

---

26 | 2023

## Les mystères urbains en Italie – volume II : Les réécritures du XX<sup>e</sup> siècle

Stefano Lazzarin and Mariella Colin (dir.)

---

**Electronic version**

URL: <https://journals.openedition.org/transalpina/3944>

DOI: 10.4000/transalpina.3944

ISSN: 2534-5184

**Publisher**

Presses universitaires de Caen

**Printed version**

Date of publication: 12 October 2023

ISBN: 978-2-38185-208-9

ISSN: 1278-334X

**Electronic reference**

Stefano Lazzarin and Mariella Colin (dir.), *Transalpina*, 26 | 2023, "Les mystères urbains en Italie – volume II : Les réécritures du XX<sup>e</sup> siècle" [Online], Online since 19 September 2023, connection on 22 September 2023. URL: <https://journals.openedition.org/transalpina/3944>; DOI: <https://doi.org/10.4000/transalpina.3944>

---



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ÉTRANGE HISTOIRE QUE CELLE DES MYSTÈRES URBAINS : un genre littéraire qui rencontre un succès extraordinaire au XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de la publication du texte fondateur, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-1843), et qu'on délaisse complètement par la suite, si bien que certains critiques ont pu, sans trop d'hésitations, le déclarer mort et enterré. Mais en est-il vraiment ainsi ? En réalité, il n'est pas impossible de repérer des traces « posthumes » des mystères urbains, des cas de « survivance » même, pourvu que l'on se munisse d'une certaine ouverture d'esprit et d'un regard perçant. La littérature italienne du XX<sup>e</sup> siècle, sur laquelle porte ce numéro de *Transalpina*, montre qu'un oubli apparent peut dissimuler une latence féconde : de Massimo Bontempelli et Alberto Savinio à Anna Maria Ortese et jusqu'à Roberto Saviano, d'Italo Calvino à Paolo Zanolini, d'Emilio De Rossignoli à Umberto Eco en passant par Gianfranco Manfredi, pour descendre, au fur et à mesure, vers les créations contemporaines du dessinateur Elfo (Giancarlo Ascari) et de la romancière de science-fiction Nicoletta Vallorani, sans oublier l'écrivain qui, plus que tout autre, semble vouloir faire revivre dans son œuvre la grande saison des mystères du XIX<sup>e</sup> siècle, Dino Buzzati, nombreux sont les auteurs – et les artistes – qui se sont inspirés des maîtres, étrangers et italiens, de ce genre, pour écrire l'épopée des bas-fonds de la littérature contemporaine.

26

T  
R  
A  
N  
S  
A  
L  
P  
I  
N  
A

---

# TRANSALPINA

---

26

## Les mystères urbains en Italie

volume II

Les réécritures du XX<sup>e</sup> siècle



9 782381 852089

ISSN : 1278-334X

ISBN : 978-2-38185-208-9

18 €



Presses  
universitaires  
de Caen

*Les mystères urbains en Italie*  
vol. II: *Les réécritures du XX<sup>e</sup> siècle*

Couverture: Maquette de Cédric LACHEREZ

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction,  
sous quelque forme que ce soit, réservés pour tous pays.

ISSN: 1278-334X  
ISBN: 978-2-38185-208-9

© 2023. Presses universitaires de Caen  
14032 Caen Cedex - France

TRANSALPINA

---

É T U D E S I T A L I E N N E S

– 26 –

*Les mystères urbains en Italie*  
vol. II: *Les réécritures du XX<sup>e</sup> siècle*

Textes recueillis par  
Stefano LAZZARIN et Mariella COLIN



2023

ÉQUIPE DE RECHERCHE  
SUR LES LITTÉRATURES, LES IMAGINAIRES ET LES SOCIÉTÉS (ERLIS)  
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

**Directeur de publication :** Lamri ADOUI (président de l'Université de Caen )

**Direction de la revue**

Viviana AGOSTINI-OUAFI (Université de Caen)

Laura FOURNIER-FINOCCHIARO (Université Grenoble Alpes)

**Comité scientifique**

Giancarlo ALFANO (Université Federico II de Naples), Luca BANI (Université de Bergame), Giuliana BENVENUTI (Université de Bologne), Daniela BROGI (Università per Stranieri de Sienne), Jean-Yves FRÉTIGNÉ (Université de Rouen), Patrizia GABRIELLI (Université de Sienne), Andrea GAREFFI (Université Roma 3), Piergiovanni GENOVESI (Université de Parme), Anne-Rachel HERMETET (Université d'Angers), Jean-René LADMIRAL (Université Paris Ouest et ISIT), Antonio LAVIERI (Université de Palerme), Eloisa MORRA (Université de Toronto), Laura NAY (Université de Turin), Gilles PÉCOUT (ENS et Université de Paris 1), Pierluigi PELLINI (Université de Sienne), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie), Mariasilvia TATTI (Université Roma La Sapienza).

**Comité de lecture**

Anna ANTONIAZZI (Université de Gênes), Nicolas BONNET (Université de Dijon), Alberto BRAMBILLA (Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione), Iris CHIONNE (Université de Nantes), Maria Pia DE PAULIS (Université de Paris 3), Christian DEL VENTO (Université de Paris 3), Vincent D'ORLANDO (Université de Caen), Lisa EL GHAOUI (Université Grenoble Alpes), Céline FRIGAU-MANNING (Université de Lyon 3), Carlo Alberto GIROTTO (Université de Paris 3), Stefano JOSSA (Université de Palerme), Stefano LAZZARIN (Université de Saint-Étienne), Charles LE BLANC (Université d'Ottawa), Claire LESAGE (Université Rennes 2), Olaf MÜLLER (Université de Marbourg), Chiara NANNICINI STREITBERGER (Université Saint-Louis – Bruxelles), Roberta PEDERZOLI (Université de Bologne), Debora RICCI (Université de Lisbonne), Gabriella ROMANI (Seton Hall University, USA), Raffaele RUGGIERO (Université d'Aix-Marseille), Fabio SCOTTO (Université de Bergame), Beatrice SICA (University College Londres), Xavier TABET (Université de Paris 8), Alexandra VRANCEANU (Université de Bucarest).

**Comité de rédaction**

Viviana AGOSTINI-OUAFI (Université de Caen), Valeria CALDARELLA ALLAIRE (Université de Caen), Mariella COLIN (Université de Caen), Juan Carlos D'AMICO (Université de Caen), Laura FOURNIER-FINOCCHIARO (Université Grenoble Alpes), Claudia ZUDINI (Université Rennes 2).

## SOMMAIRE

Stefano LAZZARIN et Mariella COLIN: <i>Introduction</i> . . . . .	9
Matthieu LETOURNEUX: <i>La scomparsa del genere dei misteri urbani all'inizio del Novecento</i> . . . . .	17
Stefano LAZZARIN: <i>Sopravvivenze dei misteri urbani nella letteratura del Novecento italiano</i> . . . . .	29
Lucia MASETTI: <i>Buzzati, Calvino e le «città nascoste»</i> . . . . .	57
Fabio CAMILLETTI: <i>Milano, centro magico del mondo</i> . . . . .	75
Francesco BONELLI: <i>De Valera à Valera. Le «Milan inconnu» d'Elfo</i> . . . . .	91
Fabrizio FONI et Irene INCARICO: <i>I futuri misteri di Milano</i> . . . . .	107

### *Varia*

Valeria CALDARELLA ALLAIRE: <i>La Comoedia de Girolamo Morlini, drame allégorique</i> . . . . .	129
Pietro MAZZARISI: <i>Lo stadio di Wimbledon di Daniele Del Giudice tra passato e presente</i> . . . . .	145
Stefano CAMPAGNA: <i>Da fanciulli a «italiani nuovi». Appunti sul cinema e la nazionalizzazione dei minori nell'Italia fascista</i> . . . . .	163

### **Recension bibliographique**

Notes critiques . . . . .	181
Comptes rendus . . . . .	201
Abstracts . . . . .	217

## LO STADIO DI WIMBLEDON DI DANIELE DEL GIUDICE TRA PASSATO E PRESENTE

**Riassunto:** Una figura ambivalente, un Virgilio muto e senza calamo, accompagna Daniele Del Giudice nel suo esordio letterario. Roberto (Bobi) Bazlen, scrittore mancato e allo stesso tempo forse il più importante degli introduttori di novità nella letteratura italiana, è un'ombra sfuggibile in ogni capitolo del libro. Quello che invece appare evidente è un sentimento del tempo alterato e alternato tanto da sembrare arbitrario. Ma l'autore è giornalista e saggista da parecchi anni e non dispone casualmente i tasselli del mosaico. I principali due tempi verbali che destabilizzano la lettura – il passato prossimo e il presente indicativo – hanno una funzione precisa e collocazioni eloquenti. L'analisi digitale del testo consegna un diagramma temporale che ne svela la funzione di correlativi formali dei motivi e dei passaggi più importanti del libro. La realtà immateriale ha mutato il tempo, la sensibilità e l'immaginazione: la narrazione è di nuovo possibile, ma solo se riconciliata con la nuova epoca.

**Résumé:** Une figure ambivalente, un Virgile muet et sans calame, accompagne Daniele Del Giudice dans ses débuts littéraires. Roberto (Bobi) Bazlen, écrivain raté et en même temps peut-être le plus important introducteur de nouveauté dans la littérature italienne, est une ombre insaisissable dans chaque chapitre du livre. Ce qui est plutôt évident, c'est un sentiment du temps qui est altéré et alterné au point de sembler arbitraire. Mais l'auteur est journaliste et essayiste depuis plusieurs années et ne dispose pas au hasard les pièces de la mosaïque. Les deux principaux temps verbaux qui désorientent la lecture – le passé composé et l'indicatif présent – ont une fonction précise et des collocations éloquentes. L'analyse numérique du texte fournit un diagramme temporel qui révèle leur fonction de corrélatifs formels des motifs et des passages les plus importants du livre. La réalité immatérielle a changé le temps, la sensibilité et l'imagination: la narration est à nouveau possible, mais seulement si elle est conciliée avec la nouvelle époque.

### Bazlen come negazione e affermazione

Dopo quasi un quindicennio di scrittura giornalistica e saggistica che, oltre di letteratura, lo aveva portato a occuparsi di musica, società, cultura, politica (intervistando, tra gli altri, Massimo Cacciari, Italo Calvino, Massimo

D'Alema, Sandro Pertini) e ad affinare sempre più la sua narrazione<sup>1</sup>, nel 1983 Daniele Del Giudice esordisce pubblicando con Einaudi la sua prima opera letteraria, *Lo stadio di Wimbledon*. Nella postfazione in forma di intervista che segue la traduzione francese, pubblicata l'anno successivo nel 1984, Del Giudice spiega al traduttore René de Ceccatty di aver incontrato per la prima volta il personaggio di Roberto (Bobi) Bazlen durante la lettura dei suoi quaderni avvenuta intorno al 1975:

*J'ai rencontré pour la première fois le personnage de Bazlen vers 1975, en lisant ses cahiers. Ce n'est pas son œuvre qui m'importait, mais ce que lui-même pouvait cacher; je ne voulais pas connaître beaucoup d'éléments sur le personnage. Je voulais le comprendre sans le décrire. J'ai cependant lu tout ce qu'il a écrit et même des lettres encore inédites<sup>2</sup>.*

Come si nota, aggiunge di non essere stato interessato tanto dai suoi lavori, quanto dalla sua immagine, ma di aver letto comunque tutto quello che Bazlen aveva scritto, anche alcuni inediti. Per «quaderni» si intendono le *Lettere editoriali*, le *Note senza testo* e *Il capitano di lungo corso* pubblicati tra il 1968 e il 1973 dalla Adelphi<sup>3</sup>, la casa editoriale fondata nel 1962 dallo stesso Bazlen con Luciano Foà, curatore insieme a Roberto Calasso del primo volume (gli ultimi due curati dal solo Calasso).

In realtà, Del Giudice aveva già «fatto incontrare» Bazlen prima del 1975; nel senso che in una recensione apparsa il primo febbraio del 1974 su *Paese Sera*<sup>4</sup> aveva presentato al pubblico il romanzo (incompiuto) di Bazlen dato alle stampe l'anno prima. Del Giudice, dunque, ha sicuramente (in)seguito Bazlen almeno a partire dal gennaio del 1974, probabilmente già dal 1973, se non prima, ipoteticamente. Sottolineare di Bazlen insieme, e oltretutto, lo scrittore, l'editore e il consulente editoriale sembra utile per

- 
1. La scrupolosità riguardo ai temi letterati, politici e culturali dell'Italia e le tracce di una evoluzione della penna giornalistica e saggistica verso una narrazione letteraria sono evidenziate e ricostruite in un lungo saggio di Riccardo Agostini seguito da una accurata bibliografia: R. Agostini, «Daniele del Giudice e “la varietà di tutto il resto”», *Quaderni Veneti*, 10, 2021, p. 79-112. Un'altra bibliografia dell'autore (e sull'autore) si trova in C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*, Firenze, Franco Cesati, 2008, p. 131-141.
  2. R. de Ceccatty, «Postface en forme d'entretien avec l'auteur», in D. Del Giudice, *Le stade de Wimbledon*, Paris, Rivages, 1984, p. 145.
  3. R. Bazlen, *Lettere editoriali*, L. Foà, R. Calasso (a cura di), Milano, Adelphi, 1968; R. Bazlen, *Note senza testo*, R. Calasso (a cura di), Milano, Adelphi, 1970; R. Bazlen, *Il capitano di lungo corso*, R. Calasso (a cura di), Milano, Adelphi, 1973. Questi tre volumi sono confluiti, insieme alle lettere scritte a Eugenio Montale, nel libro R. Bazlen, *Scritti*, R. Calasso (a cura di), Milano, Adelphi, 1984.
  4. D. Del Giudice, «Il capitano di lungo corso», *Paese sera*, 1° febbraio 1974.

almeno due motivi. Da un lato, perché è lo stesso Del Giudice ad affermare che Bazlen rappresenterebbe la decade 1970-1980 nella letteratura italiana e l'allora rinuncia alla possibilità stessa del raccontare e dello scrivere. Dall'altro, perché Del Giudice indica che potrebbe rappresentare, al tempo stesso, un ripristino della medesima possibilità narrativa:

*J'ai eu l'impression qu'il y avait en Italie, durant ces dix dernières années, un grand renoncement à écrire de manière narrative. Une méfiance à l'égard de la possibilité même de raconter. C'est pourquoi j'ai choisi [...] une figure du silence intentionnel, qui se trouverait à un moment extrême de crise et de renoncement, pour englober le culte de la négation, le dépasser et aller de l'avant. Bazlen pouvait alors me servir: il pouvait représenter cette sorte de restauration de la possibilité d'écrire. C'était, en même temps, un retour à la narration<sup>5</sup>.*

Bazlen in effetti ha rivestito un duplice aspetto nei confronti della letteratura italiana, poiché, prima dello scrittore mancato, è stato un grande "presentatore" di nuovi e/o sconosciuti testi (secondo alcune voci il più grande); nel senso che è stato uno scopritore e introduttore di talenti e novità. La maggior parte delle analisi sulla prima opera letteraria di Del Giudice, quando volge sulla funzione di Bazlen all'interno della narrazione, spesso si sofferma sull'aspetto dello scrittore (mancato) e tralascia l'altro aspetto del consulente editoriale. In realtà, per Calasso, giovane amico di Bazlen e poi collaboratore presso l'Adelphi, è proprio quest'altro aspetto quello realmente compiuto nella vita del triestino (e gli esempi sono tanti, Freud, Kafka, Svevo, Musil, la stessa Adelphi, solo per citare i più noti)<sup>6</sup>. Ed è proprio l'aspetto della figura di Bazlen che sembra emergere nella parte finale del primo romanzo di Del Giudice, prendendo il posto della figura dello scrittore mancato, aleatoria ma maggiormente ascrivibile alle prime due parti. Una funzione che, probabilmente, non veniva ritenuta di poco conto neanche dallo stesso Del Giudice, dato che dal 1986 a sua volta ha iniziato a esercitarla per l'Einaudi.

Dunque, l'ipotesi della ricerca è che per il suo testo d'esordio, in cui si fissa di restaurare la possibilità del raccontare dopo un passato di rinunce durato dieci anni, Del Giudice abbia scelto all'inizio la compagnia dell'ombra di un non scrittore (che poteva essere e intenzionalmente non è stato) e, nella parte finale, abbia assegnato a questa ombra una funzione di introduzione letteraria, riportando Bazlen a quello che è: uno dei più valenti

5. R. de Ceccatty, « Postface en forme d'entretien avec l'auteur », p. 145-146.

6. R. Calasso, *Bobi*, Milano, Adelphi, 2021.

*talent scout* di novità della letteratura italiana. Per dimostrare l'ipotesi, si presenta nel dettaglio una analisi dei tempi verbali in cui si evince come l'autore abbia correlato formalmente il percorso da un passato di crisi e rinuncia al raccontare del decennio precedente associato al fantasma del Bazlen scrittore mancato, a un presente di ritorno alla narrazione, associato all'esordio letterario e al più compiuto Bazlen.

### **Il raccontare prima e dopo l'epoca della sua rinuncia per motivazioni tecniche**

Il romanzo è uscito in Italia nel 1983 con una quarta di copertina firmata da uno degli scrittori più affermati in quel periodo, considerato anche un maestro dello stesso autore, Italo Calvino<sup>7</sup> (di cui dopo la scomparsa, prenderà il posto come consulente editoriale per l'Einaudi), dove si ipotizzano gli obiettivi del testo:

Cosa ci annuncia questo insolito libro? La ripresa del romanzo d'iniziazione d'un giovane scrittore? O un nuovo approccio alla rappresentazione, al racconto, secondo un nuovo sistema di coordinate? (La «carta di Mercatore» è una delle immagini-chiave)<sup>8</sup>.

*La carta di Mercatore* era anche il titolo provvisorio dell'opera prima che venisse pubblicata<sup>9</sup>; insieme al titolo definitivo indirizza l'indagine degli intenti dell'autore sul versante della ricerca di un nuovo approccio al rappresentare e al raccontare piuttosto che sul romanzo d'iniziazione. L'indirizzo viene rimarcato dallo stesso narratore, il quale, addirittura, ricorre al maiuscolo: «Ma la Carta di Mercatore non è una proiezione geometrica, è inventata con un calcolo preciso, e con una matematica quasi perfetta. Il suo secondo nome è Rappresentazione»<sup>10</sup>. Poiché si è posta alla ricerca di un nuovo modo di rappresentare, la voce narrante, durante i viaggi che compie, rifiuta tutto ciò che è fotografico, siano essi scatti o macchine. Solo in una occasione sta per cedere al suo intento e, significativamente, è nell'occasione che gli si presenta proprio a Wimbledon:

- 
7. S. Ciminari, «Gli “eredi” di Calvino negli anni ottanta: Andrea de Carlo e Daniele Del Giudice», *Cahiers d'études italiennes*, 14, 2012, p. 163-181, <https://journals.openedition.org/cei/463>.
  8. I. Calvino, «Nota», in D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* [1983], Torino, Einaudi, 1996, p. 128. Nella successiva edizione del 1996, quella impiegata nella presente ricerca per tutte le citazioni, la «quarta» di copertina è diventata una «nota» postfatoria.
  9. D. Del Giudice, «Una narrazione probabile», *L'inchiesta-letteratura*, XXVIII, 119, gennaio-marzo 1998, p. 69-70.
  10. D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, p. 82.

Qualunque frase è contro il panorama. Vorrei solo vedere, e sentire; e per la prima volta è spiacevole, proprio adesso, non poter fotografare una visione di insieme, o un particolare che conta solo per me. Prendo un quaderno dalla borsa, per disegnare; nel movimento ho l'impressione di una piccola forma nera sulla destra. Lo sguardo torna indietro da sé: sulla panca al di là dei gradini c'è un cinturino che pende a terra, e un astuccio con un naso pronunciato, e dentro può esserci solo una cosa al mondo: una macchina fotografica<sup>11</sup>.

Lo stadio, e tempio, del tennis di Wimbledon appare solo nell'ultimo capitolo, il sesto, e non per le sue attività sportive, ma esclusivamente per le considerazioni «rappresentative» che il narratore svolge al suo interno. È lì che rispetto alla storia (in)seguita su Bazlen si dispiace dell'impossibilità di poter ritagliare mimeticamente una visione d'insieme o un particolare personale risaltato ai suoi occhi. In alternativa, decide di prendere un quaderno e disegnare, e quindi di ritornare al racconto, ma ecco che di nuovo in quel luogo la tentazione mimetica si materializza. È l'ultima occasione di appropriarsi di un taglio realistico e che, anche in questo caso, sarà volutamente persa. Infatti, se la macchina fotografica «*telle une allégorie de la mimesis et il peut alors se comprendre comme la tentation écartée de s'engouffrer dans une simple copie du réel*»<sup>12</sup>, l'esito della scena con l'indugiare e la comparsa di un'altra persona che si impossessa della fotocamera, invece, «rinvia autoriflessivamente all'intenzione dell'Autore di rinunciare a un tipo di racconto semplicemente "fotografico"»<sup>13</sup>. La parabola del romanzo segna un graduale percorso di rinuncia e allontanamento da una mimesi letteraria ormai obsoleta, il superamento di una passata modalità di narrazione e rappresentazione che non può più essere proposta. Non è tanto la descrizione in sé a risultare ormai obsoleta, quanto la descrizione che si fonda su una sperata e rigida separazione e distinzione tra osservante e osservato che non può più essere proposta:

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<sup>14</sup>.

11. *Ibid.*, p. 113.

12. M. Aubry-Morici, M. Esposito, «Robert Bazlen et le refus d'écrire. Approches du *Stade de Wimbledon* de Daniele Del Giudice», *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, 20, 2016, <https://journals.openedition.org/trans/1250>.

13. C. Klettke, *Attraverso il segno dell'infinito...*, p. 25.

14. D. Del Giudice, «Il tempo del visibile nell'*Atlante* di Daniele Del Giudice. D. Del Giudice a colloquio con S. Bertolucci, T. Gaddi, A. Pastorino e G.L. Saraceni», *Palomar. Quaderni di Porto Venere*, 1, 1986, p. 84-85.

È interessante notare come il passaggio appena citato possa rientrare di diritto in uno dei dibattiti più vivi oggi all'interno della fisica moderna, quello sulla teoria dell'interpretazione relazionale della meccanica quantistica acceso da Carlo Rovelli<sup>15</sup>:

Il cuore dell'interpretazione «relazionale» della teoria dei quanti [...] è l'idea che la teoria non descriva il modo in cui gli oggetti quantistici si manifestano *a noi* (o a speciali entità che «osservano»). Descrive come qualunque oggetto fisico si manifesti a qualunque altro oggetto fisico. Come qualunque oggetto fisico agisca su qualunque altro oggetto fisico. Pensiamo il mondo in termini di oggetti, cose, entità (nel gergo scientifico li chiamiamo «sistemi fisici»): un fotone, un gatto, un sasso, un orologio, un albero, un ragazzo, un paese, un arcobaleno, un pianeta, un ammasso di galassie... Questi oggetti non stanno ciascuno in sdegnosa solitudine. Al contrario, non fanno che agire uno sull'altro<sup>16</sup> [...]

Se guardiamo le cose in questo modo, non c'è nulla di speciale nelle «osservazioni» della meccanica quantistica, le «osservazioni» introdotte da Heisenberg. Non c'è nulla di speciale negli «osservatori» nel senso della teoria: qualunque interazione fra due oggetti fisici vale come un'osservazione, e dobbiamo poter prendere qualunque oggetto come «osservatore», quando consideriamo il manifestarsi di altri oggetti ad esso<sup>17</sup>.

Ma sono altri gli aspetti della nuova realtà tecnologica e immateriale che costituiscono il tempo in cui Daniele Del Giudice esordisce: al CERN<sup>18</sup>, nell'ottobre del 1980, Tim J. Berners-Lee presenta *Enquire system*, il primo passo di un cammino che lo condurrà alla creazione del world wide web insieme a Robert Cailliau nel 1989; all'IBM, nel 1981, Gerd Binnig e Heinrich Rohrer sviluppano il microscopio a effetto tunnel per il quale ricevono il Nobel nel 1986; di nuovo al CERN, ma nel 1983, Carlo Rubbia e il team UA1 scoprono i bosoni vettoriali  $W^+$ ,  $W^-$ ,  $Z$ , le particelle responsabili dell'interazione debole; a Cupertino, all'inizio del 1984, viene presentato il Macintosh 128, capostipite dei computer Apple; alla Toshiba, nello stesso 1984, Fujio Masuoka impiega l'effetto tunnel per inventare la *NOR flash*, la prima memoria a stato solido all'origine delle *memory card* odierne; sempre nel 1984, Del Giudice visita il CERN, poco prima che Rubbia e Simon van der Meer ricevano il Nobel per le scoperte dell'anno precedente. L'interesse

15. C. Rovelli, *Helgoland*, Milano, Adelphi, 2020, p. 79-95.

16. *Ibid.*, p. 84.

17. *Ibid.*, p. 86.

18. *Conseil européen pour la recherche nucléaire*, Consiglio Europeo per la Ricerca Nucleare.

dello scrittore non si ferma alla fisica teorica e sperimentale, ma spazia fino alle sue applicazioni informatiche. Infatti, secondo Enzo Rammairone, è:

Una rivoluzione, quella del personal computer, di cui tutti oggi siamo ben consapevoli, mentre allora non erano in molti a confrontarsi con la ricerca in campo informatico. Per Del Giudice, invece, il confronto tra la scrittura tecnologica e scientifica costituiva già una stringa fondamentale nel percorso narrativo, un tessuto connettivo tra il racconto e il mondo<sup>19</sup>.

Il raccontare, per Del Giudice, affinché possa essere messo in opera deve essere in sintonia e connesso con l'epoca in cui avviene, non può trattarsi di una lotta contro l'epoca, pena la rinuncia testimoniata dal decennio precedente e traslata nell'aspetto silenzioso di Bazlen in quanto scrittore mancato. Per poter tornare a raccontare, è necessario un sentimento di amicizia e un atteggiamento di riconciliazione con la propria epoca, benché il tempo, la sensibilità e l'immaginazione siano intanto mutate:

*La technique a apporté une mutation de la sensibilité et de l'imaginaire. La technique est positive, non pas dans un sens « enthousiasmant », mais comme un désir d'amitié. C'est un terme peut-être inattendu, l'amitié, lorsqu'on parle de technique, mais c'est le seul que je voie: une amitié pour notre époque, pour le présent<sup>20</sup>.*

L'atteggiamento di riconciliazione con la propria epoca avviene con rapporti particolareggiati e descrizioni precisissime degli oggetti, come affermato dallo stesso scrittore e rintracciato dalla critica<sup>21</sup>, ma non solo. In questo suo primo romanzo, l'autore inizia a sperimentare un *usus scribendi* che contraddistingue tutta la sua prima produzione. La denominazione filologica si riferisce a un complesso lavoro sui tempi verbali che è già stato sottolineato tanto all'uscita delle prime opere<sup>22</sup>, quanto in tempi recenti<sup>23</sup>. Questa sperimentazione è stata impiegata tra il 1983 e il 1988,

19. E. Rammairone, «1984», in D. Del Giudice, *Atlante occidentale. Con l'inedito «Taccuino di Ginevra»*, E. Rammairone (a cura di), Torino, Einaudi, 2019, p. 166. La scrittura tecnologica è anche oggetto di un «precoce» racconto in forma di epistolario digitale, cf. C. Zudini, «Scrittura e internet nel racconto "Evil Live" (1997) di Daniele Del Giudice», *Cahiers d'études italiennes*, 11, 2010, p. 137-146, <https://journals.openedition.org/cei/128?lang=en>.

20. R. de Ceccatty, «Postface en forme d'entretien avec l'auteur», p. 147.

21. *Ibid.* Cf. anche: P. Antonello, «La verità degli oggetti. La narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza», *Annali di Italianistica*, 23, 2005, p. 211-231.

22. «Una scrittura rigorosamente costruita a tavolino [...] pulita e precisa dove il passato remoto diventa passato prossimo e presente e futuro nel giro di pochi periodi» (D. Starnone, «Racconto di merci», *L'indice*, 10, 1985, p. 15).

23. «Un maestro del tempo e dei tempi verbali, a volte forzando le frasi, tirandole al limite, facendolo però con una naturalezza che a te, lettore, rende invisibile lo sforzo che c'è stato

quando a *Lo stadio di Wimbledon* seguono le pubblicazioni del secondo romanzo e dei primi due racconti dell'autore<sup>24</sup>: un insieme di quattro testi letterari che viene qui definito « il primo del Giudice ». Questo *usus scribendi* viene abbandonato tra il 1989 e il 1996, quando l'autore pubblica altri due racconti in rivista<sup>25</sup> e una raccolta di racconti che, per organicità, può essere considerata un romanzo<sup>26</sup>. L'aspetto stilistico si ripresenta, in parte, dalla successiva raccolta di racconti, *Mania*, pubblicata nel 1997<sup>27</sup>. Nel 2020 sono stati pubblicati fuori commercio tre inediti originariamente scritti nel 1995 che confermano, fino a qui, la delimitazione temporale proposta (« Io », « Novità » e « Limite ». I racconti « Io » e « Limite » sono stati anticipati il 22 marzo 2020 rispettivamente in *Avvenire* e *La Lettura*)<sup>28</sup>.

La delimitazione proposta di un « primo Del Giudice » nella sua produzione letteraria, benché venga avanzata solo sulla base di una analisi stilometrica, trova conferma anche in considerazioni che non riguardano strettamente il solo stile. Per esempio, per Claudio Magris:

Nella sua scarna opera omnia non c'è nessun punto debole, ma il grande Daniele [...] è il Daniele delle opere successive. Il Daniele di *Staccando l'ombra da terra*, ancora di più di quel vero capolavoro che è *Mania* [...]. Il salto di qualità dalle prime, certo splendide opere a quelle straordinarie successive è presente ad esempio nel racconto *Nel museo di Reims*<sup>29</sup>.

Inoltre, la sua lingua proprio per il carattere distintivo di questo *usus scribendi* è assurta rispetto al canone anche in una prospettiva di

---

per arrivare a quel risultato» (R. Ferrucci, « Daniele Del Giudice: rileggiamolo, è un regalo », *Corriere della sera*, 11 luglio 2019).

24. D. Del Giudice, *Atlante occidentale*, Torino, Einaudi, 1985; *Id.*, « Dillon Bay, un racconto militare », in *La metropoli difesa. Architettura militare dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*, A. Fara (a cura di), Roma, Stato Maggiore dell'Esercito, Ufficio storico, 1985, p. VII-XXII; *Id.*, *Nel museo di Reims. Con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1988.
25. « Daniele Del Giudice. Due racconti con un saggio di Giovanni Bardazzi », Numero speciale di *Idra*, II, 4, 1991, p. 11-19. I due racconti hanno per titolo « Naufragio con quadro » e « Ritornare a sud ».
26. D. Del Giudice, *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi, 1994.
27. D. Del Giudice, *Mania*, Torino, Einaudi, 1997.
28. D. Del Giudice, *Parole*, Venezia – Mestre, 2020 (fuori commercio).
29. C. Magris, *Daniele Del Giudice*, in *Luce e ombra. Leggere Daniele Del Giudice*, A. Scarsella (a cura di), Venezia – Mestre, Amos, 2021, p. 82-83. Secondo il già citato lavoro di R. Agostini (cf. nota n° 1), l'opera di del Giudice può risultare « scarna » se la considerazione viene limitata all'ambito della produzione letteraria, la quale è stata sì molto ponderata, ma sulla quale va comunque sottolineato che il morbo di Alzheimer è giunto verso il 2009, quando l'autore aveva 60 anni e, in prospettiva, avrebbe potuto arricchirla per almeno un altro paio di decenni.

innovazione; infatti, secondo Paolo Zublena, «una cospicua novità nella lingua della narrativa italiana [...] che si può estendere alla totalità dell'opera narrativa di Del Giudice, è l'alternanza molto libera dei tempi verbali»<sup>30</sup>.

Ne *Lo stadio di Wimbledon* Del Giudice formalizza direttamente la riconciliazione con la propria epoca creando, dapprima, una tensione tra i tempi verbali del passato prossimo e del presente indicativo (nella quale viene rispecchiata l'opposizione tensiva tra il decennio di rinuncia rappresentato dal silenzio di Bazlen e l'intento autoriale di superarli ed esordire con una nuova possibilità di raccontare) che, infine, si risolve con l'affermarsi del presente indicativo. Il luogo del testo in cui questo conflitto si risolve non è casuale, e neanche casuale sembra essere in uno scrittore come Del Giudice la salienza distintiva assegnatagli, poiché avviene nei paraggi di questa asserzione enunciata dal suo personaggio principale: «Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno “che scrive”»<sup>31</sup>.

### Dove e come cercare il comportamento formale

Questa «cospicua novità nella lingua della narrativa italiana» viene impiegata, e di conseguenza figura, solo nelle porzioni testuali diegetiche ed è assente negli scambi dialogici, ovvero nelle porzioni testuali mimetiche. Per questo comportamento formale è già stata proposta la definizione di “alter(n)azione” in un precedente lavoro dedicato al secondo romanzo *Atlante occidentale*<sup>32</sup>. La definizione si riferisce al fatto (1) che diversi tempi verbali vengono alternati e (2) che da questa alternazione gli schemi della *consecutio temporum* risultano alterati. Per studiare questo aspetto stilistico è stata usata una metodologia impiegata in precedenti ricerche e che è stata definita «analisi dell'asse diegetico-mimetico».

La metodologia di ricerca prevede uno studio computazionale dei testi e suddivide ogni testo letterario di un dato corpus in due distinte porzioni testuali, quella diegetica e quella mimetica, utilizzando tecniche di *text mining* prima di condurre analisi differenziali a distanza delle due diverse entità testuali ottenute. Una metodologia del genere mira a correggere un aspetto trascurato negli studi di *distant reading*. Infatti, negli studi sulla

30. P. Zublena, *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, p. 125.

31. D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, p. 117.

32. P. Mazzarisi, *Principio di indeterminazione ed effetto tunnel nei tempi verbali. Correlativi formali in Atlante occidentale*, in *Atti del terzo convegno del Seminario permanente di narratologia “Tempora”* (in pubblicazione), 22 ottobre 2021. L'intervento è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=DarsWvZedVY>.

lettura a distanza l'oggetto delle ricerche sono gli aspetti linguistici, ma l'invalso all'interno di tali studi è quello di non operare alcuna distinzione all'interno del corpus. Ai fini statistici, la (non) operazione è corretta, la composizione di un corpus deve essere quanto più possibile casuale e non predeterminata da chi indaga, pena la non rappresentabilità del campione. Ma ai fini dell'interpretazione dei dati ottenuti, una tale analisi digitale e integrale di tutti i testi di un corpus senza operare alcuna distinzione non riconosce che le porzioni testuali diegetiche e le porzioni testuali mimetiche assumono una salienza diversa all'interno delle stesse opere e, di conseguenza, gli aspetti linguistici oggetto di indagine acquisiscono salienze diverse laddove si presentino nella diegesi o nella mimesi di una stessa opera. Condurre, invece, una doppia analisi sull'asse diegetico e sull'asse mimetico permette di ottenere dei dati più "puliti" preservando, allo stesso tempo, la validità statistica del campione analizzato.

La metodologia è stata originariamente pensata e impiegata su corpus nell'ordine del centinaio di testi<sup>33</sup>, ma è comunque applicabile su una singola opera. Nello specifico caso dell'alter(n)azione verbale nel primo Del Giudice permette di circoscrivere il campo di indagine e, se impiegata su altri aspetti linguistici, permette di ottenere dei dati più nitidi. Per esempio, indagare la terminologia che nei testi viene impiegata per le figure di chi migra e / o per le figure di chi non è uomo, cisgender, bianco e occidentale è significativo in tale senso: l'uso dei termini denigratori o negativi è imputabile solo ai personaggi (e quali, principali o secondari?) o è condiviso anche dalla voce narrante? Se usato dai soli personaggi, è sistemico e dunque atto a una loro connotazione sociolinguistica o è una *défaillance* di chi ha scritto il testo? E accanto all'impiego verbale e alla nominalizzazione anche la varietà della lingua scelta, la sintassi, l'aggettivizzazione, la pronominalizzazione sono altri aspetti linguistici che, se indagati nella duplice e separata veste diegetica-mimetica, concorrono alla resa di una granularità dell'analisi a distanza diversamente persa.

### Esempi e analisi dell'arbitrarietà (apparente)

Apprendo una qualsiasi pagina de *Lo stadio di Wimbledon* e soffermandosi sulla diegesi si può notare l'alter(n)azione dei tempi verbali, la quale (come già detto) riguarda principalmente il presente indicativo e il passato

33. *Ibid.* Cf. anche P. Mazzarisi, «Dati iniziali sulla reduplicazione linguistica nella lingua letteraria vigatese: la reduplicazione degli aggettivi tra diegesi e mimesi», *Italica Wratislaviensia*, 11, 2, 2020, p. 17-39; *Id.*, «Torno torno allo skaz in vigatese: genesi, computazione e analisi», *Comparatismi*, 5, 2020, p. 195-216.

prossimo; nell'esempio che segue – tratto dal primo capitolo del romanzo – questi due tempi sono marcati in corsivo mentre la mimesi è in barrato:

*Ho indicato la macchina del caffè sul fornello acceso. L'infermiera più anziana è venuta avanti, ha detto: «Quello è per noi. Ma gliene daremo un po'». Tira fuori una tazzina dalla scatola, mostrandomela come se fosse nuova; la riempie. Si ferma con la tazzina in mano senza darmela, dice: «Adesso lei deve dirci se le poesie che la signora recita sono vere». Ho domandato che cosa voleva dire «vere». Lei ha risposto: «Se le ha scritte lei». A me non sembrava un dovere, ma ho raccontato quello che so. Mi hanno considerato a lungo tutti e tre, mentre bevevo; come se il fatto che fossi lì potesse risultare comunque una conferma. È strano, non ho molta voglia di restare qui, ma non ho nemmeno tanta voglia di tornare di là<sup>34</sup>.*

Quest'altro esempio che segue è invece tratto dal quarto capitolo:

*Credo che non si aspettasse una risposta e sono rimasto in silenzio. Ogni tanto guardo il vestito grigio cangiante, o le cifre sulla camicia quando prende le sigarette dalla giacca. Ha domandato: «... E lei dove pranza oggi?». Dico: «Non so, non ho programmi». Ha messo l'indice piegato davanti alla bocca, ha detto con cautela: «... Potremmo mangiare un pescetto assieme...». Ho risposto che andava bene<sup>35</sup>.*

Tutto il testo della narrazione è attraversato da questa tensione temporale, da una continua ricollocazione temporale delle azioni, per cui uno stesso personaggio passa da un *si ferma* a un *ha risposto*, da un *sono rimasto* a un *dico*, nel giro di un paio di periodi.

Una delle due esistenti monografie dedicate all'opera letteraria di Daniele Del Giudice, quella del 2016 di Philippe Daros (l'altra è quella di Cornelia Klettke, cf. nota n° 1), aveva già notato questa tensione temporale e colto la sistematicità, pur nell'ottica di una instabilità:

*Dès l'incipit, mais n'importe quel passage du roman permettrait de dresser un tel constat, le lecteur est aux prises avec une instabilité systématique dans l'emploi de ces temps verbaux [...]. Il apparaît extrêmement difficile de rendre compte selon une logique grammaticale des alternances passé/présent qu'enregistre le récit, tant ces variations sont fréquentes, tant elles donnent une impression d'aléatoire, d'arbitraire même<sup>36</sup>.*

34. D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, p. 13-14.

35. *Ibid.*, p. 73.

36. P. Daros, *Fictions de reconnaissances. L'art de raconter après la fin des « mythologies de l'écriture »*. *Essai sur l'œuvre de Daniele Del Giudice*, Paris, Hermann, 2016, p. 55.

Nel tentativo di interpretare questa «arbitrarietà», lo studio francese si era inizialmente basato sulle ipotesi della narrazione simultanea – derivata da uno studio narratologico di Dorrit Cohn<sup>37</sup> – e dell’impiego di una pluralità di voci enunciatricive<sup>38</sup>. Ritenendo, inoltre, per quanto concerne la simultaneità della narrazione, che si trattasse di:

*Une technique de narration simultanée bien particulière: celle qui relate selon une même « vitesse de récit », selon donc le même degré d’insistance et selon une même économie narrative, des événements, des actions insignifiantes, insignifiantes en tout cas de par leur non-rapport à la fable principale [...] rendue possible par l’emploi d’un temps verbal, le présent, où l’intention ne peut être objectivée rétrospectivement grâce à l’action qui, dans un récit fait au passé, est susceptible d’en valider, ou du moins d’en vérifier la signification<sup>39</sup>.*

Ma, pur con il ricorso allo strumento critico della narrazione simultanea – suggerito, forse, dal numero di occorrenze del presente (cf. *fig. 1*) – e all’ipotesi di più io narranti, la conclusione dello studio si lamentava comunque della difficoltà di poter giustificare, su ogni livello, l’alternanza dei tempi verbali:

*Mobilité qui le conduit tour à tour, voire simultanément, à être dans, devant, devant / dedans l’histoire qu’il raconte, même s’il apparaît parfois bien difficile de justifier, d’une phrase à une autre, d’un syntagme à celui qui le suit, l’alternance des présents, des imparfaits, des passés composés qui se distribuent dans cette narration simultanée, « à toute profondeur »<sup>40</sup>.*

La disposizione dei dati dei due tempi verbali principalmente impiegati per creare questa alter(n)azione mostra, in realtà, una tensione variabile: alta all’inizio, e bassa alla fine della narrazione, dove il presente rimane la possibilità predominante e il perché Bazlen non ha scritto, il passato, perde consistenza. Lo studio del 2016 aveva indicato con esattezza il momento (testuale) in cui si compie, definitivamente, questo cambio di tensione:

*Pour la première fois, dans cette enquête, le « je » du narrateur prend une position nette et se détourne par là même de tout passé, au profit d’une réflexion qui apparaît comme la constitution, in fine, d’une « mémoire du*

37. D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.

38. « De cette pluralité de voix énonciatives, Le stade de Wimbledon offre d’innombrables exemples » (P. Daros, *Fictions de reconnaissances...*, p. 53).

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*, p. 55-56.

*présent*». *En fait, tout le « parcours » du roman vise à ouvrir le présent, à dériver celui-ci de l'« armure » dans laquelle le passé enferme le narrateur*<sup>41</sup>.

Questo passaggio definitivo viene, infatti, collocato nella parte finale del testo, dopo la riflessione già citata sul comportamento di chi scrive fatta dal narratore e che di seguito viene ripresentata in forma estesa, poiché segna anche il punto in cui la figura di Bazlen muta da scrittore mancato a introduttore compiuto:

Lei dice: «La cosa più curiosa è che poi le persone erano convinte di avercela fatta da sole. Una volta ho letto da qualche parte: “È impossibile dire che cosa lui pensava”. Come è impossibile? Ognuno dovrebbe dire: “Questo era il mio problema, ed è con questo problema che sono andato da lui, ed è così che l’ho risolto, con lui”... Forse quando un problema è vero, ed è risolto, può sembrare che non ci sia mai stato. O forse questo era l’ultimo particolare che rendeva perfetto il suo aiuto. Lei pensa che una cosa così si poteva fare scrivendo?».

Mi appoggio sui braccioli, sorrido: «Non so, tutto questo ormai non è più importante». Lei alza le sopracciglia prudente, appena ironica. Dice piano: «Vede!...» La guardo, sorrido di nuovo, come spaesato.

Dico: «No, una cosa così è opposta allo scrivere. Forse è questione di distanza, non so. Nei libri ci sono gesti, modi di muoversi, relazioni con gli oggetti, immagini di comportamento, e si aggiungono alle migliaia di comportamenti o di ragionamenti che uno ha già, e che poi inconsapevolmente riutilizza nella vita, come tutto. Forse non sono nemmeno questi che contano. Il vero comportamento che c’è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno “che scrive”. Può darsi che anche questo aiuti a cambiare, o a decidere, o aiuti ad essere; ma in un modo diverso da “una cosa così”. Adesso è questo che a me sembra importante».

Lei sorride, di nuovo dice: «Vede!...» ma con un finale più pacato, vago<sup>42</sup>.

Lo scambio avviene con Ljuba Blumenthal a Londra, dove il narratore è andato per incontrarla e per parlare di Bazlen, di cui era stata l’amore della vita. È con questo viaggio, iniziato nel quinto e penultimo capitolo, che il narratore si distacca dalla ricerca di motivazioni passate (perché Bazlen non ha scritto) e si volge al presente (l’autore che scrive). È sempre in questo viaggio, come già visto, che il narratore resiste un’ultima volta alla

41. *Ibid.*, p. 42.

42. D. Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon*, p. 117.

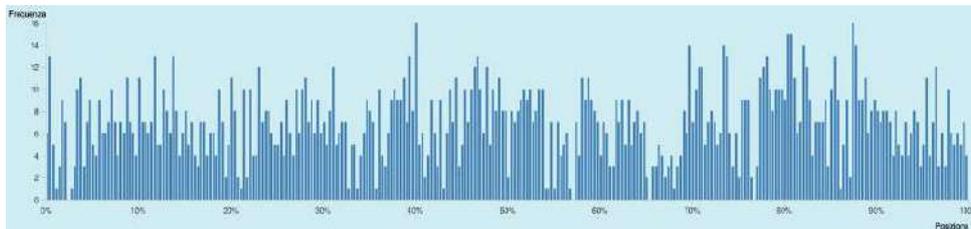


Fig. 1 – Presente indicativo: 2078 occorrenze e disposizione nel testo diegetico<sup>43</sup>

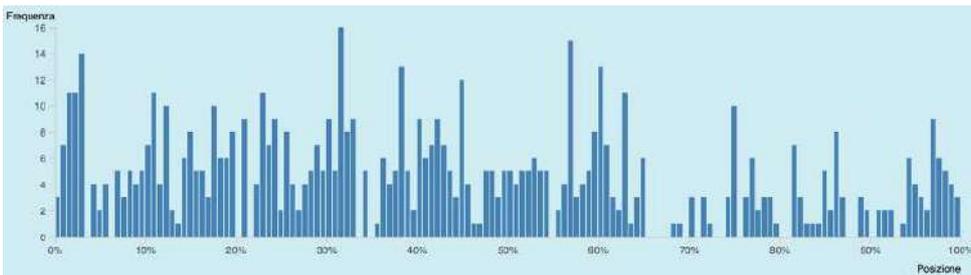


Fig. 2 – Passato prossimo: 664 occorrenze e disposizione nel testo diegetico

tentazione mimetica del racconto (la metafora della macchina fotografica presso il tempio del tennis).

Lo studio di Daros coglie con precisione il punto di svolta della narrazione, però, davanti all'impiego dei tempi verbali, non nota che essi formalizzano proprio tale svolta e, piuttosto, rimanda l'interpretazione dell'uso dei tempi verbali ne *Lo Stadio di Wimbledon* al successivo romanzo *Atlante Occidentale*<sup>44</sup>.

Ma se, invece, guardiamo la ripartizione dei dati sull'impiego del presente e del passato prossimo (fig. 1 e 2), notiamo chiaramente che nell'ultimo terzile, dal 66 % alla fine, avviene proprio il distacco tra presente e passato prossimo, con quest'ultimo che, lentamente, perde incisività.

E, nel testo diegetico, l'ultimo terzile combacia appunto con i capitoli 5 e 6. I dati dimostrano che l'alter(n)azione dei tempi verbali ne *Lo stadio di Wimbledon* crea due diverse tensioni: una più accentuata nei primi due terzili e una che lascia prevalere il presente indicativo nell'ultimo. I dati dimostrano, inoltre, che l'impiego dell'alter(n)azione dei tempi verbali

43. Dati e grafici sono elaborati con *Sketch Engine*. Altri tempi verbali concorrono a creare l'alter(n)azione verbale, ma, poiché la loro incisività e la eco formale che creano sono ridotte, se ne dà qui solo il numero delle occorrenze: passato remoto 8; trapassato remoto 2; futuro semplice 64; futuro anteriore 32 (imperfetto e trapassato prossimo non vengono conteggiati poiché la loro collocazione temporale è determinata dal tempo finito oggetto principale di indagine).

44. P. Daros, *Fictions de reconnaissances...*, p. 55.

e delle tensioni create sono, in conclusione, il correlativo formale della tensione della ricerca del narratore / autore tra il passato di chi non ha scritto e il suo presente di chi scrive e sta per esordire. Nel momento in cui si compie del tutto questa svolta nella narrazione – la parte finale dove il narratore abbandona la ricerca passata sul perché qualcuno non ha scritto e abbraccia il proprio presente che scrive, esordisce e mostra il comportamento di fronte alla forma – viene sottolineato, per ben due volte, il ruolo mutato di Bazlen: *vede* ripete Ljuba Blumenthal per ribadire la funzione transitiva (e non più negativa) di Bazlen in questo percorso. Il narratore finalmente approda a ciò che gli sembra importante nel rapporto con la scrittura, parallelamente anche lo scrittore, che si era fissato di restaurare la possibilità del raccontare dopo un passato di rinunce durato dieci anni, approda nella letteratura italiana (raggiungendo l'obiettivo, secondo unanime parere della critica). L'ultima immagine di Bazlen nel romanzo è il tenere per mano non un suo inedito o un suo autografo, ma un suo effetto personale, a riprova del ruolo transitivo di chi prende qualcuno per mano e lo accompagna introducendolo.

### Un senso di straniamento del tempo

L'autore sembra affidarsi alla tecnica dello straniamento con l'obiettivo di rappresentare il tempo di una nuova realtà immateriale e tecnologica. Leggendo la diegesi de *Lo stadio di Wimbledon*, ma tutte le opere del primo del Giudice confermano questa conclusione, si nota chiaramente che il tempo delle narrazioni viene volutamente straniato. Cambia la scelta dei tempi verbali messi in opposizione, muta lo status del narratore, ma nelle prime quattro opere letterarie l'alter(n)azione verbale non viene meno: ne *Lo stadio di Wimbledon*, come visto, è impiegata principalmente una opposizione presente indicativo / passato prossimo nella diegesi di un narratore autodiegetico con focalizzazione zero; in *Atlante occidentale* presente indicativo / passato prossimo / passato remoto nella diegesi di un narratore extradiegetico onnisciente con focalizzazione zero; in *Dillon Bay*, di nuovo, principalmente presente indicativo / passato prossimo nella diegesi di un narratore autodiegetico con focalizzazione interna; *Nel museo di Reims* presente indicativo / passato prossimo / passato remoto dal solo narratore extradiegetico (in questo racconto c'è un secondo narratore autodiegetico in cui non compare).

Rimanendo in ambito italiano, è impossibile non pensare a Giovanni Verga e alle tante pagine in cui dei vinti e degli emarginati viene data una rappresentazione sociale straniata. Per Romano Luperini, nello scrittore siciliano « il processo di straniamento fa intuire la possibilità di un diverso

giudizio ma non lo formula mai esplicitamente»<sup>45</sup>. Allo stesso modo, Del Giudice sembra trasmettere un giudizio diverso sul tempo, ma non lo formula esplicitamente, piuttosto lo formalizza direttamente con tempi verbali alternati e *consecutio temporum* alterata.

Esulando dall'ambito italiano, è d'obbligo il confronto con il teorico dell'*ostranenie*, dello straniamento, Viktor Borisovič Šklovskij. In questo caso, vanno notati almeno altri tre punti di intersezione tra l'alter(n)azione verbale nel primo Del Giudice e la teoria dello straniamento elaborata nei lavori prodotti all'interno dell'OPAJAZ. Il famoso saggio del formalista russo «Искусство как приём» («Iskusstvo kak priëm», «L'arte come procedimento») pubblicato nel 1917 – e ripubblicato nel 1919 con piccole aggiunte e secondo la riforma ortografica intanto avvenuta – mette tra le prime considerazioni l'ammirazione coltivata da Andrej Belyj per i poeti russi del 1700, poiché anteponevano i sostantivi agli aggettivi e, così facendo, rievocavano il sintagma nominale standard dell'antico slavo ecclesiastico che, al contempo, creava un sintagma nominale marcato in russo (il cui standard prevede i sostantivi preceduti dagli aggettivi). Ovvero, offrivano alla percezione delle forme (in questo caso aggettivali) laddove inattese: «l'ammirazione di Andrej Belyj per il procedimento dei poeti russi del XVIII secolo, di collocare gli aggettivi dopo i sostantivi. Belyj se ne entusiasma, come per qualcosa di artistico, o più precisamente, ritenendolo intenzionalmente artistico»<sup>46</sup>. Il formalista russo continua sostenendo che, in definitiva, l'arte tutta si basi sulla tecnica dello straniamento e in quel suo processo di creazione di forme difficili che aumentano e allungano la percezione:

Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte<sup>47</sup>.

E, nella conclusione modificata nel 1919, chiude rimarcando che il ritmo artistico consisterebbe in un ritmo rotto e disturbato, ma di un disturbo che sfugge alla previsione e che conserva la propria innovazione in quanto

45. R. Luperini, *Verga*, Roma – Bari, Laterza, 1975, p. 69.

46. V. Šklovskij, «L'arte come procedimento», in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, T. Todorov (a cura di), Torino, Einaudi, 1968, p. 77.

47. *Ibid.*, p. 82.

non canonizzato: se il procedimento entrasse nel canone, perderebbe la sua identità innovatrice:

Il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo prosaico [...]: in realtà, il fatto è che si tratta non di un ritmo complesso, ma dell'infrazione del ritmo, e di un'infrazione tale da non poter essere prevista. Se questa infrazione entrasse in un canone, perderebbe la sua forza di procedimento «impediente»<sup>48</sup>.

La lettura de *Lo stadio di Wimbledon*, il romanzo che apre e conduce nel primo Del Giudice, introdotto dalla figura di Bobi Bazlen, il presentatore di novità alla letteratura italiana, affronta un testo che immette nella lingua canonica della narrativa italiana una «cospicua novità». Questa è data dalla presenza di forme (in questo caso verbali) inattese, un intreccio di due o più tempi verbali e conseguenti opposizioni tensive che richiedono una forza e una attività percettive prolungate. Ritmi e tempi delle storie che risultano disturbati, ovvero arte, secondo il formalista russo.

Pietro MAZZARISI

*Università degli studi di Modena e Reggio Emilia*

---

48. *Ibid.*, p. 94.