle raccolte d'arte e di meraviglia di Julius von Schlosser*, in Lorizzo, L. (a cura di), *L'Italia di Julis von Schlosser*, De Luca Editori d'Arte, Roma, pp. 127-136.