





# Giovanni Giudici: la poesia, l'archivio

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri

Ledizioni

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

© 2026 Ledizioni LediPublishing  
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*Giovanni Giudici: la poesia, l'archivio*  
A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri

Prima edizione: febbraio 2026

ISBN cartaceo: 9791256006311  
ISBN eBook: 9791256006328  
ISBN PDF web: 9791256006335

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

# Testi e testimonianze di critica letteraria

## Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

## Comitato scientifico

Andrea Acribo, Università di Padova  
Stefano Ballerio, Università di Milano  
Federico Bertoni, Università di Bologna  
Giuseppe Carrara, Università di Milano  
Silvia Contarini, Università di Udine  
Angela Fabris, Universität Klagenfurt  
Stefano Ghidinelli, Università di Milano  
Andrea Mirabile, Vanderbilt University, Nashville  
Pierluigi Pellini, Università di Siena  
Niccolò Scaffai, Università di Siena  
Beatrice Stasi, Università di Lecce  
Ada Tosatti, Université Sorbonne Nouvelle, Paris



## Indice

Nel caleidoscopio della lingua poetica. Una premessa <i>Laura Neri</i>	9
Giovanni Giudici. «Egli non fu di quell'anime stanche» <i>Carlo Ossola</i>	13
«Il cattivo lettore»: sul Montale di Giudici <i>Niccolò Scaffai</i>	25
«Inarrivabile il bene». <i>La vita in versi</i> di Giudici tra Fortini e de Martino <i>Fabio Moliterni</i>	35
<i>L'educazione cattolica</i> : un progetto poetico attraverso i materiali d'archivio <i>Elisa Gambaro</i>	47
Lo spazio raccontato nella <i>Vita in versi</i> <i>Massimiliano Tortora</i>	65
Il complesso di Enea <i>Massimiliano Cappello</i>	79
«E tra noi c'era il salto». Genealogie, sfasamenti, sparizioni in <i>Il male de creditor</i> <i>Stefano Ghidinelli</i>	91
La «catàbasi delle mura storiche»: inediti e varianti degli anni Settanta (1972-1981) <i>Chiara Portesine</i>	121

Figure dello sguardo e dell'ascolto in <i>Lume dei tuoi misteri</i> <i>Paolo Giovannetti</i>	137
Il sogno della storia. La sezione <i>Accordi</i> di <i>Lume dei tuoi misteri</i> <i>Simona Morando</i>	149
Considerazioni sulla rima in <i>Salutz</i> <i>Rodolfo Zucco</i>	163
Metafisiche del Riflusso. Campanella personaggio in <i>Fortezza</i> <i>Riccardo Donati</i>	177
Metrica ficta. Giudici e le latenze della musica <i>Stefano Colangelo</i>	189

## *Nel caleidoscopio della lingua poetica. Una premessa*

Laura Neri

In un capitoletto di un libro che raccoglie brevi saggi di riflessione sulla scrittura in versi, *Andare in Cina a piedi*, Giovanni Giudici scrive:

Penso al caleidoscopio quando considero la ricchezza, la labilità e, insieme, l'infinita capacità di durare di quel prezioso e fragile e tuttavia sempre rinnovato oggetto di parole che è il poema: per quante volte si torni a leggerlo ognuna sarà come una prima volta, vi troveremo sempre qualcosa di nuovo e diverso, che prima ci era sfuggito e che adesso seduce la nostra attenzione.<sup>1</sup>

L'immagine del caleidoscopio rende icasticamente l'idea di poesia che Giudici sviluppa lungo il suo percorso poetico, complessa, dinamica e sempre nuova, variabile in funzione dello sguardo e dell'esperienza di lettura che la fa vivere. È una metafora che rappresenta la facoltà primaria della lingua poetica, mezzo e strumento che offre una prospettiva diversa e soprattutto molteplice sulla realtà osservata. Le parole e i versi sono come i piccoli oggetti colorati, le riflessioni multiple che la visione del caleidoscopio produce, e mutano in maniera imprevedibile, a ogni movimento, con un avvicendamento spontaneo e instabile, non programmabile, di luci, colori, immagini e figure. Il caleidoscopio diventa in questo senso la concretizzazione di un punto di vista, che mette a fuoco immagini assemblate ma mirabilmente ordinate dal costituirsi del poema, lungo un itinerario che inizia negli anni Cinquanta e giunge alle soglie del nuovo millennio.

La poesia di Giovanni Giudici, infatti, che si propone fin dall'inizio come superamento di una tradizione poetica, quella dell'ermetismo e del neorealismo, trova una prima affermazione con *La vita in versi*, nell'epoca del miracolo economico. Mentre si delinea il profilo di un io personaggio che assume i tratti dell'uomo comune, lo stile elabora una modalità di scrittura che tende alla comunicazione con il lettore, alla comprensione e alla narratività, negli anni in cui la neoavanguardia ricerca una linea diversa, eversiva, tesa verso l'oscurità e la non immediata intellegibilità del discorso. Ma anche la poetica di Giudici apre un campo di sperimentazione molto fertile, poiché nelle raccolte successive, mantenendo l'obiettivo di una poesia che

<sup>1</sup> G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia* (a cura di L. Neri), Ledizioni, Milano 2017, p. 61.

costituisca essa stessa un'esperienza umana ed esistenziale, oltrepassa i limiti e i confini tra generi e stili. Questo è infatti un altro motivo di complessità della sua scrittura: la compresenza nei versi di un registro basso e di un registro alto, calati e fusi nel tono medio del discorso. Di conseguenza, la tradizione poetica dei maestri, riconoscibili in Montale, Saba, Noventa, si rivela impraticabile: le tecniche, le regole, la deontologia della scrittura vengono sottoposte a un processo di revisione nel quale si traducono le antitesi e le contraddizioni di una modernità con la quale il poeta si pone spesso in conflitto, a cominciare dalle implicazioni più tecniche, come la metrica e la sintassi.

Il Convegno del 7 e 8 maggio 2024, organizzato dall'Università degli Studi di Milano e dal Centro Apice nell'anno del centenario della nascita, ha voluto appunto proporre, attraverso una serie di importanti contributi, l'ampiezza e il valore dell'opera poetica di Giudici, che attraversa la seconda metà del Novecento, nella costellazione di una poesia che cambia, si trasforma, evolve e sperimenta. Le carte edite e inedite conservate all'Archivio Apice costituiscono una ricchissima registrazione di questo percorso intellettuale che rivela tutta la variabilità, l'eterogeneità di una scrittura a tratti intensa e continuativa, in altri momenti alternata, lacunosa: le agende, i carteggi, gli articoli, le prose testimoniano l'esperienza privata e pubblica di un intellettuale che alla funzione della poesia continua ad attribuire un significato anche civile e collettivo.

D'altra parte un rapporto molto stretto tra la poesia e la realtà sociale da un lato, la rappresentazione dello spazio e in particolare della dimensione urbana dall'altro, attraversa le raccolte poetiche. La città, Roma dapprima ma soprattutto Milano, è luogo di incontri, di amicizie importanti, è luogo di una fervida attività editoriale e culturale, ma anche misura delle frustrazioni private e collettive, nell'evocazione di vie, piazze, quartieri, ai quali il linguaggio della poesia di Giudici dà forma e immagine. Anche quando la memoria, veicolo di alcuni dei componimenti delle ultime raccolte, modifica profondamente la condizione comunicativa e le tracce di autobiografismo inducono talora a un ripiegamento intimo, lo sguardo dell'io continua a problematizzare il mondo in cui vive e scrive, attraverso il filtro dell'ironia che appartiene tipicamente allo stile di Giudici, e apre a una prospettiva sempre diversa.

È questa complessità di temi e forme che emerge dagli interventi che seguono e che, lungi dal pretendere di offrire un'analisi esaustiva del percorso poetico di Giudici, entrano nei meandri, negli intrecci di quelle che lo stesso Giudici chiamava le «Muse inquietanti»: «ma non sono, esse, graziose: sono Furie».<sup>2</sup> Così, dalla tradizione poetica di un grande maestro come Montale, all'itinerario culturale, ideologico e politico attraverso Fortini e De Martino, i contributi considerano il rapporto con

<sup>2</sup> Id., *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Mondadori, Milano 1985, p. 51.

la ricchezza delle carte e degli scritti privati conservati in Archivio, all'analisi degli spazi privati e urbani, socialmente condivisi di Milano, che fanno dell'io un personaggio. E ancora si delineano con chiarezza i conflitti sociali, personali e politici, il «complesso di Enea» di Giudici uomo e poeta, la costruzione insistita e ibrida di un alter ego che vive e al tempo stesso osserva il dramma personale del *Male dei creditori*, in una forma nuova e capovolta di diarismo poetico. L'indagine delle carte d'Archivio conduce anche a un'analisi della poesia del *Ristorante dei morti*, che ripropone al poeta una riflessione nuova e diversa sul proprio ruolo di intellettuale, di fronte alle tragedie collettive degli anni Settanta. Un libro difficile come *Lume dei tuoi misteri* è poi letto in funzione di due distinti paradigmi, uno filtrato dalla visività irradiante di matrice dantesca, l'altro spinto nella direzione centrifuga della molteplicità delle voci e dei punti di vista; mentre l'indagine di una sezione specifica del medesimo libro, *Accordi*, vuole insinuarsi nel discrimine sottile e importante che separa la poesia dalla storia e dalla società, ma la pone problematicamente in dialogo con esse. E da un punto di vista tecnico, cioè l'indagine del ruolo e della funzione della rima in *Salutz*, si guarda al rilievo delle tendenze morfologiche nella disposizione stessa delle rime. La genesi di un personaggio, Tommaso Campanella, nella terza sezione di *Fortezza*, propone uno studio che torna a riflettere sulla complessità della costruzione dell'io e della definizione dell'identità personale. Infine, ancora la metrica è il veicolo che entra nello spazio di intersezione tra musica e poesia, per porre alcuni interrogativi ai testi in versi di Giovanni Giudici. Il problema di rappresentare il soggetto, d'altra parte, nelle sue forme più diverse, si volge in direzione di una ricerca continua, e investe chiaramente, anche nelle carte d'autore, il lavoro sulla lingua. La modalità interrogativa attraversa le pagine delle agende, rende ragione dell'atteggiamento di un io che ripropone a più riprese il senso e la funzione della poesia, proiettandone il valore civile e collettivo attraverso i dubbi e le resistenze che le sue stesse parole veicolano.



## Giovanni Giudici. «Egli non fu di quell'anime stanche»

Carlo Ossola

Vorrei che dentro di me si sprigionasse la luce del mondo increato che sento e non vedo ancora; se questa luce interiore si sprigionasse, io stesso diverrei la luce.  
“Egli non fu di quell'anime stanche  
in cui muore la gioia a poco a poco;  
ma camminò lungo gli erbosi prati,  
l'anima confidando ad ogni stelo  
quasi fosse un suo piccolo fratello.”  
R. M. Rilke<sup>1</sup>

Questa è la fiducia e la forza interiore di Giovanni Giudici. L'occasione, apparentemente esterna, dei centenari – che è d'uopo ricordare in una prolusione –, lo pone tra il coetaneo (anche di avventure olivettiane) Paolo Volponi<sup>2</sup> e i cento anni dalla morte di Kafka.

Alfonso Berardinelli ha bene sottolineato il sodalizio di Giudici e Volponi,<sup>3</sup> creando parallelismi e contrapposizioni sui quali tornerò, ma che intanto segnalo:

Nel 1965 avevo letto con entusiasmo sia *La vita in versi* di Giudici che *La macchina mondiale* di Volponi e fin da allora, nel corso di tutta la loro successiva attività di scrittori, li avevo scelti in alternativa, se non in contrapposizione, a

<sup>1</sup> G. Giudici, *Cahier 1946*, dopo il 26 marzo e prima del 29; in *Prove di vita in versi. Il primo Giudici*, fascicolo monografico di «Istmi», 2012, nn. 29-30, p. 34. I versi citati sono tratti da *Il libro della povertà e della morte*, nella traduzione di Vincenzo Errante, in *Opere di Rainer Maria Rilke*, a cura di V. Errante, Firenze, Sansoni, 1942, vol. I: *Liriche* [vol. II: *Prose*], p. 230, nelle strofe conclusive del pometto (p. 232).

<sup>2</sup> Sulla presenza di Volponi nella poesia di Giudici, basterebbe ricordare *Fortezza*, 28: «Starsene lì murato quanta pena deve dargli / Anche se poi come dicono / Uno si abitua - / Di Lei vorrei fare un romanzo / Ben che lo so quanta vi è differenza / Tra il raccontarlo e l'esserci – » (come osserva Rodolfo Zucco nel suo commento: si tratta del *Memoriale* di Volponi). Cfr. G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000, pp. 892 e 1683-1684 [di qui in avanti con la sigla M00].

<sup>3</sup> A. Berardinelli, *Volponi e Giudici, umili cantori della realtà*, «Avvenire», venerdì 19 gennaio 2024.

Zanzotto e Calvino, il cui successo sembrò garantito ed era sempre più enfatizzato dalla critica accademica.

Occasione per noi per saggiare se – nel ritratto di Giudici – debba avere più marcato accento la vicenda degli anni eporediesi e milanesi con Fortini (così vicino, così lontano) o se si debba esplorare in altro mondo il timbro di questa voce, sguardo, di «strettoie» [«dovrei ringraziare il cielo per questo un po' doloroso privilegio di continua "détresse" spirituale in cui ha voluto porre la mia vita»],<sup>4</sup> attitudine che sarà poi il nerbo di *Fortezza e Lume dei tuoi misteri*.

*Détresse* nel senso più stretto, quello che Giudici stesso descriverà in *Fortezza*, 25 e che meglio comprendiamo ora – e vorrei qui rispettarne la lucida consapevolezza – ora che il tempo ci allontana dalla sua voce e ci avvicina al suo lascito:

E lui di essa sia il primo architetto –  
 Prigione non nel senso stretto  
 La sua più che del corpo  
 Dell'intelletto:  
 [...]
   
 Ma chi è carceriere di se stesso  
 Ha un bel prendersi su capello per capello  
 A tirarsene fuori:  
 Cafarnao di un cervello  
 Non c'è grazia se non muori  
 (14-15 gennaio 1989).<sup>5</sup>

Non diversamente si era espresso un quarto di secolo prima (1962) su Albino Saluggia:

Ecco la voce di Grosset, la voce della virtù infelice: «Non bastano i sindacati, non basta nemmeno tutta la Russia a non farti sentire solo. È dall'interno, è dal punto in cui sei tu».<sup>6</sup>

E in forma anche più diretta e trasparentemente autobiografica:

Ma, nonostante la sua educazione cattolica, il povero Saluggia un rapporto con Dio non ce l'ha. La religione è rimasta in lui una cosetta, una piccola fede da prima comunione, una continua tentazione di vittimismo, una scoria

<sup>4</sup> *Cahier 1946*, [p. 36]. La nota si chiude con l'evocazione di «Sciokolov, *Il placido Don*».

<sup>5</sup> Cfr. M00, p. 889.

<sup>6</sup> G. Giudici, *Note su «Memoriale», «Comunità»*, n. 99, 1962; poi in *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 307-312; la citazione alla p. 309.

di cattolicesimo; come nei più. [...] L'altra alternativa sarebbe la santità. [...] E tutto questo [scil. nevrosi, vittimismo, rassegnata sofferenza, bisogno dei suoi mali] perché non potrà mai essere un santo: ha troppo orrore della solitudine; e non ha una fede che «praestet [...] supplementum sensuum defectui», che venga ad integrare, a soccorrere, la cronica insufficienza del raziocinio di fronte alla vita.<sup>7</sup>

La solitudine della prigione di sé, la solitudine della santità: credo che si possa leggere così, oggi, – cito il sigillo della recensione a Volponi – come una cifra per Giudici: «la sua struggente elegia senza data».<sup>8</sup>

Ma torniamo ora all'altro polo di questa verità dialettica, all'eredità di Kafka: il ritrarsi dalla santità (dall'eroico, soprattutto) avendolo tuttavia costantemente innanzi; è ciò che Giudici teorizza nel suo “progetto di se stesso”: *Non sono un'anima nobile*, uno insomma che sguscia nelle zone intermedie “con minori responsabilità”:

*I. Non sono un'anima nobile*

Troppi handicap. A differenza del Garrone di *Cuore*, non sono un'anima nobile nel senso che molti si aspetterebbero dover essere un poeta. Del resto, anche in natura, non sono gli animali più deboli e indifesi quelli la cui sopravvivenza si affida spesso a insospettate perfidie, a meschini sgattaiolamenti? Non per vivere, ma per sopravvivere, credo di avere speso una somma esorbitante di energie, di ansie patite, di estenuanti circumnavigazioni, per raggiungere scopi che illusoriamente apparivano soltanto un palmo più in là della mano. Contorto potrà esser sembrato a più d'uno il mio modo di pensare, di comportarmi: un pezzo del mio cuore era sempre nel campo avverso, dalla parte del nemico. Non credo al taglio netto dei sentimenti: è un'impostura, maschera non di rado un sordido egoismo. [...]

Non sono un'anima nobile [...]. Sono, piuttosto, una specie di fariseo (o filisteo?) che ambisce a mettersi in pace con la coscienza. [...] Una norma, chiedo: una norma entro la quale poter rientrare e con questo sentirmi in regola.<sup>9</sup>

È un votarsi a più «modeste mansioni», un mimetizzarsi quasi entro «minor responsibilities», nella parte più spessa del quotidiano affaccendarsi dell'uomo anonimo, «nella marea dei suoi colleghi» senza destino e senza voce:

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 309-310. La citazione latina proviene dal *Pange, lingua*, inno eucaristico composto da Tommaso d'Aquino; i versi sono della penultima strofe.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>9</sup> G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, e/o, 1992, pp. 62-68; la citazione alle pp. 62-63.

*Modeste mansioni*

Al giovane che intendesse dedicarsi alla poesia, provvedendo contemporaneamente al proprio mantenimento, T. S. Eliot suggeriva di cercarsi un impiego *with minor responsibilities*, con mansioni modeste: come le sue, al tempo in cui aveva lavorato in banca a Londra e nella marea dei suoi colleghi che nelle nebbiose e cupe mattine d'inverno si riversavano negli uffici della City, poteva permettersi di vedere la turba di anime infernali descritte in *The Waste Land*. [...]

E perché un impiego *with minor responsibilities*, e (aggiungerei io) preferibilmente in un campo il più lontano possibile dalla letteratura, per esempio in una fabbrica di piastrelle<sup>10</sup> piuttosto che in una fabbrica di libri? Perché il problema non è quello di avere tempo libero, bensì una mente libera: libera da ambizioni mondane e dall'assillo di una carriera. Da tutte le distrazioni, insomma, che finiscono per relegare in secondo piano lo scopo principale.<sup>11</sup>

Un vivere insomma di «modica allegria», «Un quieto conversare *a lume spento*», «dissimulando nell'apparente conformarsi alla realtà pratica il suo esser fedele alla propria "religione", poco riconosciuta se non addirittura derisa»:<sup>12</sup>

Se scrivere era vivere  
Vissuto fu lo scritto  
Cercavo appena un'isola di spazio  
Un silenzio un sorriso intorno a me  
E blando vino e modica allegria  
Un quieto conversare *a lume spento*<sup>13</sup>

«*A lume spento*» soprattutto: un Pound contemplato nella ferialità di «prigione», comico e tragico ad un tempo,<sup>14</sup> un passaggio lungo e oltre la linea Saba – Kafka, quel saper tenere insieme l'insignificante (apparente) e l'infinito:

[...]  
Spengersi nel pianissimo ma ecco che subito  
Risale mai non finita:

<sup>10</sup> È probabile che qui il poeta alluda a Paolo Volponi, il cui padre Arturo era proprietario di una fornace per laterizi.

<sup>11</sup> G. Giudici, *Modeste mansioni*, in *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 66-67.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>13</sup> *Id.*, *Il mio delitto*, da *Quanto spera di campare Giovanni*, in M00, p. 957.

<sup>14</sup> «O quattro secoli dopo, per più d'un mese, / In altra gabbia a Pisa / Eretta sull'arso prato / Il Maestro dagli occhi di turchese / Ludibrio del soldato» (*Fortezza*, 23: *Sì le guardavo lassù appese le gabbie*, in M00, p. 887).

Sia così, così sia  
Lunga più che tutte le vostre insieme  
Fu la sua vita.<sup>15</sup>

Giudici ha voluto, e sin dalle prime prove, attenersi appunto «al limbo delle intermedie balaustre»:

Nel sotto e nel soprammondo s'allacciano  
Complicità di visceri, saettano occhiate  
D'accordi. E gli astanti s'affacciano

al limbo delle intermedie balaustre:  
applaudono, compiangono entrambi i sensi  
del sublime - l'infame, l'illustre.<sup>16</sup>

«Complicità» e «dissimulazioni» che Giudici trae da e presta a Saba, in quello spartito di «trasgressioni dissimulate» nel quale si conclude il profilo posto a *Prefazione* dei due volumi di *Poesie scelte* e *Prose scelte* di Saba, curati dallo stesso Giudici:

[...] quasi che il poeta fosse uno scolaro timoroso di non disturbare il gusto abitudinario di un invisibile maestro, in una specie di trasgressione dissimulata, diligentemente svolgendo in un tempo medesimo il compito di “descrivere la lingua” e “descrivere la poesia”, “traducendo” insomma in una poesia originale il suo corpo, i suoi materiali e i suoi strumenti.<sup>17</sup>

È il Saba dei versi de *Il borgo*: «poco fu il desiderio, appena un breve / sospiro»;<sup>18</sup> il poeta della *Sesta fuga*, tanto amata da Giudici e anche citata alla lettera, se pensiamo ad *Aspirazioni*: «Dio della pasqua sola e stretta / Nella remota cameretta»;<sup>19</sup>

Io non so più dolce cosa  
dell'ascosa mia stanzetta,  
sempre in vista a me diletta,  
nuda come una prigioniera.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Id., *Reiterare, persistere* [datato: “30 marzo 1989”], *Fortezza*, 29, in M00, p. 893.

<sup>16</sup> Id., *La vita in versi* [poesia eponima della raccolta], in M00, p. 115.

<sup>17</sup> Id., *Prefazione* a U. Saba, *Poesie Scelte*, Milano, Mondadori, 1976, p. XXII. A cura di Giudici è anche il secondo volume: *Prose scelte*, *ibid.* (con *Prefazione* di Guido Piovene).

<sup>18</sup> Cito appunto da U. Saba, *Poesie scelte* (da *Cuor morituro*), cit., p. 107.

<sup>19</sup> G. Giudici, *Aspirazioni*, da *Lume dei tuoi misteri*; in M00, p. 644.

<sup>20</sup> U. Saba, *Poesie Scelte*, cit., p. 120.

E tuttavia questo sgusciare nel minimo, era un concedere tattico per riservarsi (da «nicodemita», chiosa Giudici) «il suo esser fedele alla propria “religione”». «Se scrivere era vivere / vissuto fu lo scritto», nel senso forte che gli ha conferito Berardinelli: «La sua poesia si fondava sul presupposto *dell’onestà confessionale* e del “mettere la vita in versi”»; attitudine “confessionale”, che si articola come riconoscimento e proclamazione, esame di coscienza e professione, nei vari modi, etici, politici, poetici, in cui Giovanni Giudici ha declinato la sua “educazione cattolica”.

Siffatta eredità è per altro congiunta, proprio dallo e nello stesso Giudici, con quella di Kafka, in un vigoroso saggio di poetica ove l’universale si manifesta autentico solo se s’invera nel quotidiano, in tutto il vivere notturno e diurno dell’uomo: nell’onirico, nel fattuale, nel feriale:

proprio per il suo radicarsi nella vita di tutti i giorni, con le sue mani aggrappate alle cose di tutti i giorni, [Saba] sa più di altri essere umile di fronte alla vita, lasciarsi da lei vivere senza presunzione di governarla; come i grandi ebrei della letteratura mondiale, come Singer e per strane vie anche come Kafka, per la sua ansia [...] di totalità... Egli è, più di altri, il poeta che ci fa esclamare davanti a una sua poesia: anche il mio caso è esattamente così!<sup>21</sup>

Non diverso è l’accento con il quale Giudici si accosta a Kafka: «Di Kafka amo questa incessante, talvolta affannosa, fuga dall’emergenza, dall’eccezione [...] in direzione della norma»;<sup>22</sup> norma che significa, soprattutto, «il minimo d’ingombro»:

mi sembrerebbe più semplice e umanamente più plausibile leggere questa cancellazione del nome come l’espedito di chi si sforza di dare il minimo d’ingombro, di disturbare il meno possibile, purché sia lasciato vivere. È il minimo, insomma, che un essere umano possa chiedere all’umanità: un «minimo» però (come ha scritto Hannah Arendt) che rappresenta, nel mondo disumano, un «massimo», se non un «impossibile».<sup>23</sup>

<sup>21</sup> G. Giudici, *Saba: l’amore e il dolore*, in *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985, p. 201.

<sup>22</sup> Id., *Kafka e dintorni*, in *La dama non cercata*, cit., p. 221.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Quel «minimo» che Kafka aveva vagheggiato nei *Quaderni in ottavo*: «Due possibilità: farsi infinitamente piccolo o esserlo» (*Quad. II*);<sup>24</sup> è altresì una «ferialità»<sup>25</sup> anonima, sgualcita, quale esibisce *La stròloga*: «Stròloga – fuoriesci dagli usati panni / dal casto farsetto feriale pastello / rosapallido beige...»<sup>26</sup>

Eppure il dettato di Giudici ha sempre, dietro il sommesso ritmo del quotidiano, di apparenti dismissioni autoironiche, il lampo apocalittico che dalla smagliatura dell'oggi secerne la fine, non fossero che «Viltà future per sommersi tempi» (*Attrice*); tesse ritmi che «tornano a tornare» per staccarli, stracciarli poi in un finale «ma», oppositivo, sospensivo, ingiuntivo: «Eppure sempre a ricominciare / Frugare un minimo vero / Al di qua della fine individuale / Sempre / Consumati a vigilie lente / Noi sempre a non osare / Promettere paradisi – ma».<sup>27</sup> La sua forza è proprio in questo «Eppure sempre a ricominciare», nel tenace *temptamen* che parrebbe una lotta di Giacobbe con l'Angelo: «Egli lo sa – la sua carta è resistere».<sup>28</sup> «In un grigio sfumando / I contorni del vuoto e delle cose- »:<sup>29</sup> siffatto «barlumina-re»<sup>30</sup> ridotto al minimo tono è la levità ultima “*della povertà e della morte*” secondo il rilkiano *Libro d'ore* e, non meno, secondo l'apologo del *Kübelreiter*, 1917, che offre a Calvino il suggello al primo dei suoi *Memos for the next millennium*, quello dedicato alla *Leggerezza*:

Vorrei chiudere questa conferenza ricordando un racconto di Kafka, *Der Kübelreiter (Il cavaliere del secchio)*. È un breve racconto in prima persona, scritto nel 1917 e il suo punto di partenza è evidentemente una situazione ben reale in quell'inverno di guerra, il più terribile per l'impero austriaco: la mancanza di carbone. Il narratore esce col secchio vuoto in cerca di carbone per la stufa. Per la strada il secchio gli fa da cavallo, anzi lo solleva all'altezza dei primi piani e lo trasporta ondeggiando come sulla groppa d'un cammello.

<sup>24</sup> E ancora negli *Aforismi di Zürau*: «La vera via passa per una corda che non è tesa in alto, ma appena al di sopra del suolo. Sembra destinata a far inciampare più che a essere percorsa» (Franz Kafka, *Aforismi di Zürau*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 2004, p. 17, incipit).

<sup>25</sup> G. Giudici, *Kafka e dintorni*, in *La dama non cercata*, cit., p. 224.

<sup>26</sup> Id., *La stròloga* (da *O beatrice*), in M00, p. 249; a contrappunto, si dispiega e il poeta interroga l'altra ipocrita normalità quotidiana: «Ma – e la promessa rivoluzione cristiana? / E la domestica virtù quotidiana? / E l'esemplare famiglia italiana? / E il pio rossore della parola puttana?» (*ibid.*, p. 250).

<sup>27</sup> Id., *Da un tempo di nessuno*, 2; sezione di *Eresia della sera*; M00, p. 1150.

<sup>28</sup> Id., *Fortezza*, 41; in M00, p. 905.

<sup>29</sup> Id., *Fortezza*, 12; in M00, p. 876.

<sup>30</sup> Id., *Fortezza*, 30 [«Barluminando dove»]; in M00, p. 894.

La bottega del carbonaio è sotterranea e il cavaliere del secchio è troppo in alto; stenta a farsi intendere dall'uomo che sarebbe pronto ad accontentarlo, mentre la moglie non lo vuole sentire. Lui li supplica di dargli una palata del carbone più scadente, anche se non può pagare subito. La moglie del carbonaio si slega il grembiule e scaccia l'intruso come caccerebbe una mosca. Il secchio è così leggero che vola via col suo cavaliere, fino a perdersi oltre le Montagne di Ghiaccio.

Molti dei racconti brevi di Kafka sono misteriosi e questo lo è particolarmente. Forse Kafka voleva solo raccontarci che uscire alla ricerca d'un po' di carbone, in una fredda notte del tempo di guerra, si trasforma in *quête* di cavaliere errante, traversata di carovana nel deserto, volo magico, al semplice dondolio del secchio vuoto. Ma l'idea di questo secchio vuoto che ti solleva al di sopra del livello dove si trova l'aiuto e anche l'egoismo degli altri, il secchio vuoto segno di privazione e desiderio e ricerca, che ti eleva al punto che la tua umile preghiera non potrà più essere esaudita, - apre la vita a riflessioni senza fine.<sup>31</sup>

Tale l'assoluto kafkiano: il "cavaliere del secchio", così povero e così nudo nei suoi stracci che un refole di vento rapisce, «eleva al punto che la tua umile preghiera non potrà più essere esaudita». Non più supplica, ma liberazione:<sup>32</sup>

«Da un certo punto in là – scrive Kafka – non vi è più ritorno. Questo è il punto da raggiungere».<sup>33</sup>

Siffatta estrema Povertà, di concentrazione ultima nell'essenziale, nell'*irreversibile*, in Giudici si colora anche del radicalismo profetico di un cattolicesimo intransigente ch'egli conobbe (Buonaiuti,<sup>34</sup> Balducci, il Don Milani di *Esperienze pastorali*), in una marginalità "inoppugnabile" – che alla fine diviene "fortezza":

La lettura del suo libro *Esperienze pastorali* fu per me, nel 1958, un avvenimento decisivo, sulla via di quella chiarezza che, troppe volte sfiorata, troppe volte si trova comodo perdere nuovamente di vista. La grandezza di quel discorso non era nel suo apparente fascino ereticale: non amo i cultori di eresie *in vitro*,

<sup>31</sup> I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 29-30.

<sup>32</sup> Quell'impossibilità liberatrice è il proprio della creazione letteraria, che Marthe Robert ha tracciato nel suo *L'ancien et le nouveau. De don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Grasset, 1963. E si veda anche dello stesso Kafka l'apologo splendidamente paradossale: *La verità su Sancho Panzia*.

<sup>33</sup> F. Kafka, *Aforismi di Zürau*, ed. cit., n.5, p. 21.

<sup>34</sup> G. Giudici, *Buonaiuti*, in *Andare in Cina a piedi*, cit., pp. 57-58.

né don Milani (credo) poteva amarli, intuendone il limite piccolo-borghese e l'inevitabile complementarità al sistema. L'Eresia è nulla senza la Chiesa. [...] C'era in *Esperienze pastorali* una profonda percezione politica, la stessa che anni dopo avremmo ritrovato in Franz Fanon, la stessa che oggi ritroviamo nella *Lettera a una professoressa* [...]: «I bianchi non faranno mai le leggi che occorrono per i negri» (ma è un modo come un altro per dire, come tutto diceva in *Esperienze pastorali*, come tutto dice nel meglio di Fanon: i servi non potranno mai esprimersi liberamente nel linguaggio dei padroni; non in quel che ci piace è la verità, ma in quel che ci lacerava, dura prosa).<sup>35</sup>

Eh sì fai presto Ernesto a dire  
 Che andarsi a confessare più non sia  
 Necessario e assoluzione  
 È il desiderio dell'Eucarestia –

A me inchiodato mani  
 E piedi alla dubbia fede antica  
 Tu profeta di un avvento  
 Troppo in là per la troppo corta vita.<sup>36</sup>

Attraverso quelle lacerazioni e solitudini, quel patire sulla croce – che ritroviamo nella poesia in memoria di Pasolini<sup>37</sup> – il claudicare di Ignacio<sup>38</sup> s'affranca: «Entriamo in una specie di palestra da cui il nostro stato interiore dovrebbe poter uscire fortificato, ossia *confortato*».<sup>39</sup>

Nella smorfia contraffatta («Arranco sempre più a sghimbescio» - *Gavotta per Carlotta*) della vita di ognuno, pure guizza talvolta e sorprende «un fuoco di sepolta aurora» (*Flou*), baluginano «brevi lucignoli» che in poche strofe sembrano far lume a tutto il vissuto:

<sup>35</sup> G. Giudici, *In morte di don Milani*, «Quaderni piacentini», 1967, n. 31; poi in *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 88-89.

<sup>36</sup> Id., *Eresie*, sezione *De fide*, da *Empie stelle*, in M00, p. 1063.

<sup>37</sup> «Ahi pievi romaniche / Primavera romanza – friulane / Icòne – e pio memento / Ahi Angelus ahi rena di canali // [...] // Io qui rauca memoria del nodo / Che per noi liberava la tua voce / Con vecchie dita uno storto chiodo / Svelgo dalla tua croce» (G. Giudici, *Angelus*, da *Empie stelle*; in M00, p. 1093).

<sup>38</sup> «Da vecchio zoppicava come Ignazio / Ma senza gloria di una sua Pamplona / Peregrinante per amaro dazio / Sulla diversa via presa per buona» (G. Giudici, *Da vecchio*, da *Eresia della sera*; in M00, p. 1181).

<sup>39</sup> Id., *Gli «Esercizi spirituali» come testo poetico*, 1985; in *La dama non cercata*, cit., p. 229.

Quale importanza dare  
 Alla piccola storia individuale?  
 Brevi lucignoli – una breve area  
 Scavare a fondo, dipanare i fili  
 Brevi istanti tacendo brevi sospiri  
 E non che non si possa quel poco.

Ma riportando a un prima o dopo, a un più in là  
 Il circoscritto e quel che circoscrive  
 A immani anime morte  
 Le modeste tue care anime vive  
 Ecco che indecifrabile si fa  
 Il disegno del mondo in matto mutare.

[...]  
 Così mentiscono in questa  
 Inevitabile algebra i negozi quotidiani  
 Il far l'amore uccidere rubare  
 E adorare gli idoli e sperare  
 Speranze non nostre e pensieri di schiavi  
 Pensando che ci dicono liberi.<sup>40</sup>

Se Vittorio Sereni è stato il poeta degli *Strumenti umani*; se Andrea Zanzotto apparirà sempre, in baluginanti *Fosfeni*, «Dietro il paesaggio»;<sup>41</sup> se Mario Luzi ci precede, «per l'anima del mondo», «entra lentamente nella sostanza» e svetta in quel suo «perso / e celeste mulinare» (*Promenade humaine*, II);<sup>42</sup> Giovanni Giudici ci accompagna, ogni giorno, «Al passo di un'ingenua verde via / Disegnando parole senza voce».<sup>43</sup>

Se c'è qualcuno che abbia interpretato sino al fondo il *verlöschend* del Novecento, quale Adorno ha descritto per la musica e la filosofia contemporanee, questi è Giudici: «Chioccolio del morto auricolare / Ai bordi del disastro / Durando a quelle il nerissimo / Lontanarsi come nei mari della Luna» (*Save our souls*): è l'ultima poesia del suo «Meridiano», il suo leopardiano congedo dalla vita, «Tutto crescendo a dismisura» (*Labiale muta*). Poeta coltissimo, ha avuto sempre un'esigenza etica – sottaciuta e ferma – del compito di poesia; anche se poi questa istanza biblicamente

<sup>40</sup> Id., *Brevi lucignoli*, da *Quanto spera di campare Giovanni*, in M00, p. 923.

<sup>41</sup> Milano, Mondadori, 1951.

<sup>42</sup> M. Luzi, *L'Olanda, le nuvole, gli armenti*, da *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti, 1999, p. 130.

<sup>43</sup> G. Giudici, *Senza dedica*, da *Eresia della sera*; in M00, p. 1195.

si fermi alla nostra arbitrarietà di esseri e di segni: «Farsi di te non ci fu dato mia parola / Scrittura di scrittura e vanità».<sup>44</sup>

È stato il poeta dell'istanza più che del compimento, un poeta che – come Giobbe – ha atteso semplicemente a purificare la domanda, la sua fede nel «Pulviscolo d'onnipresenza»; lo ricordo così, poeta di *Fortezza*:

E certe notti un pensiero:  
Non sanno non sanno che tu  
resisti infinito infinita  
Pazienza del cuor-di-gesù:  
Mio tra crescermi e dormienza  
Pulviscolo d'onnipresenza –.<sup>45</sup>

Tutto è lì, in quei pochi versi, tra Giorgio Morandi e Teilhard de Chardin<sup>46</sup>, in quella clausola che è voto e compimento: «Bruciare alla speranza / Breve lume, nuda stanza» (*Fortezza*, 9).

<sup>44</sup> Id., *Attimo e punto*, da *Eresia della sera*; in M00, p. 1142.

<sup>45</sup> Id., *Fortezza*, 9; in M00, p. 873.

<sup>46</sup> Id., *La rivoluzione non è tascabile*. In *La letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 41-44.



## «Il cattivo lettore»: sul Montale di Giudici

Niccolò Scaffai

### I. Premessa

Tra le poesie più citate di Giudici, *Il cattivo lettore* è un efficace esempio del legame necessario tra lirica e critica che caratterizza un'area centrale, per qualità e quantità, della poesia novecentesca.<sup>1</sup> Una concomitanza, quella tra poesia e critica, che nel caso di Giudici diventa anche auto-critica e rispecchiamento distintivo, come diremo. Ho usato la parola 'area' anziché 'linea' perché il rapporto che s'instaura tra i poeti interessati non è diretto, univoco e progressivo, come l'immagine della linea potrebbe suggerire; è piuttosto una zona di prossimità, percorribile in diverse e più o meno oblique direzioni, a partire da elementi comuni ma diversamente assimilati.

Che molti di quegli elementi provengano dalla poesia di Montale, lingua comune per gli autori delle generazioni successive, è una circostanza fin troppo ovvia; ma fra di loro Giovanni Giudici è quello che, probabilmente, ha tracciato con più evidenza la propria traiettoria, l'unico forse a renderla parte integrante dei propri espliciti contenuti di poetica. Voglio dire che il percorso di Giudici attraverso Montale non è ricostruibile solo per mezzo dei riscontri intertestuali, di cui pure si terrà conto; ma è indicato dall'eloquente segnaletica che Giudici stesso ha collocato sulla strada della propria poesia. L'evidenza dei segnali montaliani dipende anche dalla componente metapoetica, o meglio metalinguistica dello stile di Giudici; il che equivale a dire che l'autore, mentre espone, mette a distanza i propri temi e oggetti per meglio circoscriverli e valutarli (come spesso accade quando un poeta compie un gesto metaletterario).

C'è di più: Giudici non appartiene alla categoria dei poeti – di cui invece fa parte Sereni, ad esempio – che hanno compreso le proprie mature ragioni e il mondo fisico che li circondava attraverso le parole e le immagini di Montale; è piuttosto un poeta che ha tentato, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta e poi soprattutto nel corso dei Sessanta – di portare in evidenza un Montale meno canonico, che somigliasse all'idea di poesia che Giudici stesso stava elaborando: diciamo, per brevità emblematica, poesia come *vita in versi*.

<sup>1</sup> Ho trattato questo tema nel mio *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2023.

Il risultato è stato quello di non collocarsi sulla linea del maestro, ma di spostare Montale stesso nella propria area di competenza, neutralizzando la forza d'attrazione esercitata dal polo magnetico delle *Occasioni*. Ma neutralizzare non vuol dire evitare: anzi, come mostra proprio *Il cattivo lettore* è solo saturando i versi di montalismi espliciti, prelevati soprattutto dalle *Occasioni*, che si può sabotare la macchina del canone. Anche in questo senso, quello cioè della saturazione, Giudici impone una torsione satirica al proprio rapporto con Montale – e del resto nel titolo *Satura* non manca anche questa risonanza. Com'è noto, Giudici stesso ha parlato di una «lunga nostalgia della satira», rievocando ciò che Montale gli aveva confidato durante una passeggiata sul Lungodora di Ivrea, intorno al 1957: «non è detto che la poesia di domani debba essere necessariamente una poesia lirica» avrebbe affermato Montale, «potrebbe essere anche, non so, una poesia satirica».<sup>2</sup>

## II. «*Il cattivo lettore*»

Dopo questa premessa, leggiamo dunque la poesia:

Un poeta virile finalmente  
per chi tenero si sentiva!

Bassarè già in Ceccardo – ma da te  
ebbe un carro sonoro incubi d'oro gore  
e i folli mugholi sdrucchiola decisiva...

E il giro di trottola  
il perno l'acre tizzo lo scrimolo il distorto  
barbaglio il rombo il gorgo – bevuti senza riguardi  
pozione giovanile passione – il verbo *resta*,  
l'avverbio *tardi*.

Poesia non dà poesia la strada non era questa.

Ah Cireneo Montale  
la gloria molesta  
del nostro leggerti male!<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Due incontri con Montale*, in G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, a cura di M. Cappello, Ledizioni, Milano 2022, pp. 327-328.

<sup>3</sup> G. Giudici, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2021, p. 141; salvo diversa indicazione, le citazioni dei testi poetici sono tratte da quest'edizione.

La poesia, datata '1965', è inclusa nella raccolta *Autobiologia* (Mondadori, 1969), dove si trova in settima posizione nell'ordine progressivo. Prima dell'ingresso in raccolta, era stata pubblicata nella rivista «Letteratura», nel numero del gennaio-giugno 1966, e nel volume *Omaggio a Montale* a cura di Silvio Ramat.<sup>4</sup> Nella versione del '66, l'ordine delle prime due strofe era invertito; nella redazione definitiva, invece, la seconda e la terza strofa inquadrano la sequenza dei riferimenti intertestuali. Fanno da cornice un incipit e un explicit in cui sono esposte dapprima le reazioni alla scoperta della poesia montaliana (strofa 1); poi, dopo una sentenziosa presa di distanza (strofa 4), la palinodia che il «cattivo lettore» rivolge a sé stesso e alla sua generazione, responsabile di una ricezione parziale, sbagliata. La nuova configurazione distribuisce dunque le strofe dando una profondità temporale alla relazione del poeta con il suo modello: si sottolineano, insomma, un prima e un dopo, separati dalla sequenza incantatoria di immagini, parole, ritmi (gli sdruccioli) montaliani.

Questi elementi provengono, come accennavo, in gran parte dalle *Occasioni*: i sintagmi individuati dal «cattivo lettore» rimandano infatti a *Corrispondenze*, *Palio*, *Alla maniera di Filippo De Pisis...*, *Eastbourne*, *La speranza di pure rivederti...*, cui si sommano altre multiple occorrenze per termini come «rombo» e «gorgo» (montalismi ricorrenti, ma già attestati nel vocabolario della poesia ligure, che ha un capofila proprio in quel Ceccardo evocato al v. 3); e come la stessa «gloria», che richiama soprattutto *Gloria del disteso mezzogiorno* negli *Ossi di seppia*. Montale non si spinge mai ad associare la parola a un aggettivo come «molesta», che in Giudici le sta accanto in una relazione ossimorica; ma certo anche per Montale la gloria – o il «gloriarsi» – è una condizione esterna all'io, provvisoria, spesso vana: si veda, ancora negli *Ossi*, *Sarcofaghi I*: «Mondo che dorme o mondo che si gloria / d'immutata esistenza, chi può dire?»). Il «verbo *resta*, / l'avverbio *tardi*» richiamano l'uno soprattutto la clausola della *Casa dei doganieri*, «Ed io non so chi va e chi resta» (come garantisce la rima con «questa», attiva sia in Montale sia qui in Giudici, dove è appunto ribadita, da «molesta»); e si veda al proposito il quarto movimento di *La stazione di Pisa* (vv. 20-22: «Dello scatto / notturno degli scambi solo un segno / d'aria resta, vibrante esigua eco», per di più in un contesto in cui si risente l'eco montaliana, per la presenza di tessere lessicali (la raffica, le erbe tenere), di movenze sintattico-discorsive («Ma il vento della sera non è questo») e di scenario, caratterizzato da un'atmosfera tragico-esistenziale.

L'altro elemento, cioè l'avverbio «tardi», rimanda invece a vari luoghi delle *Occasioni*, da *Dora Markus II* («Ma è tardi, sempre più tardi») a *Bank Holiday* («Si fa tardi. I fragori si distendono»); ma anche degli *Ossi*: per esempio *Forse un mattino...* («Ma sarà troppo tardi») e della *Buferà (Lungomare*: «Troppo tardi // se vuoi esser te stessa!»). In tutti i casi, più che l'individuazione della fonte valgono la situa-

<sup>4</sup> Mondadori, Milano 1966.

zione esistenziale e lo scorcio narrativo che quelle parole fanno sospettare al lettore; precisamente ciò che aveva colpito Vittorio Sereni, che nella memorabile recensione alle *Occasioni* del 1940 aveva parlato di «brani d'un trascorso dialogo – di parole davvero pronunciate, a suo tempo un po' facili, come i commossi discorsi umani», «trasvalutati» per via di tensione e a rischio di oscurità: non a caso, Sereni sceglierà proprio il finale di *Dora Markus* – «Ma è tardi, sempre più tardi» – per esemplificare quel referto.<sup>5</sup>

Ebbene – questo sottintende Giudici – quella tensione e oscurità (o diciamo: difficoltà), con i relativi emblemi lessicali, non sono più gli strumenti attraverso cui mettere la vita in versi: poesia non dà poesia. Il difetto non consiste tanto nella postura aristocratica di Montale, e neppure nell'adozione di uno stile alto, tragico; per Giudici, trovarsi a scrivere dopo Montale non significa immaginarsi senza o disporsi contro Montale (in questo, la dialettica di Giudici è diversa dalla presa di distanza di Fortini, e lo è a maggior ragione dalla aperta critica di Pasolini nei confronti di Montale).

Piuttosto, l'errore è aver creduto, all'inizio, che quello stile potesse ancora funzionare come filtro percettivo della realtà e che quella postura potesse ancora essere assunta dai poeti della generazione venuta *dopo*, illusi che quell'adesione potesse valere di per sé la gloria della poesia (da scrollarsi più tardi di dosso, come un costume ingombrante, molesto). Per cui leggere «male» la poesia montaliana vuol dire simularne condizioni suggestive non più verificabili, soggettivamente e storicamente; e allo stesso tempo significa ridurre quella poesia a tali suggestioni, senza riconoscerci altro, cioè quel che Giudici, come vedremo, vorrà intuire nel *vero* Montale.

Sarà lo stesso Giudici a constatarlo: «Eugenio Montale è stato, nella poesia italiana, l'ultimo grande poeta che abbia potuto permettersi un rapporto consapevolmente “attivo”, una posizione eretta, verticale, rispetto all'orizzontalità e alla “passività” della scrittura e dei suoi materiali (il segno, la pagina, la lingua); la posizione dell'artefice che governa, che costruisce, amministratore consapevole della parola, lirico per eccellenza».<sup>6</sup> «Siamo di fronte alla fine di quella lingua in cui ancora poteva esprimersi Montale», scrive Fortini, citato da Giudici nel saggio *Un paese di dialettanti*.<sup>7</sup>

Quel «governo», quella «amministrazione consapevole» sembrano legarsi all'immagine del «poeta virile» su cui si apre *Il cattivo lettore*. Ma è rilevante che, nel passaggio da quei primi versi agli ultimi, anche l'immagine stessa di Montale cambi, insieme alla coscienza del poeta-lettore; non più signore della lirica, Montale – ora

<sup>5</sup> V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»* [1940], in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. 817.

<sup>6</sup> G. Giudici, *Montale: per un anniversario* [1982], in Id., *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Mondadori, Milano 1985, p. 193.

<sup>7</sup> Ivi, p. 115.

chiamato per cognome, come a volerlo familiarizzare; il «cireneo» Montale, dicevo, porta sulle spalle la croce della poesia, il peso della tradizione da lasciare alle generazioni successive, e forse anche il peso degli stessi errori, della stessa molestia di quei poeti più giovani che cercavano in lui una risposta impossibile, una fede insostenibile. A questo riguardo è di qualche rilievo il fatto che Giudici abbia intitolato *Ciò che non siamo* una sua poesia del 1984, in *Save our souls*, ricordando così a sé stesso che Montale non era mai stato poeta di certezze positive, ma semmai di affermazioni negative.

Attraverso la ‘cristianizzazione’ del Montale cireneo – anche nel senso del realismo cristiano definito da Auerbach – Giudici fa del poeta delle *Occasioni* una figura di convergenza tra *sublime d’en haut* e *d’en bas*, o del rovesciamento dell’uno nell’altro, che ha un rilievo importante nella sua meta-poetica. È un nodo, quello implicato dall’immagine di un Montale che non si eleva sulla contingenza ma ne è umilmente gravato, che lega *Il cattivo lettore* alle cruciali riflessioni sullo stile che Giudici ha scritto nel saggio *La dama non cercata*, composto nell’ambito della discussione sul Grande Stile promossa da Gian Luigi Beccaria per la rivista «Sigma» (XVI, 1983). Per Giudici, il Grande Stile corrisponde a una «naturalzza» (anzi alla «naturalzza dell’innaturale»), come la definisce, citando come esempi il Manzoni degli *Inni sacri* e un poeta quale Saba, non meno importante per lui di Montale);<sup>8</sup> corrisponde – scrive – a un’idea di «lingua attiva», cioè di lingua che «non accetta [...] di essere da noi governata, usata, parlata, scritta *ad libitum*; si degna, in rare circostanze, del contrario: governarci, usarci, parlare *noi a noi* (parlarci nel doppio senso – accusativo e dativo – di *ci*). La lingua scarsamente governata (governata con accorta *nonchalance*) ripaga l’“innocenza” del suo operaio».<sup>9</sup> Di conseguenza, verso la fine del saggio, Giudici può affermare che «Sì, il Grande Stile può mimare anche i modi della prosa, della più disarmata comunicazione, a patto che ci sia altro (naturalmente) al di là».<sup>10</sup>

### III. Il «vero» Montale

Non sarebbe improprio fare di quest’ultima frase una definizione della poesia satirica, cioè del «rovescio» della poesia lirica quale si compie proprio nell’opera del secondo Montale, da *Satura* in poi. Ma già prima che tale rovesciamento avvenisse,

<sup>8</sup> Cfr. S. Morando, *Il ritratto che qui vedete...: su Giovanni Giudici e Umberto Saba*, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita: la figura e l’opera di Giovanni Giudici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 53-81.

<sup>9</sup> Poi nel volume omonimo: Giudici, *La dama non cercata* cit., p. 43

<sup>10</sup> Ivi, p. 45.

Giudici aveva fermato l'attenzione su una zona dell'opera montaliana che ne prefigurava certi sviluppi tardi, la zona cioè della prosa-prosa in cui si situa la prima raccolta dei racconti montaliani, *Farfalla di Dinard* (1956). Nello scritto *Montale scopre Montale?* (uscito in «Comunità» nel febbraio del 1961, poi in *La letteratura verso Hiroshima*), Giudici si propone di scagionare il poeta dalle colpe dei suoi cattivi lettori, attribuendo ai racconti della *Farfalla* una funzione paradossale: quella cioè di esprimere le ragioni del «vero» Montale. «Noi crediamo» scrive Giudici «che Montale si sia risolto alla pubblicazione di queste prose, proprio per difendere, attraverso queste prose, la sua poesia, la poesia (intendiamo) del “vero” Montale contro le deformazioni del “falso” Montale inventate da una generazione di lettori tanto appassionati quanto malaccorti, tanto annebbiati quanto presuntuosi». <sup>11</sup> Una generazione di lettori, anzi di «cattivi lettori» (come li definisce proprio in questo saggio, anticipando la formula che diventerà poi il titolo della poesia), <sup>12</sup> cui Giudici si sottrae ora dando di Montale un'interpretazione basata su alcuni concetti, corrispondenti ad altrettante parole-chiave della stessa poetica giudiciana: «semplicità», prossima a quella autenticità di cui parla in *La dama non cercata*; «alienazione» («Montale è stato come nessun altro il poeta dell'alienazione»), <sup>13</sup> da cui trae spunto una poesia della *Vita in versi*, cioè *Mi chiedi cosa vuol dire*: “Mi chiedi cosa vuol dire / la parola alienazione”; e soprattutto «biografia» (e «autobiografia»), richiamate anche per via di memorie infantili, famigliari, lariche (*Voce giunta con le folaghe*), che ben rientrano nel repertorio della poesia di Giudici, anche sulla scia della comune ascendenza ligure (nel saggio si allude a quel Ceccardo che, come abbiamo visto, torna nei versi di *Il cattivo lettore*). «*Farfalla di Dinard*» si legge alla fine del saggio «ha nella parte conclusiva questo preciso rimando al mondo di partenza di quella autobiografia *in nuce* che potrebbe essere (come *La Bufera*, nei momenti più alti, ci rimanda agli *Ossi di seppia* piuttosto che alle *Occasioni*), recupero definitivo e sintesi d'una condizione integralmente e interamente umana, nel “vuoto inabitato / che occupammo e che attende fin ch'è tempo / di colmarsì di noi, di ritrovarci”». <sup>14</sup>

Tra gli obiettivi, c'è quello di ridimensionare l'importanza di tratti tipicamente montaliani – particolarmente sottolineati dalla vulgata critica – come l'allusività simbolica e il correlativo oggettivo; di conseguenza, per il cattivo lettore redento, *Le occasioni* non possono essere considerate «il più grande libro di Montale, proprio perché corrispondono al momento storico obiettivo – la dittatura fascista – in cui più difficile era per tutti e naturalmente anche per un poeta esprimere il proprio pensie-

<sup>11</sup> Giudici, *La letteratura verso Hiroshima* cit., p. 315.

<sup>12</sup> Ivi, p. 320.

<sup>13</sup> Ivi, p. 320.

<sup>14</sup> Ivi, p. 324.

ro».<sup>15</sup> Il giudizio conta come referto di una soggettiva negazione (*Verneinung*), alla luce della quale individuare e interpretare i rapporti intertestuali delle poesie Giudici con quelle di Montale.

#### IV. Intertestualità

Tali rapporti si dispongono in due ordini, che definirei l'uno spontaneo, l'altro riflesso, grossomodo consecutivi lungo l'arco temporale in cui si sviluppa la poesia di Giudici. Al primo ordine corrisponde una generica adesione, della memoria se non dell'ideologia poetica; al secondo un atteggiamento di consapevolezza critica, che si spinge fino alla ripresa metalinguistica (dove per «lingua» s'intende il linguaggio, il vocabolario montaliano). *Il cattivo lettore* è, a questo livello, il punto di massima tensione; ma ci sono anche altri casi, come *Anch'io*, nella *Vita in versi*, in cui ricorre – in corsivo – il sintagma «*la ninfale / Entella*», proveniente dalla montaliana *Accelerato* (nelle *Occasioni*). La proverbialità della lingua e dell'*imagery* montaliane diventano già, in prospettiva, voce di una generazione – quella dei padri, trascorsa, inattuale, ma proprio per questo profondamente incisa nell'idioletto biografico-poetico su cui s'impone lo stile del Giudici maturo.

In effetti, questa intertestualità riflessa si attua proprio in coincidenza dello snodo tra *La stazione di Pisa* (1955), in cui sono ancora numerosi i montalismi organicamente assimilati nella lingua del primo Giudici, funzionali a un'espressione ancora stilisticamente sostenuta; e *La vita in versi*, che dieci anni dopo risponde a un'altra idea di stile, coerente con i saggi di cui abbiamo parlato.

Mi limito qui a segnalare alcuni luoghi del primo Giudici particolarmente esposti all'influenza montaliana, prelevando qualche esempio dalle poesie più antiche accolte in *Prove del teatro (1953-1988)*, tra cui quelle appunto della *Stazione di Pisa* (di seguito indicata con la sigla SP):<sup>16</sup>

SPI: «il segnale / convulso del diretto» < *Addii, fischi nel buio...*: «fioca / litania del tuo rapido» (cfr. anche analogia dello scenario ferroviario);

SPII: «Non ero Giona sepolto nell'umido / respiro dello squalo: fu un vapore / d'uomini che m'accolse» < *Ballata scritta in una clinica*: «ma buio, per noi, e terrore / e crolli di altane e di ponti / su noi come Giona sepolti / nel ventre della balena» + *Il ventaglio*, per il sintagma «giostra d'uomini»;

<sup>15</sup> Ivi, p. 322.

<sup>16</sup> Per una schedatura dei richiami intertestuali di Montale in Giudici (e in altri poeti del secondo Novecento), cfr. G. Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pacini Fazzi, Lucca 2002.

SPIII: ultimo verso: «di quasi-morti e del pane di guerra» < *La frangia dei capelli*: «la guerra dei nati-morti»;  
 SPV: «il nome / della stazione – Pisa! – quando s’aprono / le porte» < *Buffalo*: «Mi dissi – Buffalo / - e il nome agi»;  
 SPVI: «A Vienna / la tempesta ha sconvolto il buio regno / dei topi nelle fogn» < *L’arca*: «La tempesta di primavera ha sconvolto / l’ombrello del salice» (+ eventualmente *La speranza di pure rivederti*: «a Modena, tra i portici»; *Madrigali fiorentini II*: «Se s’infognano / come topi di chiavica i padroni»;  
 SPVII: «Antichi volti / che mi tacquero accanto, oh non cedete / al martello implacabile del tedio», cui possono corrispondere vari luoghi montaliani: «oh ch’io non oda / nulla di te» (*Su una lettera non scritta*); «oh non turbar l’immondo / vivagno» (*Il tuo volo*); «oh non seguirlo nel suo rapinoso / volo» (*Per un omaggio a Rimbaud*); *Non recidere, forbice, quel volto*;  
*Un’altra voce*: «un altro / fuoco vibra nell’aria» < *Crisalide*: «Vibra nell’aria una pietà per l’avide / radici»; *Non rifugiarti nell’ombra*: «Ci muoviamo in un pulviscolo / madreperlaceo che vibra».

Ma se nel Giudici dei primi anni Cinquanta è prevedibile la presenza di una fitta rete di richiami montaliani, lo è meno nelle opere successive. Proprio per questo, è notevole che *La vita in versi*, per decisione dello stesso Giudici collocata all’inizio dell’opera raccolta nel «Meridiano»,<sup>17</sup> si apra con una poesia come *Sperimentale*, connotata da evidenti tracce montaliane:

Intuisce determina inventa –  
 inascoltato Keplero sperimenta:  
 supponi punto retta sfera – orbita  
 che l’includa e sorpassi,  
 seguila fino in fondo e troverai  
 la cometa in viaggio a un «Pax in terra»  
 [...]  
 Supponi un altro punto un’altra meta  
 retta sfera – un’altra orbita che  
 tutto includa intersechi sorpassi,  
 chiedi in prestito il numero che manca  
 alla certezza – al crocevia, un cartello. (*Sperimentale*, vv. 1-6; 12-18)

Innanzitutto la sequenza dei tre verbi iniziali («Intuisce determina inventa», v. 1; poi duplicata da «includa intersechi sorpassi», v. 14), in cui si risente l’eco dei *Limoni* («la mente indaga accorda disunisce»); ma poi soprattutto la successiva immagine dell’«orbita», che riprende con evidenza la montaliana *Arsenio*:

<sup>17</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco. Con un saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano 2000.

Giudici, *Sperimentale*: «orbita / che l'includa e sorpassi, / seguila fino in fondo»; «Supponi un altro punto un'altra meta / retta sfera – un'altra orbita che / tutto includa intersechi sorpassi» < Montale, *Arsenio*: «È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo. / Discendi all'orizzonte che sovrasta / una tromba di piombo, alta sui gorghi».

In Montale, l'orbita della cometa (parola e immagine che ricorre in *Ballata scritta in una clinica*: «la folle cometa agostana») appartiene alla dimensione del miracolo; ma la poesia di Giudici non si concentra sulla capacità evocativa dell'epifania, nell'istante in cui si compie il privilegio conoscitivo del soggetto. Il tema della poesia è piuttosto il confronto tra la sfera razionale e «sperimentale» appunto (espressa attraverso le azioni mentali nelle sequenze) e un connotato metafisico, sì, ma più culturale («Pax in terra») che gnoseologico. Ed è un 'miracolo' visto anche dal basso (i tassi e le volpi dalle tane), che non si muove solo nei cieli del sublime.

Anche la seconda poesia della raccolta, *L'intelligenza col nemico*, esibisce qualche segnale montaliano, in coincidenza con il motivo del miracolo (a sua volta ricorrente nel canzoniere di Giudici), della ricerca di una «maglia rotta»:

Come piega minore intelligenza  
al suo vertice e si rassegna il giorno  
in ombra, in luce la notte, che sfiora  
per inerzia un traguardo e arretra senza  
flettere l'arco del solstizio...

È aperta

la chiesa solo il sabato al tardivo  
penitente (*L'intelligenza col nemico*, vv. 1-7)

Si noti, al v. 5, la presenza dello scalino preceduto dai tre punti di sospensione, stilema grafico-metrico immediatamente riconducibile a Montale. Echi si percepiscono anche nell'incipit della successiva *Lasciando un luogo di residenza* («Fumo, non nebbia padana, ma fumo / di fabbriche si sfiocca / clandestino nel maltempo e marcisce / le cellule»), soprattutto per la voce verbale «sfiocca» (cfr. le montaliane *L'orto*, «sfioccano»; e *Stanze*, «sfioccate»); e per «maltempo», che insieme a «cellule», suscita la memoria di *Notizie dall'Amiata I*: «Il fuoco d'artificio del maltempo / sarà murmure d'arnie a tarda sera [...] e ti scrivo da qui, da questo tavolo / remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio» (corsivi miei). Una movenza sintattica montaliana è anche in *Dal suo punto di vista*, ancora nella prima parte della *Vita in versi*: «Altro non c'è / fuori che questo, vero disponibile», da confrontare con *Spesso il male di vivere...*: «Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza». Poco dopo, l'explicit di *Mi chiedi cosa vuol dire* («ciò che resta non sei te») può ricordare *Iride*, «ma se ritorni non sei tu».

Come interpretare queste ricorrenze in un autore che, a quell'altezza, si è già emancipato dal modello, sia sul piano della riflessione critica, sia su quello dell'effettiva espressione poetica, condotta ora fuori dalle suggestioni tematico-lessicali trasmesse da Montale? È vero che tali ricorrenze si trovano in percentuale minore rispetto a quelle presenti nelle prime poesie; ed è vero anche che non tanto *Le occasioni*, quanto *Ossi e Bufera* offrono la maggior parte dei riscontri, a conferma di quanto dichiarato da Giudici nei saggi. Direi, in conclusione, che quelle residue ma chiare tracce montaliane sopravvivano nella *Vita in versi* (e dunque aprono di fatto il *liber* di Giudici, definitivamente composto nel «Meridiano» secondo una volontà d'autore) proprio perché Montale è divenuto parte di quella autobiografia poetica, non più modello imposto d'autorità, ma – con le parole dello stesso Giudici – figura di una «condizione integralmente e interamente umana».

«Inarrivabile il bene». La vita in versi di Giudici  
tra Fortini e de Martino

Fabio Moliterni

I. Gestione ironica e bricolage

Vorrei impostare un breve ragionamento sulla valenza antropologica o politica, latamente extra-letteraria, dei dispositivi testuali presenti nella *Vita in versi*, riportandoli ai materiali di costruzione della scrittura saggistica di Giudici, e più precisamente all'altezza di alcuni articoli pubblicati sui «Quaderni piacentini» tra il 1964 e il 1965. In particolare, tenterò di misurare l'eco o i riverberi reciproci tra certe strategie retoriche che informano la scrittura poetica degli anni Sessanta e i temi che occupano la riflessione critica di Giudici in un articolo del dicembre 1965, *L'ottica della morte*, e in quello intitolato *La gestione ironica*, dell'ottobre-dicembre 1964, entrambi riuniti nella raccolta *La letteratura verso Hiroshima* sin dalla prima edizione del 1976. Come ha scritto molto bene Massimiliano Cappello, c'è una domanda fondamentale che i versi e i saggi di Giudici affrontano attraverso questo palinsesto polimorfo di scritture – un palinsesto che sul piano contestuale e retorico dovrebbe comprendere anche le interviste, i carteggi, i materiali d'archivio relativi agli appunti di diario, le agende e i quaderni compilati in questi stessi anni. La domanda è la seguente: «In che modo [...] è possibile contestare la società storica in cui ci si trova a vivere per tramite della sua istituzione letteraria?».<sup>1</sup>

Nella *Gestione ironica*, come è noto, Giudici esponeva il suo programma poetico instaurando un confronto tra poesia e prassi politica, di fronte a una realtà, quella borghese e neocapitalistica, «[...] che esige nuove significazioni».<sup>2</sup> «Il fare poetico si esplica al livello della conoscenza della realtà [...], mentre la prassi tende a modificare concretamente la realtà. Ma l'uno e l'altra esigono con la realtà un rapporto che sia il più diretto possibile, pur non potendo prescindere da certe mediazioni [...], nel rischioso rapporto», continua Giudici, «che conoscere poetico e prassi politica

<sup>1</sup> M. Cappello, *Quel passo un po' dinoccolato. La letteratura verso Hiroshima, mezzo secolo dopo*, in G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, a cura di M. Cappello, Ledizioni, Milano 2022, p. 32.

<sup>2</sup> G. Giudici, *La gestione ironica*, ivi, p. 257.

hanno con le rispettive forme istituzionali».<sup>3</sup> Il compito dello scrittore in versi sarà quello di «prendere atto dell'arretratezza della forma istituzionale linguistica o metrico-prosodica rispetto alla realtà del suo proprio fare, [...] inventando o innovando» una nuova lingua, in un'operazione «per molti aspetti simile al *bricolage* [...], arricchendo e integrando la convenzione linguistico-letteraria prevalente di elementi e usi lessicali e sintattici attinti a zone diverse e assumendoli a livello della letterarietà».<sup>4</sup> La «gestione ironica della forma istituzionale», intesa come «proposta di comportamento globale», vale insomma come «sospensione o negazione di riconoscimento»: «gestire, senza esserne gestito, gli strumenti della gestione».<sup>5</sup>

Attribuire alla forma istituzionale «un ossequio, un riconoscimento, tanto chiaramente formale da apparir menzognero, ossia ironico», significa «parlare nel linguaggio complice il linguaggio liberatore, questo costruendo, inventando, sulla morte di quello».<sup>6</sup> Riecheggia qui il nesso, paradossale e dialettico, tra autentico e inautentico, che Fortini stabilisce sotto il segno di Adorno nella sua riflessione intorno all'istituto della metrica: «L'istituzione metrica è l'inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva».<sup>7</sup> «Da ciò che non si ama», conclude Giudici con uno dei suoi caratteristici ictus gnomico-sapientziali che attraversano anche la sua scrittura saggistica, «il più delle volte giunge la verità».<sup>8</sup>

Come ci informa ancora Cappello,<sup>9</sup> nella versione dell'articolo pubblicata sui «Quaderni piacentini», il passaggio dedicato al *bricoleur* e al *bricolage* riportava una nota con un rimando al libro di Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, pubblicato dal Saggiatore nel 1964, e introdotto in Italia dagli ambienti che facevano capo alla nuova etnologia di de Martino e alla fenomenologia di Enzo Paci. Il nesso tra scienze sociali, prassi e attività letteraria, tra scrittura in versi e *bricolage*, tra religione e pensiero mitico, rappresenta a quell'altezza cronologica una traiettoria che investe la riflessione di Giudici, il quale conosce il pensiero di Lévi-Strauss grazie alla mediazione di Fortini. Scriveva Lévi-Strauss:

Sopravvive fra noi una forma di attività che, sul piano tecnico, ci consente di renderci conto abbastanza bene delle caratteristiche, sul piano speculativo,

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ivi, p. 261.

<sup>5</sup> Ivi, p. 265.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 262-264.

<sup>7</sup> F. Fortini, *Metrica e libertà* [1957], in Id., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 334.

<sup>8</sup> Giudici, *La gestione ironica* cit., p. 266.

<sup>9</sup> Cappello, *Note ai testi*, in Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975* cit., p. 417.

di una scienza che preferiamo chiamare “primaria” anziché primitiva: questa forma è di solito designata col termine *bricolage*. [...] Osserviamolo all’opera: per quanto infervorato dal suo progetto, il [...] modo pratico di procedere [del *bricoleur*] è inizialmente retrospettivo: egli deve rivolgersi verso un insieme già costituito di utensili e di materiali, farne e rifarne l’inventario, e infine, soprattutto, impegnare con esso una sorta di dialogo per inventariare, prima di sceglierne una, tutte le risposte che l’insieme può offrire al problema che gli viene posto. Egli interroga tutti quegli oggetti eteroclitici che costituiscono il suo tesoro, per comprendere ciò che ognuno di essi potrebbe “significare”, contribuendo così alla definizione di un insieme da realizzare.<sup>10</sup>

E concludeva, proprio in riferimento all’attività (alla prassi) poetica: «La poesia del *bricolage* nasce anche e soprattutto dal fatto che questo non si limita a portare a termine, o ad eseguire, ma “parla”, non soltanto con le cose, [...], ma anche mediante le cose: raccontando attraverso le scelte che opera tra un numero limitato di possibili, il carattere e la vita del suo autore. Pur senza mai riuscire ad adeguare il suo progetto, il *bricoleur* vi mette sempre qualcosa di sé».<sup>11</sup> La dimensione «retrospettiva» intrinseca all’attività del *bricoleur*, intesa come ossequio solo apparente a una norma, come gestione e trattamento ironico dei codici della tradizione e dell’istituzione lirica («un insieme già costituito di utensili e di materiali», «un numero limitato di possibili», scriveva Lévi-Strauss), è il procedimento di lavoro che nella *Vita in versi* permette a Giudici di sottoporre la mediazione letteraria a una scomposizione interna, per arrivare a un decentramento dei confini monologici della lirica tradizionale, a un’ipotesi di poesia sociale e comunitaria: «Pertanto», scriveva Giudici nell’articolo del 1964, «è inevitabile riconoscere [...] che lo scrittore in versi porta nel suo fare, nella sua ricerca, nel suo progetto, nella sua ambizione di conoscenza poetica, i segni del mondo che lo circonda, della società in cui vive, della sua eredità culturale, della sua civiltà e della sua classe, della sua nazione e del suo ceto».<sup>12</sup>

Potremmo sostenere che l’elemento strutturante della poesia di Giudici nella *Vita in versi* è la varietà delle forme sperimentate: una varietà di «oggetti eteroclitici», per ricorrere ancora al lessico di Lévi-Strauss, che non interessa solo il piano microtestuale, ma anche i generi e i codici dell’istituzione lirica qui convocati e «inventariati» per costruire una nuova lingua poetica. Una lingua all’altezza di una «realtà in movimento», scrive Giudici nella *Gestione ironica*, e come effetto di un uso esibito, straniante e dinamico degli stessi materiali ereditati dalla tradizione: «Quando la rivoluzione non è possibile e l’intervento riformatore si prospetta inefficace, la ge-

<sup>10</sup> C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, il Saggiatore, Milano 2003, pp. 49-50.

<sup>11</sup> Ivi, p. 51.

<sup>12</sup> Giudici, *La gestione ironica* cit., pp. 264-265.

stione ironica è un tipo di approccio che non compromette la volontà organizzante, differenziante, del soggetto, non la isola dalla realtà del suo tema». <sup>13</sup>

Nella *Vita in versi* i materiali o i codici della tradizione lirica si dispongono in una dialettica aperta e fluida di coerenza e discontinuità, in un disegno macrotestuale stratificato e ondivago, non lineare, interrotto, complicato o smentito da spunti e condensazioni di carattere centrifugo e frammentario. Viene alla luce un orizzonte sincronico di riprese, di calchi e destrutturazioni delle forme codificate, tanto sul piano metrico-prosodico quanto a livello lessicale e sintattico, e persino rispetto alla storia dei generi letterari adoperati: dall'epistola in versi (penso ai *Versi per un interlocutore*, *Guarderò indietro*, *Quindici stanze per un setter*) ai modi del poemetto satirico (*Dal suo punto di vista*): dal *divertissement* tratto dalla cronaca (un esempio è *Giustizia per Rebecca Levanto*) fino alle intonazioni dell'inno; e ancora: dal racconto in versi all'apologhetto, dall'aneddoto all'invettiva. La frequente occorrenza di forme disfemiche per colmare il divario tra scritto e parlato si affianca a una lingua non convenzionalmente prosastica, perché al di qua di intenti direttamente parodici, che pure non mancano nella *Vita in versi*, risente di una linea alta che Zucco e Morando hanno individuato in una costellazione che da Gozzano e Saba arriva a Mario Luzi, passando per un Montale desublimato, senza dimenticare naturalmente gli influssi della poesia angloamericana, da Eliot a Robert Frost. <sup>14</sup>

Le microstrutture del linguaggio lirico sperimentato nella *Vita in versi* rispondono allo stesso procedimento di ricombinazione e dinamizzazione interna della grammatica poetica tradizionale: la dislocazione continua dei punti di vista, sulla quale torneremo; la movimentazione delle strutture enunciative individuata da Laura Neri, <sup>15</sup> la polifonia delle modalità vocali arrivano a coinvolgere anche la componente essenziale dell'architettura del linguaggio, la sintassi, che si attesta in un'alternanza mai pacificata tra i poli dell'incedere paratattico e giustappositivo, con effetti di oralità e di imitazione del parlato (i percussivi nodi iterativi, gli inserti micro-dialogici del discorso diretto o riportato, i disfemismi). E, d'altra parte, colpiscono alcune scelte più ellittiche e reticenti, ipotattiche e convulse che fanno ricorso all'indiretto libero e alla sintassi meditativa, ai continui trapassi e dislivelli dei registri enunciativi, agli scambi di ruolo tra io empirico e io lirico. L'intreccio, precisava Bandini, <sup>16</sup> più che

<sup>13</sup> Ivi, p. 263.

<sup>14</sup> Cfr. R. Zucco, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, «Studi novecenteschi», 45-46, 1993, pp. 171-208; S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 1999.

<sup>15</sup> L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2020, pp. 42-48.

<sup>16</sup> F. Bandini, *Introduzione*, in G. Giudici, *Poesie scelte (1957-1974)*, Mondadori, Milano 1975, p. 12.

l'alternarsi dei modi narrativi e del piano gnomico, didascalico-ragionativo e assertivo, si risolve nel ricorso frequente al referto epigrammatico.

Sono i materiali retorici, eteroclitici e plurali, con in quali Giudici costruisce nella *Vita in versi* una forma di *bricolage* poetico «in situazione», valido per testimoniare, trasfigurare e contrastare il falso benessere della società dei consumi. Ma «l'iter morale [che segna] l'esperienza umana e intellettuale di Giudici», come annotava Giorgio Cesarano, si svolge «nel segno della contraddittorietà»: <sup>17</sup> insieme alla disillusione si fa strada un'ipotesi di riscatto e di resistenza; accanto alla disarmonia del soggetto, ai sentimenti di alienazione individuale nei confronti dell'universo borghese, vibrano i registri «della passione e dell'ostinazione in una fede sempre più esemplarmente difficile», che può alludere a un «Bene venturo», inatingibile o «inarrivabile», «fisicamente irraggiungibile», scriveva Raboni, ma perseguito come riscatto, antidoto e contravveleno comunitario alla «tentazione del non essere», all'annullamento nella morte, che lo stesso Raboni aveva individuato come polo negativo della sua poesia. <sup>18</sup>

È, questo, il vero e proprio asse tematico che percorre *La vita in versi*, dalla proto-storia dell'*Educazione cattolica* al «cuore del miracolo» («Parlo di me, dal cuore del miracolo. / [...] E intanto muoio, per aspettare a vivere»): è la *crisi della presenza*, in termini vicini al pensiero di Ernesto de Martino, l'interrogarsi ossessivo e compulsivo sulla propria identità dimidiata, ai limiti dell'invivibile e dell'indicibile. Un asse tematico e figurale che nella sua opera in versi tracimerà in direzione apocalittica e mortuaria già a partire da *Autobiologia*, quando l'io lirico verrà sottoposto a processi di oggettivazione e scissione, i connotati della comunicazione lirica si alterano in direzione sempre più informale e materica, e si revocano in dubbio il principio di contraddizione, l'ordinario concetto o valore di realtà (ma questa dimensione onirica e visionaria è già presente, in *nuce*, in alcuni testi della *Vita*, come *L'assideramento*; *Roma, in quel niente*).

## II. La crisi della presenza

Il dialogo di Giudici con l'ultimo tempo dell'opera di Ernesto de Martino è ancora una volta mediato dalla «vocazione pedagogica» di Franco Fortini, come è documentato, oltre che dal loro carteggio oggi disponibile grazie alla curatela di Riccardo

<sup>17</sup> G. Cesarano, in *Dissenso e conoscenza. L'opera letteraria di Giorgio Cesarano*, a cura di R. Zucco, «Istmi», 27, 2011, pp. 193-199.

<sup>18</sup> G. Raboni, *Il libro di Giudici*, «Paragone», agosto 1972, p. 147, poi in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 244-248.

Corcione,<sup>19</sup> dalla comune collaborazione ai «Quaderni piacentini» tra il 1964 e il 1965, e cioè ai tempi della lavorazione finale della *Vita in versi*. Penso ad esempio all'articolo che ho citato in apertura, *L'ottica della morte*, pubblicato nel fascicolo del dicembre 1965<sup>20</sup>, nel quale Giudici prende parte al dibattito sulla scomparsa e sull'eredità dell'etnologo napoletano; un dibattito innescato dalla pubblicazione del *Colloquio con Ernesto de Martino* di Cesare Cases, sul numero 24 dell'agosto di quello stesso anno, al quale faceva seguito l'intervento di Fortini intitolato *Gli ultimi tempi*.

Secondo la lettura che Fortini diede di de Martino, la crisi della presenza, il rapporto disforico del soggetto nei confronti della realtà, comportano un tentativo di reintegrazione dei valori e una permutazione del dolore e dello spaesamento in un fare («l'ethos del trascendimento»). Il restauro del potenziale comunitario dell'agire umano prevede l'attivarsi di una ritualità condivisa che alluda a un quadro di rapporti sociali rifondati, consentendo di superare la crisi grazie a strutture comunicative provenienti dalla tradizione. Vi corrisponde, sul piano della letteratura, il ricorso a strutture retoriche ereditate ma rinnovabili a seconda dei casi (è l'attività del *bricolage* secondo Lévi-Strauss). Il presupposto di questa reintegrazione del rapporto fondamentale soggetto-oggetto, scriveva Renato Nisticò, è che «esista un luogo mentale, immaginario, indicato dalla convenzione, un comportamento rituale nelle società umane dove possa avvenire lo scambio fra vuoto individuale e senso della collettività, nonché il rovesciamento del disvalore in valore». Questo luogo rituale, per de Martino, è «il cordoglio istituzionalizzato nelle società arcaiche e nelle culture subalterne; ma può anche essere rappresentato dalla letteratura nelle società cosiddette avanzate».<sup>21</sup>

È un concetto che Ernesto de Martino elabora a partire dalla categoria di «crisi della presenza» instaurata nel *Mondo magico* (del 1948), poi ripresa nella sua trilogia meridionalista (*Morte e pianto rituale*, del 1958; *Sud e magia*, del 1959, e *La terra del rimorso*, del 1961). Dello stile tardo demartiniano, che emergerà solo con la pubblicazione postuma nel 1977 de *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Giudici e Fortini avevano potuto leggere alcune anticipazioni uscite nel dicembre del 1964 su «Nuovi Argomenti», nell'articolo *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*.

<sup>19</sup> G. Giudici, F. Fortini, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Olschki Editore, Firenze 2019.

<sup>20</sup> Giudici, *L'ottica della morte*, in Id., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975* cit., pp. 196-202.

<sup>21</sup> R. Nisticò, *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura*, «Oblio», 34-35, 2019, pp. 9-10.

La produzione letteraria contemporanea si dà, secondo De Martino, all'interno di una crisi della civiltà borghese, «in quanto crisi di valori e rischio di perdita di ogni possibile “patria culturale”: essa esprime un senso di perdita di realtà sia sul piano del soggetto che su quello oggettivo del mondo». «In essa», scriveva de Martino, «uno dei sintomi prevalenti, nelle stilizzazioni dei personaggi e delle visioni del mondo, o nelle rivelazioni autobiografiche dell'io lirico, è la derealizzazione psichica, che si accompagna a una perdita della capacità di progettare il futuro e di fondare qualsiasi valore»:

Qui ciò che c'è di nuovo, ed è implicito nel senso dell'apocalisse, è che il sentimento del perdersi viene attribuito al mondo stesso nella sua consistenza oggettiva oltre che al soggetto percipiente. Nell'analisi dei prodotti dell'apocalittica d'oggi lo storico della cultura e l'antropologo sono quindi chiamati di volta in volta a misurare di quanto l'immediato finire della crisi radicale sia affrontato e oltrepassato nella sua incombenza paralizzante, nella sua attualità indicibilmente disforica, [...] ovvero nel suo furore distruttivo di tutto ciò che vive e vale. Nell'analisi di tali prodotti spetta allo storico della cultura e all'antropologo il compito di determinare, attraverso tale misurazione, il mediato ricostituirsi - oltre la crisi - di un messaggio relativo alla vita e al mondo che continuano e si trasformano, e spetta altresì il compito di indicare quando questo messaggio è incerto o assente, e quando infine, nel silenzio di ogni effettiva comunicazione, ricalca i modi stessi della crisi.<sup>22</sup>

Facendo ricorso alle norme già date, ai rituali e ai codici dell'istituzione letteraria, da intendere come insieme di formule cerimoniali storicamente trasmesse, l'arte è capace di recuperare gli eventi minacciati dall'irrigidimento e dal caos, può curare e guarire «l'incombenza paralizzante della crisi, nella sua attualità indicibilmente disforica»: può dire o esprimere la crisi, e produrre così una rinnovata valorizzazione comunitaria «della vita e del mondo che continuano e si trasformano». Questo processo di valorizzazione si presenta come un vero e proprio circolo ermeneutico dinamico e dialettico, e prevede tre fasi simultanee, intrecciate tra di loro:<sup>23</sup> dapprima investe la scrittura, anche a livello inconscio, su un piano che de Martino definisce «pre-letterario», di riflessione o progettazione poetica, laddove l'artista travalica il disagio interiore e l'alienazione per affermare la sua presenza nel mondo, coi suoi rapporti di forza, i conflitti sociali, le relazioni intersoggettive: ciò che Giudici, nella *Gestione ironica*, aveva definito «i segni del mondo» che circondano il poeta-*bricoleur*, «i segni della società in cui vive, della sua eredità culturale, della sua civiltà e

<sup>22</sup> E. de Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi argomenti», 69-71, 1964, pp. 137-141.

<sup>23</sup> Nisticò, *Ernesto De Martino e la teoria della letteratura cit.*, p. 19.

della sua classe, della sua nazione e del suo ceto». Procedendo da quel primo sforzo soggettivo e progettuale il poeta arriva alla scrittura dell'opera, luogo di scambio simbolico con le strutture di conoscenza poetica del mondo; la terza fase, scrive Nisticò, è quella compiuta dal lettore/interprete che «traduce l'opera dall'ambito meramente estetico a quello della conoscenza, del giudizio etico, dello scambio intersoggettivo e della polemica sociale»<sup>24</sup> (è il livello critico del processo di valorizzazione della crisi della presenza, che Giudici praticava nella sua coeva scrittura saggistica e militante).

«La letteratura serve a ribadire, nei modi dell'immaginario, la presenza dell'uomo nel mondo, una volta che noi diamo per scontata la scissione irricomponibile fra il soggetto e la realtà. È questa frattura a fomentare la crisi», continua Nisticò, «che si manifesta sia nel conflitto fra il soggetto e il mondo, sia fra l'uno del soggetto (il sé) e le sue parti (pulsioni, istanze, sentimenti, desideri, corpo). Ciò che la crisi della presenza toglie all'individuo, il senso della realtà, la letteratura restituisce facendosi essa stessa irrealtà da valorizzare, tipica "destorificazione istituzionale" che carica su di sé il disagio altrimenti inesprimibile nella caoticità del flusso esistenziale».<sup>25</sup> Gli strumenti che consentono al poeta di mettere in crisi il piano oggettivo del mondo e di ricostruire successivamente un universo di valori, di «preservare la propria presenza nel mondo e nel corpo sociale», sono le istituzioni della letteratura, le figure retoriche e «i giochi di ruolo (generi, tecniche, convenzioni, dialettica di tradizione e rinnovamento), nelle quali confluiscono le componenti di origine magica del fatto letterario».<sup>26</sup> Ed è proprio sull'«uso letterario del linguaggio, che è cerimoniale e rituale», inteso come reagente e antidoto alla crisi della presenza e alla minaccia dell'afasia, che si soffermava il Fortini lettore di de Martino.

Nella voce *Classico* stesa per l'Enciclopedia Einaudi (siamo nel 1978), Fortini sottolineava il valore e l'ascendenza rituale della poesia, «forma del rito», scrive Fortini «(culto, celebrazione, liturgia, metrica)», pratica sociale che vale «quale argine delle tendenze disgregatrici».<sup>27</sup> E già nell'intervento pubblicato sui «Quaderni piacentini» nel 1964, poi ripreso in *Questioni di frontiera*, Fortini si chiedeva: «Le relazioni fra creazione letteraria, magia e religione sono malfamate: ma non sarebbe il caso di rivisitarle, proprio dopo quel che De Martino ci ha insegnato? [...]. L'uso letterario del linguaggio, che è cerimoniale e rituale, comporta la polarità consue-

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> F. Fortini, *Classico*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Einaudi, Torino 1978, pp. 192-202, poi in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.



mi ridomando, vorrei sapere, se un giorno sarò meno stanco, se illusioni	20
siano le antiche speranze della salvezza; o se nel mio corpo vile io soffra naturalmente la sorte di ogni altro, non volgare letteratura ma vita che si piega nel suo vertice, senza né più virtù né giovinezza. Potremmo avere domani una vita più semplice? Ha un fine il nostro subire il presente?	25
Ma che si viva o si muoia è indifferente, se private persone senza storia siamo, lettori di giornali, spettatori televisivi, utenti di servizi: dovremmo essere in molti, sbagliare in molti, in compagnia di molti sommare i nostri vizi, non questa grigia innocenza che inermi ci tiene qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene. È nostalgia di un futuro che mi estenua, ma poi d'un sorriso si appaga o di un come-se-fosse! Da quanti anni non vedo un fiume in piena? Da quanto in questa viltà ci assicura la nostra disciplina senza percosse? Da quanto ha nome bontà la paura?	30 35 40
Una sera come tante, ed è la mia vecchia impostura che dice: domani, domani... pur sapendo che il nostro domani era già ieri da sempre. La verità chiedeva assai più semplici tempre. Ride il tranquillo despota che lo sa: mi numera fra i suoi lungo la strada che scendo. C'è più onore in tradire che in essere fedeli a metà.	45

Gli esiti sono quelli di una polifonia centrifuga delle entità enunciative, tra verbi impersonali, prima persona singolare e prima plurale, una funzione dinamica dello sguardo poetico che raccoglie in sé diverse figure situate storicamente («i segni del mondo») come l'io lirico e i «personaggi minori», i bambini, la donna e il cucciolo di cane, gli impiegati, gli uomini anonimi, le «private persone senza storia» (v. 30); «la sorte di ogni altro» (v. 24) accanto alla figura straniante del «tranquillo despota» che ride (v. 47), «qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene» (v. 36). I tempi verbali con i quali sono rappresentate le azioni di questa sorta di piano sequenza tra interni ed esterni borghesi, tra spazio privato e collettivo, sono a loro volta il segnacolo

formale di una ciclicità apparentemente senza scampo, di un tempo sempre-uguale, ribattuto dalla strutturazione anaforica del poemetto, che sta a significare esclusione e stasi, crisi della presenza. Ma è anche una dimensione temporale ed enunciativa di tipo relazionale, gnomica e «corale», come precisava Carlo Ossola,<sup>30</sup> che fuoriesce da ogni ripiegamento esclusivamente soggettivo. Il presente storico dei momenti assertivi, così come nelle tante e incalzanti interrogative, ricade nella tipologia che Harald Weinrich definiva dei tempi commentativi.<sup>31</sup> Ha la funzione di determinare nel lettore un ascolto o una lettura che comportano una partecipazione attiva agli eventi rappresentati.

La strategia retorica che emerge dalla *Vita in versi* è il frutto dell'attività di un *bricolage* ironico nei confronti del repertorio rituale dell'istituzione lirica: qui, ad esempio, nei confronti dell'istituto della rima, con il ricorso allo schema formalizzato delle *coblas capcaudadas* di derivazione provenzale, che pure viene spezzato e movimentato nel passaggio dalla terza alla quarta strofa (vv. 21-27). E produce un regime discorsivo di tipo etico, un'apertura all'alterità sociale e antropologica in grado di includere i sentimenti della viltà, la paura, «la grigia innocenza» (v. 35), la *crisi della presenza*, dentro un cronotopo tutt'altro che statico ma dinamico, instabile e in movimento, del quale si mettono in scena per frammenti, fotogrammi o dettagli visivi la compresenza di voci e punti di vista plurali, le contraddizioni o le aporie del pensiero e le zone grigie del vissuto, le minacce di disgregazione o di dissipazione esistenziale, se non proprio di annichilimento. Che convivono con gli aneliti e i soprassalti civili, gli «indizi fluttuanti» di un tempo altro, «l'ansia di libertà» di cui scriveva Baldacci,<sup>32</sup> la speranza di un nuovo inizio («Dovremmo essere in molti, sbagliare in molti», v. 33; «La verità chiedeva assai più semplici tempere», v. 46). La «gestione ironica», l'adozione obliqua delle forme letterarie codificate, la valenza politica dello sperimentalismo lirico di Giudici trovano qui una manifestazione esemplare.

La sua poesia andrà intesa come un dispositivo testuale polisemico e multifocale: insieme confessione autobiografica e testimonianza civile, meditazione cosmica e antropologica, include carica assertiva e registro narrativo, pluristilismo e polifonia.

<sup>30</sup> C. Ossola, *Giovanni Giudici. L'anima e il nome*, in Giudici, *I versi della vita* cit., p. XII.

<sup>31</sup> H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 75-81.

<sup>32</sup> L. Baldacci, *La poesia di Giudici, uno specchio per l'uomo moderno*, «Epoca», 20 giugno 1965. La formula è ripresa da Giudici in un appunto dell'*Agenda 1965*, 23 giugno, conservata presso l'Archivio Giovanni Giudici, Centro Apice, Università degli Studi di Milano: «Il protagonista della *Vita in versi* non ha avvenire; ma forse un qualche avvenire potranno averlo i personaggi minori, talvolta appena accennati [...], e l'ansia di libertà di cui parla Baldacci».

La presenza in scena dell'io autoriale e la disposizione antagonistica nei confronti della realtà si traducono in un'architettura testuale di tipo mobile e stratificato, che rinuncia a ogni linearità sintattica e ai principi di un'organizzazione spaziale ordinata, perché fa registrare continui slittamenti tra il primo piano e lo sfondo, tra la movimentazione ragionativa del monologo interiore e le forme intermedie del discorso riportato e dell'indiretto libero. È un movimento bipolare che coglieva molto bene Giorgio Cesarano, quando parlava per Giudici di una «tensione che è insieme poetica e ideologica, una tensione che è per intero la molla del [suo] operare, lo anima e lo conforma a tutti i livelli».<sup>33</sup>

Lo sguardo poetico di Giudici è uno sguardo telescopico e microscopico, che si situa dentro e fuori il mondo rappresentato, quello dell'«uomo impiegatizio» e dei ceti medi tra Roma e Milano. È una poesia che parte dal rifiuto di una visione autoreferenziale, egocentrica e auto-riferita della letteratura: oltre che del suo impegno politico e militante, come ho cercato di mostrare, è il frutto di una generosa e rigorosa predisposizione al confronto con discipline non specificatamente letterarie, dall'antropologia al marxismo critico, dalla sociologia della letteratura alla storia delle religioni. E allo stesso tempo, grazie a un'architettura retorica composita, nella quale convivono le forme rituali della tradizione letteraria ricombinate secondo la tecnica del *bricolage*; le modalità colloquiali della sintassi e le focalizzazioni multiple e plurivocali delle strategie enunciative – per fronteggiare i rischi della «derealizzazione psichica e sociale» individuati da de Martino – è una poesia che recupera e rilancia il potenziale comunitario, antropologico e sociale della parola letteraria.

<sup>33</sup> G. Cesarano, in *Dissenso e conoscenza* cit., p. 198.

## L'educazione cattolica: *un progetto poetico attraverso i materiali d'archivio*

Elisa Gambaro

Nel suo percorso pubblico, la storia editoriale dell'*Educazione cattolica* non si discosta dall'iter più tipico e collaudato che di norma guida i processi di socializzazione della poesia novecentesca italiana:<sup>1</sup> il mannello di diciotto liriche viene pubblicato in plaquette presso Scheiwiller nel giugno del 1963; due anni più tardi, nel maggio 1965, figurerà come sezione centrale di *La vita in versi*, pubblicato da Mondadori, collana «Lo Specchio». I materiali della corrispondenza aziendale e amicale, così come le agende private del poeta, testimoniano però di un processo inventivo e compositivo assai più tortuoso e interessante.

Anzitutto, il libro che diventerà *La vita in versi* subisce un cammino editoriale accidentato. Abbiamo notizia che già nell'autunno 1960 Giudici consegnò un dattiloscritto a Forti;<sup>2</sup> sappiamo poi che Sereni fu coinvolto sia nella scelta delle poesie destinate al «Menabò», sia nel progetto di un libro da trarne<sup>3</sup>. Le carte attestano inoltre che il direttore editoriale ricevette del materiale espressamente pensato per il catalogo Mondadori il 13 novembre 1962; il dattiloscritto era accompagnato da una lettera di presentazione dell'aspirante autore:

Caro Sereni,  
non ho accompagnato – come mi proponevo – con una lettera il manoscritto che ti sarà stato consegnato da Forti. Rimedio ora alla lacuna. Ma non c'è molto da dire che tu – anche scorrendo semplicemente il testo – non possa sapere e facilmente indovinare. Sotto il titolo complessivo – che non mi convince in modo definitivo – “La doppia verità”, ho raccolto: un'antologia abbastanza ristretta dei miei due primi libretti; le poesie del *Menabò*; parte delle escluse dal *Menabò*; alcune poesie degli ultimi due anni; un poemetto che sta per (o

<sup>1</sup> S. Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità nella poesia italiana contemporanea*, Guida, Napoli, 2013.

<sup>2</sup> G. Giudici, *Agenda 1960 e altri inediti*, «Istmi», 23-24, 2009, p. 145.

<sup>3</sup> R. Zucco, «La poesia non aspetta i nostri comodi». *Scrittura e libro poetico nell'Agenda 1960 di Giovanni Giudici*, ivi, pp. 225-162.

almeno dovrebbe) uscire sul *Caffè*. Di tutta questa roba, l'inedito sarà un trenta per cento (no: forse un po' meno).<sup>4</sup>

I testi andarono in lettura a Giovanni Raboni e a Sergio Solmi, che redassero pareri editoriali rispettivamente datati 7 gennaio e 8 luglio 1963. Entrambi insistono in modo differentemente sfumato su una «energica potatura»<sup>5</sup> della prima parte del dattiloscritto, ovvero delle liriche già apparse nelle precedenti plaquette di Giudici, *La stazione di Pisa e L'intelligenza col nemico*.<sup>6</sup>

Il lettore più incline a questa soluzione è Raboni, che diffusamente argomenta come la prima fase della poesia dell'autore, quella grossomodo precedente al suo trasferimento a Milano nel 1958, appaia tecnicamente ed esteticamente più sfocata della produzione successiva. In parte servendosi di osservazioni critiche di Fortini<sup>7</sup>, in parte soprattutto esercitando il suo talento di lettore di poesia, Raboni osserva un'evoluzione nelle liriche uscite dopo il 1958, fra cui spiccano quelle pubblicate nel 1961 sul «Menabò». Giudici ha messo a punto sia nuovi temi – su tutte la rappresentazione della vita borghese ai tempi del miracolo – sia procedimenti espressivi più raffinati, trovando una pronuncia inedita attraverso il dosaggio di falsetto lirico e oralità d'uso medio. In questa lettura resta sottintesa la convinzione che maturazione stilistica e lavoro aziendale presso Olivetti procedano di pari passo, influenzandosi reciprocamente<sup>8</sup>.

Presupposto di tali proposte, è, naturalmente, la mia convinzione di trovarmi di fronte a un'effettiva e notevole evoluzione – dalla prima alla seconda parte – della poesia di Giudici, nel senso già autorevolmente indicato, ancora in *Menabò*, da Franco Fortini, cioè nel senso del progressivo abbandono di posizioni neo-montaliane assunte in modo un po' passivo e con risultati qua e là piuttosto rigidi e “lunari”, in direzione di un discorso più concretamente

<sup>4</sup> Lettera di Giovanni Giudici a Vittorio Sereni, ms., datata 13 novembre 1962, FAAM, AME, Segreteria autori italiani, fasc. Giovanni Giudici. Si legge ora anche in V. Sereni, G. Giudici, *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*, a cura di L. Massari, Milano, Archinto, 2021, p. 80.

<sup>5</sup> Parere di lettura di Sergio Solmi, datt., 8 luglio 1963, FAAM, AME, Segreteria autori italiani, fasc. Giovanni Giudici.

<sup>6</sup> G. Giudici, *La stazione di Pisa e altre poesie*, Istituto Statale d'Arte, Urbino, 1955; *L'intelligenza col nemico*, All'Insegna del pesce d'Oro, Milano 1957, ora in G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1275-1332.

<sup>7</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in «il Menabò», 5, 1962, pp. 103-142, poi in Id., *Saggi italiani* [1974; 1987<sup>2</sup>], ora in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 548-606.

<sup>8</sup> S. Giorgino, *Un colletto bianco all'inferno. Giudici e le utopie dell'ingegner Adriano*, «Annali d'Italianistica», 32, 2014, p. 265. Da una prospettiva diversa, simile è la diagnosi di Ossola, *Giovanni Giudici: «L'anima e il nome»*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. XVI.

e efficacemente compromesso con un insieme di situazioni reali (“le devastazioni ... della convivenza neo-borghese”, dice Fortini) e parallelamente, modulato secondo precisi e suggestivi agganci, sia come metrica che come sintassi, vocabolario ecc., con i linguaggi parlati e gli altri strumenti espressivi tipici di quelle stesse situazioni, tenuti però in continua tensione e dialettica con un linguaggio poetico colto<sup>9</sup>.

Nel momento in cui il lettore editoriale verga questo giudizio critico, la sperimentazione di Giudici è ancora *in fieri*. In particolare, il poeta si sta cimentando con soluzioni di attrito tra codice lirico e parlato quotidiano che risulteranno centrali nell’*Educazione cattolica*. Tra la fine del 1962 e la prima metà del 1963, mentre in Mondadori *La vita in versi* sta assumendo una prima, provvisoria fisionomia, l’autore è infatti intento a collaudare la nuova pronuncia poetica in un altro progetto compositivo: non si tratterà più della rappresentazione lirica delle «devastazioni della convivenza neoborghese», bensì nel recupero memoriale di un’infanzia e di un’adolescenza popolari. Del progetto si fa menzione nella stessa lettera a Sereni in cui Giudici presenta il dattiloscritto in casa editrice.

Vorrei ora aggiungere qualche cosa su quello che sto facendo: ti avevo già accennato a questo libretto per Scheiwiller. Negli ultimi due mesi mi sono messo al lavoro – insomma, mi è capitato di avere voglia di scrivere – su un tema che inseguo da qualche anno e davanti al quale mi ero più volte arenato in precedenti tentativi. Ora forse ho trovato la strada adatta e se il mio disegno arriverà a compimento penso potrà essere una cosa abbastanza interessante. Il tema, autobiografico, è genericamente parlando quello di *Un’educazione cattolica* e sto cercando di svolgerlo “episodicamente” attraverso brevi rappresentazioni: finora ne ho scritte una decina, cinque delle quali (almeno) abbastanza ben riuscite, anche a giudizio di qualche amico a cui l’ho mostrato.

Questo sarebbe il libretto per Scheiwiller: ma eventualmente, se tu lo ritenessi opportuno, potrei: a) aggiungerlo, una volta uscito, al dattiloscritto che ti ho consegnato; b) ~~modificare i miei progetti~~ e mostrarlo a te prima di decidere qualsiasi cosa. Ma per adesso c’è tempo: perché la cosa acquisti una qualche fisionomia meno approssimativa dovrò per lo meno scrivere altrettanto.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Parere di lettura di Giovanni Raboni, datt., 7 gennaio 1963, FAAM, AME, Segreteria autori italiani, fasc. Giovanni Giudici.

<sup>10</sup> Lettera di Giovanni Giudici a Vittorio Sereni, ms., datata 13 novembre 1962, FAAM, cit. Si legge ora anche in V. Sereni, G. Giudici, *Quei versi che restano sempre in noi*, cit., pp. 80-81. Dalle agende private del poeta apprendiamo che uno degli amici lettori era stato Fortini: «Assai piaciuta a Fortini la poesia del “l’uovo” e anche “La Resurrezione della Carne”: un po’ meno, quest’ultima; e ha ragione, perché occorrono alcuni ritocchi.» Agenda 1962, 22 ottobre, APICE, Archivio Giovanni Giudici.

Il primo appunto relativo al progetto dell'*Educazione cattolica* rinvenibile nelle agende private del poeta concerne il titolo stesso della suite e una sua vaga suggestione manzoniana, e risale all'ottobre 1960<sup>11</sup>; nel frattempo, Giudici sta ancora lavorando ad alcune delle poesie che saranno poi pubblicate sul quarto numero di «menabò». Il processo compositivo conosce un'accelerazione progressiva, così che l'effettiva stesura delle diciotto poesie poi comprese nella silloge avviene in massima parte nell'autunno-inverno 1962-1963.

La messa a punto dell'idea di fondo, ovvero la rappresentazione “episodica” di ricordi del passato, ha però un'incubazione più lenta, che è possibile ripercorrere. Una nota datata 1 gennaio 1961 reca traccia di un abbozzo di versi in cui sono riconoscibili lacerti di componimenti poi diversamente modulati nella versione finale: si tratta delle due poesie incipitarie della plaquette, *Nelle sole parole che ricordo* e *La ragazzetta che voleva mostrarmi una cosa*<sup>12</sup>:

Ieri sera mi erano venuti in mente alcuni versi, proposta di un incipit per “L'Educazione cattolica”. Mi sembra:

Secondo giusti precetti educato  
sincerità, purezza, diotivede  
apprende con stupore e non crede  
che non un pomo il frutto d'Eva è stato,

ma piuttosto una vulva (frase furba)

che era una vulva (frase furba) il pomo  
d'Eva che al collo d'Adamo è restato  
sorpreso con una bimbetta prono  
a guardarla lasciandosi guardare

nell'intimo... Ma d'ora in poi saprà  
che è proibito piacere [o non piacere  
forse] quel senso di freddo che va  
nel filo della schiena nella tenera

età<sup>13</sup>

<sup>11</sup> «Penso a qualche cosa di molto complesso e “lirico” dal titolo – sul tema L'EDUCAZIONE CATTOLICA. [...] V. Le Osservazioni alla [sic] Morale Cattolica del Manzoni (e magari il Sismondi)». G. Giudici, *Agenda 1960*, cit., p. 144.

<sup>12</sup> In un appunto del 30 ottobre 1962, Giudici annota che «probabilmente la piccola poesia della ragazzetta che sotto il letto voleva mostrarmi una cosa fa parte di un capitolo dell'E.C» APICE, *Archivio Giovanni Giudici*.

<sup>13</sup> G. Giudici, *Agenda 1961*, ivi.

Più che soffermarsi sulla variantistica dei singoli testi, nel nostro caso sembra però criticamente più proficuo<sup>14</sup> mettere in luce la progettualità ampia attraverso cui *L'educazione cattolica* nasce e prende forma. Nella costruzione del libretto Giudici compie infatti un lavoro articolato, in cui convergono diversi fattori: spinte a un ripensamento complessivo della propria fisionomia artistica e degli scopi della scrittura in versi<sup>15</sup>, meditazione morale, ricerca di soluzioni tecniche ed espressive.

Nel corso del 1961 e del primo semestre del 1962, annotazioni sparse sul progetto ricorrono nelle agende e nei taccuini in modo rapsodico e in diverse forme. In questa prima fase compaiono anzitutto note di indole speculativa; Giudici riflette su liturgie e principi della dottrina cattolica come allegoria delle contraddizioni intrinseche alla stessa condizione umana, divisa tra anelito trascendente e temporalità esistenziale.

Uno degli errori fondamentali in cui un certo tipo di E. C. induce è quello di pensare che la virtù, per il semplice fatto di meritarsela, debba essere una ricompensa. Siamo ancora al solito motivo della trasposizione del versetto del Pater Noster: “venga il tuo regno [saltando: sia fatta la tua volontà] così in Cielo come in Terra.” Così una virtù imperfetta si determina: *imperfetta*, perché non più kantianamente votata a se stessa, attende *anche* una immediata ricompensa, *pur non cessando per abitudine* di essere obbiettivamente virtù, a tutto comodo di chi [del prossimo che] può avvantaggiarsene. Ma, oltre che teologicamente imperfetta, essa è anche una virtù *delusa*: delusa per il mancato sopravvenire della ricompensa. Qualsiasi tentativo di *anticipare* [anche: mediante la rivoluzione socialista] tale ricompensa è scoraggiato, poi, nell'esortazione della Chiesa ad una ulteriore virtù. Così veniamo continuamente rinviati all'indomani della nostra morte.<sup>16</sup>

Si tratta di considerazioni preziose per mettere a fuoco un nesso concettuale che lega la plaquette alle prime parti di *La vita in versi*, dove a dominare era la scissione

<sup>14</sup> C. Giunta, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata*, «Ecdotica», 8, 2011, pp. 104-119.

<sup>15</sup> «Tremendamente il rinvio non ha più senso. Alla mia età non si ha ancora occasione di vedere i giovani da vicino. I miei figli sono bambini e per questo persiste in me, in noi, una vaga illusione di gioventù; sì, non più giovanissimo penso, ma con qualcosa ancora davanti a me. [...] Non c'è più tuttavia il “tempo di formazione”: si chiedono opere di maturità. Che cosa è il mio lavoro? Quale il bilancio della mia produzione? Occorre pubblicare le poesie per prendere atto del fallimento, in pubblico? O per consolarsi di qualche [sia pur sincero] sparuto consenso? L'E.C. resta dunque l'obiettivo: inutile disperdersi. È il nodo spinoso, è la tristezza, è la passione, è la contraddizione – ma forse è anche l'onore della mia vita averla ricevuta così fin dentro le ossa» G. Giudici, Agenda 1962, 16 settembre, APICE, Archivio Giovanni Giudici.

<sup>16</sup> Ivi, 11 gennaio.

alienata dell'individuo ai tempi del miracolo economico; basta confrontare il passo diaristico con i versi conclusivi di *Mi chiedi cosa vuol dire / la parola alienazione*: «È un'altra vita aspettare, / ma un altro tempo non c'è: / il tempo che sei scompare, / ciò che resta non sei te.»<sup>17</sup>. Che d'altra parte il disegno dell'*Educazione cattolica* sia mosso *anche* dall'esigenza di produrre una poesia di pensiero lo dimostra la lirica conclusiva della silloge, una quartina che con ritmo ingannevolmente cantilenante enuclea il nucleo filosofico sotteso al progetto:

### XVIII

Il presente a te sacrificato  
non ci ripagherai, Bene venturo  
– ma chi a viverne fu educato  
può morire per un futuro.

Va peraltro ricordato che la riflessione teorica su tangenze e discrasie di teologia e marxismo viene in questi anni sollecitata soprattutto dalla frequentazione con Fortini, traduttore di Weil, conoscitore di Maritain e de Chardin, che a Giudici fornisce non solo ammaestramenti e letture, ma quotidiano confronto intellettuale.<sup>18</sup>

Considerare il solo sostrato speculativo non è tuttavia sufficiente a motivare la novità d'impianto della raccolta: si tratta semmai di un punto di partenza, cui seguono esercizi di formalizzazione ampiamente messi in luce dalla scrittura privata.

Una seconda tipologia di annotazione preparatoria è costituita da appunti veloci, stesi in forma di elenco, in cui Giudici registra idee di temi e soggetti meritevoli di sviluppo poetico. Lo studio dei materiali rivela che questa sorta di "promemoria per punti" è un tratto abituale nell'attività dell'autore, e non riguarda solo la composizione in versi, perché, ad esempio, Giudici è solito approntare liste numerate di idee e concetti per saggi e articoli. Elenchi di impressioni e motivi suscettibili di elaborazione lirica ricorrono però con frequenza: questi appunti possono poi rimanere allo stato di abbozzo ed essere lasciati cadere, oppure al contrario andare incontro a svolgimenti e dilatazioni successive.

<sup>17</sup> La contrapposizione tra contingenza e trascendenza, tanto viva nel pensiero dell'autore, è stata sfruttata per delineare la formalizzazione poetica dello spazio e del soggetto poetante da S. Ghidinelli, "Non qui, ma altrove". *Strutture e figure dello spazio in La vita in versi*, in A. Cadioli, E. Esposito (a cura di), *Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo*, Vicenza, Ronzani, 2022, pp. 13-29

<sup>18</sup> R. Corcione, *Un "moncherino di religione". Fortini interlocutore di Giudici*, in F. Fortini - G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, Firenze, Olschki, 2018, pp. 20-25

Provo a enumerare gli argomenti possibili:

- 1) Orario di lavoro
- 2) Una variazione “narrativa” sull’E.C.
- 3) Amore
- 4) Qualcosa che ti ricorda (?)
- 5) È a questo punto che si cede (In realtà si resiste - per cedere)
- 6) Vorrei parlare di queste cose chiare - fare in modo che sentimenti gentili sopravvenissero in chi mi leggerà - Ma come è possibile non dire la verità - di queste cose amare?<sup>19</sup>

Secondo Zucco, che sfrutta l’indicazione di un appunto di Giudici, nel modus operandi dell’autore esiste una «differenza sostanziale»<sup>20</sup> tra *annotazione* e *scrittura* di poesia. È vero che il poeta si serve di supporti distinti per le diverse fasi di lavorazione del testo, prima annotando nei suoi zibaldoni il momento iniziale di ispirazione e poi, nel caso, perfezionando il risultato su fogli dattiloscritti.

Nella pratica, tuttavia, il processo è spesso piuttosto fluido, così non è raro trovare nelle agende porzioni di testo molto vicine, se non identiche, alla lezione finale. Ciò accade soprattutto nel caso delle poesie che andranno a costituire *L’educazione cattolica*, sia perché la stesura delle poesie si rivelerà infine piuttosto rapida, sia, soprattutto, perché proprio durante la composizione di queste liriche Giudici sperimenta nuovi modi di pensare e comporre versi.

È stato lo stesso autore, in un resoconto retrospettivo, a sottolineare con forza la centralità della *plaque* nel suo apprendistato poetico:

Il mio ingresso in poesia è avvenuto con quella serie di poesie che si chiamavano *L’educazione cattolica*: è stato il momento in cui ho capito che potevo eleggere a materiali del discorso poetico dei temi ed argomenti che sarebbero stati considerati dalla tradizione letteraria e culturale assolutamente irrilevanti, o addirittura antipoetici. Scrivevo quelle poesie dell’educazione cattolica sì e no una al mese.<sup>21</sup>

È una dichiarazione che va interpretata. Di fatto, Giudici aveva già usato materiali “irrilevanti” e “antipoetici” nelle poesie poi confluite nelle prime sezioni di *La vita in versi*. Cosa differenzia dunque *L’educazione cattolica* dalla produzione immediatamente precedente? A soccorrerci è proprio lo studio dei materiali archivistici: nella genesi e poi nella conformazione dei testi, il poeta parte dalla registrazione di schegge verbali ad alta valenza mnemonica. Spesso si tratta di «frasi fatte, attacchi stereotipi,

<sup>19</sup> Agenda 1962, 15 febbraio, APICE, Archivio Giudici.

<sup>20</sup> R. Zucco, «*La poesia non aspetta i nostri comodi*», cit., p. 227.

<sup>21</sup> F. Camon, *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1982, p. 167.

interiezioni, apostrofi, clichés che sempre ci fanno “terza persona”<sup>22</sup>, ovvero materiale allusivo a una situazione-ricordo più ampia, che aggalla alla memoria in modo a prima vista irrelato. Si veda questo appunto del 2 maggio:

Stamani quei versi che mi ripetevo tentando di dare ad essi una qualche sistemazione.

«Un culo è sempre un culo, il duce è un fesso» come una trasgressione ingiuriosa, spavalda – le parole del treno («Tu sta attento a come parli!»). Fanno balenare una verità, di cui si aveva paura, meglio la calda, sicura, nostra ingenua viltà.<sup>23</sup>

Alle labili tracce verbali che chiedono “sistemazione” poetica è dunque affidato il compito di «fare balenare una verità»: il discorso in versi di Giudici oltrepassa la mera risultanza autobiografica per caricarsi di responsabilità etica. L'appunto sopra citato troverà sviluppo nel dodicesimo componimento della silloge, che, non a caso, si apre su un'interiezione. È importante notare che se indubbiamente l'esclamazione disfemica del v. 9 («un culo è sempre un culo, il duce è un fesso») costituisce l'unico endecasillabo del componimento<sup>24</sup>, si tratta proprio delle esatte parole che per prime erano state annotate sull'agenda, nel momento ideativo della poesia.

## XII

*Governoladro ioboia* — più spesso con tutta la D  
— chi eri voce blasfema  
nel coro ferroviario — sbattevano le porte  
su quell'aria d'inverno di sigari tanfo di sonno  
— piccola verità mi facevi tremare  
— chi eri maestro e donno?

La bella ti chiese permesso.

Tu la lasciasti passare.

*Un culo è sempre un culo e il duce è un fesso*

— mi dicesti all'orecchio

— e anche questo

io dovevo imparare.

La lirica è costruita attraverso il montaggio di enunciazioni altrui, ma né l'appartenenza, né la provenienza di queste inserzioni vocali sono identificate. Si tratta

<sup>22</sup> C. Ossola, *Giovanni Giudici*, in C. Segre, C. Ossola (a cura di) *Antologia della poesia italiana. Novecento*, t. II, Torino, Einaudi, 2003, p. 1036.

<sup>23</sup> G. Giudici, *Agenda 1962*, 2 maggio, APICE, Archivio Giovanni Giudici.

<sup>24</sup> R. Zucco, *Apparato critico*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1398.

di frammenti del dire comparsi nel ricordo: l'io poetante li rievoca e li interroga, e infine sentenza che le voci anonime si siano fatte latrici di una spietata "educazione" alla vita.

Secondo l'impeccabile diagnosi di Enrico Testa, è proprio il peso dei «numerosi discorsi diretti» che attraversano la poesia di Giudici a comportare un generale «sovvertimento e distacco dalla tradizione monologica del genere lirico»<sup>25</sup>.

Le conseguenze di queste scelte di dizione sono considerevoli. Anzitutto, a derivarne è sia un impianto elocutivo stratificato<sup>26</sup>, sia, soprattutto, un peculiarissimo posizionamento del soggetto poetante: non più agente monologico, attraversato e per così dire plasmato da parole di altri, questo personaggio è altresì *dislocato* in uno spazio gerarchicamente secondario ed emotivamente malfermo. La posizione umiliata dell'io è in effetti una delle grandi invenzioni dell'*Educazione cattolica*, ma si rivelerà cruciale, com'è noto, anche negli sviluppi immediatamente successivi della poesia di Giudici, già a partire da *Autobiologia*.

Questa collocazione subordinata del soggetto, che subisce gesti e parole d'altri, è motivata dalle riflessioni sui limiti esistenziali della propria formazione:

Educato a santissimi principi... la forza e il limite esistenziale dell'educazione cattolica. Il suo ripagare metastorico per chi abbia fede e il suo precipitare chi ne sia depositario e vittima in fondo al gruppo, nelle posizioni di coda della corsa. Disposto a cedere, disposto a cedere l'immediato, anche – probabilmente – per riservare ad altro le energie. [...] Solo che le energie non si conservano in frigorifero e il riserbarle ad altro diventa illusione, inganno dell'esistenza alienata. E se Gesù non è risorto non solo è vana la mia fede, ma è una beffa la mia intera esistenza, sono stato giocato, innocente vittima, dai miei educatori asserviti a un potere di classe.<sup>27</sup>

Il confinamento «nelle posizioni di coda della corsa» incide sulla fisionomia di un io «a tagli di rasoio aduso, a manrovesci / sul muso, agli urli di chi / mi faceva paura»; è altresì una delle ragioni per cui *La vita in versi*, salutato al suo apparire da gran parte della critica come libro quasi "romanzesco"<sup>28</sup> in forza della novità e della memorabilità del "personaggio impiegatizio" messo in scena, si rivela oggi un'opera

<sup>25</sup> E. Testa, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p.130.

<sup>26</sup> L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018, pp. 52-53.

<sup>27</sup> G. Giudici, *Agenda 1961*, 30 gennaio, Archivio Giovanni Giudici.

<sup>28</sup> Per questa prospettiva di lettura si veda in particolare la recensione di G. Ferrata, *Poesia e Verbo essere*, in «Rinascita», 30 luglio 1966, ora in G. Giudici, *Poesie 1953-1990*, vol. I, Milano, Garzanti, 1994, pp. 457-461; ma ancora nel 1978 l'apparente "compattezza sociolo-

assai più magmatica, sfuggente ed eterogenea di quanto non fosse stato colto al momento della pubblicazione.

Non solo. Lo slittamento del soggetto nel retroscena è spesso una condizione penosa, perché sintomo del vano tentativo di sottrarsi ad accuse di colpe di non commesse, nonché alla minaccia inquisitoria di sguardi, gesti e voci malevole. A derivarne è un notevole mutamento nell'impianto dei testi, che assumono un accentuato andamento teatrale. Si tratta però di un teatro dell'incomunicabilità, perché proprio la posizione di costitutiva inferiorità del personaggio poetante comporta una costante incomprensione di situazioni e moventi rappresentati, fino a toccare, a volte, una mortificata volontà di sparizione. Si veda il quattordicesimo componimento della raccolta, dove la beffarda ironia della chiusa sigilla un crescendo grottesco di umiliazione e disagio:

Non esattamente sbattendo la porta — ma  
con una slabbrata asola della giacca infilando  
una maniglia e pertanto non senza fracasso  
e interiezioni di rabbia se ne andò l'ufficiale  
giudiziario, infierendo sardonico, fra  
commenti di vicini — proroghe  
non concedendo.

Pietà

gli avevo chiesto, pure non responsabile  
io — ma schiacciato  
da tanta sicura virtù ai creditori devota,  
dal suo essere adulto, asciutto nei sentimenti,  
uomo dai conti in regola, sordo perché abituato  
ai lamenti.

Quella sera medesima nel bordello di Mario  
de' Fiori all'alterco improvviso  
fra due per una meretrice — a quale  
dei due toccasse — conobbi lo stesso ufficiale  
giudiziario battuto e rosso in viso  
di stizza intorno voltarsi per la prepotenza patita.

Volevo sparire — aspettavo  
che mi gridasse per primo:  
«pagate i debiti invece di andare al casino!»  
Ma non conoscevo la vita:

gica" dell'io giudiciano è rimodulata su una falsariga simile da Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 918.

di me fu lui più confuso  
 — perché abbassò gli occhi incontrando  
 il mio sguardo deluso.

Nella lavorazione dell'*Educazione cattolica*, l'idea di dare vita a un gruppo organico di componimenti trova infine definitiva attuazione nel corso dell'autunno 1962, a partire dal settembre, quando l'agenda riporta un appunto di grande importanza per la messa a fuoco di moventi, tecniche compositive e presupposti della silloge.

Sto cercando di propormi una specie di obbligo quotidiano – una annotazione per l'E.C. da trasferire, naturalmente, nella forma poetica. Il primo tentativo si riferisce alle sole parole che ricordo di mia madre, ossia che “Dio – diceva – è in cielo. In terra e in ogni luogo”. Mentre mi era chiaro il senso delle parole “in cielo, in terra”, non mi ero ancora impadronito del significato di *luogo*. Per cui affidandomi al suono, mi rappresentavo l'idea di un *uovo*, con la sostituzione, alla labiale *v*, della velare dura *g*, e quindi – per associazione – del battere il guscio dell'uovo contro uno spigolo per poi scodellarlo con tranquillità (il gruppo UO, col suo suono passare da un suono stretto a un suono largo mi significava appunto l'aprirsi tranquillo del guscio). Azione – aprire l'uovo – non accessibile a un bambino di due-tre anni, e quindi associata alla non totale accessibilità della forma teologica di cui sopra.<sup>29</sup>

È la prima attestazione del componimento proemiale della raccolta, il cui macro-testo sarà poi ordinato secondo un andamento cronologico-memorale, dall'infanzia alla fine della giovinezza. Poiché la prima sollecitazione poetica è un discontinuo ma tenace recupero del passato, la plaquette si apre all'insegna di parole primigenie, ovvero il baluginare di una voce materna risalente ai primissimi anni infantili,<sup>30</sup> inaugurando quella che l'autore definisce la sua «ricerca nella memoria»<sup>31</sup>.

Nelle sole parole che ricordo  
 di mia madre — che «Dio  
 — diceva — è in cielo in terra  
 e in ogni luogo» — la gutturale gh

<sup>29</sup> G. Giudici, Agenda 1962, 12 settembre, ivi. Il passo è riportato anche in R. Zucco, *Apparato critico*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1393.

<sup>30</sup> Come è noto, Giudici perse la madre quando aveva solo tre anni: è importante sottolineare che questa «voragine di privazione» (C. Di Alesio, *Cronologia*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. L) poi spesso allusa nell'opera poetica dell'autore, venga evocata in E.C. per la prima volta tramite un ricordo verbale.

<sup>31</sup> G. Giudici, Agenda 1962, 17 ottobre, APICE, Archivio Giovanni Giudici.

disinvolta intaccava il luò d'un l'uovo  
 contro il bordo d'un piatto  
 — serenamente dopo in cielo in terra  
 dal guscio separato in due metà

scodellava sul fondo il tuorlo intatto  
 — la madre sconosciuta parlava  
 religione entrava  
 nella mia tenera età.

Da qui in avanti, la messa a punto delle poesie della silloge seguirà alcuni principi fondanti, sia tematici, sia, soprattutto, formali.

Se la prima innovazione compositiva è il posizionamento dislocato del soggetto poetico, un secondo elemento unificante è la deissi sul passato autobiografico, così che l'iconografia piccolo borghese della Milano del miracolo, svolta al presente, lascia il posto alla rammemorazione intermittente del «mito popolare / di un'infanzia che forse non fu vera».

La traslazione coinvolge, di conseguenza, gli assi cronotopici del discorso. Oggetto di rappresentazione non è più l'impiegato quarantenne inurbato, bensì il bambino, l'adolescente e poi il giovane uomo «morto di fame», vessatissimo esemplare di un'«Italia povera e studiosa»<sup>32</sup> durante gli anni del fascismo.<sup>33</sup>

Questo personaggio si muove entro una varietà di quinte ambientali, collocabili tra la Liguria natia e Roma, ma di rado geograficamente precisate: un toponimo rinvenibile è Piazza Saint-Bon alla Spezia, che non a caso occupa la posizione rilevata di titolo nella sesta poesia; seguono poi ambienti anonimi e generici: un treno, un bordello, il collegio, una spiaggia, incognite strade di paese. Se nei componimenti delle prime parti della *Vita in versi* Milano veniva talvolta evocata con scrupolo atmosferico e topografico, in *L'educazione cattolica* ci troviamo dunque di fronte a spazi velati da una persistente sfocatura onirica, come se i lacerti memoriali affiorassero sulla pagina in modo imprevisto, nebuloso e frammentario. Anche questa è una direzione di lavoro che Giudici porterà avanti nel suo successivo itinerario di scrittura: sia nelle ultime sezioni del libro del 1965, sia nelle raccolte seguenti, si prediligono scenari indefiniti a fronte di ambientazioni circostanziate<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> G. Giudici, *Morti di fame*, in *Autobiologia*, ora in *I versi della vita*, cit., p. 182.

<sup>33</sup> A situazioni esplicitamente connesse alle politiche di regime fa riferimento il gruppo centrale di liriche della raccolta: X *La persecuzione razziale*, XI *Arrivò sulla spiaggia con un sandolino*; XII *Governoladro ioboa – più spesso con tutta la D*; XIII *Trotsky lattaio in maglia di flanella*.

<sup>34</sup> Mi permetto di rinviare a E. Gambaro, *Gioia e alienazione: iconografie urbane in Vittorio Sereni e Giovanni Giudici*, «Letteratura e letterature», 18, 2024, pp. 103-116.

Il terzo attributo distintivo della raccolta è la risoluta ricerca di «una poesia di pronuncia»<sup>35</sup>, ovvero la sollecitazione della memoria acustico-verbale per dare forma a situazioni poetiche. L'origine del procedimento si rinviene nel funzionamento imprevedibile e casuale del ricordo; un autore incline a ragionare sulle soluzioni espressive come Giudici, tuttavia, è molto attento a captare tendenze analoghe, non solo nella poesia, ma anche nella narrativa italiana a lui coeva:

La questione delle forme logore di cui ho altra volta accennato, mi sembra trovare una verifica esemplare in Cassola. Ho letto Fausto e Anna un paio di settimane fa, ed ora la prima parte (leggerò anche la seconda) di *Un cuore arido*. I discorsi della gente sono davvero i discorsi banali della gente e per questa sottile banalità, vettore di minima resistenza, la drammaticità delle varie situazioni esistenziali.<sup>36</sup>

Fino a questo momento, Giudici ha sfruttato la teorizzazione delle «forme logore», poi rielaborata nella «gestione ironica» del discorso<sup>37</sup>, soprattutto nell'invenzione di una prosodia falsamente cantabile e in un personale amalgama tra linguaggio quotidiano e lingua poetica<sup>38</sup>.

A partire da *L'educazione cattolica*, gli effetti di straniamento si incrementano attraverso quel «vettore di minima resistenza» che è l'inserzione del discorso indiretto e diretto. Utilizzata fin qui con parsimonia – con una lieve intensificazione nel poemetto *Quindici stanze per un setter*, che non a caso precede immediatamente la plaquette<sup>39</sup> – l'immissione di parole altrui diventa nella silloge vero e proprio architrave strutturale, una sorta di coefficiente trasformativo tra emozione memoriale e dettato lirico.

Sono del resto proprio le voci degli altri a farsi carico dell'inclemente pedagogia subita da un io inconsapevole e turbato. Ad accrescerne il senso di inquietudine, gli inserti pseudo-dialogici e interiettivi che inframmezzano il dettato provengono spesso da fonti individuate in modo debole e indistinto, quasi scaturissero da situazioni

<sup>35</sup> C. Ossola, *Giovanni Giudici*, in C. Segre, C. Ossola, cit., p. 1041.

<sup>36</sup> G. Giudici, *Agenda 1962*, 9 gennaio, cit.

<sup>37</sup> G. Giudici, *La gestione ironica*, in «Quaderni piacentini», III, 1964, pp. 23-30, ora in *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, a cura di M. Cappello, Milano, Lededizioni, 2022, pp. 256-267.

<sup>38</sup> M. Boselli, *La gestione dell'ironia in La vita in versi*, in «Nuova Corrente», 120, 1997, pp. 283-290.

<sup>39</sup> Sulla «compresenza delle voci» nel poemetto si veda Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo*, cit., p. 53.

oniriche: non a caso, la trascrizione dei sogni è in più punti indicata da Giudici come momento importante del processo creativo.

Continua la mia ricerca nella memoria. La lotta con Dolino. I “segnali della bandiera”. La rendita dei biglietti. V. morto in mare. La lezione di inglese: “Know my brother is dead”. Il capitano Sullivan, sealing to Australia alone in a small boat. Un culo è sempre un culo, il duce è un fesso. Probabilmente è l’indiretta influenza della mia attuale lettura della “Recherche” a spingermi su questa strada. Credo che sia tuttavia la sola possibile. Le trascrizioni dei sogni sono importanti.<sup>40</sup>

In questa prospettiva, non solo la rielaborazione del materiale onirico acquisisce un peso assai maggiore delle canoniche suggestioni proustiane, del cui rischio di riprese epigoniche l’autore è peraltro consapevole: «Le mie “scoperte”: come la *Recherche* abbia nutrito pagine e pagine di (spesso insopportabile) narrativa novecentesca; come abbia insegnato a due o tre generazioni di letterati l’arte dell’arabesco mentale; come sia grande la tentazione tanto quanto l’impossibilità di imitarla.»<sup>41</sup>

Del proustismo e della sua vulgata, piuttosto, Giudici sfrutta il manifestarsi improvviso e disordinato del ricordo; si capisce anche, in questa luce, perché le schegge verbali affiorate nei versi appartengano spesso a una voce collettiva, una sorta di “coro” di commenti e chiacchiere di “gente comune”: ne deriva un dire sfocato quanto a responsabilità enunciativa, ma invece assai vivido proprio nella sua eco e materialità fonica. L’episodio di colui che nella scrittura privata è denominato “il capitano Sullivan” troverà una definitiva formalizzazione lirica nell’undicesimo componimento della serie:

Arrivò sulla spiaggia con un sandolino  
tutto di gomma, a motore. Alzò una tenda,  
accese un fornellino, fece il tè,  
fumò la pipa  
— dissero: un inglese.  
Nel trentanove d’estate una mattina,  
i più colti parlavano francese;  
gli si fecero incontro, interrogarono,  
l’aiutarono nelle piccole spese.  
Prevalentemente per cenni lui fece capire  
che era lì di passaggio — la sua mèta  
era Melbourne, il suo grado capitano:

<sup>40</sup> Agenda 1962, 17 ottobre, APICE, Archivio Giudici. Di matrice onirica è anche VIII, *La resurrezione della carne*, cfr. Zucco, *Apparato critico*, cit., 1396.

<sup>41</sup> Agenda 1962, 5 settembre, APICE, Archivio Giudici.

si fermò quattro giorni, poi andò via.  
 Nel suo contegno niente parve strano:  
 qualcuno sospettava che fosse una spia.

*Really 'twas the first Englishman I saw*  
 — ed era un certo capitano Sullivan,  
*sailing alone to Australia in a small boat,*  
*a few months before the war...*

La prima parte del testo è costruita alternando le azioni del marinaio (arrivò, alzò, fece, fumò, si fermò, andò) e i commenti degli abitanti del paese: si tratta di voci corali non indentificate, il cui intervento è segnalato da una sequenza di *verba dicendi* (dissero, parlavano, interrogarono), cui si aggiunge, da parte di “qualcuno” il sospetto «che fosse una spia». Del resto, l'intero episodio inscena una situazione di incomunicabilità simile a quelle rappresentate nelle altre poesie. Ne è conferma la quartina che costituisce la seconda parte, dove prende parola la voce poetante; si tratta però di una voce che alla maschera della dizione lirica sovrappone un ulteriore falsetto, perché si esprime in inglese. Se ne rafforza il complessivo effetto di occultamento del soggetto poetico, costantemente subordinato al discorso altrui e sdoppiato tra presente e passato.

A rimarcare l'intrinseca doppiezza del gioco memoriale contribuiscono anche le coordinate di tempo, che sono, non a caso, precisate due volte, rispettivamente nella prima e nella seconda strofe: «nel trentanove d'estate una mattina», al v. 6, e infine in chiusa: «a few months before the war». Viene così evidenziata una temporalità mista, dove una prima volta è rappresentato il fatto nel suo svolgersi, mentre una seconda volta se ne esplicita invece il ricordo, a posteriori, collocando la scena entro l'ordine degli eventi storici: la guerra sarebbe cominciata nel settembre dello stesso anno.

Gioco diacronico, onirismo, postura subordinata e “colpevolizzata” del soggetto lirico, uso del discorso diretto con funzione mnestica sono dunque le tecniche sperimentate nell'*Educazione cattolica*.

Un'ultima e decisiva soluzione di scrittura è, infine, la creazione di veri e propri personaggi. Il fenomeno da Ossola definito «il delinearsi di *dramatis personae*»,<sup>42</sup> che avrà importantissime conseguenze nello sviluppo della pratica poetica d'autore, trova nelle poesie del 1963 la sua prima, cruciale formalizzazione.

La rievocazione sussultoria nei territori del passato remoto comporta, quasi giocoforza, l'emersione di profili umani schizzati attraverso le nebbie della memoria: è una memoria tanto più labile quanto più intensa, perché il fascino di queste figure sta proprio nel loro enigma, nella loro apparizione e sparizione fulminea sulla pagina,

<sup>42</sup> C. Ossola, *Giovanni Giudici: “l'anima e il nome”*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. XV.

senza che la mente infantile possa sciogliere gli interrogativi che le comparse suscitano. Così, come ben poco sappiamo del capitano Sullivan, se non che proviene da un esotico altrove e verso un più lontano altrove si dirige, di un ben più conturbante alone di mistero si ammanta la figura rievocata nella quinta poesia della serie: «la Vico», personaggio dotato di un doppio, inquietante, statuto; se sul piano di realtà trattasi di un'anziana donna che vaga ubriaca nel paese, nella fantasia bambina la «Vecchia zoppa e grande» diventa epitome dell'antica sagoma del babau, il mostro evocato per spaventare i piccoli. Un fantasma che ragionevolmente non poteva mancare nel paesaggio punitivo dell'*Educazione cattolica*, dove terrori atavici si fondono con inquietudine sociale: non a caso, il babau di Giudici trascolora da tratti fiabeschi – il cappello tondo come una zucca, le sembianze straniere – ad attributi via via più realistici,<sup>43</sup> su tutte la somiglianza con «uno sbirro rapace [...] venuto a portarti in prigione».

## V L'AVICO

Dicevano: l'avico — era *la Vico*  
 invece, come un'india delle Ande  
 portava in testa un alto cappello tondo,  
 una zucca tagliata a metà — nera.  
 L'avico — uno sbirro rapace che usciva la sera  
 — ma *la Vico* una Vecchia zoppa e grande,  
 dondolava di giorno per via del Prione,  
 agitava il bastone tutta rauca di vino,  
 sfinita dagli scherzi dei marinai in permesso.  
 Dicevano: è l'avico, venuto a portarti in prigione  
 — non la vidi mai da vicino  
 nella sua faccia di gesso.

Si sarà già notato, a questo punto, che anche questa figura si compone attraverso una generica parola d'altri: un «dicevano» dà avvio alla poesia, e al pari di quanto accadeva nel testo incipitario della raccolta, *Nelle sole parole che ricordo*, anche qui il testo gioca sulla confusione tra memoria acustica infantile e la sua ricostruzione adulta. Che i personaggi evocati prendano forma attraverso un'imprevedibile selezione di tratti fisiognomici e chiacchiere prima orecchiate, poi a fondo impresse

<sup>43</sup> Zucco osserva che «la raffigurazione ornitologica è motivata dalla falsa etimologia (*avico da avis*)», in Zucco, *Apparato critico*, cit., p. 1395, ma al gioco fonico si sovrappone l'immagine dello sbirro, che impersonifica la repressione civile di chi trasgredisce.

nell'anamnesi autobiografica, lo si vede anche nella tredicesima poesia, dove entra in scena un altro personaggio del paesaggio d'infanzia.

Trotsky lattaio in maglia di flanella  
 ruggine o, secondo la stagione,  
 con uno sbottonato gilè  
 — o alle feste in giacchetta con un bel fiocco nero:  
 solo, occhiali a stanghetta in luogo del pince-nez  
 egli portava — e un cognome che traducevo nel gesto  
 di due dita infilte nel taschino.  
 Era un contrario al fascio, era un onesto.  
 Scendeva ogni mattina dal suo domicilio  
 coatto, sbarbato di fresco, faceva il suo giro,  
 poi si sedeva al caffè, tranquillo leggeva il giornale.  
 «Nessun governo può durare in eterno»  
 diceva — e quasi aveva avuto ragione  
 quando un giorno in paese ma senza il bidone del latte  
 lo videro — e in camicia nera.

Così per uno sbaglio una vita intera  
 d'opere buone va in fumo per un peccato mortale.  
 Sì, qualcuno pensò che la mente non fosse più stabile  
 o soffrisse quel vecchio d'un brutto male...  
 La verità è piuttosto che la virtù è insopportabile,  
 sta addosso come una rogna  
 — e non te ne puoi liberare  
 che con infamia e vergogna.

Anche in questo caso, il «teatro della colpa» incessantemente riproposto nella silloge s'incarna in una figura fatta di parole: discorso diretto, chiacchiere e impressioni di paese («qualcuno pensò; lo videro»). Del vecchio antifascista sono forniti solo pochi tratti: la somiglianza con il rivoluzionario russo e la professione di lattaio gli valgono da principali appellativi, perché anche il cognome, forse "Intaschi",<sup>44</sup> viene offerto a chi legge attraverso un *calembour* gestuale («e un cognome che traducevo nel gesto / di due dita infilte nel taschino»). Seguono sparsi dettagli sull'abbigliamento, virtuosisticamente rimati (*gilè* : *pince-nez*), ma a marchiare definitivamente il personaggio è naturalmente il cambio d'abito che chiude la prima strofa, dove la «camicia nera» manda in fumo le buone azioni di «una vita intera». Il racconto memoriale trascolora infine nella pronuncia epigrammatica che percorre tutta *La*

<sup>44</sup> Ivi, p. 1398.

*vita in versi*: «la virtù è insopportabile», ma la sua deroga comporta morte sociale e cattolico peccato.

# *Lo spazio raccontato nella Vita in versi*

Massimiliano Tortora

## *1. Un progressivo ampliamento dell'io*

Agendo per rapide e violente generalizzazioni, appare evidente come la critica giudiciana sia giunta unanimemente a due conclusioni: la prima è quella che legge Giudici come un poeta «anermetico»,<sup>1</sup> ossia estraneo, già postumo sin dagli esordi, alle sollecitazioni, fossero anche tardive e residuali, della grammatica ermetica; l'altra è quella che individua il centro della sua poesia nella «costruzione di un personaggio»<sup>2</sup> («personaggio-tipo»,<sup>3</sup> «personaggio poetante»<sup>4</sup> o addirittura «lingua-personaggio»<sup>5</sup>),

<sup>1</sup> Secondo Mengaldo, «Giudici nasce completamente e quasi spontaneamente postermetico, anzi anermetico, dunque anche estraneo al tardo simbolismo» [P.V. Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 354; già qualche anno prima lo stesso Mengaldo aveva sostenuto: «I tre anni di differenza da Zanzotto e i due da Pasolini e Erba bastano perché la poesia di Giudici nasca, in sostanza, postuma all'ermetismo» (*Poeti del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1990 [1978], p. 917). Le posizioni di Mengaldo sono sostanzialmente ribadite tra gli altri da Laura Neri, secondo cui i principi della poetica di Giudici sono «il rapporto pregiudiziale con l'ermetismo e la considerazione del neo-realismo come flusso di idee e slancio innovativo» (L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2018, p. 27).

<sup>2</sup> G. Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, il Saggiatore, Milano 2013, p. 79.

<sup>3</sup> Più precisamente è questa la definizione di Mengaldo: «attitudine dell'io poetante di Giudici a trasformarsi in personaggio-tipo (perché, ripetiamolo, non esiste più un io fuori della sua "specie" o funzione sociale): il portatore di parola d'ordine» (Mengaldo, *La tradizione del Novecento* cit., p. 362)

<sup>4</sup> Elisa Gambaro ha insistito molto sulla «costruzione di un personaggio poetante» ne *La vita in versi* (E. Gambaro, *La vita in versi nelle agende inedite degli anni Sessanta*, in *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, a cura di A. Cadioli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 121-136: p. 132).

<sup>5</sup> Ferroni, *Gli ultimi poeti* cit., p. 98.

a metà tra il «sosia» e il «doppio».<sup>6</sup> Sono tutte questioni note e certamente condivisibili, su cui non occorrerebbero supplementi di indagine, se non fosse per un aspetto.

Senza dubbio i due elementi sono legati, ed è chiaro come sia proprio la costruzione di un personaggio a vaccinare il testo da ogni tentazione ermetica; tuttavia un simile ingranaggio testuale non è all'origine della produzione di Giudici (il dato di partenza), e nemmeno de *La vita in versi*, ma deve essere letto come il risultato finale di un processo, di una ricerca e di un percorso, a seguito del quale il personaggio progressivamente prende forma, spazio e storia, divenendo dunque soggetto empirico e concreto che si muove all'interno di un contesto sociale.<sup>7</sup> *La vita in versi*, uscita nel '65, testimonia proprio questa costruzione, che avviene per fasi e per progressive conquiste di territori narrativi.

Con lucida tempestività Giovanni Raboni, nel recensire la raccolta, indicava tre elementi costitutivi del libro: «rievocazione o invenzione di personaggi, accertamento di strutture ambientali, racconto»:<sup>8</sup> ossia, potremmo rozzamente tradurre, dimensione teatrale («personaggi»), dimensione spaziale («strutture ambientale») e dimensione narrativa («racconto»)<sup>9</sup>. Ovviamente i tre elementi si intrecciano, e procedono di pari passo, rafforzandosi l'un l'altro man mano che si avanza nella raccolta. Quello che qui si cercherà di mostrare è dove si consuma questo punto di passaggio, le motivazioni (sia pure in maniera sommaria) e il ruolo dello spazio all'interno di questo processo.

<sup>6</sup> M. Cucchi, *Introduzione* a G. Giudici, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2014, p. x; Laura Neri ha parlato di «un soggetto fittizio» che «assomiglia all'autore (Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo* cit., p. 43).

<sup>7</sup> È noto il ruolo che Sereni e Raboni hanno avuto sulla messa a punto de *La vita in versi*. Particolarmente significativa è una lettera di Sereni a Giudici del 30 settembre 1963, in cui si legge: «Sono personalmente convinto, anche sulla base dei pareri che mi sono stati espressi, che il volume dovrà puntare sul nucleo *attuale* del tuo lavoro, intendendo con ciò la parte largamente recente di esso. In altri termini, considerando l'evoluzione da te compiuta e il tempo che ci separa dalla pubblicazione, sono del parere di lasciar cadere completamente sia *La stazione di Pisa*, sia *L'intelligenza col nemico*. Il nucleo cui alludo sopra mi pare molto più omogeneo, molto più interessante, almeno oggi, di quanto non risulti interessante una documentazione del tuo sviluppo da allora a oggi» (G. Giudici-V. Sereni, *Quei versi che restano sempre in noi. Lettere 1955-1982*, Archinto, Milano 2021, pp. 95-96).

<sup>8</sup> G. Raboni, *La vita in versi*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 115-120: p. 115.

<sup>9</sup> Come ha giustamente ha scritto Simona Morando, «*La vita in versi* si propone come un unico poema-narrazione, in cui è visibile una cornice storicamente caratterizzata, all'interno della quale si muovono personaggi sociologicamente reali» (S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto Editore, Pasian di Prato 2001, p. 41).

## 2. Un'indispensabile «situation comedy», ovvero l'importanza di raccontare di un setter a Milano

Che *La vita in versi* sia una “narrazione” è fuori discussione. Tuttavia il libro si trasforma in «romanzo»<sup>10</sup> solo verso la metà del suo cammino, e in modo particolare grazie alla sequenza che vede susseguirsi *Quindici stanze per un setter* e *L'educazione cattolica*.

Le prime due sezioni, infatti, si caratterizzano per una scarsa presenza antropica, che dunque fa saltare qualsiasi ipotesi di teatralizzazione (sempre centrale in Giudici) e soprattutto di narrazione. Oltre ai testi più chiaramente speculativi o se si vuole “commentativi” in cui non vi è presenza umana (*Sperimentale*, *Intelligenza col nemico*, *Il ventre della lucertola*, *Dal suo punto di vista*) o si affaccia un io talmente sbiadito da sembrare incorporeo (*Imposture*, *Autocritica*, *Mi chiedi cosa vuol dire* in cui l'interlocutore è ancora troppo vago, *Tempo libero*, *Una casa a Milano*, *Il benessere*, *Se sia opportuno*, *Tornando a Roma*; oppure *Lasciando un luogo di residenza*, *L'incursione sulla caserma*, in cui non a caso l'io è immobile con la faccia a terra), in altri componimenti i personaggi che compaiono hanno uno statuto ipotetico, perché inesistenti o distanti o muti (*La caduta del ciclista*, *Dio in Versi in una domenica*, *Versi per un interlocutore*; oppure Goethe a Weimar in *Epigramma romano*).<sup>11</sup>

Contestualmente nelle prime due sezioni si nota un uso quasi esclusivo del presente indicativo con valore astorico: un presente, insomma, che non racconta una storia, ma in maniera saggistica ragiona sul reale e spiega concetti. E le scelte lessicali danno man forte a questo processo: «Intuisce», «supponi», «includa», «trattengo», «intride», «sai» ecc. (sono pochi i verbi dell'azione).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Secondo una nota definizione di Enrico Testa, «Giudici ha scritto uno dei più acuti e impietosi “romanzi” (pari a *Memoriale* di Volponi o alla *Vita agra* di Bianciardi) sull'anonimato della condizione umana al tempo del “miracolo economico”» (*Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Einaudi, Torino 2005, p. 143).

<sup>11</sup> Fanno eccezione *Tanto giovane*, dedicata a una seducente ragazza del passato, e soprattutto un testo come *Nel pomeriggio*, in cui abbiamo oltre a una ragazza che somiglia a quella di *Tanto giovane*, anche un uomo che aspetta dentro un'auto lussuosa, e una città (Milano) a fare da contorno. Ma su questi testi tornerò nella seconda parte dell'intervento.

<sup>12</sup> Spezzano questo dominio assoluto del presente indicativo e del registro speculativo testi come *L'incursione in caserma* (dove la narrazione si muove nel campo della memoria) e *Anch'io*, in cui il futuro semplice allunga la dimensione temporale, soprattutto perché chiama in causa l'avvenire del narratore-personaggio e il presente di suo padre; mentre costituisce eccezione parziale *Versi di una domenica di Pentecoste e di elezioni*, testo che – a fronte del titolo evenemenziale – di fatto svolge un'analisi religiosa e politica (sebbene già legata all'io). Anche la seconda sezione trova nel presente indicativo il suo punto cardinale, e se nu-

In generale nelle prime due sezioni l'io sembra essere solo una mente pensante o tutt'al più un occhio scrutatore (*La caduta del ciclista*), e non un personaggio concreto. Naturalmente ci sono delle eccezioni narrative più o meno marcate (*L'incursione in caserma, Anch'io, Tanto giovane, Nel pomeriggio*), che mostrano come la raccolta non sia una costruzione a blocchi granitici e impermeabili, e che suggeriscono dunque la sensazione di un io che tutto sommato c'è, ma è ancora al di qua della pagina: colui che montalianamente «di erompere non ha virtù, vuol vivere e non sa come» (sono versi di *Vasca*).

Ne consegue che quanto leggiamo in queste due parti sembra riconducibile non tanto a un narratore – o meglio ancora a quel «doppio» o «sosia» – ma direttamente all'autore (o autore implicito se proprio vogliamo prendere qualche precauzione), o a una voce fuori campo evanescente e priva di carta d'identità. Peraltro nemmeno la terza sezione, che pure si contraddistingue ora per una tensione sociale più marcata («Parlo di me, dal cuore del miracolo:» è il celeberrimo incipit del testo di apertura, *Dal cuore del miracolo* appunto), ora per un tono più intimista (*Guarderò indietro, Le ore migliori*), ora per alcuni personaggi più riconoscibili (*Rebecca Lèvento* e la moglie di ancora *Le ore migliori*) riesce a conferire definitivo spessore all'io e a far decollare in maniera definitiva la *fabula* dell'io impiegatizio de *La vita in versi*. E alla luce della costruzione di queste tre sezioni iniziali questa crisalide (ancora per poggiarci a Montale) non può diventare farfalla. Infatti quello di Giudici, e soprattutto in questa prima solida raccolta del '65, è un io di tipo essenzialmente relazionale, che può esistere solo se collocato in un tempo storico, in un ambiente geografico e sociale riconoscibile, e se in contatto dialogico con altre figure altrettanto concrete. È ciò che è esterno all'io – e nella *Vita in versi* sostanzialmente il mondo sociale, sia presente, che passato – a rendere la voce enunciatrice dei testi un individuo, un soggetto, una persona:<sup>13</sup> senza questo contesto l'io-personaggio non può darsi.

Acquista allora un peso strategico notevolissimo *Quindici stanze per un setter*: una «vera *situation comedy*»,<sup>14</sup> come l'ha definita Simona Morando, che in quanto tale teatralizza e narrativizza non solo il testo, ma soprattutto l'io, che a questo punto partecipa attivamente alla scena; una scena popolata da altre figure (il cane, la moglie, il destinatario della lettera, la gente comune), che nel riconoscerlo, gli conferiscono appunto statuto d'esistenza.

mericamente le eccezioni grammaticali sono minori (l'imperfetto in *Epigramma romano* e in *Tornando a Roma*), complessivamente si registra un ampliamento della dimensione narrativa.

<sup>13</sup> Scrive Laura Neri a riguardo: «La mossa fondamentale della *Vita in versi* è probabilmente la scelta autoriale dell'enunciazione, che determina un rapporto particolare tra il discorso poetico e il personaggio costruito dai testi» (Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo* cit., p. 42).

<sup>14</sup> Morando, *Vita con le parole* cit., p. 42.

Da questo momento in poi (e in maniera ancor più evidente da *L'educazione cattolica*, che grazie al registro ironico distacca ulteriormente autore e narratore<sup>15</sup>) l'io-impiegatizio, condannato a vivere senza gioia la gioiosa Italia del presente, acquisisce lo statuto di personaggio, che chiaramente si muove in un universo diegetico sempre più popolato<sup>16</sup> e sottratto a ogni forma di atemporalità.<sup>17</sup> Sicché da questo momento in poi anche testi speculari o componimenti incentrati su persone altre (persone osservate, ricordate, o blandamente commentate: *Viani, sociologia del calcio, Birth control, La mia compagna di lavoro, Port-Royal*) non hanno più valore impersonale o autoriale, ma diventano espressione del punto di vista del narratore: quell'impiegato che cerca di barcamenarsi nella miracolosa Milano del boom economico<sup>18</sup>. Un processo, questo della corporeità della voce, che finisce per investire retrospettivamente (nell'atto di rilettura potremmo dire) anche i testi delle prime tre sezioni; ma questo processo di risemantizzazione avviene ex post.

### 3. La dinamica dello spazio

La costruzione del personaggio trova una sua traiettoria particolare nella gestione dello spazio, che al pari della dimensione teatrale e di quella più strettamente narrativa conosce una sua evoluzione. Progressivamente, infatti, le coordinate si fanno

<sup>15</sup> Secondo Simona Morando, ne *L'educazione cattolica* si trova l'«archetipo della gestione ironica dello spinoso tema dell'infanzia, con tutto il suo carico di dolore (la perdita della madre e il faticoso rapporto con il padre) e di involontaria comicità (le continue messe in ridicolo del personaggio di fronte agli occhi giudicanti e ugualmente peccatori del paese)» (ivi, p. 34).

<sup>16</sup> Si ricordi che ne *L'educazione cattolica* vengono passati in rassegna le diverse figure della vita dell'io lirico: la madre (I), la ragazzetta (II), le persone sulla rivista (III), «mio padre» (IV), «L'avico» (V), «il creditore» (VI), le vecchie del paese (VII), il ritorno di un morto (VIII), «Ruber» (IX), l'ebreo (X), l'inglese (XI), il personaggio antifascista (XII), «Trotskii lattai» (XIII), l'esattore (XIV), la «ragazzina pura» (XV), il personaggio dal «profilo ugonotto» (XVI), «la giovane sovietica» (XVII); solo XVIII non ha personaggi. Nella sesta sezione si accavallano altri personaggi: famiglia (*Mimesi*), Viani, le giovani *aides au camping*, ancora famiglia (*Le giornate bianche*), *La mia compagna di lavoro*, donne del passato (*Amore rivisitato*), amici (*Port-Royal*; con tanto di personaggi storici), famiglia (*L'assideramento*).

<sup>17</sup> Al di là dello scorrere del tempo narrato, colpisce l'irruzione della Storia, come ad esempio in *Port-Royal*, con la morte di Thorez (ignorata nella realtà descritta, ma evidenziata e dunque presente nel testo).

<sup>18</sup> Ancora più facile indicare i ricordi descritti nella sesta sezione: *Mimesi, Les aides au camping, Il tempo che non volevo, Amore rivisitato*.

più precise, così da indicare la collocazione dell'io e dunque i confini del suo spazio relazionale. Perché anche in questo caso l'identità dell'io si dà solo nella misura in cui fuoriesce da una condizione solipsistica e anonima, per inserirsi all'interno di una rete prevalentemente sociale, costituita, come già visto, da altri personaggi e da un tempo naturale e storico, a cui appunto sono da aggiungere ambienti riconoscibili dal lettore.

Non occorrono particolari indagini per notare come *La vita in versi* sia una raccolta ad alto coefficiente geografico, e più specificamente urbano.<sup>19</sup> Lungo il corso delle sei sezioni (contando le *Quindici stanze* come una sezione a sé) si notano la Liguria dell'infanzia (cardine de *L'educazione cattolica*<sup>20</sup>), Roma (da cui parte la «protostoria» di Giudici secondo Barberi Squarotti<sup>21</sup>), l'Europa (i Pirenei, Port-Royal, la Weimer di Goethe, Budapest di Lukacs, l'Unione Sovietica obliquamente menzionata); ma il centro della raccolta e il luogo di residenza dell'io è chiaramente Milano, che sovrasta e sostituisce i luoghi dell'infanzia e della giovinezza (La Spezia e Roma) e diventa città della vita adulta (un po' come accade ne *Gli strumenti umani* di Sereni).<sup>22</sup> Ebbene, Milano – un «potente *fattore strutturante* della fisionomia del suo *alter ego* fittizio», secondo l'efficace definizione di Ghidinelli<sup>23</sup> (ossia quel luogo relazionale che consente all'io di assumere un'identità e di imporsi nella raccolta come personaggio attivo) – non si impone da subito come la città, la residenza, il centro del protagonista narratore: al pari di quanto registrato per le dinamiche

<sup>19</sup> Secondo Ferroni, Giudici è «un poeta tutto cittadino, che misura limiti, confini, estensioni di spazi cittadini, dalla Milano in cui ha vissuto tanti anni della sua vita, alla Roma della sua adolescenza e prima giovinezza, alle città variamente percorse nei viaggi e nelle avventure letterarie» (Ferroni, *Gli ultimi poeti* cit., p. 30). Tuttavia la città non è sfondo, ma è elemento di frizione; secondo Bertoni, che commenta *Una casa a Milano*, «Il tema urbano e metropolitano giunge forse, molto più direttamente che dalla tradizione della Scapigliatura lombarda, dal Brecht poeta di una raccolta dei tardi anni Venti come *Dal libro di lettura per gli abitanti di città*, certamente operante anche sul lavoro in corso di altri poeti d'ispirazione milanese. Il cronotopo della casa, poi, è davvero costante, lungo l'intero arco della poesia di Giudici» (A. Bertoni, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Book Editore, Bologna 2001, p. 43).

<sup>20</sup> Sul complicato e inquieto rapporto tra Giudici e la sua terra d'origine, cfr. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo* cit., pp. 14-18.

<sup>21</sup> G. Barberi Squarotti, *L'alba di Giudici*, in *Per Giudici*, a cura di S. Verdino, Sinestesie, Avellino 2013, pp. 11-26: p. 11.

<sup>22</sup> Sulla centralità di Milano cfr. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo* cit., p. 35.

<sup>23</sup> S. Ghidinelli, «Non qui, ma altrove». *Strutture e figure dello spazio in La vita in versi*, in *Le carte di Giovanni Giudici: tra la scrittura e il mondo*, a cura di A. Cadioli e E. Esposito, Ronzani, Vicenza 2022, p. 15.

teatrali e narrative, diventa elemento cardinale solo verso il centro della raccolta, e più specificamente con le *Quindici stanze per un setter*, le quali poi, in un secondo momento ossia nell'atto di rilettura, conferiscono significati più pregnanti (più legati al personaggio) da un punto di vista geografico anche alle liriche precedenti (lungo questa strada si è già mosso sempre Stefano Ghidinelli, che ha appunto ragionato sull'importanza della gestione degli spazi, tenendo presente i vari registri di scrittura – diario, memoria, commento, ecc. – e la dialettica tra narratore e personaggio<sup>24</sup>).

Senz'altro è da notare che nelle prime tre sezioni non sono pochi i testi privi di indicazioni geografiche, molto spesso caratterizzati anche da un'assenza di presenze umane e di temporalità narrativa: *Il ventre della lucertola*, *La caduta del ciclista*, *Versi in una domenica di Pentecoste e di elezioni*; *I vecchi*, *Imposture*, *Autocritica*, *Tempo libero*, *Il benessere*; *Il socialismo non è inevitabile*, *Quando piega al termine*, *Guarderò indietro*, *Come un errore*, *Del rendersi utile*, *Cambiare ditta*, *Con tutta semplicità*. Si tratta per lo più di componimenti che assecondano quella tensione saggistico-commentativa (o più genericamente argomentativa) che abbiamo già rilevato.

Tra i testi con indicazioni geografiche, Milano compare, e con più evidenza di altri luoghi, solo a metà tra la seconda e la terza sezione: prima infatti l'io cita Chiavari come posto familiare (*Anch'io*; e poi più avanti *Levanto*, ma per le vicende di *Rebecca*), Budapest e l'Europa dell'Est come zone politiche (*Dal suo punto di vista* e *Versi per un interlocutore*), non svela il nome di Roma ne *L'incursione in caserma*, ma rievoca la città eterna – con ovvi tentativi di ridimensionarne il valore – solo per confrontarla con la Weimar di Goethe (*Epigramma romano*). È una piccola girandola, che nel complesso restituisce al lettore da un lato la sensazione che si tratti di luoghi non abitati dall'io lirico, ma dall'altro anche le coordinate – volutamente confuse – entro cui il personaggio cerca collocazione. Inoltre, ed è questione ben più rilevante, proprio l'elenco di questi posti ha la funzione di creare uno spazio concreto e geografico da far vivere all'io, ed entro il quale trovare la sua postazione (potremmo scomodare anche concetti quali “coefficiente di realismo” e “tensione verso il mondo contemporaneo”). Del resto la raccolta si apre proprio con una riflessione su uno spazio talmente grande da non essere nemmeno spazio (*Sperimentale*): piuttosto un infinito che non ha nulla a che fare con l'umano («e se | fosse tutto sbagliato?») e che riguarda piuttosto una salvifica «cometa» (subito ribadita ne *L'intelligenza col nemico*) e chi ci vuole credere. Sicché la dinamica della raccolta induce a tracciare un percorso che muove da un infinito atemporale e aspaziale (er-

<sup>24</sup> Secondo Ghidinelli, la svolta che consente l'istituzione di un personaggio avverrebbe prima di *Quindici stanze per un setter*: ciò che però qui ci interessa particolarmente sottolineare è il fatto che anche nel lavoro di Ghidinelli l'identità dell'io lirico è una costruzione che avviene all'interno della raccolta, e non è precedente ad essa.

metico si sarebbe detto trent'anni prima) a un luogo concreto e materiale: il punto di partenza è *Sperimentale*, l'approdo è Milano, e in mezzo i centri urbani di Chiavari, Roma, Budapest, ecc. E infatti nella seconda e terza sezione Milano compare come luogo dell'io, con tanto di certificato di residenza: *Una casa a Milano*, seguita da *Tornando a Roma*, e poi – dopo *Il benessere* – da *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*. È l'istituzione di una *home*, che però anche in questo caso viene percepita come tale solo a una seconda lettura, dopo aver letto le sezioni che vanno dalla quarta alla sesta. Infatti, come abbiamo visto riflettendo su teatralità e narrazione, a quest'altezza l'io non ha ancora un vero e proprio spessore, e dunque non è ancora in grado di abitare davvero un luogo: il posto c'è, ma manca il protagonista, o almeno ha ancora sembianze troppo scialbe e sbiadite per potersi imporre fisicamente sulla pagina, e dunque in una casa e in una città. Sono le *Quindici stanze per un setter* a dare la definitiva materialità mancante: in questo poemetto, infatti, il personaggio ha finalmente una famiglia, un cane, vive un tempo storico preciso, e naturalmente ha anche una casa; una casa in città; a Milano nello specifico. È a questo punto che inizia il «romanzo» di Giudici.

#### 4. L'irruzione di Milano: tra sesso e frustrazione

Sebbene Milano assuma le nitide fattezze di un indubbio e concreto luogo di residenza solo con le *Quindici stanze per un setter*, e imponga comunque già prima prove tangibili della sua presenza diegetica (nonché connotati sociali riconoscibili; da «cuore del miracolo» insomma), la sua prima attestazione si ha all'inizio della seconda sezione: in *Nel pomeriggio*. Si riporta qui di seguito il testo,<sup>25</sup> con l'indicazione del metro e degli accenti, per rendere più perspicuo il discorso seguente:

I			
Sei fatta così bene, così bella		11	1, 6, 10
tu sei che non può essere che quella	11	1, 5, 10	
(e fra tante qual è nessuno chiede)	11	1, 6, 10	
la rossa fuoriserie che t'aspetta		11	1, 6, 10
se attraversi la strada senza fretta	11	1, 6, 10	
snella, dall'uno all'altro marciapiede.	11	1, 6, 10	

<sup>25</sup> Il testo è tratto da G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2000, p. 29.

## II.

Calda, rotonda e tesa – scarti il traffico	11	1, 6, 10
all'incrocio e poi sali – uno due tre,	11	1, 6, 10
a destra – gli scalini d'una chiesa.	11	1, 6, 10
Nel centro di Milano non c'è messa	11	1, 6, 10
a quest'ora – si ama di nascosto	11	1, 3, 10
o si lavora...	5	

Come segnalato da Ghidinelli, *Nel pomeriggio* è il primo vero testo scenico della raccolta: in un pomeriggio feriale (in pieno orario lavorativo: un'ora insolita avrebbe detto Sereni) c'è una ragazza che attraversa una strada del centro di Milano, scarta il traffico, mentre dall'altra parte c'è una «rossa fuoriserie» che sembra attenderla; poi la ragazza scarta le macchine e sale i tre scalini di una chiesa, in un orario apparentemente senza messa e senza funzioni.

Il testo è diviso in due sestine, con continuità e scarti tra l'una e l'altra. Nella prima, i sei endecasillabi tutti *a maggiore* si incatenano nel sistema rimico AABCCB. Il risultato è quello di una cantilena chiaramente monotona all'ascolto. Anche la seconda strofa ripete la sequela di endecasillabi rigorosamente a maggiore, perpetrando il tono lamentoso cantilenesco, ma con due novità: la prima è l'assenza di rime (blandamente risarcito da una falsa rima: *chiesa : messa*), e la seconda è l'infrazione che si consuma nei due versi finali, con il penultimo che è un endecasillabo a minore e l'ultimo addirittura un quinario («o si lavora...»). I versi 11 e 12 insomma spezzano il ritmo, e si impongono all'attenzione del lettore (su questo torneremo tra breve); ma a ben vedere proprio questa chiusa nell'atto di infrangere la regola endecasillabica e quella rimica, obliquamente le ristabilisce. Infatti il secondo emistichio del verso 11 («si ama di nascosto») forma con il quinario finale un endecasillabo a maggiore, ossia uguale a quello che tambureggia nei versi 1-10; non solo ma viene addirittura istituita una rima baciata, identica dunque a quelle dei versi 1-4 (*ora : lavora*). Insomma, a livello ritmico e sonoro il testo sembra essere un encefalogramma assolutamente regolare, con però un rumore disturbante nei primi quattro versi della seconda strofa (l'assenza di rime), e poi un più fragoroso cambio di passo ai versi 11-12 (endecasillabo a minore e quinario), e infine un improvviso e contemporaneo recupero della monotonia del testo, grazie all'endecasillabo creato dai versi 11-12 («si ama di nascosto | o si lavora...»): uno sbalzo prontamente ricomposto. Ma in cosa consiste questo sussulto, improvviso e subito spento, dei versi finali, e dunque del testo?

Nella prima sestina l'io lirico osserva la fanciulla «bella» e «snella», tanto simile alla ragazza «magra» del componimento precedente, definita dalla *vox populi* «Tanto giovane e tanto puttana». Chiaramente la figura erotica del primo testo si estende sul secondo, sessualizzando da subito la giovane di *Nel pomeriggio*: il lettore viene messo a contatto con la «calda vita» di un Saba, che forse – secondo Zucco – ha

lasciato una sua traccia intertestuale nell'incipit del componimento.<sup>26</sup> L'io *voyeur* peraltro non è solo, e insieme ad altri scruta morbosamente l'imminente incontro della ragazza con un uomo nascosto in una «rossa fuoriserie». Tuttavia quanto raccontato nella prima sestina è solo un'ipotesi, come opportunamente segnala il «se» con cui si apre il verso 5: «se attraversi la strada senza fretta» (dove la sequela di sibilante sorda restituisce il silenzioso avanzare della ragazza).

Puntualmente la seconda strofa spiega che si tratta di un equivoco, per dirla con le parole di Sereni: infatti così come nella lirica de *Gli strumenti umani* (*L'equivoco* appunto) la «luttuosa passeggera» non stava guardando l'io, e lo «sguardo di rimando» del poeta è frutto di un errore, allo stesso modo l'incontro ipotizzato – ma con perifrasi che esprimono certezza: «non può essere che quella» – si risolve in un nulla di fatto: dopo aver scartato il traffico, la giovane infatti entra in chiesa. Tutto chiaro, ma fino a un certo punto, perché non c'è messa, a Milano, nel pomeriggio, quando «o si lavora» o ci «si ama di nascosto». I conti dunque non tornano, e c'è uno scarto tra aspettativa e realtà: proprio quello scarto che la metrica e il ritmo esprimono. Ma poiché lo scarto è all'insegna del non evento – anziché del brivido peccaminoso c'è solo un ingresso in chiesa (con tutto quello che vuol dire per chi ha subito *L'educazione cattolica* nella sua infanzia) –, la lirica ritorna al ritmo monotono iniziale della prima strofa, come testimonia l'endecasillabo a maiore ricostruito con l'unione dei versi 11-12.

E forse Milano è proprio così: la città di donne attraenti, di uomini seduttori e seducenti, di rosse fuoriserie, di piacere sessuale, ma anche di trantran ripetitivo che uccide gli stessi elementi di possibile piacere: potenzialità e delusione. E la prima – la potenzialità – spinge comunque a lottare contro le continue delusioni, in un misto di ostinazione, ingenuità e determinazione. Proprio questa determinazione proseguirà dopo questo testo fino ad arrivare a *Quindici stanze per un setter*, quando l'io lirico avrà una sua piena identità, e forte dello statuto identitario finalmente conquistato cozzerà, tra sconfitte e speranze, contro l'Italia neocapitalista: a Milano, unico luogo davvero vitale, perché al centro di una rete di relazioni; quelle che consentono l'esistenza del personaggio impiegatizio della *Vita in versi*.

### 5. Milano versus Roma: la realtà presente e il passato evanescente

Sulla base della sommaria lettura di *Nel pomeriggio*, Milano, pur con tutte le sue contraddizioni, appare la città delle possibilità, come in fondo lo era ne *Gli strumenti*

<sup>26</sup> Come suggerisce Zucco, «L'incipit è probabilmente una memoria sabiana da *Varie, Due madrigali per la duchessa d'Aosta*: “Così giovane sei, così leggera” (*Apparato critico* a cura di R. Zucco, in Giudici, *I versi della vita* cit., p. 1379).

*umani* di Sereni, raccolta com'è noto uscita nello stesso 1965. E proprio la lettura affiancata – come si è tentato di proporre con veloce allusione – di *Nel pomeriggio* e de *L'equivoco* mirava a mostrare come solo Milano consentisse una processualità e un divenire, lungo le quali l'io lirico assume un'identità (in Giudici, come in Sereni) e poi ha la forza di accettare una condizione di lotta e di frizione con la realtà circostante. E nella biografia Milano rappresenta anche un riscatto rispetto alle secche di Roma e a una condizione giovanile alla fine dei conti non troppo appagante: come ha scritto Elisa Gambaro, «Desideroso di quell'affermazione letteraria e professionale che non era riuscito a ottenere [a] Roma, il poeta ligure trova nel capoluogo lombardo un ambiente non solo dinamico, ma soprattutto culturalmente avanzato».<sup>27</sup>

Ora, Milano è dunque uno dei principali dispositivi che mette in moto la macchina narrativa de *La vita in versi*: non uno scenario, ma un ambiente attivo che muove il personaggio, e che dal personaggio è abitato e modificato. Non stupisce pertanto che proprio a Milano abbia luogo il primo testo scenico della raccolta, *Nel pomeriggio* appunto, e da qui inizi concretamente la costruzione dell'iter romanzesco della raccolta.

A Roma invece si chiude la narrazione. L'ultimo testo prima di *Finis fabulae*, epilogo della raccolta e quasi postfazione del libro, è *Roma, in quel niente*. La posizione di chiusura rende la lirica una sorta di epilogo narrativo, e dunque – dato il senso della fine di kermodiana memoria – di significato complessivo della vicenda raccontata. *La vita in versi* non conosce un *happy ending*, e Roma serve ad avvalorare il collasso finale: è uno degli elementi di cui Giudici si serve per mettere in crisi quell'io faticosamente costruito nella raccolta, che si caratterizza per essere relazionale e sociale, non solipsistico, volto a cogliere gli aspetti politici della vita, anche quella quotidiana, perché convinto che tutto sommato anche il privato è pubblico.

Nelle poesie che chiudono la sesta e ultima sezione, la cupa baldanzosità dell'io-sociale si incrina. A *Port-Royal* nessuno cerca più le rovine dell'abbazia distrutta da Luigi XIV, mentre a Parigi il giorno prima si celebrano i funerali di Thorez, e forse della vera speranza comunista (del resto *Il socialismo non è inevitabile*). E dopo la riflessione della poesia che dà il titolo alla raccolta, *La vita in versi*, in cui l'atto di fiducia nei confronti della scrittura non sostituisce l'azione pratica (com'è noto, «vedere non è | sapere, né potere», «e in ogni caso l'essere è più del dire»), compaiono due componimenti onirici: *L'assideramento*, in cui il suicidio viene rimandato per non dar noia ai vicini, e appunto *Roma, in quel niente*, che si pone come atto finale di un epilogo iniziato qualche componimento prima.

La poesia si divide in quattro strofe, tutte di 19 versi, ad eccezione della seconda che ne ha 18 (molti dei quali, in discontinuità con le altre strofe, endecasillabi posti

<sup>27</sup> Gambaro, *La vita in versi nelle agende inedite degli anni Sessanta* cit., p. 123.

in sequenza<sup>28</sup>), a cui è da aggiungere la strofa-verso finale. Racconta un sogno, che però si mescola con la memoria, e sembra rievocare la prima esperienza sessuale dell'io, con una donna apparentemente più esperta, destinata a svolgere le fattezze di una materna prostituta.

Roma viene rievocata nella prima strofa non solo come luogo della violenza apparentemente paterna («a tagli di rasoio aduso, a manrovesci | sul muso, agli urli di chi | mi faceva paura»), ma anche come città pericolosa («avevo paura di questa città»), in cui il piacere assume tratti minacciosi (ci sono infatti «luoghi da evitare», dove altri – ma non l'io – possono concedersi «suadenti squisiti amplessi»). Per questa ragione Roma è «città deliziosa, impagabile, inimi- | tabile»; in sintesi posto da «evitare» e da cui fuggire.

Non c'è spazio per un'analisi della lirica, ma ciò che in questa sede ci interessa sottolineare, facendo leva su ovvi dati contenutistici, è il modo in cui *Roma, in quel niente* svolge la sua funzione di chiusura.

È impossibile negare quel «contesto linguistico e stilistico fortemente improntato in senso teatrale» rilevato da Zucco, sebbene lo stesso contesto abbia un carattere «monologico»<sup>29</sup> (ancora Zucco); e la teatralizzazione chiama in causa personaggi – ma ormai già sfumati (forse il padre, la donna, l'io del passato e quello del presente) – e una qualche forma di narrazione, che però risulta confusa e singhiozzante. All'interno di questo quadro, che a fronte di tante debolezze (carattere monologico, personaggi sfumati, narrazione disgregata) rimane comunque in linea con una parabola impiantata nelle prime tre sezioni e poi architrave della raccolta nelle sezioni successive, si innestano delle contropinte per certi aspetti deflagranti. In primo luogo l'onirismo, che è alla base di quel monologismo rilevato da Zucco: c'è un soggetto che non solo racconta ma è creatore della realtà diegetica. Viene meno, insomma, quel contesto relazionale che abbiamo detto essere centrale per la creazione del personaggio giudiciano. E in secondo luogo c'è uno smaccato ripiegamento nel privato: scompaiono il lavoro, la famiglia, la politica, le prospettive europee, e rimangono scene di violenza giovanile, la paura nei confronti di una città magmatica, e il terrore provato durante il primo atto sessuale. Ciò a cui si assiste è insomma un collasso dell'impalcatura sociale che Giudici aveva elaborato nella raccolta. L'io si ritrova solo, e la via più efficace per esprimere visibilmente questo isolamento è il rimando anche in questo caso a una città: Roma, che è «casa, ragazza, annosa | mi-

<sup>28</sup> Sono endecasillabi, ad esempio, i versi 29-32 («Ero in una stanza [...] come sarò»); al tempo stesso si nascondono endecasillabi all'interno di versi più lunghi: «un po' strano che tu, malignamente,<sup>11</sup> Mario» (v. 28); «ai pori della pelle percepisci,<sup>11</sup> l'odore» (v. 36; e si noti che in entrambi i casi dopo l'endecasillabo vi è una forte cesura, indicata peraltro anche dalla virgola, e in generale dal movimento sintattico).

<sup>29</sup> *Apparato critico* a cura di Zucco cit., p. 1409.

gnotta, spietato trafficante, | verme dai conti in regola | compagno, ruffiano | vecchio maestro, prete, nazista, americano, | politico dai nobili sdegni, disfatto padre». Come scrive subito dopo Giudici, «tutto che al mondo è romano»: ma in questa lista non c'è il socialismo, non ci sono interlocutori marxisti, non c'è alienazione, non c'è attesa, non c'è futuro. Roma pertanto rappresenta un ripiegamento su sé stessi, in un momento in cui intellettuali e poeti abdicano alla loro «funzione» per limitarsi a ricoprire il «ruolo» che la società gli concede.<sup>30</sup>

La raccolta successiva, *Autobiologia*, senza essere un libro di resa testimonia comunque questa inversione di rotta, che prende le mosse nell'ultimissima parte de *La vita in versi*, deflagra con *Roma, in quel niente*, e trova negli oggetti geografici la sua più icastica espressione.

<sup>30</sup> Secondo Giudici, «i due termini appaiono reversibili, potendosi la “funzione” considerare come una specie di “ruolo” liberamente e deliberatamente assunto e viceversa il “ruolo” come una specie di “funzione” alienata. Ma la differenza sta proprio in questo: nella libertà che è implicita nel primo dei due termini, nel condizionamento che è implicito nel secondo» (G. Giudici, *La funzione e il ruolo*, saggio inedito del 1975, ora nella nuova edizione di G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima*, Ledizioni, Milano 2022, pp. 55-66: pp. 56-57).



## *Il complesso di Enea*

Massimiliano Cappello

– Enea che in spalla  
un passato che crolla tenta invano  
di porre in salvo  
G. Caproni, *Il passaggio d'Enea* (1956)

Nonostante il titolo e l'epigrafe, le pagine che seguono non trattano (se non episodicamente) di intertestualità virgiliana o caproniana nell'opera di Giudici.<sup>1</sup> Questa pratica, per la sua tendenza a transitare senza sosta ad altri testi (pur «illuminando la tradizione che li determina e ne è determinata»), è sempre sul punto di trasformarsi in una fuga – dall'individualità dei testi come dalle questioni centrali che ne emergono.<sup>2</sup> Riassorbire nella tradizione ciò che si agita nei testi di realmente o virtualmente nuovo ha un significato ambivalente, perché oscilla tra una tendenziale e pacificata metastoricità (quella che Sergio Solmi nominava «possibilità d'indefinita partecipazione» dei testi) e una «positiva determinazione storica, attraverso cui soltanto possiamo leggerli»;<sup>3</sup> e, in ultima istanza, tra una contingenza e l'eternità della condizione umana. D'altronde, se c'è qualcuno che si è opposto ai tentativi di «istituire come natura una intenzione storica o una semplice contingenza come eternità», quello è proprio Giudici.<sup>4</sup> Discutere il complesso o sindrome di Enea nella sua opera – sia detto, questo, prima ancora di un tentativo di definizione – significa osservare da vi-

<sup>1</sup> Cfr. almeno A. Girardi, *Giudici rifà Caproni*, «Studi Novecenteschi», xxvi, 58, 1999, pp. 357-62; P. Pandolfo, *L'ombra di Euridice: presenze virgiliane nella sezione «Creusa» della raccolta poetica «Empie stelle» (1993-1996) di Giovanni Giudici*, «Filologia antica e moderna», n.s., iv, 2, 2022, 137-55.

<sup>2</sup> F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino 1998, pp. 7-8.

<sup>3</sup> G. Raboni, *Il semplice fatto della poesia* (1963), in A. Lampugnani Nigri, *Questo e altro. Storia di una rivista e di un editore*, a cura di V. Poggi, Stampa2009, Varese 2020, pp. 178-9. Cfr. S. Solmi, *Avvertenza*, in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, il Saggiatore, Milano 1963, pp. 9-15.

<sup>4</sup> G. Giudici, *Miti e liberazione del linguaggio* (1959), in *La letteratura verso Hiroshima* (1976), a cura di M. Cappello, Ledizioni, Milano 2022, pp. 184-5.

cino questo orrore metastorico, la dialettica irrisolta o aperta tra due prese di coscienza confliggenti.<sup>5</sup> Da una parte, l'«al di là dei nostri giorni» di Breton: la Rivoluzione, o il Paradiso, rigorosamente antonomastici perché al di fuori o meglio estranei a una grammatica della modernità che ha confinato il primo termine nella dinamica storica del capitale, il secondo in un altrove irraggiungibile.<sup>6</sup> Dall'altra, l'oscura epifania di un mondo senza redenzione, di una realtà tutta e soltanto terrestre: la «verità nera» di Montale, il «referto autentico di una dimora nell'inautentico».<sup>7</sup>

A Vittorio Sereni, che nell'aprile del 1960 proponeva «giustizia sommaria» nei confronti dell'«allegoria edificante (o descrizione ammonitrice)» spesso presente, nelle ventiquattro poesie del gruppo *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, come forma di «descrizione di una presa di coscienza individuale» («alla quale io dubito», asseriva il poeta di Luino, «serva lo scrivere versi»), Giudici replicava che, se si fosse abbandonato all'attesa delle «epifanie», avrebbe rinunciato al «tentativo di dare una cittadinanza poetica, ossia di verità ed efficacia storica», a quello che avvertiva da anni come un «impulso di sovversione del disordine presente», una volontà di incidere nel corpo della storia. «Lo so che l'allegoria edificante non è, come si dice, bella», scriveva Giudici, e tuttavia «la ritengo, a parte ogni ideologia, moralmente necessaria: e la Poesia? (indovino la domanda). Rispondo: vi sarà data in sovrappiù».<sup>8</sup> Giudici allude ai vangeli; ma ne altera significativamente il senso e la lettera. «*Quaerite primum regnum Dei cetera supervenient*»:<sup>9</sup> non appena si intesse un parallelo, ci si accorgerebbe dell'astuto capovolgimento dei due termini dell'espressione. Laddove la poesia – come del resto Giudici sostiene, in uno scritto del '59 – sia detta il luogo dell'«identità dialettica» tra un soggetto che fa conoscenza di una realtà «liberata» (cioè non mistificata) e il proprio oggetto (conosciuto in termini liberatori), l'analogia col «regno» si farebbe infatti esplicita. Se questa, tuttavia, «vi sarà data in sovrappiù», significa che non è ciò che va cercato in primo luogo e sen-

<sup>5</sup> Mi permetto, al riguardo, di rimandare a M. Cappello, *Giovanni Giudici: prendere coscienza*, in *Poetiche della ragione critica. Zanzotto Giudici Raboni*, Milano-Udine, Mimesis 2024, pp. 180-6.

<sup>6</sup> Cfr. J. Camatte, *La rivoluzione integra* (1978), in *Comunità e divenire*, Milano, Colibrì 2019, pp. 20-5; M. Garau, *Note preliminari sulla rivoluzione*, «Nigredo», 14 gennaio 2025.

<sup>7</sup> Cfr. F. Fortini, *I poeti del Novecento* (1977), a cura di D. Santarone, con uno scritto di P.V. Mengaldo, Donzelli, Roma 2017, p. 169.

<sup>8</sup> Cfr. G. Giudici, V. Sereni, *Quei versi che restano sempre in noi. Carteggio 1955-1982*, a cura di L. Massari, prefazione di E. Esposito, Archinto, Milano 2021, pp. 44-58. Cfr. L. Massari, «*La poesia vi sarà data in sovrappiù*». *Il carteggio Giudici-Sereni*, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 157-9.

<sup>9</sup> Lc 12, 22-31.

za indugio. È qui che assume rilevanza il «resto»: il «cetera» della *Vulgata*, il *tàuta* biblico, l'«altro» che (nel nome stesso della rivista che di lì a pochi anni impegnerà gli sforzi di entrambi) si contrappone o intreccia al «questo».<sup>10</sup> In altre parole: ciò che nel commento di Sereni sembra un accessorio – la tensione a dare alle parole un referente storico, a operare sullo stato di cose –, per Giudici è nientemeno che l'«essenziale del mondo».<sup>11</sup>

Sono gli anni della frequentazione quotidiana con Fortini; il quale, come è stato già osservato, aveva una particolare predilezione per questo motto evangelico: «Che cosa conta di più? Che cosa viene prima? Ho ripetuto per tutta la vita tre parole di Cristo: *Quaerite primum Regnum Dei, cetera supervenient*, cercate prima il Regno di Dio, il resto vi sarà dato per soprammercato».<sup>12</sup> Ma non soltanto Giudici, capovolgendo il motto, sembra (inavvertitamente o meno) attingere a una lettera di Georg W.F. Hegel a Karl L. von Knebel, nella quale il filosofo dichiarava che l'esperienza stava andando confermandogli la verità del detto biblico, «che perciò è diventato la mia stella polare: cercate innanzitutto cibo e vesti, e il regno di Dio vi sarà dato in sovrappiù»;<sup>13</sup> sembra addirittura attingere (anzitempo) a Walter Benjamin.<sup>14</sup> La quarta delle tesi *Sul concetto di storia*, difatti, reca in esergo proprio l'inversione ironica hegeliana del noto passo evangelico: strappato dal suo contesto, anche Hegel – il grande filosofo idealista – sembrerebbe professare il più elementare dei materiali-

<sup>10</sup> Cfr. P. Gaddo, «Questo e altro», «CIRCE. Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee» (<https://catalogocirce.lettere.unitn.it/rivista/ee4c89d5-91f9-4654-a894-5214620d7ace>).

<sup>11</sup> G. Giudici, *Linguaggio della poesia, linguaggio democratico*, «La situazione», 9, 1959, pp. 22-30. Cfr. Id., *Viani, sociologia del calcio*, in *La vita in versi* (1965), ora in *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, p. 177, v. 67.

<sup>12</sup> F. Fortini, «*Composita solvantur*» (1994), in *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 701. Cfr. L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano 2013, pp. 135-6.

<sup>13</sup> G.W.F. Hegel, *Lettera a Karl Ludwig von Knebel del 30 agosto 1807*, ora in *Epistolario*, 2 voll., a cura di P. Manganaro, Guida, Napoli 1983, I, p. 302. Il passo sembra riprendere a sua volta, insieme al testo biblico, la massima kantiana: «Mirate innanzitutto al regno della ragion pura pratica e alla sua giustizia, e il vostro fine arriverà da sé». Cfr. M. Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 209; A. Serlenga, *Testimonianza ed evasione: stato d'eccezione e creazione performativa*, tesi di dottorato (Tutor: P. Spallino; Coordinatore: M. Cometa), xxiv ciclo, Università degli studi di Palermo, Palermo 2013, p. 14.

<sup>14</sup> La prima apparizione in italiano dell'opera di Benjamin è infatti del 1962; cfr. W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962.

smi. «La lotta di classe», scrive Benjamin, «è una lotta per le cose rozze e materiali, senza le quali non si danno cose fini e spirituali»: senza trasformazioni rivoluzionarie della vita quotidiana non soltanto non esiste salvezza, ma nemmeno possibilità per la poesia.<sup>15</sup>

Le pratiche, i pensieri, i miti, gli interessi e le ragioni della classe in lotta non sorgevano da un'ideologia, ma da un mondo venutosi a creare, nella storia moderna, per un'esigenza interna al modo di produzione sociale dominante. Ed era un mondo contrapposto e alternativo a quello ufficialmente ammesso nei libri di storia, poiché sembrava coniugare modi di pensare e modi dell'agire differenti quando non contraddittori, contemplare un «molteplice non più ostile».<sup>16</sup> Questo mondo richiedeva, per esistere, non già o non solo un rivolgimento radicale dello stato di cose presente, ma ciò che Mario Tronti (pensatore caro a Giudici) definiva «operazione-eredità»: si trattava di «caricarsi sulle spalle tutto intero un passato, comprese le sue terribili cadute, per portarlo in salvo come Enea con Anchise fuori dalle mura di Troia distrutta, per andare a costruire un'altra città, anzi per andare, come Mosè, come Paolo, a “fondare un altro popolo”». In altre parole: di adempiere la storia moderna; o, il che è lo stesso, di redimere la storia *tout court* per ciò che si era fino allora dimostrata.<sup>18</sup>

Ma la locuzione «complesso di Enea» ha anche un'altra trafila, in aperta contraddizione con quella trontiana. La si rinviene infatti in una pagina del «grande saggio storico-politico» di Franco Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, apparso negli anni tra il 1964 e il 1965. «È inevitabile», scriveva, «che l'azione rivoluzionaria, quando si libera dal suo complesso di Enea [...] assuma le posizioni di certi rivoluzionari russi dell'Ottocento (“meglio un paio di stivali che Shakespeare”)». Ancora: senza materialità, non c'è poesia. Fortini intendeva alludere a quanto restava da fare a partire dai residui di un passato minacciato dalle «volgarità progressiste del quindicennio 1945-1960». Difenderne la verità era necessario, poiché tratteneva le promesse di eguaglianza e di giustizia delle «più coerenti formule della borghesia combattente del secolo XVIII».<sup>19</sup> È, tra le altre cose, il motivo che aveva portato Fortini a sostenere le qualità apparentemente regressive

<sup>15</sup> M. Löwy, *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle «Tesi sul concetto di storia» di Walter Benjamin* (2001), Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 53.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno, *Poscritto*, in *Scritti sociologici* (1972), a cura di A.M. Solmi, Einaudi, Torino 1976, p. 82.

<sup>17</sup> M. Tronti, *La politica al tramonto*, Einaudi, Torino 1998, p. 81.

<sup>18</sup> Cfr. K. Marx, F. Engels, *Manifesto del Partito Comunista* (1848), a cura di E. Cantimori Mezzomonti, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 82: «la storia di ogni società sinora esistita è storia di lotte di classe».

<sup>19</sup> F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* (1964-1965), in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, p. 180. Cfr. L. Mozzachiodi, *Poesia*,

del dettato di alcuni poeti, forma di esposizione dei contrasti insoluti nella cultura (non solo italiana) tra le due guerre, e che gli anni immediatamente successivi alla Liberazione avevano reso quasi di colpo invisibili. Giudici – assieme, almeno, ad Andrea Zanzotto e a Giorgio Cesarano – è tra questi: un autore che, nelle parole di Fortini, «pareva condannato *ad metalla* nelle miniere abbandonate da Montale», e che invece in «alcune poesie recenti» sembrava tentare di mediare fra «un linguaggio di psicologia “colta” ed una tematica tutta attenta alle devastazioni, alle carie della convivenza neoborghese». <sup>20</sup>

Questo, in breve, è il «complesso di Enea». Da un punto di vista politico, la «premura di portare in salvo gli idoli della città in fiamme», di scegliere (nonostante tutto) di ereditare per intero la «filosofia classica» – come la teoria comunista aveva detto del proletariato;<sup>21</sup> e l'avvertimento, dal punto di vista poetico, della sopraggiunta impossibilità di proseguire la continuità organica con una tradizione, della necessità di abbandonarla senza tuttavia dimenticarla o disconoscerla. La loro compresenza fonda l'esperienza di scrittura di Giudici.

\*

Non è raro reperire nelle agende di Giudici i primi abbozzi di poesie destinate a un futuro nell'opera maggiore.<sup>22</sup> È addirittura possibile, talvolta, seguirne la trafila per intero. È il caso degli avantesti di *Una casa a Milano*, il cui progetto prende forma all'interno dell'*Agenda 1960* tra il gennaio e il marzo di quell'anno. In questo caso, il testo preparatorio non si esaurisce nel suo valore genealogico, ma ne reca dei frammenti sotto forma di glossa o commento:

Io penso a quella casa. Dovrò entrarci per visitarla in modo definitivo e dirmi: «Qui probabilmente io morirò», immaginare la storia del mondo come

*storia e rivoluzione in «Una volta per sempre». Una lezione fortiniana, «L'Ospite ingrato», 11 febbraio 2019.*

<sup>20</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* (1959) pp. 103-42; ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 552-8; Id., *Lettera a Vittorio Sereni del 16 settembre 1961*, in F. Fortini, V. Sereni, *Carteggio 1946-1982*, a cura di L. Daino, Quodlibet, Milano 2024, pp. 81-5.

<sup>21</sup> K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel. Introduzione* (1843), in *Scritti politici giovanili*, a cura di L. Firpo, Einaudi, Torino 1975, pp. 411-2.

<sup>22</sup> Al riguardo, cfr. R. Zucco, «*La poesia non aspetta i nostri comodi*». *Scrittura e libro poetico nell'«Agenda 1960» di Giovanni Giudici*, in G. Giudici, *Agenda 1960 e altri inediti*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», 23-24, 2009, pp. 225-62. Cfr. anche L. Neri, *La poesia nelle agende di Giovanni Giudici* (<https://www.apice.unimi.it/news-ed-eventi/la-poesia-nelle-agende-di-giovanni-giudici/>; ultima consultazione: 9 maggio 2025).

procederà in questi anni, come le circostanze ci costringeranno a modificare ambizioni, giudizi e punti di vista pur nell'illusione di una incrollabile coerenza.<sup>23</sup>

Un rilievo che dovesse tener conto dei rapporti intrattenuti dai due testi dovrebbe convenire non solo sulla relazione del passaggio prosastico con la citazione diretta al verso 26 – «*Qui probabilmente io morirò*»; ma anche sull'opposizione o resistenza applicata dal testo poetico nei confronti dell'aforisma diaristico:

Cerco altrove, lontano dal mito popolare  
di un'infanzia che forse non fu vera,  
una casa che già mi sembra inutile  
tanto stanco mi sento in questa sera

di sabato inseguita per il futile  
arrampicarsi dentro me dei giorni  
di lavoro, rinvii del giorno a cui  
sempre affidavo illusori ritorni

di volontà per dire: *questo* fui,  
vivo nel mio secolo ma volto  
nel cuore ad altro, avanti, mio proposito  
di verità, attento a riconoscere

dentro e fuori di me il nemico scaltro  
che quand'ero di guardia mi faceva dormire  
e da ragazzo timido salire  
una scala d'amore troppo facile.<sup>24</sup>

Giudici ricalca in pochi versi una parabola cristologico-apocalittica, scindendo – ha osservato Enrico Testa – la voce poetica tra un lessico della «menzogna» e uno della «verità», in un dialogo «tra l'afasia dell'impossibile e il soprassalto della speranza».<sup>25</sup> Eppure, l'anelata sera del sabato non è di «speme» o «gioia», ma interiorizzazione dei modi alienati della vita sotto il neo-capitalismo; il transito dal presente all'imperfetto al verso 52 («affidavo») pone l'intero slancio entro un passato del testo; e le singole giornate di lavoro altro non sono che il *catéchon* che impedisce

<sup>23</sup> R. Zucco, «*La poesia non aspetta i nostri comodi*», cit., p. 248.

<sup>24</sup> G. Giudici, *Una casa a Milano*, in Id., *La vita in versi*, cit., pp. 38-9, vv. 26, 45-60. Corsivi nell'originale.

<sup>25</sup> E. Testa, *Da rileggere: «La vita in versi» di Giovanni Giudici*, «Poesia», 25, gennaio 1990, p. 70.

a quell'altro giorno di sopraggiungere – giudizio universale entro cui finalmente scorgere per intero il «solo volto» che si cela dietro «due maschere avverse». Quello che, nella nota d'agenda, è scorto come orrore metastorico – coerenza sì, ma solo «dalla fine», e sotto la costante minaccia dell'illusione autoassolutoria – nel testo in versi assume tratti ambivalentemente positivi.<sup>26</sup> Ciò che ancora Testa pone sotto una luce specularmente dialettica sembra in realtà rifuggirla in maniera asimmetrica, rinviando ancorché debolmente a una forma di «redenzione». Che questa sia mistica – il regno dei cieli – o politica – la rivoluzione –, poco importa; a diverse altezze attorno al 1960, in effetti, per Giudici sembra non sussistere differenza: «Diciamo in una “società socialista”, ma cosa si opporrebbe a che dicessimo entelechia del corpo mistico? (O anche, per quello che ricordo di Kant, la coincidenza del “sommo bene” con la “felicità”?)». <sup>27</sup> L'appunto preparatorio, invece, contrappone a questo slancio alcune precauzioni di natura storicistica. Se il «procedere» della «storia del mondo» sancisce ancora e sempre il verdetto provvisorio e finale del «tribunale del mondo», la scoperta (che fu di Vico, di Hegel, di Marx) del legame causale che cinge ogni cosa potrà mostrarsi solo «al tramonto», «più tardi», nello sguardo sistematizzante del pensatore.

Spauracchi positivistico-idealistici fanno la loro comparsa anche nell'VIII momento dell'*Educazione cattolica* (*La resurrezione della carne*):

Emerse senza rumore dall'antro  
 semibuio di semiluce: non  
 luce di lampada, era luce del giorno  
 che di lontano, a staffetta, per corridoi,  
 sottopassaggi, sottoscala, veniva. Probabilmente  
 là dove fu la vera luce il giorno  
 era diventato già sera. Seminudo  
 egli emerse, semitorpido nelle membra, semisveglio  
 negli occhi di muta tristezza immane.

Da dove ritornava? Ora mi dico: dai morti  
 – per ammonirmi, interrogarmi, discutere la mia presenza: tu  
 qui cosa fai? cosa vuoi?  
 Niente,  
 avrei potuto rispondere, dormivo nel mio letto,

<sup>26</sup> Cfr. A. Cadioli, *Storie in versi di un uomo medio: rilettura di «Una casa a Milano» di Giovanni Giudici*, in M. Di Nardo, A. Gialloredo (a cura di), *Nel centro oscuro dell'incandescenza: studi in onore di Giancarlo Quiriconi*, Franco Cesati, Firenze 2015, pp. 209-20.

<sup>27</sup> G. Giudici, *Taccuino 1958*, 15 novembre, ora in F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Olschki, Firenze 2019, p. 169.

contento del domani come ogni ragazzo.

Ma ciechi e lenti i suoi atti per affrontarli  
 erano: e poi il brulicame ai suoi piedi,  
 sul pavimento di muffa un impasto di vermi,  
 che diventava salendo di qualche centimetro ambre  
 ancora gelatinose – e finalmente,  
 a mezz'aria al confine con il massimo  
 lume di quella penombra, schiene curve,  
 movimenti, rilievi di vertebre,  
 ulne, fratture, òmeri, ossa in cerca  
 di giusta sede in carni estranee, senza  
 ancora forma.

Ma egli perfettamente  
 compiuto intorno senza parola il braccio  
 grigiobruno volgeva, scuoiato, segnato di nervi  
 – il suo piccolo popolo mi mostrava.

«Io non ho colpa. Ho paura di tanto strazio,  
 io piango le tue lacrime, io atterrisco  
 d'angoscia nel sonno: perché tu  
 mi guardi, minacci un castigo?»

Mie parole che non osavo dirgli,  
 ma che egli intese nella sua immane tristezza:  
 infatti da me si distolse, guardò le pareti,  
 fetide di croste, di segni osceni – levò  
 le mani in alto, appoggiò sulle palme,  
 si accostò al muro coi denti... Allora io capii che voleva  
 mordere quei veleni – no! Gridavo – morire,  
 come uno da lungo tempo malato.<sup>28</sup>

Recensendo *L'educazione cattolica*, Cesarano aveva parlato di «narrazione di memoria concentrata sull'istante del primo inocularsi d'un'idea, e dello stupore postumo, amaro, quasi querimonioso [...] con cui “in data odierna” si sottintende la commisurazione delle conseguenze tutte dolorose che hanno “fatto”, nascendo di là, una vita, una vocazione spinosa».<sup>29</sup> È nell'*après-coup*, in altre parole, che gli eventi assurgono a epifanie retrospettive, brani di un destino. Questo destino è quello di «prendere coscienza» (locuzione centrale nei saggi giudiciani del periodo): della

<sup>28</sup> G. Giudici, *VIII. La resurrezione della carne*, in *L'educazione cattolica* (1963), poi in *La vita in versi*, cit., pp. 82-3.

<sup>29</sup> G. Cesarano, *L'eresia della fede*, «Rendiconti», 9, 1964, pp. 230-2.

propria condizione di classe, delle penose condizioni del mondo, della necessità di mutarlo, certo; ma anche degli interdetti che, sempre più, sottraggono ogni presa a queste rivendicazioni.<sup>30</sup>

L'immagine centrale di questa «persecuzione onirica»<sup>31</sup> ha precedenti illustri: la «muta tristezza immane» del morto che ritorna brevemente nella vita (oggetto, sul finale, di un'anastrofe dal sapore sereniano)<sup>32</sup> è la medesima dei «tristi poveri morti» dei *Canti di Castelvechio*;<sup>33</sup> senza considerare, beninteso, la rievocazione dei defunti, vero e proprio *tópos* dall'epopea di Gilgamesh e dalla *nékyia* omerica in poi. Nel componimento *La resurrezione della carne*, tuttavia (e per motivi eguali e contrari a quelli della tradizione classica e “pagana”) manca interamente quella forma di rimpianto per la vita che, da Omero a Pascoli, aveva potuto far desiderare di servire un bifolco o di giocare a dama pur di essere ancora tra i vivi.<sup>34</sup> Cosa vuole dire questo corpo putrefatto all'io che, in questi versi, si rivede «ragazzo»? Vuole esprimere il suo disappunto, se tenta (come tenta) di «morire» un'altra volta; la sua lamentazione nei confronti del mondo in cui gli è stato detto di risorgere.

Sono, d'altronde, gli anni in cui Ernesto de Martino lavora al suo incompiuto capolavoro, *La fine del mondo*. Vi sostiene che la coscienza occidentale tende ormai a presentarsi sempre più senza riscatto: una «apocalisse senza *éschaton*», ossia la «nuda e disperata catastrofe del mondano, del domestico, dell'appaesato, del significante e dell'operabile».<sup>35</sup> Dove il giorno del giudizio non redima il mondo con il porre fine alla sua storia, a cosa vale ritornare? L'epifania nera che Giudici drammatizza in questo testo è quella di una fine della storia sancita dalla vittoria del tardo capitalismo. Non è un caso che l'anno 1962 sia anche quello della lettura (certa e documentata) di *Angelus novus* di Benjamin, e in particolare delle sue tesi *Sul concetto di storia*.<sup>36</sup> L'idea che il passato sia un luogo che reca con sé un indice segreto che

<sup>30</sup> Cfr. M. Cappello, *Giovanni Giudici. Prendere coscienza*, cit.

<sup>31</sup> Cfr. M. Conte, *Implicazioni stilistiche della metrica giudiciana. L'enjambement ne «La Vita in versi»*, «Enthymema», v, 2011, p. 140.

<sup>32</sup> Cfr. V. Sereni, *Ancora sulla strada di Zenna*, in *Gli strumenti umani* (1965), a cura di C. Fenoglio, il Saggiatore, Milano 2018, pp. 67-8, vv. 1, 28: «Perché quelle piante turbate m'inteneriscono? | [...] | Dunque pietà per le turbate piante».

<sup>33</sup> Cfr. G. Pascoli, *La tovaglia*, in *Canti di Castelvechio* (1903), ora in *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, traduzione e cura delle poesie latine di N. Calzolaio, Newton Compton, Roma 1996, pp. 312-3, v. 8.

<sup>34</sup> *Odissea*, xi, vv. 488-91.

<sup>35</sup> E. de Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 1977, p. 468.

<sup>36</sup> Cfr. G. Giudici, *La teologia è piccola e brutta* (1962), in *La letteratura verso Hiroshima*, cit., p. 234: «Ecco Benjamin, mi dà una mano: “Vincere deve sempre il fantoccio chiamato

lo rinvia alla redenzione (capovolgendo l'utopia lukácsiana dell'origine col giorno del giudizio) doveva avere lungo corso in Giudici – il quale, ancora nel 1986, avrebbe parlato dei *Passages* come testimonianza del «passato» esistente in un «futuro» non esistito.<sup>37</sup>

Le luci intermittenti che popolano questo brano rimandano, sempre più debolmente, a questa redenzione. Questa debolezza è manifesta nelle scelte semantiche, sintattiche e stilistiche del componimento: la ripetizione, la dislocazione verbale, la virgolettatura, gli a-capo, l'enfasi sulla dimidiazione esposta dai prefissi «semi-» e «sotto-» e, fonosimbolicamente, sulla sibilante sorda («semibuio», «semiluce», «staffetta», «sottopassaggi», «sottoscala»). Anche su quel «vero mondo», pare, la nottola di Minerva ha già spiccato il volo.<sup>38</sup>

Sulle epifanie legate all'onirismo si giocava peraltro parte dell'ambiguità di uno degli abbozzi di titolo della *Vita in versi*, *La doppia verità: argumentum* scolastico di matrice avverroista, che postula la compresenza di verità non coincidenti e anzi contraddittorie, entrambe contemporaneamente valide nel proprio ambito, l'una attinta per coscienza vigile, l'altra tramite l'inconscio, l'una nella quotidianità, l'altra nella sua formalizzazione scritta; l'una tramite ragione (il comunismo), l'altra per fede (il dio cristiano).<sup>39</sup> E delle zone oniriche come «condizione abbastanza simile a quella che una volta si diceva ispirazione», Giudici aveva d'altronde parlato nel corso di un'intervista a Ferdinando Camon, nel 1965.<sup>40</sup> È in effetti a un'altra epifania onirica, questa volta di segno opposto, che bisogna far ritorno, per capire a pieno la «sindrome di Enea» dalla quale è afflitto Giudici. La data è quella del 1966, anno per molti versi decisivo; il titolo, nelle ipotesi iniziali, doveva essere quello dell'intera seconda raccolta di Giudici. Quella che oggi conosciamo come *Autobiologia* (1969) doveva infatti intitolarsi come uno dei suoi componimenti più memorabili, *Come Ettore in sogno*:

Sollevò gli occhi, mi vide, disse «oh ciao»  
appena dopo un tempo di distacco così enorme.

“materialismo storico”. Esso può farcela senz'altro con chiunque, se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno”».

<sup>37</sup> Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1916), a cura di G. Raciti, SE, Milano 2004, pp. 23-4; G. Giudici, *Parigi, nel sogno di Benjamin*, «l'Unità», 25 marzo 1986.

<sup>38</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Prefazione*, in *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello stato in compendio* (1820), a cura di G. Marini, Laterza, Bari 2012, pp. 18-20.

<sup>39</sup> Cfr. G.C. Ferretti, *La poesia di Giovanni Giudici*, «Studi Novecenteschi», I, 2, 1972, p. 211.

<sup>40</sup> Cfr. F. Camon, *Il mestiere del poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 158.

Poi precedendo il mio cruccio – lo so,  
 sono molto cattivo, riconobbe,  
 ma un giorno a perdonarti a lungo ti apparirò.  
 Io rincuorato scherzai – come Enea,  
 ah, scusa, come Ettore in sogno quantum mutatus ab illo.  
 Lui dell'errore emendato mi fece subito grazia.  
 [...]  
 e altro finché il tempo non venne di lasciarsi.  
 Sinceramente – gli dissi – ti sono grato.  
 Figùrati – rispose. E fu solo quando  
 se ne fu andato che a un tratto mi domandai:

che cosa ho fatto mai da esserne perdonato?<sup>41</sup>

Eccola, infine, l'immagine di Ettore *quam mutatus ab illo* che appare in sogno a Enea, ingiungendogli di abbandonare la città ormai in fiamme con il padre sulle spalle. Descrive bene la soglia che Giudici sta varcando, il limite (come già aveva scritto Vittorini nella *nota a Uomini e no*) tra ciò che voleva essere e quello che era, o meglio – come scriverà dieci anni dopo, congedando *La letteratura verso Hiroshima* – tra «ciò che credo essere e quello che rischio di diventare».<sup>42</sup> D'altronde, non è difficile scorgere in quell'«Egli» le fattezze di Fortini, colto già nei panni di quell'«infallibile Cadi» che, negli anni successivi, avrebbe popolato i sogni (o gli incubi) di assoluzione giudiciani.

Già in una lettera del 1964 Fortini, formulando una sorta di griglia entro cui incasellare gli intellettuali italiani, a partire dalla loro tendenza (quietistico-contemplativa o drammatico-attiva) e dal tipo di negazione che opponevano alla società presente (metafisico-religiosa o storicistico-sociologica), aveva collocato Giudici nella casella «attivismo drammatico» su base «metafisico-religiosa»; contigua (ma non identica) alla propria, che invece aveva fondata storicistico-sociologiche. La loro alleanza era fondata su una comunità di atteggiamento, non di *Weltanschauung*; e, se *Come Ettore in sogno* è anche un'allegoria e una forma di sublimazione della colpa,<sup>43</sup> è perché più che altrove Giudici vi tematizza la necessità di accettare – poiché im-

<sup>41</sup> G. Giudici, *Come Ettore in sogno*, in *Autobiologia* (1969), ora in *I versi della vita*, cit., p. 206.

<sup>42</sup> Cfr. E. Vittorini, *Nota*, in *Uomini e no* (1945), ora in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino 2008, p. 213; F. Fortini, *Lettera a Giovanni Giudici del 3 gennaio 1970*, in F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio*, cit., p. 125; G. Giudici, *La funzione e il ruolo* (1975), in *La letteratura verso Hiroshima*, cit., p. 59.

<sup>43</sup> Cfr. G. Ferrata, *Poesia e verbo essere*, «Rinascita», XIII, 31, 30 luglio 1966, p. 16; R. Zucco, *Apparato critico*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1439.

possibilitato a compiere gesti più autentici o radicali – la sopravvivenza nel mondo-così-com'è. È una colpa che smette di essere trascendentale e diviene materialistica; e trova nella figura di Fortini (che lo aveva bollato come «apologeta del “sistema”»), vera e propria figura del castigo.<sup>44</sup>

«Tu – mi risponde – gioisci a vedere – che la natura dell'uomo non si può cambiare»: è l'annotazione di un discorso con Fortini del 1966.<sup>45</sup> Molti anni più tardi, Giudici avrebbe parlato del «farsi di una semplice poesia» come analogo *in nuce* (e in mancanza di meglio) di quella «nascita dell'“uomo nuovo”» alla quale le «rivoluzioni paoline o copernicane» storicamente presiedono.<sup>46</sup> Il percorso di Giudici sembra in effetti manifestare la progressiva autonomizzazione della micro-sfera individuale; e, al contempo, il carattere fittizio di questa autonomia – sorta di «preparato culturale» volto a oscurare agli esseri umani il senso vivo della loro presenza.<sup>47</sup> «Può darsi», ebbe a dire Adorno, «che qualcosa della forza sociale liberante si sia ritirato – temporaneamente – nella sfera dell'individuale»; specularmente, Giudici sembra affermare che anche ciò che solo temporaneamente è stato non viene smentito né falsificato da quello che in seguito diventa.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Id., *Lettera a Franco Fortini del 30 novembre 1969*, in F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio*, cit., p. 124.

<sup>45</sup> Id., *Agenda 1966*, 9 giugno, ora in *ivi*, p. 215.

<sup>46</sup> G. Giudici, *Il dono totale* (1992), in *Per forza e per amore*, Garzanti, Milano 1996, p. 44

<sup>47</sup> G. Cesarano, *Manuale di sopravvivenza* (1974), Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 11.

<sup>48</sup> Devo questa osservazione ai rilievi metrici di R. Zucco, *Considerazioni sulla rima in «Salutz»*, *supra*, pp. 163.

«E tra noi c'era il salto». *Genealogie, sfasamenti,  
sparizioni in Il male de creditori*

Stefano Ghidinelli

*1. Giovanni Giudici e la forma libro*

Nelle prossime pagine proverò a descrivere la struttura compositiva del quarto libro di Giovanni Giudici, *Il male dei creditori*, interpretandola come una declinazione ad un tempo paradigmatica e peculiare – una sorta di originale sintesi consuntiva – di quel modo di concepire e praticare la forma-libro che la critica ha concordemente riconosciuto come caratteristico di un po' tutta la sua prima stagione creativa, da *La vita in versi* fino appunto (almeno) al libro del '77.

Già Fernando Bandini, nella sua fondamentale introduzione all'Oscar *Poesie scelte (1957-1974)* – che pure ovviamente non contemplava ancora la silloge qui in esame – fissava con lucidità i caratteri salienti di questo *habitus* macrotestuale:

Proprio la totalità del suo trasciversi poetico senza vergogna delle sue debolezze, la sua rischiosa volontà di rappresentarsi come *dramatis persona* di una condizione storica, ha favorito la tendenza della sua poesia a quantificarsi nelle forme del “canzoniere”. Ed era tendenza rivelata già dal titolo della sua prima raccolta mondadoriana. Una poesia-diario; ma a differenza del modello sabiano, che più di un influsso ha esercitato sulla formazione del poeta, essa non si risolve in una somma di momenti lirici che affabulano, lungo il filo del tempo, il senso unitario della propria esistenza. La poesia di Giudici, già da *La vita in versi*, si sviluppa, è stato notato, sui due registri fondamentali dell'epigramma e del racconto.<sup>1</sup>

Avremo modo di tornare fra poco sull'opportunità di puntualizzare, integrare, in parte anche ridiscutere alcuni aspetti di questa definizione, che pure resta nel complesso penetrante e che assumerò quindi come prezioso punto di partenza del mio ragionamento. Più importante, per adesso, è completarla richiamando subito l'altro aspetto distintivo del «diarismo» del primo Giudici, che mostra già una fisionomia

<sup>1</sup> F. Bandini, *Introduzione a G. Giudici, Poesie scelte (1957-1974)*, Mondadori, Milano 1975, p. 10.

alquanto irregolare in ragione della sua marcata attitudine – per dirla ancora con Bandini – alla «negazione di un atteggiamento “lirico” che faccia della personalità del poeta il centro privilegiato del messaggio». <sup>2</sup> In effetti la forma dei primi libri di Giudici è sempre in qualche modo determinata, e perturbata, da questo flagrante «paradosso», che Pier Vincenzo Mengaldo ha colto come l'esito di una

persistente volontà di dire in versi la propria biografia, fino al punto di oscura necessità in cui questa diviene «biologia» (...) e non senza evidenti ambizioni di «canzoniere», in una fase storica in cui la prepotenza del nuovo capitalismo, da lui sperimentata direttamente e a lungo nel proprio «ruolo», riduce la vita del singolo a mera trasparenza della sua figura sociale. L'autobiografia coincide perciò con la biografia di quella figura sociale e l'io, smarrito il principio di individuazione, diventa un io narrante o sentenziante che si teatralizza in un tipo, maschera o personaggio. <sup>3</sup>

A derivarne, come i lettori giudiciani sanno bene, è uno spettro invero abbastanza ampio e variegato di fenomeni di disturbo della continuità e coerenza di fissionomizzazione della voce che del tutto legittimamente si potrebbero considerare latori di armoniche anti-liriche (e tanto più anti-diaristiche). Le soluzioni sperimentate vanno dall'infida teatralizzazione autofinzionale di quell'«uomo impiegatizio», «terziario-industriale» (Zanzotto), <sup>4</sup> che è appunto insieme ritratto e caricatura, volto e travestimento del poeta; al diffuso ritrarsi della voce autodiegetica verso forme di eterodiegesi quasi-impersonale, che portano sulla scena non solo figure della memoria o dell'esperienza relazionale dell'io, ma anche terze persone *factae*, protagoniste di autonome micro-storie in cui tutt'al più la sua si rifrange (come già nella strepitosa *L'assideramento*, in *La vita in versi*); per giungere alla possibilità che in singoli testi o addirittura per intere sequenze il soggetto ceda senz'altro la voce ad altri personaggi/locutori, secondo i moduli del monologo drammatico (esemplare, in questo caso, è la sequenza *La Bovary c'est moi*, in *Autobiologia*). Mentre concorrono a screziarlo e problematizzarlo dall'interno, almeno appunto fino all'altezza di *Il male dei creditori* tali istanze in vario senso e grado *anti-* o *extra-* liriche non giungono però a compromettere davvero l'impianto complessivo delle sillogi, restando in definitiva

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

<sup>3</sup> P. V. Mengaldo, *Giovanni Giudici*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, pp. 917-919 : 918.

<sup>4</sup> La formula è stata proposta da Andrea Zanzotto proprio in una recensione a *Il male dei creditori* intitolata *L'uomo impiegatizio*, apparsa sul «Corriere della Sera» il 28 aprile 1977 e poi raccolta in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1990, pp. 130-134: 130,131.

contenute entro le macrostrutture di un originale, modernissimo, impuro modello di diario-canzoniere.

Una sensibilità macrotestuale di tipo differente comincia invece a profilarsi e poi ad affermarsi nelle raccolte degli anni Ottanta: in parte già con *Il ristorante dei morti* (1981), silloge a cui quasi tutti i maggiori lettori di Giudici, anche sulla base di alcune note dichiarazioni autoriali, riconoscono invero una posizione di soglia, di «transizione»<sup>5</sup>; e poi soprattutto con il «secondo e rilevato trittico di Giudici» (Ossola)<sup>6</sup> aperto da *Lume dei tuoi misteri*, 1984, e pienamente sviluppato fra *Salutz*, 1988, e *Fortezza*, 1990. In questa fase mediana, centrale del percorso giudiciano, ciò a cui si assiste è una sorta di progressiva ri-gerarchizzazione e quasi inversione dei rapporti strutturali fra l'ispirazione lirico-diaristica e le ragioni più schiettamente antidiaristiche della sua poesia. Sul piano delle coordinate enunciative, a testimoniare lo è l'ulteriore radicalizzarsi dell'antica propensione dell'io a proiettarsi «in sosia e *alter ego*, in portavoce fittizi e fraterni», come segnalava già Raboni recensendo proprio *Lume dei tuoi misteri*:

nei suoi “racconti”, adesso, tutti chiedono e prendono parola: “io”, certo, ma anche lui e lei, l'altra e l'altro, e poi un altro, e un altro ancora, in un intreccio comico e disperato, euforico e dolente di “personae” che non sanno, che non si sanno, che non vedono più in là della propria pena e che tuttavia, e intanto, non rinunciano a inverarsi e inventarsi nella nuvola del proprio fiato.<sup>7</sup>

Ma questa accusata escursione “polifonica” ha conseguenze immediate e vistose anche sul piano macrotestuale. Le architetture a vista dei libri, adesso, appaiono sempre meno riconducibili alla norma lirica dell'intermittenza soggettiva – che pure può riemergere localmente, se del caso informando anche intere sezioni (ad esempio *L'ordine nel Ristorante dei morti*, *Accordi in Lume dei tuoi misteri*, *Memoria in Fortezza*). Ma ad essere posto in primo piano, ormai, è un criterio di costruzione di tipo differente, che fa perno su *sequenze* distese di poesie (solo eccezionalmente sviluppate fino a coprire un'intera silloge, come nel caso estremo di *Salutz*; più spesso coincidenti con sezioni/capitoli indipendenti, poi assemblati nei volumi secondo un

<sup>5</sup> Giudici stesso definì *Il ristorante dei morti* «un libro di transizione» in una intervista rilasciata a Ignazio Rosato nel 1991, individuando piuttosto in *Lume dei tuoi misteri* la raccolta in cui – nella sua poesia – si realizza «il vero salto», «nel senso che lì si parla con molta narrazione, ma senza velleità storiche o sociologiche»; specialmente nella sezione *Akt* «il filo della narrazione si aliena in frammenti di personaggi “altri”. È come un piccolo romanzo» (Ignazio Rosato, *Nell'officina di Giovanni Giudici*, «Corriere del Ticino», 21 dicembre 1991).

<sup>6</sup> C. Ossola, *Giovanni Giudici: «l'anima e il nome»*, in G. Giudici, *I versi della vita*, Mondadori, Milano 2000, pp. IX-XLVIII: XXX.

<sup>7</sup> G. Raboni, *Alzati, parola!*, «Il Messaggero», 5 marzo 1984.

principio di montaggio variamente declinato) dedicate all'articolazione intertestuale di frammentarie *fabulae fictae*, intermittenti monologhi drammatici, o ancora di *suites* lirico-riflessive intorno a un tema/motivo (peraltro con diffusa propensione a intersecare e contaminare questi moduli in leghe spurie, iridescenti, complesse).<sup>8</sup>

Ad una forma rinnovata di diarismo poetico – sapientemente modulato entro lo spazio della memoria, in un teso gioco di rifrazioni fra «piccola storia individuale» e «disegno del mondo in matto mutare» (*Brevi lucignoli*, vv. 2 e 12, in *Quanto spera di campare Giovanni*) – Giudici tornerà semmai ad affidarsi, come noto, nelle raccolte degli anni Novanta, fra *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), *Empie stelle* (1996), *Eresia della sera* (1999).

Rispetto al quadro che emerge da questa pur così schematica sintesi riepilogativa, soffermarsi sulla struttura di *Il male dei creditori* è interessante anzitutto perché offre l'occasione di riconsiderare non solo le vistose ragioni di continuità, ma anche i fattori di relativa discontinuità che caratterizzano le raccolte della prima fase creativa giudiciana. Un'importante puntualizzazione critica preliminare, in quest'ottica, riguarda il pieno riconoscimento delle ragioni di specificità di quell'opera in più sensi davvero fondativa della sua pronuncia che è *La vita e in versi*. Raccolta-matrice che anche nel trittico di libri seguenti sembra essere *sempre* assunta come una sorta di premessa o antefatto alluso (talora anche con segnali o gesti testuali espliciti;<sup>9</sup> ma più in generale, in forza di una presupposizione non meno effettiva perché tacita), essa ha però caratteri per molti versi irriducibili che la separano e distinguono dalle altre. È sintomatico d'altronde che già a poche settimane dall'uscita, in una pagina d'agenda recuperata e valorizzata in sede critica da Elisa Gambaro, lo stesso Giudici riconoscesse che «il protagonista della *Vita in versi* non ha avvenire» (anche se, osservava subito dopo, «forse un qualche avvenire potranno averlo i personaggi minori

<sup>8</sup> Ne *Il ristorante dei morti* se l'iniziale *Persona femminile* ripropone e aggiorna l'inventiva soluzione già sperimentata in *La Bovary c'est moi*, anche sezioni come *Il piccolo commediante* o *Toledo* o la stessa *Pascoli* sono sostanzialmente già al di fuori dei moduli tipici di una poesia-diario (giacché più che sull'intermittente persistenza dell'io enunciante la loro coerenza punta sulla frammentaria continuità di un discorso o ragionamento, se non proprio di una storia). Anche più nitido appare il «salto» verso la nuova modalità compositiva nelle sezioni *Ghirlandetta* e *Akt* di *Lume dei tuoi misteri*, nell'intera *Salutz*, nonché in *Fortezza*, nella sezione eponima e nella successiva *Frate Tommaso*.

<sup>9</sup> Esemplare il caso del primo componimento di *Autobiologia*, *Della vita in versi*, a cui si potrebbe accostare quello – in posizione certo meno rilevata – della poesia *Dall'educazione cattolica* nella quinta sezione di *O beatrice*.

talvolta appena accennati, fermi al bozzetto»<sup>10</sup> Ma quali sono i termini e le ragioni di questa lieve riconfigurazione interna, di questa discontinuità nella continuità quanto ai modi di trattamento e impiego, da parte del Giudici successivo alla *Vita in versi*, di quel così suo personaggio in prima persona?

In primo luogo andrebbe riconosciuto che – anche a dispetto di quanto Bandini notava, in un'ottica più generale, nel passo citato all'inizio – proprio all'interno della *Vita in versi* il pur già straniato, teatralizzato, quasi-finzionale autobiografismo lirico di Giudici mostra in realtà una nitida propensione a pedinare «lungo il filo del tempo» la storia in atto del poeta-personaggio: a restituircene – attraverso l'intermittente serie dei suoi resoconti e commenti lirici – la paradigmatica vicenda di (de) formazione mentre essa si sta svolgendo. Così, per dirla davvero in fretta, se nella prima sezione assistiamo all'ansiosa ricerca di posizionamento di un soggetto disorientato, ancora sprovvisto di una collocazione stabile (sul piano esistenziale, ideologico, sociale), nelle due successive è sceneggiata la sua trasformazione nell'«uomo impiegatizio» di cui parlerà Zanzotto: dal suo primo insediamento nella Milano del «miracolo», tra fine anni Cinquanta e primi Sessanta (si pensi ad un testo davvero paradigmatico come *Una casa a Milano*), alla sua quasi annichilente assimilazione nella *routine* seduttiva dell'operosissima metropoli neocapitalista; con l'ulteriore chiosa, nel poemetto che occupa la quarta sezione, dell'ironica rifrazione fra destino di un io sempre più diviso fra molesti rimorsi e inani «proponimenti» e quello dell'aristocratico e un po' immalinconito «setter» d'appartamento di cui è *proprietario*. Finché, dopo la sequenza analettica dell'*Educazione cattolica* – in cui un ormai ben posizionato soggetto fuori-scena torna a rievocare episodi e figure della propria infanzia e adolescenza “pre-borghese” –, con l'ultima sezione si approda davvero al «presente immutabile» (Testa) di una condizione ormai stabilizzata, cronicizzata. Da qui l'io voce reitera, in una ostinata teoria di esercizi di *surplace*, movimenti mentali che rappresentano l'unica forma ormai praticabile, per lui, di dissidenza interstiziale dall'alienato ritmo delle proprie «giornate bianche». Come che sia, questa ben avvertibile scansione interna della *Vita in versi*, questo senso di una progressione tem-

<sup>10</sup> E. Gambaro, *La vita in versi nelle agende degli anni Sessanta*, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 121-136: 133. Il passo si legge alla data 23 giugno nell'*Agenda 1965*, conservata nell'Archivio Giovanni Giudici presso il Centro Apice dell'Università degli studi di Milano. Eccone la trascrizione: «Mi saltano pagine e giorni, quasi senza che io me ne accorga, Non riesco a finire la correzione del libro della Lidman e non vedo quando potrò riaffrontare i miei vecchi temi insoluti. Il protagonista della *Vita in versi* non ha avvenire; ma forse un qualche avvenire potranno averlo i personaggi minori talvolta appena accennati, fermi al bozzetto, e l'ansia di libertà di cui parla Baldacci. È uscito sull'*Unità* – ieri – l'articolo di Ferretti. Fortini mi mette in guardia, vuol farmi una predica. “No – gli dico – non farò l'autoalbinosaluggia”. Il mio personaggio nuovo è l'uomo che non parlava la mia lingua».

porale latrice di profondi effetti trasformativi quanto alla vicenda e alla fisionomia del soggetto, è fra gli elementi che più nettamente distinguono l'assetto del primo libro da quelli delle successive sillogi.

Già a partire da *Autobiologia* – ma poi appunto, con differenti equilibri e modulazioni, anche in *O beatrice* e poi in *Il male dei creditori* – Giudici opera infatti una significativa, benché certo non drastica, revisione del modulo compositivo adottato nel primo libro. La prima e più vistosa coordinata di questa operazione di *restyling* consiste proprio nell'ottundimento – all'interno del macrotesto – di ogni vero senso di progressione temporale: nello sganciamento cioè della voce lirica dal presente mobile di una vicenda in svolgimento, dal ritmo vitale avventuroso di chi – individuo, classe, Paese – è colto nel momento in cui *sta diventando ciò che non era*, a seguito del contatto/urto con la piena modernità urbano-industriale. Se il protagonista dei nuovi versi giudiciani può continuare a sembrarci lo stesso della *Vita in versi*, la somiglianza più stringente sarà però con la versione di lui che già ci parlava nell'ultima sezione di quella raccolta. Proprio come quell'ormai perfetto (compiuto, condannato) individuo-tipo, il soggetto del successivo trittico di raccolte è ormai installato in un presente senza possibilità di sviluppo, in un confortevole e sconfortato «qui» senza «altrove», in una condizione di tragicomico accasamento/imprigionamento che non ammette deroghe o plausibili progetti di trasformazione.

Il risultato è che le sillogi riformulano il loro assetto diaristico modellandosi su una temporalità essenzialmente statica, o per così dire saccadica, serialmente iterativa più che circolare. Entro architetture che restano pur sempre ben scandite e ordinate, e anzi esteriormente ancora modellate, grosso modo, sull'esempio del primo libro,<sup>11</sup> assistiamo al ripresentarsi, di sezione in sezione, di moduli compositivi ricorrenti, ossessioni, tic mentali, in variazioni continue che certo non precludono la progressiva esplorazione e sperimentazione – da una raccolta all'altra – di nuovi motivi o registri (come appunto il già ricordato assillo dello spossamento “autobiologico”

<sup>11</sup> La struttura esapartita di *La vita in versi* sembra stabilire un modello architettonico/planimetrico cui si attengono tutte le raccolte della prima stagione. *Autobiologia* e *O beatrice* hanno entrambe sei sezioni, anche se nella silloge del '69 la sesta e ultima, *Pantomime di Praga*, è seguita dalla doppia “coda” delle liriche fuori sezione *Basta, spettatori* e *Le cose, le spine*. Anche in *Il male dei creditori* si può ancora riconoscere la traccia del medesimo impianto: il libro presenta infatti un'articolata poesia introduttiva (la tripartita *Sparizioni*, a rigore non presentata però come sezione autonoma), cui seguono due sezioni più articolate (rispettivamente di 15 e 13 testi), poi un'ampia poesia-sezione centrale (il poemetto *Intermezzo teatrale*), quindi di nuovo due sezioni articolate (di 14 poesie ciascuna). L'ultimo libro con una struttura ancora riconducibile a questa essenziale forma-matrice – a conferma del suo ruolo di opera di «transizione» – è *Il ristorante dei morti*, le cui cinque sezioni – tutte anticipate da una poesia introduttiva – sono seguite e concluse dall'ulteriore sezione-coda *Due poesie degli anni Ottanta*.

nella seconda raccolta; o l'inedita speculazione vocativa, innodico/litanica, diffusamente autoriflessiva e metapoetica di *O beatrice*), a loro volta presto re-inscritte, in ogni caso, in un percorso che sembra infine procedere secondo un tenace movimento a vite. In ciò gioca certo una parte decisiva anche il coltivato «manierismo» di Giudici, da intendersi non tanto come un «limite»<sup>12</sup> ma come una sorta di eccipiente necessario al suo estro inventivo (secondo quel nesso fra «bisogno» di regole fisse e sottigliezza nel «farle fesse» – attivo sul piano esistenziale come su quello poetico – di cui lui stesso ha parlato in una famosa intervista).<sup>13</sup> Un efficace diagramma delle escursioni cui dà luogo – fra *Autobiologia* e *Il male dei creditori* – questo paradossale diarismo inceppato, ricorsivo o spiraloide, lo ha stilato Enrico Testa:

La scenografia immobile e quasi sociologica dei testi moltiplica i suoi piani solo attraverso le azioni, tutte interiori, del protagonista. Dalla condizione inerte del presente si slitta così nel dominio del sogno (...); oppure, muovendo verso il futuro, s'anticipa la propria morte in pantomime a metà tra il tragico e il grottesco. O, ancora, si individua (come in *Autobiologia* 1969) una via di libertà nell'accettazione della dimensione biologica dell'uomo (...). Confermando la staticità del destino del soggetto in una storia senza scampo, le ipotesi di salvezza si presentano tutte in veste regressiva (...). Ecco, allora, l'aspirazione ad «essere in specie aliena» e a tramutarsi in animale; il «furioso desiderio di morire»; e, soprattutto in *O beatrice* del 1972, la ricerca di «un grembo assoluto, un buio definitivo» e l'appello ad una potenza che, materna e amorosa, possa volgere in bene il male: la «beatrice» «pietosa», «furtiva bestiola» «tutta di terra» – antifrasi quotidiana e domestica delle tante celestiali presenze femminili della nostra letteratura.<sup>14</sup>

È sullo sfondo di *questo* modello di diarismo lirico originalissimo – nei suoi continui smarginamenti anti-lirici e nella sua anomala temporalità a-lineare, sospesa e flottante, introflessa e quasi messa in folle – che è possibile inquadrare al meglio anche la specificità della stessa *Il male dei creditori*. A sua volta in qualche modo

<sup>12</sup> Così Mengaldo, *cit.*, p. 919: «Si comprende come le cospicue virtù di questo stile e di questa poetica siano inseparabili dal loro limite, che è il manierismo, la prigionia nella propria bravura (decisamente accentuata nell'ultima e a mio avviso più debole raccolta)» (il riferimento – a sua volta, retrospettivamente, non del tutto condivisibile – è qui proprio a *Il male dei creditori*).

<sup>13</sup> «Io ho bisogno dell'orario, ho bisogno della famiglia, ho bisogno di cornice, come certe volte ho bisogno delle strofe (...) Ho bisogno di una regola fissa, anche per trasgredirla. Questo io lo chiamerei un effetto di catechismo. Ho bisogno di regole da rispettare, per poterle far fesse, *to cheat them*, come si dice in inglese» (*Giovanni Giudici*, in F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982, pp. 151-167: 154).

<sup>14</sup> E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, pp. 144-145.

raccolta di soglia, nella misura in cui chiude il trittico delle raccolte successive a *La vita in versi* (e più in generale la prima stagione della poesia giudiciana), essa sembra in qualche modo configurarsi – lo si anticipava all’inizio – come un originale libro di sintesi, di riepilogazione inventiva del percorso condotto da Giudici fin qui: quasi un momento di provvisoria verifica delle proprie ragioni di ispirazione che, nel raccogliere e rivisitarne in forma condensata le armoniche più vitali e dinamiche, in qualche modo prepara o prelude ad un rilancio, al rilascio energetico da cui trarrà spinta il «salto» delle raccolte degli anni Ottanta.<sup>15</sup> Attiva anche ben al di là di quanto possa suggerire, sul piano rappresentativo, la dorsale tematica della rievocazione della figura paterna (che già Ferretti, in una precoce recensione, inquadrava d’altronde in una più generale disposizione a tornare, «naturalmente con tutta la ricchezza e novità delle esperienze ideali e culturali e poetiche di questi anni», «al conflitto o nodo centrale» che era stato al centro di *La vita in versi*: «a quell’ambiguo e pregnante rapporto fra cristianesimo e marxismo, che si esprimeva in una poesia tendenzialmente narrativa e ideologica e comunicativa»),<sup>16</sup> questa diffusa disposizione analettica non è d’altronde che uno dei vettori lungo i quali si scarica ed esercita la potente forza rimescolante che perturba la temporalità di *Il male dei creditori*, tendendone e incurvandone l’architettura.

## II. «In una certa situazione irresolvibile»: i moti convettivi del diarismo giudiciano in *Il male dei creditori*

Ho costruito il titolo di questo intervento come una sorta di *collage*, montando insieme una citazione – da *Rapporto*, poesia che avvia il motivo-guida dell’intermittente

<sup>15</sup> Anche più in generale, in effetti, la composizione di *Il male dei creditori* sembra collocarsi – lo notava già bene Simona Morando – in un momento del percorso giudiciano segnato dalla disposizione al bilancio provvisorio (e insieme al rilancio) di una prima lunga fase di «militanza» letteraria e intellettuale. Lo si percepisce sia sul fronte della poesia, con la pubblicazione, nel 1975, del già ricordato Oscar *Poesie scelte (1957-1974)*, curato e introdotto da Fernando Bandini, che precede di poco l’uscita del libro del ’77 e fa il punto su «vent’anni di dedizione alla parola poetica»; sia sul fronte dell’impegno politico-culturale, con la pubblicazione, nel 1976, dei saggi di *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, «nella quale erano riproposti i più significativi interventi di “Comunità”, “La Situazione”, “Quaderni piacentini”, “Questo e altro”, insieme a scritti più occasionali»; e l’avvio, d’altra parte, di due nuove «importanti collaborazioni giornalistiche; una più breve con il “Corriere della Sera” (1974-1977) e una, destinata a durare lungamente, con “l’Unità” (1977-1997)» (S. Morando, *Ritorno alla memoria: Il male dei creditori*, in Ead., *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto, Udine 2001, pp. 63-64).

<sup>16</sup> G. C. Ferretti, *Il male dei creditori*, «Rinascita», 17, 29 aprile 1977, pp. 21-22: 21.

confronto/resa dei conti, da parte dell'io personaggio, con la figura del padre – ; e poi tre sostantivi, evidentemente ricalcati sui titoli di altrettante liriche della raccolta<sup>17</sup> ma rifunzionalizzati qui, anche al di là del loro specifico significato originario, ad indicare appunto quelle che si possono individuare come le tre direttrici rappresentative chiave del diarismo lirico di Giudici in *Il male dei creditori*.

L'implicazione di questo essenziale modello descrittivo con le considerazioni di Testa che abbiamo appena riletto è abbastanza evidente. Se è vero che *Il male dei creditori* «è essenzialmente un libro sulla colpa» (Morando),<sup>18</sup> *genealogie sfasamenti sparizioni* possono identificare allora le fondamentali azioni mentali attraverso cui quel «personaggio di me stesso» che è il protagonista lirico del libro («uno che si contorce nella sua colpa») reagisce alla stretta del suo rimordente qui ed ora senza scampo, protendendosi altrove in uno sforzo strenuo quanto multiforme di auto-liberazione: anche se poi, non bisogna dimenticarlo, la scommessa di Giudici consiste pur sempre nella possibilità che questa vicenda mentale intima, che «come fatto privato sarebbe ridicolo»,<sup>19</sup> possa infine attingere – attraverso la complessa messinscena che il libro ne appronta – una rappresentatività utilmente intersoggettiva, un significato «un po' civile».<sup>20</sup>

Ineludibile fulcro prospettico e piano di ancoraggio enunciativo di qualunque poesia di ispirazione diaristica, ne *Il male dei creditori* il presente dell'io personaggio ne risulta così sottoposto ad una strategia di ancor più radicale lateralizzazione o

<sup>17</sup> *Sparizioni* è il titolo della poesia tripartita che introduce, fuori sezione, *Il male dei creditori*, mentre si leggono entrambe nella seconda sezione *Genealogia e Lo sfasamento* (che la conclude).

<sup>18</sup> S. Morando, cit., p. 66.

<sup>19</sup> «La vita come fatto privato sarebbe ridicolo. Cosa vuoi che importi alla gente della mia vita. / *Veramente a me interessa e non penso di essere la sola.* / Ma questo non deve essere l'assunto di uno scrittore. Io dò dei fatti, sono una specie di specimen. Quel che occorre è avere il coraggio di notomizzarsi. Così ho accettato questo personaggio di me stesso, uno che si contorce nella sua colpa» (E. Bolla, *Conversazione con Giovanni Giudici*, «Uomini e libri», XIII, gennaio-febbraio 1977, p. 44).

<sup>20</sup> «*Il titolo del tuo nuovo libro.* / Sì, che ha un significato un po' civile. A me una volta in Russia hanno chiesto: “Tu vuoi dare un contributo alle persone?” e io avevo detto che sì, che volevo aiutarle a liberarsi dal senso della colpa, a sentirsi più innocenti. Perché poi a volte è il proprio il senso della colpa che rende colpevoli. Ora di questo non bisogna accusare solo l'educazione cattolica, né bisogna pensare che sia tutto una questione di repressione sessuale, non è tanto questo il problema. / *Ma come vedi questo aiuto a liberarsi dal senso di colpa?* / Be' certo il problema è radicalmente politico. Uno che fa poesia, che fa letteratura può tutt'al più sperare di aiutare se stesso e qualcuno dei pochi intimi che lo leggono ad analizzarsi e quindi a capire certe cose: *to progress toward clarity* per così dire» (*Ibidem*).

arretramento in secondo piano,<sup>21</sup> che ne fa piuttosto o soprattutto la piattaforma d'inesco per quello che alla fine si configura come un diario mentale dall'andamento incurvato e ricorsivo, mosso dalle turbolenti correnti convettive che rimescolano la sua coscienza. Ad agitarlo è infatti una gamma di angosciosi mulinelli centrifughi/centripeti che, in un mantice psichico inesausto e irrisolto, continuamente si dipartono dal, e forzosamente si riportano al, nucleo/epicentro dell'asfissiante «culdisacco» che è diventato il suo qui ed ora quotidiano. Da qui il complesso sistema di tensioni e interferenze fra piani dimensionali su cui si regge l'architettura (anzitutto temporale, ma non solo) della raccolta.

A costituirsi al tempo stesso come il detonatore e il potentissimo dispositivo propulsivo è la prima delle disposizioni mentali chiave del protagonista lirico del libro, identificabile nello spasmo dello *sfasamento*, inteso anzitutto come forma di manifestazione primaria dei disturbi del giudicario sentimento dell'identità, di quella «scissura» o «spacco che non si vuole rimarginare, ugualmente teso alla propria abolizione e al proprio persistere», in cui una volta lui stesso ha riconosciuto «la “forma”, diciamo, trascendentale della mia piccola vita».<sup>22</sup> Conseguenza diretta del sovracuto complesso di colpa di cui l'io personaggio e i suoi più o meno straniati doppi sono affetti – e della fatale vocazione alla recita di sé che ne deriva – questa

<sup>21</sup> Sporadicamente rappresentato o messo in scena in poesie autonome, il qui ed ora del soggetto enunciante aggalla semmai volentieri – per quanto in modo sempre cursorio – all'interno di poesie improntate per il resto alla rievocazione del passato o alla fantasia controfattuale. Talora si tratta di fulminei richiami all'intorno esistenziale dell'io voce e/o alle operazioni mentali che sta conducendo («Ma si destava fresco come certe volte io / Adesso», *Gli abiti e i corpi*, vv. 22-23; «Gli occhi che scompigliavano ogni savio proposito / Dei quali oggi mi sovviene», *I suoi occhi*, vv. 43-44; «E io qui in salvo penso al loro supplizio», *I creditori*, v. 34). Più di frequente, secondo un *usus* acutamente messo in luce da Enrico Testa, tali riferimenti innestano l'atto di parola dell'io lirico all'interno di una situazione di colloquio evocata però in modo ellittico, conferendo alla poesia una «veste di enunciazione *ficta*» (come si trattasse di un discorso effettivamente verbalizzato *di fronte a qualcuno*) di cui però Giudici «scompagina (...) ogni presunta linearità», «presentandone invece sfasamenti, impacci ed esiti anomali» (E. Testa, *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 111-133:130). Qualche esempio: «ma non pretendo / che tu mi stia vicina fino all'ultimo», *Richiesta di assistenza in un'ipotesi di suicidio*, vv. 11-12; «E non immagini, non sai / Tu adesso che indaghi», *I suoi occhi*, vv. 9-12; «ma sono sicuro che poi / Svoltato l'angolo chissà come te ora», *O.K.*, vv. 24-27; «Io lo vidi – non te l'ho detto / Mai», *Rientro nell'ordine*, vv. 1-2; «È semplicemente per dirti», *Immaginando Gramsci*, vv. 11-13; «Ah tu parli bene – ma non sai / Questo patratàc cosa significa», *La cilecca*, v. 17; «Voglio mostrarti un giorno com'era / La sua scrittura», *La sua scrittura*, vv. 1-2.

<sup>22</sup> F. Camon, cit., p. 191.

impossibilità di corrispondere a sé stessi, questa interdizione ad una «eroica»<sup>23</sup> intelligenza («Essere un uomo reale / Per me che sono / Un mezzo o al massimo / Tre quarti di uomo // È difficile», *L'Etica di Bonhoeffer*, vv. 1-5) è insomma la prima matrice della sua disposizione ad una messinscena lirica sempre complicata dalla dislocazione elusiva di una parte o sfoglia di sé in un altrove variamente modulato, metamorfica meta delle continue ἐκστασις dimensionali di un peculiarissimo diarismo *sfasato*.

Ad apertura di libro, il primo quartetto di poesie offre subito una icastica esemplificazione dei suoi veramente anomali modi di funzionamento. Al centro della serie, le due liriche d'avvio della prima sezione provvedono a definire l'insospitale e massimamente instabile postazione-zero che ne è il punto origine. *Culdisacco* è appunto il titolo della prima, in cui un quanto mai giudiciano io-«uno» (un alienato/de-soggettivizzato io «quasi tutti»,<sup>24</sup> per dirla sempre con Zanzotto), di fronte all'importuno quanto evanescente «tu» che pretenderebbe da lui il gesto risolutivo, l'intrepido troncamento di un «dilemma», ribadisce e quasi mima stilisticamente (con l'assertività stentorea ma in definitiva tautologica dell'argomentazione, la circolarità forzosa della sintassi, l'iteratività del lessico e delle corrispondenze foniche – che la forma chiusa della quartina ribadisce e enfatizza) la natura «irrisolvibile» della propria «situazione»:

UNO in UNA certa SITUAZIONE **IRRESOLVIBİLĚ** ○  
 Può **RISÒLVĚRLĀ** col **SOPPRİMĚRĚ** se stesso  
 OPPure **SOPPRIMENDO** la SITUAZIONE.  
 Altre vie di uscita non **SI dAnnO**.

**Vero** è che la SITUAZIONE più precaria  
 Ha sempre un **màrgĭnĕ** di **SOPPortabilità** □  
**E finché** ne resta al di qua □  
 Si definisce SITUAZIONE **agĭbĭlĚ**. ○

Ma **culdIsAccO** ossia **IRRESOLVIBİLĚ** ○  
**Diventa** quando il **lĭmĭtĕ** è oltrepassato.  
 È allora che il dilemma che tu vuoi pormi ◇  
 Si **svĕnta** **troncando** UNO dei due corni. ◇

I tratti salienti di questa «situazione» di scacco sono subito esplicitati, anzi messi plasticamente in scena nella successiva *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente* (per Zanzotto «una delle poesie più complesse

<sup>23</sup> «E chi mi ama che mi pretenderebbe / Eroico su cavalli trasvolante il vento!» (*Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*, vv. 52-53)

<sup>24</sup> A. Zanzotto, cit., p. 132

della raccolta».<sup>25</sup> Secondo quel “mito” o “romanzo genealogico” che il prosieguito del libro concorrerà a riprendere e sviluppare (e alla fine, però, anche a ridiscutere) – ma che in effetti il lettore giudicano conosce già, almeno nei suoi termini essenziali, attraverso l’intermittente “narrazione” avviata dall’autore nelle sue opere precedenti<sup>26</sup> – il «male dei creditori» di cui l’io personaggio è e soprattutto si sente affetto origina da una veramente iperbolica percezione di difetto e inadempienza, da una inveterata «paura della diversità»<sup>27</sup> di cui può bensì apparirci, in realtà, una vittima disarmata. Ad instillarglielo è stato infatti il fatale doppio *imprinting* delle umiliazioni procurategli dall’irresponsabilità del genitore (con la sua renitenza all’«ordine», l’indisponibilità ad assecondare le norme del «decoro», l’onta dello *status* di «debitore» cui espone anche il figlio) e dei terrorizzanti effetti dell’«educazione dei preti» (con il pervasivo sentimento del peccato e il dovere di «conclamarsene» responsabili che ne deriva, *Alla lettera*, vv. 23-24). Senonché, per colmo di paradosso, quel così poco giustificato sentimento di colpa finisce di fatto per produrre, quasi-pavlovianamente, la sua vera colpa.<sup>28</sup> Essa consiste nella coazione all’ottenimento di una piena accoglienza tra le fila di quegli onnipresenti «astanti»<sup>29</sup> – occhiuti rappresentanti dello stolido perbenismo borghese, cittadini con le carte in regola nell’aberrante «ordine» della società neocapitalista – in cui pure il soggetto sa bene essere incarnata la seconda, ben più terribile accezione del concetto di «male dei creditori», già perfettamente denunciata dall’epigrafe shakespeariana posta in esergo al libro («*the oppressor’s wrong*»):<sup>30</sup> una formula di cui non è difficile d’altronde intuire la pungente risonanza

<sup>25</sup> Ivi, p. 131.

<sup>26</sup> In particolare nella suite *L’educazione cattolica* di *La vita in versi* e nella prosa *Morti di fame* in *Autobiologia*. Alla serie andrebbe poi aggiunto il racconto *I maestri*, che vede sì la luce piuttosto tardi (dopo una parziale anticipazione su «l’Unità», il 22 agosto 1985, Giudici lo raccoglierà – insieme, fra le altre cose, alla stessa *Morti di fame* – all’interno della silloge *Frau Doktor*, Mondadori, Milano 1989, pp. 94-109) ma la cui composizione risale addirittura al 1972 (come ricorda appunto la datazione in calce).

<sup>27</sup> F. Camon, cit., p. 161.

<sup>28</sup> «Perché poi, a volte, è proprio il senso della colpa che rende colpevoli» (E. Bolla, cit., p. 44).

<sup>29</sup> Il lemma *astante/i*, con le sue 15 occorrenze complessive all’interno del *corpus* della poesia di Giudici, la metà circa delle quali (rispettivamente 3 e 4) concentrate fra *Il male dei creditori* e *Il ristorante dei morti*, rappresenta il caso più flagrante di quella «fedeltà ad alcune voci tra il letterario e il formale» che già Enrico Testa rilevava come un tratto notevole e sorprendente del vocabolario di Giudici (E. Testa, cit., pp. 116-117).

<sup>30</sup> Anche sul significato di questa espressione Giudici insiste nella più volte citata intervista con Elisabetta Bolla: «“The oppressor’s wrong, the proud man’s contumely” si presta oltretutto molto bene a venir ribaltato, desiderio che c’è in tutto il libro, dove cioè la nozione di “male dei creditori”, in modo molto tortuoso e indiretto, viene in realtà rovesciata nel

anche politica, nella conturbata ottica marxista del protagonista). Di fronte a loro egli si costringe a interpretare una sfibrante recita della compiacenza, un tortuoso teatro del blandimento, consegnandosi a quella «strenua ipocrisia» che gli consente però di cedere al «male» soltanto «una metà» di sé – secondo l'icastica formula di *Intermezzo teatrale*, vv. 90-93 – «perché l'ultima sia mia»: e possa dunque essere traghettata – quasi eucaristica «particolarità» di un'identità autentica sempre dislocata altrove, rimandata al futuro – «oltre la sparizione dei punitori».

Rispetto a quanto accadeva in passato, però, in *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente* il contagioso morbo della finzione, della diffrazione ipocrita, sembra giungere a intaccare anche lo spazio della poesia – la sua preziosa funzione di strumento di distanziamento critico da sé, di contemplazione “da fuori” della propria non del tutto arresa partecipazione alla «evidenza dei vivi» (pur nella coscienza che «vedere non è / sapere, né potere, bensì ridicolo / un altro voler essere che te», *La vita in versi*, vv. 4-6). Già il tortuosissimo titolo è emblematico degli effetti di avvitanamento e *loop* in cui gli sforzi di chiarimento del soggetto rischiano ormai di rimanere ingolfati. Se qualsiasi auto-rappresentazione è di per sé latrice di una divaricazione fra soggetto e oggetto dell'operazione rappresentativa, qui la *mise en abyme* del gesto autoscopico per eccellenza distintivo del genere lirico eleva al cubo l'ironica diaspora dell'identità del soggetto nella galleria dei suoi scomposti riflessi ottici. Condensato fulcro sintattico del *tour de force* diffrattivo, d'altronde, è quel sussiegoso complemento circostanziale – «nell'atto di» – capace di sospendere l'intera «pantomima» ad un presente che non è nemmeno già più quello dell'«essere» ma semmai quello del «dire». In effetti nel corso della poesia, a rigore, la sindrome di cui per l'ennesima volta il soggetto intende dichiararsi colpevole non è neppure rappresentata mimeticamente, ritratta dal vero in una palpitante *live action* lirica.<sup>31</sup> Se l'autodenuncia è condotta all'inizio attraverso un presente dalla grana riassuntivamente imperfettiva (si vedano le prime due strofe, tutte appoggiate al deittico «in qualsivoglia circostanza», v. 4), anche le residue tracce del riferimento a un'esperienza precisamente identificabile, che aggallano in specie fra la terza e la quarta strofa (con il tema della conversazione in lingua straniera, la riproduzione

“torto”, nell’“ingiustizia dell’oppressore” e nell’“ingiuria,” nel “disprezzo dell’uomo orgoglioso”. L’espressione “il male di creditori” è nata nella poesia *Gli abiti e i corpi* (...) dove avevo usato questa espressione nel modo in cui “the oppressor’s wrong” veniva reso e malamente nelle traduzioni ottocentesche di Shakespeare e cioè con “il male degli oppressori”» (E. Bolla, cit., p. 44)

<sup>31</sup> Lo rileva anche Laura Neri: «L'io si autorappresenta in una “pantomima” che ricorda i tratti del protagonista di molte poesie delle raccolte precedenti, ma la sua parola è priva di adesione al vissuto e dell'autenticità» (L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2018, p. 88).

della propria farfugliata battuta «*bitte s'il vous plaît*», v. 22), favoriscono in realtà la definitiva virata della rappresentazione verso i modi della deformazione fantastico/visionaria, apertamente iperbolica e grottesco/caricaturale (come avviene tra la quinta e la sesta strofa). Sottratto così a una vera e propria restituzione mimetica, il teatro comportamentale dell'*io rappresentato* si sublima e raddoppia nel teatro verbale dell'*io che rappresenta*. La stessa fitta trama dei connettori logici – i «ma» (ben 5) e poi gli «affinché», i «sicché», i «purché», etc. –, che inguaina l'altalena fra i perentori pronunciamenti assertivi («La colpa è un guscio», v. 1; «La lingua è una maschera, / Maschera della maschera è la lingua straniera», vv. 27-28) e le abbandonate accensioni patemiche deputate a bruciare le ricorrenti *impasse* dell'argomentazione («oh allora / Lui stesso», vv. 23-24; «Oh ma io – stremato», v. 29; ma si veda poi soprattutto il finale, con l'accumulo – ai vv. 49-55 – di un'interrogativa e ben tre esclamative),<sup>32</sup> esprime una tensione auto-analitica che, inscritta com'è nella inane iteratività della «situazione irrisolvibile» in cui il soggetto è fin dall'inizio intrappolato, non può che apparirci in definitiva a sua volta una recita, l'esecuzione di un copione ormai trito, per l'ennesima volta interpretato – a questo punto – non dall'io personaggio di fronte al suo più o meno «trascurabile astante» (v. 11): ma dall'io voce di fronte a noi – e a sé.

Se dunque lo *sfasamento* corrisponde in primo luogo alla fitta di coscienza con cui non solo l'io personaggio si riconosce diviso, sul piano esistenziale, fra una prassi di inautenticità colpevole e un'attesa di autenticità impossibile, ma lo stesso io voce accusa il sospetto d'inefficacia di una poesia che si limiti/ostini a «mettere in versi» quel suo esserci ipocritamente dimidiato, ad un secondo livello esso può facilmente identificare il «salto» psichico con cui, di volta in volta, l'io tenta la fuoriuscita da questa (doppia) condizione di scacco, avviando l'implacabile danza o ginnastica mentale fra diversi piani o livelli di altrove che scandisce il suo diario lirico. Si tratta di un gesto che ha d'altronde una forma precisa. In effetti se la voce di *Il male dei creditori* può compiere le proprie escursioni anche impiegando i modi sintatticamente controllati, razionali, di una discorsività conversevole (che addirittura simula di essere verbalizzata *di fronte a qualcuno*),<sup>33</sup> è sintomatico che ad innescare questo carosello immaginativo, e poi a condurlo al suo punto di massima accelerazione, siano anzitutto i moduli dello *sfasamento* onirico, dello scarto a lato nello spazio del sogno o dell'incubo. Da sempre componente capitale della poesia di Giudici (da lui

<sup>32</sup> «Ma sarà lui che può fermare la pena? // E io che m frusto e consumo / In questa scena! / E chi mi ama che mi pretenderebbe / Eroico su cavalli trasvoltante il vento! / Mentre penso – purché di me una particola / Duri oltre la sparizione dei punitori!»

<sup>33</sup> Si vedano su questo aspetto i classici rilievi di E. Testa, cit., qui già richiamati nella nota 21.

stesso peraltro apertamente associata alla condizione dell'ispirazione lirica),<sup>34</sup> la funzionalità specifica che l'onirismo assume nel sistema stilistico e rappresentativo del quarto libro è stata messa a fuoco da Carlo Ossola – sulla scorta di una ricca tradizione di osservazioni e rilievi (Ossola richiamava in particolare quelli di Gatto, Raboni, Forti, soprattutto Bandini)<sup>35</sup> – in un saggio precocissimo (quando lo scrive *Il male dei creditori* non è nemmeno ancora uscito)<sup>36</sup> dedicato ad analizzarne un testo veramente centrale, strutturalmente e semanticamente, come appunto *Lo sfasamento*:<sup>37</sup>

Lui esattamente fu che se ne andava e miei  
 Poco più che bambini i figli che lo accudivano  
 Uno di essi a me telefonando e di non so  
 Quale sciocchezza il fratello accusando

Dunque ero io che se ne stava andando  
 E col mio altro vivere al di là  
 Del filo dove il figlio comunicando  
 Il trapasso adempiva la blanda formalità

...

Ma poi rischiarando tutto quel buio in crepuscolo  
 Col carboncino della sua sigaretta  
 Eccolo che ai piedi del mio letto mi comparve  
 Giovane quasi la tenue persona ordinata

<sup>34</sup> «Le zone oniriche che ci sono nella mia poesia sono estremamente realistiche. Si tratta sempre di sogni che ho fatto (...) Il sogno è una condizione abbastanza simile a quella che una volta si diceva ispirazione», F. Camon, cit., p. 158.

<sup>35</sup> A. Gatto, *Poesia: ce n'è anche in Italia*, «L'Espresso», supplemento «Colore», XV, 29, 20 luglio 1969, pp. 10-12; G. Raboni, *Il libro di Giudici*, «Paragone», agosto 1972, pp. 143-146; M. Forti, *Ancora per Giudici: Autobiologia*, in Id., *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano 1971, pp. 329-337; e naturalmente F. Bandini, cit..

<sup>36</sup> C. Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici (Nota su «Lo sfasamento»)*, «Metrica», I, 1, marzo 1978, pp. 241-259. In una breve nota preliminare Ossola ringraziava Giudici per avergli «consentito d'anticipare qui il testo di *Lo sfasamento* dal suo nuovo libro di poesie *Il male dei creditori* (in corso di pubblicazione presso Mondadori)». Alla fine la silloge uscirà comunque prima della rivista con il saggio di Ossola.

<sup>37</sup> In effetti *Lo sfasamento*, ventinovesimo componimento dei cinquantotto complessivamente inclusi nel libro (di cui chiude peraltro la seconda sezione), occupa il centro geometrico esatto del *Male dei creditori*.

E un ridere gli moveva il mento –  
 Vedi, si addormentano all'ora delle galline  
 I vecchi, gli si fa giorno ancora a metà della notte:  
 Tutto qui lo sfasamento.

A mediare la messinscena è qui addirittura il modulo del «sogno dentro il sogno» (Zucco),<sup>38</sup> declinato attraverso una impaginazione stilistica e rappresentativa tutta all'insegna del «puro equivoco» (Bandini), della precarietà metastabile e metamorfica delle configurazioni linguistiche e semantiche che il testo via via assume e che i suoi sviluppi successivi smentiscono, pur senza poterne revocare gli effetti pragmatici. Nella prima metà del testo – come ha indicato appunto Ossola – a favorire il primo slittamento è anzitutto lo scarto fra l'impalcatura enunciativa all'insegna della «perfetta identificabilità» dei referenti e dei rapporti logici (l'avverbio «esattamente», la congiunzione «Dunque») e l'effetto di progressiva «perdita del fuoco» della rappresentazione (indotto soprattutto dalla «disseminazione» dei deittici pronominali, che «lungi dal situare l'avvenimento e l'io, lo dislocano in più piani ed eventualità»; e dalla «iterazione del gerundio», che segnala «l'impossibilità di un compimento qualsiasi dell'enunciato e la sua sospensione a ipotesi onirica»).<sup>39</sup> Così, la scena di per sé già piuttosto straniante evocata ai vv. 1-4 (un ricordo? un ricordo deformato dal sogno?), con il distratto annuncio telefonico, da parte di «uno» dei propri figli, della morte del proprio padre (il «Lui» iniziale, almeno secondo l'interpretazione che le indicazioni dello stesso Giudici legittimano),<sup>40</sup> è interrotta/sostituita ai vv. 5-8 dalla sua riformulazione onirica, in cui l'io personaggio – pur mantenendo la posizione di destinatario «al di là / Del filo» – d'un tratto si riconosce anche nel *lui* di cui con «blanda formalità» gli si annuncia «il trapasso» (con il sobbalzo dello *switch*, al v. 5, fra la deissi di prima e terza persona: «Dunque ero io che se ne stava andando»). Dopo l'intervallo segnalato dai puntini di sospensione, nelle ultime due quartine l'intera costruzione immaginativa fin qui restituita si rivela d'altronde il frutto di un sogno «di secondo grado» (Zucco). Il suo svanimento non restituisce infatti l'io personaggio al piano della realtà, ma lo sorprende all'interno di un altro sogno, in cui anche il *lui* («Eccolo») che «compar[e] ai piedi del [*suo*] letto» (peraltro generando, «col carboncino della sua sigaretta», il suggestivo effetto di dissolvenza fra le due scene) è o sembra essere ancora quello (il padre) del quale il figlio gli

<sup>38</sup> R. Zucco, *Notizie sui testi*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 1494.

<sup>39</sup> C. Ossola, *Metrica e semantica in Giovanni Giudici (Nota su «Lo sfasamento»)*, cit., pp. 256 e 252.

<sup>40</sup> «Ora quando nelle poesie del *Male dei creditori* si dice *lui*, *egli* è sempre un personaggio paterno. Che non viene mai nominato, ti sarai accorta, e questo è un modo indiretto per farlo», E. Bolla, cit., p. 44

aveva annunciato la morte al v. 1. Tornato qui a vistarlo «giovane quasi», «la tenue persona ordinata», la battuta finale che pronuncia (ma è davvero lui a pronunciarla?) allude ai banali effetti di «sfasamento» fra giorno e notte, veglia e sonno, incubo e realtà, che l'abitudine a coricarsi troppo presto dei «vecchi» (ma con allusione a chi? forse proprio all'io – suo figlio – che a distanza di anni lo sta così sfasatamente evocando?) può rischiare di produrre. Alla fine, è chiaro, il preciso significato di questa instabile catena di conturbanti “visioni” non è fino in fondo accertabile: ma ciò che più conta è l'esperienza di intensa fluttuazione o sospensione dei confini identitari cui pragmaticamente il testo ci ha esposto e in cui in qualche modo ci ha coinvolti. Si tratta di una esperienza la cui funzionalità emerge appieno proprio in una prospettiva macrotestuale, attraverso la sua vivida capacità di attestare la sconcertante permeabilità, reversibilità, reciproca commutabilità dei regimi psichici e discorsivi fra cui il diarismo sfasato dell'io giudiciano oscilla. A prodursene è un gioco di interferenze e sovrimpressioni in cui ad essere coinvolte, in particolare, sono proprio le identità delle differenti figure o proiezioni che in quell'andirivieni dimensionale si muovono, inserendo in un orizzonte di funzionalità più complessivo e insieme più cogente l'antica propensione giudiciana allo slittamento fra *io* e *altro* anzi *altri*, fra *prime persone testuali* che non sempre corrispondono a quella dell'io lirico e *terze persone testuali* che non sempre sono così nettamente distinguibili da lui (secondo il programma esplicitamente enunciato, d'altronde, nel finale di *Alla lettera*: «E mi maschero. / E mi annullo. / E mi asciugo il cervello fino a farlo scomparire. / E di me dico “egli” – uno che non mi riguarda», vv. 53-56).

I due testi circonvicini al dittico su cui ci siamo appena soffermati provvedono a esemplificare il modo in cui il dispositivo onirico dello sfasamento può funzionare come *medium* elettivo per l'innesco e la messa in interferenza delle altre direttrici del suo assillato diario mentale. Se la prima, *Sparizioni*, accoglie subito una delle più intense manifestazioni di quella multiforme utopia di scantonamento e fuga, di auto-abolizione, che sembra esprimere anzitutto la potente tensione dell'io personaggio (e/o dei suoi doppi e multipli) a sottrarsi alle soffocanti spire del proprio avvolgente qui ed ora psico-sociale, liberandosi dall'opprimente morsa della quotidiana teoria di obblighi e incombenze, riverenze e sorrisi, recite e dissimulazioni cui avverte di dover sottostare, l'ultima anta del quartetto – *Rapporto* – inaugura invece con un episodio di acuta riemersione onirica l'asse dell'affondo analettico/memorale, della *detection* o investigazione *genealogica* volta a rintracciare le cause originarie del proprio attuale complesso di colpa e degli assilli che ne derivano.

Modulabile in una gamma relativamente eterogenea di varianti, la mossa psicologica e letteraria della *sparizione* può esprimersi anzitutto nella forma tragicomica del vagheggiamento della propria morte o suicidio (da sempre vero *topos*, d'altronde, della poesia giudiciana: si vedano qui ad esempio poesie come *Richiesta di assistenza in un'ipotesi di suicidio* o *Il letto* o *Il testamento* – oltre naturalmente alla giù

ricordata *Lo sfasamento*)<sup>41</sup> o in quella meno drammatica, ma funzionalmente equivalente, della macchinazione di fuga o dileguamento. È questo appunto il caso del testo d'esordio (e più avanti nel libro, di poesie come *Eutanasia* o *America* o *Rientro nell'ordine*).

Unica lirica della raccolta "diaristicamente" siglata da un'indicazione di data, «1976», che però contravviene al criterio cronologico cui dovrebbe attenersi ogni "vero" diario, *Sparizioni* potrebbe in effetti costituire – come ha notato Rodolfo Zucco – «non la premessa ma un primo epilogo anticipato» di *Il male dei creditori*.<sup>42</sup> Nei tre movimenti che la compongono una medesima "situazione" onirica – l'organizzazione dell'estrazione di un personaggio dalla propria vita, con adeguato inscenamento della sua scomparsa – è via via riformulata in una serie di variazioni, con riassetto progressivo delle modalità enunciative (dall'eterodiegesi fortemente intrusiva della parte «1», al serrato monologo allocutivo di «2», alla partitura dialogico/drammatica debolmente mediata di «3»). L'instabilità semantica complessiva della sequenza – l'inestricabile *mélange* di effetti di continuità e diffrazione, coesione e slogatura che la caratterizza – è comunque impostata soprattutto in «1». Qui una voce lirica esterna restituisce i propositi di «andar via, partire» di una non meglio identificata terza persona (che al v. 8, ad ogni buon conto, pronuncia la medesima frase che nella prosa *Morti di fame* di *Autobiologia* l'io voce giudicano ripeteva come un *refrain*: «Non potrà andare che peggio»). Nelle strofe seguenti l'impiego dei verbi declinati ai modi indefiniti<sup>43</sup> e le connessioni sintattiche ellittiche<sup>44</sup> (che non

<sup>41</sup> Ad esempio in poesie come *Richiesta di assistenza in un'ipotesi di suicidio* o *Il letto o Il testamento*.

<sup>42</sup> R. Zucco, cit., p. 1478. Al punto che il «non detto» segnalato in avvio dal costruito *puntini di sospensione + avversativa + negazione* («□ ...ma / Niente di tutto ciò – solo / Voleva andar via, partire», vv. 1-3) potrebbe corrispondere appunto all'intero «percorso successivo del libro». A questo principio di perturbamento della linearità del tempo sembra peraltro accordarsi la logica di progressione sottilmente invertita dell'intero quartetto di testi iniziale. Attraverso una sorta di protratto *hysteron proteron* analettico/eziologico (che via via disvela, per così dire, le ragioni da cui si originano i blocchi esistenziali ritratti nei testi precedenti), la sequenza ci conduce dalla fantasia di futura sparizione del soggetto (nel primo testo), alla denuncia, nel dittico di poesie successivo, del presente-prigione da cui intende fuggire, per approdare infine, nella quarta e ultima tappa, alla riemersione onirica di una straziata scena d'infanzia in cui lo stigma della mancanza e della fuga si manifesta in una sorta di forma originaria.

<sup>43</sup> Oltre ai gerundi «constatando» (v. 7) e «gorgheggiando» (v. 19), qui troviamo due infiniti («imitarlo», v. 9; «a confessarsi», v. 13) e due participi (uno passato, «trascorsa», v. 11; uno presente, «marmocchianti», v. 22).

<sup>44</sup> Si veda soprattutto la trama delle congiunzioni – i «ma» (v. 1, v. 7), soprattutto le «e» (v. 5, v. 8, v. 12, v. 13, v. 19) – spesso peraltro precedute da segni d'interpunzione fratturanti/

chiariscono davvero, sul piano logico, i rapporti che pragmaticamente istituiscono) enfatizzano gli effetti di ambiguità e anamorfosi prodotti dall'accumulo di deittici pronominali. Accanto al «lui» iniziale, altre due differenti terze persone maschili vengono evocate: «l'altro» che già in una precedente occasione era stato nella medesima «locanda»; e l'«occasionale compagno» a cui uno dei due – non è chiaro chi – si è confessato per tutta «la serata». Quest'ultimo sembra in seguito assumere il ruolo di interlocutore a cui commissionare la propria fuga (anche se l'ampia battuta che la voce gli attribuisce ha consistenza solo ottativa). Una figura analoga torna poi in «2» come muto destinatario, ossequiosamente appellato con il «Lei» maiuscolo, del lungo monologo della voce in prima persona; e poi ancora in «3», di fronte al medesimo o a un altro «io», con più forte riferimento all'ambientazione di «1» ma anche con improvviso *switch* di genere («gli rispondeva lei / L'incognita della taberna», vv. 53-54). Naturalmente non è difficile cogliere in queste disarticolate fantasie – contemplate sul piano della sola immaginazione controfattuale, confinate nel labirinto di specchi di un sogno/incubo che le disperde su una sarabanda di controfigure e sosia – una paradossale replica delle prodigiose acrobazie evasivo/dilatorie del padre, della sua propensione al «raggiro» della «norma», alla «ruse» furbescamente elusiva.<sup>45</sup> Né stupisce che la loro più o meno accusata matrice egotistica resti associata ad una marca di disvalore (nel segno della codardia, della viltà, del fallimento esistenziale) non meno nitida perché serio/comicamente modulata.

Comunque non è questa la sola modulazione della potente *pulsione di sparizione* che percorre il libro. Di significato più mosso e ambiguo – anche in ragione dell'ampia gamma di registri tonali con cui può essere sviluppata, svariante dal grottesco al lirismo più abbandonato – è la sua seconda variante, identificabile nel motivo della relazione erotico/amorosa (spesso clandestina) che i personaggi giudiciani, *io* o *egli* che siano, reiteratamente idoleggiano e celebrano, rimpiangono e compiangono, come lampeggiante ipotesi di pienezza in grado di annichilire o sospendere la greve

sospensivi come trattini o puntini di sospensione, a loro volta comunque latori di quella che Ossola chiamerebbe una capillare «distassia» (v. 1, v. 2, v. 7, v. 13, v. 15, v. 23).

<sup>45</sup> «È un raggiro, una *ruse* direbbero i francesi (...) La *ruse* segna un angolo neutro, un punto franco nei riguardi della norma. Non saprei esprimermi meglio. In un'altra poesia del *Male dei creditori*, una poesia in versi giambici (ottonari, dicono loro), intitolata *Intermezzo teatrale*, dico: “Cedo sempre una metà / Perché l'ultima sia mia”. Ricordo che quando abitavamo, per poco più di un anno, a La Spezia, io avevo sette anni, eravamo minacciati d'sfratto perché mio padre non pagava l'affitto, e l'esattoria comunale minacciava il pignoramento dei mobili e la loro pubblica vendita, per mancato pagamento delle imposte. Io mi sentivo profondamente umiliato. Mio padre, che era un po' folle, un giorno uscì con un'idea: vendere la casa e poi ricomprarla. Era come tirarsi su prendendosi per i capelli. Adesso sento diversamente: “Ogni metà ceduta”, scriverei, “è una metà perduta”» (F. Camon, cit., p. 166).

trama di dipendenze e vincoli che definisce il loro abituale modo-d'essere-al-mondo, costituendosene di fatto come un punto di fuga o altrove liberatorio. Da qui la tendenza dell'eros giudicano a connotarsi come una forza portatrice – sia pure in un orizzonte solo “privatistico”, lontano dall'impegno a «farsi parte di un progetto collettivo» (*I nemici*, v. 43) – di un più o meno acuto potenziale di contestazione rispetto ai mortificanti divieti del decoro e della rispettabilità sociale (più che alle istanze repressive dell'educazione religiosa, a questo punto) che però ci si mostra quasi sempre frustrato, tragicomicamente esiliato nel futuro controfattuale del «proponimento» (così ad esempio in *Congetture, Brevi notizie, I nemici*). In altri casi, il tema è declinato mettendo a frutto le più ardite e speculativamente tese modulazioni che ha acquisito nelle raccolte precedenti, soprattutto in *O beatrice*. Ecco allora la celebrazione della «nudità» smascherata e smascherante delle figure femminili, della «luce ingorda» dei loro «occhi» (ma anche della loro «voce») capace di inghiottire lo «sguardo» dell'io strappandolo al flusso del tempo, sospendendolo ad un «momento» di arresa esposizione alla loro pura presenza (si veda soprattutto, in quest'ottica, il bellissimo trittico formato da *Storrs, Connecticut*, nella quarta sezione, e poi da *Colori di un bel pensiero* e *The beautifully constructed moment of silence*, nella quinta);<sup>46</sup> o ancora la rappresentazione della relazione amorosa come forma estrema di riconoscimento e ammissione dell'io nello spazio dell'altro, ma anche di completo smemoramento e quasi dissoluzione regressiva di sé nel «corpo»-«mare» della donna-beatrice (esemplare l'ampia *Sottomissione e riconoscimento*, quartultima poesia del libro, in cui peraltro si compie una davvero paradigmatica sovrapposizione/sostituzione del personaggio femminile al fantasma paterno).

Ma siamo già molto vicini, così, all'ultimo e più radicale fronte di manifestazione di questa potente direttrice tematico/rappresentativa del libro. Di nuovo recuperando e mettendo a frutto moduli già inaugurati ed esplorati fra *Autobiologia* e *O beatrice*, anche ne *Il male dei creditori* l'io giudicano può approdare, risalendo ancora di qualche piolo la vertiginosa scala dei propri registri espressivi, alla modulazione del motivo, fra metafisico e metaletterario, della rinuncia al privilegio dell'io, dell'auto-abolizione nell'anomia della Specie o della Lingua. Se già la bellissima *Senza titolo* (all'inizio della seconda sezione) introduce la riflessione sull'irriducibilità fra io vivente e «vita», fra il suo struggente desiderio di possederla («Voglio guardarti, voglio nominarti. / Voglio fissarti e toccarti») e la coscienza della sua ulteriorità

<sup>46</sup> Le tre poesie sono vistosamente legate fra loro anche dal ricorrere di un piccolo sistema di tessere lessicali: «Dagli occhi senza pentimento / Luce turchina luce ingorda» (*Storrs, Connecticut*, vv. 7-8); «Gialli e viola in versi / I çangianti in turchino / Celesti occhi riversi (...) / Al chiuso sguardo ardente» (*Colori di un bel pensiero*, vv. 1-2, 7); «Adesso chiudi gli occhi ti esorta (...) / Su in alto fino allo sguardo svariante celeste / Turchino di brevi momenti» (*The beautifully constructed moment of silence*, vv. 4, 9-10).

inafferrabile («Così in me ti distruggo. / Non sarò, tu sarai: // Ti inseguo e ti sfuggo, / Bella vita che te ne vai», vv. 9-12), è soprattutto nelle scatenate quartine trocaiche di *Intermezzo teatrale*, al centro del volume (ma non senza ulteriori riprese anche più avanti: in particolare in *Nome*, poesia conclusiva della quarta sezione), che Giudici sviluppa e articola il tema – davvero capitale in questo libro e non solo – del rapporto fra esperienza individuale, esercizio poetico, e possibilità di «sovrumana» auto-trascendenza del proprio «gene verminoso» (v. 79). A sua volta ritenuta da Giudici «una cosa vagamente colpevole»<sup>47</sup> in quanto disdicevole stigma del privilegio (un po' à la Fortini), la dedizione alla poesia comporta pur sempre il rischio e forse anzi l'inevitabile scotto di un'estrema «impostura»<sup>48</sup> («Cerco te maschera d'oro, / Vox rotunda, ecolalia», vv. 77-78), la tentazione del ripiegamento in un esercizio auto-consolatorio autistico e regressivo («E in te mi riconosco, / Chiusa forma in cui discendo / Quietè e luce, caldo odore / Amnio e mare del bel grembo», *ivi*, vv. 17-20). Nondimeno, comporre versi è anche lo strumento di una possibile trasformazione della fatua e inconsistente esperienza individuale in un teatro verbale che la trascenda e superi, in qualche modo concorrendo (pur nella coscienza che «La parola è una parola / Che non smuove la realtà», vv. 47-48) ad un progetto o processo di «liberazione» che coinvolga e tocchi anche altri:

Trasformare con parole  
La vita per alchimia:  
Dare un senso di società  
Alla privata eudaimonia.

(...)

O sublime mia bugia,  
O futura umanità!  
Bella impresa sovrumana  
Chi per te si perderà?  
(*Intermezzo teatrale*, vv. 25-28, 93-96)

<sup>47</sup> «E anche questo fare poesia lo ritengo una cosa vagamente colpevole perché, con tanti problemi che ci sono, fare delle poesie... Lo dico anche ne *Le grige donnine*, verso la fine del libro, ossia la poesia non è roba per noi, è roba da ricchi nell'accezione più negativa, più regressiva, cioè ricchi e poveri secondo i termini cristiani, persone spensierate contro altre persone cariche di angustie soprattutto materiali. Ma certo questa è una concezione un po' infantile della poesia, è chiaro che poi uno può avere il concetto della poesia come strumento di lotta, di liberazione...» (E. Bolla, cit., p. 44)

<sup>48</sup> «Oppure pensa a *Intermezzo teatrale*, la poesia che in vita mia m'è costata più tempo, 20 giorni lavorandoci ogni mattina, così tutta presa com'è da questa impostura della forma» (*Ibidem*).

Come che sia, la multiforme vertigine della sparizione che spira fra le pagine della raccolta è fin da subito affiancata e controbilanciata da quella che è senz'altro la dorsale più rilevata del febbrile carosello dimensionale in cui *Il male dei creditori* ci coinvolge. Puntata anzitutto sul vertice/bersaglio della figura paterna – da sempre connessa d'altronde alle ataviche vergogne di «figlio del debitore» ed ex-«morto di fame»<sup>49</sup> dell'io personaggio giudiciano – anche il vettore della *quête* genealogica si diffrange e complica presto, in realtà, coinvolgendo una non piccola galassia di *altri* personaggi, situazioni, relazioni della sua infanzia e adolescenza, della sua cattolica e non solo cattolica «educazione» alla vita (secondo uno schema già ben sperimentato invero nella stessa *Educazione cattolica*). Nell'intermittente caleidoscopio di questa memoria compulsiva – che via via accumula indizi, resuscita ombre e rimozioni – scorrono così il non nominato estensore della «lettera familiare» di *Preludio agli anni '30*<sup>50</sup> e la nonna paterna di *Genealogia*; i sacerdoti del collegio di *Carteggio fra i superiori* o il *Vescovo di Luni* insieme alla sfrenata fantasmagoria di nomi e volti di compagni/vittime in *Te deum*; l'imbarazzante nugolo dei «Lanusei / Spaccarelli Balducci...» e «Josa» e «Rosati» variamente legati ai traffici del padre (cfr. *I suoi occhi, Balducci, I creditori*) e il *repêchage* del terrorizzante spauracchio infantile rimesso in scena in *L'avico e l'amico*; fino alla sfilata di figure e scene della fanciullezza ligure evocati in poesie come *Ca' di Mare, Conversazione con la pseudo-Letizia* e *Letizia, Il malefizio, Le grige donnine* (con il motivo del divieto al canto per chi appartiene alla classe dei destinati a soffrire che, come un rimorso mai del tutto superato – o superabile – si riaffaccia proprio verso la fine del libro).

Gli esiti di questa ramificata serie di dissepellimenti e lancinanti riemersioni, d'altronde, si rivelano ben presto più complessi e ambigui del previsto. A risultarne fortemente problematizzata, se non proprio revocata in dubbio, è soprattutto l'attendibilità di quel “romanzo genealogico” che – come si è appena ricordato – già nelle raccolte precedenti Giudici aveva cominciato ad allestire, e nel cui cono d'ombra si inquadrano anche le prime evocazioni del padre nel suo quarto libro. A cominciare proprio dalla splendida, terribile *Rapporto*:

Non è nulla non è  
Nulla — ma come  
Ma come era lo stesso lui di quando

<sup>49</sup> I riferimenti sono ovviamente al verso 9 della strepitosa e terribile *Piazza Saint-Bon*, VI poesia della serie *L'educazione cattolica* (in *La vita in versi*); e al titolo della prosa *Morti di fame*, in *Autobiologia*.

<sup>50</sup> Come ha segnalato Carlo Di Alesio fu Giuseppe “Pippo” Portunato, il nonno materno di Giudici, a indirizzare una lettera analoga al padre Gino «per chiedergli l'affidamento del nipote» (C. Di Alesio, *Cronologia*, in G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. L).

Lui di quando di quando

Ad altre volte uguale  
In fondo a una scarpata o sterro quando  
C'era un salto e me in alto  
E me in alto e me in alto

Uccello dalla gabbia volato  
Che non sa dove andare  
Né è libero di restare  
E tra noi c'era il salto

E lui – niente paura, gesticolando  
Volevo vederti soltanto  
Da quella terra o polvere che era  
D'estate a una qualche ora di sera

O quasi sera quando  
L'aria è d'argento leggera  
E lui là in basso – aspettami, arrancando  
Non è nulla – a me in alto

Un giorno che veniva a riprendermi via  
Non è nulla – facendo come per dire  
Purché non scappassi ancora  
Da quel suo modo di mentire

Se non c'è dubbio che l'«iteratità afasica del locutore» (Zucco) derivi qui dal «carattere, più che di ricordo, di incubo rivissuto»<sup>51</sup> del contenuto psichico evocato, ciò che la costruzione del testo mima con grande potenza espressiva – attraverso l'interferenza di tale vocalità inceppata e ricorsiva con i consueti dispositivi dell'onirismo lirico giudiciano – è la sua natura di oggetto diffratto e instabile, dinamicamente generato, nel corso del testo, attraverso una sovrapposizione stereoscopica di più materiali mnestici in una sorta di scena o meta-scena primaria, che in questo modo sembra assurgere (benché non senza qualche elemento di problematicità) a figura veritativa quintessenziale del «rapporto» fra il «lui» e l'«io» che ne sono gli attori. A innescare l'effetto – anche qui – è in primo luogo il complesso sistema dei deittici spazio/temporali e pronominali. Lo sconcerto con cui, nella prima quartina, l'io identifica il co-protagonista del ricordo/sogno che sembra improvvisamente avergli occupato la mente («ma come / Ma come era lo stesso lui», vv. 2-3) avvia una se-

<sup>51</sup> R. Zucco, cit., p. 1479.

quela di rinvii – rilanciati dalla gragnuola dei «quando», precariamente suturati dalle congiunzioni ellittiche (soprattutto le «e») – ad un altro precedente ricordo/sogno di quel medesimo «lui» (il quale d'altronde anche in quella occasione vi appariva «ad altre volte uguale»). Anche se le indicazioni circostanziali con cui via via l'io voce si sforza di precisare i termini di quel «quando» complicano la sicurezza dell'identificazione iniziale con formule di esitazione o incertezza («In fondo a una scarpata o sterro», v. 6; «da quella terra o polvere», v. 15; «d'estate a una qualche ora di sera / O quasi sera», vv. 16-17), nell'ultima quartina l'inseguimento mentale sembra effettivamente agguantare la sua preda («Un giorno che veniva a riprendermi via», v. 21: strepitosa formula in cui Giudici fa collassare, senza davvero neutralizzarla, l'opposizione fra un movimento centrifugo e uno centripeto, un senso di cattura e uno di fuga). La figura del «salto», dello iato posizionale che per tutta la poesia – almeno appunto fino al finale – resta aperto fra l'io/figlio e il lui/padre bloccandoli in una reciprocità divergente («E me in alto», «E lui là in basso»), restituisce la forma di un «rapporto» compromesso sì da uno strappo non ricucibile – come attesta il bisogno di liberazione del figlio dalla «gabbia» che lo imprigiona –, e che nondimeno resta non del tutto recidibile, data l'ostinazione con cui il padre gli impedisce di «scapp[are]» davvero «da quel suo modo di mentire» (dall'inganno delle sue reiterate rassicurazioni e dai tormentosi sensi di colpa che possono ingenerare). Ad imprime un'estrema torsione sospensiva al processo psichico inscenato, semmai, è proprio la compulsiva riemersione dei brandelli di vocalità riecheggianti i falsoteneri appelli del «lui», che via via accompagnano il faticoso recupero della scena con un disturbato, disassato corrimano sonoro («Non è nulla non è / Nulla», vv. 1-2; «niente paura (...) / Volevo vederti soltanto», vv. 13-14; «aspettami», v. 19; «Non è nulla», v. 20; «Non è nulla», v. 22). Quei suadenti relitti verbali si rivelano sintatticamente dipendenti da una serie di gerundi formati non a partire da *verba dicendi* ma da *verba agendi* («gesticolando», v. 13; «arrancando», v. 19) l'ultimo dei quali tradisce apertamente la natura ancora una volta tutta congetturale, impronunciata, fantasmatica delle parole del genitore («facendo come per dire», v. 22).

La potenza impressiva di questa messa in figura essenzializzata del rapporto fra i due protagonisti di *Il male dei creditori* trova conferma d'altronde nel suo “ritorno” ritardato, all'interno della quarta sezione del libro, nella poesia *O.K.* (ma sia pure in modo un po' meno diretto, non è difficile riconoscerne la filigrana anche in altri testi della seconda metà dell'opera: ad esempio *Il rivale*, o *La cilecca*).<sup>52</sup> Ad ulteriore

<sup>52</sup> Ne *Il rivale*, che apre appunto la quarta sezione, l'episodio infantile evocato complica lo schema di *Rapporto* con l'interposizione di un fantasmatico “terzo” personaggio (un altro *lui*) fra il *lui* paterno che nella prima quartina, proferita una stentorea dichiarazione di rifiuto punitivo («Non ti voglio più bene»), minaccia la mossa dell'allontanamento/sparizione proiettandola su un oggetto del desiderio («non ti regalerò / La bella cosa – la porto / A quel

riprova del procedere antilineare, labirintico, di quel diario mentale sfasato che è *Il male dei creditori*, quella che il lettore incontra qui è però una riformulazione rovesciata della scena di *Rapporto*, che sembra riportarne a galla una configurazione ancora più elementare e primitiva, “genealogicamente” precedente. Adesso infatti è l'io bambino in collegio (quello che nel frattempo ha già fatto capolino in testi come i già ricordati *Carteggio fra i superiori* o *Te deum*) a implorare inutilmente («Mentre ciao gli facevo ritorna più presto che puoi», v. 17), da dietro la non troppo metaforica gabbia in cui ci appare ancora imprigionato («Le mani strette al fil di ferro della rete / Da dove tutte le strade erano segrete», vv. 18-19), la figura che nel consueto mutismo onirico di una comunicazione solo gestuale («Mi rispondeva o.k. col movimento della testa / O con le braccia agitate in parallelo», vv. 20-21), «spariva di là», «Apriva l'ignoto fra noi» (vv. 3, 27).

Non è difficile cogliere in questa figura di dolorosa divaricazione e anche più doloroso allacciamento – nella diversa fitta delle sue opposte riformulazioni e del loro vistoso nesso di co-dipendenza – il pulsante punto d'origine della ricerca che il libro mette in atto e in scena, e dell'inestricabile nesso che lega le sue apparentemente divergenti direttrici. Il lungo, tortuoso inseguimento della figura paterna che il protagonista di *Il male dei creditori* intraprende – il suo sforzo di illuminare l'immagine

bambino di Spezia», vv. 1-3) e l'io che, senz'altra possibilità che «Chinare il capo e basta, spuntare lucciconi / Promettere di non farlo // Mai più» (vv. 7-9), si macera sul confronto fra il proprio sé difettivo e il suo «senzavolto rivale» (e qui torna, isolata in punta di verso, l'opposizione spaziale: «Lui là», v. 13; «e io / Col cuore che mi trema a colpi di parole / Guitto che scappo di scena / Pauroso del non amore», vv. 17-20). In *La cilecca*, collocata verso la fine della quinta e ultima sezione, la divaricazione fra «io» e «lui» assume più decisamente la forma di un terrorizzante rapporto gerarchico e di potere, sicché il *lui* qui assume e assomma via via – per dirla con Zucco (cit., p. 1508) – «i tratti della divinità» (secondo un immaginario in parte già introdotto proprio ne *Il rivale*, vv. 13-17: «Lui là / (...) / esibendo quaderni dal perfetto dettato al dio / Fantasma e voce di tormento»); «del tiranno» (soprattutto ai vv. 21-24, con immancabile messinscena della coazione dell'io all'adozione di un atteggiamento di adulazione compiacente: «Sedulo e formicolante il despota adire / Propiziandolo con moine? / Deglutire prosternarsi percuotersi / Scongiorare con dolcezze la fine?»); «e del mostro» (una modulazione ancor più infantile di questo atterrito schema di relazione: «Mi tappavo gli orecchi al boato dell'orco», v. 29). Senonché, qui la condizione di attesa spaventata ed inerme, generata nell'io dall'osata pronuncia della «parola / Inaudita» (vv. 1-2: con tutta probabilità, come segnala ancora Zucco, qui Giudici allude all'episodio, narrato nella già ricordata prosa *I maestri*, della comunicazione al padre della propria scelta di cambiare studi, abbandonando la facoltà di Medicina per quella di Lettere), si risolve appunto in un nulla di fatto («Ma niente succede ma niente / Cilecca di foglia secca / Si stacca la colpa dal corpo», vv. 30-32), che mentre rivela all'io l'infondatezza della propria paura per la presunta «colpa» commessa, di fatto certifica anche l'ingiustificata asprezza dell'immagine del «lui» fin qui costruita – e dunque degli stessi rancori che, con tutta evidenza, l'avevano ispirata/deformata.

di quel «salto» per indugiarsi, abitarla, infine abolirla – passa attraverso un «inter-scambio fittissimo fra le due figure nel quale gioca un peso formidabile», ha scritto Simona Morando, «il desiderio di “sparizione” e di annullamento che giace latente in fondo a tutto il libro».<sup>53</sup> Mediata dal dispositivo-chiave dello *sfasamento*, questa correlazione fra *detection genealogica* e *desidero di sparizione* identifica in effetti la cifra fondamentale del dinamismo del libro, la chiave di volta della sua architettura potente ma al contempo mobilissima e sghemba, giocata su geometrie escheriane e anamorfiche. In questo senso, puntualizzare che «come tutti i libri di Giudici anche *Il male dei creditori* risponde a una regia ordinata e quasi finalistica»<sup>54</sup> non significa affatto pretendere che il «percorso del libro» abbia l'andamento e i ritmi di sviluppo di una *fabula* diaristica, o di un *plot* romanzesco, o di una *suite* logico-argomentativa.

Certo, è vero che proprio la dorsale-chiave della rappresentazione paterna sembra regolata da una percepibile logica di progressione, per cui il suo iniziale *status* di «archetipo negativo della vita che si regge sulle regole distorte della finzione»<sup>55</sup> – mentre viene ribadito e anzi via via analiticamente approfondito, impietosamente scandagliato e squadernato – subisce però anche un inatteso processo di ridiscussione, di ridefinizione metamorfica. Molti lettori giudiciani hanno valorizzato in quest'ottica soprattutto la piccola, sgranata serie di ritratti “metonimici”, condotti cioè a partire da singoli suoi attributi o proprietà, inaugurata nella prima sezione da *Gli abiti e i corpi* e poi sviluppata nel dittico a distanza *I suoi occhi* e *La sua scrittura* (con vistosa simmetria quanto ai titoli e anche al posizionamento nell'indice: sono infatti la seconda poesia della seconda sezione e la penultima della quinta e ultima). Si tratta di tre componimenti dalla fisionomia abbastanza simile: di misura abbastanza ampia (contano rispettivamente 84, 56, 63 versi), accomunati dalla scansione in strofe eptastiche (la seconda per frequenza, dopo quella in quartine, all'interno del libro),<sup>56</sup> tutti sono modellati non come rievocazioni di «una situazione precisa collocata nel passato», ma secondo quel regime imperfettivo attraverso cui Giudici restituisce il senso di «un flusso temporale che acquista significato nella mente e nella scrittura del protagonista».<sup>57</sup> In tutte e tre l'io conduce la propria evocazione adottando una strategia discorsiva – questa volta – non oniricamente confusiva e sfasata ma saldamente razionale, all'insegna del rifiuto di ogni troppo accusato scambio fra piani temporali e coscienziali. Con un'oculata *mise en relief* degli effetti di filtro, l'io voce da un lato esibisce la dipendenza della propria rappresentazione del «lui» paterno

<sup>53</sup> S. Morando, cit., pp. 71-72

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 66-67.

<sup>56</sup> Su questo si vedano le note puntualissime di R. Zucco, cit., pp. 1477-1488.

<sup>57</sup> L. Neri, cit., p. 93.

dalla mediazione dei lunghi, reiterati sguardi apprensivamente rivoltigli – sempre un po' di sbieco, quasi di nascosto – dal sé bambino;<sup>58</sup> mentre nel contempo lascia cadere più o meno fulminei riferimenti al presente della propria enunciazione.<sup>59</sup> Questa nitida definizione dei diversi strati di sé che entrano in gioco nel confronto con «lui» si fa sede strutturale, allora, della complessa tessitura emotiva che caratterizza questi testi. L'incorruta capacità di adesione dell'io voce all'ancora palpitante prospettiva del sé di allora riporta bensì a galla tutta la sedimentata contraddittorietà e ambivalenza di una affettività frustrata, tramata da lancinanti impulsi di aggressività. Vi convivono e confliggono, in un impasto slegato e aspro, la contemplazione perplessa ma anche ammaliata dei meticolosi rituali e ipnotici ammennicoli delle sue mattutine vestizioni (la quotidiana, miracolosa “resurrezione degli abiti” evocata nella prima parte di *Gli abiti e i corpi*) o delle sue «apparta[te]» sessioni di intenta compilazione – «nella penombra della stanza» – dei «sagac[i]» «raggiri di parole» cui «affidava la nostra speranza» (*La sua scrittura*); ma anche la «trepidazione / Del cuore» con cui – ad ogni suo ritorno serale – doveva svolgersi l'incerta divinazione dei suoi gesti e «occhi» (*I suoi occhi*), o gli improvvisi sbocchi di rancore recriminatorio per il suo non essere «come gli altri. In riga» (restituiti con immedesimato *pathos* in *I suoi occhi*, vv. 29-42); fino alla pena e all'orrore per quel «calare di forze» e «di brache» che a un certo punto interviene, trascinando il «giocoliere del circo» – e i suoi cari con lui – «nel cupio dissolvi di tutto» (*Gli abiti e i corpi*, v. 74), nel «delirio d'inchiostri e indirizzi sbagliati» (*La sua scrittura*, v. 57). Nella prospettiva dell'io evocante, tuttavia, la riemersione di questo non raffreddabile magma emotivo convive con la scoperta di una nuova e differente capacità di comprensione, che può addirittura giungere a riconoscere – in quella esistenza così sconsideratamente fuori dall'ordine – un paradossale contro-modello di «impassibile» resistenza «a tutto. / Al passare del tempo / Al male dei creditori» (*Gli abiti e i corpi*, vv. 40-42), di funambolica sfida e «beffard[o]» aggiramento elusivo dei divieti e obblighi imposti dai «civici riti» (*I suoi occhi*, v. 53), di liberatorio rifiuto della paura e della colpa (esemplare, in quest'ottica, il finale di *I creditori* – un testo che potrebbe in effetti ben far serie con i precedenti: «Ma un po' di umorismo invece che tanta paura! / E lui sì che l'aveva / Sono fregnacce diceva / Egli di cui pensavo provvederà / Conosce gente non fa / Le vie regolari di tutti», vv. 19-24). È così che, nel finale di *I suoi occhi*, l'imputazione di colpa al padre si rovescia senz'altro in una formula di assoluzione che inchioda

<sup>58</sup> «io (...) / Che lo sbirciavo ritrovare le sue spoglie»; «Io li spiavo mattina dopo mattina / E lui spiavo impassibile a tutto», *Gli abiti e i corpi*, vv. 22-24, 39-40; «E subito spiavo / Gli occhi», *I suoi occhi*, vv. 1-2; «Con gli occhi io lo aiutavo», *La sua scrittura*, v. 30)

<sup>59</sup> «Ma si destava fresco come certe volte io / Adesso forse più vecchio di quella sua età», *Gli abiti e i corpi*, vv. 22-23; «Gli occhi (...) / Dei quali oggi mi sovviene», *I suoi occhi*, vv. 43-44; «Da quel tavolino adesso penso a tre gambe», *La sua scrittura*, v. 44).

semmai l'io (l'adulto, il bambino) alla responsabilità dei suoi meschini desideri: «Occhi invano supplicati / Dal vermicciattolo goffo che vi voleva / Nell'ordine. Io ero il gaglioffo» (vv. 54-56). Benché l'immagine dell'io-«verme» ricorra in modo abbastanza insistente anche in altre poesie della raccolta (*Frammenti di apologia, Intermezzo teatrale, La cilecca*; diversa la funzione in *I creditori*), non è però nemmeno questo l'esito più maturo della laboriosa ridefinizione del proprio «rapporto» con il fantasma paterno in cui l'io personaggio si impegna. La più persuasiva ipotesi di salvezza sembra consistere semmai in una sospensione delle distanze, in uno sforzo di abolizione del «salto» che si spalancava fra «io» e «lui» non più procurato, però, da qualche inconsulto spasmo onirico, ma reso infine praticabile da una più decantata disponibilità (che pure dal patimento di quegli spasmi è preparata, allenata) a riconoscersi nell'altro e a riconoscere l'altro in sé. Solo così l'assoluzione del «debitore» può rivelarsi premessa e strumento di una liberazione/assoluzione «per mediata persona»<sup>60</sup> dello stesso io personaggio. Certo non sorprende che questo processo trovi il suo ideale compimento – sulla soglia estrema del libro – proprio in *La sua scrittura*, grazie alla leva/pretesto di quella pur così diversa dedizione che i due personaggi in qualche modo condividono per la manipolazione delle parole, la «prestigitazione di segni» (v. 52). Né forse è un caso che l'avvio della penultima strofa sia tutto scandito sull'anafora di una formula – «Anche lui» – che richiama e rovescia quella che scandiva e dava il titolo alla prima poesia in assoluto dedicata da Giudici al padre, ancora ai tempi di *La vita in versi*, ovvero *Anch'io*:

Doctor subtilis... Anche lui scriveva il nulla.  
 Anche lui rinviava tutta la vita a domani.  
 Con quella prestidigitazione di segni  
 Anche lui remigava nel lieve vuoto impeccabile.

Difficile non riconoscere in questo testo un approdo decisivo del percorso che *Il male dei creditori* ospita e sceneggia – e che l'ultimo bellissimo testo, siglato semplicemente con un asterisco, provvede semmai a sublimare in figura (secondo quella raffinata linea di riflessione metaletteraria che ha in *Intermezzo teatrale* il suo epicentro), illuminandone come in trasparenza la forma interna, l'intima logica di progressione. Che evidentemente non corrisponde più a quella di *La vita in versi*, ancora appoggiata agli schemi di un diarismo lirico lineare – all'inerziale effetto di

<sup>60</sup> «Ma prendi anche *La sua scrittura*. Hai il violatore che diventa eroe positivo nel senso che raggira tutte le persone e raggiunge in realtà l'innocenza: «Ma chi s'è visto s'è visto / Risponde la mente morta. / Così i debiti saranno pagati». Ossia, se vogliamo andare oltre, la vera assoluzione nel libro è per mediata persona, non è al personaggio che dice io, ma al personaggio di cui si dice egli; e il personaggio che dice io vuol partecipare dell'assoluzione attraverso il personaggio di cui si dice egli» (E. Bolla, cit., pp. 44-45).

continuità, cioè, di una vicenda esistenziale più o meno straniatamente rappresentata e commentata dal soggetto (e sia pure da quell'autofinzionale «personaggio di se stesso» che già allora è il soggetto giudicano) *mentre* la sta vivendo «lungo il filo del tempo». Percorrendo il libro poesia dopo poesia, sezione dopo sezione, il lettore di *Il male dei creditori* non partecipa invece ad alcun vero effetto di svolgimento o sviluppo temporale (né d'altronde logico o narrativo). Piuttosto è accompagnato ad immergersi nelle agitate celle convettive di un torturato ed inesausto diarismo da fermo, inceppato e catalettico, costantemente rimescolato dai furiosi mulinelli in cui si avvitano le ramificate direttrici di quel tenace pensiero dell'altrove che l'io personaggio si ostina a contrapporre all'umiliante culdisacco della propria «situazione irrisolvibile»:

Ahimè – dicono – si piega.  
Ahi si svuota e si inarca.  
Alfa include già omega  
Navigato in chiusa barca.

Mentre nell'estranea forma  
Ti intuisco e custodisco,  
Mutazione, chiesa e norma,  
Buio in cui mi definisco.

O diversa sapienza.  
Presente che bruci il prima.  
Speranza d'inesperienza.  
Mia fabbrica e mia ruina.

Alimentate dagli spasmi della diffrazione identitaria e dai soprassalti dello sfasamento onirico, in ciascuna di quelle sezioni-cella le divergenti correnti psichiche della *detection genealogica* e del *desiderio di sparizione* non solo si alternano e contrappongono, ma si intrecciano e interferiscono, rivelandosi fra loro permeabili, disponibili a inattese commutazioni, perturbanti cedimenti, collassi confusivi. È così che non solo «il personaggio che dice *io*» e il «personaggio di cui si dice *lui, egli*», ma anche la «nuvola a schegge» delle altre figure e controfigure che la loro prolungata esplorazione/esposizione fantasmatica finisce per suscitare (con le poste etiche e i portati emotivi che ne sono implicati), ne vengono attratti in un acceso gioco di rifrazioni e scambi, vertigini di discordanza e riconoscimenti di reversibilità, che trascinano l'io voce – e il lettore con lui – in un continuo attraversamento tanto della lacerante profondità della *distanza* che si spalanca fra di essi, quanto della possibilità di ridurla praticando l'estremo «salto» dell'uscita da sé, del tuffo verso l'altro. Così si realizza l'aspirazione di Giudici a far sì che «la propria esperienza umana» – sono

parole di Ferretti – possa diventare «un momento costruttivo-distruttivo del presente di tutti».<sup>61</sup>

L'immagine della «nuvola a schegge» che ho usato poco fa viene dalle righe finali di una breve ma bellissima lettera che Giorgio Caproni inviò a Giudici, il 7 aprile 1977, per comunicargli le sue impressioni su *Il male dei creditori*. Dopo alcune rapide quanto acute osservazioni sui guizzanti doppifondi della sua lingua («i trabocchetti del tuo parlato!»), Caproni aggiunge che pur avendolo «già letto (e poi riletto)» sente di non aver ancora chiuso i conti con il libro: «Tornerò a leggerti, anche per cercar di uscire dalla nuvola a schegge (tutti i personaggi che hai fatto scaturire dal bombardamento dell'atomo "io"), fra i quali mi sento avvolto, e coinvolto».<sup>62</sup> Che non è l'immagine meno suggestiva del tipo di esperienza che un libro come *Il male dei creditori* intende proporci.

<sup>61</sup> G. C. Ferretti, cit., p. 22.

<sup>62</sup> Devo il riferimento a Laura Neri, che ha individuato la lettera nell'Archivio Giovanni Giudici conservato presso il Centro Apice dell'Università degli studi di Milano e ne ha offerto la trascrizione integrale (L. Neri, cit., p. 100).

## *La «catàbasi delle mura storiche»: inediti e varianti degli anni Settanta (1972-1981)*

Chiara Portesine

### *1. Stragi, terrorismo e paura “analfabeta”: gli articoli dell’«Unità»*

Nel panorama dell’attuale specialismo accademico, scoprire un inedito viene considerato troppo spesso un valore filologico in sé. I saggi si trasformano in collezioni di rarità in cui l’ostensione del documento risolve, e sostituisce, l’atto interpretativo. In questo caso, invece, il corpus di inediti e varianti degli anni Settanta verrà impiegato per riattraversare le raccolte edite – in particolare *Il ristorante dei morti* (1981) – dalla prospettiva della storia e delle sue rimozioni. Si tratta intanto di diciannove dattiloscritti con annotazioni autografe conservati presso l’Archivio personale di Rodolfo Zucco e datati tra il 1972 e il 1981.<sup>1</sup> Rispetto al “prima” del *Male dei creditori* e al “dopo” del *Lume dei tuoi misteri*, a caratterizzare questo macrotesto sembra proprio il rapporto non pacificato tra l’attualità e la sua decantazione letteraria. Giudici non è decisamente un autore di cronaca: «Il poeta non si rassegna a notaio della storia», si leggeva già in *Che cosa possiamo imparare da Rimbaud*, nel 1962.<sup>2</sup> Nei libri precedenti la Storia, quasi mai descritta frontalmente, finiva per entrare nella poesia come un corollario dell’etica piuttosto che come la verifica di un presente dotato di coordinate, tempi e contesti d’azione concreti. Come ha scritto Simona Morando, in Giudici piuttosto «la Storia e la individuale storia dell’uomo si incontrano al crocevia delle domande esistenziali»,<sup>3</sup> come se ci fosse sempre la mediazione di un traduttore simultaneo tra la lingua (diacronica) della storia e la voce (universale) della poesia.

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Rodolfo Zucco per aver generosamente condiviso questi materiali e i figli di Giudici (Corrado e Gino Alberto) per aver partecipato alla discussione del convegno *Per i cento anni di Giovanni Giudici. La poesia e l’archivio* (Università degli Studi di Milano, 7-8 maggio 2024), raccontando storie e ricordi degli anni Settanta utili a inquadrare le raccolte prese in esame.

<sup>2</sup> G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 174.

<sup>3</sup> S. Morando, “Vita con le parole”. *La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto Editore, Pasion di Prato 2001, p. 20.

Gli anni Settanta, invece, segnano per Giudici un momento di delicata ridefinizione del proprio ruolo di intellettuale. Nella poesia che chiude, sigillandolo come una bara, il *Ristorante dei morti* si riconoscono subito alcune parole-chiave degli anni di piombo, dalle «pi-trentotto» alle «Bi-erre».<sup>4</sup> Con *Temporis acti* Giudici sta prendendo congedo dal lettore e per la prima volta, soltanto quando ha già un piede fuori dal libro, nomina il terrore. Eppure, già le poesie precedenti erano attraversate da un allarmante lessico della violenza. Rispetto al *Male dei creditori*, parole come «complice», «paura», «sospetto» e «ordine» sembrano qui storicizzarsi, passando dal trauma privato (la casa assediata dai creditori del padre) a un trauma più mediamente collettivo (una società di privati assediati dal terrorismo). Come ha scritto Laura Neri, in *Temporis acti* «dopo le maschere, i sogni, le visitazioni, l'orizzonte della storia torna ad affacciarsi nei versi, per riportare [...] l'individuo alla propria dimensione sociale».<sup>5</sup> Insomma, dietro la maschera del verso, la «paura» dell'agguato e il bisogno d'«ordine» acquistano una propria, implicita, semantica politica.

Il Giudici degli anni Settanta preferisce comunque affidare queste inquietudini referenziali agli articoli di giornale,<sup>6</sup> nelle faglie che si aprono tra una recensione e una strenna. Gli interventi apparsi tra il 1976 e il 1981 sull'«Unità» e sul «Corriere della Sera» sono attraversati da una vera e propria paranoia dell'evento terroristico, sempre possibile e assediante. Rispetto a queste prese di posizione pubbliche, l'explicit del *Ristorante dei morti* si potrebbe leggere come un laboratorio di raffinazione dei sintomi, in cui il ritmo del verso incapsula e addensa le paure espresse in forme più didascaliche sui quotidiani. Sempre in *Temporis acti* Giudici si sofferma sul gesto del «far fuori» che non era un «vero uccidere ma appena premere un dito sul grilletto – e subito a casa».<sup>7</sup> L'idea di un assassinio normalizzato e ridotto a incidente domestico si ritrova, dalla prospettiva della vittima, in un articolo apparso sull'«Unità» il 15 giugno del 1980. Qui Giudici racconta di aver pensato spesso che

<sup>4</sup> G. Giudici, *Temporis acti*, in *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, pp. 557-558.

<sup>5</sup> L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2018, p. 117.

<sup>6</sup> Cfr. S. Morando, «Per sommersi tempi»: il significato dei «Trentarighe», in G. Giudici, *Trentarighe. La collaborazione con «l'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valesè, Piero Manni, San Cesario di Lecce 2021, pp. 5-39, soprattutto p. 11: «a colpire sono anche e forse soprattutto gli articoli sul clima di violenza degli anni che poi avremmo chiamato “di piombo”. Giudici [...] non si sottrae ad una meditazione profonda sulla perdurante notte italiana e sulla violenza servita quotidianamente agli occhi dei teleudenti sopraffatti e ahimè abituati al sangue sparso [...]. Il rischio del “contagio” del virus della violenza è dilagante e solo culturalmente vi si può porre rimedio».

<sup>7</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 559.

«tanti morti di tutti questi anni non devono aver percepito i colpi che li uccidevano più che come uno spiacevole contrattempo, dopo il quale [...] avrebbero potuto riprendere la loro strada». <sup>8</sup> Allo stesso modo, l'immagine del cadavere di Moro (il «morto nella renault ammazzato»), destinata a essere «presto consumata» dal *blob* dei fotogrammi televisivi, <sup>9</sup> sarà una costante di tutta questa pubblicistica «terrorizzata». La poesia del *Ristorante dei morti* diventa, insomma, il catalizzatore di una serie di incubi storici e tecnologici presenti (con un'enfasi forse anche troppo ripetitiva e nevrotica) nelle prose giornalistiche.

L'assassinio di Moro e il terrorismo diventano concause di fenomeni sociali più vasti, dallo scrivere «brutti versi» all'«*infopollution*», il bombardamento inquinante dei messaggi che torna, con l'insistenza di un salmo ideologico, in tutti gli scritti di questi anni. Nelle raccolte auto-antologizzate da Giudici – *La dama non cercata* (1985) e *Per forza e per amore* (1996) – l'ossessione del terrorismo si intuisce vagamente, sempre confinata tra parentesi o trattata come un mero caso illustrativo. In un passo di *Sul diritto a non sapere* (1978), la morte di Moro viene ridotta all'«esempio recente» di una televisione che, con la «futile povertà» dei suoi titoli, annunciava continuamente una «novità che purtroppo non c'era». <sup>10</sup>

Al contrario, negli articoli esclusi da queste selezioni d'autore sembra quasi impossibile non trovare almeno un rimando al terrorismo. Talvolta il format è quello dell'allusione tra i denti a un presente indistinto, fatto di violenze innominabili ma note a tutti. Nell'*Arsenale delle novità* troviamo un'autentica preterizione della tragedia collettiva: qui Giudici sta discutendo l'insensata coazione al nuovo della Neoavanguardia. L'argomentazione, però, è quasi continuamente «bucata» dai riferimenti alla situazione nazionale (la «tragica confusione dei nostri giorni» e «la gravità delle cose», che svuotano dall'interno qualsiasi polemica letteraria). <sup>11</sup> E non sarà linguisticamente casuale che gli avversari del Gruppo 63 vengano accusati da

<sup>8</sup> G. Giudici, *Al teatro della violenza siamo tutti in scena*, «l'Unità», 15 giugno 1980.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> G. Giudici, *Sul diritto a non sapere*, in *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Mondadori, Milano 1985, pp. 82-86: 84. Ma cfr. almeno altre due evocazioni *en passant*: «Ma oggi [...] a scrivere i versi sono in gran parte gli stessi ragazzi e ragazze che si affollano in dimostrazioni [...], si rifugiano nella droga, fanno appello al gesto terroristico» (*Chi scrive quei brutti versi?*, ivi, pp. 77-81: 77); «Non si potrà tacere, per quanto azzardata e paradossale, l'ipotesi che persino un fenomeno come il terrorismo non possa aver costituito in certi casi la proiezione perversa della frantumazione ideale e dell'implicita cancellazione dell'etica» (*Le scienze separate*, ivi, pp. 120-124: 123).

<sup>11</sup> G. Giudici, *L'arsenale delle novità*, «l'Unità», 1° maggio 1978.

Giudici di «terrorismo interpretativo»,<sup>12</sup> «terrorismo precettistico»,<sup>13</sup> «terrorismo neoscientista»<sup>14</sup> o «terrorismo dei tecnocritici»,<sup>15</sup> in una complicata miscela di letteratura e politica.

Più spesso, però, il terrorismo occupa il centro degli articoli di Giudici. Dalla prospettiva del *Ristorante dei morti* colpisce soprattutto l'insistenza sulla spettacolarizzazione della crudeltà: la piazza diventa un palcoscenico insanguinato e praticabile, in cui a rompersi è la quarta parete dell'incolumità dello spettatore-cittadino. La televisione, sbattendo il mostro in prima serata, incentiva attivamente la violenza, rendendola un fatto che può accadere ovunque e a chiunque. In un articolo intitolato *Il terrorismo e le sue maschere*, apparso sull'«Unità» il 1° aprile del 1978, Giudici sentenza che «il morto sul video all'ora di cena è diventato quasi di ogni giorno [...]. Non abbiamo dimenticato, sui diffusi settimanali, pagine che, nei colori della *morgue*, ostentavano i nudi e umiliati cadaveri di Pasolini e di Moro. [...] Nessun golfo mistico ci separa ormai dal palcoscenico». E poi ancora, in un ritornello maniaco: «Il morto sul video all'ora di cena è ormai troppo di casa per confortarci di catartico orrore. [...] E nello spettatore l'essere stato portato [...] lui stesso perennemente ormai in prima fila può avere indotto a poco a poco quel pericoloso effetto di percepire la violenza già con lo sguardo e stato d'animo di attore. [...] Il morto sul video [...] non pretenderà che gli venga fatto un posto a tavola»<sup>16</sup> – non soltanto, aggiungeremmo noi, nelle case dei telespettatori ma anche nel «ristorante dei morti» della poesia. Nel periodo-finestra del 1976-1981 le scritture sul terrorismo presentano uno spaventoso tasso di sincronicità e di ripetizione. Qui il corpo rannicchiato di Moro viene “erogato”, in *loop*, «sullo stesso video» che trasmette le partite «minuto per minuto», in una sovrimpressione tra calcio e stragi già presente in un articolo del 18 giugno 1978 (*Delirare per Bettega*).<sup>17</sup> Per riassumere con una formula sintetica, è la compresenza delle “tre T” (terrorismo, televisione e teatro) a ritornare in tutti gli articoli degli

<sup>12</sup> G. Giudici, *I sessant'anni di «The Waste Land»*, in *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996, p. 156.

<sup>13</sup> G. Giudici, *Poetica volontaria e poetica involontaria*, in *La dama non cercata*, cit., p. 19.

<sup>14</sup> G. Giudici, *I misteri della poesia*, ivi, p. 90.

<sup>15</sup> G. Giudici, *Carriera di copywriter*, ivi, p. 145.

<sup>16</sup> G. Giudici, *Al teatro della violenza siamo tutti in scena*, «l'Unità», 15 giugno 1980.

<sup>17</sup> G. Giudici, *Delirare per Bettega. Si perde la memoria davanti al televisore per il «Mundial»?*, «l'Unità», 18 giugno 1978: «Non sono nemmeno sei settimane che hanno assassinato Aldo Moro, si dimette Leone e qui deliriamo per Bettega [...]. Sullo stesso video dove con trasalimento adesso ammiro le bianche braghe dei nostri pigmentate alle natiche dal verde dell'erba ho visto passare, non sono nemmeno sei settimane, quel rannicchiato cadavere che mi ha fatto pensare a un Francisco Maderno della nostra repubblica».

anni Settanta. Nel già citato *Il terrorismo e le sue maschere*, Giudici afferma che i tratti più denotativi della nuova violenza sono l'«avvalersi della dinamica dell'informazione» e l'«illeggibilità» delle sue azioni. In quanto «diverso per eccellenza», il terrorismo è il «testo indecifrabile davanti al quale gli strumenti consueti di lettura sono strumenti di analfabetismo»,<sup>18</sup> in una significativa sovrapposizione tra realtà e letteratura.

In *Di fronte alla insidia quotidiana* ritroviamo, poi, almeno due aspetti che saranno fondamentali nel *Ristorante dei morti*: l'esperienza virtualmente personale del terrorismo (quel «potrebbe capitare anche a me» che diventa un'«ipotesi sempre meno accademica»)<sup>19</sup> e, soprattutto, la dialettica tra violenza sconvolgente e ordine sconvolto. L'«ordine» (oltre a essere il titolo originariamente scelto da Giudici per il *Ristorante dei morti*, poi retrocesso a titolo di una sola sezione) scandisce come un'anafora l'intero articolo. Qui persino «l'intellettuale più spregiudicato tende oggettivamente a essere un uomo d'ordine: dell'ordine di cui ha bisogno per sussistere e per adempiere la funzione attiva della quale si ritiene investito».<sup>20</sup> Non solo l'intellettuale ma il semplice cittadino vive il trauma di sentirsi assediato dalla violenza. *Di fronte alla insidia quotidiana*, infatti, prendeva avvio da un racconto biografico di Giudici che una sera, con il buio e i negozi chiusi, aveva cercato una cabina pubblica per telefonare. Tra apparecchi guasti, vuoti o manomessi, conclude amaramente: «Non telefonerò, il mio piccolo “ordine” è sconvolto. Ecco i modesti segni di un microterrorismo strisciante; essi fanno un messaggio».<sup>21</sup> Giudici insiste, dunque, sulla propria esperienza sdoppiata di scrittore e individuo: scrivere di «queste cose», confessa poco dopo, è «molto difficile» e l'unico modo per dire il terrore diventa «analizzare il mio proprio stato d'animo davanti ai fatti più recenti»:

Se considero la mia condizione privata di persona non più giovane e (più o meno) assestata in un ordine precario, la mia prima istintiva reazione [...] potrà essere di disappunto, di sgomento, di sdegnata condanna, di compassione per la vittima o le vittime, di generica preoccupazione per il futuro della nostra collettività. Ma questa non è una reazione politica nel senso vero del termine perché (non posso tacerlo) è chiaramente viziata da sentimenti anche egoistici.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> G. Giudici, *Il terrorismo e le sue maschere*, cit.

<sup>19</sup> G. Giudici, *Di fronte alla insidia quotidiana*, «l'Unità», 30 novembre 1978.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Se ritorniamo alla poesia dopo questa immersione negli articoli che Giudici consegnava, letteralmente negli stessi giorni, all'«Unità», possiamo riconoscere un glosario comune da cui sono state “raschiate via” le informazioni esplicitamente politiche. Ma questa rimozione ha lasciato dei segni indelebili: nelle poesie *Disperse*, i ripensamenti e le espulsioni sembrano riguardare proprio i versi legati alla cronaca. Basti pensare, fin dal titolo, a *Sul divorzio – editoriale in versi*, una sorta di *instant poetry* sul referendum abrogativo pubblicata su «L'Espresso» nel maggio del 1974 ed esclusa da tutti i libri successivi.

Per quanto riguarda *Il ristorante dei morti*, un sintomo della politicità “sottocute” di questa raccolta riguarda una delle poesie più variantisticamente tormentate, ossia *Da un banco in fondo alla classe*, scritta tra il 9 e il 18 settembre del 1978. I versi apparvero per la prima volta nel maggio del 1979<sup>23</sup> su «la Sinistra», l'organo del «Movimento Lavoratori per il Socialismo» (MLS), diretto da Enrico Bono e uscito, come quotidiano, per soli quattro mesi, dal 9 febbraio all'8 giugno del 1979 e poi, come settimanale, fino al maggio del 1981. Una sede editoriale eccentrica, politicizzata e del tutto impreveduta per le abitudini editoriali di Giudici. Inoltre, rispetto alla prima edizione del *Ristorante dei morti*, il solo testo a essere espunto dalle successive ristampe sarà *La lettura della lettera* (1981), la quindicesima poesia dell'*Ordine*. Qui il poeta voleva leggere «forte ai ragazzi» la lettera di «quel signore» che «poi è morto» – una lettera che era «un capolavoro – in risposta | a un ricatto politico». A quell'altezza cronologica, nessun lettore poteva esimersi dal pensare alle lettere di e su Aldo Moro, a dispetto della volontà, e del contenuto stesso, dei versi di Giudici. La lettera in realtà appartiene a un semplice signore morto «da tanti anni» (dunque non nel 1978), i cui panni «vanno stretti» al poeta – come se si trattasse di un amico o, addirittura, del padre. Del resto, il tema delle lettere scritte dal padre per allisciare i benefattori era già stato largamente praticato da Giudici. Ad esempio, in un testo del *Male dei creditori* intitolato *La sua scrittura*, il poeta racconta che il padre «abbindolava» i creditori, «li teneva a bada sagace politico a parare i colpi». <sup>24</sup> Nella *Lettura della lettera* rimane però un'ambiguità irrisolta tra l'esperienza privata e un «ricatto politico» esterno (amplificato da quel «Caro compagno» del v. 17, ben diverso dall'«Egregio commendatore | avvocato chiarissimo» delle suppliche paterne ai creditori). Senza voler affatto sostenere che questi versi parlino di Moro, è come se Giudici avesse tenuta aperta la possibilità di una risonanza con l'attualità, vaga ma meno “familiare-riferita” di altre raccolte. *Il ristorante dei morti* è forse l'unico libro in cui Giudici cerca una soluzione di compromesso tra il politico e il poetico; fallita,

<sup>23</sup> Il testo verrà ripubblicato poi in «Sul porto», VII, 8, aprile 1980, pp. 38-42. Per un avvicinamento progressivo alla versione accolta nel *Ristorante dei morti*, cfr. anche F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Olschki, Firenze 2018.

<sup>24</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 440.

abiurata o forse mai veramente praticata questa ipotesi, i versi più ambigui verranno cassati o marginalizzati nelle zone più periferiche della raccolta.

Una suggestione, se non un'influenza, per lo stile di questa raccolta si può forse individuare in *Cadenza d'inganno* di Giovanni Raboni, uscita per lo stesso «Specchio» Mondadori nel 1975. In questa fase Raboni è un autore attenzionato da Giudici – che, in un articolo del 1978, citerà proprio *Cadenza d'inganno* come l'espressione più elevata di un nuovo «duplice indirizzo», «civile e trasgressivo, religioso e demoniaco». <sup>25</sup> In effetti, il libro rappresentava un modo convincente di incastrare lutto privato e funerale politico, in un equilibrio di contrappesi potenzialmente praticabile anche dal Giudici degli anni Settanta. Già scorrendo i titoli delle poesie (da *Creditori* a *Un sogno*) si può intuire una convergenza d'immaginarsi che meriterà un giorno di essere approfondita. In *Cadenza d'inganno* la Storia è quella delle morti politiche post-'68, dallo studente maoista Gilles Tautin, annegato nella Senna per fuggire a una carica dei gendarmi francesi, alle quartine dell'*Alibi del morto*, composte «dopo l'assassinio di Giuseppe Pinelli», e alle *Notizie false e tendenziose*, «scritte dopo l'assassinio di Giangiacomo Feltrinelli». <sup>26</sup> In Raboni l'attualità si deposita soprattutto nel paratesto, nel megafono di potente sordina rappresentato dalle *Note*. La violenza si intuiva già nelle poesie ma con pochissimi dettagli contestualizzanti, come se degli omicidi politici si potesse parlare soltanto ai margini, come avverrà per il terrorismo nelle raccolte di Giudici.

## 2. Proposte di lettura per alcuni inediti

Dopo questa necessaria contestualizzazione, proverò a commentare i dattiloscritti inediti annunciati all'inizio. In alcuni casi, i testi esclusi si limitavano ad amplificare certe tendenze già ben rappresentate nel *Male dei creditori* e nel *Ristorante dei morti*. La soppressione di queste poesie poteva essere dovuta, dunque, alla mediocrità formale dei singoli esiti oppure al bisogno di evitare un effetto di ridondanza, da *carillon* inceppato sui soliti temi (il sogno, il teatro, la morte). Almeno in due casi, però, le esclusioni sembrano rispondere non tanto a ragioni di quantità o di qualità del prodotto finale, ma piuttosto alla presenza ingombrante del cadavere della storia.

<sup>25</sup> G. Giudici, *Nel quaderno del poeta*, «l'Unità», 12 giugno 1978. Giudici aveva già segnalato il libro in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» il 20 luglio del 1975 (*Ma c'è anche la poesia*). La raccolta «dall'aristocratico titolo *Cadenza d'inganno*» veniva qui definita «un importante contributo [...] all'affermarsi di un nuovo timbro poetico: dove ricerca linguistica e tensione morale, colloquiale immediatezza e raffinata regia dell'espressione concorrono a un risultato di notevole leggibilità e durata».

<sup>26</sup> G. Raboni, *Cadenza d'inganno*, Mondadori, Milano, 1976, p. 135.

Sono poesie in cui il dato contestuale appariva più grezzo, non ancora digerito e trasformato in un “bolo” personale: la storia non era stata sufficientemente metabolizzata dalla poesia.

Iniziamo da *Nuove istruzioni*, che, in questo primo ordinamento macrostrutturale, avrebbe dovuto occupare la ventitreesima posizione dell’*Ordine*. La numerazione abbozzata nei dattiloscritti arriva fino a ventisei, facendo sospettare una drastica riduzione (di almeno otto testi) e confermando l’ipotesi generale che la sezione più politicizzata del *Ristorante dei morti* sia stata anche quella più sacrificata in questa fase di scrematura. Trascrivo intanto il testo:

Attenzione che nessuno gridi.  
 Attenzione che nessuno rida.  
 Con la coda del pensiero – passare in due  
 È meno facile che uno solo.  
 Me o te aspettano?  
 Eccoli – al portone non danno nell’occhio  
 Con la scusa dei negozi a lato.  
 Ah perché ti ho portato.  
 Anche loro in guardia  
 A vedere cosa faremo.  
 Parlami come se niente – fumiamo.  
 Via – abbandoniamo questo luogo.

Quella paura di cadere in un agguato e di non poter rientrare a casa, più volte paventata nella pubblicistica di Giudici, diventa il tema (anzi, l’unico tema) della poesia. Rispetto ad altri testi in cui la congiura poteva essere riportata a memorie familiari o infantili, qui troviamo soltanto una scena di vita riconducibile alla quotidianità soquadrata del ’78. Nei saggi licenziati in questi anni emerge la possibilità concreta di un agguato all’ordine domestico, al punto che, complice il solito filtro televisivo, «anche il più innocuo vicino di casa finirà, nell’immaginazione nevrotica e nevrotizzata di molti, per chiamarsi Signor Angoscia».<sup>27</sup> Per Giudici, insomma, il terrorismo può aspettare tutti alle soglie di casa, costringendo il singolo a vivere in un sistema panoptico di attenzione, sotterfugi e rituali di autodifesa.

In un articolo del 10 gennaio 1979 (*Per non smarrirci nel «privato»*), Giudici parla della condizione diffusa di chi, dopo le otto di sera, «si tappa in casa e non rispon-

<sup>27</sup> G. Giudici, *Lorenzo in Antibo: quel che diventa la letteratura*, in *La dama non cercata*, cit., pp. 99-114: 113-114. Ma cfr. anche un passaggio di *Perché oggi ci sentiamo più indifesi*, «l’Unità», 22 marzo 1980, in cui si legge: «il ciclone delle Filippine e l’ultimo assassinato all’uscita di casa [...]: ogni entità comunque comunicabile, con l’immagine e con la parola, viene immediatamente comunicata e consumata».

de nemmeno al citofono perché ha paura»: il terrorismo ha reso addirittura «i confini di casa propria» «precari» e «non meno violabili» di quelli dello stato.<sup>28</sup> Ancora il 22 marzo del 1980 Giudici insisterà su un'epoca in cui il quotidiano è diventato una «mappa di imprevisti» che in qualsiasi momento possono «paralizzare o sconvolgere» l'ordine del singolo: addirittura «passeggi per la strada col tuo bambino ed ecco esplode la bomba».<sup>29</sup>

Ancor più chiaramente, in un dattiloscritto conservato al Centro APICE tra gli *Articoli non datati* dell'«Espresso», Giudici scriveva:

Per le strade si continua a sparare; cadono poliziotti, uomini politici, magistrati [...] e privati cittadini possono trovarsi *gambizzati* da un momento all'altro nel mirino del killer. [...] Uno smarrito lettore si volge allo scaffale dei suoi libri, si ferma su un titolo: "I demoni" di Fjodor M. Dostoevskij. [...] È davvero questo il romanzo che, nel rispecchiare una cronaca si può dire ancora in svolgimento mentre lo scrittore scriveva, anticipa anche (quasi uno specchio rivolto al futuro) la nostra convulsa attualità?<sup>30</sup>

Il paragone tra terroristi italiani e nichilisti russi infesta, letteralmente, la saggistica di Giudici: nelle vicende dei personaggi di Dostoevskij, «che attirano in un tranello e sopprimono il compagno che ha deciso di ritirarsi nel suo "privato"», si riconoscono i segni di un presente che vuole terremotare l'«ordine» dell'intellettuale e del poeta-uomo, rendendogli impossibile qualsiasi fuga nel «guscio» del privato.<sup>31</sup> Alla luce di questi pamphlet giornalistici, la paura di camminare per strada diventa, insomma, una paura politica. Questa angoscia di tornare a casa vivi si ritrova in un

<sup>28</sup> G. Giudici, *Per non smarrirci nel «privato»*, «l'Unità», 10 gennaio 1979.

<sup>29</sup> G. Giudici, *Perché oggi ci sentiamo indifesi*, «l'Unità», 22 marzo 1980.

<sup>30</sup> Centro APICE, Fondo Giovanni Giudici, 2. Pubblicistica, «L'Espresso», *Articoli non datati*, busta 4, p. 1.

<sup>31</sup> *Ibidem*. Per altre emersioni attualizzanti di Dostoevskij, cfr. ad esempio G. Giudici, *Amare storie di burocrati*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1975 e, soprattutto, *Una tragedia moderna firmata Dostoevskij*, «l'Unità», 6 dicembre 1979, in cui si legge: «Dal passato sembrano riemergere i tratti delle vicende angoscianti dell'oggi. I dèmoni è, dunque, anche un romanzo di «attualità» dove, da pagine di passato, riemergono tratti e caratteri di una angosciante commedia [...]; una commedia fin troppo patita da noi, giovani e non giovani, nel collettivo della quotidianità [...]. Il delirio collettivo di questi diavoli si consuma insomma in una serie di tragedie singole, fa diventare (cioè) materia di cronaca nera la vita di chi, spinto dalla volontà o dal caso, ha finito per trovarsi in mezzo». Ritorna qui anche il riferimento alla «*morgue* di cadaveri, che sono cadaveri veri» che avevamo già incontrato nel *Terrorismo e le sue maschere* (con i settimanali «che, nei colori della *morgue*, ostentavano i nudi e umiliati cadaveri di Pasolini e di Moro»).

altro testo scartato dal *Ristorante dei morti* (l'*Equivoco*), la XXVI poesia di questa sequenza-fantasma dell'*Ordine*, datata «dicembre 1979», in cui si legge:

– un banale  
 Equivoco, vado e glielo dico  
 Mi hanno preso per un altro non ero io  
 Andavo a casa tranquillo sono stati  
 Loro a insistere – come fai  
 A tirarti indietro proprio adesso che stai  
 Però che figura se lo scoprono – e allora  
 A chi devo far capo, di grazia!  
 A quel signore – ah oui  
 Ce monsieur-là qu'est-ce qu'il

T'a donné ce bon monsieur!  
 Eh eh – restituire il non dovuto  
 Mai fare finta perché poi diventa vero  
 Eccoli – scusi lei  
 Chi l'autorizza per questo sentiero!  
 Ma capisci bambino che casino  
 Io te lo dicevo – il faut se méfier  
 Toujours benché loro  
 Hanno più fifa di te – dài ricomponiti ri  
 Capitoliamo

L'agguato si complica di ambivalenze private: non c'è soltanto la paura di diventare la vittima equivocata ma torna lo spettro dei creditori e del senso di colpa per il padre («che figura se lo scoprono», «ma capisci bambino che casino»), anche se le considerazioni finali lasciano l'impressione di un significato ulteriore al debito familiare. Le sovrapposizioni tra la fobia storica di tornare a casa e quella individuale (il figlio del debitore atteso al varco dai “bravi”) si ritrovano anche in altri testi del *Ristorante dei morti*. Ad esempio, negli *Stracci e la santità* alcuni indefiniti persecutori stanno aspettando il poeta sulla strada di casa: «identificabile a vista, basta | che passassi per via – eccolo. [...] | Due o tre me li ricordo bene, mi facevano la posta | sulla punta biforcante della via». <sup>32</sup> Rispetto a *Nuove istruzioni*, insomma, qui l'ago della bilancia pende forse verso il terrore privato, lasciando comunque un margine d'indistinzione tra i due fronti di allarme.

Anche per gli altri dattiloscritti inediti, estranei al tema del terrorismo, consultare gli articoli di giornale diventerà una delle chiavi d'accesso alla poesia. *In cerca di senso* è un testo datato «5-14 febbraio 1976», che si costruisce attorno ai discorsi

<sup>32</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 447.

riportati a una “lei” da un’«anonima voce» che emette delle frasi liriche incomprensibili, come si vede già nell’incipit: «Scrivo: “mi piacerebbe entrare | nel buio con te di questa sera – là | dove succhia estremo chiarore”». A un certo punto la voce si trasforma in un improbabile consulente di coppia, affermando che i due (il poeta e la donna) sono «sfasati», «stesi sul nastro trasportatore» a una distanza incolmabile. E allora:

come  
trattenerlo? Meglio che tu impari  
a farne senza da adesso, anticipando  
mentalmente la sparizione – né dargli retta che straparla di ruote  
di carri di trattati di Westphalia  
che sul cuore gli sono passati – cuius Regio...”. Ma quale religione?  
Né cupa, né splendida  
luce media reale: illumina  
secondo il giusto il corpo del tuo servo  
mai infedele – fedele  
di troppe fedeltà che al paragone non è niente  
chi fu squartato fra quattro cavalli.<sup>33</sup>  
Portalo fino in fondo.

Senza addentrarmi in una parafrasi interlineare, mi limito ad associare la poesia a un articolo uscito su «l’Unità» il 23 agosto del 1978 (*Poche parole su una cartolina. Praga 1968 nella memoria di un poeta*). Qui Giudici rievoca la Primavera di Praga confermando, con l’anafora martellante di «anche allora pensavo», la vicinanza tra 1968 e 1978. Giudici conclude questo piccolo *mémoire* giornalistico constatando che

queste note sono appena i resti di un diario personale che [...] attinge agli stessi pensieri di allora. [...] Anche allora associavo gli attuali avvenimenti alla famosa pace di Westphalia che, alla fine di quella guerra dei Trent’anni [...], aveva sancito il principio “cuius regio, eius religio” e sentivo che una specie di Cecoslovacchia avrebbe potuto essere anche il nostro paese. Secondo alcuni, non starebbe a ricordarcelo anche il cadavere di Moro?<sup>34</sup>

Ancora una volta, insomma, storia privata e storia pubblica, spunti giornalistici e poesie sembrano il felice irrisolto di questa raccolta.

<sup>33</sup> Probabilmente si tratta di Giambattista Pelle, che aveva ordito un attentato contro il ministro del Portogallo – condannato, per questo, a essere squartato da quattro cavalli e poi arso sul rogo.

<sup>34</sup> G. Giudici, *Poche parole su una cartolina. Praga 1968 nella memoria di un poeta*, «l’Unità», 23 agosto 1978.

Un altro inedito degno di essere almeno citato è *Decapitazione dell'io*, una specie di filastrocchina, blasfema e meta-poetica, sulle sorti del soggetto lirico all'altezza del 1973:

Decapitare l'io!  
 Decapitare l'io  
 Non siamo noi.  
 È vana ideologia.  
 Falsa coscienza di noi stessi.  
 Io – questo tutt'altro nel cui gioco  
 Balordamente cadiamo!<sup>35</sup>  
 Infatti decidiamo che c'è un IO  
 Così come c'è un DIO.  
 E dei due non si sa  
 Quale abbia maggiore improbabilità.  
 PORCO IO  
 Che ti annidi e deridi!  
 PORCO IO che uccidi  
 Il mio purissimo me.

In questo caso, a suggerire l'immagine di un io «decapitato» potrebbe essere stato un saggio di Gian Carlo Ferretti (*La poesia di Giovanni Giudici*), pubblicato nel luglio del 1972 su «Studi novecenteschi». Qui, a proposito di *O beatrice*, Ferretti aveva parlato di una «decapitazione del soggetto che investe ormai ogni livello» della poesia di Giudici. L'espressione si ripete poche righe dopo, quando Ferretti aggiunge, rincarando la dose metaforica: «Ecco allora che la morte, come decapitazione del soggetto più dichiarata che scontata nella coscienza, torna in prospettiva completamente diversa».<sup>36</sup> Oltre all'intertesto di Ferretti, il Giudici degli anni Settanta giocava spesso con la metafora macabra di un io amputato, un *revenant* della linguistica e dell'apocalisse pronominale. Nella trascrizione di un discorso pronunciato da Giudici alla Casa della Cultura di Milano,<sup>37</sup> Giudici aveva inaugurato questa «breve relazione introduttiva» proprio con l'immagine di un soggetto-cadavere: «Voglio sperare che questo inizio di discorso in prima persona non induca a pensare che io sia qui per una confessione autobiografica o per una specie di pubblica “autocritica”:

<sup>35</sup> Si intravede, cassata, la variante «come fessi cadiamo!».

<sup>36</sup> G.C. Ferretti, *La poesia di Giovanni Giudici*, «Studi novecenteschi», I, luglio 1972, pp. 211-218: 216-217.

<sup>37</sup> Centro APICE, Dattiloscritto di un discorso tenuto alla Casa della Cultura [30 novembre 1976]. In realtà, lo scritto risale più verosimilmente al 1975, dal momento che Giudici fa riferimento alle elezioni del «15 giugno» e alla vittoria del Partito Comunista.

se il paragone non è troppo macabro, l'io di cui sto parlando dovrebbe essere da voi recepito alla stregua di un cadavere disteso sul tavolo da laboratorio».

Tra gli inediti conservati nell'Archivio di Rodolfo Zucco si può citare poi *Da un sogno*, la dodicesima poesia di questo proto-*Ordine*, datata 1° febbraio 1978. Il testo conferma l'impostazione onirica della raccolta – un onirismo, però, fortemente realistico e proiettivo. In questo caso, il sogno riguarda il guscio delle mura domestiche e la sua notturna ristrutturazione. Giudici sogna una «casa nuova e vuota», con un salone immenso «adatto | alle tue feste [...] e niente | a che vedere col buco dove» abitavano «quei morti di fame». La visione appare tutt'altro che irrazionale se pensiamo alle ripetute lamentele sullo squallore della casa che la voce femminile rinnova di raccolta in raccolta, in polemica con un "io" che volentieri si sarebbe accontentato soltanto di un tetto e di un'amàca. Si può citare, ad esempio, *Una casa a Milano*, dove si legge: «“tutta la vita in ‘sto buco di casa” | mi roderanno le tue querele».<sup>38</sup> E ancora, nel *Futuro semplificato* il poeta rimprovera alla donna le sue estenuanti velleità “ingegneristiche”: «aggiungi un altro pezzo alla casa | pianifichi, innovi, | continui a modificare [...]. La tua voglia del nuovo non si placa».<sup>39</sup>

Il *corpus* di questi dattiloscritti non si riduce a un magazzino di “scarti” ma include anche arrangiamenti alternativi o versi vistosamente rielaborati per essere accolti nel *Ristorante dei morti* o in altre raccolte successive. È il caso di *Famiglie*, il quinto testo di questo iniziale *Ordine*, datato «25 gennaio 1977». Con alcune varianti, la poesia apparirà in *Quanto spera di campare Giovanni* (1993) con il titolo *La sillaba definitiva*<sup>40</sup> – titolo che, peraltro, proviene proprio da una variante introdotta al quartultimo verso, dove la «sillaba definitiva» sostituisce l'iniziale «parola» pronunciata sui «cuscini» (poi «lini») dell'agonia. Questo corpus di testi ci consente quindi di riannodare i fili della variantistica di Giudici che, come dimostra il doppio passaggio «parola» : «sillaba definitiva» e «cuscini» : «lini», tradisce un certo grado di complicazione e di “ruffianatura” inattesa – almeno se ci limitiamo alle auto-certificazioni di Giudici, che affermerà sempre di aver praticato uno stile progressivamente più scarnificato, brachilogico e medio. I materiali d'archivio si confermano, insomma, un'utile cassetta degli attrezzi per manomettere mitologie e credenze sullo stile di un autore.

Nel caso di *Adesso*, invece, il testo conservato a Udine costituisce una versione espansa dell'omonima poesia pubblicata nel *Ristorante dei morti*, dove non occuperà più la XX ma la XVI posizione dell'*Ordine*.<sup>41</sup> Un ritaglio si poteva già supporre

<sup>38</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, cit., p. 38.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 199-200.

<sup>40</sup> Ivi, p. 525.

<sup>41</sup> Ivi, p. 525.

dai nove puntini iniziali, lasciati da Giudici come i punti di una ferita testuale non completamente rimarginata. Ma che cosa viene lasciato fuori da questa auto-cesura? Intanto, la poesia definitiva sembra conservare soltanto l'anafora ipnotica di «adesso» («Adesso silenzio come nel dentro di una perla. | Adesso facciamo bianco | Adesso né lume né buio», e così via). Fuori da questa litania dell'«adesso» rimane un'altrettanto lunga sezione plurilinguistica, meticcata tra italiano, francese e spagnolo:

Que je suis ruiné – entrando dans la pièce  
 Che malamente una candela  
 Il cappellaccio sulle ventitré  
 Depositando che tutto era  
 Di un misérable vecchia maniera che  
 Anzi ben più a ritroso nel demodé  
 Che tutti – fallo ancora, fallo ancora!  
 Ma cosa?  
 Vattene brutto  
 Teatrino, cattivo teatrino, teatrino  
 Del cavolo e diavolo – via baffoni  
 Via nasone di cartone pavonazzo con gli occhialucci  
 A pinza su a cavalcioni! Le orazioni piuttosto – via  
 El caudillo de los enemigos  
 [...] Su  
 Punta bene alte le punte dei ginocchi  
 E anche una mano sotto la tenda del lenzuolo  
 [...]

Chiaramente, a essere sacrificata è soprattutto la cornice teatrale, l'atmosfera da sacra rappresentazione, con il diavolo nei panni di uno sgangherato *bohémien*, con «il cappellaccio sulle ventitré» e gli «occhialucci a pinza». Forse questo testo non verrà accolto nel *Ristorante dei morti* per evitare un eccesso di intermezzi teatrali – anche se questo diavoletto delle scene, che recita nel «teatrino del cavolo e del diavolo», avrebbe permesso a Giudici di porre esplicitamente a contrasto la recitazione del copione e quella delle «orazioni». Significativo che questa frase sia seguita dallo spagnolo «El caudillo de los enemigos», ossia “il condottiero dei nemici”. Si tratta di un sintagma tutt'altro che neutrale, dal momento che compare negli *Esercizi spirituali* di Ignacio de Loyola – nello specifico, durante un conflitto tra la regione di Gerusalemme, dove «il supremo capitano» dei buoni è Cristo, e la regione di Babilonia, dove il «condottiero dei nemici» è Lucifero.<sup>42</sup> Nel 1984 uscirà per

<sup>42</sup> Ignacio de Loyola, *Esercizi spirituali*, traduzione e introduzione di G. Giudici, Mondadori, Milano 1984, p. 39.

Mondadori l'edizione degli *Esercizi spirituali* tradotti e prefati proprio da Giudici. Sei anni prima di questo avvicinamento ufficiale, dunque, Giudici era già attratto da questo testo poetico-confessionale, che aveva approfondito recensendo per il «Corriere» *Sade, Fourier, Loyola* di Roland Barthes, nel 1977. In particolare, l'immagine del «nemico» Lucifero rimbalzerà nella saggistica di Giudici, dalla *Dama non cercata*<sup>43</sup> alla premessa alla traduzione del 1984 (*Gli «Esercizi Spirituali» come testo poetico*). Qui Giudici citerà «i due eserciti di Cristo e di Lucifero che si fronteggiano» vicino a Gerusalemme, usando proprio questo passaggio come esempio di come la «virtù immaginativa» dello scrivente solleciti anche il «più scettico lettore», costruendo «un teatro in cui lo spettatore si scopre come immerso al centro della scena», anzi «è quasi costretto a rendersi soggetto *patiens* di una rappresentazione dove percosse e ferite non sono più recitate, ma assunte all'acerba realtà del senso».<sup>44</sup> Anche nella prefazione all'*Autobiografia di Ignazio di Loyola* (1992) Giudici parlerà dell'«ascesi ignaziana» come di un'autentica «mobilitazione di tutti i sensi a rianimare la scena del mirabile teatro».<sup>45</sup> In entrambi i passaggi, insomma, Giudici costruisce quello stesso teatro dell'orazione e dell'«esercizio spirituale» che aveva già allestito (e poi cassato) nella poesia del 1978. Da questi esempi si evince come anche le idee poetiche (e non solo politiche) scartate da questi dattiloscritti fossero destinate comunque ad avere una vita linguistica nelle pagine di Giudici, in un'ecologia d'autore che ricicla le immagini tra generi e registri differenti.

Per approntare *Il ristorante dei morti*, Giudici ha sgrossato la propria scrittura eliminando tutti quei materiali (politici ma anche meta-poetici o citazionistici) che avrebbero trovato una loro collocazione nel fuori campo simultaneo della saggistica, pur mantenendo un rapporto di reciproci rispecchiamenti tra articoli e versi. Nel momento in cui la Storia somiglia a un tragico ossimoro (il sempre detto mai veramente dicibile), al poeta resta soltanto l'interrogativo muto sul futuro del linguaggio. Usando come epigrafe involontaria un'ultima poesia inedita (datata «16 novembre 1972»), concludo trascrivendo i suoi versi finali – di una bellezza da testo maggiore piuttosto che da “scarto” di qualità: «Fu così la catastrofe? | E questa la catàbasi delle mura storiche | Da cui non sono ritornato? | Il poi non ha più sguardo | non ha più fiato». Insomma, dopo la «catàbasi delle mura storiche» (e dei muri portanti che, fino a quel momento, avevano tenuti in piedi la casa, la poesia e l'etica privata di Giudici), bisognerà trovare un nuovo «fiato» – forse la «lingua strana» di *Salutz?* – per tornare a dire il mondo.

<sup>43</sup> «Proprio come, in termini però capovolti, in Ignacio de Loyola “en enemigo de natura humana tienta más debaxo de especie de bien”, così il Grande Stile potrà ben indossare le grigie vesti del parlar comune» (*La dama non cercata*, cit., p. 34).

<sup>44</sup> *Gli «Esercizi Spirituali» come testo poetico*, ivi, p. 227.

<sup>45</sup> G. Giudici, *Dalla spada alla croce*, in *Per forza e per amore*, cit., p. 238.



## *Figure dello sguardo e dell'ascolto in Lume dei tuoi misteri*

Paolo Giovannetti

### I

Vorrei realizzare una lettura il più possibile ravvicinata, anche se non sistematica, della raccolta uscita all'inizio del 1984, che mi sembra esemplare anche dal punto di vista teorico. Vi vedo infatti intrecciati due paradigmi percettivi di natura quasi opposta. Il primo è quello di origine dantesca, suggerito dal titolo, che si connette alla visività, in particolare a una visività irradiante, se diamo per certo che nella *Commedia* il lessema *lume* connota una luce contornata da un alone, dotata di qualcosa che può essere definito "aura".<sup>1</sup> Il dato visivo che il lettore deve tener presente è il quadro (più esattamente una foto-pittura) di Gerhard Richter, *Ema. Akt auf einer Treppe* (1966).<sup>2</sup> Giudici lo ricorda alla fine della raccolta (pp. 649 e 650),<sup>3</sup> e l'opera si riverbera nel nome della protagonista di *Akt*, Emma (appunto con una "m" in più). Come si può notare, una luminosità non omogenea, innaturale, è uno dei tratti più evidenti. Ed è altrettanto facile e spontaneo (ci ritorneremo) far riferimento alla caratterizzazione "auratica" della fotografia delle origini compiuta da Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia*: quando cioè le persone ritratte «[e]rano circondate[e] da un'aura, da un *medium*, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza».<sup>4</sup> Come spero di riuscire ad argomentare, il fatto che "pie-

<sup>1</sup> Cfr. ad esempio quanto scrive l'*Enciclopedia dantesca*, ad vocem "lume": «Non costituisce sempre alternativa di 'luce'. Con valore assoluto, significa spesso "radiazione luminosa"», e infatti comporta «[l]a distinzione della radiazione luminosa dalla sua fonte». Ho utilizzato l'edizione online.

<sup>2</sup> Cfr. <[www.gerhard-richter.com](http://www.gerhard-richter.com)>. Su Richter, in lingua italiana, è utile H. U. Obrist (a cura di), *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, trad. it. di E. Molinaro, Postmedia, Milano 2003.

<sup>3</sup> Le citazioni sono tratte sempre dal "Meridiano", *I versi della vita*, con la semplice indicazione del numero di pagina. Le sottolineature sono, ovviamente, mie.

<sup>4</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, p. 67.

nezza” e “sicurezza” nel caso di Richter riguardino l’intero corpo di Ema / Emma e non tanto lo sguardo, non è senza conseguenze ai fini del mio discorso.

L’altro paradigma è quello dell’ascolto, che innanzi tutto si manifesta (grosso modo in conformità ai modi “post-lirici” descritti da Enrico Testa<sup>5</sup>) attraverso il moltiplicarsi di voci e punti di vista, che decentrano il soggetto poetico. E insieme – secondo una modalità caratteristica di Giudici –, il vocio della raccolta è determinato da una forte narratività, dovuta anche al fatto che due delle tre parti di *Lume dei tuoi misteri*, sono «fabule in versi», «piccoli romanzi» – come li definisce lo stesso autore.<sup>6</sup> Penso naturalmente a *Ghirlandetta e Akt*, che si caratterizzano per uno *storyworld* sgranato e discontinuo, ma ricostruibile con un minimo di approssimazione. Se Giudici è sempre stato, in qualche modo, un poeta narrativo, in questo caso la sua diegesi assume una dimensione poetica articolata, in grado di suggerire *dramatis personae* separate dall’io lirico, spesso estranee a una dimensione autobiografica. Non per caso, come vedremo, tecniche di rappresentazione del pensiero (narrative, quindi, in modo istituzionale) hanno modo di far capolino in maniera sensibile: voci udite, soggetti in ascolto che al limite possono percepire il proprio ascolto. Che questa raccolta sia consacrata a un “riferire” (a un *reporting*, ma anche a un *(re-)enactment*, una *ricostruzione*) è detto fin dai primissimi versi: «*Come chi d’altra riferisca / Remota persona viva*» (p. 563). Ed è detto in modo esemplarmente reversibile, così da rendere sintomatica la rete confusiva delle enunciazioni, delle voci.

## II

Per cercare di raccapezzarci, partiamo dalla fine, o per lo meno da due possibili conclusioni. La materia stessa lo esige. Se c’è una questione narratologicamente molto insidiosa – anche in linea di principio – questa è la narratività della poesia, tanto più quando si fonda sulla giustapposizione di episodi brevi, legati fra loro da nessi a volte vaghi, da isotopie sfuggenti. Appunto come accade in questo Giudici. Se però prendiamo sul serio l’idea che *Lume dei tuoi misteri* articoli i paradigmi sin qui visti, possiamo provare a scommettere su una specie di doppio scioglimento, su un *dénouement* separato per ognuno dei due modelli. Vediamo l’area del *lume*. Siamo verso la fine di *Akt*, la poesia si intitola *Aspirazioni* (ometto gli sviluppi della litania):

<sup>5</sup> Cfr. in particolare E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

<sup>6</sup> La prima definizione “rematica” è presente nel sottotitolo di *Ghirlandetta* (p. 585), la seconda figura in un’intervista, risalente al 1991, ripresa alle pp. 1568-1569 del “Meridiano”.

Poi che non scorgo via d'uscita  
Nel lume di questa vita

In te rifugio il triste orgoglio  
 Spessore di questo foglio

E nella mente mi assottiglio  
 Microbo figlio di figlia d'un figlio

Specchio del nostro doppio io  
 Ti do del tu ti chiamo dio

Dio del fratto e dell'intero  
 Dio del rotondo zero  
 [...]

(p. 643)

Il tema dello sdoppiamento e dello specchio, di una divinità luminosa in cui ci si riflette scoprendosi separati, scissi, richiama uno degli archetipi romantici, quello dello specchio e della lampada, studiato da Meyer H. Abrams, che vi ha colto i sintomi di una trasformazione epocale, niente meno che la nascita della poesia romantica e quindi moderna.<sup>7</sup>

L'uno della divinità illuminante cresce sulla (trae vigore dalla?) situazione incerta di chi enuncia, impossibilitato ad aderire fino in fondo a se stesso. Una posizione che non esito a definire non-dantesca, non-paradisiaca, anche se costruita con materiali danteschi.

Sempre in *Akt* – di nuovo azzardando –, nella poesia intitolata *La cosa* individuo il secondo possibile finale, quello riguardante la trama uditiva:

Se vinceva Hitler l'orrore  
 Sarebbe stato non minore –  
 Benché un corso diverso avrebbe avuto la cosa  
 Né mai purtroppo la gloriosa

<sup>7</sup> Cfr. M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* [1953], trad. it. di R. Zelocchi, introduzione di G. Capone, il Mulino, Bologna 1976. Per un'interpretazione compiutamente religiosa della poesia, diversa da quella qui proposta, cfr. C. Ossola, *Rilettura degli esercizi spirituali*, «Rivista di storia e di letteratura religiosa», XXI, 2, 1985, pp. 272-281, peraltro ripresa nel commento al «Meridiano» da parte di R. Zucco, pp. 1578-1579.

Armata Rossa avrebbe liberata  
 La nobile Kaliningràd  
 Patria del sommo filosofo  
 Emanuil Ivànovič Kant –

Però vuoi mettere casa e bottega salvata  
 E i doberman vispa nidiata –  
 E vuoi mettere il Nostro che scherza l'intera serata  
 Con Emma sua ultima nata

.....

Soltanto la cosa può dire  
 Come la cosa s'era svolta –  
 Parlare farsi capire  
 Con la parola che gli è tolta

(p. 640)

Qui lo sdoppiamento è vocale, perché le identità enunciative in gioco sono almeno due. Nella prima parte non è difficile ipotizzare una specie di discorso indiretto libero (di parole pronunciate) a carico di un io “sovietico” o della Germania Est, il quale in modo vagamente ucronico si raffigura un mondo in cui “vinceva” Hitler. E si noti l'uso parlato dell'imperfetto nella protasi («se vinceva») di un periodo ipotetico tipicamente dell'irrealtà. La voce piena dell'enunciatore lirico-narrativo è ipotizzabile solo a sei versi dalla fine («E vuoi mettere il Nostro [...]»), anche se interpreta il sentire del padre di Emma. La frontalità è conquistata, di fatto, solo negli ultimi quattro versi, in cui però è detto qualcosa di enigmatico, se è vero che la parola *cosa* (vedi il v. 3) è un riferimento alla guerra. È la guerra che dovrebbe raccontarsi, dirsi, «[c]on la parola che gli è tolta».

Insomma, questo secondo finale suggerisce con chiarezza la possibile mancata conclusione della guerra, della Seconda guerra mondiale: non solo perché “Hitler avrebbe potuto vincere”, ma anche perché il conflitto non è stato ancora adeguatamente simbolizzato, perché la sua semiosi è “aperta” e molto resta da *dire*. Tornerò su questo tema, che evidentemente è quello più importante quanto al lato pubblico della raccolta. L'individuo diviso della contemporaneità deve fare i conti con i residui non pienamente esauriti di un conflitto che forse è ancora in corso.

## III

Vero è che, comunque, il percorso visivo e quello auditivo – anche in questa sintesi – continuano a proporre sfasature e discontinuità. La preghiera litantica di *Aspirazioni* mal si combina con l'ucronia della *Cosa*. Bisogna fare un passo indietro e andare alla ricerca dell'elemento unificante, che non è ancora sufficientemente emerso. A me sembra che entrambi i modelli siano *incarnati*, passino attraverso *corpi* di personaggi senzienti; e valorizzino qualcosa come un mezzo, un *Medium*, una separazione, una realtà che si interpone. La parola "Medium" è qui scritta con la maiuscola e in corsivo perché vorrebbe riprendere l'accezione tedesca originaria del termine, quella che Benjamin adotta ancora nei suoi scritti, riservando alla parola *Apparat* il valore di "medium", nel senso per lo più tecnologico oggi in uso.<sup>8</sup>

Già in *Amparo*, prima poesia della prima sezione, intitolata *Accordi*, il corpo della donna «esclude» le «mani» «[f]ra il suo vallivo profilo e l'aria», e anche l'interiorità di lei (l'attività della «[sua] mente») è «un separato pensare» (p. 567). In *Frutto*, che chiude la sezione, è esplicitamente detto che «a chi nacque diviso è norma / Dividere ciò che tocca» (p. 584), facilmente interpretabile nei termini che abbiamo visto. Il soggetto che non coincide con se stesso introduce separazione, distanza in ciò con cui viene in contatto. Tra la persona e la cosa, aristotelicamente, si erge un *diafano* (*diafanés*), una realtà quasi del tutto trasparente, auratica, baluginante, che favorisce e insieme limita l'unione.

Sdoppiamento e imperfetta – se non proprio mancata – adesione comportano una messa in crisi delle gerarchie, l'inevitabile reversibilità degli eventi. Il già ricordato *reporting* (in senso lato uditivo) della prima poesia del libro si colloca all'insegna di un gioco di indecidibilità disorientante, un vero e proprio rompicapo logico-sintattico alla maniera di Escher (sottolineo i due riferimenti al dire e al vedere contenuti nel medesimo verso):

*Come chi d'altra riferisca*  
*Remota persona viva*  
*E a questa raccontando che l'ha vista*  
*Quella cui si riferiva*

*Ma ancora poi tornando a dire*  
*Dove e quando esatto punto –*  
*Come di chi mai non sia giunto*  
*A esserci né a sparire*

(p. 563)

<sup>8</sup> Cfr. a questo proposito A. Somaini, *Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparat*, «Grey Room», 62, Winter 2016, pp. 6-41.

Ogni parafrasi lascia sempre qualcosa di irrisolto, di non chiarito, anche se è indubbio che non c'è nulla di davvero "oscuro", cioè di arcano, misterioso. A me sembra che a dominare sia proprio l'impressione di non perfetta adesione e rispondenza degli atti percettivi. Una sintesi forse accettabile della prima parte può suonare così: "La persona narrata sa che è oggetto della narrazione e dello sguardo di un'altra persona a cui la narrazione è rivolta". Ci sarebbe una doppia mediazione: quella della relazione («riferisca») e quella dell'esperienza diretta («l'ha vista»). Di modo che resta indeterminato il confine tra "esserci" e "sparire", nel momento in cui il processo si ripete meccanicamente: «tornando a dire». Questo *dire*, che interpreterei come un *telling*, si ripete, ma produce frustrazione e non arriva a scalfire fino in fondo la "separazione" primaria.

La cornice narrativa (appunto il *telling*) è in questo senso spesso presente in modo esplicito, a volte nella forma di un racconto che rimbalza da una voce a un orecchio, e che dunque si apre programmaticamente all'ascolto. Vediamo in sintesi qualche esempio:

«Lui raccontava [...] Mi ripeto fra me [...]» (*Cina*; p. 571); «Adesso è un sogno dentro un sogno [...] Di quella nave mi ha narrato / Uno che è morto e sotterrato» (*Bandiera*; p. 572); «Avevano parlato di un possidente di Parma» (*Itaglia*; p. 576); «Da molti mesi un mesto sogno / avevo da raccontarti» (*Semiante*; p. 580); «Un bravo poeta e un brav'uomo non sarà detto / Di me» (*Madonnina*; p. 583); «Lo sai (narrasti) che razza / Di bestie teneva lui?» (*Un'idea*; p. 612); «Mein Mann ist sehr krank – / Diceva la Frau» (*Frau*; p. 616); «Dimenticavo di dirti che mi chiamava [...]» (*Dubinski*; p. 617); «Che sia proprio così come mi disse» (*Conversione*; p. 620); «Almeno tu lo potrai dire / Con te almeno fui gentile» (*Wüttke*; p. 632); «Se raccontano – e annoti / Alcune fra le sue principali manie» (*Taccuino*; p. 637).

Non c'è solo l'atto di narrare, ma la sua problematizzazione, come se tendesse a prevalere la consapevolezza di questa particolare forma di illocuzione, di azione linguistica. Si dice sapendo di dire. Tutta la "corona" o "collana" di poesie dantesca intitolata *Ghirlandetta* si regge di fatto più che su un racconto su un meta-racconto, su una vocalizzazione sempre consapevole dei propri risvolti. I fenomeni che possiamo mettere in evidenza sono molteplici. Spicca in primo luogo la constatazione di una mancanza, proprio di un'ellissi, anzi di più ellissi: «Però ci sono / Dei vuoti» (*Sopralluogo, Altri particolari, Tecnicalità*; pp. 587, 593, 598). Poi figurano titoli indicatori di scansioni e precisazioni diegetiche: *Intermezzo, Tecnicalità, Meantime, Prospettiva, Altre tecnicalità*, persino – visto il tema – *Radianze*. Tra l'altro, è probabile che il lessema *tecnicalità*, in quanto anglicismo non ancora in uso (o poco in uso) nella lingua italiana dei primi anni Ottanta del Novecento, sia impiegato con il significato giuridico di "cavillo legale", molto diverso da quello odierno (suppongo)

ma in grado appunto di mantenere la connotazione di “referto”, di contenuto utile a ricostruire una storia.

Il dato tuttavia più importante è il cambiamento delle voci e delle prospettive. Individuiamo tre presenze figurali, *embodied*: due maschili e una femminile. A cui si affianca quella scorporata dell'io enunciatore,<sup>9</sup> che tuttavia tende spesso a svanire, ad attenuarsi, sopraffatta dalla storia e dai suoi dettagli variamente sfumati e derealizzati. Ma ciò ha una conseguenza: se è vero che le persone cambiano e si metamorfosano in modo non sempre chiaro, il loro intrecciato vocio può essere spesso letto come la rappresentazione di un ascolto. Propongo un esempio istruttivo, il testo di *Good Friday*, che chiede di riflettere per un attimo su una (forse complessa) questione narratologica.

Vicino a Pasqua alba d'un venerdì –  
Però come sapeva che eri lì –  
La soave mezzana l'aveva avvisato?  
Lui ti aveva pedinato?

Dici – puntò sull'effetto sorpresa  
 Perché a quell'ora nessuno  
 Va a spasso e nemmeno in chiesa  
 Oppure – fu per regioni di status  
 Come Boterus ci ha insegnato

O te lo sei sognata tu –  
 And we call this Friday good

(p. 592)

L'io poetante si sta rivolgendo a un *tu* che è impegnato in una relazione clandestina; di questa persona lascia filtrare domande che danno luogo un vero e proprio indiretto libero. L'intero attacco della poesia (che ho sottolineato) è dunque la rappresentazione obliqua dei dubbi logistici che la persona a cui “Giudici” si rivolge elabora dentro di sé, e che l'enunciatore *ode*. Non solo è spiazzato l'io, ma anche il *tu* è dislocato in modo anomalo, poiché la nozione stessa di discorso indiretto libero

<sup>9</sup> Zucco, nel suo commento per il «Meridiano» (p. 1562), aggiunge un quinto elemento: un “coro”. A me però sembra che nelle sue occorrenze (cfr. ad esempio *Meantime*) questa voce non si discosti in modo significativo dalle parti enunciate dall'io poetante e narrante.

in seconda persona non è delle più ovvie.<sup>10</sup> In *Out of loneliness*, poi, non è troppo difficile riconoscere la presenza di tre filtri prospettici:

Out of loneliness compulsa  
 Egli la mappa cittadina  
 La mente alle di lei  
 Ricordate parole:  
     la stazione  
Non lungi – una mansarda  
Casa senza portiere precauzione  
 Dell'uomo che si guarda  
 Data l'alta posizione –  
Nell'alba infame l'infame scanfarda...

(p. 589)

Le parti non evidenziate sono a carico dell'io poetante (e anche narrante), ad ogni modo capace di assumere il punto di vista di un personaggio. Ho sottolineato con una linea continua la parte in cui il lui-carattere ascolta dentro di sé le parole dell'amante. La sottolineatura punteggiata individua la vocalità di un diverso personaggio maschile, probabilmente il marito della donna.

Naturalmente, tutto questo è possibile anche in virtù della particolarissima sintassi di Giudici, fluida e aperta, irrazionale, al limite dell'asintattismo; e insieme della sua capacità di utilizzare le forme metriche in modo spregiudicato, attraverso modulazioni poco plateali.

A volte, sono possibili riscontri interessanti. In *Stella*, alla fine di *Ghirlandetta*, ad esempio leggiamo:

[...]  
 Benché saperti sarà la nostra fine del fiume      (5 + 5 +5)  
 Tutta nuda e nota finalmente                              (10, ipometro)  
 Stella del tuo poeta oscuramente                        (11, ictus di 1a e 6a)  
 Labile nido unico pure piume                              (11, 1a, 4a, 5a, 8a)  
 (p. 608)

Secondo una sua consuetudine ben nota, Giudici gioca a rimpiattino con l'endecasillabo, prendendolo da lontano, storcendolo un po': prima, troviamo un verso lungo stranamente tripartito (un triplice quinario), poi un ipometro (gli ictus potrebbero addirittura essere quelli del novenario trocaico), quindi un bell'endecasillabo veloce

<sup>10</sup> Cfr. il sempre utile M. Fludernik, *Second Person Fiction. Narrative You as Addressee and/or Protagonist*, «AAA - Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik», 18, 2, 1993, pp. 217-247.

(tre ictus), che contrasta con la successiva e finale misura endecasillabica, viceversa lenta ma legatissima. La sinalefe tra 4a e 5a sillaba («nido^unico») rende ancora più sensibile il contraccanto. E vengono in mente autorevoli precedenti di un simile procedere asindetico. Il notissimo «nulla nessuno in nessun luogo mai» di Vittorio Sereni, chiusa di *Intervista a un suicida* degli *Strumenti umani*. Ma anche il Fortini di *Via Milazzo* (in *Poesia ed errore*), sempre in chiusa: «anime il cine, rauco lète infèrno». Gli interessi accentuali dei due predecessori non sembrano peraltro toccare Giudici, che qui è mosso – lo ribadisco – innanzi tutto da un a priori sintattico, dalla volontà di mettere in tensione la forma del verso attraverso una pronuncia discorsiva il più possibile sinuosa.

#### IV

La scissione favorita dal *Medium*, e la possibile fusione ossimorica propiziata anche dal ritmo balzàno del verso, sono due dei procedimenti più importanti della raccolta. Una specie di sintesi è realizzata in *Radianze*, che precede la poesia appena vista (quindi, è in penultima posizione in *Ghirlandetta*). I contrari si mescolano e confondono. L'eros da un lato evoca una crasi temporale, dall'altro si riferisce a un vuoto, che poi è costituito da Dio. Ma si veda qual è il medium – questa volta con la minuscola e in tondo – che viene qui evocato:

Come talvolta immaginiamo  
il frattempo di un lontano  
[...]

Ascolta il respirare in uno sguardo  
Tendi fisso l'orecchio al mio sapore –  
Tocca il filo del gemito aspettato  
Premi ogni mia parola al tuo palato

[...]

Stammi vicino in tutti i sensi amore mio  
Mio esistere non veduto –  
Chi parla al Vuoto parla a Dio  
A un telefono muto

(p. 607)

Parliamo appunto di un telefono. Del resto, in *Akt*, è sinestetico («galena lunare») e “mediale” l'attacco di *Concocting*, visto che è chiamata in gioco una «radio elementare», e quella “punta” che tocca un “punto” è certo la punta di una lingua (come

è suggerito dal resto della poesia), anche se il “punto” sonoro non può che suggerire il *punctum* di Barthes,<sup>11</sup> a ribadire una sinestesia mediale, tra suono e vista:

.....

Sulla galena lunare  
Di una radio elementare  
Una punta frugò il punto  
Del segreto musicale

[...]

(p. 630)

Sarebbe interessante verificare nel dettaglio in che modo Raboni, sei anni dopo, in *Versi guerrieri e amorosi* lavorerà su un simile modello tematico, facendo dipendere l’inizio della raccolta dalla voce della donna amata, tuttavia “dislocata” al tempo della Seconda guerra mondiale, e soprattutto affidata a una radio:

Successe o no che dal fondo  
d’una Phonola scheggiata  
la tua vocina soffiata  
desse notizie del mondo

a chi spiò dalla grata  
dell’emergenza il futuro  
[...]<sup>12</sup>

In *Akt* la vicenda di Emma, la violenza della guerra variamente declinata anche in immagini sadiane (ad esempio, il soggetto poetante si presenta al lettore nel *Prologo* identificandosi in un cane doberman che può addentare «polpaccio», «coscia» o «seno» di Emma; p. 611), favorisce partiture tematiche della massima complessità. Il motivo mediale (di nuovo da “medium”), questa volta connesso al cinema, emerge

<sup>11</sup> Cfr., prevedibilmente, R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003. Val la pena notare che in anni recenti D. Pettman (*Sonic Intimacy. Voice, Species, Technics (or, How to Listen to the World)*, Stanford U. P., Stanford 2017) ha fatto uso del *punctum* barthesiano per riferirsi all’esperienza dell’ascolto.

<sup>12</sup> G. Raboni, *Versi guerrieri e amorosi* [1990], in Id., *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2006, p. 780. Ricordo che la prosa introduttiva dell’opera si conclude con queste parole: «In casa, nella penombra del cortile, una mano sta già toccando la manopola di bachelite della radio» (ivi, p. 756).

nella biblica *In exitu*. Qui, la contrapposizione vista / suono è detta in modo esplicito, dal momento che le «stelline» e il «cinema» escludono il sonoro. Il soggetto in terza persona, sottinteso, dovrebbe corrispondere al *deus absconditus* che appunto «invi[a] un segnale» poco decifrabile, e costringe i suoi destinatari a provare a proiettarne i messaggi «su un cinema di vuoto»:

Cogliervi  
Baluginanti stelline –  
Di tempo in tempo inviava un segnale  
Voi come io non c'è male e così spero

In exitu – col pensiero  
Se fosse almeno accanto a un fuoco  
A immaginarlo noi su un cinema di vuoto  
Senza suono perché remoto

(p. 636)

Tuttavia – e il fatto è decisivo – quella realtà personale (quella persona fittizia) celeste che *invia segnali* “in exitu” si confonde poi con una figura maschile «intent[a] a urinare nell’estranea toeletta», in un mondo ormai «scuro» (ivi) che nega le «[b]aluginanti stelline» dell’avvio. Un’incarnazione forse cristologica, dunque, al limite della parodia.

## V

Credo peraltro che il nodo tematico sia questo, se proviamo a trarre delle conclusioni. Quanto in *Lume dei tuoi misteri* mi appare importante è che una sorta di riflessione sulla storia e sull’indicibilità del divino abbia avuto bisogno di confrontarsi con corpi ora precariamente uniti, ora separati. I corpi degli amanti, dei morti in guerra, di Emma aggredita, del soggetto stesso sbranato e sbranatore, del Dio che si fa carne, ecc. Se la radianza (il lume) non è altro che luce irraggiata, alonata, resa visibile dal *Medium*, a sua volta la Storia ha bisogno dei corpi, della fisicità di persone e personaggi per riuscire a manifestarsi. E in questo *embodiment* possiamo comprendere senza difficoltà anche l’azione di udire, l’investimento percettivo. Forse non è un caso se *Lingua* e *Riunione*, cioè la terzultima e penultima poesia di *Akt* (e ovviamente della raccolta intera) comportano una tematizzazione contraddittoria e opposta: Emma che parla «in altra lingua», «Lingua lontana d’amore [che] nessuno capisce» (p. 646); di contro alle figure accorse dal passato del poeta, «[a]nche quelli di Buffalo e di Praga» (p. 647), che si esprimono solo in italiano. Un ascolto oscu-

ro, impossibile, da un lato, e dall'altro un ascolto implausibilmente facile, invitante («*Dài vieni facci contenti*»), tale è il discorso diretto udito; p. 648).

Vero è che il contenuto più impegnativo della raccolta è la guerra, appunto allegorizzata attraverso il volto, ma soprattutto attraverso il *nudo* (*Akt*) luminescente di Em[m]a, che scende una scala. In quell'immagine (ma anche nel suono di quella voce incomprensibile, come abbiamo appena notato) si traduce l'idea che la guerra, la Seconda guerra mondiale *non* sia *finita*, che la storia dei fascismi non si sia davvero conclusa. Anche a Sereni, Fortini, Raboni e Cesarano fra anni Sessanta e Ottanta era accaduto di scrivere qualcosa del genere.<sup>13</sup> E anzi questo è un "motivo", quasi un *tópos*, che spiega, esattamente come in Giudici, il senso e il valore della narratività di un certo tipo di poesia. Raccontare in versi significa "fissarsi" su qualcosa come un'ossessione, il perdurante trauma bellico che impedisce un tranquillo radicamento nel presente.

A questa diagnosi Giudici aggiunge un elemento nuovo: che è appunto quello della corporeità, il necessario incarnarsi dei temi storici in figure soprattutto femminili, e in relazioni fra uomini e donne in cui il sesso e la violenza svolgono funzioni cruciali, motivando l'intreccio. Siamo negli anni Ottanta, anche a livello globale molte cose letterarie stanno cambiando e i fenomeni del post-colonialismo prendono piede. È stato detto che nella prospettiva post-coloniale – esemplare il caso di Salman Rushdie – il postmoderno è riformulato secondo una chiave "carnale", poiché «evoca un atto fisico, corporeo, [e] siamo di fronte all'esatto opposto dello scrittore fantasma» caratteristico di un certo postmoderno, come per esempio Paul Auster.<sup>14</sup> Un poeta così aperto come Giudici, così curioso verso ciò che viene da altre lingue e culture, uno che già nei primi anni Sessanta si riferiva alla letteratura definendola *medium*,<sup>15</sup> non poteva che rimodulare un tema bruciante, trasfondendo nuovo sangue nell'ideologia. Dar sesso alla Storia. Vedere il lume paradisiaco nell'immagine di una donna che ha attraversato la guerra. Raccontare il divino con i corpi di amanti fedifraghi. Alludere a un conflitto in corso ascoltando il vociò insulso di discorsi meschini. Si trattava di avvicinare sottilmente i contrari, di scommettere su un'impossibile sovrapposizione, su una coincidenza degli opposti molto imperfetta ma non per questo meno preziosa.

<sup>13</sup> Su questo tema, in relazione però solo a Sereni, fondamentale è G. Frasca, *Il luogo della voce*, in D. Isella (a cura di), *Per Vittorio Sereni. Convegno di poeti. Luino, 25-26 maggio 1991*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1992, pp. 20-31.

<sup>14</sup> S. Albertazzi, *Postmoderno? Postcoloniale? La grande narrativa*, in G. Petronio, M. Spanu (a cura di), *Postmoderno?*, Gamberetti, Roma 1999, p. 74.

<sup>15</sup> Cfr. ad esempio una lettera a Fortini del 24 febbraio 1963, in cui Giudici dichiara che Umberto Eco «svalut[a] il *medium* letterario» (F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Olschki, Firenze 2018, p. 83).

## *Il sogno della storia. La sezione Accordi di Lume dei tuoi misteri*

Simona Morando

Riletto oggi, *Lume dei tuoi misteri*, che venne pubblicato presso Mondadori nel gennaio 1984 e che senz'altro ha criticamente pagato pegno alla sua troppa vicinanza con la novità più patente di *Salutz* (1986), potrebbe essere identificato come un libro di *passaggio* e di *incubazione* di temi e di stili, ma anche più correttamente come portatore di una propria originalità.<sup>1</sup> Vorrei dimostrarlo tramite una lettura della prima sezione *Accordi*<sup>2</sup> a cui devo però premettere una ricostruzione del contesto autoriale in cui esce il libro, nella convinzione che le diverse scritture in Giudici compongano un sistema e che la poesia nasca sempre sorretta da riflessioni sulla poesia.

Nel mese di gennaio in cui *Lume dei tuoi misteri* approda in libreria, esce infatti anche un testo che i lettori di Giudici conoscono bene, *Ha ancora senso la poesia?*, in «l'Unità», 21 gennaio 1984, che Giudici significativamente non ripubblica nella più vicina raccolta *La Dama non cercata* ma come primo testo di *Per forza e per amore* nel 1996<sup>3</sup>. Per *Lume dei tuoi misteri* è una lettera di accompagnamento, un "avviso al lettore". Poche settimane prima, il 6 dicembre 1983, sempre su «l'Unità» era apparso un altro testo, una recensione alla traduzione dell'amico Mario Picchi dei *Miserabili* di Victor Hugo, che possiamo anch'esso annoverare come un avantesto del libro in uscita. I due testi, le due premesse, dialogano con un certo fremito.

Dalla recensione ai *Miserabili* propongo in lettura il paragrafo finale in cui Giudici commenta la dichiarazione di Hugo sul suo romanzo: «Non so se sarà letto da tutti, ma io l'ho scritto per tutti» (corsivi miei):

<sup>1</sup> Le carte preparatorie del libro (ma non mi occupo qui della questione filologica) sono conservate presso l'Archivio privato di Rodolfo Zucco e sono state oggetto di studio di una tesi magistrale della dott.ssa Margherita Coccolo all'Università di Udine nell'a.a. 2021-2022, con relatori e correlatori rispettivamente lo stesso Zucco e prof. Alessio Decaria: *Lume dei tuoi misteri di Giovanni Giudici: edizione critica e commento*.

<sup>2</sup> La struttura del libro prevede un prologo, *come chi d'altra riferisca*, datato tra il 21 agosto e il 5 ottobre 1983, e tre sezioni *Accordi*, *Ghirlandetta* e *Akt*. I versi di *Lume dei tuoi misteri* e degli altri libri di poesia sono citati dal Meridiano G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2000, siglato a testo M. e seguito dal numero di pagina ed eventualmente dal numero dei versi.

<sup>3</sup> G. Giudici, *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996, pp. 9-12.

queste parole esprimono anche la coscienza di un grande artista, la cui arte era forse più in là del suo intelletto e di una *concezione del mondo* cattolicamente conservatrice, la coscienza di aver toccato con gli spruzzi di *tempesta* del suo oceano alcuni nodi nevralgici dell'esistenza individuale e collettiva. Per questo possiamo dire che *I miserabili* è un romanzo rivoluzionario perché tale l'hanno reso prima di tutto i suoi lettori. Ma è anche un romanzo in barba alle date, moderno, che riesce (più che mai in questa epoca in cui l'afasia è celebrata come grande arte) a imporsi al lettore, a sbrigliare la sua immaginazione, ad aprirgli lo sguardo sui volti dei suoi eroi, a persuaderlo che proprio non è il caso di tener sempre acceso il televisore.

Ritradurlo oggi attraverso la fatica di molti anni, ha costituito un vero atto di fede nella letteratura.<sup>4</sup>

Di questa avvincente recensione colgo il plauso verso un autore, Hugo, capace di impersonare una *concezione del mondo* e un *atto di fede* nella civiltà della letteratura, e ravviso anche la ricorrenza di quella parola «tempesta» che fa parte del lessico di *Accordi* come si vedrà in seguito.

Se poniamo accanto a questa citazione le due che estrapolo da *Ha ancora senso la poesia?*, sarà subito evidente il collidere dei sentimenti che tormenta Giudici in questo frangente, combattuto tra l'estrema fede e il contrario disincanto nella funzione della poesia:

Un non confessato disagio tocca con sempre maggiore frequenza chi abbia dedicato il più della sua vita e delle sue energie intellettuali a fare letteratura. Esso deriva da un chiaro sospetto: quello di esercitare un'arte che non serva più quasi a nessuno, se non alla limitata schiera di coloro che si trovino o aspirino a esercitarla o a gravitare comunque nella sua sfera specifica.<sup>5</sup>

La «limitata schiera» è il riduttivo pubblico della poesia composto da potenziali poeti che scrivono per altri potenziali poeti, tipologia di lettori che nulla spartiscono con il lettore a cui aspira Giudici, un lettore «come me quando leggo Machado», espressione che formula proprio in questo tempo.<sup>6</sup> E tanto si tende Giudici in questa

<sup>4</sup> G. Giudici, *Miserabili di tutto il mondo*, «l'Unità», 6 dicembre 1983, p. 11. L'articolo non è stato recuperato da Giudici nelle sue raccolte di saggi.

<sup>5</sup> Giudici, *Per forza e per amore* cit., p. 9.

<sup>6</sup> «Machado compagno di queste mie sere» è detto nel saggio eponimo datato al 1983 della raccolta G. Giudici, *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Mondadori, Milano 1985 p. 44; la descrizione più volte ribadita da Giudici del lettore ideale che coincide con il sé stesso lettore di Machado è originariamente contenuta in *Il lettore di poesie*, in *La dama non cercata* cit., p. 131. Questo contributo è datato 1984. Si veda anche G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di L. Neri, Ledizioni, Milano 2017, p.

ricerca utopica, quanto si affievolisce la fede nella *funzione civile della poesia*, ben maggiore utopia in cui, un tempo, il Giudici (e non l'Hugo recensito) portatore di una «concezione del mondo»<sup>7</sup> deve aver creduto. Ma ora, evidentemente, non più:

Però ho l'impressione che troppo spesso il praticante di letteratura tenda oggi a muoversi nella sua inevitabile domanda di consenso su linee che sono fra loro fondamentalmente incompatibili: in base cioè alla presunzione di una centralità civile che la letteratura potette avere in passato e in certe particolari situazioni in cui riusciva ad essere portatrice di valori non esclusivamente letterari, ma che oggi sicuramente non ha più; e (insieme e contraddittoriamente) secondo criteri di verifica e valutazione sostanzialmente funzionali a una certa istituzione letteraria di comodo è prevalentemente nominalistica che sia andata a configurando, per assestamento più o meno spontaneo, nel quadro politico, tecnologico e ideologico delle presenti egemonie.<sup>8</sup>

Il venire meno della fiducia nel ruolo civile della poesia decide della differenza del quadro teorico e degli obiettivi di un libro come *La letteratura verso Hiroshima* a fronte di quelli di *La dama non cercata*. Se il primo effettivamente ruota intorno alla costruzione letteraria proiettata ad una «concezione del mondo», il secondo indaga minuziosamente la natura e il funzionamento della poesia, nel rapporto esclusivo tra il poeta e la sua Musa. Ma l'apparente rimozione del rapporto con la storia e con la società non fa che accentuare e sottolineare le tensioni che si innescano nella sua opera in versi per rideterminare il rapporto con la storia e con la società, appunto. Mi pare, infatti, che gli anni in cui *Lume dei tuoi misteri* si compone siano impegnati da Giudici in letture, scritture e ricerche tutt'altro che rapsodiche, ma come sempre sistematiche, tutte tese a decifrare il margine di manovra residuale per cui la poesia possa attivamente *essere* e *dire*, riprendendo la nota dicotomia della *Vita in versi*, rinnovata in questi anni<sup>9</sup>; per cui possa fronteggiare la Storia (esse maiuscola) con la nevrosi del proprio io o con la sua prosopopea. Insomma, riprendo proprio un verso

89 col titolo *Il lettore di Machado*. Si veda anche F. Camon, *Giovanni Giudici*, in *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1982, pp. 151-167. Rimando per approfondimenti a N. Ferrari, «Uno come me quando leggo Machado»: omaggio evariazione in *Giovanni Giudici*, in *Giovanni Giudici e i libri degli altri*, atti del convegno internazionale, a cura di F. Santucci e S. Morando, Ledizioni, Milano 2026, pp. 101-112.

<sup>7</sup> Per questo concetto nato nel 1958 con la lettura di Lukács, rimando alla nota di M. Cappello, in G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Ledizioni, Milano 2022, p. 400.

<sup>8</sup> Giudici, *Per forza e per amore* cit., p. 10.

<sup>9</sup> «Nel disperato intento di far coincidere, nella parola poetica, il “dire” con l’“essere” di pur minuscole e sottili realtà»: G. Giudici, *Un poeta del silenzio*, «L'Espresso», XXIX, 47,

di *Sonnifero*, poesia di *Accordi* con protagonista Ingeborg Bachmann, si tratta di mostrare una «Nobile timidezza in faccia alla storia» (M., p. 578).

L'anno precedente la pubblicazione del libro, il 1983, si offre come un ottimo campo di indagine per misurare i passi del poeta lungo quel margine di manovra. Detto per inciso, il 1983 è un anno prolifico, anche per un autore molto produttivo come Giudici.<sup>10</sup> Scrive e pubblica in quell'anno ben sette saggi dell'imminente raccolta *La dama non cercata*, e tra questi è doveroso porre l'accento su *La decadenza degli intellettuali*, apparso in prima battuta su «l'Unità» il 17 aprile 1983.<sup>11</sup> È qui che Giudici formula un accorato elogio funebre della «concezione del mondo», uccisa dagli specialismi culturali e dall'impallidirsi delle ideologie. Ma, scrive Giudici, le domande corrette sono quelle poste da Giulio Bollati su «Nuovi argomenti», 5 (gennaio-marzo 1983):

“Che sia caduta l'ideologia' di un progetto di futuro rifinito anche nei dettagli, vuol forse dire che possiamo fare a meno di una permanente tensione progettuale? Che teoria e storia abbiano tolto il supporto di certezze oggettive alle nostre credenze e previsioni, ci esonera (o ci esclude) dalla responsabilità di credere e di prevedere? A chi o a quale entità inanimata sacrificheremo la scelta di un comportamento etico e 'profetico' che *solum* e nostro?”<sup>12</sup>

Questa è l'importante riflessione di un Giudici non arreso all'inutilità del progetto di futuro, in cui coinvolge ovviamente anche la poesia. Corroborano questa lotta le letture che possiamo ascrivere al 1983, documentate dai contributi pubblicistici:

27 novembre 1983, p. 127, poi in *Per forza e per amore* cit, p. 164 (il saggio esce con il titolo *Celan, il buio e il silenzio*).

<sup>10</sup> In libreria approda *Eugenio Onieghin in versi italiani* con prefazione di G. Folena, Garzanti, Milano 1983; sulla sua scrivania c'è in lavorazione la traduzione di Ignacio di Loyola, *Esercizi spirituali*, che poi uscirà nel 1984 presso Mondadori, con nessi evidenti con l'ultima sezione di *Lume dei tuoi misteri, Akt*; scrive la *Prefazione* a U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, Mondadori, Milano 1983, pp. 9-16, e quella a J. Ashbery, *Autoritratto in uno specchio convesso*, traduzione di A. Busi, Garzanti, Milano 1983, pp. VII- XVII (poi in *Per forza e per amore* cit., pp. 173-176 col titolo *Riflessioni su Ashbery*). Scrive inoltre ben trentotto articoli per «l'Unità» e per «L'Espresso» con una paziente e costante apparizione settimanale su quelle testate.

<sup>11</sup> Appare poi in G. Giudici, *La dama non cercata* cit. pp. 120-124, col titolo *Le scienze separate* e poi in *La vita in prosa. Scritti biografici, letterari, politici*, a cura di S. Guerrieri, Edizioni dell'Asino, San Giuliano Milanese 2021, pp.129-134. Gli altri saggi del 1983 sono: *La dama non cercata*, *La Musa inquietante*, *Semiologi e no*, *Le macchine del poeta*, *Saba: l'amore e il dolore*, *Kakfa e dintorni*.

<sup>12</sup> G. Giudici, *Le scienze separate*, in *La vita in prosa* cit. p. 134.

*Guerra e pace*<sup>13</sup>, la *Recherche* di Proust (a cui dedica due interventi e uno per la traduzione di Raboni<sup>14</sup>), Kafka più volte<sup>15</sup>, Saba, per cui formula un paio dei suoi interventi più importanti<sup>16</sup>, chiudendo sostanzialmente i conti critici con lui, e Gozzano;<sup>17</sup> scrive inoltre di Paul Celan, saluta con gioia l'uscita di *Fosfeni* di Zanzotto, letto come un libro impegnato che disgrega la lingua al cospetto del disastro della storia.<sup>18</sup> È l'anno della morte di Vittorio Sereni, che definisce più di ogni altra la questione del rapporto intellettuale e umano con la Storia: «La morte di Vittorio – scrive a Fortini il 13 febbraio 1983 - [...] ha avuto ed ha un significato (per quanto concerne le nostre attività e i nostri ruoli) politico che chiamerei di “distruzione degli abiti”».<sup>19</sup>

La poesia cerca spazi su quel margine riluttante che non si consegna alla disperazione. In questo frangente anche la posizione più riduttiva, ma resiliente politicamente, delle parole raccolte dall'italianista russa Cecilia Kijn, tornata in Italia dopo cinquant'anni, risulta praticabile: «“Ti sbagli, Giovanni, non è vero che la poesia sia

<sup>13</sup> «Sul tema della guerra e della pace mi ha riportato a riflettere anche una recente rilettura del grande romanzo di Tolstoj. Da *Guerra e pace* in età matura ho ricavato infatti diverse indicazioni che, quand'ero più giovane, evidentemente mi erano sfuggite [...]», in G. Giudici, *Una terribile industria: l'indifferenza*, «l'Unità», 22 ottobre, 1983, p. 11.

<sup>14</sup> *Proust dall'io al me*, «L'Espresso», XXIX, 1, 9 gennaio 1983, p. 61 [rec. a G. Debenedetti, *Rileggere Proust*]; *Finalmente Proust è italiano!*, «l'Unità», 19 luglio 1983 [sulla traduzione delle *Recherche* di G. Raboni].

<sup>15</sup> *Aboliamo la parola “kafkiano”*, «l'Unità», 24 marzo 1983; *Che bel romanzo, Kafka, più K Levi!*, in «l'Unità», 5 maggio 1983; *Le foto che cambiano la vita di Kafka*, «l'Unità», 25 novembre 1983.

<sup>16</sup> *Et in Saba ego*, «Belfagor», XXXVIII, 3, 31 maggio 1983, pp. 330-338 poi in *La dama non cercata* cit., pp. 197-210. L'altro saggio a cui si fa riferimento è a prefazione a U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, cit.

<sup>17</sup> *Che piacevole quel poeta così dandy così spietato*, «l'Unità», 17 febbraio 1983, p. 13.

<sup>18</sup> «Così in *Fosfeni* egli esprime con la deliberata fuga dall'armonia (e su uno sfondo di atroci “banalità” tecnologico-scientistiche appena confortato dall'innocenza ora malandrina ora patetica di minimi inserti paesani) il disastro ecologico della comunicazione, della lingua. Non esattamente (credo) ciò che egli desiderava, ma sicuramente ciò che “doveva” fare, anche a costo di non offrire al suo lettore pietose quanto inutili consolazioni»: G. Giudici, *L'Eneide di Andrea Zanzotto*, «L'Espresso», XXIX, 23, 12 giugno 1983, p. 111.

<sup>19</sup> F. Fortini-G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Leo S Olschki, Firenze 2018, p. 156. Per la scomparsa del poeta scrive *Europa, hai perso il tuo poeta*, «l'Unità», 12 febbraio 1983, p. 11, poi in *Per forza e per amore* cit., pp. 65-168 col titolo *Ultimo incontro con Sereni*.

inutile; posso dirti di me e di molte mie amiche e compagne che, nei momenti più duri della nostra vita, recitavamo poesie per confortarci a vicenda”».<sup>20</sup>

Questo il contesto in cui si completa ed esce *Lume dei tuoi misteri*, dunque. Rispetto ad esso, la prima sezione *Accordi* deve essere letta facendo un passo indietro poiché scritta prevalentemente tra il 1981 e il 1982, e pubblicata, sebbene non nella forma in cui appare nel libro, nell’*Almanacco dello Specchio* 11 a cura di Marco Forti nel 1983, pp. 217-227, col sottotitolo *Poesie da una sequenza*: vi trovavano spazio *Am-pàro, Pola, Sterline, Luna, Cina, Guerra, Sonnifero, Sembante, Itaglia, Varianti, Via Stilicone*, cioè undici delle quindici poesie presenti poi nel libro. Mancano *Bandiera, Madonnina, Frutto, Foto*.

Il significato da attribuirsi al titolo *Accordi* è stato discusso da Zucco nelle note del Meridiano e per brevità dirò che l’interpretazione che mi sento di sottolineare è non tanto quella legata, montalianamente, al lessico musicale, ma quella secondo cui gli «accordi» sono i legami «che si manifestano tali (e dunque apportatori di senso) tra eventi e incontri della vita apparentemente casuali ed estranei l’uno all’altro» (M., p. 1553), giusta la citazione dell’aforisma attribuito a Schopenhauer in esergo prelevato dal *Libro degli amici* di Hoffmannsthal: *Non nella storia universale, come vaneggia la filosofia dei professori, è disegno e unità, ma nella vita del singolo*.<sup>21</sup> Questa scelta concorda, peraltro, con quanto Perugi scrive nella recensione di *Lume dei tuoi misteri*, letto come un «taccuino di presenze inghiottite dalla “storia”, che affiorano alla ricerca di una propria identità».<sup>22</sup> Ma proprio per meglio spiegare l’epigrafe aggiungo anche che una spiegazione del termine *Accordi* arriva nello stesso 1983 nel commosso articolo scritto su «l’Unità» il giorno dopo la morte di Vittorio Sereni. Giudici scrive infatti della sua «nostalgia come aspirazione alla storicità, da

<sup>20</sup> G. Giudici, *Cecilija Kin, testimone del secolo*, «l’Unità», 11 maggio 1983, p. 9.

<sup>21</sup> Giustamente Zucco rimanda al passo di *Andare in Cina a piedi, e/o*, Roma 1993, pp. 56-57 in cui il concetto è ripreso: «Vi sono, nella vita di ognuno, esperienze che al momento in cui si compiono sembrano del tutto occasionali e contingenti. Ma, quando a distanza di molto tempo ci voltiamo a considerare il cammino percorso, esse assumono impreveduta rilevanza: tessere di un mosaico che è andato componendosi a poco a poco, primi tratti di un disegno che non ci sarà dato vedere nella sua compiutezza, perché il tratto definitivo coinciderà col termine della vita. Tuttavia, avvicinandoci l’età a questo traguardo, sempre più spesso ci troviamo a constatare la loro pertinenza e necessità: baluginanti stelline che, in un cielo di passato dove ogni distanza è abolita, una dopo l’altra ci sorprendono quasi a dirci, luminose epifanie, di non essere state invano, a tutte dando ora un senso il nostro presente, futuro di quel passato».

<sup>22</sup> M. Perugi, *Appunti su Giovanni Giudici*, «Linea d’ombra», II, 5-6, speciale estate 1984, pp. 112-116, citazione a p. 112.

attuarsi però non all'ombra o col conforto di astratte e dogmatiche precettistiche (che inflessibilmente detestava), bensì in una spontanea per quanto frammentaria *coincidenza fra esperienza individuale ed esperienza comune*» (mio il corsivo).<sup>23</sup>

Il tema della sezione è dunque l'incontro tra la Storia e il singolo secondo imprevedibili accordi e significati da intendersi a posteriori, quando ormai la Storia ha dissolto quei singoli e quegli incontri. La chiave va ricercata nella poesia *Temporis acti* di *Il ristorante dei morti*, monologo dialettico pronunciato da una voce piena di sarcasmo e amarezza, con «guasti del cuore» (M., p. 557, v. 4), guasti che decidono dell'umore del poeta, definito proprio qui come «Melancolia» (v. 38), cioè, come spiega nella *Musa inquietante*, altro testo del 1983, quell'umor nero dato da «quella catena di fallimenti e di miserie alla quale esso sentimento è legato e dalla quale deriva la grama nostalgia del non essere stato uomo nella pienezza della propria umanità».<sup>24</sup>

Con tale sguardo, con tale cuore, *Temporis acti* affastellava immagini di una storia crudele («catastrofi, / E carogne, pi-trentotto / E ladri di Stato, confessioni, auto // Trafugate e buchi di roba, / Prestidigitazioni dei craxi», vv. 6-9), di un «secolo distrutto» (v. 69), oltre ad un inventario degli assenti (v. 58), un'onda distruttrice che travolge anche la memoria («Presto faremo anche a non pensarli quei pochi», v. 61). In quella conclusione del libro, Giudici si dimostrava convinto, insomma, che la memoria avesse smesso di funzionare storicamente, che non ci fosse quindi riscatto per la catastrofe. E per Storia, come si precisa nell'eponima *Il ristorante dei morti*, si intendevano soprattutto i «nomi», le *personae* in cui si incarna, secondo un valido principio aristotelico mai decaduto in letteratura, la storicità della tragedia:

Nomino i nomi –  
 Quanto di storia mi è transitato addosso  
 A me che sono un privato. (M., p. 555, vv. 15-17)

Questo combinato di *melancolia*, di fatti e di nomi connota anche *Accordi*, le cui poesie, anche per cronologia, sono convintamente ancorate alla dinamica del finale di *Il ristorante dei morti*. Affiorano, nella costruzione di questa sezione, scampoli di memorie apparentemente disorganici, ma già prossimi agli «accordi» postumi di

<sup>23</sup> G. Giudici, *Europa, hai perso il tuo poeta* cit., e in *Per forza e per amore* cit., p. 167.

<sup>24</sup> Lo si legge in *La dama non cercata* cit., p. 48; una buona spiegazione della *melancolia* la troviamo nella descrizione del ritmo di Proust all'interno della recensione alla traduzione della *Recherche* di Giovanni Raboni, apparsa su «l'Unità» il 19 luglio 1983: «il ritmo di pensiero di chi a poco a poco capisce che il solo modo di “sapere” è rinunciare a “sapere” e che il solo modo (o saggio) di vivere la vita è lasciarsene vivere, secondarne il misterioso e crudele movimento. Andare come capita, per tenere una linea. Un poeta queste cose le sa d'istinto, non ha bisogno di metterle in elenco e tenersele sotto gli occhi».

senso: ci sono frammenti appartenenti agli anni Trenta-Quaranta, almeno in *Pola*, *Bandiera* (dichiaratamente 1933 o 1931),<sup>25</sup> *Guerra*, che fa riferimento al 1939-1945; ci sono memorie legate all'amore (*Amparo*, *Luna*, *Foto* - in origine, quest'ultima, intitolata *Foto di Praga* in «Nuovi Argomenti» - *Semiante*), alla madre e al padre (*Itaglia*). Ci sono parole-immagini ricorrenti e concatenate a legare le poesie: la ruota (*Pola*, *Luna*), il cuore<sup>26</sup> nelle varianti di «batticuore» (*Luna*), «gli si spacca il cuore», «il cuore era già scoppiato» (*Cina*), «il rosso del cuore» (*Bandiera*); la foresta (*Luna*, *Guerra*),<sup>27</sup> la tempesta (*Guerra*, *Semiante*), la paura (*Semiante*, *Via Stilicone*).

Le poesie hanno tutte una figura protagonista, costituendo un piccolo popolo di figuranti intorno ad un principio coeso, quello di impersonare l'inafferrabilità del *fait-divers* per cui il modulo elocutivo prediletto diventa il racconto riferito, la «memoria di una memoria» (*Bandiera*). I novellatori di questi fatti sono a volte volutamente identificabili (Fortini in *Cina*, il padre in *Itaglia*): il poeta non è dunque che annotatore, custode delle memorie storiche d'altri, mentre le uniche che gli appartengono sono quelle d'amore e del sogno. Inoltre, per dislocare ancora più lontano i dati evenemenziali del racconto riferito, il tratto diegetico si complica ulteriormente nella metamorfosi della visitazione (*Sonnifero*) o del sogno, filo rosso di tutto il libro. Il racconto dislocato oniricamente è presente in *Semiante* («[...] un mesto sogno / Avevo da raccontarti», M., p. 580, vv. 1-2) ed anche, come annesso, nel «sogno dentro un sogno» di *Bandiera* (M., p. 572, v. 1).

Il «sogno dentro un sogno», scrive Zucco in M., p. 1556, è di ripresa machadiana (dai *Proverbios y cantares* di *Campos de Castilla*: «Poi ho sognato che sognavo»<sup>28</sup>), e certamente, vista l'insistenza della lettura «serale» di Machado di questi anni, la fonte è certa. Ma suggerisco anche una sovrapposizione con una poesia di Edgar

<sup>25</sup> Molto interessante l'articolo che Giudici, a margine della grande mostra milanese *Gli anni Trenta: arte e cultura in Italia*, scrive col titolo *Anni Trenta e lode* in «L'Espresso», XXVIII, 31 gennaio 1982, pp. 82-86 in cui intervista sull'importanza degli anni Trenta dal punto di vista artistico Mario Praz, Sergio Antonielli, Raffaele De Grada, Nello Forti Grazzini, Vittorio Sereni, Vittorio Spinazzola, Mario Luzi, Alessandro Bonsanti.

<sup>26</sup> Rimando alla nota di Zucco in M., pp. 1555-1556 a commento di *Luna* che riprende le osservazioni sulla ricorrenza di *cuore* formulate da Perugi.

<sup>27</sup> La parola «tempesta» è anche presente in un inedito (undicesimo di una sequenza) componimento che Giudici manda a Fortini con una lettera da «Roma 29-X-1981»: «E la voce così italiana / Da sembrare foresta». In F. Fortini-G. Giudici, *Carteggio 1959-1993* cit., p. 155.

<sup>28</sup> Il XXI dei *proverbios y cantares* dice: «Ieri ho sognato che vedevo / Dio e a che a Dio parlavo; / e ho sognato che Dio m'udiva... / Poi ho sognato che sognavo.» (traduzione di Oreste Macri, in A. Machado, *Opera poetica*, Le Lettere, Firenze 1994, p. 477.

Allan Poe, *A dream within a dream*, leggibile in diverse edizioni italiane precedenti o contemporanee la composizione di *Accordi* (corsivo mio):<sup>29</sup>

<p>Questo mio bacio accogli sulla fronte! E, da te ora separandomi, lascia che io ti dica che non sbagli se pensi che furono un sogno i miei giorni; e, tuttavia, se la speranza volò via in una notte o in un giorno, in una visione o in nient' altro, è forse per questo meno svanita? <i>Tutto quello che vediamo, quel che sembriamo non è che un sogno dentro un sogno.</i></p>	<p>Take this kiss upon the brow! And, in parting from you now, Thus much let me avow- You are not wrong, who deem That my days have been a dream; Yet if hope has flown away In a night, or in a day, In a vision, or in none, Is it therefore the less gone? All that we see or seem Is but <i>a dream within a dream.</i></p>
<p>Sto nel fragore di un lido tormentato dalla risacca, stringo in una mano granelli di sabbia dorata. Soltanto pochi! E pur come scivolano via, per le mie dita, e ricadono sul mare! Ed io piango - io piango! O Dio! Non potrò trattenerli con una stretta più salda? O Dio! Mai potrò salvarne almeno uno, dall'onda spietata? <i>Tutto quel che vediamo, quel che sembriamo non è che un sogno dentro un sogno?</i></p>	<p>I stand amid the roar Of a surf-tormented shore, And I hold within my hand Grains of the golden sand- How few! yet how they creep Through my fingers to the deep, While I weep- while I weep! O God! can I not grasp Them with a tighter clasp? O God! can I not save One from the pitiless wave? Is all that we see or seem But a dream within a dream?</p>

Il combinato disposto di Poe e Machado non fa che enfatizzare il groviglio patetico che sta sotto il tema di *Accordi*: cioè, l'inafferrabilità del senso della storia e soprattutto l'inutilità della memoria con la disperata necessità di salvare ciò che si riesce a salvare dalla risacca del tempo che, come la ruota più volte ricordata, gira senza mai sosta.

<sup>29</sup> La poesia di Poe è più volte riproposta in quegli anni (E.A. Poe, *Tutte le poesie*, a cura di T. Pisanti, Newton Compton, Roma 1982; prima ancora: *Tutti i racconti; Il resoconto di Arturo Gordon Pym; Le poesie*, introduzione e note di C. Apollonio, traduzione di C. Apollonio, Bietti, Milano 1972, seconda edizione 1980; *Il corvo, altre poesie e La filosofia della composizione*, a cura di F. De Poli, Guanda, Parma 1964; *Prose e poesie*, introduzione, scelta e versione a cura di G. Baldini, Garzanti, Milano 1949). Metto a testo la traduzione di Pisanti, ancora leggibile nell'edizione *Il Corvo e Tutte le poesie*, Newton Compton, Milano 2012, p. 56.

La voce poetante di questa sezione può ben dire, come il riferito discorso diretto di *Sterline*, di essere «tagliata via/ Dalla bella strada dove succedono le notizie» (M., p. 569), di essere, come i passeri di *Cina*, poesia ben documentata dal carteggio con Fortini visto che il «Lui» che racconta è proprio Fortini,<sup>30</sup> in necessità di avere requie e fermarsi onde evitare lo scoppio del cuore per il troppo «scappare e inseguire».

*Cina* è di fatto una poesia di svolta all'interno della sezione perché pone al centro un racconto che chiama in causa la Cina comunista e la pratica di indurre lo scoppio del cuore, ai passeri, certo, ma anche ai dissidenti. E il poeta, la voce che dice io, ribadisce la sua dissidenza sistemica, e come sentenza anche l'explicit *Frutto*: «a chi nacque diviso è norma/ Dividere ciò che tocca» (M., p. 584, vv. 3-4).

Come tale la scienza di quella voce si assesta sul «press'a poco» (*Varianti*), «fra l'enigma e la bugia» (*Sembiante*). E dunque, in perfetta consonanza con la nera melancolia, l'io poetante è immerso in una tristezza senza conforto, in una perenne paura, in un «Senza fondo al nome Morte/ Che ha per compagna Follia» (*Via Stilicone*, M., p. 582, vv. 19-20), perfetti sintomi come si è visto della melancolia. Per cui la preghiera finale alla Madonnina («Portami alle tue braccia mia madonnina», M., p. 583, v. 5), è, come sarà in *Regina Carmeli* in *Quanto spera di campare Giovanni*, la formulazione speranzosa della fine, l'uscita dal tormento (M., p. 973).

*Accordi* è dunque la sezione che inscena la disperazione per la perdita della possibilità della poesia di testimoniare i fatti, nascosti nel sogno, nel doppio sogno, nel racconto del racconto. Ma – questo è importante – i fatti annidati in quelle cornici sono reali, sono veri.

Due poesie di *Accordi*, cioè *Bandiera* e *Guerra*, sono adeguate a rappresentare la tensione tra la veridicità dei fatti e la loro dissolvenza nella memoria riferita. Proseguono, in diverso modo, peraltro, la propensione del poeta alla ricostruzione del Ventennio e della Seconda Guerra Mondiale attraverso specifici episodi, volti, minuti fatti, nella cornice della piena gioventù del poeta, già consegnata a Roma dal punto di vista della residenza, ma qui sempre indagata nello specchio familiare ligure a cui anche biograficamente tornava sempre.<sup>31</sup> La dimensione in cui Giudici

<sup>30</sup> F. Fortini-G. Giudici, *Carteggio 1959-1993* cit., p. 159.

<sup>31</sup> Rimando ad esempio alla poesia in *Il male dei creditori*, *Letizia* (M., p. 424) che fruga «tra le tombe» il volto di una donna morta nel bombardamento sulla Spezia del 1944; riscrive la precedente *Conversazione con la Pseudo-Letizia* (M., p. 415) ma con più attenzione alla realtà dei fatti. Ma il tema delle memorie degli anni Trenta-Quaranta meriterebbe un approfondimento a parte: faccio solo notare che esso si data a partire dalla poesia *L'incursione sulla caserma* in *La vita in versi* (M., p. 12), e da *L'educazione cattolica* IV e X, XI, XII, XIII, e in generale le memorie infantili di quella sezione celeberrima si collocano già alla fine degli anni Venti-Trenta; *Il decoro del paese* (M., pp. 134-135) in *Autobiologia*, come *L'autostop* (M., pp. 136-137), *La scappata* (M., pp. 151-152), la prosa *Morti di fame* (M., pp.

colloca queste memorie sfuocate indagate quasi vanamente è quella di una nuova minaccia di guerra perenne e universale tanto storica quanto esistenziale.

La caccia al fatto, che il lettore ingaggia, convinto della sua consistenza storica, è destinata però alla resa, come se il gioco di specchi che intrappola quel fatto lo avesse davvero reso inattingibile. Giudici sceglie infatti episodi che non si depositano nella storiografia ufficiale pur avendone diritto ma nella memoria di un singolo, restando impigliati ad un pericolante principio di fedeltà storica. Il caso di *Bandiera* è significativo. Appare su «l'Unità», supplemento «ER» il 28 giugno 1981, ed è strettamente imparentata con *Jawohl* e *Riconoscimento* in *AKT*, sezione di *Lume dei tuoi misteri*, perché hanno tutte come protagonista il narratore di *Bandiera*, cioè l'amico di gioventù Giulio Canepa,<sup>32</sup> rimasto ucciso in «un futile incidente» e che Giudici dovette riconoscere una volta disseppellito il cadavere. È proprio lui che racconta lo strano caso dell'incrociatore Trento su cui un giorno del «1931 o 1933» sventolò una rivoluzionaria e resistente bandiera rossa, issata ad opera di un «ignoto comunista». Della bandiera rossa sull'albero del Trento in effetti non si è reperita finora traccia storiografica, mentre è noto il sabotaggio che subì l'incrociatore a Livorno durante il varo nel 1927 ed è riportata dalla storiografia la bandiera rossa che sventolò sulla torre di Arcola ad opera di tre giovani comunisti nel 1932.<sup>33</sup> Che Giudici abbia volutamente accorpato questi fatti, lo escluderei. Che Giulio Canepa gli abbia consegnata una memoria imperfetta, pare più probabile, anche se non è impossibile dare credito al raccontatore e al fatto narrato, inghiottiti evidentemente dalla storia e soprattutto dalla censura della stampa.

179-186), e sul versante più privato *Preludio agli anni '30 (da una lettera familiare)*, *Il male dei creditori*, M., p. 357, *I suoi occhi* (M., pp. 368-369), *Il vescovo di Luni* (M., pp. 373-374), *Carteggio fra i superiori* (M., pp. 376-377), *Te Deum* (M., pp. 396-400). Di diverso respiro *Immaginando Gramsci* (M., p. 421). Questo almeno il catalogo delle poesie che scelgono come scenario gli anni del Fascismo e della Guerra prima della poesia di *Accordi*.

<sup>32</sup> Su questo amico si veda *Giornale intimo* del 1944, in *Giovanni Giudici. Agenda 1960 e altri inediti*, «Istimi», 23-24, 2009, pp. 184-185: «Il mio amico Pino, preso dai Tedeschi e arruolato per forza, lavorò qui nel Lazio, un po' a Roma, un po' vicino a Viterbo. Subito le sue condizioni furono molto disastrose ma poi migliorarono. Morì qui a Roma il 17 maggio, perché una granata inesplosa gli scoppiò fra le mani» (p. 185). Il *Giornale* è ricco di notizie su questo amico ma anche sul clima di guerra attraversato da Giudici. Ringrazio Carlo Di Alesio per il proficuo riscontro su questo personaggio.

<sup>33</sup> A. Bianchi, *Storia del movimento operaio di La Spezia e Lunigiana, 1861-1945*, Editori Riuniti, Roma 1975, p. 181. Sul presunto sabotaggio del 1927 esiste un blog dello storico locale Francesco Rapalli che riporta notizia di una pubblicazione del 1972 dedicata all'incrociatore nella collana «Orizzonte Mare», curata da Franco Gay in cui il disastroso varo è documentato.

## Guerra

Il giorno prima che deve arrivare  
 La guerra prima di questa  
 Ai bordi d'una lieve foresta  
 Sul monte da cui si scorge il mare

Chiedono a lui se mai avverrà  
 Rispettabile uomo di malaffare -  
 Non si vorranno suicidare  
 È la risposta che dà

Intende Francia e Inghilterra  
 L'America pensa a sé  
 La Polonia di un certo Beck  
 Non mette il conto d'una guerra

Perché lo sanno anche i bambini  
 Il duce avanza e non arretra  
 La Germania ha l'arma segreta  
 Nessuno passa i suoi confini

Nera vista e camicia nera  
 Ma intanto che lo ascoltiamo  
 Già scritto è il libro che leggiamo  
 Nel poi di un dopo che non era

Ha dita gialle e fuma sicuro  
 Del luogo somma autorità  
 E il muro al quale finirà  
 Gli cresce alle spalle futuro

Il giorno prima che deve scoppiare  
 La bomba prima di questa  
 Ai bordi d'una vana tempesta  
 Sul monte da cui si scorge il mare (M., pp. 574-575).

*Guerra* è un caso ancora più eclatante perché il personaggio di cui parla è senz'altro documentato e senz'altro riconoscibile ad occhi più esperti dei miei: Giudici ricorda infatti un probabile gerarca fascista («Nera vista e camicia nera», v. 17), «rispettabile uomo di malaffare» (v. 6), che rilascia una dichiarazione sull'imminente guerra, nel 1939 o nel 1940, e che verrà fucilato presumibilmente nell'agosto 1945, a dare fiducia all'indicazione «E il muro al quale finirà / Gli cresce alle spalle futuro

/ Il giorno prima che deve scoppiare / La bomba prima di questa» (M., pp. 574-575, vv. 23-26). Nell'ipotesi narrativa di un'imminente più metaforica guerra e di bombe pronte a deflagrare in cui la poesia si colloca, i riferimenti storici alla vera Seconda Guerra Mondiale e alla vera bomba di Hiroshima mi paiono da assumere seriamente. Quello dell'«uomo di malaffare» è un ritratto vivido: è visto agire sullo sfondo di un paesaggio al confine tra Liguria e Toscana, «Sul monte da cui si scorge il mare», è ascoltato mentre è intervistato («Chiedono a lui», v. 5) un'opinione sullo scoppio della guerra e viene registrata la sua risposta, totalmente asincrona con la realtà e con la possibilità di essere messa nero su bianco su stampa in quei giorni. Il gerarca, «Del luogo somma autorità» (v. 22), sbaglia infatti completamente l'interpretazione dei fatti storici: afferma che le nazioni «Non si vorranno suicidare», «Intende Francia e Inghilterra» (vv. 8-9), ritiene che «L'America pensa a sé» (v. 10) e che anche «La Polonia di un certo Beck / Non mette il conto d'una guerra» (vv. 11-12). Da fascista ritiene infine che «Il duce avanza e non arretra / La Germania ha l'arma segreta» (vv. 15-16) e quindi insieme intimoriscono i nemici. Il suo apparire sullo sfondo marino, in camicia nera e con le «dita gialle di nicotina» (v. 21) dovrebbe ben aiutarci in una identificazione. Il luogo, certo, non è chiaro eppure è importante perché questo episodio deve essersi svolto sotto gli occhi di Giudici; o comunque il poeta assume il punto di vista di un io collettivo («Ma intanto che lo ascoltiamo», v. 18) presente all'errate considerazioni oralmente espresse. Fortemente indiziato è Fosdinovo in Lunigiana, dove Giudici era sfollato dal 1939 con la famiglia. Lo ricorda nel saggio *Un ritratto di Dante*, oggi in *Per forza e per amore*, quando racconta il passaggio da Sarzana verso, appunto, Fosdinovo, e documenta la lettura della celebre lapide che là ricorda la presenza di Dante nel 1306:

La vidi [la lapide] per la prima volta nel '39 quando ci passai a bordo di un traballante camioncino carico di masserizie insieme ai nonni materni che, nell'imminenza della guerra e nel timore di distruzioni e bombardamenti, avevano pensato di sfollare a Fosdinovo.<sup>34</sup>

La consultazione di storici, studiosi e di istituzioni non ha portato purtroppo all'identificazione di questo personaggio ritratto con tanta vivezza.<sup>35</sup> La memoria dei ca-

<sup>34</sup> Giudici, *Per forza e per amore* cit., p. 50.

<sup>35</sup> Ho consultato L. Galletto, *La lunga estate. Ricordi e documenti di un partigiano sulla Linea Gotica occidentale*, Acrobat Media Edizioni, Carrara 2006; dello stesso *L'Umanità non sepolta. «L'orizzonte nel profilo delle colline»*, Edizioni Pan Arte, Firenze 1982. Ho consultato anche R. Borrini, *La Spezia in camicia nera. Storia documentata del fascismo spezzino dalle origini al tragico epilogo*, Luna editore, Marina di Massa 2019 che riporta i nomi di gerarchi uccisi nell'estate del 1945 con modalità coincidenti con quelle raccontate dalla poesia ma non ho riscontri incrociati sufficienti. Ringrazio la dott.ssa Monica Schettini

duti della parte vinta è affidata interamente ancora oggi ad una storiografia di parte; la memorialistica partigiana ha inteso celebrare anche con giuste ragioni le gesta della liberazione ma ha lasciato sotto silenzio il nome degli uccisi nei complicati mesi dopo il 25 aprile. Non è certo qui opportuno aprire una discussione su temi tanto delicati. Ma tant'è, il nome dell'«uomo di malaffare» non è ancora emerso. Giudici peraltro non voleva questa indagine da noi: l'interpretazione della sua poesia, che sottolinea l'asincronicità delle storie individuali nella Storia di tutti, è quanto importa nell'architettura di un libro di sfasature come *Lume dei tuoi misteri*.

e il dott. Alessio Giannanti per il dialogo su questa ricerca e il dott. Andrea Cargioli della Biblioteca Civica di Sarzana per la grande disponibilità.

## Considerazioni sulla rima in Salutz

Rodolfo Zucco

### I.

Dettando il mio titolo agli organizzatori di questo convegno mi proponevo di dare seguito alle osservazioni che facevo nel saggio-risposta a Francucci riguardo a due costanti morfologiche nel posizionamento della rima in *Salutz*:<sup>1</sup> la rima tra i due versi d'attacco e la "marcaturo" del settimo verso attraverso quella che allora chiamavo, seguendo Menichetti, una *rima d'eco*. A questo proposito devo avvertire che userò per il lavoro presente una terminologia diversa, elaborata qualche anno fa per l'analisi della rima nel *Congedo* di Caproni. Scrivevo:

Con le parole di un poeta citato da de Cornulier, Roger Caillos, «La première rime ouvre une attente que la seconde vient combler. Ce son privilégié indique qu'il faut ici s'arrêter et repartir».<sup>2</sup> Proprio in conseguenza della compiutezza, o sufficienza, che si dà con il secondo elemento della serie, sarebbe utile distinguere nella denominazione l'elemento risolutore – che si potrebbe chiamare *rima di riscontro* – dagli eventuali successivi – ai quali, soli, mi pare giustificata l'applicazione del nome *rima d'eco*.<sup>3</sup>

Quanto affermavo nel saggio del 2004 andrebbe dunque riformulato come: frequenza della rima di riscontro al secondo verso e di una rima di riscontro o d'eco al settimo verso.

Avevo in mente, insomma, di studiare le tendenze morfologiche nella disposizione delle rime in *Salutz* in una prospettiva statistico-posizionale, rispondendo a due domande. La prima: esistono, nell'organismo metrico delle poesie di *Salutz*, posizioni deboli e forti? Vale a dire: ci sono posizioni che tendenzialmente sono sempre

<sup>1</sup> F. Francucci, *La metrica di 'Salutz'*, «Archivi del nuovo», 10/11, 2002, pp. 37-53; R. Zucco, *Due letture del metro di 'Salutz'*, «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 332-349.

<sup>2</sup> R. Caillois, *Art poétique. Art poétique – Commentaires – Préface aux Poésies – L'Énigme et l'Image [...]*, Gallimard, Paris 1958, p. 45.

<sup>3</sup> Citerò, nel prosieguo di questo scritto, la *rima d'attesa*, la *rima di riscontro* e la *rima d'eco* anche con le sigle «RA», «RR» e «RR».

occupate da un verso in rima e altre nelle quali il verso irrelato ha una frequenza significativa? La seconda: ci sono abbinamenti posizionali privilegiati? Considerando la quattordicesima posizione, per esempio, (a) essa *forte*, anzi *fortissima*, giacché presenta sempre un verso in rima di riscontro o d'eco, e (b) l'abbinamento rimico più frequente è con il terzultimo verso.

Sono, queste, conclusioni alle quali si arriva piuttosto facilmente – non è nemmeno necessario ricorrere alla schematizzazione – e in larga misura prevedibili. Altrettanto facile rispondere alle due domande se riferite all'altra posizione “esposta”, la prima; mentre per le posizioni interne è necessario partire dalla schematizzazione.

Cercherò di svolgere il tema che mi ero dato nei mesi a venire, discutendo qui, invece, di alcune questioni da affrontarsi preliminarmente alla schematizzazione alfabetica. Nel cappello introduttivo al libro ne *I versi della vita* scrivo: «Largo l'impiego delle rime imperfette». <sup>4</sup> Era una formulazione necessariamente sintetica, dovuta all'inopportunità, in quella sede, di affrontare una discussione che avrebbe preso molto spazio. Il problema di che cosa si debba intendere per *rima imperfetta* è però ineludibile. La schematizzazione degli organismi rimici deve dunque misurarsi con la determinazione di quali corrispondenze foniche diverse dalla rima perfetta vadano promosse a rime. Ciò, beninteso, se si adotta il tradizionale sistema “binario”: quello che oppone versi rimati a versi non rimati, o, meglio, versi marcati a versi non marcati, intendendosi come marcati anche i versi irrelati sdrucchioli e – questa è la mia proposta per *Salutz* – anche i versi irrelati tronchi. Consideriamo *Salutz* VI.7:

1	Minne in cò dell'albero	S
2	Piamente in sogno mi voleste bravo	A
3	A risalire secoli di rami	B
4	E a fatui richiami	B
5	Malfaticate some	P
6	Per chi, per chi anelavo:	A
7	Non esserci non d'ora e di non qui	T
8	Ma il nudo corpo mio	C
9	Che properar vidiste	D
10	Punto auscultando a punto il cuore udiste	D
11	Dislucubrando Iddio –	C
12	E pur mi conveniste	D
13	Consungermi consunto	P
14	Mistero contemplarvi al quale io.	C

<sup>4</sup> G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000 (2008<sup>2</sup>), p. 1590. Dallo stesso volume cito i versi di Giudici.

La mia lettura qui attribuisce un valore marcato, in ragione del tratto prosodico [– piano] tanto al verso d’attacco, sdrucchiolo, che al v. 7, tronco: tronco che si colloca, si noterà, in una posizione – la settima – che assai frequentemente è marcata dalla rima. Non considero pertinenti, qui, corrispondenze foniche pure acusticamente sensibili come le assonanze 1 *AlBeRO* : 2 *bRAvO* e 7 *quI* : 8 *mIo* : 11 *IddIo* : 14 *Io*. Lo schema, segnando con *S* e *T* rispettivamente i due versi sdrucchioli e tronchi irrelati e con *P* i due piani irrelati (vv. 5 e 13), è quello che ho segnato alla destra dei versi: schema che presenta due posizioni non marcate. Questo fatto – il fatto che la metrica di *Salutz* ammetta la presenza di posizioni non marcate, cioè versi non in rima, né caratterizzati da ossitonia o proparossitonia – è da tenere in considerazione nel prosieguo della discussione: la metrica di *Salutz* non prevede la saturazione rímica dei testi.

Che si debba adottare un sistema tradizionalmente “binario” non è assolutamente necessario. E infatti Francucci proponeva, per *Salutz*, un sistema diverso, esemplificato su *Salutz* I.4:

Non creder l’incredibile	
Fu il solo sbaglio e peccato –	
Graziosamente al vostro cielo e fiore	
Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	4
A come trasalisce	
Bambino al caldo muschio e tana madre	
Tenue sole d’un vostro rosa aurora –	
Malandrino abutisce	8
Non credulo a un amore	
Di schiuse valli e porte	
Letto di bei sospiri e sparse chiome:	
Io proprio – domandando	12
E al di qua della morte? – e pronunziando	
Il nome	

Scrivava dunque Francucci:

A noi pare che in *Salutz* la rima vada intesa secondo modalità gerarchiche, per così dire: in questo caso vanno contate innanzitutto le rime propriamente dette, quelle cioè che rispondono appieno alla definizione canonica; poi si deve tener conto dei termini bilanciati, per riecheggiamento o duplicazione; e infine si collegano i termini assonanti o foneticamente vicini. Nel testo proposto *chiome* del v. 11 rima con *nome* del v. 14; *fiore* del v. 4 rima con *amore* del v. 9 (senza contare la rima con *cuore* del v. 5); *porte* del v. 10 trova corrispondenza in *morte* del v. 13. Rimangono fuori *peccato*, *pensate* e *madre*, che rimano per analogia fonica. Non si vuol dire con questo che il medesimo ordine gerarchico

funzioni in tutti i testi, ma che in ogni testo è rinvenibile *un* ordine di disposizione e riconoscimento delle rime.<sup>5</sup>

Nel mio saggio avanzavo delle obiezioni a questa proposta nel merito della sua “economicità” nella descrizione delle poesie portate ad esempio. Non ho cambiato idea; ma sono oggi convinto che la messa a punto di un sistema di schematizzazione non-binaria e la sua sperimentazione sistematica su *Salutz* sia un tentativo da incoraggiare. Io qui mi muoverò all’interno del consueto sistema binario, per la buona ragione che è quello più comodo per affrontare lo studio delle tendenze morfologiche nella disposizione delle rime, che era il mio progetto iniziale.

Il problema, dicevo, è la determinazione di quali corrispondenze foniche diverse dalla rima perfetta vadano promosse a rime:<sup>6</sup> un’operazione che lascia larghissimo spazio a valutazioni stilistiche individuali. Io credo che siano poche le poesie del libro per le quali tre o quattro di noi, richiesti di compilarne lo schema delle rime, arriverebbero alla stessa successione di lettere. Del resto, credo anche che l’accordo su norme condivise sia assai difficile da raggiungere. Ma c’è un problema che si pone ancora prima dell’ipotizzata condivisione di norme. Anche un singolo lettore-metricista si troverebbe a verificare, di fronte a situazioni dubbie – quelle, intendo, in cui si diano situazioni diverse dalla rima perfetta – una discreta oscillazione di giudizio. È quel che è successo a me tornando sugli schemi preparati per *I versi della vita*. Quel che ho riscontrato, accingendomi alla revisione dei miei schemi, è che in qualche caso la valutazione riguardo alla determinazione della presenza di una rima era cambiata. Poco importa; importa di più l’essermi reso conto che in qualche caso mi ero comportato con disomogeneità di giudizio: valutando due coppie di versi i cui segmenti rimici presentavano foneticamente l’identico tipo di “imperfezione” una volta come coppia di versi rimati e un’altra come coppia di versi tra loro irrelati. Il che, in effetti, è del tutto legittimo, perché, a ben vedere, le strade che il metricologo può percorrere sono due:

(a) determinare a priori quali associazioni foniche diverse dalla rima perfetta vadano promosse a rime;

(b) valutare l’opportunità di una certa promozione entro il co-testo strutturale della singola poesia.

<sup>5</sup> Francucci, *La metrica di ‘Salutz’* cit., p. 48. Per «tecnica di “bilanciamento”» Francucci intende la «legatura di un rimante irrelato con un termine appartenente allo stesso o ad un altro verso» (p. 46).

<sup>6</sup> Le questioni affrontate qui di seguito e nelle tre sezioni successive sono attualmente oggetto della ricerca di Riccardo Vanin nell’ambito del PRIN 2022 *MeCo. Le forme della poesia italiana contemporanea / The forms of contemporary italian poetry* (PI Prof. Fabio Magro, Università degli Studi di Padova).

Quello che conviene fare, credo, è prendere la prima strada, ma senza perdere di vista la seconda.<sup>7</sup>

## II.

Tratterò, per cominciare, il caso più semplice e più comune: quello dei versi piani il cui segmento rimico contenga una consonante o un gruppo consonantico. Data la definizione che Menichetti dà della *assonanza piena* o *perfetta* – «l'uguaglianza della vocale tonica (anche solo grafica per *e o*) e della o delle vocali postoniche, mentre non si rispondono, nella stessa zona delle parole, le consonanti»<sup>8</sup> –, la rima perfetta costituisce un polo al cui opposto è l'assonanza in cui gli elementi consonantici non abbiano né fonemi né tratti fonetici comuni. Occorre allora circoscrivere l'area dell'assonanza piena comprendente le combinazioni cui si debba riconoscere la dignità di rima. Io direi, per cominciare, che la promozione tocca alle combinazioni che ora elencherò:

(I) quelle con segmenti entrambi monoconsonantici in cui le consonanti abbiano due tratti fonetici o più in comune. Limitatamente a casi attestati in *Salutz*:

(I.1) /l/ : /r/ (fricative alveolari laterale/vibrante): 3 *male* : 5 *mostrare* : 7 *animale* (I.5), 2 *affila* : 6 *mira* (II.5), 10 *vuole* : 11 *clamore* : 14 *fiore* (III.6), 1 *vedovile* : 4 *impazzire* (III.8), 12 *cielo* : 14 *nero* (III.10), 12 *pensiero* : 14 *pelo* (IV.5), 1 *pensiero* : 3 *cielo* : 13 *zero* (VII.4) ecc.;

(I.2) /k/ : /t/ (occlusive sorde velare/alveolare): 3 *ubriaco* : 5 *prato* : 11 *scavalcato*, 1 *goduto* : 2 *giaciuto* : 4 *buco* (III.4), 11 *buca* : 13 *scruta* (VI.4), 7 *carpite* : 9 *formiche* : 11 *inseguite* : 13 *inaudite* (VII.10);

(I.3) /t/ : /p/ (occlusive sorde alveolare/bilabiale): 9 *tratti* : 12 *strappi* : 14 *int. matti* (II.6), 5 *presepe* : 7 *mordete* : 8 *siete* (VII.5);

(I.4) /n/ : /m/ (occlusiva sonora nasale alveolare/bilabiale): *leone* : *chiome* II.8, 1 *invano* : 4 *addormentiamo* (VII.1);

(I.5) /t/ : /d/ (occlusiva alveolare sorda/sonora): 8 *sapete* : 9 *mète* : 13 *vede* (I.1), 3 *trapassate* : 5 *contrade* (I.10);

(I.6) /z/ : /d/ (alveolare sonora fricativa/occlusiva): 2 *contesa* (che Giudici pronunciava secondo l'uso settentrionale) : 5 *preda* 9 : *discreda* (IV.7);

<sup>7</sup> Cfr. per la parte che segue, R. Zucco, "Nell'ordine mentito": il verso, la strofa e la rima nella poesia di Giovanni Giudici da 'La vita in versi (1965) a 'Lume dei tuoi misteri' (1984), Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, Istituto di Filologia neolatina, Relatore prof. F. Bandini, A.A. 1990-91, pp. 340-354.

<sup>8</sup> A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 517-518.

(II) quelle in cui si dia *adiectio* o *detractio* consonantica (o semiconsonantica): le coppie o serie, cioè, in cui si dia relazione tra un segmento monoconsonantico e un segmento che del primo riprenda la consonante in un nesso biconsonantico: 2 *indietro* : 3 *impètro* : 6 *segreto* : 7 *tetro* (I.9), 1 *seta* : 2 *pietra* (I.10), 12 *righe* : 14int. *tigre* (I.10) : , 3 *stringete* : 5 *dolcezza-della-mente* : 7 *tessete* : 8 *sete* : 13 *rete* (II.5), 8 *strade* : 10 *madre* (VII.6), 13 *desta* : 14 *canestra* (VII.3), 2 *indietro* : 3 *impètro* : 7 *segreto* (I.9); 1 *Linguazebra* : 2 *amèba* : 8 *latèbra* (VI.3); o alle combinazioni in cui l'*adiectio* o la *detractio* si verifichino in relazione a un segmento biconsonantico: 9 *vostra* : 11 *costa* (II.1), 1 *presto* : 2 *capestro* (IV.8), 13 *riposto* : 14 *inchiostro* (V.10), 4 *spinga* : 5 *lingua* (VII.6).

(III) quelle con nesso biconsonantico con una consonante in comune (indipendentemente da ciò che eventualmente possa accumulare le altre due consonanti): 10 *talpa* : 14 *salva* (I.9), 8 *ritento* : 10 *spengo* (II.7), 1 *tradisco* : 3 *m'appiattisco* : 9 *resisto* (III.2), 1 *comporvi* : 3 *corpi* (III.6), 13 *vento* : 14 *tacendo* (III.9), 1 *vespe* : 3 *pioveste* : 5 *nasceste* : 7 *teste* (IV.9), 4 *letargo* : 5 *tardo* (V.2), 9 *infanti* : 11 *fianchi* (V.7), 6 *eterne* : 7 *malferme* : 10 *alterne* (V.9), 10 *corpo* : 11 *morto* (V.10), 11 *insisto* : 13 *insanisco* (VI.3), 12 *pregando* : 14 *fango* (VII.2). La consonante è quasi sempre la prima, ma può essere anche la seconda: 11 *costa* : 13int. *storta* (II.1), 9 *assalto* : 10 *soltanto* (III.10);

(IV) quelle in cui una consonante accomuni un nesso triconsonantico con uno biconsonantico o con consonante intensa: 7 *vostra* : 8 *rospo* (II.2), 3 *inchiostro* : 5 *mostro* : 7 *riconosco* : 8 *rostro* (III.8), 1 *vostra* : 3 *chiostra* : 4 *rossa* (VI.1).

Viceversa, le assonanze non appartenenti ai tipi elencati possono essere promosse a rime se l'intervallo di separazione sia breve; la debolezza data dalla lontananza fonologica nella parte consonantica è compensata, in questi casi, dalla contiguità spazio/temporale. Nel dettaglio descrittivo, può trattarsi di

(I) combinazioni monoconsonantiche con consonanti accomunate da un solo tratto fonetico: 1 *ricordate* : 4 *domenicale* (II.6), 1 *oscilla* : 2 *vespertina* : 3 *cucina* : 8 *collina* (III.5), 4 *cambiato* : 6 *spiccato* : 8 *agghindato* : 10 *commiato*: 13 *siamo* (IV.10), 4 *invece* : 5 *presepe* (VII.5);

(II) combinazioni dal consonantismo asimmetrico in cui non si dia ripetizione di una consonante: 1 *fortunosa* : 3 *torma* : 4 *polverosa* (V.6), 5 *ruota* : 6 *sopra* (VI.4); 6 *frattempo* : 7 *intento* (I.6), 8 *ritento* : 10 *spengo* : 13 *tempo* (II.7), 4 *gigante* : 6 *visitante* : 9 *gambe* (III.5); 10 *membra* : 12 *tenda* (V.7).

Sono casi, questi, ai quali si può ritenere legittimo estendere la "volontà di rima" accertata quando si tratti della rima di riscontro o d'eco al v. 14: così nelle serie 2 *servizio* : 8 *vizio* : 11 *giudizio* : 14 *fisso* (I.6) e 10 *scampo* : 14 *bianco* (II.6). Quest'ultima rima è, delle elencate, quella con la maggiore distanza tra i rimanti: quattro versi. Ma ecco: su quale sia il limite oltre il quale all'assonanza non può essere attribuito un valore rimico non ho le idee chiare: un caso come 5 *deriso* : 10 *vampiro* : 12 *sospiro*

(I.8), dove i versi terminanti con *deriso* e *vampiro* sono distanziati da cinque unità, ancora propenderei per la promozione; che negherei senz'altro alla coppia 3 *arretra* : 13 *demenza* (II.2), dove i versi sono dieci.

In ogni caso, non promuoverei a rime le assonanze tra parole con dittongo o iato e parole con nesso consonantico, come 6 *voi* : 8 *eroi* : 10 *risorti* (VII.4).

### III.

Assonanza tonica e consonanza. Promuoverei a valore rimico l'assonanza tonica quando essa si estenda alla consonante o al nesso consonantico: 2 *peccato* : 4 *pensate* (I.4), 6 *intento* : 9 *onniveggente* (I.6); la consonanza quando il segmento postonico abbia almeno due elementi: è il caso di 1 *mercurio* : 5 *contrario* (VI.9). Il criterio, si sarà inteso, è che lo scarto vocalico debba essere compensato da un apprezzabile corpo fonico intervocalico: il che porta a negare la promozione di assonanze del tipo 6 *sopra* : 10 *topo* (VI.4). Un caso come l'assonanza tonica 4 *denti* : 12 *pensamento* (I.3), però, pone il problema della distanza tra i due versi, che è di otto unità. Ora, non c'è dubbio che entro l'organismo della singola poesia di Salutz vadano considerati in rima due versi quando ci sia identità dei segmenti rimici, quale che sia la distanza che li separa, che può essere anche molto notevole: 3 *osceni* : 10 *seni* (II.3: sette versi), 2 *saprete* : 9 *tergete* (II.10: sette versi), 6 *giostra* : 14 *nostra* (VII.1: otto versi), 5 *aldilà* : 14 *orfanità* (V.5: nove versi). Ma quando si tratti (a) di rime imperfette, (b) di rime al mezzo e (c) di assonanze toniche e consonanze, attribuirei valore rimico alle combinazioni di versi la cui distanza non sia superiore a sette: dunque non considererei in rima 1 *parole* con 12 *posteriore* (: 14 *Orsa Maggiore*) in II.9, né 1 *fèlidi* con 12 *int. mustelide* in II.8. Nel caso di Salutz VII.4, tuttavia, considererei 13 *zero* in rima anche con 3 *cielo* (a dieci versi di distanza) in ragione del fatto che come antecedente di 13 *zero* non va considerato 3 *cielo* bensì il nesso 1 *pensiero* : 3 *cielo*.

### IV.

Venendo ad altre situazioni su cui occorre prendere delle decisioni preliminari, la prima – la più frequente – è quella che tocca le rime tronche che non siano in rima perfetta, per le quali la mia posizione è questa:

1. le tronche con la stessa tonica rimano anche quando ci siano delle estensioni consonantiche o semivocaliche: 1 *Midons* : 6 *so* (I.1), 1 *Midons* : 7 *voi* (II.1), 8 *ritornerà* : 11 *mai* (III.1), 4 *sic et hoc* : 7 *ho* (III.2), 1 *voi* : 3 *stop* (IV.5);
2. una tronca non rima con una piana assonante: 1 *vouldrez* : 3 *pianeta 5 mèta* (I.6), 10 *vita* : 12 *finita* : 13 *così* (V.6), 1 *ciò* : 3 *gola* (V.8), 1 *sareste* : 3 *che* (VI.4), 6

giù : 8 lume (VI.6), 7 qui : 8 mio : 11 Iddio : 14 io (VI.7), 1 stretto : 2 match : 3 abietto (VII.7);

3. le tronche irrelate, come ho anticipato, vanno comunque considerate terminazioni di verso marcate: 1 *binarietà* (I.7), 8 *tremò* (III.4), 1 *Midons* (IV.2), 3 *dà* (VI.2), *aldiquà* (VII.8).

Un caso particolare è quello che si verifica in *Salutz* V.7, di cui riporto i vv. 4-7:

Voi èffeta, voi alzati-e-cammina	
Minne mia brezza che	5
Mi sospiraste lieve e mattutina –	
Rorida poi carezza.	7

Qui sarei dell'idea di considerare sdrucchiolo il v. 5, valutando come ultima tonica quella su *brezza*. Si darebbe così una rima eccedente 5 *brezza che* : 7 *carezza*: una sorta di rima eccedente “franta”.

## V.

C'è il caso di una serie rimica che mi induce ad avanzare una proposta innovativa rispetto alla consueta attribuzione a un certo verso di una – una sola – funzione rimica. Si torni su *Salutz* I.4. Lo schema dei primi cinque versi può essere rappresentato così:

1	Non creder l'incredibile	S
2	Fu il solo sbaglio e peccato –	A
3	Graziosamente al vostro cielo e fiore	B
4	Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	(b)A
5	A come trasalisce	?

Vi si è giunti sulla base della promozione a rima di 2 *peccato* : 4 *pensate*. Il verso successivo, che suona «Bambino al caldo muschio e tana madre», ci pone un problema: non è dubbio che esso stabilisca un nesso rimico con il v. 4, ma è altrettanto certo che il nesso non può estendersi, a ritroso, a coinvolgere 2 *peccato*. Le regole che mi sono dato, cioè, promuovono a rima 2 *peccato* : 4 *pensate* e 4 *pensate* : 6 *madre*, non 2 *peccato* : 6 *madre*. Occorre dunque riconoscere al v. 4 la natura di verso ancipite, rimicamente anaforico nei confronti del v. 2, cataforico nei confronti del v. 6. La sua schematizzazione può dunque presentarsi così:

1	Non creder l'incredibile	S
2	Fu il solo sbaglio e peccato –	A
3	Graziosamente al vostro cielo e fiore	B
4	Quando pervenni – e il cuore, voi pensate	(b)A/C
5	A come trasalisce	?
6	Bambino al caldo muschio e tana madre	C

Il che significa che 4 *pensate* è al tempo stesso rima di riscontro rispetto a 2 *peccato* e rima d'attesa rispetto a 6 *madre*.

Diverso il caso di *Salutz* I.10, dove le mie regole portano a legare in una sola serie 3 *trapassate* : 5 *contrade* : 7 *madre*, giacché il rapporto *trapassate* : *madre* appartiene al caso 'combinazioni dal consonantismo asimmetrico in cui non si dia ripetizione di una consonante' promosse a rima dalla prossimità spazio/temporale.

Si obietterà che un solo episodio rende poco economica la mia proposta, che tuttavia mantengo, nell'ipotesi che essa possa rivelarsi funzionale in altri testi, giudiciani e non. Prendiamo il caso del mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*:

Ti libero la fronte dai ghiaccioli  
che raccogliesti traversando l'alte  
nebulose; hai le penne lacerate  
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo  
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole  
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano  
nel vicolo non sanno che sei qui.<sup>9</sup>

Isella, nel suo commento, scrive: «Quasi rimano 1-6 (*ghiaccioli* : *sole*; e fuori tonica anche 5 *nespolo* e 8 *vicolo*), 2-4 (*alte* : *soprassalti*)».<sup>10</sup> A me pare che la consistenza del nesso tra 1 *alte* e 4 *soprassalti* non sia più forte di quello che stringe 2 *alte* a 3 *lacerate*, mentre è molto debole la relazione fonica tra *lacerate* e *soprassalti*. Per cui si potrebbe considerare 2 *alte* come rima d'attesa ancipite, cui danno riscontro sia 3 *lacerate* sia 4 *soprassalti*, secondo questo schema:

Ti libero la fronte dai ghiaccioli	A
che raccogliesti traversando l'alte	B/C
nebulose; hai le penne lacerate	B
dai cicloni, ti desti a soprassalti.	C

<sup>9</sup> E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1996, pp. 103-104.

<sup>10</sup> Ivi, p. 103.

Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo	(d)S
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole	A
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano	S
nel vicolo non sanno che sei qui.	D

## VI.

C'è da dirimere, infine, una questione, per la quale prenderò come testo esemplare *Salutz I.5*:

1	Mi trattaste da cane –	A
2	Né di ciò posso tacere	B
3	Ma non voglio avermi a male	C
4	Se amore fu in cambio di pane –	A
5	E se ambivaste voi mostrare	C
6	L'arte vostra di sapere	B
7	Come reagisce l'animale	C
8	E agire poi per ottenere –	B
9	Benché più sottile scienza	D
10	È quando il cane fracassato	E
11	Si consola per coscienza	D
12	Dell'aver preso più che dato –	E
13	Il che per vostra inesperienza	D
14	Di me non sarà narrato.	E

In una considerazione sincronica, lo schema, sulla base delle regole sopra abbozzate, è quello segnato alla destra dei versi, dove la rima *A* è costituita dalla coppia 1 *cane* : 4 *pane*, e la rima *C* dalla terna 3 *male* : 5 *mostrare* : 7 *animale*. Questa configurazione, tuttavia, non esiste a priori, ma è il frutto di una serie di idee presuntive e di riassetamenti cognitivi che trovano, in diacronia, la loro risoluzione definitiva solo a testo concluso. Seguendo il farsi della poesia verso per verso, quello che il lettore esperisce può essere sintetizzato in questi momenti:

(a) il v. 3, in ragione della prossimità al v. 1, viene considerato come rima di riscontro ad esso; si presuppone, cioè, una relazione 1 *cane* RA : 3 *male* RR:

1	Mi trattaste da cane –	A
2	Né di ciò posso tacere	B
3	Ma non voglio avermi a male	A

(b) il v. 4 si rivela essere in rima perfetta con il v. 1. Questo indebolisce, ma non fa venir meno, la relazione 1 *cane* : 3 *male*. Si configura un assetto 1 *cane* RA : 3 *male* RR : 4 *pane* RE:

1	Mi trattaste da cane –	A
2	Né di ciò posso tacere	B
3	Ma non voglio avermi a male	A
4	Se amore fu in cambio di pane –	A

(c) il v. 5, nell'uscita *mostrare*, in ragione della “normale” assunzione a rima di segmenti differenziati dalla sola oscillazione /l/-r/, ci si manifesta in relazione con 3 *male*; il che fa venir meno la presunta appartenenza del v. 3 alla serie rimica che stringe solo, a questo punto, 1 *cane* : 4 *pane*;

1	Mi trattaste da cane –	A
2	Né di ciò posso tacere	B
3	Ma non voglio avermi a male	C
4	Se amore fu in cambio di pane –	A
5	E se ambivaste voi mostrare	C

(d) il v. 7, che ha in punta *animale*, si integra come rima d'eco nella terna aperta da 3 *male* : 5 *mostrare*:

1	Mi trattaste da cane –	A
2	Né di ciò posso tacere	B
3	Ma non voglio avermi a male	C
4	Se amore fu in cambio di pane –	A
5	E se ambivaste voi mostrare	C
6	L'arte vostra di sapere	B
7	Come reagisce l'animale	C

Resta il fatto che, come si è rivelata erronea la presunzione che 3 *male* rispondesse a 1 *cane*, così non possiamo essere certi che 5 *mostrare* non sia verso destinato ad avere un riscontro rimico pieno nei versi che seguono; il che sottrarrebbe il verso all'assimilazione rimica a 3 *male* : 7 *animale*. Giacché il proseguimento della lettura non dà conferma a questa ipotesi, lo schema di Salutz I.5 si può schematizzare nella formula data sopra.

Questo porta a un'indicazione operativa e a una riflessione metrico-cognitiva.

L'indicazione operativa è questa: un'uscita di verso che si presenti come variante fonica di una coppia o di una serie perfetta viene assimilata ad essa solo nel caso in

cui quell'uscita di verso non trovi una corrispondenza fonicamente perfetta. Scelgo come esempio *Salutz V.6*:

Quello io sia che in fuga fortunosa	
Un muro di salvezza avrà passato	
E alla scomposta torma	
Che d'inseguirlo cessa polverosa	4
A misurarla infine s'è voltato –	
Indenne temerario	
Il cuore tartassato	
Dal futile scappare confortando	8
E pur la fronte a tergido sudario:	
Ma intanto che la già vietata vita	
Calma tornando vuota gli riappare	
Meraviglia che in ciò non è finita –	12
Minne per voi così	
Servateci dal male.	

Il v. 3 reca in punta una parola, *torma*, che ci si presenta come in rima di riscontro a 1 *fortunosa*, con 4 *polverosa* in rima d'eco; ma la natura della sua relazione con la coppia *fortunosa* : *polverosa* ci induce a non escludere la possibilità che *torma* possa avere riscontro pieno nel corso del testo: nel qual caso essa verrebbe sottratta alla sua relazione con la coppia *fortunosa* : *polverosa* e si vedrebbe assegnata la funzione di rima d'attesa in una coppia (o serie) diversa: il che – ma se ne prende atto solo con la conclusione della lettura – non avviene.

Il seguito del testo ci presenta una situazione diversa. Al v. 6 *temerario* si pone senz'altro come rima d'eco in relazione a 2 *passato* : 5 *voltato*. Giunge poi un'ulteriore rima d'eco – perfetta, questa – con 7 *tartassato*, e una ulteriore rima d'eco – ma imperfetta – con 8 *confortando*. A questo punto lo schema ci si sta profilando come

1	Quello io sia che in fuga fortunosa	A
2	Un muro di salvezza avrà passato	B
3	E alla scomposta torma	A
4	Che d'inseguirlo cessa polverosa	A
5	A misurarla infine s'è voltato –	B
6	Indenne temerario	B
7	Il cuore tartassato	B
8	Dal futile scappare confortando	B

È uno schema, certo, assai sospetto, a causa dei quattro versi 5-8 monorimi. Ma ecco che con 9 *sudario* viene sottratto alla rima *B* il suo terzo elemento:

1	Quello io sia che in fuga fortunosa	A
2	Un muro di salvezza avrà passato	B
3	E alla scomposta torma	A
4	Che d'inseguirlo cessa polverosa	A
5	A misurarla infine s'è voltato –	B
6	Indenne temerario	C
7	Il cuore tartassato	B
8	Dal futile scappare confortando	B
9	E pur la fronte a tergido sudario	C

E dopo un verso, il decimo, privo di relazione rimica (per il momento), ecco che al mezzo del v. 11 trova riscontro 8 *confortando*; e lo schema si riconfigura così:

1	Quello io sia che in fuga fortunosa	A
2	Un muro di salvezza avrà passato	B
3	E alla scomposta torma	A
4	Che d'inseguirlo cessa polverosa	A
5	A misurarla infine s'è voltato –	B
6	Indenne temerario	C
7	Il cuore tartassato	B
8	Dal futile scappare confortando	E
9	E pur la fronte a tergido sudario:	C
10	Ma intanto che la già vietata vita	?
11	Calma tornando vuota gli riappare	(e)?

Dei tre versi conclusivi, due – il dodicesimo e il quattordicesimo – danno riscontro rispettivamente al decimo e al dodicesimo; il terzo, in tredicesima posizione, è tronco irrelato:

1	Quello io sia che in fuga fortunosa	A
2	Un muro di salvezza avrà passato	B
3	E alla scomposta torma	A
4	Che d'inseguirlo cessa polverosa	A
5	A misurarla infine s'è voltato –	B
6	Indenne temerario	C
7	Il cuore tartassato	B
8	Dal futile scappare confortando	D
9	E pur la fronte a tergido sudario:	C
10	Ma intanto che la già vietata vita	E
11	Calma tornando vuota gli riappare	(d)F
12	Meraviglia che in ciò non è finita –	E
13	Minne per voi così	T
14	Servateci dal male	F

Fin qui, dicevo, sul piano operativo, quello che dovrebbe portarci a determinare quale sia lo schema metrico di una poesia di *Salutz*. Ma accennavo a una riflessione metrico-cognitiva, che varrà come conclusione, per oggi. Quel che mi chiedo è: la determinazione cui si arriva attraverso un processo come quelli esemplificati oblitera *in toto* le configurazioni ipotizzate e smentite nell'esperienza della lettura? Ci si può chiedere, insomma, se a esperienza conclusa noi non conserviamo memoria di ciò che ha pur avuto una sua realtà, per quanto temporanea: di ciò, intendo, che nel corso del testo, è *stato*. In questo caso l'impressione del testo nella nostra coscienza risulterebbe dalla sovrapposizione di ciò che il testo è a ciò che è stato temporaneamente, ovvero di ciò che *si è temporaneamente pensato che fosse*. Questo non vale, evidentemente, solo per *Salutz*, ma per tutti i testi in metrica libera. Intendo riprendere questo tema in un'altra occasione, cioè in un altro convegno.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Ho dato seguito (in parte) allo scritto presente intervenendo al convegno *L'ultimo Giudici (1986-1999). Giornate di studio a cent'anni dalla nascita* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4-5 ottobre 2024) con *Altre considerazioni sulla rima in 'Salutz'*.

## *Metafisiche del Riflusso. Campanella personaggio in Fortezza*

Riccardo Donati

### *I. Erotia/eresia*

«Devo fare attenzione a non riprendere involontariamente immagini da *Salutz* – libro che non oso riaprire o, più semplicemente, che non ho alcun desiderio di riaprire», annota Giovanni Giudici alla data del 24 gennaio 1989 nella sua agenda da tavolo, la prima non “destinata al fuoco”, per dirla con le sue stesse parole, giacché come noto quelle del ventennio 1967-1988 finirono sacrificate al suo *furor* incendiario.<sup>1</sup> Il progetto di *Fortezza* nasce dunque da un proposito di distacco persino marcato rispetto alla raccolta einaudiana del 1986. Se in *Salutz* domina la fenomenologia ironico-conflittuale delle pene d’amore, e l’esercizio poetico è affidato a un travestimento da cantore-cavaliere,<sup>2</sup> il *leit motiv* è adesso costituito dalle vicissitudini di un anonimo prigioniero internato in un’imprecisata casa di pena. Stante il persistere di una condizione psichicamente coartata, si assiste dunque, a questa altezza della produzione d’autore, al significativo transito dalle passioni di erotia alla *passio* di eresia.

Giacché Giudici fu sempre un vigile indagatore delle contingenze socio-politiche, è lecito supporre che il contesto d’epoca abbia giocato un ruolo in tale passaggio. La faglia del 1989, una fase di trapasso e smarrimento in cui l’edificio della società postbellica, in Europa, si sfalda e si inabissa, col tramonto delle social-democrazie uscite dalla Seconda Guerra Mondiale e il dilagare del cosiddetto Riflusso nel privato, determina un senso di accerchiamento oltre che di fallimento storico irredimibile. Cattiva coscienza, individualismo dogmatico, spensieratezza acritica sono i dominatori del momento. È in questo giro d’orizzonte che va inserito il progetto di *Fortezza*

<sup>1</sup> Agenda 1989, inedita, conservata presso l’Archivio Giovanni Giudici, Centro Apice, Università degli Studi di Milano. Desidero ringraziare qui la Direzione del Centro, nella persona di Claudia Piergigli, per aver agevolato le mie ricerche sulle carte d’autore; la mia gratitudine va anche a Laura Neri, Giuseppe Carrara, Stefano Ghidinelli, Elisa Gambaro. La frase sulle agende destinate al fuoco è in G. Giudici, *A lezione da Giovanni Giudici*, «Poesia», 1, 10, Ottobre 1988, p. 7.

<sup>2</sup> Cfr. L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica ed ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2018, pp. 133-147.

o, per riprenderne il primitivo titolo, di *Tordesillas*, una «lunga sequenza di colpa, di cattività e di prigionia» come annotato alla data dell'11 settembre nella solita Agenda 1989. Subordinati, ma collegati per più ragioni al cantiere principale, sono i testi di *Frate Tommaso*, che saranno oggetto del mio saggio. La prima edizione della silloge reca un'avvertenza in cui si informa il lettore del fatto che la conclusiva sequenza campanelliana origina da un'«occasionale proiezione e complemento» della centrale sezione eponima.<sup>3</sup> Definendola «occasionale» il poeta intende forse sottolineare la circostanza specifica da cui è nata: la collaborazione col pittore bergamasco Vittorio Bellini per la cartella di incisioni *Perché di tutti più, al buio, gelato tremo?*, uscita nel marzo 1989 dai torchi della Tipografia Sociale di Monza. Complementare, anche, la definisce, in quanto in prima battuta il suo intervento non doveva consistere in una prova poetica, bensì in un «semplice commento in prosa».<sup>4</sup>

Ora, per quale motivo Giudici opta, in ultima istanza, per l'opzione lirica? Forse per la conferma, o la rivelazione, di una sua intima vicinanza col reo di Sant'Elmo? Forse perché, intendo dire, lo Stilese gli appare come un personaggio affine, fraterno, a lui congiunto da una medesima condizione di minorità? Prendo le mosse da quest'ultima congettura per poi azzardare qualche ipotesi circa il motivo per cui la serie campanelliana non solo si colloca felicemente nel progetto di *Fortezza*, ma si dimostra anche intimamente consentanea all'ethos autoriale che informa la silloge mondadoriana.

## II. *L'arte della persuasione poetica*

Vale la pena innanzitutto ricordare che Tommaso Campanella vanta alcuni ammiratori d'eccezione tra gli autori del secolo scorso: da Corrado Alvaro, che ne propone una cretomazia nel 1935, ad Alberto Savinio, il quale nel 1944 per i tipi di Colombo

<sup>3</sup> G. Giudici, *Fortezza*, Mondadori, Milano 1990, s.n.p.

<sup>4</sup> «Questa serie di sei poesie, su motivi della vita e dell'opera di Tommaso Campanella, ha accompagnato una delle tre cartelle di incisioni di Vittorio Bellini ispirate a tre grandi figure del nostro passato: Jacopone da Todi, Michelangelo e lo stesso Campanella. Bellini mi aveva commissionato, in verità, un semplice commento in prosa; ma poiché dall'occasione sono nati invece questi versi, essi devono intendersi dedicati all'amico e all'Artista» (G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. M. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, p. 920). Le altre due cartelle realizzate dal pittore bergamasco, pubblicate sempre dai tipi della Tipografia Sociale di Monza, sono *Que farai fra Jacovone?* (1985, con uno scritto di V. Consolo) e *Come può esser ch'io non sia più mio?* (con uno scritto di C. Bo, 1986).

firma la prefazione alla *Città del Sole*.<sup>5</sup> Nel secondo Novecento lo tengono per maestro due personalità di rilievo della nostra letteratura di cui pure il 2024 ha festeggiato il centenario: Paolo Volponi e Francesco Leonetti. Come il coetaneo Giovanni, i due scrittori sono cresciuti durante il Ventennio, e al pari di lui hanno assistito alla parabola ascendente dell'alienazione produttivistica, avversando nelle loro opere l'indiscriminato sviluppo del neocapitalismo postbellico. Subito il pensiero corre all'"ingegner Adriano", al suo sogno di umanesimo industriale.<sup>6</sup> Muovendo lungo la linea che unisce i quattro a Campanella ecco emergere un sesto profilo: quello del copywriter vicino di scrivania di Giovanni a Milano, ossia Franco Fortini, da sempre attento e partecipe lettore della poesia etica e speculativa dello Stilese. A chiudere questa stella a sette punte provvede poi lo stesso Vittorio Bellini, in quel medesimo giro d'anni impiegato presso la Direzione Pubblicità e Stampa olivettiana.<sup>7</sup> Ma su questo cortocircuito tra campioni del Novecento italiano tornerò in conclusione.

Intanto: chi è Campanella, per Giudici? Da ciò che i testi, e i materiali preparatori, lasciano intendere, il poeta ligure non aderisce al mito del gigante isolato, del Grande Calabrese campione della *libertas philosophandi* costretto nelle carceri napoletane, né al mito romantico-risorgimentale del sognatore solitario e profeta inascoltato di una nuova Italia. Al pari degli altri anonimi personaggi di *Fortezza*, il frate calabrese è ai suoi occhi *in primis* un prigioniero, vessato e brutalizzato, *tantillum vermicolum sepultum*, come egli stesso si qualifica nell'epistola a Papa Paolo V del 1 dicembre 1617, eppure reattivo, indomito, resistente. Un *captivus* e, soprattutto, un poeta. Perché, teniamolo presente, nel sintagma "Frate Tommaso" l'apposizione, oltre che una qualifica religiosa, è anche un'indicazione di prossimità e familiarità: frate/fratello, *mon semblable, mon frère!*, a dirla con Baudelaire ed Eliot.

Vero è, come notato da Rodolfo Zucco, che il processo di identificazione con carcerati e suppliziati "storici" era già implicito nei versi precedenti,<sup>8</sup> e tuttavia sottolineerei il fatto che Campanella sia l'unico, tra i reclusi nella *Fortezza* di carta eretta da Giudici, a risultare in possesso di un nome e di un cognome. Tra i milioni di volti oscuri e cancellati dalla storia, in mezzo alle moltitudini che l'omertà dei secoli ha inghiottito, Tommaso solo resta. Dopo quattrocento anni la sua voce con-

<sup>5</sup> Cfr. A. Savinio, *[Tommaso Campanella]* in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, introduzione di L. Sciascia e F. De Maria, Bompiani, Milano 1989, pp. 25-33.

<sup>6</sup> Cfr. G. Lupo, *La letteratura al tempo di Adriano Olivetti*, Edizioni di Comunità, Roma, 2016.

<sup>7</sup> Cfr. F. Rutoli, *Frate Tommaso nella Fortezza di Giovanni Giudici*, in A. Cerbo (a cura di), *Pensiero e immagini. Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2001, p. 269 nota 5.

<sup>8</sup> Cfr. gli apparati di R. Zucco in Giudici, *I versi della vita* cit., p. 1694.

tinua a imporsi sulla furia distruttiva del tempo e sull'arroganza prevaricatrice del potere. Questa condizione di fratellanza nel comune esercizio della poesia spiega forse perché nella *fictio* poetica l'io lirico gli si rivolga, secondo l'uso spagnolesco e meridionale, con il "voi", salvo poi passare, come nota Laura Neri, «senza soluzione di continuità» al noi,<sup>9</sup> così certificando ciò che Marco Forti, allora direttore della Collana mondadoriana dello "Specchio", aveva osservato nella bandella della silloge, parlando di «istanza autoidentificativa».<sup>10</sup>

La pertinacia anti-oscurantista dimostrata dall'autore della *Città del sole* e insieme l'"innocenza" di cui il suo pensiero, la sua parola e la sua stessa vita offrono testimonianza costituiscono le ragioni che probabilmente hanno favorito l'imporsi di tale istanza. Innocenza qui significa attenzione, tenacia e indipendenza nel conseguimento della virtù, e al pari tempo imprudenza, inettitudine, disequilibrio. Giudici non è così ingenuo da ritenerla una condizione più che umana, celestiale, né tanto superbo da includersi nel novero dei puri di cuore. In tal senso vede giusto Simona Morando quando parla di «una mistica senza vera beatitudine»,<sup>11</sup> dove si intenda la nozione di Beatitudine nel senso propriamente neotestamentario del *Discorso della montagna*.

Ma c'è un ulteriore aspetto, credo, da tenere in considerazione nel formulare ipotesi circa la fascinazione di Giudici nei confronti di Campanella. Alludo alla centralità, nell'opera del filosofo-poeta, dell'immaginazione come facoltà motrice di senso, vitalmente inquieta sebbene nient'affatto sganciata dai rigori, e dai furori, della *ratio*. Si tratta di un dato culturale ancora attuale nel Novecento, solo che si pensi a Wallace Stevens, alla sua concezione del gesto poetico inteso come «una violenza interna che ci protegge da una violenza esterna», se in ogni verso agisce la potenza dell'«immaginazione che si oppone alla pressione del reale».<sup>12</sup> Opporsi, resistere alla pressione: altro modo di definire quella virtù cardinale, la *Fortezza*, da cui prende il nome uno dei virtuosi magistrati che reggono la città eliacca sognata da Tommaso.

<sup>9</sup> Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo* cit., p. 171.

<sup>10</sup> Giudici, *Fortezza* cit. Dal canto suo Giulio Ferroni parla di una «serie di dislocazioni di se stesso, che fa cose che lui farebbe e non farebbe, che non osa né oserebbe confessare: un personaggio sognato o immaginato, letterario o reale, collocato in un altro tempo o in un altro spazio» (G. Ferroni, G. *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano 2013, p. 77).

<sup>11</sup> S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto, Udine 2001, p. 119.

<sup>12</sup> W. Stevens, *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e l'immaginazione*, a cura di M. Bacigalupo, traduzione di G. Scatasta, ES, Milano 2018, p. 39.

### III. Sol pianto rimbombando il ferro e 'l sasso

È giunto il momento di accostarsi ai versi di *Frate Tommaso*. La ricca intertestualità campanelliana di cui la sequenza lirica è tramata è già stata ben scandagliata, a suo tempo, da Beatrice Bartolomeo.<sup>13</sup> Mi limito ad aggiungere, anche sulla base degli avantesti, che le reminiscenze operanti nei componimenti non si limitano alla sola produzione di Settimontano Squilla. La penna di Giudici spazia entro un campionario assai più vasto: da un lato recupera la memoria dei salmi davidici con cui lo stesso frate gioca ad intarsio,<sup>14</sup> dall'altro attinge al serbatoio della tradizione italiana e non,<sup>15</sup> con echi che vanno dalla triangolazione Dante-Campanella-Saba cui si accenna nell'Agenda (1 febbraio) al Montale del *Sogno del prigioniero*.

Da aggiungere poi due dati che sempre il superstite diario del 1989 fa emergere e che mi pare meritino di essere valorizzati. Il primo conferma che la genesi della sezione eponima, *Fortezza*, si sovrappone a quella di *Frate Tommaso*, cosa che di per sé certifica la natura non accessoria della sequenza finale. Alludo in particolare al ripetersi di alcune immagini, e tra queste, in primo luogo, quella dell'architettura carceraria del panopticon, forse eco di attente letture foucaultiane. Un'altra presenza che trova spazio in più luoghi dell'Agenda è costituita da un non meglio precisato membro della famiglia pontificia – identificabile, si è ipotizzato, col campanelliano monsignor Antonio Querengo – che l'io lirico apostrofa in *Ha poco tempo, lo so, Monsignore*, testo n. 35 della silloge datato luglio 1989, dunque posteriore di quattro mesi, perlomeno nella sua stesura finale, alle sei liriche in esame. O, ancora, penso al tema, anch'esso ricorrente negli appunti diaristici, della faccia nascosta della luna, oggetto astronomico squisitamente secentesco qui declinato anche nel senso astrologico del corpo celeste inconfondibile, oscuro, funesto. Dal punto di vista del metodo, questi intrecci e ritorni tra parti della raccolta confermano una peculiare consuetudine compositiva di Giudici, estensore di notazioni in prosa che diventano prima ossessioni rintoccanti, poi suoni fatti rimbalzare, con calcolati effetti di traiettoria, nella camera d'eco dei versi.

L'altro aspetto di cui l'agenda scampata al fuoco ci dà conferma riguarda le fitte pagine di appunti specificamente riservati a Campanella nei giorni che vanno dal 27

<sup>13</sup> Cfr. B. Bartolomeo, *Giudici e Campanella. Lettura di «Ha poco tempo, lo so, Monsignore»*, «Studi Novecenteschi», giugno-dicembre 1993, 20, 45/46, giugno-dicembre 1993, pp. 153-170.

<sup>14</sup> Cfr. G. Ernst, *Tommaso Campanella*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 39.

<sup>15</sup> Come l'autore dichiara ad Alberto Bertoni, «non si può continuare a scrivere versi per più di cinquant'anni senza utilizzare spontaneamente la sterminata memoria retorica della tradizione letteraria» (A. Bertoni, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Book, Castel Maggiore 2001, p. 155).

gennaio al 1 febbraio. Non mi soffermo in questa sede su un dato già studiato da Lisa Cardamuro, che per questi testi ha fornito un'utile tabella genetica di tipo comparativo.<sup>16</sup> Mi limito a rilevare come la genesi di *Frate Tommaso* promani dall'incrocio di due fonti: la voce "Campanella, Tommaso" tolta dal xvii tomo del "Dizionario Biografico degli Italiani" (1974), che Giudici sintetizza nelle pagine occupate dai giorni 27-29 gennaio, e l'edizione mondadoriana di *Tutte le opere*, da cui vengono prelevati, con tanto di scrupolosa trascrizione dei numeri di pagina, i versi trascritti nei giorni 30 gennaio-1 febbraio. Se ne conclude che il Campanella di Giudici coincide *in toto* con quello di Luigi Firpo, lo studioso torinese estensore della voce enciclopedica nonché curatore dell'*opera omnia* a metà anni Cinquanta.<sup>17</sup>

Ma, soprattutto, questi materiali preparatori dimostrano l'intenzione di costruire la serie per tappe esemplari lungo l'intera vita del filosofo-poeta, secondo una parabola comparabile con quella tracciata in *Da Fante*, lirica autobiografica in dialetto collocata nella proemiale sezione *Memoria*, che a mio avviso costituisce non solo uno dei picchi lirici dell'intera raccolta ma la sua pietra angolare, anche per il dominante motivo d'una colpa irredimibile, oscura, che l'io è chiamato a scontare più che a espiare. Laddove nella sezione *Fortezza* non si dà una successione lineare di fatti e vicende, *Frate Tommaso* si presenta invece come un micro-romanzo biografico, aperto dalla rampogna che il giovane indisciplinato Campanella riceve da un arcigno lettore del convento dell'Annunziata di Nicastro e chiuso dall'immagine dell'anziano frate finalmente liberato dai ceppi che lo inchiodavano a terra. La serie delinea così le tappe esemplari della "vita di un uomo".

D'altro canto, nel sempre equilibrato opificio creativo di Giudici, la spinta dinamica del verso interviene a conferire elasticità poetica alla troppo rigida scansione narrativa prefigurata dalle annotazioni preliminari. Le ventidue carte che testimoniano le stesure dattiloscritte della sequenza, conservate nella cartella *Fortezza* dell'Archivio Giovanni Giudici,<sup>18</sup> evidenziano come il movimento espressivo promani, sì, da un nucleo di eventi dati, ma poi il metro, propagandosi e irradiandosi a ondate, per incalzanti tentativi di messa a punto delle strategie retoriche e sintattiche adottate, determini una progressiva caduta dei raccordi narrativi-esplicativi a vantaggio della forza icastica delle immagini. Studiare i sei testi alla luce delle soluzioni pro-

<sup>16</sup> Cfr. L. Cadamuro, «*Da un foglio di lavoro*»: tra le carte di *Fortezza*, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 140-142.

<sup>17</sup> Mi riferisco naturalmente al classico T. Campanella, *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, Mondadori, Milano 1954.

<sup>18</sup> Questi fogli autografi, sciolti e non numerati, saranno richiamati in nota con la dicitura f.n.n. e un numero tra quadre che corrisponde alla posizione del foglio all'interno della cartella *Fortezza*.

gressivamente conquistate dal poeta consente da un lato di cogliere la rastremazione del dettato e la disarticolazione della perfetta compattezza del senso conseguite da Giudici, dall'altro di apprezzare il processo che conduce al progressivo sacrificio dei nessi storico-biografici a vantaggio delle urgenze ritmiche – «maxime non guastare il ritmo», raccomanda a sé stesso Giovanni nell'Agenda 1989 (4 gennaio),<sup>19</sup> anche in questo forse memore della lezione di Campanella, secondo il quale l'azione percussiva della comunicazione in versi riesce a ravvivare, per forza di ritmo, lo *spiritus* sopito dei contemporanei: ciò che nella *Poëtica* viene chiamata *magia vocalis*, il potere incantatorio della parola.

Vale la pena passarli ora rapidamente in rassegna, i sei testi, cercando di coglierne alcuni aspetti salienti. Nel testo I, tramite un'apostrofe diretta al protagonista – il cui nome è geminato, con esiti, più che di rampogna, di minaccia – Tommaso fa il suo ingresso in scena da novizio, allievo adolescente del collegio bacchettato da uno zelante confratello che ne stigmatizza la verve polemica e la mancata sottomissione ai dogmi aristotelico-tomistici. Il riferimento astrologico al v. 2 già introduce il tema cosmico, poi chiamato in causa attraverso l'immagine della «funesta luna» (v. 9), il volto celato della notte divenuto figura di un destino avverso che incombe, senza che ci sia modo di stornarlo. Con il «ci» del verso 10 si ha il primo esplicito apparenamento tra Giovanni e il suo personaggio, all'insegna di un'ambivalente innocenza, definita «dura» (v. 13), sia perché comporta una stortura esistenziale da scontare vivendo, giacché lungi dal salvare il soggetto gli “apparecchia disastri”, sia perché ostinata, pervicace, non remissiva.

Nel testo II, il più teatrale della serie, è il prigioniero stesso a prendere la parola: i primi quattro versi echeggiano l'ecolalia cui Tommaso fa ricorso per resistere agli interrogatori snervanti e alle torture reiterate.<sup>20</sup> Si evoca qui un cavillo giuridico: fingersi folle era il solo modo per scampare, nei processi di eresia, alla sentenza di

<sup>19</sup> Rinvio qui al prezioso studio sulla progressiva rarefazione dell'uso interpuntivo nel Giudici degli anni Ottanta di L. Cadamuro, *Punteggiatura del silenzio in Fortezza di Giovanni Giudici* in G. M. Schneider, M. C. Janner, B. Élie (eds.), *Vox & Silentium. Études de linguistique et littérature romanes - Studi di linguistica e letteratura romanza - Estudios de lingüística y literatura románicas*, Peter Lang, Berne 2015, pp. 181-196. Quanto alla lingua, il percorso evolutivo dei componimenti è ben testimoniato dai fogli [10], [11], [18], dove si riscontra il passaggio da un «Si truova» a un «troverà» che affievolisce la voce secentesca (e dunque l'intento mimetico) a vantaggio di quella attualizzante dello scrivente.

<sup>20</sup> La “follia” delle parole campanelliane è in realtà un acuto gioco con reminiscenze culturali tese a sbeffeggiare i torturatori; come ricorda Fiammetta Rutoli, quella dei dieci cavalli è «un'immagine che dal mito classico si piega alla significazione cristiana, trapassando da Parmenide a Platone ai Padri della Chiesa sino alla quadriga di cavalli bianchi simbolo campanelliano dell'Ordine domenicano e della sua missione riformatrice» (F. Rutoli, *Frate Tommaso nella Fortezza di Giovanni Giudici* cit., p. 259).

morte. Ma c'è di più. Simulando la pazzia per quattordici mesi, il poeta *excruciat* sceglie di «preservare, con la vita, il messaggio profetico di cui è portatore».<sup>21</sup> Giudici inscena dunque qui una parola “falsa” impiegata non come manifestazione di malafede che intorbida l'animo, ma come strumento atto “a far gran bene” (v. 5). La prova di astuzia e tenacia che sottrae Tommaso al patibolo è un'esperienza fisica estrema: il ridere sfrenato del v. 10 («un ridere, un ridere»), più che la simulata ilarità del finto folle, richiama gli strumenti di tortura, quelle catene e quei ferri che, scrive Settimontano Squilla, nello straziargli le carni “si ridono” di lui.<sup>22</sup>

I versi oranti che aprono il testo III mettono a fuoco un aspetto psicologico decisivo del prigioniero: l'alto senso della sua predestinazione. Il topos del ritratto, con ripresa di dettagli fisici e somatici tolti da una cronaca calabrese d'epoca,<sup>23</sup> evoca l'idea che il recluso ha di sé come figura prometeica ovvero cristologica. Fatto a immagine del Creatore, il frate legge nei dettagli più ributtanti del suo corpo – la verruca, i denti radi, la faccia pallida, i sette bozzoli sulla testa – i “segni” (v. 8) del suo esemplare destino profetico, le impronte della causa veritativa che la sua parola serve. Il verso poi cassato «Disse il poeta e qui anch'io», riferito alla pari bellezza di un rospo e di un arcangelo agli occhi di Dio,<sup>24</sup> accentuava l'identificazione con Tommaso, ed è stato forse espunto non tanto per attenuare questa sovrapposizione quanto, credo, per ragioni ritmiche.

Con il testo IV la voce poetica, di nuovo indistinguibile da quella del personaggio, si interroga sul tempo senza durata in cui Tommaso giace prigioniero nelle segrete napoletane. Quel Caucaso dove ai gemiti della carne martoriata – dalla fame, dal fettore, dai morsi dei topi – si unisce uno scrutare lugubrememente nel vuoto, è rappresentato giocando sulla contrapposizione tra luce e tenebre, forse con implicito richiamo al tema mistico dell'innalzarsi del peccatore dalla cavità sotterranea in cui è sepolto, su su verso le cose celesti. Gli ultimi due versi alludono alla face interiore dello spirito che per sua natura, sostenevano i sensisti, gode dell'abbraccio dei raggi solari; ma vedrei qui anche l'insorgere del tema dell'invasione del desiderio, che connoterà poi in senso vitalmente erotico la lirica successiva.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ernst, *Tommaso Campanella* cit., p. 75.

<sup>22</sup> Cfr. ad es. «i ferri, c'ho d'intorno, / ridonsi e fanmi scorno» della Canzone 72, Madrigale 1. L'asciugatura del dettaglio cruento voluta da Giudici è testimoniata, nelle stesure dattiloscritte, dal sacrificio dell'esattezza nomenclatoria circa gli strumenti di tortura adoperati a danno del reo: corda, polledro...: «Alla corda al polledro incatenato / Al tavolo dei tormenti», variante che diventerà poi «Inchiodato al giaciglio dei tormenti». La si legge al f.n.n. [12].

<sup>23</sup> Cfr. Firpo, *Introduzione* a Campanella, *Tutte le opere* cit., p. IV.

<sup>24</sup> Così nel f.n.n. [9].

<sup>25</sup> «Dunque da ciò tanto disio di sole? / Dunque da ciò tanto disio di caldo?» è la variante sperimentata nel f.n.n. [17]. Poi: «Tanto disio di sole dunque veniva da ciò / Dunque così si

Nel testo v, il silenzioso cerimoniale del dare e del ricevere il frutto proibito implica un cedimento alla dolce pressione di eros, qui caricata di simbolismi squisiti attraverso l'evocazione degli «oziosi versi d'amore dettati per compiacere [i] compagni di prigionia», come Giudici annota, con tanto di sottolineatura, nell'Agenda 1989 (28 gennaio). Il richiamo è alla rima 146 di Settimontano Squilla, *Sonetto fatto sopra un presente di pere mandate all'autore dalla sua donna, le quali erano tocche dalli denti di quella*. Il convegno d'amore per interposto pomo, di valore tra il semantico e l'organico, consente una forma di comunione sensuosa e sensuale con la donna che ne è latrice, una montaliana occasione di sogno ed evasione dalla "morta gora" in cui l'io giace prigioniero. Lo testimoniano sia l'immagine del muro "spartito", abbattuto da Amore, sia quella della chiave che gira nella toppa, in cui si saldano allusione erotica ed allusione carceraria:<sup>26</sup> erotia ed eresia si toccano e confondono.

Il testo vi chiude la sequenza, e l'intera silloge, sotto il segno dell'avvenuta liberazione del frate. È sicuramente dalle pagine di Firpo che Giudici trae la suggestione del vecchio Campanella come «pingue, ammalato, che esce festevolmente alla campagna, getta in aria il berretto e lo rincorre, insegue i voli degli uccelli, con fanciullesca, commovente letizia respira l'aria libera».<sup>27</sup> Qui, più che altrove, anche in ragione della rete di rispondenze riscontrabile con la già citata lirica dialettale *Da Fante*, l'identificazione del sé con l'innocente, anziano frate è esplicita. L'età avanzata e le sofferenze patite non frenano gli spiriti mobili, guizzanti e svolazzanti del filosofo-poeta, che non ha ceduto alla disperazione e al torpore della mente solo perché sorretto dalla inesausta sete di quello che lui stesso chiama lo *scoprimiento stupendo* del mondo. Ricorre qui la metafora, di derivazione scritturale e neoplatonica, del volo, del balzo aereo e leggero, dell'innalzarsi da terra come liberazione dalla materia, occasione di elevazione morale e spirituale. Dopo ventisette anni di desolazione, la consolazione viene dalla gioia di transumanare, trapassando nelle cose e nella sostanza cromatica stessa del mondo (il verde, l'azzurro, la scacchiera dell'abito). Le prove dattiloscritte recano testimonianza del ritorno, qui, del tema del

spiega tanto disio di caldo», che infine diventa «Dunque però tanto disio di sole / Tanto disio di caldo», con ellissi dei connettivi logici che rastrema il discorso ma lascia intatto il senso e il valore dell'arte della persuasione poetica.

<sup>26</sup> Stesura f.n.n. [18]: «Dono di verde dono / Segnato dai denti di lei / Umidi ancora frutti dell'umore / Che il bacio illanguidisce a voi recati / Trafuganti e maturi / Amore viene e va trapassa i muri / Sogna e più non è solo il suo dormire / Sanò le vostre piaghe / L'acqua che a voi stillava dal giardino / Pronto alla vostra chiave».

<sup>27</sup> Firpo, *Introduzione* cit., p. LXI. «Detta messa e recitato l'offizio»; «Dopo aver detto messa e recitato l'offizio»: le varianti cassate di cui recano testimonianza i fogli n.n. [21] e [22].

ridere a crepelle, poi cassato.<sup>28</sup> L'idea era probabilmente quella di riprendere l'immagine spostandola di senso: non più la derisione inflitta dagli strumenti di tortura del testo II, ma il ridere abbandonato di chi, tornato fanciullo, può finalmente vivere in ispirata connessione con la verità divina. Notevole nel testo l'abile crescendo che culmina nella citazione del salmo davidico in clausola (Salmo 112/111), dove il grido accorato del *giusto*, «Ma il desiderio degli empi fallisce», modificato in «perché fallisce il desiderio degli empi», conclude l'intera silloge su un pronunciamento, o forse su un presagio, di affrancamento dal male, dall'incontro col quale è dato uscire, come Giudici stesso scrive nell'introduzione agli *Esercizi ignaziani*, «fortificato, ossia *confortato*».<sup>29</sup> «L'uomo è così libero che, se non vuole, non viene vinto da nessun tormento e morte», aveva glossato Campanella negli *Astrologicorum*.<sup>30</sup>

#### *IV. Il secolo futuro giudicherà di noi, perch' il presente sempre crucifige i suoi benefattori*

Dunque, e per concludere: cosa lega l'anima affannata e inquieta di Giovanni al focoso e battagliero, e nondimeno contemplativo e immaginoso, frate di Stilo? Direi la scelta di esprimersi in controcanto, con voce inquieta, angosciata, eretica. Nella nota di accompagnamento a *Fortezza* Giudici dedica la sezione a Vittorio Bellini,<sup>31</sup> l'autore delle incisioni cui la sua penna aveva reagito. Tuttavia, il dattiloscritto preparatorio di *Frate Tommaso* conservato presso l'Archivio Apice reca un'altra dedica, aggiunta a penna in calce al sesto testo: «A Carla, in ricordo di tutto».<sup>32</sup> Carla è Carla Ferro, nata a Le Grazie nel 1927 e ivi scomparsa a 96 anni il 9 aprile 2024, nel centenario dell'amico Giovanni. Donna di teatro, cultrice del dialetto ligure, Carla Ferro fu staffetta partigiana in Valle Stura, figura eminente della resistenza ligure. In quel "tutto" della dedica a Carla è forse lecito ravvisare la celebrazione della scelta resistenziale di chi non si piegò all'ortodossia nazi-fascista, e il riconoscimento ammirato per la *fortitudo* di una donna indomita. Più tardi, l'aspirazione a realizzare un'industria non alienata da parte dei chierici olivettiani volle essere un tentativo di immaginare un'alternativa ai feroci *diktat* dell'età della mercificazione selvaggia. Volponi ne scrive in un articolo del 1976 intitolato *Adriano, un eretico del*

<sup>28</sup> «Un ridere ma quanto / Diverso dai duri tempi – / Un ridere da morire» (f.n.n. [20]).

<sup>29</sup> Giudici, *Gli «Esercizi spirituali» come testo poetico*, introduzione a I. De Loyola, *Esercizi spirituali*, traduzione e introduzione di G. Giudici, Mondadori, Milano, 1984, p. 10.

<sup>30</sup> Citato in Ernst, *Tommaso Campanella* cit., p. 181.

<sup>31</sup> Cfr. Giudici, *I versi della vita* cit., p. 920.

<sup>32</sup> F.n.n. [6].

*capitalismo*, dove riflette sull'eresia dell'"ingegner Adriano", grande disturbatore del produttivismo predatorio.<sup>33</sup> Altrove l'autore di *Corporale* definirà Campanella e Bruno «personaggi dell'eresia non letteraria»,<sup>34</sup> raccontando di aver discusso a lungo delle loro figure con Olivetti in persona.<sup>35</sup> Sul finire degli anni Ottanta, in un'epoca carente di moventi ideali e al tramonto di quelle speranze e passioni novecentesche che, con tutte le loro contraddizioni e conflittualità, avevano saputo mostrare una certa vitalità, Giudici dovette restare colpito dall'estrema attualità dell'utopista domenicano. A tal proposito val la pena ricordare che, proprio nei giorni in cui andava elaborando *Fortezza*, in un articolo intitolato *L'integralismo*, il futuro autore di *Eresia della sera* contestava il prevalere di

un modo di intendere la politica sempre più secolarizzato, sempre più avulso dalle grandi istanze e speranze ideali che avevano a suo tempo accompagnato l'uscita del nostro paese dalla guerra e dal fascismo e che oggi vediamo avvilita a quella specie di "reaganismo dei poveri" che distingue la realtà socio-culturale italiana [...] all'insegna dei consumi facili e dell'allegria finanza pubblica, di un demotivato e devastato mondo giovanile [...] e dove la preoccupazione principale del regime (si: regime!) al potere sembra essere, anche a costo delle più perverse alleanze, emarginare (anzi cancellare dalla mappa politica!) l'unico partito che ancora tenga vive la volontà e la speranza di un assetto sociale più umano e non (come il presente) fondato sull'incoraggiamento all'indifferenza, al cinismo, all'empietà.<sup>36</sup>

Il Partito in questione è il PCI, «il solo oggi partito "religioso"», prosegue dalle colonne del quotidiano fondato da Gramsci, «nel senso etimologico della parola latina *religio* ossia "legame", denominatore ideale comune di una pluralità di individui,

<sup>33</sup> Cfr. P. Volponi, *Romanzi e Prose 2: Il sipario ducale; Il pianeta irritabile; Il lanciatore di giavellotto; Prose minori 1976-1983*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002, pp. 645-648.

<sup>34</sup> P. Volponi, F. Leonetti, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Einaudi, Torino 1995, p. 37.

<sup>35</sup> Dal canto suo Leonetti giudica lo Stilese un modello attualissimo di intellettuale agitatore, pronto a sfidare il «potere-sapere dell'epoca» (ivi, p. 105). Ma già da giovane lo aveva assunto a campione di libertà intellettuale, contrapponendolo ai diktat post-crociani contro cui il gruppo di «Officina» reagiva. «"Quanto ho studiato! E dal digiun pur moro" / così, al formalismo barocco / Campanella reagì, a una fossa tradotto / dopo gli strappi alla corda / del formalismo di un Pio», recitano i versi del poemetto *La liquidazione*, apparso sul numero di maggio-giugno 1959 della rivista bolognese (poi riprodotto in G. C. Ferretti, «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta, saggio introduttivo, antologia della rivista, testi inediti e apparati*, Einaudi, Torino 1975, p. 403).

<sup>36</sup> G. Giudici, *L'integralismo*, «L'Unità», 29 agosto 1988, p. 2.

di persone». Donde la sua eretica convinzione che chi si dice cristiano debba dirsi comunista e viceversa, in quanto portatore di un'etica che rifiuta la prigione dei particolarismi, del narcisismo consumista, del bieco opportunismo. Tra l'“incanto” operato dai sofisti che, secondo Campanella, manteneva le plebi in una condizione di inconsapevolezza e ignoranza,<sup>37</sup> e la letargica, mortifera qualità dell'oggi, il *significar per verba* del poeta ha da essere la “campanella” che squilla per destare i dormienti, le masse ottenebrate dalla catatonìa mediale.<sup>38</sup>

Va allora letto in relazione all'intera raccolta, e non solo alla sezione finale, ciò che Giudici annota in Agenda all'altezza del 5 gennaio: «in altre parole: metaforizzare la vicenda del mio proprio supplizio». Che è il supplizio di uno sbaraglio metafisico, di un brancolare nella notte, tra il cafarao del corpo invecchiato e la psiche accerchiata dall'urgere del mondo; il supplizio di Giovanni, smarrito uomo novecentesco, colpevole di non sa quale colpa, reo a priori, cui Tommaso ricorda cosa sia vivere da provocatore in senso attivo, da promotore di un'etica sociale liberata da costrizioni e ipocrisie, e insomma da uomo spiritualmente e moralmente rinnovato. Il poeta come sentinella impegnata a *diveller l'ignoranza* che «bassa l'ale e fa l'anima serva»,<sup>39</sup> il poeta come uomo in stato di minorità ma che pure, nonostante tutto, *vuole ancora gridare*, a dirla con la splendida traduzione che nel 1987 David Maria Turoldo fornisce del salmo davidico 88 (87), quello che nella *Bibbia di Gerusalemme* reca il titolo di *Preghiera dal profondo dell'angoscia*.<sup>40</sup> Forse la fortezza come virtù creatrice è proprio questo: ostinarsi nell'eresia in quanto sola strada da percorrere per chi intenda «opporsi alle lusinghe del male», come scrisse un altro grande poeta, Michele Sovente, recensendo entusiasticamente la silloge di Giudici.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Cfr. Ernst, *Tommaso Campanella* cit., p. 103.

<sup>38</sup> Il gioco di parole che Campanella fa col suo nome nel sonetto *Contra Cupido* è ricordato nell'Agenda 1989 alla data del 31 gennaio.

<sup>39</sup> Parafraso il v. 8 del sonetto *Cagione, perché meno si ama Dio, sommo Bene, che gli altri beni, è l'ignoranza. Diveller l'ignoranza* è parimenti sintagma campanelliano: cfr. il v. 14 del sonetto *Delle radici de' gran mali del mondo*.

<sup>40</sup> Questa la traduzione del testo ebraico da parte di Turoldo: *Ma io voglio ancora gridare: «Sono un grumo di mali e sventure, / la mia vita si avvia alla tomba: / ormai in fila, contato tra quanti / sono prossimi a scender sottoterra: / uomo senza più forze mi sento. / Coi cadaveri è il mio giaciglio, / con gli uccisi già stesi in fosse: / tra i morti che più non ricordi, / da tua mano recisi per sempre; / ormai chiusi nel buio sepolcro. / Fosti tu a gettarmi laggiù / nelle tenebre e regni di morte, / tu rovesci su me la tua collera / ed il gorgo dei tuoi marosi / mi risucchia più giù nel profondo»* (D. M. Turoldo, *I Salmi. Versione poetica* [1987], San Paolo, Cinisello Balsamo 2016, pp. 271-273).

<sup>41</sup> M. Sovente, *Oltre la Babele*, «Il Mattino», 15 maggio 1990, p. 3.

## *Metrica ficta. Giudici e le latenze della musica*

Stefano Colangelo

Prestare ascolto alle competenze musicali di un poeta non è mai un esercizio semplice. Tanto meno lo è nel caso di Giudici, l'autore che ha potuto scrivere di sé, in un appunto delle agende di lavoro oggi custodite al Centro Apice: «Sono state le parole la mia musica».<sup>1</sup> Come a dire: perché cercare di là dall'esperienza della lingua ciò che si può trovare dentro i suoi confini, in un mondo che si percepisce e si esprime come totalità, con elementi propri, e che non ha bisogno di scorgere al di fuori di sé un modello di lavoro, un'ipotesi di metafora?

L'esperienza degli studi musico-letterari mostra che una fungibilità diretta, nella forma di un'analogia di forme o di processi, tra la composizione poetica e quella musicale, è raramente praticabile di là da un valore schiettamente suggestivo. Più spesso, le due aree di lavoro di sovrappongono nella relazione con un campo di forze esterno e ulteriore, del quale rappresentano, ognuna a modo loro, un codice e uno sviluppo. Negli anni della sua formazione, Giudici ha sfiorato l'esperienza di Gerard Manley Hopkins, traducendone nel 1956 uno dei *Sonetti terribili* e sovrapponendo al tempo breve di quella traduzione la curiosità per l'opera dell'ultimo Rebora, quello del *Curriculum vitae* e dei *Canti dell'infermità*, promossa su impulso di Vanni Scheiwiller e, poi, di Mario Costanzo sul numero di dicembre 1957 della rivista «Stagione». Un anno prima, sempre grazie a Scheiwiller, il Rebora estremo, quello dei *Canti dell'infermità*, era arrivato anche ai giovani redattori di «Officina» – a Pasolini per primo – uscendo sulla rivista bolognese nel numero di novembre 1956.<sup>2</sup> L'interesse esplorativo per i due poeti-compositori (che poco prima di Giudici aveva già coinvolto, in diverse forme, anche Montale), si accosta alla ricerca religiosa in parallelo con la sofferenza del corpo, con la resa al dolore nel momento della sua necessità di restituzione in versi. Nell'atto di quella restituzione la musica, pur in forma di lontana eredità memoriale, mantiene un compito di struttura avvolgente, di costringere

<sup>1</sup> G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, a cura di L. Neri, Ledizioni, Milano 2017, p. 24.

<sup>2</sup> Su tutte queste correlazioni, cfr. I. Piazza, *L'ultimo Rebora e il suo editore*, Edizioni Unicopli, Milano 2013; T. Franco, *La lingua del padrone. Giudici traduttore dall'inglese*, Rubbettino, Genova 2020; S. Azzarello, *G.M. Hopkins in Italia. Lingua poetica e critica delle traduzioni*, Tesi di Dottorato in Studi Letterari, Filologico-Linguistici e Storico-Filosofici, Università degli Studi di Palermo, Ciclo xxxiv, 2022.

zione armonica verso tutto ciò che si presenta, inesorabilmente, privo di consequenzialità, di senso e di codice. In Hopkins e in Rebora, musica e poesia continuano così a parlarsi nel punto più buio dell'esperienza religiosa, in una progressiva mancanza di rispondenza del corpo, che porta a trovarsi sperduti dentro una camera di sofferenza e insieme di risonanza, nella quale il grido disperato sulla propria condizione prende l'eco della preghiera. Nella conferenza *Propos sur la poésie* del 1927, Paul Valéry aveva riflettuto sulla separazione primaria tra il mondo dei suoni e quello dei rumori, e sulla proprietà del suono di istituire relazioni proprie, precise, definite, separate da quelle che codificano l'articolazione del linguaggio parlato. Se durante un discorso si sente, oltre alla voce di chi parla, un diapason che vibra, o una sola nota che viene prodotta da uno strumento, immediatamente si crea negli ascoltatori una disposizione all'attesa di un mondo nuovo di relazioni e percezioni. Un sistema di rapporti, cose, eventi e di attese impone la sua legge sul rumore circostante. La vita si musicalizza. Gli oggetti e gli eventi risuonano uno attraverso l'altro. Scrive Valéry: «si potrebbe dire che il linguaggio ha per limiti la musica, da un lato, e l'algebra, dall'altro».<sup>3</sup> E nel desiderio, o nell'invidia del superamento di quei limiti, anche la poesia tende a entrare in comunicazione con una sensibilità più generale, provvista di rapporti e di proporzioni che la fanno somigliare, scrive Valéry, «all'universo del sogno».<sup>4</sup>

Il *tertium*, l'area di analogia nella quale musica e poesia possono convergere, se non proprio incontrarsi, rende comunicabili i loro sistemi, i loro universi. La presenza di una tensione religiosa, come di un fondo onirico o di un desiderio mitologico, giustifica la ricerca di analogie complesse tra i due sistemi di riferimento, che continuano a vivere della loro specificità, ma che trasmettono in qualche modo l'uno all'altro le forme di una distanza, quasi della nostalgia di un legame perduto, come una sopravvivenza lontana e non più attingibile. In termini storiografici, per uscire un po' dal vago, si potrebbe parlare di un'idea di *latenza*, così come questa appare formulata in un celebre saggio di Hans Ulrich Gumbrecht, che la pone all'origine della percezione del presente:

non ci sono metodi, non ci sono procedure standard, e certo non ci sono “interpretazioni” che ci permettano di richiamare ciò che è passato in latenza. Per essere accessibile a un'interpretazione - cioè per permetterci di identificare

<sup>3</sup> P. Valéry, *Propos sur la poésie* [1927], in *Oeuvres*, vol. 11, *Conférences*, Éditions de la N.R.F., Paris 1939, p. 74.

<sup>4</sup> Ivi, p. 66.

un significato che appaia “sotto” una superficie – ciò che è latente dovrebbe portare alla luce - o assumere la forma di - un “contenuto proposizionale”.<sup>5</sup>

Quasi mai è possibile, anche indagando nella vicenda genetica o nelle risposdenze interne di una poesia, rintracciare questo genere di «contenuto proposizionale» come segnale di un riferimento alla musica – non alla musica genericamente intesa, alla musica come suggestione o come puro traslato, ma a una specifica combinazione di proprietà attinenti l’universo musicale, realizzata dalle scelte specifiche compiute per comporre quel testo specifico, per sottrarlo alle infinite potenzialità, ai silenzi del non detto. Tuttavia, nell’analisi di Gumbrecht è presente un concetto che può aprire, già solo a un primo ascolto, la possibilità di leggere la relazione tra musica e poesia come un fenomeno passato in latenza. Si tratta della *Stimmung*: una parola che si potrebbe tradurre in inglese con “mood”, o con “atmosphere”, o con “climate”, e che conosce una fortuna di lungo corso nella storia dell’estetica musicale e della semantica della musica.<sup>6</sup> Ecco, per Gumbrecht è importante la comparabilità tra questo termine tedesco, *Stimmung* – che viene da *Stimme*, la voce, e acquista una dignità di senso a partire almeno da Kant e dai romantici – e una terminologia più propriamente sensoria o climatica. Ciò che questi universi condividono è la presenza di una sorta di tocco materiale, tanto leggero da non notarsi quasi, sul corpo di chi (ap)percepisce. Scrive Gumbrecht, più in specie:

il tempo atmosferico, i suoni e la musica hanno un impatto materiale, e tuttavia invisibile, su di noi. La *Stimmung* implica una sensazione che associamo di solito a sentimenti “interiori”. Toni Morrison ha descritto questo aspetto della *Stimmung* con il paradosso dell’“essere toccati come da dentro”.<sup>7</sup>

L’idea che condurrà queste brevi riflessioni su Giudici è l’ipotesi che in ogni relazione tra poesia e musica si possa considerare questo significato complesso del termine *Stimmung* come criterio di valutazione storico-estetica: la condivisione di un clima, di un sistema sensorio e di un universo di significati latenti, che si traduce in una concreta articolazione materiale. Le scelte metriche, in qualche modo, vi sono coinvolte, più nella loro variabilità dinamica che nel rispetto di una norma cui sono – più o meno diligentemente – chiamate a rispondere.

<sup>5</sup> H.U. Gumbrecht, *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2012, tr. ingl. *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford University Press, Stanford CA 2013, p. 23 (traduzione mia).

<sup>6</sup> Cfr. S. Klotz, *Musik als Artikulation von Stimmungen. Positionen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, in *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, a cura di A.-K. Gisbertz, Brill-Fink, Paderborn 2011, pp. 197-209.

<sup>7</sup> H.U. Gumbrecht, *After 1945* cit., p. 30.

Ora, per considerare la presenza della musica in Giudici, e soprattutto per riascoltare alcuni aspetti di una latenza, e per rilevare quella stessa latenza sotto forma di *Stimmung*, si dovrebbe almeno considerare come area di lavoro il periodo che va da *Lume dei tuoi misteri*, gennaio 1984, che passa attraverso *Salutz*, settembre 1986, e le raccolte successive, fino al *Diabolus* di *Eresia della sera*, gennaio 1999. Qui si fornirà solo qualche ipotesi iniziale, rimandando a un approfondimento successivo le altre fasi. Per ora, si può partire dal testo liminare di *Lume dei tuoi misteri*, uscito sul n. 10 (febbraio-aprile 1984) di «Marka», la rivista di Clio Pizzingrilli, sotto il titolo complessivo di *Altre congetture* e quello specifico di *Come chi*; e poi – senza titolo – ad apertura della raccolta mondadoriana:

*Come chi d'altra riferisca*  
*Remota persona viva*  
*E a questa raccontando che l'ha vista*  
*Quella a cui riferiva*

*Ma ancora poi tornando a dire*  
*Dove e quando esatto punto –*  
*Come di chi mai non sia giunto*  
*A esserci né a sparire*

21 agosto – 5 ottobre 1983<sup>8</sup>

Nella sua sintassi impervia, quasi una contorsione di ritorni e di rimbalzi tra le valenze grammaticali, questa poesia rappresenta, in eredità a una tecnica portata al massimo grado di efficienza proprio da Rebora nei *Frammenti lirici* e nelle poesie di guerra – un processo di avvicinamento, di approssimazione al soggetto: un soggetto che è dato dall'Altro, dall'indiretto, dal riferito, dall'obliquo, e che si stabilisce in un continuo farsi e costruirsi, procedendo sull'orlo di tutto ciò che rischia lo smarrimento. C'è una forte processualità testuale – che sarà poi in effetti propria di tutta la raccolta – grazie alla quale la lingua della poesia si sorprende – anzi, si figura, come ha scritto Rodolfo Zucco<sup>9</sup> – in cerca di se stessa. Una «remota persona viva» (non può non tornare all'orecchio la soglia infernale dantesca, che «non lasciò già mai persona viva», appunto) rimbalza sulle pareti di una camera acustica: sussiste, così, e ritorna, insieme a chi parla dal presente – a chi legge e a chi scrive – come un'entità vitale, certo, ma a distanza; come l'oggetto e, insieme, il soggetto di una relazione indiret-

<sup>8</sup> G. Giudici, *Come chi d'altra riferisca...*, in *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, p. 563.

<sup>9</sup> R. Zucco, commento a *Come chi d'altra riferisca*, in G. Giudici, *I versi della vita* cit., p. 1552.

ta; come la meta di un viaggio dentro un abisso verticale, retrostante e perduto, di relazioni. Affermerà Giudici in una conferenza, nel 1994: «il testo, ho suggerito, è un oggetto. Ma non è un oggetto inerte e statico: ha una sua propria dinamica, è (mi si consenta il bisticcio) un oggetto-soggetto».<sup>10</sup> Sulla soglia di *Lume dei tuoi misteri*, questa poesia sembra l'andata, il viaggio e il ritorno, la condensazione di una peripezia del soggetto, figurato come un suono che rimbalza nelle pareti di una stanza acustica, riverberante di tutte le sue relazioni perdute. Questa peripezia si costruisce in un insieme di referenze indirette, di traiettorie oblique, di latenze che tornano, in una temporalità non cadenzabile (non c'è la guida di una punteggiatura, se non un trattino che sospende il processo prima del tratto finale). Risalgono così dal passato persone che il lettore percepisce come soggetti e come oggetti di racconto insieme, come suoni, come figure: torna il gesto del dire, e ogni volta rimbalza come un suono in una parete che lo riporta a distanza. La soggettività di Giudici si dispone come una discesa tra gli echi, tra le voci, tra i sensi del passato.

Si era chiesta, Simone Weil, se la chiave di ogni arte non fosse «rifare per amore ciò che fa la gravità, la *pesanteur*».<sup>11</sup> Seguendo quella suggestione, si potrà forse intravedere nella latenza della musica un altro elemento di significato per la formazione della soggettività in Giudici. In quel movimento discendente, in quel processo dinamico necessario alla stessa riconoscibilità di ogni arte, la musica era diventata per Weil «lo specchio della grazia». Il canto gregoriano, con la sua tessitura senza vibrato e la sua vocalità quasi senza origine, era il riferimento prediletto delle riflessioni sulla dialettica tra *pesanteur* e *grâce*, produttrice di suggestioni forti, nel tempo, per Giudici, così come già lo era stata la *Condizione operaia* per l'intero gruppo olivettiano di «Comunità». In Simone Weil, la musica è di per sé una latenza, una forma di *impossibilità*, come la poesia: un linguaggio che tocca dalla distanza, eppure incide direttamente, che resta lontano e che tuttavia invade l'area della conoscenza, e che non ha bisogno di essere decodificato per produrre mutamento. Così ancora Simone Weil, in una riflessione vicina alla precedente:

poesia: dolore e gioia *impossibili*. Tocco struggente, nostalgia. Così è la poesia provenzale e inglese. Una gioia che, a forza di essere pura e senza mescolanza, fa male; un dolore che, a forza di essere puro e senza mescolanza, dà cura.<sup>12</sup>

Pensando al dialogo che Giudici ha sviluppato, per molto tempo e in diverse fasi della sua produzione, con meditazioni di questo genere, non è così strano che la

<sup>10</sup> G. Giudici, *Design in versi*, lettura alla tavola rotonda su «Letteratura e industria», AISLI, Torino, maggio 1994, poi in *Per forza e per amore*, Garzanti, Milano 1996, p. 15.

<sup>11</sup> S. Weil, *La pesanteur et la grâce* [1947], Plon, Paris 1988, p. 149.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

prima sezione di *Lume dei tuoi misteri* si intitoli *Accordi*, e che al diligente elenco dei titoli che la compongono sia premessa una citazione – una volta di più, indiretta, obliqua – dal *Libro degli amici* di Hofmannsthal, che rimanda a Schopenhauer: «*Non nella storia universale, come vaneggia la filosofia dei professori, è disegno e unità, ma nella vita del singolo*». <sup>13</sup> *Accordi* intesi in senso musicale, certamente, ma anche come testimonianze di compromesso in un sistema di relazioni umane, o anche come tentativi di far risuonare il passato con il presente, gli oggetti e le persone perdute con la sensorialità di ora. In questa nuova soglia del libro, Giudici perfeziona – se ci si passa il gioco di parole – l'accordatura del soggetto alle parole di un altro, che riferisce le parole di un altro ancora. In questo senso, come suggerisce Rodolfo Zucco, si tratta di un'accordatura iniziale, di una rispondenza collettiva a un *la* preliminare. Si rinnova così il gioco del riverbero di pareti acustiche nel quale era discesa la sintassi del testo di apertura. Al tempo stesso, però, vi si può leggere la figurazione di un senso di verticalità che congiunge il presente e il passato. L'armonia, presa in senso musicale, è per etimo una costrizione, un giogo: un'idea di adattamento di ciò che segue a ciò che precede, rilevabile in una struttura verticale e profonda. In questo senso, le poesie di *Lume dei tuoi misteri* possono essere lette come elementi di una partitura di relazioni. E qui, stavolta, all'inizio, le *remote persone vive* si possono collocare anche nella storia, o se si preferisce nella storia delle idee: al punto inaugurale e finale della vicenda, prima romantica, poi tardo-simbolista, della comparazione tra la musica e le altre arti, dove la musica ha finito, *ça va sans dire*, per avere la meglio. Questo luogo del *Libro degli amici* ne ricorda, per la verità, un altro, che si può far risuonare aprendo *Lume dei tuoi misteri*. C'è infatti una pagina, nella quale Hofmannsthal ricorda un libro sapienziale giapponese, il *Jo-Ki*, che sulla musica recitava così:

la musica unisce, gli usi separano. Dall'unione nasce l'amicizia tra gli uomini, dalla separazione il rispetto l'uno dell'altro. Quando la musica acquista troppa importanza, v'è rilassatezza. Quando gli usi imperano troppo, nasce estraniamento.<sup>14</sup>

Già in Hofmannsthal, insomma, la musica è una dialettica latente, una figura a distanza, nel divenire delle relazioni umane, delle amicizie e delle solitudini. E altrettanto sembra esserlo in Giudici, almeno in questa fase matura e tarda. Quando

<sup>13</sup> G. Giudici, *Accordi*, in *I versi della vita* cit., p. 565. Per un esame delle interpretazioni acutamente suggerite da R. Zucco e M. Perugi sul titolo, cfr. p. 1553. La citazione di Hofmannsthal è reperibile in H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici* [1952], Adelphi, Milano 1980, p. 40.

<sup>14</sup> H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici* cit., p. 33.

si percepisce alla lettura questa forma di «estraniamento», sembra affiorare anche questa idea della «vita del singolo» come un'area di convergenza, nella quale poesia e musica cominciano a risponderci. Non si tratta di biografia, né tantomeno di autobiografia. Il soggetto di Giudici è il risultato, in continua trasformazione, di un cammino di discesa nelle voci umane, tra tutte le figure che si sforzano di riaffiorare dal passato, attraverso rimandi, citazioni indirette e ricordi, e lo spazio acustico nel quale si sente, in un estremo tentativo di armonizzazione, il disordine delle loro risonanze.

Per questo soggetto figurale, la musica è – come si accennava – una forma di latenza, di *Stimmung*. A percepirla non serve, come nel caso di Hopkins e Rebora, una competenza da compositori. Per Giudici, la musica è un terreno straniero, quasi una lingua tra le altre lingue dalle quali ha molto tradotto, e che conosceva relativamente poco. La profondità della musica si scopre a mano a mano: un insieme di nozioni e di rimandi lontani, una specie di nostalgia di voci remotissime.

C'è tutta una letteratura di riferimento, come si dice in questi casi. Come Simone Weil per il gregoriano, o per altre forme di scrittura modale del Medioevo, Giudici affida la sua avventura di esplorazione delle relazioni musica-poesia, quasi in parallelo, al contesto dei trovatori e a quello dei bardi irlandesi. Da un lato, il Pound dello *Spirito romanzo* – i trovatori come i primi esploratori della psicologia delle emozioni, i toscani come gli scopritori delle armonie della mente – e dall'altro lo Yeats di *The King's Threshold* – maestro elettivo, poi, anche di Seamus Heaney, ma anche, a proposito di risonanze infinite del soggetto, di Fernando Pessoa; quello stesso Yeats che porterà poi Giudici al cospetto della «musica donna» di Wallace Stevens, una creatura sensoria che si rappresenta così vicina e chiara, «come la più intensa musica», e tuttavia «non troppo affine», abbastanza estraniata per poter restituire al fingere poetico la speranza di una qualche «celestè pietà»:

Dunque, o musica donna, fissati al tuo corsetto  
Altri profumi porta; e sulla pallida fronte  
Una ben tesa benda, adorna di pietre fatali.

O irrealè, ridonaci quel che un tempo donasti:  
L'immaginare che sprezzammo e che aneliamo.<sup>15</sup>

Può questo genere di latenza della musica condensata in figura – una figura, come spesso accade in Giudici, imprescindibilmente femminile – in figura, si diceva, dell'irrealè, dell'estraniato, essere letta con gli strumenti dell'analisi del testo? La domanda è reale, non retorica, perché non tutti gli arnesi della scatola metrica rispondono necessariamente al richiamo di questa tensione a muovere, a nascondere i

<sup>15</sup> G. Giudici, *Tradurre poesia*, in *Andare in Cina a piedi cit.*, p. 82.

parametri. Valga come singolo tentativo, qui, in breve, una lettura della prima poesia degli *Accordi*, intitolata *Amparo*:

Carezza delle mani che non è movimento  
 Delle mie mani sul tuo corpo ma il tuo corpo  
 Pieno che lungo il confine le esclude  
 Fra il suo vallivo profilo e l'aria

E passano come l'immaginare  
 Al vero del quale fa impedimento  
 Della tua mente il separato pensare  
 Mentre in se stesso si attorciglia e si attorciglia

Il proponimento – di te  
 Vista e sapore e umore portarmi via  
 Tutta stamparmi addosso  
 A ogni senso la nuda parusia

O vano seno di madre  
 Amparo of your thighs/sighs  
 Canestro del mondo e tomba – perciò  
 Ritentiamo

Non appena entra in gioco il corpo, in Giudici, pur nel più estraniato dei paradigmi sensoriali, subito la testualità si mette in movimento, e rappresenta la percezione quel movimento in se stessa. Tuttavia, a differenza delle risonanze di *Come chi d'altra riferisca...*, che apriva l'intera raccolta come una struttura paradigmatica, eminentemente astratta, quasi algebrica, qui, nelle prime due quartine, lo spazio che si percorre è quello di una sorta di *Infinito* leopardiano costruito sulla percezione tattile: le mani che percorrono un corpo nell'atto stesso di costruirlo, di immaginarlo, mentre i contorni di questo corpo tendono a escludersi, a sfuggire la conoscenza del tatto. La metrica procede, per gradi congiunti, da un doppio settenario a un doppio quinario (vv. 1 e 4) – transitando per un tredecasillabo e un endecasillabo (vv. 2-3) – per poi tornare nella seconda quartina, attraverso due endecasillabi omoritmici (vv. 5-6, di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>) a misure più lunghe (vv. 7-8: dodecasillabo e tredecasillabo, anch'essi omoritmici, di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>). Abbastanza chiaro è (come può accadere spesso in questi sistemi transitori appena alle soglie dell'endecasillabo, costruiti per misure vicine, frequenti – a tacere d'altro – nel Montale della *Bufera*) che si tratta di un *ductus* circolare, che ordina i primi otto versi a coppie, e che descrive in sé una curva ritmica abbastanza regolare (con la mancata virgola in «Delle mie mani sul tuo corpo ma il tuo corpo», al v. 2, una specialità già del Sereni degli *Strumenti umani*). La ripetizione di *si attorciglia* torna metricamente vicina alla misura dei primi versi, e

sembra chiudere il ciclo, diciamo, senza veramente chiuderlo, figurando un'azione potenzialmente pensata *ad libitum*.

Nelle due quartine finali, la *musica donna* realizza una figura carnale e insieme fuggitiva: si parte da un'oscillazione tra misure dispari che vanno dal settenario (v. 11: «Tutta stamparmi addosso») all'endecasillabo ipermetro, vagamente “barbarizzato” tramite una cadenza da attacco di esametro (v. 10: «Vista e sapore e umore portarmi via»). Accentuata dai finali monosillabici, questa instabilità finisce per addensarsi nella quartina finale di ottonari omoritmici (vv. 13-15), molto compatti, in una dinamica che sembra perfezionare la ritmica in corsa, come in un'accordatura graduale della percezione fisica della figura femminile. Anche in questo caso, tuttavia, il cerchio non si chiude, e fa pensare ancora a un movimento protratto verso le poesie successive della serie. Si può pensare, una volta di più, a Rebora come al modello di una scelta metrica costruita per assestamenti progressivi. Se si ascolta, invece, il reticolo sonoro di questa poesia, si percepisce una delle maggiori e più folgoranti abilità di Giudici: «Al vero del quale fa impedimento / Della tua mente il separato pensare» (vv. 6-7) è uno di quei sistemi sonori che ruotano a orbite, così frequenti tra *Lume dei tuoi misteri* e *Salutz* (in questo caso, la struttura «impedimento: mente» e «separato:pensare», con le consonanti in doppio chiasmo). Materia sonora, trattata come si tratta uno schema di rime. Nella pratica, quella concorrenza di forze, di vettori diversi, che a Giudici aveva insegnato, se non altri, l'amato e tradotto Jurij Tynjanov: anch'egli in attento ascolto della latenza dei suoni, se si pensa al suo *Luogotenente Kijé* musicato da Prokofiev (e tanto tempo dopo, nell'anno successivo a *Lume dei tuoi misteri*, trasformato in apocalisse *pop* da una versione planetariamente celebre di Sting, dal titolo *Russians*).

E poi, ancora, le rime: quelle propriamente dette, che in Giudici sembrano – se è appena lecito usare fuori contesto un'espressione di Fernando Bandini – un «odore del passato». Una sorta di sistema di puntelli, da tenere fermi mentre si scende alle radici di quella «vita del singolo» che è lo spazio di lavoro privilegiato di *Lume dei tuoi misteri*. E infine: le parole straniere, con la loro scomoda fisicità da aggirare come un ostacolo, con la loro esplicita «stranierità». L'intoppo, l'inciampo, sottolineato poi nella *Nota* d'autore del *Lume*, quasi con kafkiana vergogna; l'*ampáro*, il rifugio, e poi il gioco fonico esplicito, tra «thighs» e «sighs», le cosce e i sospiri che abitano la piena corporalità di questa figura di musica-donna, materna e mortuaria insieme. Solo un esempio di ciò che potremmo definire, per Giudici, una *metrica ficta*: una sorta di partitura di suoni, nella quale non tutto è esplicitamente scritto e codificabile, eppure tutto chiede di essere percepito ed eseguito; come nella *musica ficta* dell'alto Medioevo, quando lo sviluppo della polifonia richiedeva che le transizioni all'interno dei sistemi esacordali dovessero venire cantate anche in assenza di una notazione codificata. Era il tempo che aveva preceduto lo Stil Novo, e poi – anche in assenza di una relazione di contiguità o di affinità – l'Ars Nova francese,

acutamente indagata, anche nei suoi possibili rapporti con la teoria dantesca della canzone, dal genio di Nino Pirrotta.<sup>16</sup> Quell'epoca che tornerà a risuonare, come una grande e produttiva latenza, nella morfologia di *Salutz*, e poi ancora, sempre più a distanza, nel Giudici degli ultimi anni.

<sup>16</sup> Cfr. N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 1, n. 1, 1966, pp. 3-19.





## Testi e testimonianze di critica letteraria

1. *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito
2. Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*
3. *I modernismi delle riviste*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito
4. Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia: poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*
5. *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito
6. *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto e Edoardo Esposito
7. Edoardo Esposito, *Indagini sul Novecento*
8. *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri
9. Riccardo Corcione, *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*
10. Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*
11. Andrea Suverato, *Finzioni testimoniali. Scritture in un tempo infestato*
12. *Giuseppe Raimondi. La centralità di un "outsider" bolognese*, a cura di Filippo Milani
13. *«Il nome di un'atroce malattia». Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)*, a cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone
14. Silvia Gianni, *Storie di voci collettive. Morfologia del graphic novel di reportage*
15. Stefano Ballerio, *il volo e «tutto il resto». Lettura di Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*
16. *Dov'è la letteratura? Circolazione, istituzioni, rapporti di forza*, a cura di Ferdinando Amigoni et al.
17. *Giovanni Giudici e i libri degli altri*, a cura di Simona Morando e Francesca Santucci
18. *Fix it: adattare i classici in immagine fissa*, a cura di S. Baroni, C. Battisti, F. Forner

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

